

revista de la

universidad de méxico

un cuento de
andré pieyre
de mandiargues

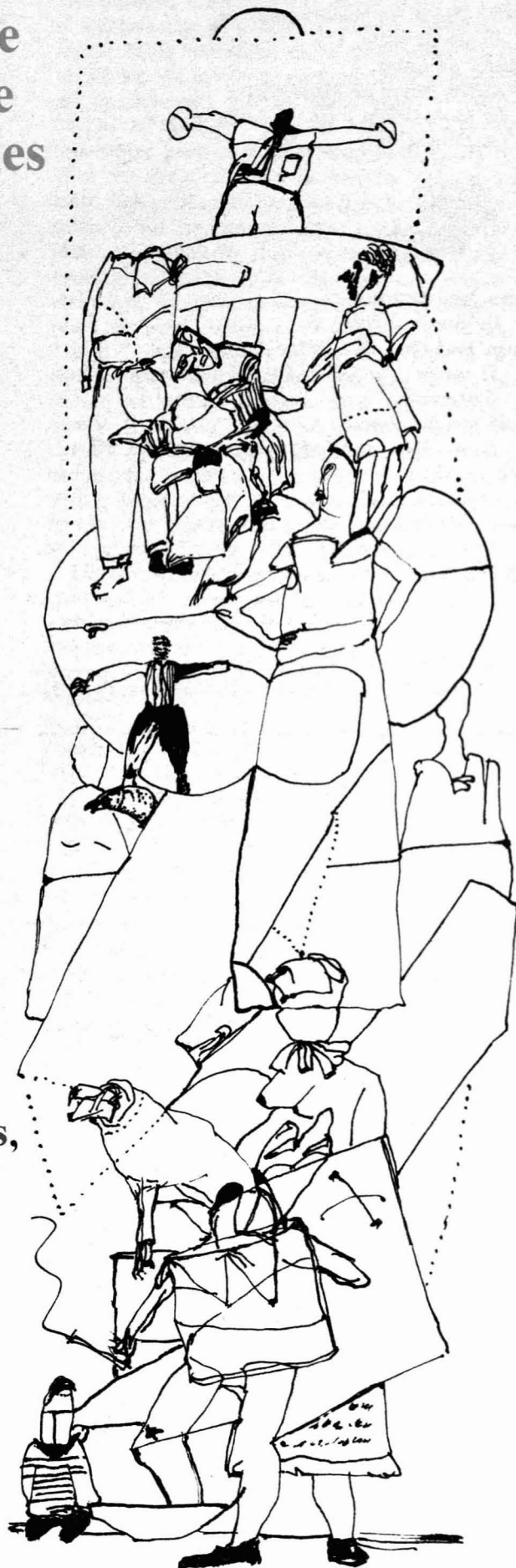
juan josé
gurrola:
hablar
de actores

juan emar,
antecesor
de todos

poemas
de josé manuel
pintado
y jaime
valdivieso

textos
de julio
ortega
y daniel sada

crítica
sobre mandiargues,
aguilar mora,
racine, olson,
rulfo,
deleuze-guattari,
pinter,
lavín cerda,
shakespeare,
samperio



Sumario Volumen XXXII, número 6, febrero de 1978

André Pieyre de Mandiargues,

Fuego de brasa, 1

Andrés de Luna

André Pieyre de Mandiargues.

La motocicleta y los vehículos de los deseos, 4



Juan José Gurrola

Hablar de actores, 6

Juan José Gurrola - Rafael Vargas

El teatro o la subversión del pensamiento, 7
(Entrevista)

José Manuel Pintado

Todo está a punto de volar en pedazos, 10

Julio Ortega

Ciclo solar, 15

Jaime Valdivieso

Tres cartas chilenas, 18

Daniel Sada

Lampa vida, 21

I Juan Emar, antecesor de todos,

(Notas de Pablo Neruda y Hernán Lavín Cerda)

.....
Clásicos de la crítica / Crítica de los clásicos

Paul Verlaine

Shakespeare y Racine y el Simbolismo, 25



Libros

.....
Llámenme Ismael, 30 / The Poust screenplay:
A la recherche du temps perdu, 31 / Sólo palabras
las que hablan, 32 / Por una literatura menor, 33 /
Rulfo: búllelo, búllelo que se nos está
enfriando, 35 / El cine y el desquite marxista del
arte, 36 / Leyendo historietas, 38 / Literatura y
revolución: Brecht o Lukács, 39 / Hernán
Lavín Cerda: *Ciegamente los ojos*, 40 / *Miedo
ambiente*: entre lo fácil y lo difícil, 42 /
De la verosimilitud como base para la crítica y
la toma de conciencia, 43.

Vítězslav Nezval

El tragaespadas (Tercera de forros)

Portada: *Dibujos de Manuel Marín*

Sección de libros ilustrada con dibujos
de Mauricio Watson

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

Fernando Curiel, Gerardo Estrada, Margo Glantz, Hugo Gutiérrez Vega, Eduardo Lizalde, Guillermo Sheridan

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / 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: \$ 20.00

Suscripción anual: \$ 200.00 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

André Pieyre
de
Mandiargues

Fuego de brasa

¿Era ella entonces de piedra o de cera, o bien criatura de otro mundo y se pensaba que era inútil hablarle, o ni siquiera se intentaba?

Pauline Reage

Florine llegaba a casa de unos Brasileños que daban un baile, en un edificio muy viejo cerca de la iglesia Saint-Sulpice. ¿Qué sabía ella de esta gente? Casi nada, excepto su nacionalidad, como una etiqueta de procedencia pegada sobre paquetes, y luego que no debían conocer mucha gente en París, pues parecía que le habían encargado a los conserjes del barrio hacer las invitaciones al azar.

La escalera, en espiral, estaba dentro de una caja redonda, muy negra, de muros pegajosos que seguramente no habían sido retocados, ni siquiera lavados, desde hacía más de cien años; sin embargo la alfombra roja bajo las varillas doradas que la fijaban a los escalones tenía un ardiente resplandor que no pertenecía más que al color llamado "rojo viejo", y la barandilla estaba tibia, como si la hubiesen calentado para disponerla a las manos que debían tocarla. Desde la entrada, bajo la bóveda, Florine había escuchado el ruido del baile que aumentaba de piso en piso, a medida que subía. Cierto: la escalera era

interminable. Cuántas veces había dado la vuelta a la sombría caja de la escalera, cuántas barrenas de la espiral había recorrido, se lo preguntaba sin poder responder. Al inclinarse para contar los descansillos no percibía más que un pozo negro y profundo, "como el tiempo", pues la luz, a causa de un interruptor poco común, se apagaba primero en los pisos de abajo, después se prendía más arriba, y luego más arriba aún para acompañar al visitante. El ruido de los instrumentos (que aparte de un pésimo piano no podían ser más que trompetas, platillos y maracas) resonaba en la caja con una fuerza casi aterradora. También se escuchaban palmoteos, compases de pies, cantos, risas y gritos de "¡han!" "¡han!" más propios a los leñadores o a los herreros que a los bailarines. Por las puertas entreabiertas los vecinos miraban hacia lo alto con una especie de espanto, pero sin atreverse a protestar. Cuando Florine pasaba delante de estas puertas, se esquivaban, empujaban un poco la puerta (sin cerrarla), luego abrían de nuevo murmurando detrás de ella. "O admiran mi vestido, o bien son curiosos", pensaba Florine.

Llevaba un hermoso vestido, sólo un poco transparente, que dejaba ver la cintura elástica y el portaligas negro bajo el satín naranja. Las medias apenas rosas eran casi imperceptibles, los senos muy blancos, en el aire, sin sostén de ninguna clase. Los cabellos jugaban sobre los hombros con un reflejo de nutria. Florine se encontraba gloriosa al pasar delante de esta gente que no había sido invitada al baile, y que seguramente era fea y torpe, pues en su propia casa el conserje la había olvidado. Se elevaba sobre ellos, de escalón en escalón, con un porte de reina o de yegua. En lo alto tuvo tal conciencia de su gloria y del envilecimiento de los otros, que se puso a pensar en ellos con cierta piedad. "Si me rogaran —se dijo—, creo que hablaría por ellos a los Brasileños."

Le abrieron la puerta tan pronto como tocó, pues dos sirvientes se mantenían detrás, listos para recibir a los invitados. Con traje y guantes blancos, se inclinaron delante de ella y se ofrecieron a retirar el abrigo que no traía. Sin duda los Brasileños formaban parte de la mejor sociedad, y se comprendía que no tuviesen más que desprecio por el populacho de los pisos inferiores. Era por capricho, rebuscamiento, extravagancia, paradoja elegante, gusto por distinguirse, que habían dejado a los conserjes escoger a los invitados, no sin haberles prevenido de ser severos y de no convidar más que a personas de primera calidad. Por *dandy* que se sea y nacido en un país tropical no se abre la puerta a cualquiera que llegue, teniendo para maniobrarla a criados de tan soberbia clase.

No era extraño que los techos fueran tan bajos que un hombre de estatura un poco mayor de la normal los habría tocado sin esfuerzo. Hay que resignarse a eso, ¿no es cierto?, cuando se quiere





vivir en lo más alto de un edificio porque enferma la simple idea de que alguien, aún sirviente, caminara o durmiera arriba de nuestra cabeza. Dandysmo aún. Sí. “Y estoy segura —pensó Florine— que han clausurado el desván o que le han puesto trampas.”

El apartamento, sin duda, había sido rentado con mobiliario, pues era tan banal como el de la sala de espera de un pedicurista o de un médico de pueblo. Unos cromos de obras maestras, tristemente reproducidos, hacían pareja en ricos marcos. Había algunas palmas esterilizadas en macetas de cobre, sobre tripiés de madera clara, pero tales objetos no faltaban tampoco con los doctores comunes, y su exotismo es muy relativo, aunque se les pueda ver bien colocados en lugares bellos de los consulados de países lejanos. Sin embargo Florine no se decepcionó porque no se detenía en insignificancias. Era el baile a lo que venía. Cuando los sirvientes la abandonaron para acomodarse, uno frente al otro, de cada lado de la puerta, Florine los dejó mirarse en lo blanco de los ojos (o en el espejo de los botones de sus trajes) y caminó hacia el barullo con decisión. Sus oídos tronaron cuando entró en la pieza donde se bailaba.

La gran sorpresa (Florine debió confesarse que eso sí era una decepción) fue que había muy pocos hombres en el baile. Ya no eran muy jóvenes y se mantenían tranquilos. Sentados sobre cojines, en el suelo o sobre los tapetes enrollados, bebían en tasas nauseabundas un líquido que tenía el aspecto de tisana. ¿Eran éstos los Brasileños? En todo caso no tenían aire de serlo con esas chaquetas rellenas de borra en los hombros, con esas camisas deslucidas, sus corbatas desgarradas, sus zapatos redondos. Uno de ellos estaba en pantuflas de lana. ¿Era el dueño de la casa, o un invitado que sufría de garcetas o de gota y que lo habían disculpado por estas razones? La cosa no estaba clara.

Las muchachas bailaban entre sí, frotándose con un movimiento de cepillos mecánicos, luego chocaban como bolos bofos, al tiempo que marcaba un estruendo de platillos. La mayoría usaba pantalones negros o azul marinos, cerrados en los tobillos y ajustados sobre el trasero a punto de reventar, con jerseys delgados, algunos a rayas, o camisetas que flotaban sobre el torso. Iban muy poco o nada maquilladas, por suerte, pues el sudor resbalaba por sus frentes y mejillas. Una de ellas estaba descalza; se había quitado las medias, recogido los pantalones, y bailaba completamente sola en medio de las parejas femeninas, llevando continuamente el compás con su cabeza de cabellos oscuros, empujándola de atrás hacia adelante, siguiendo el ritmo de la música. Vista de frente, tal como Florine la miraba, se parecía notablemente a una mula, con su cráneo largo, sus ojos juntos y gordos. Esa, al menos, no podía ser de aquí. Su apariencia, su comportamiento, sus pies desnudos (y su habilidad para moverse) eran indicios, si no pruebas, de un origen americano

y tropical. Cuando alguna la invitaba a bailar, la rechazaba sin dudar, con una sonrisa que mostraba las quijadas bien provistas.

—Tengo miedo de que me pisen los pies, —decía cada vez a modo de explicación.

Esta muchacha invitó a Florine, de improviso como el baile. Después de pararse un minuto, seguía con más alboroto.

—Y si le piso los pies... —le dijo Florine, señalando sus zapatos dorados que tenían tacones extremadamente altos y picudos.

—De ti, mi pluma, no temo nada. Puedes dejarte ir rotundamente. Me hará más bien que mal.

Y le tomó el talle con las dos manos, la golpeó dos veces contra ella, vientre con vientre, haciendo “¡han, han!”, pues los platillos resonaban en ese momento.

La había apresado con una fuerza poco común. ¡Qué biceps! ¡qué corvas! En la lucha, esta muchacha habría tumbado a muchos hombres, y toda ilusión aparte, su rostro tenía un aspecto indudablemente bestial, no sin algo de repugnante. De su cuerpo emanaba un olor muy fuerte que recordaba al de los criaderos de ovejas, establos o cuarteles. Pero no tenía por qué hacerse la delicada, de boca chiquita, o fruncir las narices en un baile de brasileños; además el desencadenamiento de la danza era tal que hubiese sido mezquino buscar otra razón al hedor. Más valía, como le había dicho la otra, dejarse ir rotundamente. Florine se acercó a su compañera, apretó el torso cuyos músculos sentía como desnudos bajo su ligero tejido húmedo, y se puso a hacer ¡han!, ¡han!, a su vez, golpeando lo mejor que pudo los muslos y el vientre.

No hubo más que ruidos y choques, que la lanzaron a una brusca embriaguez. Este estado duró algún tiempo, luego le pareció que los ramos floridos del papel tapiz palidecían, que la música también perdía intensidad, y la danza, alrededor, de su frenesí. Florine tuvo una impresión de frío y de grisalla. Se preguntó si no estaría soñando. Tuvo miedo de que todo no fuera más que un sueño y, sabiendo que soñaba, temió ver este sueño terminarse a breve plazo y despertarse, perder el baile de los Brasileños (¡sin que le hubiesen presentado a estos misteriosos Brasileños!). Si soñaba, había que tratar de entrar más profundamente en el sueño y creer en su realidad, había que olvidar la presente inquietud. Entonces hizo “¡han! ¡han!” con una violencia que superaba mucho lo que está permitido en un baile (la otra le respondía igualmente), y golpeó furiosamente su vientre contra el de su compañera (¡cómo estaba duro!) para llegar, por la brutalidad de la sensación a la tranquilidad del espíritu y a la paz del alma. “¡han! ¡han!”... Si antes no se rajaba la pelvis, si no hundía la de la otra, iba a vencer la duda. Iba a olvidar que quizás soñaba.

El rostro frente a ella también se modificaba. Se alargaba, se volvía cada vez más caballuno, con su



piel confortablemente azulada, sus ojos saltones, su pelo duro, su labio caído. La cara de la muchacha retrocedía, vacilaba un poco, como si los golpes hubiesen abierto alguna brecha en su cuerpo, y se hubiese dicho que se ablandaba, a pesar de que Florine sintió entre sus palmas el torso siempre duro. Después, como se apaga una lámpara, la muchacha cerró los ojos. Florine la vio en verdad dormirse entre sus brazos, y a partir de ese instante cesaron de encontrarse las dos en el mismo espacio. Florine, en contra de su deseo y su voluntad, no pudo impedirse abrir los ojos.

Abominable despertar: era la noche, afuera, bajo un enorme claro de luna. Tampoco estaba acostada en su cama, como hubo pensado encontrarse: sus manos amarradas muy estrechamente atrás de la espalda, sus pies amarrados. Estaba sacudida, en el fondo de una carretela mal suspendida que los baches y los relieves del camino hacían bailar (y el bosque se quejaba: “¡han! ¡han!”...), mientras que las cantimploras y cajas vacías chocaban produciendo un ruido de tambores y platillos. El viento aullaba en las ramas por encima del camino. A cada salto chocaba contra su vientre un saco grueso que podía contener yeso o cal. Dos hombres, a quienes les veía oscuramente delineadas las espaldas brutales,

estaban sobre el asiento. Uno de ellos sostenía las riendas, callado, sin que el otro le hablara. ¿Cómo la habían tomado? Probablemente había sido drogada para haberse hundido en un sueño tan turbio, para despertarse tardíamente y sin el menor recuerdo de lo que le había pasado. O bien, ¿soñaba ahora?

Como por hábito, su vientre chocó contra el saco, volvió a cerrar los ojos esperando salir de este mal sueño y despertar al fin dentro de sus sábanas o entrar al sueño del baile y volver con los Brasileños. Pero no, no regresó, le faltó tiempo quizás, y ningún cambio se había producido cuando la carreta se paró. Descargaron su cuerpo delante de una fosa, sobre el borde de un largo camino forestal, muy derecho y desierto, y colocaron el saco, blanco bajo la luna, al lado de ella. No la desamarraron, no la tocaron más de lo necesario. La cosa debía haber sido convenida anteriormente, pues no escuchó ni una palabra de sus bocas. Los vio sacar a cada uno su cuchillo, abrirlo; sintió las dos hojas que entraban juntas en su costado izquierdo y en su costado derecho, que volvían a salir, luego sintió su respiración pasar entre sus costillas. “¿Los Brasileños?”, pensó todavía apretando los dientes, antes de dejarse ir y que todo zozobrara.

André Pieyre de Mandiargues

La motocicleta y los vehículos de los deseos

por Andrés de Luna

André Pieyre de Mandiargues es uno de los escritores que mejor han entendido la comunicabilidad erótica de las palabras. La estructuración de sus narraciones siempre es una evocación de la sensualidad, una sensualidad impregnada de texturas de cuerpos, de olores ocultos (gratos o no al olfato), movimientos ondulantes que pueden llevar a la excitación de los sentidos y, en fin, un juego hedonista que no se agota en su fluir y refluir. No se fatiga porque se renueva de continuo, es el descubrimiento de la fantasía, del sueño y de la realidad a la manera del conquistador o del aventurero que se inventa un nuevo continente o la isla paradisíaca. Mandiargues provoca el parto de la palabra erotizada.

La escritura erótica tiene raíces muy profundas en las mitologías, no existe un solo ejemplo de conciencia religiosa o ritual que no remita de inmediato al acto lúbrico. Pero, los giros circulares o concéntricos de lo erótico piden y requieren la renovación; sin ésta se está al amparo del hastío y

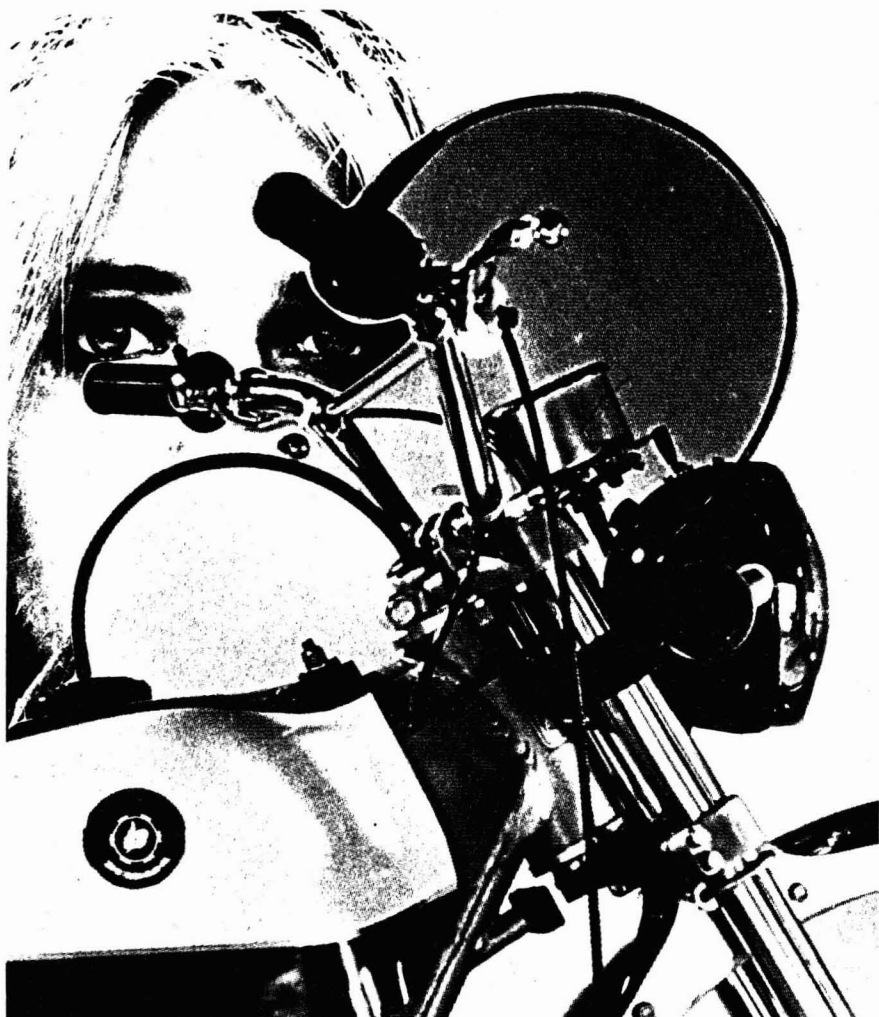
de la posible destrucción del movimiento, movimiento que es vital en las funciones eróticas. Lo estático es lo muerto, es el polo opuesto de la vida, lo hierático entraña la frialdad y el dolor de lo que ha perdido (aunque sea en forma temporal) la posibilidad del acoplamiento.

En *La Motocicleta*, André Pieyre de Mandiargues edificó una prosa absolutamente erótica; obra en la que nunca se acaban de dilucidar las opciones múltiples de la sensualidad. En uno de los párrafos se lee: "Igual que en el cine, se dijo, o en las historias impresas que no son sino reproducción de los sueños de un narrador, ¿por qué el hilo del sueño o el de la pura fantasía se ve tan a menudo cortado en el momento en que iba a producir la mejor parte del espectáculo, la emoción tanto tiempo esperada? ¿Por qué se le escapa a uno antes del desenlace?"

La novela de Mandiargues mantiene un movimiento persistente, un camino recorrido en una trayectoria hacia la destrucción. El personaje de Rébecca nunca encuentra la respuesta acerca de lo efímero del placer, se le escapa. Ella tiene conciencia de los recuerdos que se proyectan en su memoria, pero es incapaz de llegar a la comunión del placer con su amante Daniel.

La respuesta más viable que propondría la novela está dada por la temporalidad de lo real: si el presente es efímero el placer también lo es. El recuerdo devuelve la persistencia del placer, pero es un placer que se ha dilatado, que ha pasado por el raso de la reflexión, del raciocinio. La emoción, es ese estado anímico que provoca el vacío de los sentidos, un desquiciamiento que hace ajenos a sus partícipes. Es decir, el erotismo de *La motocicleta* está enfocado desde un punto de vista que no deja lugar a dudas respecto a que el verdadero gozo es una etapa posterior a la aparente consumación lúbrica. Rébecca evoca su pasmo ante el erotismo y se menea nerviosa en el sillín de su vehículo, en su "vuelta atrás", el pasado; racionaliza aquello que en su momento fue instantáneo, pues, la aprehensión verdadera la consigue a través de la retención de las imágenes y de las sensaciones evocadas. Su propio desvirgamiento está visto con una óptica muy distinta del suceso real: alcohol y sueño lo precedieron. Ahora, en plena vigilia, ella encuentra el placer auténtico al rememorar lo efímero. De esa manera, moldea sus vivencias eróticas *a posteriori*, pero al recordarlas las vuelve presentes.

Mandiargues construye el viaje de Rébecca como un deslizamiento, el mismo objeto (la motocicleta) es la inversión del amante. Daniel le da órdenes y ella obedece, ella conduce el vehículo con la certeza del rito: "la motocicleta le parecía siempre el último retoño de los grandes caballos fúnebres de los siglos pasados, y a poca velocidad la dirigía con amor y desconfianza como un ser vivo acostumbrado a las vastas extensiones del desierto o la llanura".



La sensualidad de las acciones de *La Motocicleta* tienen ejes de acción de diversa especie: Rébecca se levanta desnuda para vestirse, para entrar en relación con la exterioridad de los objetos. Ese *entrar a* es importante en la medida en que la prenda íntima, transparente y sucia, y el traje de cuero ("con el aspecto del despojo de un gran animal") son elementos simbólicos. La suciedad (recuérdese al Marqués de Sade) es uno de los alicientes para la participación erótica; entonces no es gratuito que Rébecca vaya a ver a su amante con ropa interior que ha usado en la víspera. Tampoco es un azar que Mandiargues compare el aspecto del traje con la imagen de una bestia.

La palabra colabora a integrar el discurso erótico. Para nadie es desconocido que sin éstas la acción pura y simple del ejercicio sensual y sexual no alcanzaría sus más altos niveles. La palabra es: siempre un recuerdo. Más aún, cuando la estructuración de un mensaje se puede volver del todo lúcida

y/o sombría de acuerdo a su empleo, pero siempre es fundamental.

La metáfora y las analogías de *La motocicleta* dan idea de un viaje que es movimiento y penetración; en ciertas pasajes se plantea el estrechamiento de la carretera, un estrechamiento dentro del cual se abre paso Rébecca en su afán por llegar hasta su amante. El periplo es la imbricación en los laberintos de una sexualidad que ha aflorado al entrar en contacto real con un tiempo futuro (la cópula con Daniel) que nunca llegará. El trayecto es el descubrimiento, el desvelamiento de esos ritos laberínticos impregnados de añoranza, de búsqueda de la inmediatez del placer que no acaba de ser satisfecho porque la muerte corta de tajo los recuerdos. Eros y Tanatos aquí están divorciados, el gusto por lo lúgubre en Rébecca es la aceptación de la ruptura con el erotismo. Aceptación contundente y dialéctica: la vida es la posibilidad del erotismo, pero ésta conduce a la muerte, es un círculo de retornos.

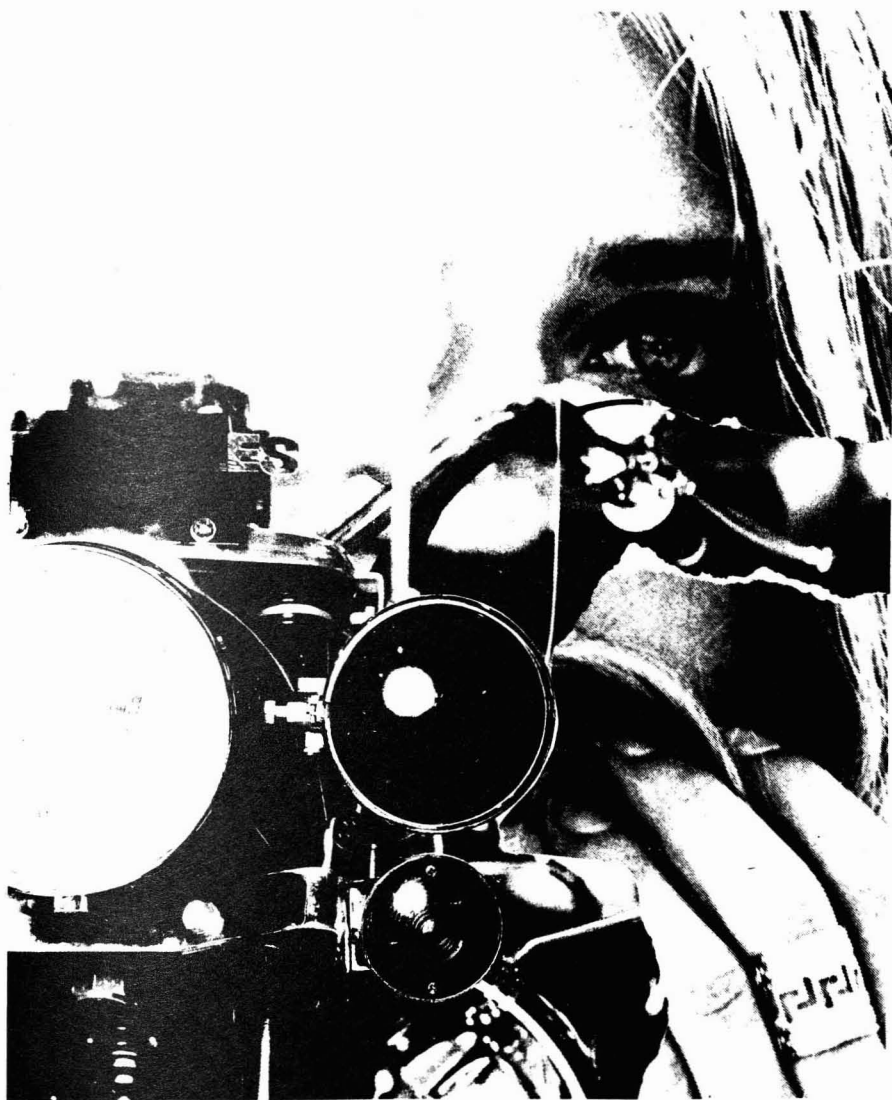
Mandiargues no se deleita con la descripción detallada de los cuerpos desnudos, lo que a él le interesa es la afirmación de una voluntad erótica que se mueve por medio de una mujer que es el centro de esas imágenes. La atmósfera es la que está recargada de sensualidad, los movimientos de Rébecca son fuente de un erotismo muy peculiar; el contacto con el traje, pesado y asfixiante, el contacto con una velocidad que la excita sensiblemente, el contacto visual con los sujetos que pueblan el camino, en fin las percepciones físicas, emotivas e intelectuales confluyen en el desbordamiento de los sentidos.

Formalmente *La motocicleta* es una novela contada con la maestría habitual de Mandiargues. Maestría que se encuentra también en *El margen* y en *La muchacha debajo del león*. Construida con un psicologismo sutil y con un enorme ritmo narrativo. Oraciones largas, párrafos de puntuación proustiana y languidez que recuerda a los mejores simbolistas.

André Pieyre de Mandiargues es uno de los hombres más directamente relacionados con el erotismo y su conocimiento, posee una de las más bellas colecciones de objetos lúbricos que existen en la actualidad; el cineasta polaco Walerian Borowczyk dejó testimonio de ésta en su cortometraje *Una colección particular*. Además es un admirador de Aubrey Beardsley y de Gustav Klimt, y, si vale la analogía, se podría afirmar que la concepción literaria de Mandiargues tiene mucho de la sensualidad decadentista de estos artistas plásticos.

Obra maestra de la literatura contemporánea, *La motocicleta* de André Pieyre de Mandiargues es una de las más sólidas ejemplos de arte erótico.

Así mismo, la novela justifica la tesis de su autor, al crear ese ámbito sensual por medio de su fantasía y su sueño, es decir: de recuerdos (inventados o no) que se estructuran en el encuentro con el erotismo y con la muerte.



Hablar de actores

Hablar de los viciosos, empedernidos del teatro, de los verdaderos actores, de ese ejército que deambula por el significado de los textos, los ensayos, la ilusión y la desilusión, y que disfrutan el dolor de la noche en las calles con los parlamentos subrayados debajo del brazo o con la mente ausente balbuceando todavía el eco de las palabras que sólo llegan a ser en el escenario, es hablar aforísticamente de los que tienen prisa, que andan de un lado a otro, que tienen fijas las miradas en el asombro de su voluntad de poder, es hablar de la arrogancia de unos santos que una y otra vez gritan, representan, lloran, vociferan para seguir afirmando una idea de lo que podría ser —de lo que es— la repoblación de la tierra por personajes fantasmáticos cuya existencia llega a su límite en el cuerpo del actor.

¿Han visto de cerca los ojos de los actores aturridos por la intensidad al terminar una función? Están iluminados de una extraña luz. Han llegado a la otra orilla, la que no existe por que no resistieron a la tentación de remar la barca de Carón, después de la despiadada lucha personal con íntimas emociones. Son ojos que han recorrido, momentos antes y durante su paso en el escenario, el tiempo verdadero al hundirse en la oscuridad del pensamiento, colmada por la presencia de pronto abstracta de los espectadores, las luces, la utilería, el oleaje de respiraciones.

Juan José Gurrola:

El teatro o la subversión del pensamiento

por Rafael Vargas

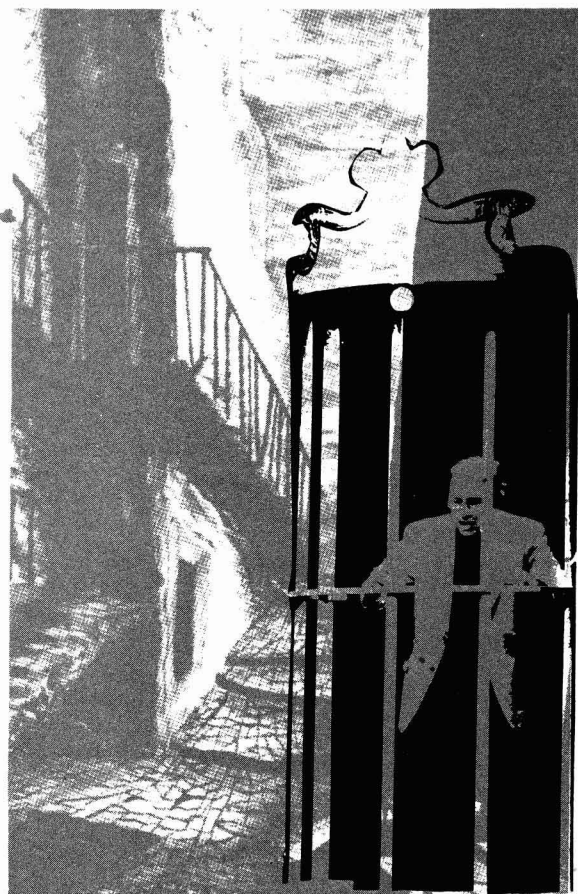


Juan José Gurrola

Recientemente, Juan José Gurrola fue nombrado director de la Compañía de repertorio de Teatro Universitario. La elección para el puesto no pudo ser mejor, Gurrola es uno de los más importantes artistas de nuestro país. Hemos hecho esta breve entrevista para presentarlo a los lectores de la *Revista de la Universidad* que aún no lo conocen.

—¿Cuál cree usted que deba ser la función social del teatro?

—Se ha preguntado mucho sobre este tema en busca de darle lugar tanto a la sociedad como al teatro. Hay muchas cosas por aclarar. El teatro maneja una enorme cantidad de pensamientos e ideas, mueve diferentes pensamientos, y no tiene como intención primaria el hacer un servicio social. El servicio social se lo hace a sí misma la gente de teatro, estando con el arte o cerca del arte como una actividad que busca un equilibrio, no necesariamente con la sociedad, sino un equilibrio propio, que tiende a demostrar que puede existir una vida con ciertas pasiones y relaciones, ideas, no necesariamente en pro o en contra de la sociedad, sino más bien de subversión de la sociedad, de las cuales el espectador podrá tomar lecciones, por decirlo así, y demostrarse a sí mismo que existe otra posibilidad



aparte de la inmediata función social, que a veces puede ser muy ensuciada por falta de madurez.

—¿Usted cree que el teatro esté cumpliendo en esta época una función subversiva? Es decir, hay algunos ejemplos claros, está Gombrowicz por ejemplo, pero, ¿puede considerarse esta subversión como una tendencia contemporánea?

—Durante la época de los sesentas hubo mucho teatro que tendía a destruir las instituciones de todo tipo, no sólo aquí en México sino en Europa, en Estados Unidos... Este teatro salía a la calle, buscaba la libertad, se desnudaba, hacía *happenings*, era un teatro que gritaba que el teatro no estaba dentro del abutamiento de los escenarios. Era una subversión muy válida en los sesentas. El Living Theatre de Nueva York, por ejemplo, decía en aquella época: "Que termine la guerra de Viet-Nam". En Alemania también, en una ocasión en que se secuestraron a varios personajes, hubo un director de teatro que se declaró simpatizante de los secuestradores en sus obras. Ahora tenemos otro ejemplo en España, en donde varios actores han sido encarcelados por representar una obra que no va de acuerdo con las ideas políticas predominantes. En ese aspecto sí se puede decir que el teatro ha hecho una labor subversiva y la gente de teatro —ya sean actores, directores o escenógrafos— es vista ahora como gente que, por estar en medio de la sociedad y las ideas, tiene algo que aportar, algo que ver en la realidad social. Eso, partiendo de los sesentas. Ahora en los setentas, gracias a los autores o directores que han hecho teatro, no necesariamente subversivo, el teatro tiene una nueva intención, más que nada a través de obras que no subvierten la realidad inmediata, sino que subvierten al pensamiento mismo. Se trata de una lucha del teatro consigo mismo. Las obras tratan de destruirse a sí mismas, tratan de verse otra vez más de cerca; es el proceso de la destrucción del pensamiento lo que vemos en el teatro contemporáneo importante. No cómo se construye una obra o una realidad, un suspenso, una trama, sino cómo el pensamiento va fragmentándose, y ese movimiento de fragmentación es una pregunta que el teatro se plantea a sí mismo. Entre otros ejemplos podemos ver lo que yo hice en Nancy, *Roberta esta noche*, que era teatro universitario. Ahí se notaba este desmembramiento donde la mirada era el tema. Se trata del teatro preguntándose a sí mismo no dónde debe existir, como sucedía en los sesentas, sino por qué existe. Lo que se está llevando a cabo es una revisión de la química, de la esencia del teatro. Ahí está Gombrowicz, está Artaud (que no me gusta), está Brecht por otro lado, el nuevo teatro sudamericano, el inglés. Sí, hay subversión en las obras, pero ya no una subversión directa a valores que podríamos considerar caducos en la sociedad, porque a los



hombres de teatro no les interesa hacer eso, es decir, a los buenos hombres de teatro.

—Según todo esto, ¿cuál puede ser el futuro del teatro?

—El futuro del teatro es absolutamente independiente del futuro del mundo, y eso es lo que lo salva, el teatro salva al mundo en la medida en que, aunque la gente diga “todo está bien” nosotros podamos oponer una respuesta. El problema no es el futuro del teatro, pues es un futuro que la gente de teatro conoce; la función se acaba todos los días, estamos acostumbrados a eso. El error es buscar el futuro de las cosas, eso es lo malo.

—La búsqueda entonces se da en otro sentido

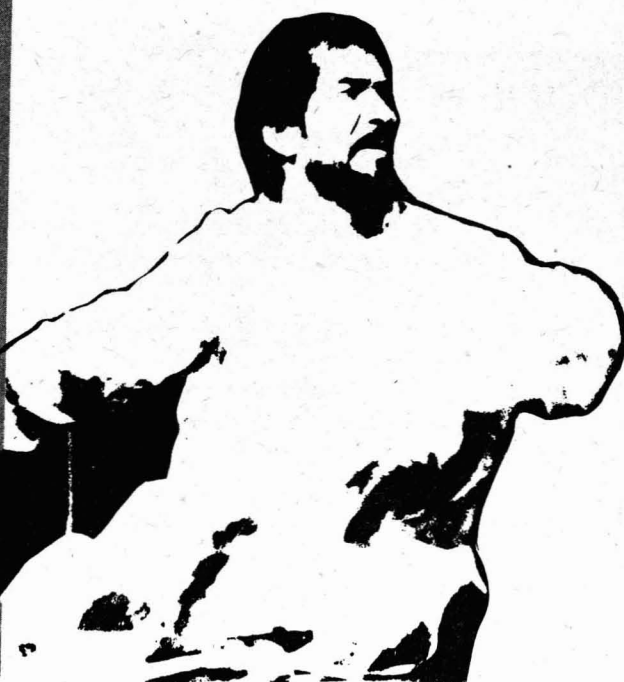
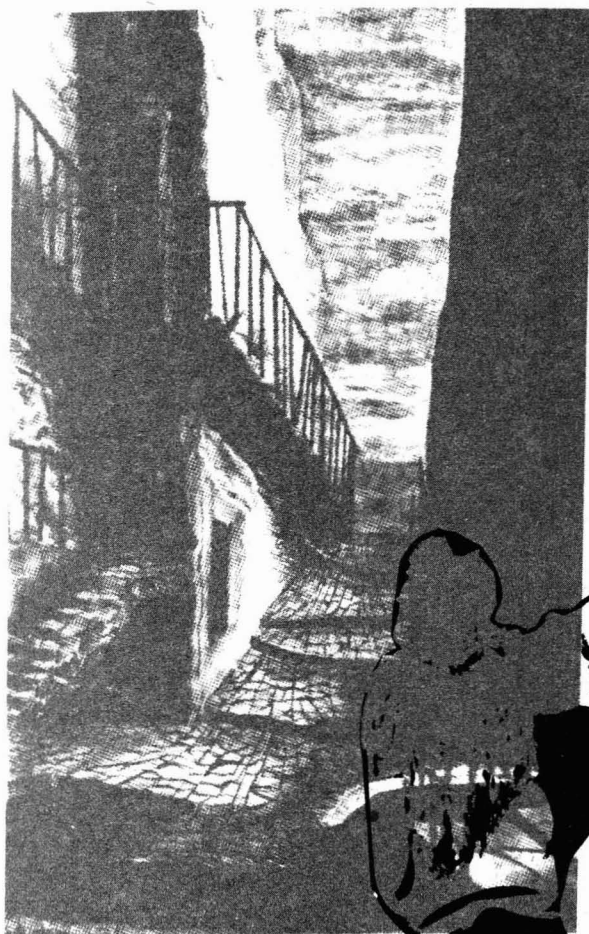
—Sí. Mucha gente ha hecho muchos experimentos durante los últimos diez o veinte años aquí en México. A mí me gusta mucho eso. Algunos resultan, otros no. Estos movimientos se hacen por grupos, a veces en un momento dado se reúne una serie de gentes, se junta una obra, unos actores y salen cosas que no se pueden predecir en una computadora. Así fue por ejemplo el grupo de Poesía en Voz Alta a finales de los años cincuenta. Después de Carlos Solórzano entró Poesía en Voz Alta con otra dirección de Héctor Mendoza, con Octavio Paz, Juan José Arreola, aunque el que unió realmente al grupo, recordando después de veinte años, era Juan Soriano. Soriano no sólo “vestía” la obra sino que le daba su unidad. Para la gente en México que había visto operetas u otro tipo de teatro, este era algo nuevo: una unidad de pensamiento regida por una unidad plástica al mismo



tiempo, y una unidad de autores, Lorca, Tardieu, Ionesco, más adelante Eliot. Y de ahí, de ese acto que acusaron de teatro elitista, para minorías, se formó gente que ahora tiene que ver en la actualidad, como Héctor Mendoza, Juan Ibañez, José Luis Ibañez, Arreola por otro lado, no tanto en teatro —él primordialmente ha sido un escritor— y mucha gente más. Esa gente continuó su camino defendiendo una idea. Después de veinte años, esa actividad que no estaba destinada al gran público, ahora, por la diseminación de sus integrantes, continúa viviendo, continúa siendo importante. Y eso es lo que ahora la Universidad, a la que se respeta muchísimo, porque ha conservado esa libertad, nos permite poder volver a movernos, para lograr que esta nueva compañía en que estamos trabajando dure lo más posible. Con Poesía en Voz Alta se trazaron muchas bases, es lo que yo sentí entonces, y eso yo no lo puedo traicionar. No puedo meterme a hacer teatro comercial, tengo detrás toda una formación. Una de las ventajas del teatro universitario es que es independiente de la Universidad en cierta forma, es un teatro en sí, una idea en sí, que la Universidad ha sabido proyectar, activar e impulsar. Siempre sale alguien. Ahora hay directores nuevos, la gente busca aquí en la Universidad nadar en agua limpia.

—¿Conoce usted los trabajos de la gente joven de teatro universitario como el experimento basado en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz o *Sólo conciencia de besar*?

—De *Sólo conciencia de besar* me han dicho cosas maravillosas, de lo que se hizo con el *Laberinto*. . . no sé. Yo estuve el año pasado fuera de México.



He tenido oportunidad de trabajar con directores jóvenes, José Caballero, Salvador Garzini, Nicolás Núñez, Eduardo Ruiz, y tuve experiencias con ellos en un taller de teatro que yo hice en el Museo de Ciencias. La competencia intelectual es lo que ha animado durante tantos años al teatro universitario. Yo estuve hace veinte años en el teatro estudiantil (en 1957 dirigí mi primera obra, "La hermosa gente", con el grupo de arquitectura) y ahora vuelvo a estar en lo mismo. Ahora que regreso a la Universidad como funcionario, organizando esta compañía de repertorio, no sabes lo hermoso que es caminar por los pasillos, subir al décimo piso de rectoría, constatar unos pequeños cambios pero encontrar a la misma gente, igual que Filosofía y Letras cuando comenzábamos. La Universidad está llena de gratos recuerdos y de esa gente que sigue buscando y haciendo teatro. Con esta compañía de repertorio yo creo que vamos a lograr algo muy bueno. El problema es corregir todas las fallas. Somos una nación que apenas comienza a hacer teatro. Tuvimos que tomar de aquí y de allá, crear muchas escenografías y espectáculos, defendiéndonos de una manera o de otra. Ahora yo creo que ya hay una generación de directores y de actores que trabajan muy en serio. Del nivel que ahora tiene un actor en la compañía de repertorio, del nivel normal universitario vamos a subir a otro nivel más alto. Me interesa esa escultura del actor; que el buen actor pueda mejorar todavía más, y en eso es lo que estamos trabajando.

—¿Hay alguna puesta en escena próxima de esta compañía?

—Sí, estamos ensayando una obra, *Lástima que*

sea puta de John Ford (apunta ahí que es del siglo XVII para que la gente no crea que es un vodevil). Nos está sirviendo para que los actores se integren a un trabajo, una disciplina de teatro, clásico, de la que yo también estoy aprendiendo. Se trata de un aprendizaje simultáneo, creando juntos.

—¿Y quiénes integran el reparto?

—Bueno, el reparto —cito en desorden— está integrado por Vera Larrosa, José Ángel García, Salvador Garzini, Tina French, Ernesto Yáñez, Oscar Yolfi, Armando de León, Hugo Gutiérrez Vega, Martín Lasalle, Gabriela Araujo, Mariana Elizondo, Arístides Cohen, Juan Ramón Castillo, y faltan algunos otros. La escenografía es de Alejandro Luna (consejero de esta compañía), el vestuario de Fiona Alexander. Lo importante es subrayar el espacio en el que trabajaremos, que no se conoce mucho en México, el de Santa Catarina, construido precisamente por Alejandro Luna. Es un sitio magnífico. Queremos que la compañía se haga estable para fines de año, coincidiendo con la construcción de un nuevo espacio teatral junto a la Sala Nezahualcōyotl, que tendrá dos o tres escenarios. La idea de este espacio es aglutinar a la gente que nos interesa, a los actores, profesionales o no, para tomar este contacto con toda la lentitud pero con toda la previsión que esta compañía se merece, para que su vida sea muy larga y muy importante dentro del teatro nacional, y que represente a la Universidad como siempre ha sido representada: bien, gracias a esa gente que le dedica su vida, trabajando por hacer lo mejor posible. Nuestro deseo es que aquellos actores que andan dispersos por la ciudad y con la mirada perdida se integren a esto.

José Manuel Pintado

Todo está a punto de volar en pedazos

ESTA MANADA SALVAJE

Esta manada impaciente es mi país: erupción de pirámides
desbocadas,
borrachera de pulque curtida con piquetes de mezcal
que se clavan cualquier día de la semana con el menor
pretexto.
Después despierto frente a un rebaño de islas
donde Carlos, Alejandro, me saludan los amigos
y en la margen derecha destacamentos militares los dispersan.
Este calor insoportable donde flotan cardúmenes de insectos
y la calma chicha
no deja en paz siquiera el día de la siesta.
Estas semanas en cama con mi mujer es mi país:
la violencia de su reclamo,
la entrega de su recorrido que hay que hacer con ira y con
paciencia
y exploración a fondo,
para sentir que estamos hechos de dioses antiguos como la
tierra
y de aguas escurridizas donde se esconde la vida
y la muerte
antiguas como la tierra
que yace en el laberinto de sus muslos,
en el sorbo de sus pezones donde mi sed se angosta.

Este brillo de la fruta después de las inundaciones,
los que mueren de hambre junto a los graneros llenos
y una furia contenida que crece por dentro y crece en mi país.

DESESPERACION CON OSO

Aprieto el estómago y me duele
de tanto caminar en la ciudad sin fondo.
Pasan los edificios igual a lentos transeúntes
que no quieren llegar a ningún lado.
Conspira el viento con el humo
y cuando no sopla, el polvo sepulta
los ojos y las calles.
¿Cómo puede uno conciliarse
si la vida se guarda detrás de las cortinas,
si hasta los poetas se visten de fiscales?
Solamente un tigre jugando con un oso
en alguna esquina de San Juan de Letrán
podría darme una sonrisa urbana.
Cualquier cosa inverosímil
para romper la inverosímil monotonía
donde hasta el pesero ha dejado de oír
la cumbia ganosa, el lobo y melón
entusiasta de otros días.
Pero ah con la justicia poética.
Aquí enfrente de Uruguay y San Juan
ocurre lo que dije, y eso pasa, te lo juro:
juega el tigre con el oso.
Ya podrán fiscalizar, ya no me duele.

INSOMNIO

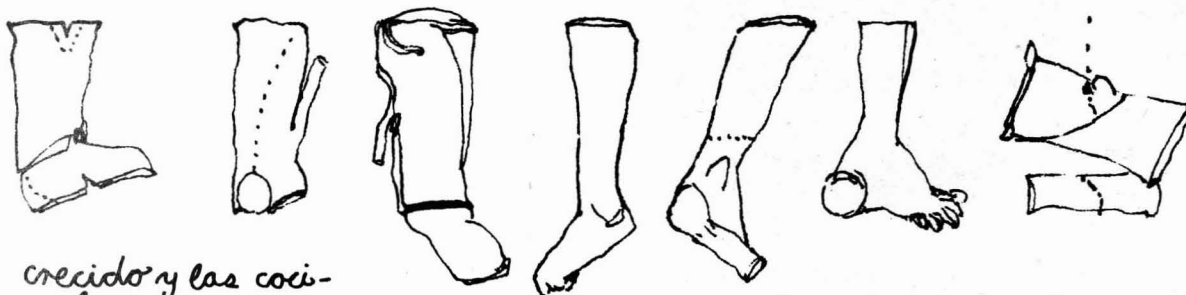
Tanteo algunos restos de la noche:
decido levantarme.
Sobre una piedra encuentro una inscripción:
*si buscas una mano que te ayude
encuéntrala en el extremo de tu propio brazo.*
En mi garganta crece una hierba roja,
seca en el desvelo.
Esta vez he dormido poco.
Me cansa el calor que se desprende de la noche,
el paisaje de la memoria
donde los patos son heridos en vuelo por el rayo.
Estoy aquí con mis sentidos mutilados
esperando que acabe de una vez
esta hora de insomnio
para seguir el rastro de la travesía.
Será mejor voltearme al otro lado,
seguir el sueño.
Lo negro no me deja ver nada.
Parece que todo está a punto de volar en pedazos.

LILI EN LA CASA DE LOS GANSOS

Se habían iniciado las clases y poco a poco se nos iban



rompiendo las botas hasta quedar descalzos las habas habían

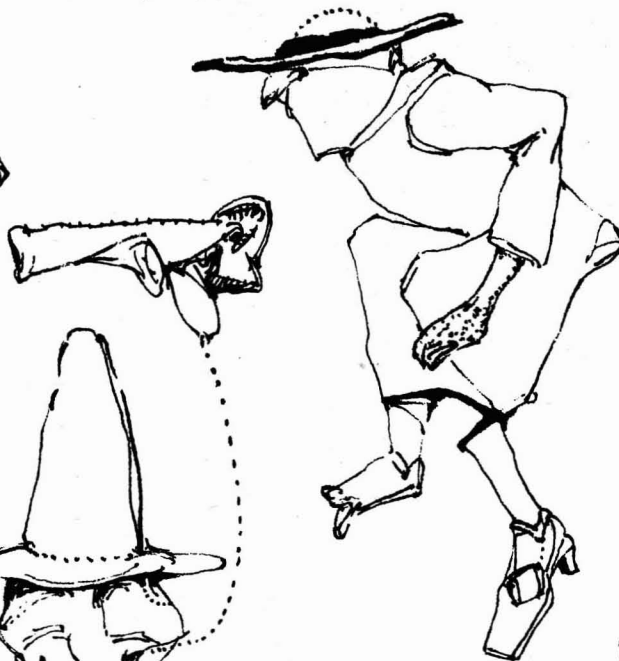


crecido y las cocinaban en casa

ti-ti-to-tum lo que no impedía que oliera a carne humana



Lili deseaba cortarse las piernas porque se parecían al ganso



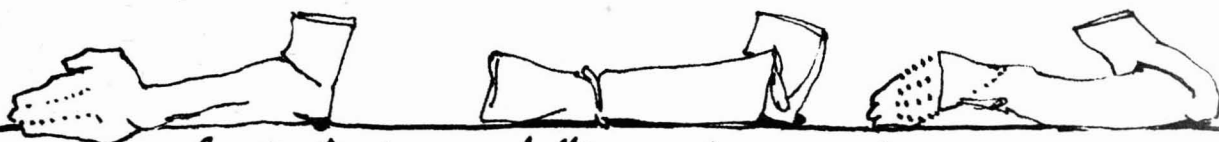
El viejo ha enterrado una cabeza mas conserva la oreja para escuchar los pasos de Lili
Floreció así el cuello abortado de un ganso con el que el viejo la perseguía se le rompen las botas y las piernas cuando se le caen las cuelga pronto son una pesadilla

Cuando regresó a casa Lili notó que el gato había perdido las botas y se había transformado en zorro y que le enseñó la pierna

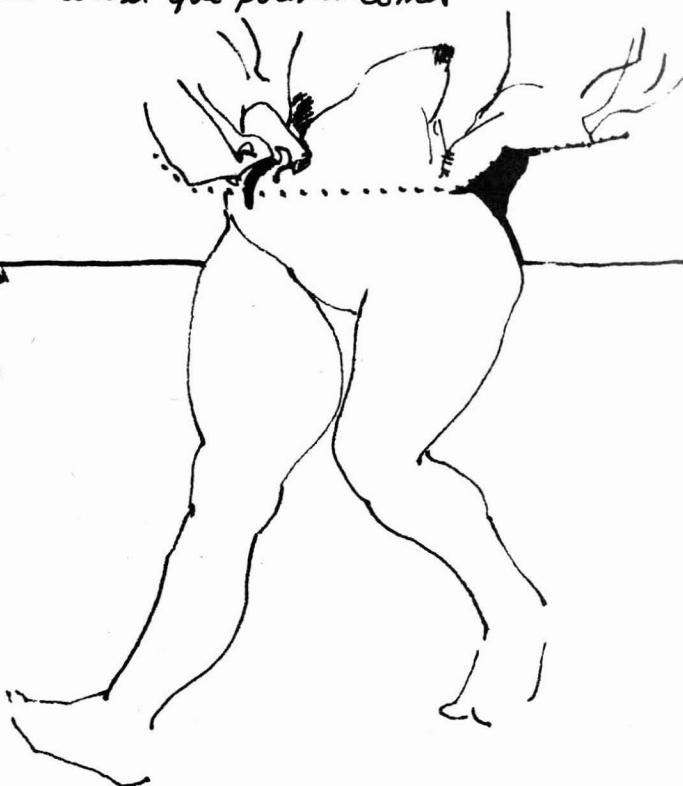
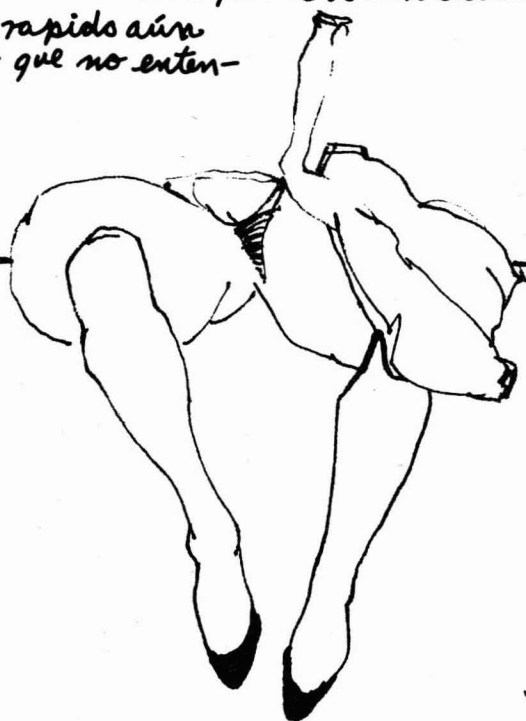


que había extraído de un pantalón que se había puesto "Con ella - le dijo el zorro- podrás correr más rápido que una liebre solo necesitas ponértela entre las piernas y haciendo un respetuoso ademán la invitó a pasar a su Cueva

llena de júbilo entró para encontrarse

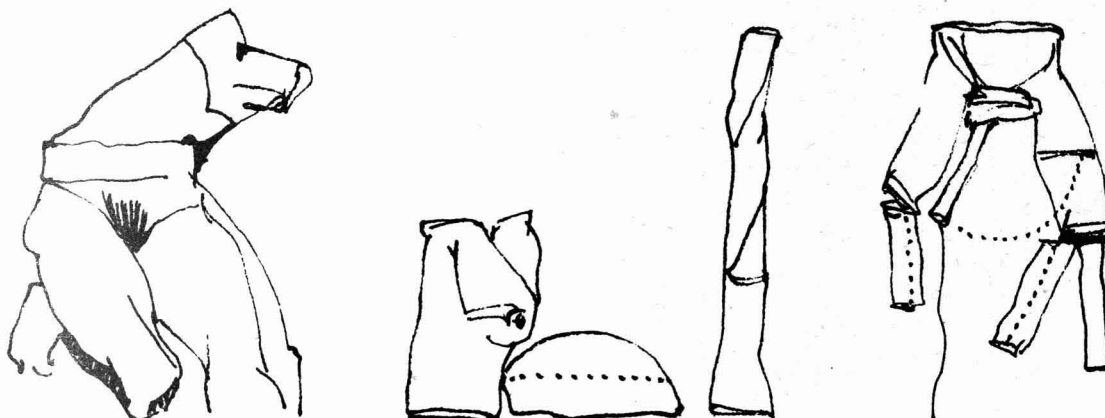


las partes de un caballo con el que podría comer más rápido aún sólo que no entendía

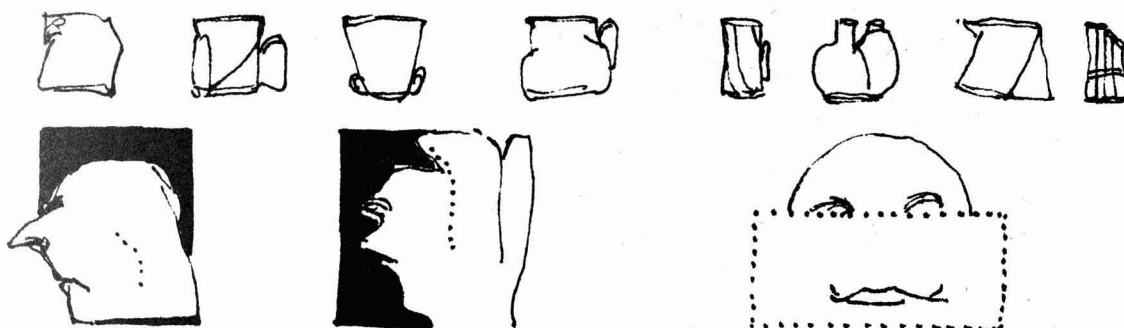


Por qué sus cuatro patas eran piernas de mujer y la cabeza estaba formada por tres brazos

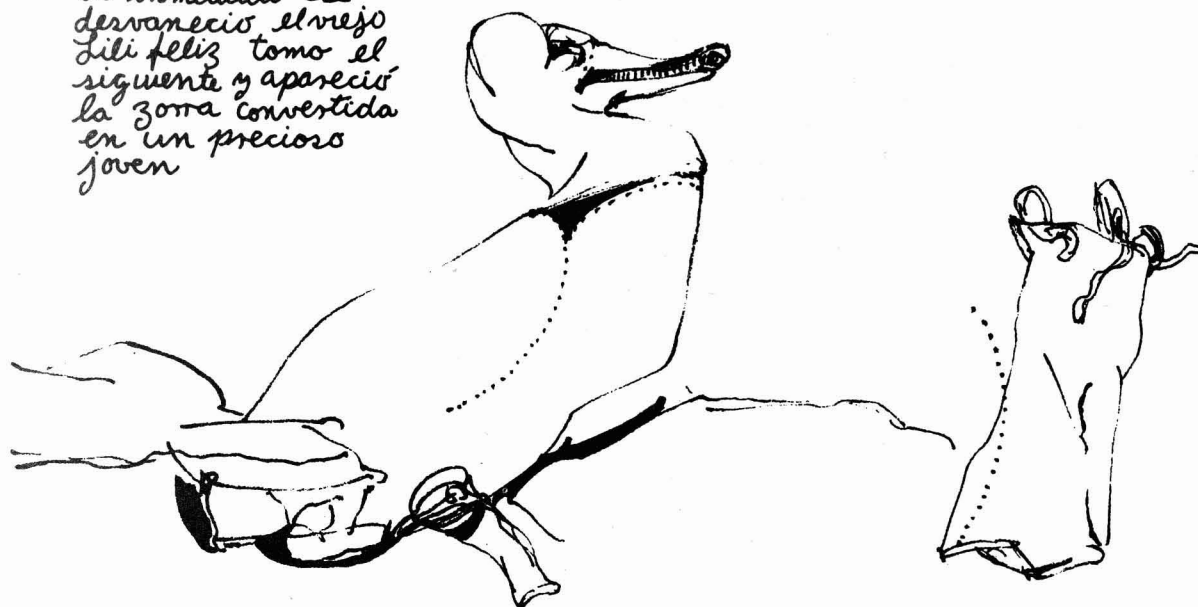
Cuando el zorro se fue Lili entró a la cocina donde vio a un sirviente manco quien la invitaba con señas a acercarse Lili llegó a él dando brincos y se subió a un gran bongo



él le mostro ocho recipientes llenos de un líquido espeso y verde

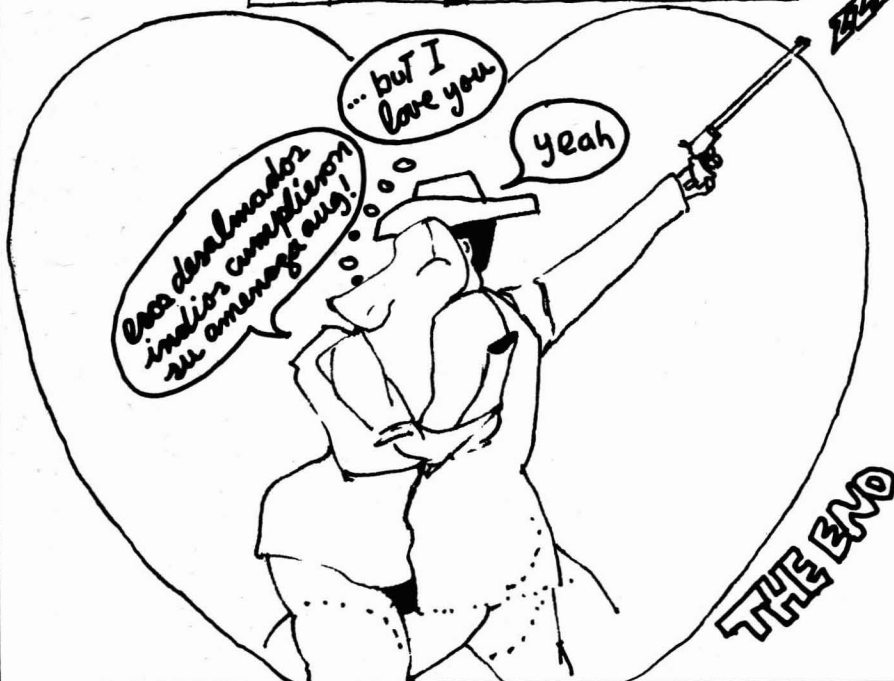
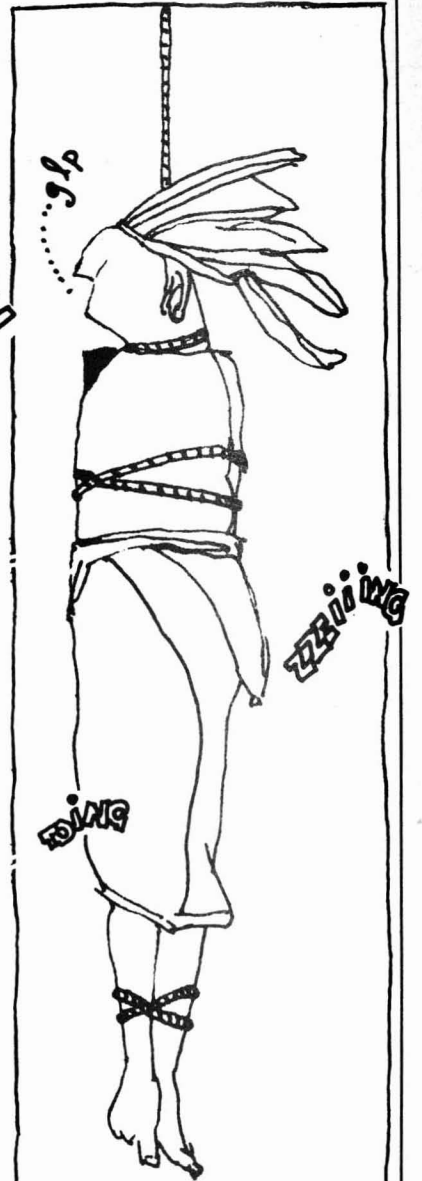
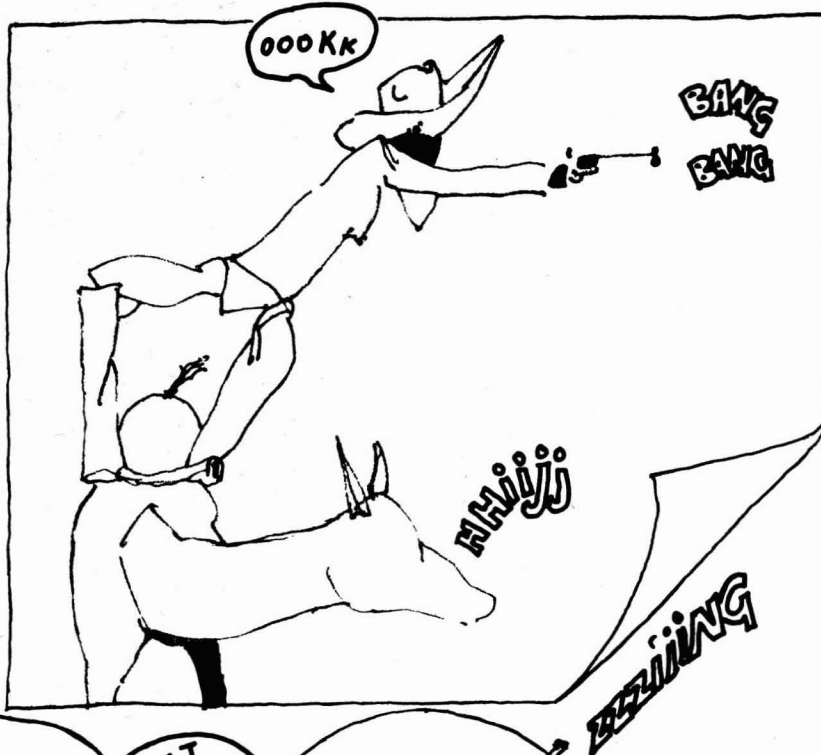


y le indicó que los bebiera como se veían apetitosos bebió el primero y el sirviente se convirtió en el p. prior apuro asustada el segundo y de inmediato se derranecio el viejo Lili feliz tomo el siguiente y apareció la zorra convertida en un precioso joven



ciego que le dijo "no vayas a tomar ni uno más si no quieres que te suceda algo desagradable" Ella con la más rigurosa solemnidad asintió con la cabeza e inmediatamente quedó transformada en ganso

THE WESTERN LAND FOR AMERICA



THE END

AA
BRAVO
KAA
WURRA

Ciclo solar*

DEL PADRE

Con burlas que lleva en la risa disimulado algún miedo, si se demora aún la luz en torno y no hay mucho tiempo que ganarle a esta noche.

Subiría a esa hora las escaleras de madera del viejo edificio al final del autobús, si por fin abría allí esa puerta la mano cargada de venas de su padre otra vez callado.

Si había demorado subir las escaleras y si ahora volvía a sentir la voz de su padre en la frase interrumpida dentro de su memoria, donde ese hombre extremadamente delgado y de mirada fija hablaba poco en su orgullo herido.

De viaje en el período de las siembras, o si marchaba por el verano a las viñas y elogiaba al volver la producción del tinto espeso, y también si retornaba a su valle habiendo detallado la configuración de los cerros vecinos donde en su juventud creyó segura la posibilidad montañosa de unas minas.

De ese tiempo su figura en la medianoche, de vuelta de un viaje largo, más delgado aún, y volviendo a planear otro golpe de la fortuna, ya vendida la huerta primera. Hablando sin tiempo, al comienzo de todo, rodeado enseguida por los amigos que brindaban al mediodía.



Subía por eso las escaleras otra vez decidido a recuperar la voz de su padre, ahora hacia él, bajo cierto dejo resignado, protestando a ratos, con el periódico entre las manos, opinando un poco. Porque de chico él había espiado la voz de ese hombre, siempre rodeado por sus amigos, que resonaba altiva en la puerta de la sala, y esa gente reía, animado entonces por la sensación de peligro, que compartía en la sola resonancia de ese vocerío al fondo.

De esa voz conocía así la vida suntuosa, cerca de él, en secreto, y sólo más tarde descubriría que su padre en verdad le había hablado muy poco, y ese silencio tan próximo lo agobiaba vagamente, recordando la mirada casual de ese hombre, que ocurría como una posibilidad inminente y acaso dolorosa de poder hablar.

Porque su voz acontecía en torno a los personajes lejanos de la extensa familia, cuya escasa fortuna estaba siempre en peligro, para burla suya, o se levantaba de esa mesa marchando al corral terroso donde toda la noche arrojaba baldes de agua con un ruido alarmado y continuo.

¿O tal vez él mismo no había buscado a su padre con preguntas posibles, ya a solas? Si bien era cierto que a sí mismo sólo podía recordarse hablando todo el tiempo, en los mil proyectos iniciados y abandonados en ese tiempo próximo a una playa.

Sólo cuando su padre envejecía, y era calma esa voz, como rajada a cierta altura, sólo entonces habían hablado largamente, antes de irse a dormir, comentando escandalizado y en broma esas noticias de la radio. Destiempo que era ese diálogo, y ya tardía esa hora, porque en su memoria él hubiese querido alzar la voz hacia ese hombre que era su padre, provocando la resonancia entera de su orgullo entonces.

Y no obstante en esa angustia vacía él buscaba entender el silencio de su padre, ese breve terror de aceptar en el silencio de esa voz otra forma de hablar, recuperarlo así, con cierto peligro, antes de que su padre fuera perdiendo esas batallas, retirándose hacia una silla, olvidando los reclamos de una imaginación propia. En esa silla podía verlo con mayor nitidez, abriendo un periódico, mientras decrecía el humo de su cigarrillo, bajo la luz que marcaba todas las sombras y fijaba su rostro de ojos muy vivos y fijos, y nariz aguilena, cuando empezaba a quejarse un poco del frío.

Recordaba del otro tiempo sobre todo dos noches distantes en que su padre habló largamente del aluvión de Huaraz y de la gran lluvia sobre los valles, y en el valle de Yaután debía cruzar a caballo un alto puente que el río sacudía, solo en ese mundo de aguas violentas.

Pero de esas noches no podía recuperar ya la voz, sólo podía retener las imágenes rodeadas por cerros disueltos y bosques arrasados. Resonaba entera su voz solamente en la sala, con los amigos celebrándolo, encendida, despectiva y elogiosa, su

Julio Ortega (1942) es uno de los críticos y escritores peruanos más importantes de la actualidad. Ha publicado una novela, *Mediodía*, un estupendo libro de ensayos, *Figuración de la persona* y una compilación de textos de César Moro. El fragmento que publicamos ahora pertenece a una novela que aparecerá próximamente.

voz sin tema precisable para ese espía tras la puerta.

Si subía las escaleras así invadido por el temor y la mano de su padre abría esa puerta, o si ya descendía en la penumbra esos escalones, y cerraba la puerta de calle, buscando por igual esa voz que perdía, cercado otra vez por el silencio de su padre, creciente en la memoria, al centro de esa casa próxima al mar, donde avanzaba cerrando las puertas antes de dormir, mirándolo de pronto en la inminencia de su voz, pero sin decir ya nada.

Y al abrir la puerta veía a los amigos que terminaban de cenar y bebían vino, a grandes voces, y su padre lo anunciaba sin desprender su mano del hombro que aferraba, y descubría que había bebido un poco, y su voz era ahora más baja y lenta, se agitaba la nuez de su garganta y su piel allí, al hablar, pero siempre erguido, con la mirada de ojos agudos, de pie ante esa mesa poblada.

Pasó él su brazo queriendo también abrazarlo y tocó el hombro delgado y duro de su padre, y retiró el brazo, sintiendo que la mano de él oprimía fija su hombro izquierdo, mientras lo presentaba a sus amigos y ellos llenaban un vaso para él.

Porque en un sueño escuchó que llamaban a la puerta, y al abrirla vio que dos hombres llevaban su cuerpo caído: lo sostenían de las axilas, y tenía la cabeza ladeada, sin duda malherido, y después había

temido que el rostro de su padre se pareciese al del sueño, a ese cuerpo desgarrado, que había recibido después de que golpearan a una puerta.

Después si en esa mesa han bebido, el padre lo habría abrazado, hablándole de los bienes perdidos, y habría él presenciado el brillo último de sus ojos, su voz que reclamaba sin referencia posible, en toda la fatiga de esa hora sonámbula, con la última fuerza de su voz.

Y si nada queda por decir y nada ha sido entre ambos dicho, o si todo fue dicho en el otro tiempo, cuando en las habitaciones blancas ese hombre acarrea el agua de su propio mundo, luego de reír alto y ferviente, en la vanagloria de su voz, en esa pasión.

DE UNA DIVA

Negro reluciente es el tren Delaware-Pennsylvania que atraviesa el invierno de árboles quemados camino hacia la ciudad minera de Pittsburgh, llamada el Ojo del infierno, donde se juntan el Alleghany y el Monongahela y forman el Ohio.

Si Ian, un jovencuelo por entonces ha visto todo el teatro posible, en el Sirya Mosque, una noche italiana, cuando la Diva cruzó la escena de lateral a lateral, si bien nadie la había visto moverse, sólo ese cuerpo delgado que todo lo decía en una sola frase como un delta y allí todo acontecía.

Estaba ella al centro de la escena, vestida con un traje largo y simple, que la obedecía como todo, y en su rostro la enorme fatiga se borraba, una llama así, desplazándose imperceptiblemente, al centro del incendio, igual al más dócil instrumento.

Olvidó Ian la pieza que se representaba y olvidó las palabras: desde la mujer que respiraba en el fervor de esa tragedia, casi desapareciendo, el rumor de sus sentidos lo había abrumado, como en el privilegio de una comunión ignorada.

Curioso oír a Ian contándolo a pocos, prometiendo pensarlo mejor, porque algún día él podría decir exactamente lo que en ese teatro ocurrió, cuando súbitamente desde sus ojos cada detalle se iluminaba, y era una iluminación erizada, un asombro que se expandía, y era absurdo pensar ahora que tuvo que aferrarse de su butaca volviendo así de ese placer enervado.

Era como hablar, había dicho Ian, como hablar sin fin, en una corriente continua / y todo duró un instante, no más de un minuto o menos que eso, pero toda la noche aquella / y al levantarse, dijo Ian, su cuerpo le pareció extraño, como si al dar un paso fuese a dar otro más, como si al cruzar las puertas avanzara un trecho más amplio, siendo cosa de reír que en cambio los sentidos se demoraran en precisarse.

No le había ocurrido otra vez a Ian, y prometía explicarlo mejor, bajo la mirada atenta de madame Duprey que sonreía al descubrir el silencio bobo





que Ian ocasionaba allí, ya que en su vida siempre poseía un camino súbito y lateral, por donde él iba pateando piedras y quebrando ramas, impensadamente, sin propósito, incrédulo ahora de su tiempo en ruinas.

Madame Duprey no había visto nunca a la Diva: ella era un poco chica entonces, decía con coquetería fingida, pero sí escuchó de ella a sus padres, la leyenda de una mujer cargada de flores, cuya mirada poseía cierta mansedumbre y el vago sopor, como en los ojos de las mujeres pintadas por el Giotto. Debía haber tenido ella la embriaguez de esa mirada, porque en las fotos de la época podía vérselo los ojos claros y el tenue sobredibujo de los párpados, después de tanto asombro.

Con gli occhi onesti e tardi, pero en el Sirya Mosque, esa noche de 1924, Ian asistía sobre todo al último resplandor de ese cuerpo que se rendía a su dictado, porque al terminar la función la Diva había dicho, muy bajo, *basta, non posso più*, retornando a su propio cuerpo y a su edad abatida, rodeada por la nieve licuándose de abril y cerca de la última fiebre.

Reclamó en el delirio que la compañía se apremiase con el equipaje, quería salir lo más pronto

posible de esa ciudad de edificios negros que se recortaban en el tiempo helado, con fuego bajo y altas chimeneas. Quería volver ya al tren, recuperar el barco italiano, pero extraviaba los nombres, cerca del final.

Ir a morir allí, en la debacle de la última compañía, al final de la gran época, cuando la Diva es la última mujer de este teatro recargado de flores y aplausos, donde se espera que ella sola transforme el escenario en una fiesta de su realeza solitaria. Ir allí, al oscuro pánico, cuando se cierran las grandes puertas de los teatros y se espera poco de un mito italiano.

Rindiéndose a la transparencia, y en su pasión severa, bajo las luces, pero enseguida se abrían las puertas y luego se cerraban. De esos templos vacíos entretanto, nada podía proseguirse, sólo esa realeza absorta de una mujer muriendo, fiesta que se cerraba sobre sí misma.

Perpetuar esa impostura, abriendo las puertas siempre, con las calles así a la vista, en tanto los actores devuelven todas las flores, porque su vida allí recomienza y el tiempo se enciende reconociéndose, después de su transparencia, ¿inminente, incumplido?

Jaime Valdivieso:

Tres cartas chilenas

CARTA A GABRIELA MISTRAL

Querida Gabriela, déjame responder
a tus "recados" aunque sea
con esta sola carta.
Yo sé que tú me escuchas
desde el humo del brasero
y el zumbido de las abejas
en el Valle de Elqui.

Allí naciste entre raíces
de pino y de pimienta,
y allí has vuelto a vivir
extendida de árbol a árbol
y de piedra a piedra
después de muerta.

Se dice entre vecinos
que por las noches
se sienten tus lentos pasos,
y como el runruneo de tu voz
junto a la uvas que envejecen,
y que a menudo al amanecer
te han visto pasar
con mirada trágica
hacia una escuela abandonada.

Sólo te pido ahora
que no sueltes tus fantasmas,
sigue pisando fuerte
y arrastrando cadenas de higos
por los montes,
no quisiera que escuches
las botas ensangrentadas
y el ladrido de los perros
militares
persiguiendo a tus hijos y a tus nietos.

Maestra de la hormiga y la paloma
madre del niño y sus ciruelas,
maestra de la tierra y sus antiguos minerales,
madre de humo y de ceniza
y vuelta a tu ceniza
precolombina,
no me dejes de hablar
ni ahora ni en diez años,
acósame con la lengua
de la avispa y los lagartos
pero ensancha cada árbol, suaviza cada espina
donde se oculte un fugitivo,
extiende la noche más temprano
y no dejes que los pájaros
canten al amanecer,
hasta que los asesinos y ladrones
nos devuelvan los "cuatro reinos"
que tú creaste,
hasta que el olor de la miel y la aceituna
maten el odio del cuero y del fusil.

CARTA A INES

Inés, cuánta sangre y cuánto
llanto hace que no sé de ti.
La última vez fue sólo tu
voz por el teléfono
llena de fe en el nuevo Chile,
sin saber que en ese mismo momento
se afilaban los cuchillos
que enterrarían en los cuatro
costados de nuestra tierra.

Luego me llegó la noticia:
te habían cortado al rape el pelo,
pero como siempre
brillaste en medio de la noche:
eras la única luz
en las celdas y pasillos.

Conociéndote, cómo podía dudarlo,
sabiendo que eres el álamo
de raíz más alucinada
y de hoja más profunda
que haya dado nuestro Valle Central.

Como tantas cosas en nuestra patria,
muy pocos saben que cuando
cae la oscuridad sobre Santiago,
lo único que brilla es tu perfil
y algunos picachos con las últimas nieves.

No quiero que nadie me hable
ahora hasta no saber que tú existes
en algún lugar de la costa,
inventando castillos
populares en las rocas,
o entre los viejos armarios
de mis abuelos:
sacudiendo estolas y sombrillas
vistiendo enanos, reyes, mendigos
ilusiones para pobres y ricos
saliendo de tu pelo y de tus manos.

Te envío esta carta, sin destinatario,
para que no te vuelvan a tomar presa,
para que continuemos el pacto
de la fantasía:
construyendo mundos que los militares
no saben que existen
y que existirán algún día.

LA MUERTE DEL POETA

"En medio de destruidas cosas"
escribiste alguna vez
sin saber que algún día
tu último silencio
sería
en medio del silencio
de tu patria y de tu casa destruida:
silencio en el silencio
sobre los cuartos y en
la tierra enmudecida.

No podía ser de otro modo,
la muerte de Chile
fue tu propia muerte,
todo sucedió, de repente,
como si el océano se vaciara
dejando un horizonte
de sal y de estupor
y una larga lágrima de norte a sur
atravesara las gargantas.

Pero antes el odio y la ignorancia
ya habían señalado tu casa
(suspendida como un verso
al borde de un cerro con árboles,
con tejas y voces de agua),
y hacia allá se fueron
afilando el rencor en la
punta de cada lanza,
buscando tu alma en cada
mueble, en cada libro
entre gotas de sangre y gritos
que había que ahogar con otros gritos.



No sabían qué hacer los desdichados,
de cada objeto salía una mariposa
de cada rincón una golondrina,
y hubo que encender fuego
para que el humo secara
el sollozo de las puertas y ventanas.

Nadie dijo nada,
ni tú tampoco desde tu alma repartida
porque sabías que cada infeliz
terminaría apretando su propia garganta
perseguido por un solo recuerdo
y una sílaba negra en cada mano.

Este fue el fin de una vida
hecha de tantas vidas
y de una sola muerte
muriendo por tantas muertes.

Sólo Matilde, tu mujer
como una estatua de greda roja
iluminaba la noche
vigilando los despojos
con una espada en cada dedo
y dos estrellas en cada ojo.

Fue toda una noche a la espera del alba
que te volvería a la noche,
mientras por todas partes
abrían la tierra
para enterrar a Chile:
moría así la nueva patria
aún no nacida y nacía la
vieja que nunca había muerto.

¿Es posible un hoy negro
hecho de círculos concéntricos
rodeado hasta el mar
de oscuridad y de silencio
después de un largo camino
de luz entre cactus y estrellas?

¿Es necesario romper el equilibrio
para crearlo?
¿O la medida justa de toda luz,
de todo mar, de todo llanto y toda risa
es su propia desmedida?

"Silencio, que la tierra
va a dar a luz un árbol"
un volcán, un poeta
nacido en el corazón de la tierra
entre raíces de araucarias
y flores de copinues
que hiciste volar por todo el mundo.

Desde entonces, cada vez
que recordabas tu tierra
crecía un canelo,
se encendía una piedra
brillaba una herramienta
un hombre miraba el cielo
y pájaros de colores
cruzaban la Isla Negra.

Cuando desde lejos
volvías a tus costas
cantabas "Al Sur del Océano"
y los viejos conquistadores
de barba abrían los ojos
en el fondo del mar,
y los peces saltaban hasta
las copas de los pinos
y el sol brillaba de noche
en las palabras y el vino.

Pero ahora una niebla oscura
oscurece las costas,
los picaflores chupan su propia sangre
y la estrella blanca
solitaria de tu bandera
solloza a media asta
mirando el mar.



Yo no sé porqué
hay recuerdos a veces,
que se parecen tanto a la muerte
que se parecen tanto al dolor
de un cuchillo que llegara
hasta el borde del corazón.

Por eso me duele recordar
ahora entre tantas muertes
y tantas cosas heridas y destruidas
aquellos días en la Isla Negra
cuando llegaba la noche
y mirábamos el mar
a través de las estrellas,
cuando salíamos de tarde o de día
a escuchar la voz de los
árboles, de las piedras
de las flores, de los pájaros
recién dormidos;
cuando despertabas los recuerdos
con la punta de tu bastón
(hecho de nudos y raíces)
y surgían los viejos poetas,
los amigos delirantes o doloridos,
o te detenías mirando
al hombre o a la mujer
encendidos por el sol y
oscurecidos por el mar.
Y así se juntaban voces y
palabras que me entregabas
una a una
soplándoles a veces la última arena
para que las repartiera
por los cuatro costados
en el cuerpo de Chile,
para que crecieran y se
establecieran
como los volcanes
o como las altas nieves a lo lejos.

Pero es necesario recordarte
con el recuerdo de todos
caminando por el mundo
"llegando y despidiendo"
cruzando manos y sudores
cortezas y barnices
levantando versos y casas
que sonaban y rimaban como versos,
y entrando en las materias
y en los hombres
de frente o de perfil
hasta tocar el corazón;
cantando y sollozando
muriendo y naciendo
destruyendo y construyendo
la tierra y el hombre
en esta tierra y
en el agua y en el aire.

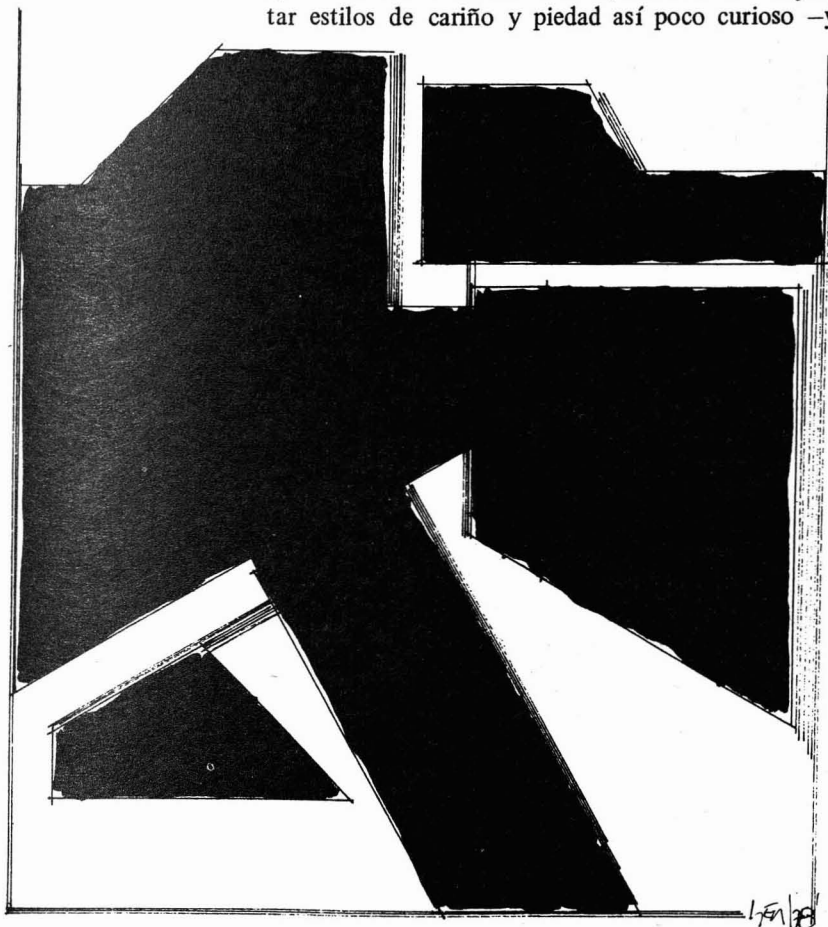
Daniel Sada

Lampa vida

(Fragmento de novela)

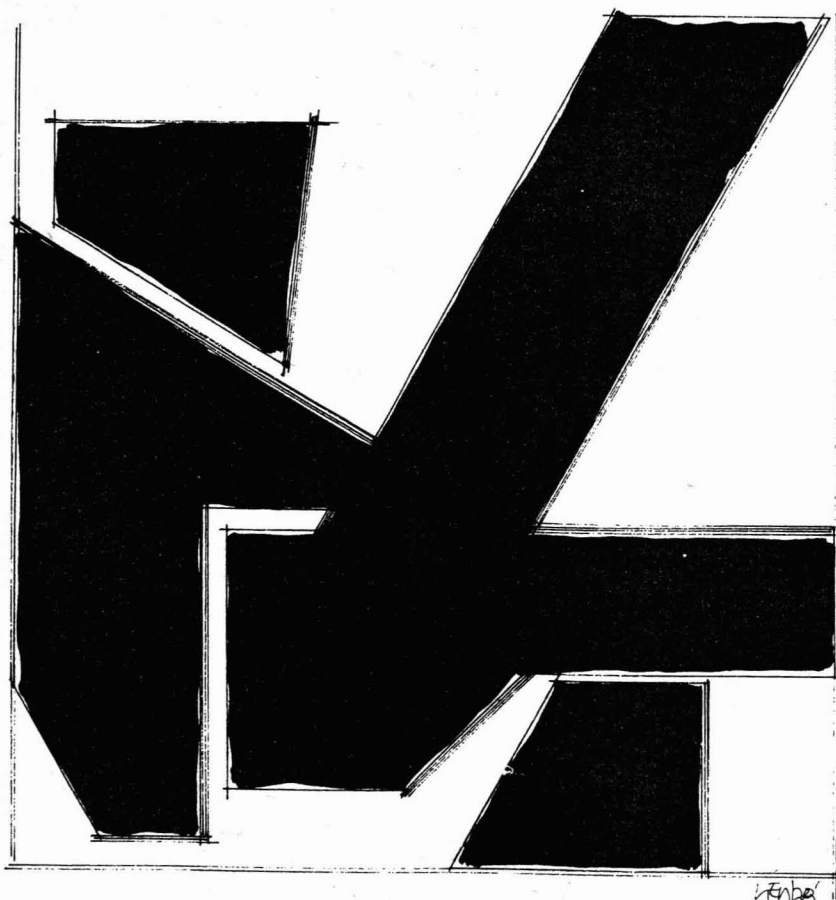
Un clima de cunatas daba fin a la casa. Caído era el sereno un vestigio de negros, hasta lindes de alta guarnición. Puerta alzada del reino, abierta, que penetren los rezos, los juro del desierto. Del aire las figuras terrenas, flotar de los oscuros y los claros: lienzo, acaso aparición de caras, el algo que se eleva allá lejano. Que una figura que habla tiene que custodiar los intentos de gracia. Y así magnate, con inútiles embates de gran orco, pañudo, tullido de mejillas, él: Don Cristino Curiel, reemplazando propiedades de adusto por cierto vigilante temeroso. Debía avanzar a colmos de ordenador pacífico. Debía decir lo de la estancia, decir agudo que antes que después pasan cosas de miedo, de tragedias, pero ahora es un ansia. Ustedes, el Retes y la Lola, no titubeen tan fácil si esto del hogar y la cena es una vez y vez satisfacción. Préndansen, gusten a lo sabroso, lo mío es suyo, y es algo cotidiano aquí. Los enamorados supieron la confianza y pues ruidos de boca, sació, ojos biolos, carne rumbosa de preferir hasta rellanos. Y Don Cristino Curiel se hartaba de alegría al verlos. Decía para su adentro: "válgame" y luego dejaba escapar por las narices el humo picante del cigarrito de hoja. Que nacían paraísos de una niebla rojiza bañada de siluetas a la casualidad de la reunión. Que era escaso el aparte. Que el dueño estaba de ínfulas, tratando de conjuntar estilos de cariño y piedad así poco curioso —y

no para desprecio— se hacía recio de modo. Dominador. No hagan las ceremonias. Su visita nos honra. Sabemos de sus laberintos, ah, si pasan otros días, ya los darán por muertos. Que ya veo a ese Marcio Tuñín de Camoatí, su muñidiza de siempre, forma un tal alboroto de hasta dar campanadas en la iglesia, si esa raza enojada, y los escopeteros del alcalde, que tienen buen olfato, si un gran arte enseñado, y ustedes ya lo piensan. ¿Remediar? ¿Qué? a ver digan la forma, ¿huir y huir pues? no, no queda más que aguantar castigos. El dueño luego pescándose las uñas. Luego cuajado en ideas de hombre interior y lo agregado al desgano. Con postura apimada en molde desastroso, si como desparramándose en la silla del comedor a cada que intentaba sumir las manos en las bolsas del empetaco. Se dijo así hombre comercial y continuo al desvare aprendedor. Como detalle y solo que se desprende de hielos y escalofríos. Si púrpuras valles lo invadían por entero, su cabeza a lo malo se ponía. Querer ampliar sus dejos de experiencia. Entonces sí, por sus excesos de actor no parece que miente, repite alabos, anda faltero de alguna sensación. Píngüiris de rebelde o de indefenso, rasca y rasca los pelos de las ancas para solucionar el pique de animales molones. Que rieguen la pimienta en la mesa y así evitar, así presumirá que hoy dio órdenes claras. Mientras los enamorados comían Don Cristino Curiel hizo referencia al tema del día. Miren, la gente hoy no quiso comerciar. De San Juan de Boquillas viene este enjambre de guangos fraudulentos, hablan mucho de lo que venden. Que la siembra del Inocencio Cortines es muy buena, sepan que eso calentará a Don Elpidio Barrientos, él es el hombre de más ganado en Maloja, cosas de aquí. Que el dueño se pone a salvo de las semejanzas y hace cómica historia del comerciante baratero que ha querido ser siempre. Lo importante es que la gente se arrime a uno. Fiador y grato. Desde otras veces se obstinó en parecer un tierno inofensivo. Esta mañana. Garumeleón de rompes porque Dios, ah, porque Dios oye mucho. ¿Será un rústico? ¿un alteador? Que esta mañana el dueño se revisó en su espejo y luego le soltó palabras de confianza. Colocarse el sombrero, que se note la punta separando las cejas para darle armonía a toda la cara. Aquí está igual y conservado. No dañado por los vires de un misterio de cruces. Ahora el Retes y la Lola lo ven fino y resuelto. Era de una bondad inoportuna en la ocasión, ya lo verán. Enojarse cuando hay que enojarse. No, pues no. ¿Cómo está? según parece le ha ido bien, a nosotros usted no sabe. Don Cristino Curiel sonríe con cierta ciencia. Por sus muecas ligeras inmediatamente se le nota que es seguro en sus acciones. Sabedor él que el ansia no dibuja su boca. "Pues lo normal. Problemas y problemas, pero soy optimista y ¿quihubo? Hago lo que pienso. Nomás." Era buscar una anticipación a los extremos. Era falsía de motivador. Puro hasta lo



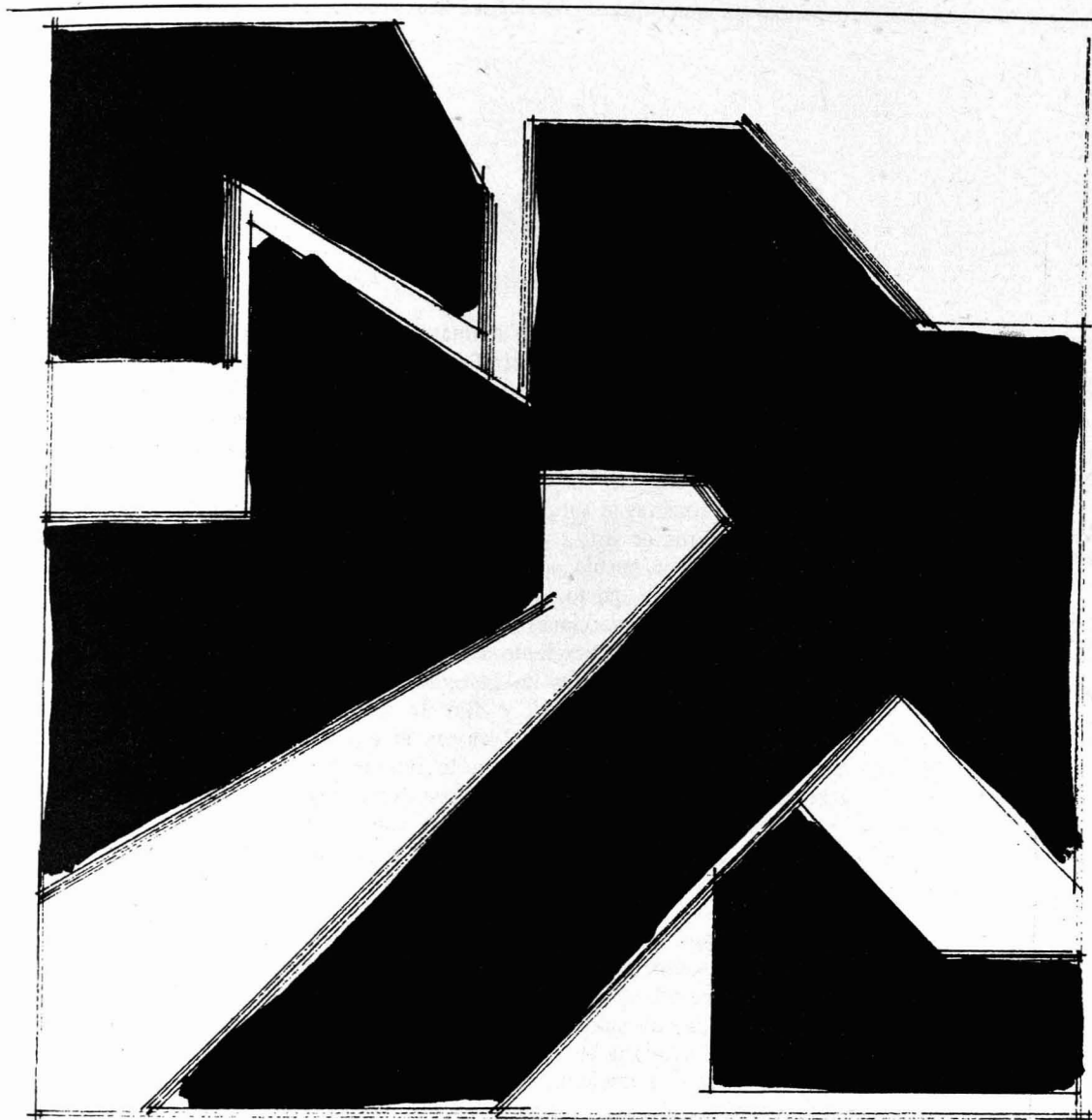
imposible. Y ahí está practicante al unísono con las maledicencias de los guangos, midiendo los momentos, recio de modo, con los nervios alzados en el pescuezo, tullido de mejillas por mientras pasa la cena y aumentan las intuiciones del Retes que tiene muchos viajes y hasta podría atinar un cálculo del mundo. Que tendrá oficio para burlar maniobras. Un descote de limpio jugador. Que ultimado. Tachado y traicionero. Aquel que gusta del venir sombrío de las ánimas, como un velo santano. El comedor: aquello se convertía en una enorme borla prodigiosa amalgamando un rito de claroscuro íntimo. Sea, y es seguro jurarlo.

En secreto, vanos estrépitos de luz vencían los ramaderos. Desgracia correntida con viento que del plano recoge una franja otoñal para viajarla en la ola nocturna bañante de amasijos carnosos: vagas formas que duermen en dulzura, idas del mundo a tientas sin suplicio de clima, y necesarias. Viento. Grande viento en Maloja y su rastro de lunas como entierro de un quieto suceder. Un ruilón chorro. Si custodia vanidades humanas: presencia semejante al engibar de algunas esquinas; desplomío, dejo de resplandor que arrastra por la hierba, si era un alma esparcida, tóvia con chufa que separa el adentro, tan de magia. ¿El ruilón? algo frecuentaba la noche, algo, para desvanecerse, y era lento el sabor de aquellas cosas. Redujo de un portado. Hasta un



menor rumor se ciñe a su rápido espacio y leve alza sereno para abarcar la casa de hospedajes. Suenan la mesa, vibra como una alegría entera. Allí era Don Cristino Curiel. Era un loco de muecas. Ellos eran también los animados, cada quien. Osadía de la noche. Tregua de alguna plenitud futura en el rondío. Si era la casa así, igual de fuerza calma, pero ellos despacio en el pasar la soportaban tan sencillo, por lástima y por bien. Ellos tenían que preguntarse de ellos pues tantos años de que no se miraban, y aunque a ratos tristeza, ahora se podían con más sinceridad; aunque la Lola ya, con notorio ejemplo de sueño dijo no poder estar continuando, y lo dijo pronto: "perdonen", lo que fue sobrio. No esperaría las curas, si así, pues ¡vete! , y el dueño le enseñaría la alcoba con ventana en la altura, que le entre lleno el sol en plena cara y el ruido de carretas. Entonces quedan en el comedor Don Cristino Curiel, el Retes y Amparo. Ahora usuales tienen placer mejor. Pueden planear, aunque el viento: esa ánima difusa, sin embargo ¡qué luchas! , podría decirse de un rarísimo afecto que emprende hacia la soledad y la locura, antes bien, miedo. Y ¿cómo pensarían? ah, pues el Hugo Retes siente otros movimientos. Con semblante de gárruz su cara es juego malo. Se asoma a la ventana. Ve que llueve fino e invariable. Parece que su interior ordena algún transcurso que ensaye sus ojos hasta profundizarlos a un color hechizado. Que no se aleje. Que no se pierda con tanta mansedumbre. Es mejor resolver, aunque difícil. Y volvió la cara hacia los dueños. Las imágenes cobraron una codicia cruel, como un agravio que él sabía, pues el Retes no quería marcar límite entre lo real y el sueño. Entonces quiso parecer un conquistado suplicante, alguien que escucha las doctrinas para luego inventar el porvenir, las borrosas distancias, un intérprete, un testigo de todo aquel vivir. Un oficiado así, con instintos de amor.

El dueño tendía a disfrutar los acentos de la convivencia. Lampudo en que lo de la marqueta es tema de triunfar y ponerle un remedio a los villanos. Habrá carácter de sorteador que hace chicas para situarse revanchero. Pensaba con espíritu pausado que nuestra desgracia es no tener a quien heredar. ¿Qué pasará con todo esto? ¿Quién se quedará con nuestros retratos? Luego se hizo sensible. Dejó correr una compasión discreta. Vino un silencio mínimo, y el comedor apenas si tenía término y se hacía de cuenta que la cocina de tan arrojada parecía un cuadro colgado de la pared, sólo veraz cuando se sometía a la aparición de la dueña que va y viene regando el café y las migas cemitas. Así grave Don Cristino Curiel se puso a observar con mayor detenimiento la demasía mundana del Retes y la Lola. ¿Pues, éstos? La cautela del dirigir. Ellos vantados sorbiendo el caldo a tramos. Concretos de actitud. Que el suceder encantador de la comida. Ellos al método. Ellos son puros inteligentes.



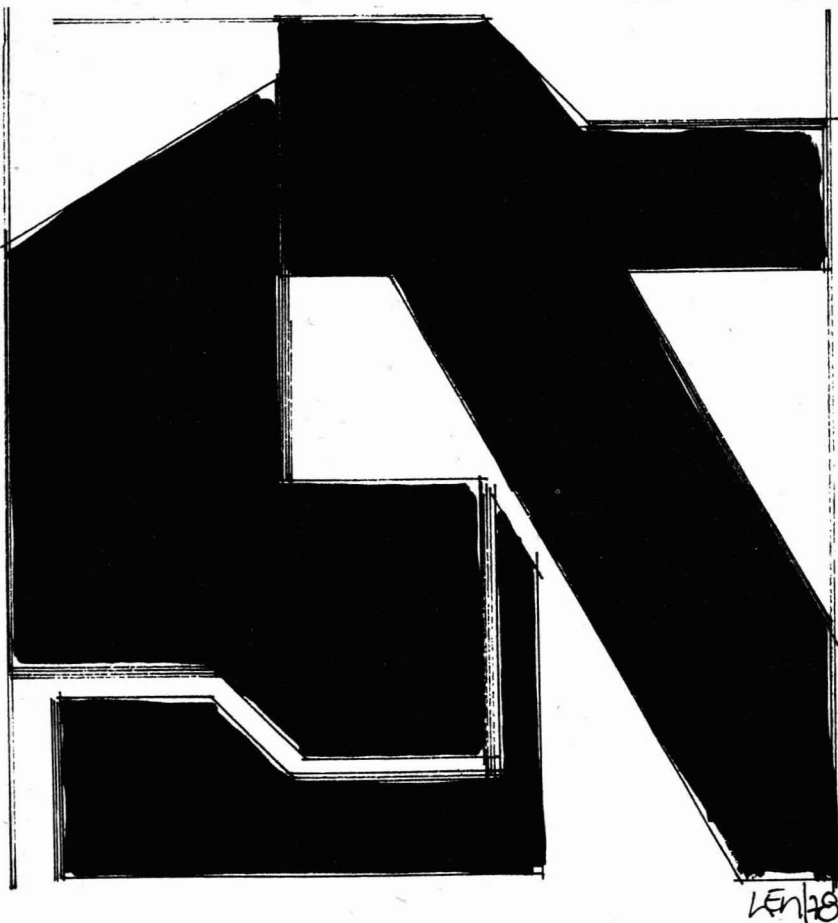
tes. No, Don Cristino Curiel no quería maneras. "Siéntanse como en su casa. Coman sin conformarse. Y no se obliguen a insistir en las reglitas tan conocidas. Recuerda Retes que yo te debo favores". Los enamorados al oír las moralejas del dueño supieron tan pronto que se trataba de un hombre de afán. Había algo de chanco en sus verdades, pues tal era la juntura del sabio comerciante al que no le acuden los nervios en los ratos de definición. Hubo un consentimiento, y dado ya, el Retes fue al desconchado, mismo, rulito. Que analizar los inventarios del dueño. Sin premisas Don Cristino Curiel sonrió con valentía. Pues es un ganado de casta que ha ido creciendo en praderas artificiales. Sí. Ver la entrada y la salida. Ya vistas, después se actúa: tantear. Pues el mandamás pide y pide. Que se hace un gran jaleo, créanlo. La gente se forma de motivos e insulta. No, pero todo es en secreto. Prohibido hablar de injusticias. El mandamás es Elpidio Barrientos. Lo del vender conveniente es cosa que sí o que no de Elpidio Barrientos: robusto picón, viejo de amargas causas. Pues conductor tranquilo de los suatos. Y tú cuídate, no difieras, detente a lo más. Gritar, protestar, no, eso es muy criticado, da lugar a muchas composiciones. Aquí el bregar y bregar. Y recoger lleno. Y ser madrugador. ¡Ande! Al apretón está Maloja. Oye el Retes que es pueblo de rivales. Aunque de lejos, con sus ríos viboritos y la roscura de arboleda musical, parezca la caricia. Si hay que andar preciso en esto del trajín y el flecho.

Ser hábil parador, con las tretas estrictas del que frena y consigue. Y un Retes garrudo y ahora acompasado con el sorbo caldero, que sea que de repente rompa el suspenso con órdiga exterior. Que lamenta lo de las riñas marqueteras. Un gran juicio está. Un hombre hecho para el ver y el saber qué hay detrás de las puertas cerradas. ¿Lo lejos? ¿Las estrellas punteadas? Sí, debe ser. ¿Luciérnagas? Sí, acuérdate. Sí, sí. Y míralas con ganas, qué mundos para el amor. Y esta es tierra de nadie. Y el Retes mira a la Lola mientras se limpia la boca con el mantel. Luego se besan las bocas, un beso de mucho movimiento como los que se dan en las ciudades. Y Don Cristino Curiel se hace el inocente. Que tú, que yo. Que aquí todo va de juramento. Maloja. Los enamorados. Y muy lozano su grado de semblante. Empiezan a saciarse. Y viene ese "oh alma, qué caricias habrá". Oh Dios. Y una estría otoñal apaga al riachuelo de voces. Y el comedor remoto como un punto brillante colgado de las ramas del cielo.

En la mesa un altercado entre el rojo y el gris: ondular pétreo. Color tañe el mantel que reserva madrugadas pletóricas, un flotar de hilos verdes, un declive de telas encendidas. Receptora de ojos la tartina es un molde de ánimo, llanura entre las huellas. La tartina: una batalla armónica de pingajos pelmados que oscilan repitiendo reflejos, lejanías, movimientos de carne, amables voces, humo enredado en formas que elevan un cuadrante regulado por

los rayos lunares. Si era luego alguna resonancia depurada: el golpazo del Retes, el efecto. Si es que la discusión, ningún punto concreto, mal instante; y los pliegues terrenos se unían casi después, hacían germinar una penumbra lisa que espaciaba los suelos y subía por los cuerpos. Un contemplar, y el Retes protegido por sombras se anegaba al sacío. Más se le iban pensamientos de listo, que así con sus azares seguir de pueblo en pueblo, que mejor no y esperar a la muerte estando quieto. ¿Sea Maloja la estancia? Aquí no hay direcciones, es tan cerrado el valle, es tan despacio el desplome de cuevas, es tan casi en silencio. Y el Retes un inseguro que más pedía café: "Otro, otro", así, y dijo de su vida: "quiero hablarles, y a ver si me conocen luego. Yo no soy como piensan, me importa la bondad, la gentileza", Don Cristino Curiel a la prisa desvariaba el portento: "yo conozco tu vida. Como que no es muy real". Y agrega Amparo: "dicen que el coyote anda por los desiertos inventando los bultos y las sombras. Pero el desierto todo convierte en trampa. Retes, con esto, bueno, quédate en un lugar para que valgas. Acuérdate la trampa...". Pero su mente no estaba como clara. "Es que he sido así siempre. He ido por ahí buscando gusto. ¿Componerme? ya no", el Retes requería las imprudencias estultas de los dueños; pero la respuesta: "el no establecerse en algún sitio no alcanza a ser ley plena". Y agrega

Amparo: "déjate estar en la costumbre nuestra. Habrá quien desee ser un amigo tuyo. Ser alguien que te abunde y resuelva. Ya sabes, eh, ya sabes". El Retes oía sin atender. Quiso tartamudear de corte y tajo, pero supo que el exceso de palabras mal sacadas pueden ahogar hasta al más respirón. Que entonces el Retes se dejara arrullar por la tierna saruma de la noche. Que todo concentraba la mesa: un núcleo que captura tres figuras funestas, o ese luto de las ánimas viejas la marea moribunda de los ojos soñozos. La ventana, la lluvia solitaria: solitaria del valle. Y el migo de los astros seguía afuera. Acá era el comedor: lámparas distanciando el delirio de un hombre acrecentado que se tapa la cara, que no quiere mirar el exterior, el continuado malo, los lloros sensitivos que venían del ambiente para él: asuntos del colmado de la tierra. Y pensaba ir mañana a la colina a meditar, a sentirse más solo. Del crepúsculo la incandescencia que recorre los nudillos del risco, las chivitas, los maromos del valle, el espacio ya abierto de las almas, los rumbos de pureza, la roja cabellera del sol descansada en los cerros, los chamizos untados al espaldar terrestre: meditar, sostener un reposo, abrir los ojos, cerrarlos. ¿Quién perseguirá a quién? ya nosotros huimos y seguimos huyendo. La Lola y el Retes agarrándose dulce en la punta del cerro. Yo contigo y así y ¿adónde vamos? Me da miedo. Alguien nos encontrará así. Y el Retes débil en el ambiente mucho. Sólo situar su vida: borusco complicado. Que era un payaso huido, su inmensidad fortuita. Y los dueños lo tienen memoete, a pura tatahuila. Lluviando el necio hábito de la intranquilidad. De plebe sentía lo correteado y hasta el polvo afanaba. Que todo el mundo me daba de riatazos hasta dejarme muerto. Como para el olvido. Pero sé que la Lola no me sabe. Ella me da valores que yo ya abandoné. A un costado del Retes aflora un levantar invitador de sotolito. Jujas, desunión de machunches, el monótono brillo de saltines que estremecen de ruido. Retes lo toma y lo bebe hasta adentro. Ya eso, la lengua sana para enterar a los dueños que anhelan un cerramiento. Almacenando aire el Retes sin soltar los cinismos recordó. Que me querían por eso, les quitaba el sufrir. Mañana voy a las tandas. No quiero que la Lola salga de con ustedes. No quiero que ella sepa que yo soy un artista de pueblo. Inventen la mentira. Que soy un negociante. No quiero que se entere de lo poco que valgo, aunque yo valga mucho para ella. Todos estos días de fiesta guadalupana estaré dando funciones bien chistosas, y yo me sentiría del asco si ella me ve con el entomatado y la harina encima de la cara. Así el Retes hizo el ruego a los dueños. Que antes el payaso pierde su vista en el techo cintureado del viento, un manto de infinitos. Que lo embriagó la danza de celestes, el corazón iluminado de una virgen, la sombría masa agregada que pretende zafarse a colosal como longura de oro.



Juan Emar

(antecesor de todos)

Chuchezuma/Pibesa

(Notas de Pablo Neruda y Hernán Lavín Cerda)

O imitamos a la naturaleza —no en su dinamismo germinal sino en sus productos acabados— o damos el salto hacia la Creación. He ahí el desafío: vicariedad, servilismo, acostumbamiento, o bien el juego de la audacia que, con vesania o sin ella, permite corregir el ritmo de la realidad: conquista, enriquecimiento, despliegue de Eros cuando creíamos haberlo perdido todo. En su Manifiesto de Martín Fierro, de 1925, Oliverio Gironde escribe: "Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público. Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca. Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más 'bellos' espíritus y la afición del anacronismo y al mimetismo que demuestran. Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos..." Frente a todo esto, hay un escritor que, a riesgo de permanecer en el ostracismo, decidió dar aquel salto hacia la Creación. Me refiero a Juan Emar (Álvaro Yáñez Bianchi, quien nació en Chile en 1893 y vino a morir en 1964). Emar es una ínsula (como lo son Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Felisberto Hernández) dentro de la literatura de América Latina. No sólo es un animal de luz, un unicornio metafísico (patafísico), hilarante, paradisiaco, sino que funda, en cada introspección de lo real, un universo compuesto de ficciones deslumbrantes. Emar el numinoso, el absoluto. alguna vez dijo, cuando la crítica oficial —y no oficial— lo silenciaba por estimar que había perdido el juicio: "Todo ser, todo objeto no es aislado y único sino un infinito comienzo de probabilidades, y marchar por ellas, lejos de alejarse de la realidad, es, seguramente, penetrarla más."

El mismo año en que Oliverio Gironde lanzaba su Manifiesto de Martín Fierro, Juan Emar escribía y publicaba en el diario La Nación de Santiago de Chile (29 de abril de 1925) su artículo "Con Vicente Huidobro". Quiero extractar un pasaje breve de aquel texto, pues permite descubrir la visión precursora de Emar, tal vez el narrador (narrador-poeta) más sobresaliente de nuestro siglo en la literatura chilena, si es que aún podemos hablar de literatura con límites

geográficos: "... aquí en Chile, que yo sepa —salvo aisladas excepciones— nunca he visto ni el intento de comprender las artes como una creación y con relación a la naturaleza como una recreación, como un paralelo. Aquí nos limitamos a hablar o pintar nuestras preocupaciones cotidianas con una fraseología llamada poética o con pinceladas llamadas maestras. Esto es demasiada modestia por parte de los artistas, modestia por no decir otra cosa... Entremos a lo esencial del arte, a una cuestión básica, a una cuestión de principios: el artista debe repetir las visiones de la vida o el artista debe volver a crear la vida. O victrola o creador".

Cuatro obras editó Juan Emar en tres años: de 1935 a 1937. Fue anatematizado desde un principio y, al fin, optó por el silencio. Mejor dicho: optó por escribir en el aislamiento, sin ninguna concesión. Tanto los puros como los comprometidos desconfiaron de su arte; lo veían como un ser ausente de la realidad, enloquecido por imaginéras demenciales. Demasiada imaginación y ni siquiera el último dedo del pie sobre esta tierra.

Qué obtusos. Cuán faltos de humor. Fotógrafistas de cajón y mala muerte. Grisáceos, escuálidos, creyendo siempre

que la Cordillera es la Cordillera...

¿Cuáles son los libros de Emar? Miltín 1934, Edit. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1935; Un año, Edit. Zig-Zag, Santiago, 1935; Ayer, Edit. Zig-Zag, Santiago, 1935; Diez, Edit. Ercilla, Santiago, 1937. Aquí se pierde la huella de este antecesor de todos —como lo llama Neruda—, hasta que la Editorial Universitaria de Chile vuelve a editar Diez en 1971.

La Editorial Carlos Lohlé, de Buenos Aires, inició en 1977 la publicación de Umbral (aparecerán varios tomos), la obra más ambiciosa de Emar, compuesta de más de 4,500 cuartillas. Todo este universo aún se desconoce.

La Revista de la Universidad de México, presenta hoy una pequeña muestra de la calidad narrativa de este escritor chileno aún desconocido, y que, sin duda, será rescatado y considerado como una de las voces más singulares y espléndidas de la literatura de Hispanoamérica. Sus textos vienen precedidos por un prólogo de justicia que escribiera Pablo Neruda para la edición de la Edit. Universitaria de Chile, y donde se reconoce a Juan Emar como a uno de los grandes, como el directo antecesor de todos.

Hernán Lavín Cerda



JUAN EMAR

Conocí íntimamente a Juan Emar sin conocerlo nunca. Él tuvo grandes amigos que nunca fueron sus amigos. Mujeres que no pasaron más allá de su piel. Afines que lo toleraron como a un largo escalofrío.

Era un hombre callado, socarrón, singular. Fue un gran ocioso que trabajó toda su vida. Andaba de país en país, sin entusiasmo, sin orgullo ni rebelión, desterrándose por sus propios decretos. Ahora se trata de descubrir a nuestro aparente apátrida y otorgarle lo que no tuvo: la nacionalidad del amor.

Este país deshabitado desconoció a este silencioso, tomando su silencio como premonitorio, como anuncio mortal. El sudamericano de su época, el literario, era vociferante y solocéntrico. El hombre Juan Emar fue callado y excéntrico. Ahora nos toca descifrarlo cuando sus contemporáneos dejaron de hablar y de ser, de vociferar y de permanecer. Él ahora comienza a hablarnos y a conquistar lo que nunca le importó mucho: la validez y la permanencia de un héroe disimulado entre los frágiles. Su vanidad, si la tuvo, la escondió en las raíces de su ser. Y es oscura la tierra para los descubridores verdaderos: nadie mira hacia abajo; todos queremos ser cómplices de la multitud. Y Juan Emar fue un solitario descubridor que vivió entre las multitudes sin que nadie lo viera, tal vez sin que nadie lo amara. No tenía mercado propio: se vistió hasta el fin de su vida de transeúnte.

Ahora que los corrillos se gargarizan con Kafka aquí tenéis nuestro Kafka, dirigente de subterráneos, interesado en el laberinto, continuador de un túnel inagotable cavado en su propia existencia no por sencilla menos misteriosa.

Yo tuve la dicha de respetarlo en estas repúblicas del irrespeto, de la casualidad y de la traición literarias. Aquí se buscan los literarizantes para darse de pies o de colmillos. Falta dignidad a la colmena y las mejores abejas se van a buscar miel y a repartirla en otro sitio. Hacen bien, hacen mal.

A mi compañero Juan Emar se le dará lo que aquí no se mezuquina: lo póstumo.

Y sépase que este antecesor de todos, en su tranquilo delirio, nos dejó como testimonio un mundo vivo y poblado por la irrealdad siempre inseparable de lo más duradero.

PABLO NERUDA

Isla Negra, agosto de 1970.

CHUCHEZUMA

Una tarde invernal del año 1932 recibí un telefonazo de Luis Vargas Rosas invitándome a su taller por la noche. Quería mostrarme su última tela, en aquel momento no bautizada aún, pero que ahora llamo yo "Chuchezuma" sin saber si tal nombre concuerda con la opinión de su autor. Por lo demás, hoy la tela es mía, lo que me da ciertos derechos para bautizar a mi antojo. Esto no es todo: creo que la tela era ya en parte mía antes de ser ejecutada, sólo que yo no sé pintar y Vargas Rosas sabe y sólo que, al ser ejecutada no había aún Chuchezuma actuado en mi vida aunque ya todas las líneas de su destino, como las mías también, se dirigían hacia un punto inevitable de encuentro.

Comí aquella noche en el pequeño restaurante "Au petit chez soi", bulevar Pasteur. Después del café me dirigí a la rue

Belloni donde habita mi amigo. Vi sobre los techos bajos del edificio el rectángulo iluminado de la claraboya de su taller. Muchas tardes y noches de hastío —del hastío parisiense diferente al de todas las demás ciudades del mundo— he colocado sobre la luz o la sombra de ese rectángulo parte de mi destino, al menos del destino de varias horas que con el hastío —parisiense— pesa como el destino de varios meses. Su luz me indica la presencia del amigo, es decir salvar la noche; su sombra, su ausencia, es decir, arrastrarse por las calles con la vaga esperanza que algo suceda. Al hallarme frente a su puerta pasó una mujer. Silueta fina de andar suelto, rostro oculto por el frío. Pasó rápida. La seguí.

La lógica de mis reacciones debió haberme hecho no pensar en aquel momento en esa posibilidad de que algo sucediera ya que la claraboya estaba iluminada. Sin embargo, junto con ver su luz anaranjada entre cenizas, algo presentí y atravesé la calle pausadamente para dar tiempo a que mi mente precisara tal presentimiento. Atravesé. Al hallarme frente a su puerta pasó una mujer. Silueta fina de andar suelto, rostro oculto por el frío. Pasó rápida. La seguí.

Se encaminaba hacia la rue Falguière. Cuando llegó a ésta, dobló a su izquierda. Me apresuré entonces para alcanzarla bajo un farol y verla. La vi. Sonrió. Era ella, ¡Chuchezuma!

La tomé del brazo y empezamos a andar con lentitud. Después de algunas frases triviales la rogué por décima o vigésima vez. Y esta vez, con cierto estupor de mi parte, aceptó. Nuestro diálogo fue así:

—¿Aceptas?

—Sí.

—¿Cuándo?

—Ahora mismo. Si no es ahora mismo, no será nunca.

—¿Por qué?

—Una tontería o un presentimiento, como quieras llamarlo.

—Cuenta.

—Salí de casa pensando que algo me sucedería. Casi creo que pensaba que esta noche o nunca sería de alguien. Apareciste tú. No hay más que hablar.

Todo estupor se fue de mí. Lo dicho por Chuchezuma me pareció de una lógica fatal. Sólo recordé, en silencio, el presentimiento mío frente a la claraboya iluminada. Fue todo. Y aquí creo que conviene decir la biografía de Chuchezuma.

Dice ella que desciende directamente de Moctezuma. ¿Verdad o no? Tal vez le gusta jugar con la igualdad de las dos últimas sílabas. Le decimos todos:

—Pelo castaño claro, tez blanca, ojos verdes. No mientas. Ella sonríe y responde:

—A lo largo de mi linaje han venido a salpicar sobre él muchos hombres rubios del norte, a salpicar sobre la larga, larga hilera de madres color aceituna y ojos de noches cálidas. Hasta que nací yo.

—Tú vienes de tus padres nada más.

—Mi rostro; mi cuerpo no, no. Viene de los olivos y su contacto pondrá en todo goce muchas nostalgias.

Sonríe siempre.

—¿Y qué haces?

—Amo México, amo Escandinavia y amo Francia.

—¿Es todo?

—Es bastante para una mujer y... a mi edad.

—Ciertamente —contestamos todos.

Tiene diez y siete años.

Esta es la biografía de Chuchezuma.

Seguimos del brazo. Momentos después le propuse un pequeño hotel del barrio. Me respondió:



—No. Vamos a ir a otro. Yo te llevaré.

Que Chuchezuma supiese de hoteluchos dudosos me alcanzó a inquietar sólo un instante. Era ello un dato que no entraba en su biografía. Además era invierno.

Seguimos del brazo por la rue Falguière siempre en dirección a las *fortifs*. Después de algunos minutos doblamos a la derecha por una callejuela ignorada por mí. Sea dicho de paso, yo poco conozco ese barrio. Esta callejuela era tranquila, casi me atrevería a decir dulce. Luego volvimos a doblar, esta vez a la izquierda, por un angostísimo *impasse*. Igual tranquilidad, igual dulzura. Parecía todo aquello pertenecer a una ciudad inhabitada. Sin embargo se sabía de un vago calor a través de los muros apretados. Luego un portón viejo y austero. Entramos por él. Ahora llevaba yo a Chuchezuma cogida por el talle. Con gran sorpresa vi que este portón no comunicaba con un patio sino con una serie de nuevas callejuelas extremadamente angostas y tortuosas. Apenas una que otra luz. Siempre la dulzura. Arriba, por entre los techos difícilmente perceptibles, vi una estrella. Es todo respecto al decorado. Mi sensación: ya formándose de rato atrás cierta voluptuosidad no sólo por la presencia de Chuchezuma sino por la conformación de las calles y el tono ligeramente azul de la noche. Luego, después de cruzado el portón, aumento súbito de esta voluptuosidad. Chuchezuma toma siempre en él una parte secundaria. Es decir que la parte sexual de la voluptuosidad es mínima. Su esencia es otra que podría definir “la irresponsabilidad”. La irresponsabilidad se presentaba del siguiente modo: sentir profundamente dentro de sí mismo —y al decir dentro me refiero e insisto en el pecho y la garganta— que puede uno hacer cualquier acto, especialmente los contrarios a cualquier moral y a cualquier ley, sin que se produzca sanción alguna ni proveniente de fuera, es decir, de los demás hombres, ni creciendo de la propia conciencia. Es la libertad total. La libertad, por ejemplo, de penetrar en cualquier casa, violar, asesinar y la cuenta se saldará fuera, lejos, sin parte de uno. Libertad mayor aún: la de lanzarse por un balcón, caer y no estropearse, la de abrirse con una daga el vientre, mirar lo que hay dentro y seguir por la vida igual; la de extender ambas manos por entre las llamas de los faroles y, sin experimentar dolor alguno, soñar dulcemente en que uno puede hacerlo y los demás hombres no. Apreté intensamente el talle de Chuchezuma.

Ejecutar cualquiera de tales actos habría sido innecesario. La sensación y certeza de su posibilidad era suficiente para penetrar el cuerpo entero y golpear pecho y garganta. Tal vez la prolongación de este estado habría llevado al fin la necesidad de un acto, por ejemplo: un asesinato o la caída desde el balcón, un balcón muy alto y, al caer, abrir los brazos, voltear hacia atrás la cabeza para que mucho aire golpeará pecho y garganta. Pero por el momento estoy en lo innecesario y en él quedé. Un hecho ajeno se produjo y todas mis sensaciones cambiaron por otra, por una: miedo.

Se produjo lo siguiente: súbitamente por entre los pilares de un pequeño portal aparecieron varios perrillos ladrando con estrépito. Los perrillos mismos, por cierto, no lograban intimidarme, pues eran del tamaño de un zapato, pero sus ladridos, me dije, podrían atraer a algún perro grande que nos acometería sin piedad. Yo me hallaba totalmente indefenso y aunque, ante la vista del animal me hubiese puesto a gritar: *Au chien, au chien!!*, creo que habría podido despedazarme sin más. Chuchezuma me dijo con cierta malicia:

—Por estos lados no hay perros grandes.

Yo no había pronunciado palabra alguna. Pero Chuchezuma adivina tal como el amigo de Edgar Poe, Auguste Dupin.

Creí conveniente defenderme:

Ningún perro, por grande que sea, me atemoriza.

Chuchezuma sonrió. Me dijo:

Los perros grandes de noche te evocan, muy adentro de ti mismo, tan adentro que no logras darte cuenta de ello, te evocan, lo sé, al lobo-garú. Y al lobo-garú, no me lo niegues, le temes como al mismo Satanás.

No aconsejo a nadie pasearse solo por los campos de noche si el campo produce en uno una sensación aguda en su nitidez de tranquilidad y dulzura, y si la noche muestra un cierto tono azul. Existe en tales casos, si no la certeza, por lo menos un alto porcentaje de probabilidades de hallarse frente a un lobo-garú. Y si no se es de una gran serenidad y si no se tienen vastos conocimientos sobre la materia, la lucha será irremediamente perdida por el hombre. El lobo-garú, después de destrozar a dentelladas la carótida, beberá la mitad de la sangre de su víctima y, junto con alejarse satisfecho, caerán sobre los despojos sus inseparables compañeros los vampiros negros a chupar la otra mitad de sangre. El lobo-garú es grande como el mayor de sus semejantes terrestres, ágil como una ardilla, su pelaje es rojizo, su mirada fría como el acero, penetrante como un estilete. Las balas no le hieren a no ser que previamente hayan sido sometidas a largas y penosas consagraciones. Un puñal le atraviesa sin causarle daño, salvo el puñal igualmente consagrado. Y otro tanto puedo decir de su hermano el vampiro negro, vampiro de no menos un metro de envergadura, de alas aceitosas y ojos de munición. Digo hermano pues aquí el parentesco zoológico del reino animal difiere: Lobo y vampiro, que en éste están sin parentesco, aquí lo tienen más aún que un lobo común y un zorro o un vampiro común y un murciélago. Y sigamos.

Que el perro grande me evoque al lobo-garú y que a éste le tema... ¡cosas de Chuchezuma! Avancé hacia el pequeño portal, entré bajo él, marché por las callejuelas mostrando mi valor. Largo rato. Percibía algunas luces de faroles, calles, que se iban lejos. Marché. Pasó a mi lado un paisaje con grandes árboles, casitas campesinas, un arroyo, como jamás hubiese pensado que existiese en París. Pasó el resplandor de las vidrieras de un café bullicioso. Gente, mucha gente. Otra soledad, otro bullicio, rincones insospechados. Marché, fijo, seguro. Calles, gentes, calles, luces. Algunos silencios. Llegué.

Yo habito en el 55 de la rue Marcadet. Es un departamento chico que comparto con mi hermano Bertino. Cuarto piso. Entré a nuestra sala, me eché sobre un diván, pensé.

Este diván era de felpa amarillenta. Junto a él había otro de felpa granate. Al frente uno de arpillera color cordel y tras éste otro de brocato azul. A mi derecha, uno de arpillera oscura; sobre él, uno de cuero de tapir y más arriba, uno de cretona con flores escarlatas sobre fondo gris. A mi izquierda se alineaban tres más: dos de felpa también, verde el uno, gris ratón el otro, y uno de cuero de potro teñido de azulino. Sobre este último, otro más de brocato morado. Del techo colgaban dos de cada lado de la lámpara: el primero de arpillera cereza y amarilla, el segundo de cretona japonesa multicolor. Era todo el amueblado de nuestra sala.

Mi hermano Bertino sueña con una vasta casa con vastos salones y, a lo largo de sus muros sombríos, vastos divanes. Su sueño dista aún mucho de hallar materia conforme para existir y perdurar en la vida. Su sueño no es aún más que materia pensante y su torbellino sólo ha logrado acumular y hacer materia palpable a algunos de los tantos divanes que nacerán. Estos divanes son las primeras formas de un feto. Esta sala, como una matriz, alberga las primeras palpitaciones del feto que será y huele a algo, a algo enmohecido a ratos y a ratos fertilizante como tierra recién regada. En medio de todo, respirando, yo.

Mi hermano Bertino, en espera del parto, pasa sus días en la cocina tratando de transmutar el arte culinario en ciencia



de alquimista. Luego, como reposo, sale por las calles y atisba los divanes de toda la ciudad. Cuando se cruza conmigo se mofa y me demuestra un cierto desdén hartito altanero. Fuera de esto, no creo que tenga ninguna otra ocupación.

Me eché sobre el diván de felpa amarillenta y pensé.

El lobo-garú no tiene lo que correctamente podríamos llamar una mentalidad y una voluntad propias, pues para poseer ambas, es menester haber nacido como nacemos nosotros los hombres y los demás animales, es decir, ser fecundados por un macho de nuestra especie en el vientre de una hembra ídem, ser concebidos y paridos por ella. En cambio, el lobo-garú nace de un pensamiento y de una volición de un hombre ya existente que ha caído en estado de trance. Este hombre tiene que estar saturado hasta en sus últimas células de todo el odio en contra de sus semejantes que pueda resistirse y, una vez así, debe saber que su odio no es el mismo sino algo aparte que se apoya, se guarece en él mismo como en un templo libremente ofrecido. Entonces, cuando cae en trance, es él como una iglesia cerrada en la noche y muda. El Dios o el Demonio que la habita para nutrirse de las plegarias y cerebros de los fieles —desierta y callada ya la iglesia— se asoma por sus torres, sale por los aires, medita. Así es el odio de aquel Hombre. Se asoma, sale, mas, contrariamente al Dios o al Demonio de la iglesia, no halla fuerzas para meditar por lo mismo que no es Dios ni Demonio sino tan sólo región humana. Entonces se siente desorientado, añora la mente de su amo y quiere volver a ella para inducirle a la acción y que en ésta lo guíe su inteligencia. Volvería si otros seres no interviniesen. Hay otros seres cuyos lazos con la humanidad han sido ya totalmente rotos y que sólo los une a ella el odio feroz por ella. Pero no conservando, como digo, lazo alguno, no logran por parte alguna materia posible donde defecar sus odios y hacerlos capaces de herir al hombre. Ahora ven algo como quien dijese un coágulo de odio, solo en el campo y de materia pensante humana. Es decir, ven la posibilidad de rehacer un lazo. Se lanzan. Hábiles y sabios como son, modelan, materializan, forman aquello como un lobo de pelaje rojizo y mirar de acero. Luego lo electrizan, lo impulsan. Y el lobo parte como un relámpago a matar. Luego, ya saciado de sangre humana, hábiles y sabios lo desintegran apoderándose ellos a su vez de esa sangre y sutilizándola al igual de su materia. Entonces el odio vuelve a su amo fortificado con el largo contacto sanguinolento. Y éste despierta con la voluptuosidad de una venganza cumplida en las tinieblas.

Ahora veamos a su hermano el vampiro negro. El proceso es igual en todas sus partes salvo en dos: 1) El creador no es, como en el caso anterior, un hombre en estado de trance, sino un hombre que ha muerto; 2) Los seres hábiles y sabios que materializan y desintegran no utilizan toda la sangre chupada por el vampiro negro, como lo hacen con el lobo-garú, sino que le dejan cierta cantidad que va hacia el amo o creador, o sea, hacia el hombre muerto.

Dire sobre estos dos puntos dos palabras: hay hombres que han vivido con tal cantidad de odio (y en esta palabra odio sintetizo todas las bajezas e ignominias capaces en nuestra humanidad actual), que, al morir, su sed se halla lejos de estar apaciguada por muchos crímenes que hayan cometido. Por tanto necesitan seguir ligados a esta vida para continuar su obra de exterminio y no se resuelven a emprender el peregrinaje que lógicamente los iría alejando de su objeto de odio, o sea de pasión, agregaré indomable. Un problema se presenta: la desintegración de sus cuerpos rompe fatalmente todo lazo o vehículo con los hombres, es decir todo medio de herir. Necesitan, pues, conservar sus cuerpos sin que se desintegren. El único modo para ello es seguir inoculándoles en el ataúd sangre humana, sangre de hombres palpitantes de vida. De ahí que esos seres hábiles y sabios dejen al vampiro negro parte de su botín. Es la conveniencia de todos.

Pero, en fin, yo no escribo para hacer un tratado sobre el vampiro negro ni sobre el lobo-garú. Escribo sobre ellos únicamente porque la malicia de Chuchezuma me los evocó y de ellos sólo me interesa un hecho: que en el mundo, que en este mundo, que en la noche, que en estas noches, haya seres —semejantes o diferentes a nosotros ¡no me importa!— que actúen plenamente sin inteligencia ni volición propias, que actúen impulsados por otros seres que se apoderan de su estado de desorientación, de sus pasiones salidas más allá de la piel. Es todo lo que me interesa. Y sigamos.

Pensé mucho rato en el diván de felpa amarillenta. Pensé hasta que en el umbral de nuestra sala apareció mi hermano Bertino sonriente y desdeñoso.

Me basta una mirada para saber sus intenciones: mi hermano Bertino quería que yo le dijese que es altamente absurdo acumular divanes para una futura y problemática casa con vastos salones. Al decirle así, encuentra medio de rebatirme y demostrarme que cuanto yo haga es más absurdo aún. Y me lo demuestra con tanta claridad y tanto desdén que, desde ya largo tiempo, no le digo ni la menor palabra sobre sus incalificables divanes.

Esta vez el hombre vio que no me arrancaría de mi silencio. Nada dijo del amueblado de nuestra sala. Sólo después de varios minutos habló de su cocina.

Me dijo:

—¿Te gustaría cenar esta noche?

—Depende de lo que ofrezcas —contesté.

Su respuesta fue:

—Ven conmigo a la cocina.

Mi hermano Bertino había cazado con sus propias manos —según contaba— una magnífica langosta digna de entusiasmar por sus promesas al mejor gastrónomo y por su volumen al mayor glotón. Ahora se preparaba a hacerla morir.

Luego me dijo con cierto tonillo entre acaramelado y bur-lón que las personas que lean esto no han de conocer, por cierto, ni siquiera han de poder imaginar, pero que para mí es ya, de tantos años atrás, como una calamidad periódica:

—Esta es, hermano (siempre hermano, nunca mi nombre), la gran ventaja de alimentarse con mariscos: que uno mismo los mata sin necesidad de cómplices. Así la absorción y nutrición llegan a su punto perfecto. ¡Oh, creer que es sólo alimento lo que se mastica y traga! ¡Error, hermano, error! En la agonia y muerte del ser comestible hay por lo menos, según mis cálculos, un tercio de la nutrición total. Esto, por lo que se refiere al lado, digamos, físico de la cuestión. Cuanto al lado moral, volvamos a los cómplices. ¿Encuentras tú que es justo hacer asesinar a otro hombre para aprovecharse uno después de los dos tercios de beneficio de su asesinato? ¡Injusto, hermano, injusto, hermanito! Y sobre todo, cobarde. En cambio con estos bichos, toda la responsabilidad queda con uno mismo y nada más, lo cual es digno de un hombre. Estos bichos son una gran cosa y los respeto como bien se lo merecen. Hay algunos tal vez más respetables, aunque... Tal vez lo sean por la lógica pura, pero en la realidad... En fin, ya hablaremos de todo ello. En todo caso un buey es intolerable e inalcanzable. ¿Te imaginas uno aquí en casa, en este departamento?

No pude impedirme una intervención:

—No sé, Bertino, si sería posible, por la ley de los policías y los conserjes, traer un buey aquí, pero, sí me lo imagino, ¡por cierto, hombre! Y no sólo un buey aquí dentro, sino tantos bueyes como divanes tienes, y cada buey recostado en su diván: Te diré: ¿recuerdas en el filme de Luis Buñuel, *La Edad de Oro*, aquella vaca en la cama de la muchacha? ¿Si? Pues bien, desde que lo vi, sólo tengo una obsesión, te confesaré, una esperanza: ver algún día sobre cada diván tuyo una vaca o un buey, da lo mismo. Pero sigue con tu asunto.

Aquí, sonrisa despreciativa y sobre todo bondadosa, extremadamente bondadosa.

—¡Allá Buñuel y sus gentes y tú! El caso es que yo, personalmente, no voy a beneficiar un buey ni siquiera un cerdo. Mis proporciones no sobrepasan el tamaño de una gran langosta como ésta. Bueno, te decía hace un momento que hay otros bichos acaso superiores a los mariscos. Me refería a las aves. Una gallina, por ejemplo. Tamaño adecuadísimo, nadie te impide traerla a casa y vamos apretándole el cogote. No se

pierde ni un miligramo del tercio agonía-muerte. Pero, por otro lado, tienen, al menos para mí, un cierto inconveniente. Te explicaré: Cada ser comestible —y he de advertirte que son comestibles muchos más seres de los que la gente cree; si no, pregúntaselo a un antropófago o a los habitantes de nuestras cumbres cordilleranas que en verano bajan a los valles a cazar escorpiones y vinchucas para degustarlas con fruición en las largas y silenciosas noches de nieve—, cada ser comestible, digo, procura dos clases de alimento: el único físico y, como ya sabes, igual a los dos tercios de la nutrición total; el otro, digamos, moral, o mejor aún, psíquico, igual a un tercio. Los dos primeros tercios se mascan y se tragan más o menos sazonados y sobre sus bondades alimenticias cualquier médico o higienista te podrá dar amplias informaciones. Por lo que a mí respecta, la carne de marisco me cae a las mil maravillas. El último tercio, hermano, es otra cosa. Escucha bien: cada ser durante su agonía y sobre todo en el momento de su muerte, suelta, deja escapar —no sé cómo explicártelo a ti que eres profano, horrorosamente profano en estas materias—, en fin, echa al ambiente un... un... ¿cómo decirte? Eres horripilantemente profano. Digamos un *doble* suyo. Este doble lleva en esencia dentro de sí las cualidades morales del ser a que pertenecía en vida, y estas cualidades son en analogía, en paralelismo, exacto reflejo de su aspecto físico. ¡Ah, pero aquí viene un punto difícil que no sé si tú logres alguna vez penetrar! Es el punto de saber distinguir por el aspecto físico cuáles son las cualidades morales de un ser, las cualidades esenciales, el prototipo a que pertenecen, qué representan en principio, te diría, casi en principio abstracto. No, esto no lo vas a comprender pero no importa. Por ejemplo, esta langosta, ¿qué te dice? Te preguntará: ¿qué cualidades morales tiene una langosta? ¡No, hombre! ¿Ves cómo desde un comienzo partes por mal camino? ¡No te preguntes nada, hombre de Dios! ¡Mírala, no más, mírala! Mírala intensamente, ojalá agrandándola con la imaginación hasta el tamaño de un elefante o reduciéndote tú frente a ella al de una pulga. Entonces ve sus ojos desorbitados en puntas de alfileres gigantescos, ve el movimiento crujiente de sus patas lentas, ve su vida de caverna a medio despertar bajo el hierro de su caparazón, ve los ecos vagos y sordos en ese brumoso comienzo de conciencia, ve su boca, ve su cola plegable con rendijas viscosas, ve ¡qué diablos! la mente que pensó, que pensó en tal modo que su pensamiento tomó las formas que has estado viendo. Ve ese pensamiento originario y siente luego que, si es verdad que anda él solo rodando por la atmósfera de nuestra Tierra, hace, al incorporarse, que una langosta más avance dificultosamente por entre las rocas sumergidas. Y verás que toda langosta es un monstruo, un monstruo espantoso de los infiernos, aunque sosegado, triste y acaso por esto mismo más tenaz. ¡Eso es, hermano, eso es! Mátala entonces, goza con su agonía y aspira profundamente, no sólo por las narices sino por todos tus poros. De todo aquello te nutrirás. Y entonces, sí, y sólo entonces, después, en tu mesa, con mucha gente, ojalá de frac, sabrás gustar su carne blanca, sabrás por qué corre mayonesa sobre ella, por qué las mujeres, si son jóvenes y hermosas, mueven, entornan de cierto modo peculiar los ojos apenas esa mayonesa les toca la lengua y apenas sus dientes hacen crujir el primer pedazo de carne. Pero ¡nada! Tú eres cómicamente, inefablemente profano, así es que no hay ni habrá remedio.

Y Bertino ríe de buena gana, me desprecia, me aplasta, me hunde con su gran langosta pateante en ambas manos.

¿Qué hacer?

Sabía yo que el muy canalla seguiría por horas hablando

de la suerte, y su voz y sus gestos me tenían como petrificado impidiéndome hallar fuerzas suficientes para abandonar la cocina. Hasta que vino la salvación. Mi mano derecha se posó sobre el bolsillo de mi chaqueta y palpó un objeto que súbitamente recordé y reconocí.

Hallé mis fuerzas perdidas. A Bertino le dije:

—Ahí te dejo con tus langostas y tus teorías alimenticias. Creo que por esta noche no voy a cenar. Te lo agradezco pero, por el momento, ¡hasta pronto!

Y volví a nuestra sala y nuevamente me eché sobre un diván, esta vez sobre el de arpillera color cordel. Me propuse, entonces, meditar, mejor dicho, saborear los dulces proyectos que aquel objeto me iba, sin duda, a hacer nacer.

Era un pequeño libro con el plano de París, por distritos, como venden en todos los quioscos y estaciones del metro. Hacía algunos momentos, cuando íbamos entrando a las callejuelas más allá de la rue Falguière, Chuchezuma me lo había entregado diciéndome a media voz:

—Guárdamelo, ¿quieres? Mi saco está tan lleno. Pero, por favor, no te olvides devolvérmelo cuando nos separemos.

Promesa por parte mía, y... olvido. ¡Chuchezuma!

¡Allá Bertino con las hondas voluptuosas de sus langostas!

Una langosta... En cambio yo, ¡Chuchezuma! Verdad que la langosta agoniza y muere. Y está, por lo tanto, la cuestión del doble, como él dice. Agoniza y muere... ¡Falta de imaginación del pobre Bertino! Se puede agonizar y morir y soltar por todo el ambiente para respirar por los poros el doble, el pensamiento originario y primero, se puede agonizar y morir sin ningún irremediable, renaciendo para recomenzar. ¡Chuchezuma!

Quise saborear mis proyectos pasando las yemas de los dedos por sobre las calles del planito de París de Chuchezuma.

Pero a pesar de mis intentos, mi mente, como un autómata, repitió las líneas de Eliphas Lévi leídas por mí pocos meses antes en su *Historia de la magia*:

"Los fisonomistas han notado que la mayoría de los hombres recuerda por algunos rasgos fisonómicos la semejanza de algún animal. Esta semejanza puede ser sólo imaginaria y producirse por la impresión que hacen sobre nosotros las diversas fisonomías, revelándonos los rasgos sobresalientes del carácter de la personas. Así, encontraremos que un hombre hosco se asemeja a un oso, un hipócrita a un gato y así de los demás. Esta clase de juicios se exagera en la imaginación y se completa en los sueños, en los que, a menudo, las personas que durante la vigilia nos han impresionado penosamente, se cambian en animales dándonos todas las angustias de la pesadilla. Pues bien, los animales están como nosotros y más aún que nosotros bajo el imperio de la imaginación, pues carecen del juicio para rectificar sus desvíos. Se conducen, pues, a nuestro respecto siguiendo sus simpatías o antipatías sobreexcitadas por nuestro magnetismo. No tienen, por lo demás, ninguna conciencia de lo que constituye la forma humana y no ven en nosotros sino otros animales que los dominan. Así el perro toma a su amo por un perro más perfecto que él. Es siguiendo este instinto donde se halla el secreto del imperio sobre los animales. Hemos visto a un célebre domador fascinar sus leones mostrándoles un rostro terrible y disfrazándose de león furioso. Aquí se aplica a la letra el proverbio popular: 'Hay que aullar con los lobos y balar con los corderos.' Por lo demás cada forma animal representa un instinto particular, una aptitud o un vicio. Si dejamos predominar en nosotros el carácter de la bestia, tomaremos más y más su forma exterior, a punto de imprimir su imagen perfecta en la luz astral y de vernos, en estado de sueño o de éxtasis, tal como seríamos vistos por sonámbulos o extáticos, y tales como sin duda aparecemos ante los animales. Que la razón se apague entonces, que el sueño perseverante se trueque en locura y henos cambiados en bestias como lo fue Nabucodonosor. Así se explican las historias de los lobos-garús, algunas de las cuales han sido jurídicamente constatadas. Los hechos eran constantes, probantes, mas lo que se ignoraba era que los testigos no estaban menos alucinados que los mismos lobos-garús."

Por cierto, así se explican estas historias. Por todo el ambiente se había esparcido un perfume acre y cautivante. Bertino había vertido en el agua hirviendo que serviría para matar a la langosta, varias gotas de extracto de acónito. De ahí tal perfume.

"ACÓNITO. (*Aconitum napellus*.) Los profanos no deben hacer uso de esta planta en materia medicinal, pues ofrece graves peligros. *Botánica oculta*: Es fría y seca. Se emplea (mezclada con ruda, azafrán y áloes), en fumigaciones para alejar a los malos espíritus. Es una de las doce plantas de los Rosacruces. Los griegos decían que esta planta había nacido de la espuma de Cerbero, cuando Hércules lo sacó de los infiernos. Se le atribuye la virtud de hacer renacer el pelo. Planeta: *Saturno*. Signo zodiacal: *Capricornio*."

(Rodolfo Putz — *Las plantas mágicas*.)

Ahora se oía el furioso, el desesperado patalear de la pobre víctima bullendo en el agua, en esa agua más allá de los 100 grados, por las virtudes del acónito. Se oía la respiración rítmica y honda de Bertino.

Sali.

Tenía la certeza absoluta que dentro de pocos minutos encontraría a Chuchezuma. Sali. Marché.

El rectángulo anaranjado de la puerta de un bar. Allí, ligeramente inclinada hacia la calle, Chuchezuma. Viste ahora de rojo encendido.

Llegué hasta la puerta y eché un vistazo hacia el interior. Era una taberna —un bar, si se quiere, pintado todo de verde. Junto al mesón, apoyado en él con su codo derecho, un hombre bebía una copa de coñac.

Ese hombre bien podía ser el amante de Chuchezuma, en todo caso el causante de su cambio de ropas. Allá por Belloni-Falguière, olvidé decirlo, ella vestía de gris oscuro. Tomé, pues, mis precauciones para no ser visto. Me apegué bien al muro como queriendo incrustarme en él. De este modo sólo veía del bar una larga y angosta faja de alto a bajo por la puerta en chaflán. El hombre no se veía. Pero una luz tras él proyectaba su sombra sobre la pared que yo, en parte, apercibía por esa faja. Así es que, desde mi puesto, veía yo en verde sombrío la punta de un sombrero, la punta de su nariz y su corbata, todo ello de proporciones gigantes y arriba, muy arriba, casi junto al techo.

Me acordé entonces que entre Chuchezuma y yo había sido cuestión de una próxima cita. Según mi parecer... veamos: creo, sí, que para el miércoles a las 5 de la tarde. Le alargué el plano que tomé rápidamente con disimulo. En voz muy baja entonces, para que el tipo del interior no se enterase:

—¿El miércoles a las 5, dijo usted?

Ella, en voz alta, resonante:

—Sí, el miércoles a las 5, dijeron.

Y salió del marco de la puerta y se alejó por la calle, por todas las calles de París... fue la sensación que me dejó al alejarse así.

Otra vez solo, de este lado de la puerta. Entre mis deseos y la desaparición de ella, quedan los ojos de ese hombre que, si avanzo, me apercibirán al pisar la luz anaranjada que cae sobre la acera. Sabrá que soy su rival, saldrá, se echará sobre mí, me golpeará, me descuartizará, me matará. Quedo, pues, allí, incrustado contra el muro, quedo allí, medito, amo y tiemblo. Respiro rítmicamente las calles de París que se la tragan, degustándola, llenas de fruición. Medito. ¡Chuchezuma!

Ella tiene una habilidad de diablillo. Ella engaña y juega con cualquier tipo de cualquier bar. Ella todo lo puede con sólo cambiar de



persona una forma del verbo. Yo le había preguntado: "¿El miércoles a las 5, dijo usted?" Ella había respondido: "El miércoles a las 5, DIJERON." Ella todo lo puede.

Pues partamos de la base que el sujeto aquel tuviese el oído extremadamente fino, o bien —y es lo más probable— que yo no tuviese un buen dominio sobre mi voz y que, creyendo haber hablado en voz muy baja, hubiese hablado lo suficientemente alto para hacerme oír de él o de cualquier otro en su sitio: se adivinan las consecuencias: saber, salir, golpear, descuartizar, matar. Y Chuchezuma vela por mi dicha. Al decir yo: "dijo usted", es uno, uno solo —puesto que no hay más voz que la mía—, el que pregunta, y "dijo usted" significa que ha de contestar sólo uno también, por lo tanto que se trata de una cita de dos, el que habla: yo, quien responde: ella. Y ella tiene diez y siete años, pelo castaño claro, tez blanca, ojos verdes, viste de rojo encendido... Se adivinan las consecuencias. En cambio "dijeron..." DIJERON, quiere decir muchos, mucha gente que ha de juntarse el miércoles a las cinco de la tarde. Un paseo, un party: no hay peligro para su pelo castaño claro. El tipo debe seguir bebiendo en paz su coñac. Verifiquemos: siguió bebiendo en paz su coñac, ella pudo alejarse por todas las calles de París, yo —sin inquietudes—, meditar incrustado en el muro. Chuchezuma lo puede todo con sólo cambiar de persona una forma de un verbo.

Paz. Meditemos.

Ya no hay peligro alguno. El tipo sólo piensa en su bebida y no reconoce en mí su rival. Pero si no hubiese sido por la astucia de ella, habría habido sangre. ¡Sangre! Todo el mundo, siempre, quiere sangre. En vano disimulamos y nos engañamos a nosotros mismos: vamos a nutrirnos de sangre. El lobo-garú y el vampiro negro son nuestros hermanos sin hipocresía. El lobo-garú y el vampiro negro son nuestra aspiración suprema inconfesada. El primer verbo de nuestra conciencia es chupar. Quisiera ver jugar a Chuchezuma con este verbo como hace un momento jugó con "decir". El único color vital, el rojo. Así como ella viste ahora. Así como el pasto o los caminos o los arroyos se tiñen cuando se logra dar muerte a un lobo-garú o a un vampiro negro, haciéndoles verter, para que tiña, la sangre chupada por ellos. Entonces... ¡de rodillas! ¡frente a la tierra! Y chupar la sangre ya chupada.

Pero, ¿quién puede asegurar su triunfo en semejante combate? Se necesitan —ya lo he dicho— armas largamente, penosamente consagradas. Y además hay que ser amo de una vasta ciencia.

Es preferible la astucia, la astucia solapada. Quiero decir lo siguiente: en vez de arremeter en contra de tales entes, buscar, solapadamente, el origen. Ya sabéis que tras de cada uno hay o un hombre con éxtasis o un ataúd. Buscadlos.

Luego, golpead, golpead sin piedad. Vuestros golpes, por eco simpático, pegarán en lobo o vampiro, y golpes así no pueden soportar. Reintegrarán su condición originaria de voluntad maldita sin materia. Y la sangre chupada se despararramará sonando y formando un gran charco. El resto lo sabéis: ¡de rodillas! ¡frente a tierra! ¡chupar!

Chuchezuma ya debería estar lejos, un poco por todas las calles de París. El bar había cerrado, el tipo desaparecido y ninguna franja anaranjada teñía la acera. Ahora se podía avanzar. Avanzar como ella, simultáneamente un poco por todas las calles de París. Vagamente. Chuchezuma aparecerá.

Avancé.

Toda vaguedad se fue deshaciendo. Una certeza se implantaba. No, todas las calles de París, no: una sola, dura. En ella, una casa por sobre todas las demás, una sola, vacía.

Ante esta idea —esta certeza— algo me golpeó despiadadamente en pecho y garganta: un sueño de la infancia, siempre mantenido, iba a realizarse por fin: una casa, grande, siete pisos, de noche, vacía. Una casa así: ¡entrar!

Avanzaba.

Aquí está: una calle sola, dura, duerme. Allí está: esa es la casa.

Todas sus ventanas están con las persianas abiertas de par en par. Ninguna ventana tiene cortinas. Todas las ventanas están con sus cristales cerrados. Es decir, en todas las habitaciones se hace oscuridad.

En alguna parte, allí dentro, Chuchezuma.

Entré.

Ni una alfombra, ni un mueble. Mis pasos en las escaleras



van resonando hasta el último techo. Golpean allá. Vuelven en eco, rebotan abajo.

Ahora, todas las piezas para mí. ¡Puedo entrar, golpear las puertas, dar de taconazos, gritar! Chuchezuma está en algún rincón.

Puedo arriesgarme hasta tras un cristal de una ventana cualquiera, atisbar hacia la calle, causarle miedo, hasta pavor a algún transeúnte. Y si ese transeúnte ha leído —como es lo más probable—, y tiembla aún con Dostoiewski, recordará al príncipe idiota creyendo apercibir desde la calle, en una ventana de una gran casa, un instante, la cabeza de Rogojin. Temblará con mi cabeza. Retrocederé veloz hacia el muro opuesto. ¡Quieto, quieto! Y su temblor temblará en mí... ¡Chuchezuma está en un rincón cualquiera!

Otra habitación. Puedo entrar. Ahora hagámoslo en silencio. Que no se oiga ni un rumor, ni mis propios pasos. De modo que se destaque mejor el rectángulo glauco de la ventana. Y como yo he leído y temblado con Dostoiewski, digamos, mentalmente para que ni el aire se remueva como Raskolnikov en el cuarto de la vieja usurera, al ver por la ventana “la enorme luna redonda, de un rojo cobrizo”:

“Es la luna quien crea el silencio; está ocupada en descifrar enigmas.”

Aquí no hay luna, pero está el sueño de Raskolnikov. Y está el silencio creado, no por ella, sino por todo, por los maderos del piso, por los techos bajos, por las puertas entreabiertas, por la respiración de Chuchezuma, que no se oye, pero que está por aquí en la casa vacía, por algún rincón.

Sé que basta avanzar decididamente —eso es, decididamente— para hallarme frente a ella. Por lo mismo, no hagamos nada con decisión. Sigamos flotando así, en la oscuridad, echando ruidos a correr, un golpe, un silbido, a correr al mismo tiempo por todos los recovecos de la casa, arriba, abajo, por todos al mismo tiempo como Chuchezuma hace un momento por todas las calles de París.

Pasarán los ruidos a través de ella, cada ruido la atravesará. Doy un golpe con las manos, con los pies, silbo, canto.

He cogido mi reloj de oro, grande y viejo, lo he lanzado al aire, ha caído, se ha despedazado: cada ruedita, cada resorte, cada tornillo, cada pedazo del cristal quebrado, cada numerito del cuadrante, ha sonado con su modo peculiar, ha ido por cada encrucijada de la casa, ha atravesado, ha perforado a Chuchezuma, conmigo en cada sonido.

Esperemos, esperemos, puesto que basta avanzar con decisión para encontrarla. Retardemos el momento. Pensemos en su tez blanca y en su sangre joven.

Nosotros no conducimos nuestros pensamientos. Toda mi voluntad está actuando sobre poder manipular esa tez y esa sangre. Pero la sangre se aísla, deja a Chuchezuma para presentarse sola y hacerse pensar.

La siento como un chorro, alto, inmóvil, aquí al frente. Yo me siento como en el umbral de un templo.

Entrar a él. Con unción, entrar, empaparse.

Estoy al frente, en el umbral apenas. Quedo fuera. Sólo me llena lo que susurra a su alrededor, como los pájaros alrededor de las torres de una catedral. Lo que agoniza, lo que muere, lo que vierte sangre, lo que devora y chupa.

Bertino en este momento descuartiza, seguramente. Por los campos han de galopar los lobos y volar los vampiros. ¡Cuántos hombres indefensos caerán! Pues son muy pocos los que, encontrándose en su ruta, se libran de ser acometidos. Sin embargo los hay. Son los que han hecho uso de un antídoto contra tales bestias. Entre éstos, los más recomendados son:

Contra el lobo-garú: Si su progenitor es de sexo masculino, digamos un brujo, se le echará disimuladamente en su alimento algunas semillas finamente molidas de yerba mora, las que previamente ha-

brán sido bañadas en una infusión de ramas de mirto. Este alimento provocará en las manos del sujeto una serie de pequeñas úlceras que sangrarán abundantemente. El sujeto se secará la sangre con su pañuelo. Róbese éste y échelo a remojar en agua pura. Esta agua se teñirá con la sangre. Mézclese entonces con vino y bébase el total. Ningún lobo-garú nacido de brujo macho atacará al que haya bebido de este vino.

Si su progenitor es de sexo femenino, digamos una bruja, no habrá necesidad de recurrir a la yerba mora, pues bastará apoderarse de uno de sus paños habituales y proceder con él tal como con el pañuelo del anterior. Bebido este vino, ningún lobo-garú nacido de bruja se atreverá a atacar.

Contra el vampiro negro: Igual medio para ambos sexos. Búsquese el ataúd y destápeselo. Se hallará éste lleno de sangre líquida y al parecer fresca. En ella, flotando, el cadáver —si podemos llamarlo así— del brujo o bruja. Llénese con esta sangre un pequeño frasco, sangre que luego se dejará coagular. Muélanse estos coágulos. Con el polvo obtenido háganse galletas en la forma corriente. Comidas éstas, ningún vampiro negro osará tentar un ataque.

Es todo, o al menos lo más recomendable.

No lograré salir de este círculo de pensamientos. Sin poder pensar, es preferible actuar. Vamos con decisión. Aquí en el piso superior ha de haber una sala vasta, larga como todo el frente del edificio.

Subo. Entro.

Allá al fondo, Chuchezuma está de pie de espaldas contra el muro. Apoya sobre él sus dos manecitas por las palmas. Sonríe. Me dice:

—Te esperaba.

Y se calla.

Corro hacia ella.

Caigo de rodillas.

Le abrazo sus piernas y la beso, la beso apasionadamente. La beso hasta que, por las ventanas, aparece el alba.

Chuchezuma se marcha. Yo quedo aún algunos minutos para fumar con calma un cigarrillo. Entra un rayo de sol. A mi vez me marchó.

Rue Belloni.

Reconozco en seguida la tela que Vargas Rosa quería mostrarme. Es exacta. Le digo:

—Es lo que más me gusta de lo que has pintado.

Me dice:

—Pensaba que te iba a gustar. Te la regalo.

Y aquí tengo la tela, viva y silenciosa.

A Chuchezuma no la he vuelto a ver.

PIBESA

No fue por mi voluntad ni por la suya que nos dirigimos a visitar la cordillera. Fue por un simple azar. Íbamos juntos por unas calles atardecidas, respirando hastío y sin hablarnos. Di con el pie contra un papel arrugado color de rosa. Seguí largo rato golpeándolo, echándolo hacia adelante, obligándolo a preceder nuestra marcha. A veces era ella quien lo hacía. Ella se llama Pibesa porque es muy joven. Tiene un talle espigado y no habla cuando yo no hablo. Pero sé que está siempre conmigo. Prueba de ello: cuando un puntapié mío lanzaba el papel de rosa de modo a dejarlo en su línea de marcha, ella lo golpeaba y lo enviaba a mi línea. Al hacerlo, temblaba la seda gris perla de su traje y bajo ella aspirábase la seda beige de sus piernas. Al fin me desentendí de sus sedas. El papel, de tanto acompañarnos, nos obligó a tomarlo en consideración. Lo recogí y lo leímos. Era un permiso para visitar la cordillera. Abajo se leía:

Válido para el día de hoy.

¡En fin algo nuevo, algo con qué llenar un hueco de la

vida! Algo más: algo que no fuese este eterno paseo por estas calles que nos apagan los ojos hasta la oscuridad.

—¿Vamos, Pibesa?

Pibesa bajó los párpados y tembló. Siempre tiembla Pibesa cuando le propongo ir a alguna parte. Ir. En el verbo ir, Pibesa ha concentrado todas sus voluptuosidades. No importa adonde sea. Es el hecho de ir y ello le basta.

—Vamos —susurró.

Entonces la miré con despacio, con mucho despacio, de alto a bajo. Y ella no tembló entera, no. Tembló poco a poco, tembló trozo por trozo de su cuerpo, fue temblando así, mientras todo el resto de su ser quedaba inmóvil, así en cada parte, en cada fragmento, justo al final de los rayos de mi vista.

Fuimos a la cordillera. Marchábamos por entre galerías de nieve vagamente verdosa a causa del atardecer constante. Llegamos luego a una inmensa explanada. Nos detuvimos. Tras de nosotros se detuvo la noche. Allí quedamos en el atardecer de nieve verde. Diez pasos más atrás aguardaba en silencio la noche azul de mar, de pie y tranquila junto a los picachos que se dormían. Frente a nosotros, abajo, se extendían infinitas sábanas de cordilleras en la tarde, infinitas hasta la desesperación y creo que hasta el suicidio si fuerza fuese caminarlas enteras, una a una. Más al fondo, al final, alargábase, sobrepasando esas sábanas muertas, otra cordillera única, ondulada, quebradiza, parpadeando en rojo y anaranjado sobre nubes estañadas.

—Me parece —le dije— que hay algo de artificial en todo esto, Pibesa. ¿No lo crees? La noche allí no avanza. (Cierto que nosotros tampoco.) La tarde sigue. (Cierto que nosotros también.) El sol no se ve para aquel final de cordillera. (Ciertamente que nosotros aquí estamos y no nos vamos.) ¿Pero hasta qué punto esto puede ser una explicación? ¡Presiento algo de artificial en todo esto, Pibesa mía!

Ella me dijo:

—Vamos.

No sé si lo dijo por prudencia o por conjugarme el verbo ir. Dio media vuelta y empezó a andar. Entonces fui golpeado por una excitación desenfrenada. Corrí hacia ella. Con el brazo izquierdo la cogí por atrás rodeándole la cintura; con la mano derecha le levanté sus faldas de seda gris perla. Y como ella se hallaba frente a la noche, es decir de espaldas a la cordillera de fuego, este fuego vino a reflejarse sobre sus carnes que se doraron y ensangrentaron. Quise poseer su oro y su sangre de la cordillera. Pero Pibesa se esquivó, hizo resonar una risa de cascabel —ella que nunca ríe— y se escapó como una hembra de animalillo joven.

Yo siempre he corrido más que Pibesa. La alcanzo en cualquier sitio, en cualquier circunstancia. Y entonces la beso. Pibesa es ágil, es ardilla, es volantín en sí misma, en cómo desenredar y extender su vida. Mas cuando corremos, ella no halla qué hacer con tanta vida joven y yo la alcanzo, la cojo, la aprieto y la beso.

Pibesa corría después de mi intento de poseerla por su sol. Corría y reía con cascabeles, y yo, con los ojos llenos de rojo y amarillo, empecé a percatarme que era difícil, que era duro deslizar veloces los pies sobre la nieve verde. Pues casi no avanzaba. Movía las piernas con toda la velocidad posible. Mas, a pesar de ello, la tierra no resbalaba en compensación a mis esfuerzos. Y Pibesa se alejaba dando rebotes con su risa en los picachos mudos.

No sé si todos podrán darse cuenta cuán doloroso es no echar de cada zancada bastante suelo hacia los abismos de atrás. No lo sé. Sufría yo desesperadamente. Hacia atrás, por

lo poco que el mundo me retrocedía; hacia adelante, por la inmensidad creciente que Pibesa desparramaba entre nosotros. Y lo que más me mortificaba, con una mortificación que me obligaba a negar al Dios Todopoderoso, era que, en este retardo pesado de mis pies, la nieve nada tenía que hacer, nada, nada. Era un retardo amplificándose, un retardo sin causa y sin nieve.

¡Pobre Pibesa mía! En medio de la juventud de su risa debió haber percibido el punto oscuro de mi dolor al no poder lanzarme con mayor velocidad que la suya, de modo a alcanzarla, estrellarla y perforarla quemando mi sexo en las llamas de sus carnes, llamas robadas a la última de todas las cordilleras.

Pues Pibesa se detuvo.

Acto continuo devoré en un mínimo de instante la distancia que nos separaba. Comprendí entonces que era la velocidad de Pibesa la que detenía a la mía y no un sin sentido de mis esfuerzos ni menos uno del universo. Quedé pues en paz con cuanto existe en la creación, me doblegué en silencio y con fervor ante el Dios Todopoderoso, y a Pibesa le dije: "Pibesa, te amo."

Entonces Pibesa empezó lentamente a descender la escalera de caracol.

Nuevamente el miedo me asaltó. Podría repetirse, al ir bajando, ese error de velocidades. Mas Pibesa todo lo había previsto. Pibesa, bifurcándose, se desdobló en dos. Dos muchachas con juventud de agua, ceñidas en seda de perlas. Una de ellas giró en el caracol, no muy veloz, no, pero sí con tal regularidad, con tal consonancia, con tal absoluto, que jamás, jamás habría podido yo ponerme junto a ella. La otra fue lentitud. En cada peldaño detenía la vida un segundo, alargaba un piecito de raso y luego lo rozaba en el peldaño siguiente. Así bajaba. Y al bajar tarareaba una canción ligeramente sentimental.

Hice un segundo intento con esta segunda Pibesa retardada. Volví a cogerla por atrás, a alzarle sus faldas gris perla y a ver sus carnes que, sombreadas ahora por los primeros tramos de la escalera de caracol, eran también de perlas azuladas. Entonces la poseí. Al sentirlo, volteó hacia atrás la cabeza y nos besamos, mientras la otra, lenta, muy lenta, bajaba siempre, tarareando ella ahora la canción que ésta había dejado en suspenso a causa del primer dolor y del goce que empezaba a inundarla. La poseí con los ojos cerrados, pero pronto fui abriéndolos para tenerla con la vista también a mi Pibesa mía. Mas junto con verla me apercibí con estupor que cambiaba, se transformaba y que yo iba teniendo con todos mis miembros a una mujer ignorada. Pero ya era demasiado tarde, ya no había fuerzas que me retuvieran y, aunque ignorada, tuve que vaciarme en esa incógnita de mi vida que Pibesa, en su alejamiento de seda, había sembrado en medio de mi persecución impotente.

Por un instante se borraron las cordilleras y los cielos y vino el silencio total. Luego un lamento mío despertó uno suyo y, al vibrar de ambos, volvieron a depositarse las cordilleras, a suspenderse el cielo y a trepar por el caracol el canto de Pibesa.

—Bajemos —me dijo la otra.

Cien pasos más abajo. Pibesa nos aguardaba y, al vernos, sonrió. No había en su sonrisa ni ironía, ni compasión, ni resentimiento, nada. Era una sonrisa sola, aislada en el mundo. Entonces seguimos los tres girando y sin hablar.

De pronto subieron hasta nuestros oídos los ecos acompasados de unos pasos robustos que con seguridad se encaramaban. Tuve un miedo instantáneo y horrible. Vi en el sonido de esos pasos que era el hombre aquel quien trepaba.



—¿Y qué? —me pregunté instintivamente como un gesto de protección ante un golpe.

Cruzó por mi recuerdo el papel de rosa, el permiso para visitar. Pero este recuerdo fue sumergido por una sensación de malestar vago. Claro está que tenía el permiso para visitar, allí lo tenía. Sin embargo, no lograba serenarme. Había algo que pesaría más en mi contra para el hombre que cualquier permiso por válido que fuese. Había algo que no estaba bien, había habido algo que no había estado bien. Esto, yo lo sentía. Él iba seguramente a saberlo si es que ya no lo sabía y por eso subía. Algo malo. Y lo que más me atemorizaba y hacía de aquel momento un momento de angustia, era la vaguedad de ese mal. Debería haber pensado que todo procedía de la posesión de hace un instante, tanto más cuanto que había sido con una mujer que no era mía. Pero no. Esa posesión no estaba ni para bien ni para mal. ¿Qué podría ella importarle a ese hombre? A mí no me importaba nada. A aquella mujer tampoco puesto que la había dejado después a lo largo de la escalera. Entonces a él, ¿qué?

Era el total lo que no estaba bien, lo que estaba algo descentrado o que echaba un hálito —aunque muy tenue, es cierto— de próxima descomposición, en todo caso de pronta decrepitud. Sobre todo el hecho de la existencia de esa cordillera que dejábamos arriba, atrás. Todo ello no estaba en el punto justo en que todo puede perdonarse y a todo permitírsele seguir rodando. Mas, ¿qué culpa tenía yo en tales cosas? Una lógica rigurosa me respondería: ninguna. Pero una lógica menos rigurosa no podría pasar por alto el hecho de la simultaneidad de existencia —aunque sólo fuese en este momento actual en que yo vivo— entre la cordillera, el cielo, la escalera, Pibesa, la otra y yo. Nadie querría entonces ponerse a distribuir faltas y responsabilidades y absolverme al final. Me dirían simplemente:

—Si usted para nada está en todo esto, ¿cómo es que está justamente en todo esto?

Y la verdad era que los pasos del hombre subiendo se acercaban.

Vi la punta de la copa de su gran sombrero mexicano girar a mis pies y desaparecer aproximándose. Tuve apenas tiempo para coger a Pibesa de un brazo y echarla hacia atrás. Quedamos entre dos pilares. Si al hombre no se le ocurriese mirar a su derecha, estaríamos libres. Si no, nos vería y, al vernos, su sorpresa estaría a la altura de su furor. La otra quedó frente a nosotros, en medio de la escalera, inmóvil.

Y apareció el hombre. Con el mismo gesto que yo un momento antes había cogido a Pibesa, éste cogió del brazo a la otra y bruscamente la encajó por una estrecha galería que arrancaba de la escalera atravesando su eje y poniéndose en las sombras. Ambos desaparecieron.

Entonces a media voz le dije a Pibesa:

—¡Huyamos!

Y empezamos a desmoronarnos caracol abajo. El eco de nuestros pasos precipitados debió oírse hasta en el más lejano rincón, pues, acto continuo, llegó a nosotros una voz potente:

—¡Ah, ah! ¿Eran ustedes? ¡Aguarden!

Y sentimos cómo ese hombre, a su vez, se dejaba desmoronar.

Ya he dicho que yo siempre he corrido más que Pibesa. Ahora, por cada vuelta completa que ella daba al caracol, yo daba por lo menos dos, de modo que al llegar ella al pie de la escalera, yo había ya salvado todo el largo corredor y doblaba por el zaguán precipitándome sobre la puerta para abrirla. Solté primero una cadena, quité luego dos cerrojos e

iba ya a coger la llave, cuando en el corredor mismo sonó una detonación. Procedí entonces con mayor presteza. Aún no se había perdido totalmente el retumbo del balazo, que ya abría la puerta de par en par y volvía a ver la calma color café de las calles de mi ciudad. Llamé entonces a Pibesa:

—¡Pibesa! ¡Pibesa! ¡Valor! ¡Estamos salvos!

Aguardé temblando. Nada. Nadie. Silencio.

De pronto apareció Pibesa en la esquina del zaguán.

Marchaba con majestuosa lentitud y en su rostro se había fijado una meditación indiferente. Su mano derecha se balanceaba como un péndulo al compás de su marcha tranquila. Su mano izquierda la apoyaba en la cintura.

Al llegar junto a mí, me alargó esta mano. Destilaba de ella la sangre. Luego vi que desde la cintura, desde el punto exacto en que antes la apoyaba, empezaba todo su talle a teñirse de rojo, rápidamente hacia arriba como un vaso que se llena; hacia abajo como un vaso que se desparrama. Así el rojo de su sangre iba tragando el gris perla de sus sedas.

Espere un momento. Nada. Pensé que la sangre se habría estancado y que su misión era sólo empapar el traje de Pibesa, pues su cuello no se teñía, el beige de sus medias seguía immaculado y el negro de sus zapatos quedaba negro como dos carbones empuados. Mas súbitamente sus dos tacones, nada más que sus dos tacones, se inyectaron, se hicieron escarlatas y al caer el color hasta el suelo, la tierra misma alrededor de ambas bases, en pequeñito espacio, enrojeció ligeramente. Entonces comprendí que el mal corría por dentro.

Lleno de indignación empecé a gritar cuanto podía para amotinar al pueblo en contra del miserable que había hecho fuego en contra de Pibesa, hiriéndola y ensangrentándola. Estábamos ahora en medio de la calle. De todas las puertas vecinas acudían hombres, mujeres y niños. Hasta un anciano vi en la multitud. Gritaba yo:

—¡El hombre de allí ha querido asesinarla! ¡El hombre de allí, de allí!

Y mostraba la puerta que quedaba abierta.

Pude percatarme que la indignación iba apoderándose de toda aquella gente. Producían un rumor sordo que crecía, y casi sin mover los pies, arrastrándose, iban sitiando el hueco oscuro de la puerta. Pero cuando ya no estaban más que a dos o tres metros de él, plantóse sobre el umbral, con gran asombro de mi parte, el hombre aquel, brotado contra el vacío negro.

¡Yo que le creía huyendo caracol arriba para escapar al inevitable castigo por su acto ignominioso...! No. Estaba allí, de pie sobre el umbral. Llevaba ahora un pequeño sombrero hongo, pero conservaba siempre sus altas botas de montar. No miró a nadie. Desde un principio, lentamente, me miró a mí.

“Le van a descuartizar” —pensé.

Grité:

—¡Helo ahí al miserable!

Todos le miraban con ojos enfurecidos, las manos crispadas, listos a saltarle a la garganta.

¡Él es! —volví a gritar.

El me miraba siempre. Mas los otros no avanzaban. Esperaban acaso un gesto suyo que les provocase más directamente. La herida de Pibesa no era directa para ellos; lo era tan sólo para mí. La herida de Pibesa les era una herida abstracta, una noción de herida que encolerizaba, por cierto, pero que permanecía flotando en torno sin clavárseles en los músculos. Así pensaba yo. El otro seguía inmóvil y me miraba. Yo gritaba siempre, azuzaba, el índice alargado recto hacia él. La

gente vacilaba y, poco a poco, la crispación de las manos se les fue soltando. Entonces, ante la persistencia de su mirada, lentamente volvieron sus rostros hacia mí y todos esos ojos me interrogaron. Hice un esfuerzo y grité:

—¡Asesino!

Con igual lentitud todas las cabezas giraron siguiendo la trayectoria de mi grito, y las miradas, otra vez se posaron sobre él. Pero vi que la furia no persistía en ellas. Era reemplazada por una interrogación atónita. Y como el otro no se movió, no parpadeó, no respiró, por segunda vez los mil ojos lo desertaron y vinieron a unirse a los suyos para caer y atajar en mis labios mismos un segundo insulto hacia el miserable.

En aquella gente debe haber empezado a abrirse paso la siniestra idea —para mí— de que si toda la culpa estuviese radicada únicamente en aquel hombre, aquel hombre algo más haría que quedar allí inmóvil, mudo, mirándose con un reproche creciente. Entonces quise, agitando desesperadamente los brazos, formular una tercera imprecación, ya que la segunda había rodado hasta mis pies sin ser oída por nadie, salvo por todo lo largo de mi cuerpo. Pero sentí que había perdido terreno, que en alguna parte, una parte remota, ignota, ese hombre tenía por lo menos cierta razón y que el populacho de instinto la reconocía.

Una vaga culpabilidad me hizo palidecer. Ninguna imprecación se oyó. Sólo mis ojos lanzaron una mirada de tal angustia que todos, una vez más, se volvieron hacia el hombre, curiosos de ver su efecto sobre él.

Le miraron todos, yo también y esperamos. Entonces él hizo su primer movimiento: con calma fría echó mano atrás, cogió su revólver y con más calma aún fue dirigiendo, de abajo hacia arriba, el cañón sobre mí. Todos siguieron el arma y me miraron para verme caer. Sentí en ese instante que la sangre se me filtraba por la piel. Era una sangre verde como la parte muerta de la cordillera que acabábamos de visitar, como las carnes de la otra al ser ensombrecidas por la escalera de caracol. Y la última esperanza, que la sentía anidada en el extremo de la cabeza, vi que se me escapaba, me abandonaba, volando como un pájaro asustado.

Pero justo entonces, avanzando con seguridad, ambos pulgares en el cinturón, un guardia se presentó. Se detuvo al centro. Primeramente consideró al hombre con su arma siempre dirigida en mi contra y, alargándole su diestra con la palma abierta, le expresó: “¡alto ahí!”. Luego nos consideró a Pibesa y a mí, y con la otra mano, como quien barre basura, nos indicó que nos alejásemos cuanto antes. El hombre obedeció, bajó su revólver, lo guardó, dio un profundo suspiro, giró sobre sus talones y se alejó puerta adentro. Nosotros hicimos otro tanto. Pibesa y yo resbalamos por las calles, presurosos. El gentío empezó a fundirse. Y el guardia se marchó.

—Pibesa —le dije entonces—, toda la razón estaba de parte nuestra. Por eso mismo huyamos, que nunca más ninguna de esas gentes nos vuelvan a ver, que pueden de un balazo, de un mirar de sus ojos inquietos, deshacer todas las razones por justas que ellas sean.

Al cabo de una hora pasábamos al frente de mi casa. Dejé a Pibesa, entré y corrí al subsuelo. El subsuelo de mi casa tiene una ventanita al ras de la acera. Me precipité a ella para ver pasar los pasos de Pibesa.

Pasaron.

Vi sus medias beige, sus pies de raso y sus dos taconcitos agudos, bañados en sangre escarlata.

Paul Verlaine

Shakespeare y Racine y el simbolismo

Clásicos
de la crítica

Crítica
de los clásicos

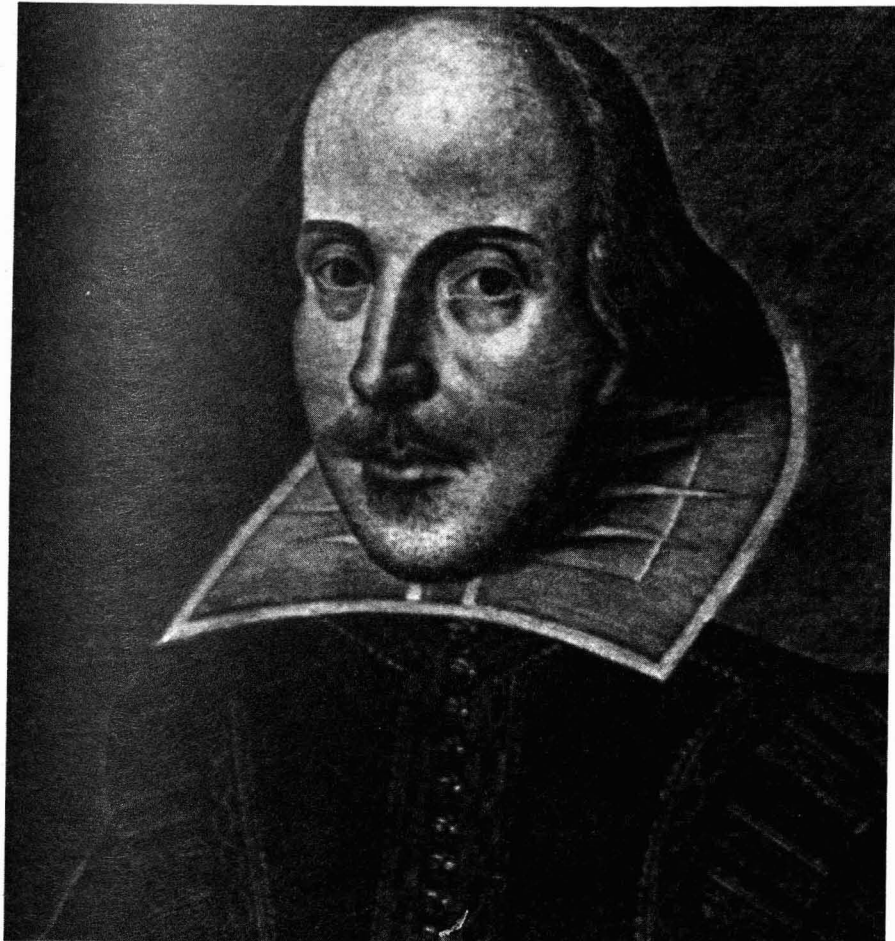
Señoras, señores:

Se me pide que diga unas palabras sobre la poesía, y la verdad es que, para un poeta, que se cree serio y que todos tienen por tal, es más fácil y grato hacer versos que hablar acerca de ellos. Tanto más que en mi clase soy lo menos orador del mundo, y en todo caso ahora soy lector acatarrado y favorecido con un flemón que me impide emitir mi voz insuficiente, para la que solicito ahora vuestra graciosa indulgencia.

Tranquilizaos, no me remontaré al Diluvio. No hablaré de Homero, ni de Virgilio, por grande que fuera el placer que sintiéramos todos en ello, ni tampoco de los antiguos poetas franceses, ni de los del siglo de Luis XIV, ni tampoco de la magnífica explosión romántica. Mi amigo Catulo Mendes, en su bella serie de conferencias, ha rendido uno de los más justos homenajes de hombre competente al grupo llamado Parnasiano, y con ello me dispensa y exime de tener la pretensión de volver a tratar el asunto, después de él.

Me contentaré con hablar, sin gran extensión —tranquilizaos—, de las últimas manifestaciones poéticas en nuestro país.

Shakespeare



Debemos admirar el que, en estos últimos años de un siglo que vale tanto como otro, pero que pasa por ser práctico con exceso, prosaico, en una palabra; debemos admirar, y admirarnos no sin gozo, de que el número y, no ya solamente la cantidad, sino la calidad, la buena fe y el tesón de los poetas sean tales que llegue a darse este espectáculo consolador y tranquilizador que nunca se había ofrecido con tal intensidad y conciencia de talento.

Después de la guerra de 1870, sin que los Parnasianos, detentores del ritmo verdadero y de la rima sincera en las postrimerías del segundo Imperio, abdicaran ni con mucho, creció la flor y nata de los chicos locos por la Musa y la Lira —hoy hombres todos—, cuyos ensayos nos divertían a nosotros, hermanos mayores. Me refiero a aquellos que, por sus excesos, muy conformes con su edad y su intransigencia, en el fondo encantadoras, habían obtenido por parte de algunos críticos inferiores a ellos, los epítetos de Decadentes y de Simbolistas. . .

Entre aquellos jóvenes hubo algunos que ansiaron mayor profundidad e intelectualismo en poesía, y éstos se afiliaron a Stéphane Mallarmé, espíritu puro dentro de una forma impecable; otros opinaron admitir la candidez, la expansión del humilde artista que os habla; todos, en su mayoría, pusieron todo su empeño en ir hacia más libres horizontes —rima y ritmos libres—, con la persuasiva buena fe que emana de las almas jóvenes y de los corazones nuevos. Sin embargo, un buen número de esos amables insurrectos, han vuelto a las fórmulas eternas —eternas, si creen a un antiguo que intentó alguna revolución en su tiempo— de la severa versificación francesa de no hace mucho y de siempre por todos los siglos.

Fue hacia 1880 cuando se acentuaron las diversas tendencias de la nueva hornada de poetas que se honran con una frecuente, si que también juiciosa audacia y el debido amor a las buenas letras. Yo no estoy, como acabo de hacerlo presentir, de acuerdo con ellos continuamente. Tengo que hacer muchas objeciones al verso libre, más arriba citado, que preconizan y practican esos mis amigos más recientes.

.....

A mi juicio, el poeta debe ser absolutamente sincero y, asimismo, absolutamente concienzudo como escritor; no ocultar nada de sí mismo, con tal que sea mostrable, pero desplegar en su franqueza toda la dignidad exigible, pues la preocupación de esa dignidad se muestra, si no en la perfección de la forma, por lo menos en el esfuerzo invisible, insensible y efectivo hacia esa alta y severa cualidad, virtud iba a decir. . .

Si me abstengo de hacer algo así como una apología, que las mismas cosas y la derivación natural del estudio emprendido se encargarán de



dejar patente, es por no meterme en inútiles polémicas provocadas. Espero que las objeciones sean resueltas, que los hechos las apoyen y se llegue a un acuerdo, con ayuda de la buena fe de todos.

Pongámonos en 1830, fecha media, fórmula histórica para lo que vamos a tratar, milésimo común y cómodo en asuntos de esta especie. Lamartine reina incontestablemente; Chateaubriand puede ya pasar por clásico; Vigny acaba de bajar de su torre de marfil y se va a la guerra; Hugo está en plena victoria, pero no ha terminado su campaña y le quedan aún muchos combates que librar. Sus discípulos, o mejor dicho, sus partidarios, unos sostienen escaramuzas y atacan haciendo reconocimientos, como Musset, Gautier, Sainte-Beuve; otros, soldados de avanzada, luchan, como Petrus Borel y Filotea O'Neddy. No importa... todos saben que el romanticismo va a triunfar y ha llegado el momento de que sus fuerzas sean conocidas. Dos nombres han sonado en la refriega: Racine y Shakespeare. Los mal llamados clásicos, presuntos descendientes, lamentables sucedáneos, todo lo más, sin talento y sin ningún estilo, del gran siglo por un lado científico y por el otro absolutamente frívolo, exquisito, a veces profundo, pero único en lo frívolo — ¡oh, siglo diez

Racine



y ocho! — tuvieron en Viennet, buena persona, pero ¡vaya un poeta!, la gran figura de su ideal. ¡Y esos eran los clásicos que invocaban a Racine! Por otro lado, los románticos de vanguardia, sin razón (el señor Vacquerie lo ha declarado lindamente ayer mismo en un reciente y rozagante *Depuis*), se contentaban con llamarle pillastre por boca de M. Granier de Cassagnac, que luego, a su vez, había de dar un mentís absoluto a semejante chiquillada.

(Y todos lo recordáis; desde el principio del movimiento, en el más revolucionario de los manifestos que haya sido escrito, el jefe brillante y ya glorioso gonfalonero de las nuevas doctrinas había hablado con decidida convicción, a la luz del día, del *divino* Racine en una época en que la palabra *divino*, hoy extenuada, vilipendiada y chirle, tenía toda su virtud glorificadora).

A pesar de todo, el nombre de Racine, hasta aquí venerado secularmente casi dos veces, y celebrado, había corrido triunfal a través de las generaciones y de sus vanas o serias preocupaciones, vencedor de las rivalidades de su tiempo, de las obsesiones guerreras, diplomáticas, teológicas o filosóficas; vencedor de los tumultos de la Revolución y de las glorias del Imperio. Su obra, siempre representada, leída y comentada, había sido compuesta en el destierro y la agonía... ¡Ah, gigante vencido en la roca de Prometeo!... Aquella obra reinaba en todos los espíritus y en todos los corazones. Su imperio del lenguaje era soberano. ¿Para qué los necios y falsos admiradores, celosos de su propio prestigio risible y desvanecido, se declararon afectos al hombre y a la obra, en el año de lucha de 1830?

Pero lo principal en la guerra, sobre todo en la civil, no es tener bandera; más importante es tener un objeto, un blanco. Los contemporáneos no eran bastante para aquellos señores. Como necesitaron un gran muerto como estandarte, así necesitaron otro como término y objeto de sus golpes.

Y este muerto vino a ser Shakespeare.

Shakespeare, a primera vista de los miopes, es la antítesis de Racine. ¡Ay, Shakespeare vilipendiado por Voltaire, que le había llamado con todas las letras "salvaje, ebrio e ignorante"!

Voltaire —en el fondo grande hombre y poco volteriano—, en aquellos días en que obedecía a su humor y arremetía contra el poeta de *Otelo* (que él parodió en *Zaira*), y en aquellos otros, peores aún, en que se hizo acreedor de estos elogios de Federico II de Prusia: "Habéis hecho muy bien al refundir, de conformidad con los principios, la obra informe de ese inglés" (la informe pieza era *Julio César*), fue entonces más volteriano que nunca, en el sentido mezquino, estrecho y francamente estúpido de la palabra. Como volterianos también, mezquinos, estrechos y estúpidos, se manifestaron los más rabiosos adversarios del romanticismo (rabioso no está aquí de más), al repetir las insubstanciales y trivialmente grotescas críticas del poetastro de *Nanina* y



de Alcira. ¿No llegaron, en efecto, cuando sólo se trataba de arte y de literatura, hasta pretender que se prohibiera *Hernani*, obra en la que todo es heroísmo cornelianiano, y los personajes son todos simpáticos en la elevada, sincera y lógica expansión de su apasionamiento juvenil, leal, magníficamente expresado en la más pura lengua francesa? Obra en la cual, si los sentimientos y opiniones han sido sacados de España, por exigencias del asunto y si recuerdan la inspiración castellana del Cid, el estilo ágil y claro, por otra parte, la versificación firme y fluida recuerda visiblemente la forma peculiar de Racine; pero, en último caso, nada, absolutamente nada, evoca ni supone la influencia de Shakespeare.

El rey Carlos X, que no estaba en el patio de butacas, y que hubiera podido, débil y autoritario como era, cometer alguna arbitrariedad, tuvo más ingenio y discreción que todos, y veló por la libertad al pronunciar una conocida ocurrencia que, según dicen, es suya positivamente, de su juventud, quizá harto tierna, lejana ya entonces.

A pesar de todo, la cuestión se planteaba entre Racine y Shakespeare desde entonces, por iniciativa de una facción todavía poderosa, en las Academias

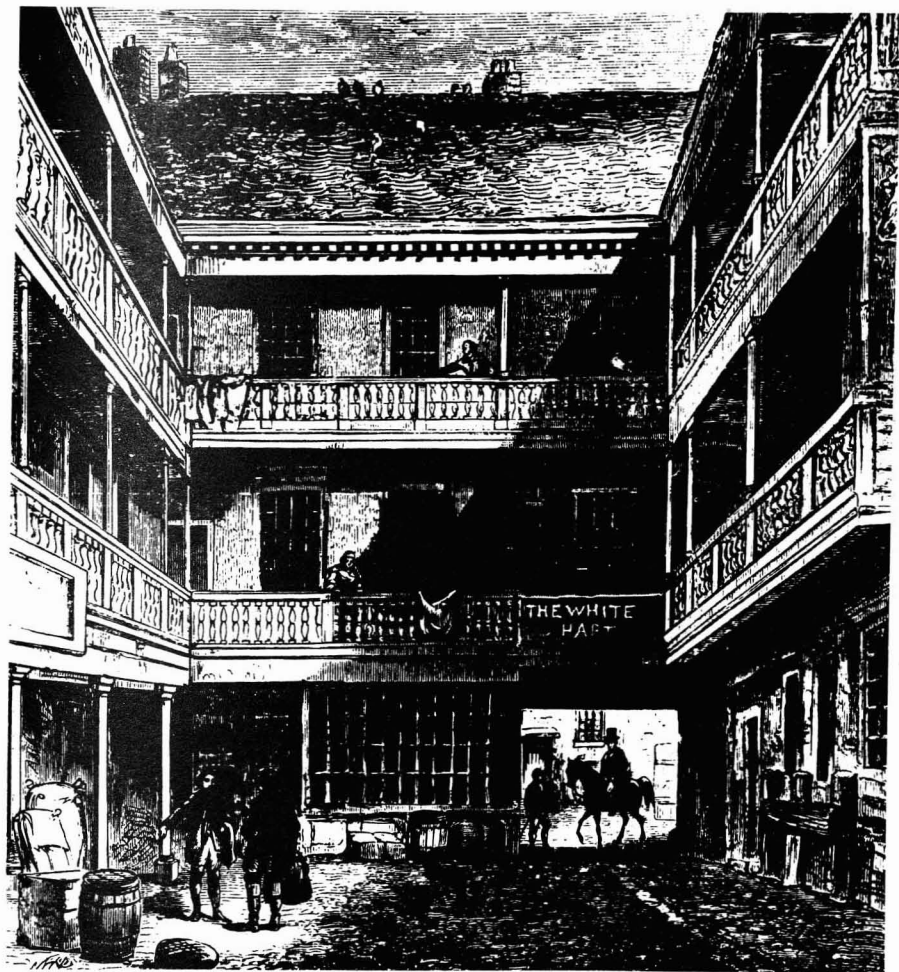
y en los comunes prejuicios. Vamos a seguir el desarrollo de aquélla.

Hoy, cuando todo esto no es más que historia antigua, que quizá parezca demasiado pasada de moda a alguno de nuestros contemporáneos, por lo menos a uno de los que han militado en la retaguardia combatiente, y que aún permanecen en la brecha humeante que ha abierto el eterno combate por lo Bello, puede, con fines que se reserva alcanzar hasta el momento oportuno, resumir en unas páginas de equilibrio y serenidad las causas y los efectos de uno de los más importantes episodios de la historia ilustre de la poesía francesa en las tres cuartas partes del siglo que tan poderosamente agoniza, digan cuanto quieran sobre su decadencia.

Podría yo titular ese estudio: *Racine, Shakespeare*. Y es que, de hecho, alrededor de esos dos nombres ilustres de poetas únicos, se suscitó la gran lucha de 1830, y de sus dos influencias procedemos todos los demás: Parnasianos, Decadentes, Románticos y aun Simbolistas, puesto que esta denominación, que yo no comprendo, ha prevalecido para algunos.

A mí, a quien en verdad, a falta de otros méritos deben respetar o dejar en paz, siquiera no sea más que por mi completa abstención en el conflicto, muy estimable si bien un poco enfático, entre ciertas calificaciones literarias de las escuelas nuevas, me han gratificado, sin saberlo —lo juro—, con el título de Jefe de los Decadentes. Por fin, he tenido que hacer lo que aquellos jefes vendeanos, a los que, irónicamente, se les ofrecía un huso y una espada: escoger la espada y combatir por los Decadentes, que al menos eran muy “sol poniente”, y así, hacer con una injuria una bandera. Téngase en cuenta que *Simbolista* se encontraba en el Diccionario, allí donde *Decadente* faltaba, pues el primer epíteto es meramente retórico, y, especialmente, una tautología abstracta, un puro y simple pleonismo.

Racine es la corrección, la erudición a base de fuertes estudios, la perfecta ciencia de la antigüedad sabida de memoria y comprendida como era menester en su fuerza y gracia absoluta. Racine es la corrección, la total percepción de la lengua materna llevada hasta el más íntimo conocimiento de los autores antiguos y los idiomas locales, el espíritu de su patria y de su tiempo, la moderación y la circunspección mismas, el buen criterio inmediato y la generosidad tradicional. Racine es la individualidad honestamente ayudada, maliciosa sin odio, que supo llevar la vida hábilmente y terminarla admirablemente, sacrificando por *instinto* fortuna y favores, sosteniendo tan sólo una familia bien conducida en la virtud y modicidad deseadas, y que muere, después de haber dominado muchas ternuras y embridado muchas ambiciones, con el corazón herido, afligida el alma, noble y púdicamente.





Shakespeare es el aventurero, desde que nació arruinado, nadie —ni él mismo— sabe si católico o protestante, hijo de carnicero, matarife personalmente, inmolando terneras con pompa, según dice uno de sus biógrafos, probablemente más ingenioso que documentado. Su instrucción tras la muy somera del colegio de aldea, se la debía a libros de buhoneros: leyendas, cuentos de hadas, novelas de caballerías. Shakespeare, el aventurero, cansado del establo, fugitivo en los bosques como un corzo en las malezas, cazador furtivo, pendenciero con la *yen-manry*, refugiado en Londres (cuidaba los caballos en la puerta de los teatros y era casi vendedor de contraseñas), promovido a muñidor, después a figurante, pergeñando luego viejos dramas durante los entreactos, después autor de *Hamlet*, *Enrique VIII* y *Otelo*, y muriendo en su patria, a los cincuenta y dos años, ya enriquecido.

¡Qué contraste! ¿Verdad? La literatura de esos dos hombres debería diferir, si el arte no fuera más que la vida en la región de las duras pruebas.

Evidentemente, su literatura difiere con toda la distancia de los tiempos, de los lugares y las vidas, con toda la diferencia de dos espíritus y de dos educaciones.



Voltaire

Racine, en suma, vivió regular y apaciblemente, sin preocupaciones pecuniarias ni grandes esfuerzos para subsistir. Aun puede afirmarse que conoció el lujo y sostuvo elevado rango.

¿Pero, qué importa ello en definitiva? Démonos cuenta tan sólo de las obras y de su importancia en ese momento de 1830 que nos ocupa.

Está claro, para el que hoy examina, con la buena fe y con la sangre fría que sería doloroso que al cabo del tiempo no se hubiesen instaurado en las mentalidades, el que la literatura de este siglo hasta nuestros días ha procedido exclusivamente de una mezcla de la forma y del espíritu raciniano revolucionado por el espíritu y la forma de Shakespeare que, finalmente, se ha atenuado en un todo resultante que ha sido diluido por los hábitos del pensamiento y del estilo contemporáneos. Esto, teniendo en cuenta, claro es, las atmósferas y confluencias antiguas y recientes del cosmopolitismo de nuestra civilización corriente.

Chateaubriand, mucho antes de traducir a Milton tan literalmente y de comentar de una manera tan informada a Shakespeare, ¿no había traído de Inglaterra, en sus largos éxitos, el profundo conocimiento de aquellos autores confirmado por el trato de las gentes y el uso del idioma del país? Esta ciencia, mezclada a la de nuestra literatura clásica, de la que Racine es el prototipo, produjo —no lo dudemos— desde aquella época, el *Genio del Cristianismo*, que hizo revolución. El hermano de ese Andrés Chenier que debió a las modificaciones consiguientes —eso es exacto— su justa celebridad, José María Chenier, autor correcto de algunos escritos buenos, por lo demás secos, quizá parcial e injustamente olvidados, se sublevó, se desazonó, ayudado por muy sutiles olfateadores, exagerando la obra verdaderamente genial y cayendo en las ínfimas tareas... y en las narices de Aubry agachado —el cual nunca existió fuera de su imaginación dirigida siempre hacia la baja caricatura.

Evidentemente, Shakespeare y Racine tuvieron su primera conjunción en esa clase de cristianismo de que tanto provecho sacaron las facultades pintorescas y lingüísticas de Víctor Hugo. Otros poetas inmediatos a él o contemporáneos suyos, tales como Gautier o Musset, o paralelos, como Alfredo de Vigny y Lamartine, predecesores que no descansaron y que lograron tanto como él, o posteriores, tales como Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, que acentuaron sin forzarla la soberbia nota que transmitieron a los Parnasianos, dignos y reverendos continuadores, que hoy a su vez, tienen continuadores, que para dejar de serlo, primero han de renegar de ellos.

¿Tienen razón o no? No la tienen, ni la pueden tener en ningún caso. Eso es lo que pienso demostrar con un poco de paciencia que me otorguen y un mucho de concienzudo empeño de mi parte.

Monsiváis: los rostros evanescentes y entrañables

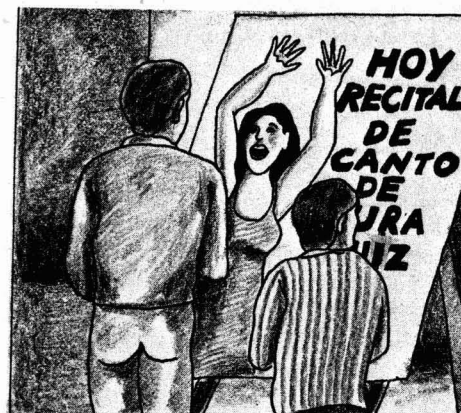
Cuando Carlos Monsiváis define en su libro *Amor perdido* (México, 1977, Era, publicado previamente por el Departamento de Bellas Artes de Jalisco) a José Alfredo Jiménez como "...uno de los poetas más significativos de México" (p. 96), a Agustín Lara como "...un espíritu rico y afinado" (p. 78) y a David Alfaro Siqueiros como "...una situación establecida, mucho más que un monstruo sagrado, la postrer instancia de un movimiento cuya contemplación... nos sirve para redefinirnos observándonos en las gesticulaciones ideológicas y culturales que su examen provoca" (p. 102), no hace otra cosa que poner en ejercicio el título del libro. Que se llame *Amor perdido* no es, tras la lectura del contenido, otro de los rescates de lo mejor de la llamada cultura popular a que tan afecto es Monsiváis, es la clave de todo su quehacer periodístico, de sus inquietudes culturales, de la estructura y razón de ser del libro mismo.

De los trabajos publicados por Monsiváis desde 1972 en distintas revistas, ha escogido y modificado (además de agregar episodios inéditos) aquellos que hablan preferentemente de personajes, imágenes, mitos y/o ídolos que precisaron, determinaron o fueron sujetos representativos de distintas épocas y situaciones típicas del México contemporáneo y de las vivencias más profundamente asumidas del autor; en rigor, aquellos episodios que se podrían llamar "crónicas generales", donde se busca reflejar más un ambiente que una personalidad (*Alto contraste, La vieja izquierda, La naturaleza de la onda*, el concurso de Miss México y todos los episodios de *La crema de la crema*, con excepción del referido a Genaro Fernández MacGregor), nuevos "días de guardar", fechas, celebraciones que se perpetúan a pesar del calendario como definitorios del microcosmos urbano mexicano, son también la ambientación propiciatoria para la presentación de los personajes; si en estos casos el ambiente define a sus intérpretes, en dialéctica venganza cuando la crónica cede su sitio a la semblanza es el personaje quien define la época y la situación. Y están Agustín Lara identificando su inicial satanización moral pública y su pos-

terior institucionalización nacional con las de Salvador Novo, o la inmensa e infatigable batalla personal de Siqueiros o de José Revueltas y la sonrisa arrogante de Irma Serrano enfrentando sus vigorosas presencias a la de Fidel Velázquez reelecto atrozadoramente y por enésima vez en Cuernavaca. Y se instala la insolente ostentación arribista de la burguesía revolucionaria (*El proyecto general: atmósferas de alta sociedad*), la (ya no tan neo) porfirista (*El self made man*) y la versión local, pero igualmente ingenua, del *Radical chic* neoyorkino de Tom Wolfe, en los estudiantes liberales de "famosa universidad particular", todo eso contrastando con la rabia intensa y áspera de los universitarios poblanos calumniados y asesinados impunemente por la derecha provinciana, la impotencia del líder agrario Ramón Danzós Palomino ante su arbitrario encarcelamiento y los desengaños, frustraciones, persecuciones y angustias que emparentaron a la izquierda veterana de los 30's con la chaviza ondera de finales de los 60's, con sus batallas estérilmente ganadas (mediana aceptación social de la melena, mínima liberación sexual, la efímera y vilipendiada gloria de Avándaro, la muerte del rock).

Pero sobre todos, está Carlos Monsiváis como estrella principal, el introductor de las mañas y virtudes como cronistas de Mailer y Wolfe para el periodismo mexicano, el maniaco en buscar la raíz de los fenómenos actuales en la legislación o los usos sociales porfiristas (o anteriores, si se puede) y, principalmente, el que al consignar la historia de los ídolos escribe la propia: ¿cómo no ver en los militantes pacifistas que "...recorren las calles, instalan mesas en Avenida Juárez y San Juan de Letrán, el dibujo de Picasso en el escritorio y la paloma de metal en la solapa" (p. 130) el testimonio de su precoz adolescencia leninista? ¿o en la entrañable defensa de la marginación moral de Salvador Novo en los 20's y 30's (p. 273) un comentario de la pertenencia de Monsiváis a minorías sistemáticamente despreciadas en México (por protestante, por intelectual, etcétera)? El comentario es obvio y, por lo mismo, propicia la aclaración: por encima de los géneros, la obra de Monsiváis, desde su *Antología de poesía mexicana del siglo XX* (1966) hasta *Amor perdido* no es más que un conjunto ininterrumpido de actitudes personales, de comentarios en torno a sí mismo, a sus añoranzas y admiraciones.

A Monsiváis le puede decepcionar la



traición de Novo a su imagen original, podrá ironizar y ridiculizar a la burguesía que aspira al cosmopolitismo viendo danzar a Nureyev o que reniega de sí misma y quiere "ir al pueblo" y revelarles quiénes son sus explotadores, o buscará explicarse los ejemplos típico-clásicos de "águilas descalzas" nacionales (Raúl Velasco y Fidel Velázquez) hundiéndose en la masificación inevitable que ambos nombres suponen, aún así, los personajes, degradados o degradantes, ejercen en el autor una fascinación acaso tan intensa como la que manifiesta al hablar de la feroz irreverencia de Irma Serrano o de Isela Vega reduciendo la agresión machista a su grado cero inexpresivo o de los bellísimos casos de insurgencia a punto de quedar olvidadas de Benita Galeana, Joel Arriaga, Danzós Palomino e Hilario Moreno Aguirre.

Amor perdido es un libro revigorizante culturalmente, aún cuando sólo se le viera como un notable conjunto de semblanzas y crónicas. Monsiváis trasciende géneros y temas y cada capítulo da fe de lo que es el libro en general, un compendio de las mañas y fobias culturales, de los trucos estilísticos, de la erudición al servicio de la descripción añorante (recordar a los personajes de *La invasión de Mongo* con motivo de la asamblea de la CTM), del intento de autoexplicarse una realidad a veces demasiado previsible o incongruente para ser explicada, del intento de recuperar y fijar en una memoria cultural (comprendida entre las tapas del libro) lo que de algún modo ha determinado, a veces sin saberlo ni proponérselo, los espasmódicos actos de una sociedad que se quisiera soñar inmóvil.

Gustavo García

Carlos Monsiváis: *Amor Perdido*. Editorial Era, México, 1977.

“Llámenme Ismael”

Algún crítico pertinaz ha señalado que, tanto los principios como los finales de cualquier novela están sobretrabajados. El caso es que son muy pocas las primeras líneas de novela que después de la lectura se quedan en la memoria. Aparte del obvio y siempre inconcluso ejemplo del *Quijote*, ¿qué otros inicios de novelas podemos recordar? No muchos; tal vez sentencias sabias y arrolladoras como la de “Todas las familias felices se parecen entre sí, pero las desdichadas ven siempre en su infortunio un caso singular” o frases apasionadas y con aliteraciones (en el original) como “Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas” o simplemente, como es el caso más general, frases cortas e importantes que resumen el sentido ulterior de la novela como “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, “Hoy ha muerto mamá”, “¿Encontraría a la Maga?” Y por supuesto “Llámenme Ismael” de esa novela imponente que es *Moby Dick*.

Las primeras palabras de esta novela, en que el narrador empieza identificándose para contarnos la extraña historia del viaje del *Pequod* del que él resulta el único sobreviviente, es también el título del ensayo que el crítico y poeta norteamericano Charles Olson ha escrito en torno a la obra maestra de Melville y que ahora Editorial Era hace accesible a los lectores de habla hispana.

Llámenme Ismael es, me parece, más que una perla como sugiere su traductor, un extraño espécimen, una piedra semipreciosa cuyo valor radica precisamente en su originalidad y en su rareza más que en su “orientación”. El libro está escrito en un tono —casi podría decirse con una retórica— y un estilo que recuerdan en más de un sentido a los ensayos de Lawrence y de Pound que, por valiosos que sean, resultan siempre un tanto excéntricos, incluso formalmente. Esto mismo debe haber representado un arduo problema para el traductor de *Llámenme Ismael* ya que, en su intento de reflejar el estilo “staccato” de Olson, nos entrega una prosa deshilvanada y tortuosa en donde a cada momento el texto mismo se delata como un ingrato bastardo del original. Ni modo, como dijo H. T. Lowe-Porter, traductora al inglés de Thomas Mann: “Las traducciones son como las mujeres: cuando son fieles no son boni-

tas y cuando son bonitas no son fieles.”

Aun así, *Llámenme Ismael* es un libro que se sostiene gracias a la luz que arroja sobre las múltiples facetas de *Moby Dick*. El prólogo de Olson, en donde narra los avatares del *Essex*, un ballenero que, como el *Pequod*, fue arremetido por un cachalote y cuyos tripulantes van pereciendo poco a poco entre horrendos actos de canibalismo, sirve de catapulta para proyectar la imaginación del lector al ámbito de la novela de Melville. Páginas adentro, Olson explora la génesis y la naturaleza de la novela desde varios puntos de vista entre los que se incluye la importancia económica que jugó la industria ballenera en Estados Unidos:

Se olvida el sitio que ocupó la caza de ballenas en la economía estadounidense. Empezó con la escasez de grasa y aceite. . . Los historiadores económicos, marineros de agua dulce, omiten resaltar el papel de la industria en la vida económica norteamericana hasta la Guerra Civil. (En 1859 se descubrió el petróleo en Pennsylvania. Kerosen, petróleo y parafina rápidamente empezaron a remplazar el aceite de ballena. . .) . . . La caza de ballenas tuvo su expansión cuando la agricultura y no la industria, era la base del trabajo y cuando el comercio exterior, y no el interno, era la base de intercambio. . . Así que, si quieren saber por qué Melville dio en el clavo en *Moby Dick*, consideren la pesca de la ballena. Considérenla como FRONTERA y como INDUSTRIA.

Ya inmerso en el ámbito netamente literario, Olson hace referencia a la manera de cómo la lectura de Shakespeare fue confi-

gurando algunas partes esenciales de la novela de Melville. Para ello, Olson recurre a estudiar, tanto los trozos subrayados, las anotaciones y los comentarios que el propio Melville hizo en siete volúmenes de las obras de Shakespeare, como un artículo sobre Hawthorne escrito por el propio Melville que resulta —en palabras del propio Olson— “su declaración de la libertad del hombre para fracasar”.

El resultado de esta magnífica parte del libro no es una simple y aburrida relación académica de las deudas que Melville tiene para con Shakespeare, sino un estudio comparativo de dos talentos y de cómo la imaginación de uno puede alimentar las potencias creativas del otro. En esta dirección son especialmente reveladores los comentarios que Olson hace en torno a la locura, el mal, el papel del bufón y al sentido trágico que Melville usará en su obra a la luz de la lectura de Shakespeare (especialmente *Rey Lear*). Es curioso que el otro gran genio de cuyas fuentes bebió Melville para mitigar su sedienta imaginación haya sido un contemporáneo de Shakespeare y el novelista por excelencia ejemplar: Miguel de Cervantes. Olson alude sólo superficialmente a su influencia y su libro se centra exclusivamente en las afinidades que Melville tiene con Shakespeare. Y aunque la edición del *Quijote*, subrayada y anotada por Melville, es posterior a la publicación de *Moby Dick* en esta misma obra es evidente la admiración que el autor norteamericano profesaba hacia Cervantes. La monomanía de Ahab, por ejemplo, no puede dejar de compararse con la del caballero andante aun cuando las obsesiones de uno es destruir la figura del mal y las del otro implantar el bien sobre la tierra.





El azar suele ser caprichoso con las relaciones entre escritores. Hawthorne y Melville, dos de los grandes iniciadores de la tradición novelística norteamericana, vivían a siete millas uno del otro en Massachusetts. Ambos se conocían y se admiraban mutuamente a través de sus libros y de sus críticas literarias; luego, por alguna de esas afortunadas coincidencias del destino, se conocieron personalmente y establecieron una entrañable amistad que fructificó, además, en bien de sus respectivas obras literarias. Olson maneja la relación intelectual que existía entre estos dos autores para hacer una semblanza de la personalidad de Melville, relacionándola con su obra. Así comenta:

Hawthorne tenía razón. Melville no descansaría sin una fe, tenía que tener un dios. En *Moby Dick* tuvo uno... Para lograrlo, era necesario que Melville, puesto que el cristianismo lo rodeaba como nos rodea a nosotros, fuera tan anticristo como Ahab. Cuando rechazó a Ahab perdió la antigüedad. Y el cristianismo ocupó el terreno. Pero Melville había consumado su labor.

De este modo, Olson nos va esbozando algunos aspectos de la intrincada personalidad de Melville, ese hombre que según sus propias palabras no se consideraba ni optimista ni pesimista aunque de inclinarse hacia alguna de estas actividades optaba por la última como reacción a "La esperanza juvenil y superficial de la que tanto se jactan en nuestros días"; el novelista que escribió su obra maestra a la edad de treinta y dos años y que pasó las últimas décadas de su vida en una difusa oscuridad, Melville, el creador de *Moby Dick* y por ende "de Ahab, del (océano) Pacífico y de la Ballena Blanca" resulta en última instancia el personaje central del libro. De esta combinación de ensayo anecdótico, económico, de literatura comparada y biográfico está compuesto el un tanto excéntrico volumen que constituye *Llámenme Ismael* que, como todo libro de crítica importante, se convierte en compañero ineludible tanto de la obra que lo ha inspirado como de los lectores serios de la novela.

Hernán Lara Zavala

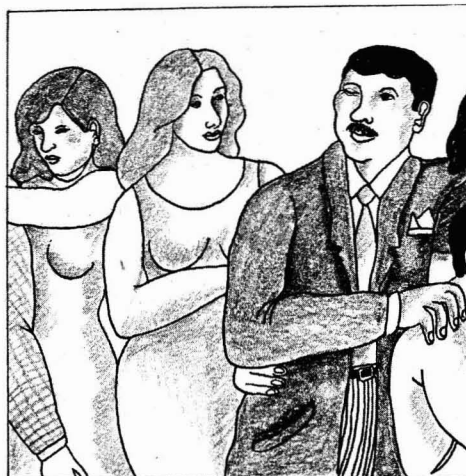
The Proust screenplay: A la recherche du temps perdu

Existen proyectos imposibles. Así como más de un habitante chino debe haberse aterrorizado ante la monstruosa empresa de la construcción de la Gran Muralla, de la misma manera Harold Pinter se enfrentó a la monumentalidad de *En busca del tiempo perdido*.

La adaptación cinematográfica supone una serie de cortapisas, no siempre de resolución fácil, menos aún si se toma en cuenta las dificultades que opone un texto de la naturaleza del de Marcel Proust. Nadie podría dudar de la eficacia de Pinter, un dramaturgo excepcional y un guionista cuya calidad está amparada en sus trabajos en *El sirviente* (*The Servant*, 1963), *Accidente* (*Accident*, 1966), *La mujer maldita* (*Boom* 1968) y *El mensajero* (*The Go Between*, 1970). Sin embargo, *En busca del tiempo perdido* es un libreto magnífico, pero una adaptación deficiente.

Obra maldita para el cinematógrafo, la de Proust, fue codiciada largamente por Luchino Visconti, y posteriormente por Joseph Losey; se llegaron a mencionar en los estelares a Alain Delon (como el narrador), Dirk Bogarde (*Swann*), Silvana Mangano (*Oriane de Germantes*) y Simone Signoret (*Francisca*). El realizador italiano ha muerto y Losey guarda el guión de Pinter en espera de su futura filmación.

Quien conozca la novela gigantesca de



Proust encontrará utópica la síntesis, la condensación, por respeto a una forma narrativa que la literatura asume del todo, pero que el cine, dadas sus características de temporalidad limitada, y, además, en su carácter de arte de representación, requeriría una complejidad casi imposible, por insalvable.

El hecho mismo de una versión inglesa, que no logra sustituir los giros lingüísticos del francés, crea un desgaste en la intención e intensidad de las palabras. Las traducciones, o interpretaciones de Proust, pueden ser admirables, logradas o atinadas, no obstante es improbable reconocer la cadencia y el ritmo de la prosa del escritor de Auteuil en los diálogos (hermosos, por otra parte) de Harold Pinter.

La configuración misma de los personajes no podría ser válida, el psicologismo y la delectación en las acciones y en las cosas, en los sonidos musicales o naturales, era una condición obligada en la adaptación cinematográfica; los obstáculos eran múltiples: seleccionar episodios de la novela y conservar la anécdota.

Gilles Deleuze en *Proust y los signos* comenta acerca de *En busca del tiempo perdido*: "No se trata de una exposición de la memoria involuntaria, sino de la narración de un aprendizaje. Precisando más, del aprendizaje de un hombre de letras".

Ese aprendizaje lo supo captar Pinter, incluso lo reitera porque la memoria con sus implicaciones en el plano del conocimiento sirven para que Marcel (el narrador) obtenga la voluntad de satisfacer la necesidad de aprisionar los recuerdos no con un ánimo meramente evocativo, sino por el contrario con la premeditación de un raciocinio que le permita descifrar su vida posterior o futura.

Pinter descubre los motores del drama del narrador, secciona la temporalidad y puede remitirse al pasado, de un lugar a otro, de París a Venecia, o a Combray, de la residencia de Guermantes, a la Opera de París, a la calle La Pérouse y a muchos otros recintos, a muchos otros tiempos. Lo lamentable es que las acciones son demasiado abruptas, pierden la fuerza psicológica proustiana. Los esfuerzos del dramaturgo son notables, busca encadenar las sensaciones de los personajes a través de encontrar un puente que medie entre todos y cada uno de ellos, ese acto mínimo es el abrir o cerrar las ventanas. Ese hecho nimio, cotidiano, es parte de la sabiduría de Pinter, que debe haber estudiado a fondo los docu-

* Charles Olson: *Llámenme Ismael*, Trad. de Héctor Manjarrez, Ed. Era, México. 1977.



mentos de Marcel Proust, como aquella misiva que le envió a Antoine Bibesco, donde se lee: "Yo he tratado de aislar la sustancia invisible del tiempo. Pero para esto es necesario que la experiencia se prolongue. Espero que al final de mi libro se comprenda qué he querido hacer... No serán sólo los mismos personajes los que reaparecerán bajo distintos aspectos en el transcurso de esta obra, como sucede en algunos ciclos de Balzac, sino un único personaje".

En la adaptación el dinamismo (lógico) de la estructura cinematográfica choca con la densidad analítica de Proust. Los subterfugios inteligentísimos de Pinter hacen por momentos creer en que la imposibilidad de adaptar semejante texto se ha roto; la petición de los colores que identifiquen ciudades, por ejemplo, dejar la pantalla en amarillo para dar idea del transcurso del tiempo, a la vez que algunas escenas se repiten en más de una ocasión. Entonces, la búsqueda de un tiempo cíclico y renovador quedará preservada por la reiteración y el subrayado de algunos pasajes. Por desgracia, el manejo del tiempo cinematográfico, que salvo casos excepcionales, es un tiempo con una lógica propia, con una síntesis propia, le resta posibilidades a una narración que se sustenta justamente en lo contrario: una experiencia que se prolonga infinitamente.

En su adaptación, Harold Pinter no ha escatimado los juegos de ambivalencias; las oposiciones amorosas entre personajes heterosexuales que entran en conflicto ante la homosexualidad de sus seres amados. El descubrimiento de ese erotismo sujeto a las condiciones de igualdad y la persistencia emocional de un tiempo que no cesa de fluir. Este punto era de suma importancia en términos proustianos, pues *La prisionera* (Tomo Sexto de *En busca del tiempo perdido*) es la constatación de cómo el personaje (el narrador) asume las contradicciones que implica someter a un cautiverio voluntario a su amante Albertine, él encuentra ahí la persistencia del tiempo *real* al detener las vivencias de ella, al darle permanencia a una situación que de pronto se termina. El dramatismo de esa relación asfixiada entre Marcel (el narrador) y Albertine apenas están esbozados en *The Proust Screenplay*. Incluso, escenas magistralmente concebidas como la reclamación del narrador a Albertine, por sus amoríos con la lesbiana Lea (p-133), quedan inconclusos, no adquieren la hondura suficiente para ser proustianos.

La utopía de Visconti, de Losey y de

Pinter es la de Lope de Aguirre tratando de descubrir El Dorado, porque es la aventura inconclusa e imposible de filmar *En busca del tiempo perdido*.

El trabajo de Pinter no se ha perdido, queda un guión bellísimo que podría dar origen a una obra cinematográfica digna de un artista como Losey (si es que algún día se decide a filmarlo), aunque sus ligas con Proust no sean lo suficientemente profundas y el trabajo de adaptación sea deficiente. Por todas esas razones: It was time to begin.

Andrés de Luna Olivo

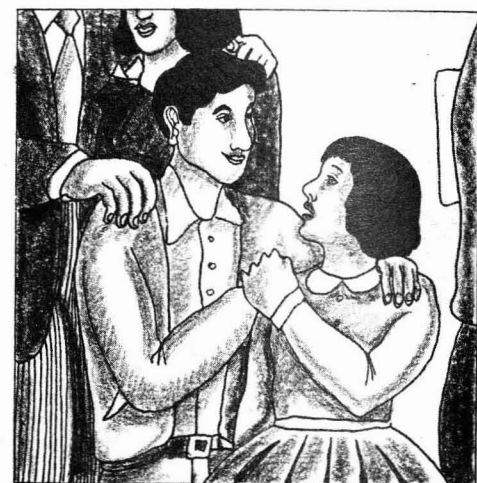
Harold Pinter: *The Proust Screenplay: A la Recherche du Temps; Perdu*, Grove Press, New York, 1977, 177 pp.

Sólo palabras las que hablan

Reivindiquemos con Jorge Aguilar Mora y su poesía el retorno de nuestra poesía "joven" del peligro, del riesgo, del fear in a handful of dust. *No hay otro cuerpo*: no hay otro lenguaje.* Es este un libro emocionante porque naturalmente se aleja de toda seguridad sancionada por la moda; su certeza crítica indica cauces importantísimos que deberán ignorar los poetas evaporados y asépticos que nunca asumirán la inestabilidad esencial ante las cosas, los inoculados contra toda crisis, los desdenosos y fingidos inscritos en la helada artificiosidad de lo que la ideología poética al uso cándidamente llama "la pureza". La subjetividad está en juego e implica grandes riesgos: confiesa su derrota, retoma y reescribe su corrosivo fracaso, tolera su sublimación, se abre y se deja hendir, no le importa andar a tientas por el lodo. En este tenor, Aguilar Mora corre el riesgo y no se trata de juzgar si lo salva. La terminología heroica debe ceder el sitio a lo operante, y este es un libro operante: la primera parte es sinuosa, desconsoladora y molesta porque evidencia a la menor provocación la voluntad de ser poética, es decir, eufemística. Hay en ella todos esos procederes que años después (esa primera parte es de 1965) formarán los códigos de esa neorretórica epatante de los poetas de candelero: proliferas antropomorfizaciones y metonimias animistas sobre todo

("lágrimas sin bocas", "muerte horizontal de la memoria", "duele la noche en la boca del polvo", "piel soñada hasta la lluvia"), requiebros sintácticos en el uso de las cópulas y otros procederes que irritantemente distraen con sus señas de querer ser poesía —junto a todo ello hay, de pronto, líneas memorables, de esas que lo hacen a uno pensar que uno mismo las podría haber columbrado, sobre todo algunas sinestesias: "fuego monocorde", por ejemplo. Lo considerable es que Aguilar Mora haya aceptado incluir esos viejos poemas que ya en contrapunto con el resto del libro adquieren un sentido que va a tono con él: parecería que ante ellos Aguilar Mora parte de la premisa ¿quién escribió esto? que, ciertamente, es uno de los asuntos en cuestión. Si bien en esos poemas (esas imágenes) se obliga seguidamente al lector a sacrificar los signos en aras del efecto ("frente al sueño", "con el asombro por las venas", "construyendo los atriles de los sueños"), a revolver la realidad con lo que la nombra, será en los dos últimos libros (los dos de 1976) cuando adquieran los signos otra vez su densidad y su maravillosa operatividad: lo que antes se forzaba y se solicitaba con violencia ahora se da, simplemente, en la palabra: las piernas poetizadas de 1965 —"en tus piernas tiemblan los frutos" (!!)— se resuelven en las piernas carnales de diez años después, ávidas, ciertísimas, poéticas, "cuando son sólo palabras las que hablan".

Nada azarosa, la distribución en el libro es paralela a la distribución que la poesía toma ante el ejecutante: la parte central "Cuando conocí a Roland Barthes" (1970), el "libro impublicable" del que solía hablar Aguilar Mora desde la solapa de *Cadáver lleno de mundo*, cauteriza los desbarres de



la primera parte, sanciona las siguientes y adquiere solidez en sí misma especulando con esa incalificable forma de diluir el tiempo que es escribir y leer literatura, con una *claridad* casi contemplativa y totalmente demudada que sería vano intentar ejemplificar sin atentar a la secuencia total y a la densa seriedad del problema que subyace la sección toda: ¿por qué escribir? ¿para quién? ¿con quién? Decía con razón su autor que era impublicable: el riesgo de sacar al aire las maneras de enfrentarse al papel asustan siempre, descentra y tambalea, por más que el autor salga con lo que de airoso tiene toda supervivencia: hay un poema muy próximo al cerco de la tautología cuya última línea ya advierte la nueva actitud: “no hay espejo que mire al pensamiento”, primeras señales de lo que confirma el lector en la sección última, que el poeta (no creo que la palabra le guste a Aguilar Mora, pero en fin) tiende a la discreción, a la mesura expresiva de toda poesía concebida como el sucedáneo del silencio o de la muerte; depredadora y tullida, la memoria —el otro asunto, el original— y el olvido se rinden ante la evidencia del tiempo de la escritura como el tiempo real (“...si encontrara otra manera de morirme”) que no es sino el de las repeticiones. Libro angustioso, “Cuando conocí a Roland Barthes” es el libro de las repeticiones. Todo parece resumirse en la tautología, en la repetición, en lo *idéntico* del olvido y la memoria que recuerdan nuestra cara cuando olvidamos o recordamos. Incluso la *forma* reincide y se parafrasea a sí misma: memory recall, memory recall (como se titulan dos de las cuatro secciones), hasta provocar la hilaridad o el escalofrío. Los dos libros de 1976 aparecen entonces como los del superviviente de la estación infernal. Recogidos, desdeñosos, franciscanos, pierden en longitud lo que ganan en expresividad:

No te veo escritura
y algo que es mi propio fin
se desprende de mí
para llamarme

Querer ser testigo de lo que hace el ojo izquierdo, no poder ser el cuerpo de la amante y por eso detestarlo. Lo que en los primeros libros era dispersión y derroche es ahora simbiosis y recogimiento. En un poema declara: “vivo en la torre disfrazada, / tanta metáfora para olvidar mi leche”. La



recapitulación y el claudicamiento iluminan ahora el sentido de los primeros poemas. Pero no es sólo el itinerario de la logorrea al sentido sino también el de la exigencia al abandono, es decir, de la abstracción al cuerpo, cuyas incitaciones y dobleces parecen ocultar la hasta ahora evasiva realidad de tiempo, olvido y memoria: y, además, cataliza la escritura:

la metáfora muere como las palomas
ciegas
el sentido no muere, es de polvo,
eso sí, la vida sabe a leche,
seca, blanca como las sábanas a tuestas

“Bruma del azar feroz” (1976) es un libro, el final, el breve, el pergeñado, sobre el que cualquier disquisición sería tergiversadora. Compuesto de ocho poemas y una rumba da cuenta de un cálido y desapegado encuentro erótico con la solidez y el delicioso abandono que algunas veces lograron Sabinés o Efraín Huerta. En ella, el cuerpo capitula, cede a los embates del desasosiego con la medrosa frescura de la fugacidad del coito, que devalúa y que intriga. La escritura y el cuerpo se asechan y se hipostasian y entre una y otro está el secreto.

Crónica de una serie de flaquezas y de impermanencias, *No hay otro cuerpo* es también el hallazgo feliz en cuanto que es fuente de significación de que no hay otro lenguaje, de que nada más somos uno, de que el cuerpo es nuestro pero es también nuestro doble, como el lenguaje. Pero lo que es también importante es que, dentro del actual panorama de la poesía que en México pasa por ser “joven”, Jorge Aguilar Mora, en este libro emocionante y neces-

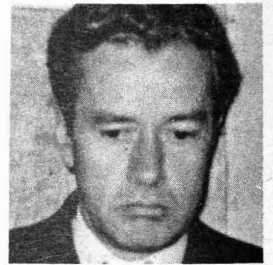
rio, ha venido a demostrar que lo que sí hay es otro modo de enfrentarse a la poesía.

Guillermo Sheridan

* Jorge Aguilar Mora: *No hay otro cuerpo*, Colección “Las dos orillas”, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1977, 123 pp.

Por una literatura menor

Extraña complicidad la que hace decir a Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Como cada uno de nosotros era al mismo tiempo varios, había ya un exceso de gente (...) resulta agradable hablar como todo mundo, y decir sale el sol, aunque todo el mundo sepa que es sólo una manera de hablar. No para llegar al punto en el que deja de decirse *yo*, sino aquél en donde no importa que se diga, o se deje de decir *yo*. No somos ya más nosotros mismos. Cada quien reconocerá a los suyos. Hemos sido ayudados, inspirados, multiplicados.” (Cf. *Rizoma* en *Revista de la Universidad*, oct. 1977) Ningún libro es atribuible, nos dicen, porque el sujeto y el objeto del enunciado están irremediablemente perdidos en el mundo ordenado y significativo de la literatura clásica. Sin embargo, el conjunto de obras que han escrito aparece con sus nombres, y nosotros no podemos separarlos aún de una nueva “manera de hablar”, de un nuevo discurso al cual apenas nos estamos acostumbrando a leer. Fabricamos un “Dios para los temblores”; las tendencias críticas y metodológicas que nos rigen ignoran aún que un libro es una multiplicidad, y que como tal, la *significación* y el *valor* de una obra es una cuestión secundaria. ¿Cómo funciona un libro, cómo se relaciona incansablemente con un mundo exterior, cómo entra en contacto una máquina literaria con otras máquinas (la guerra, el amor, la burocracia, el fascismo) o con una máquina abstracta desprovista de un valor y una significación concretos? El campo casi virgen que abren estas preguntas, se proyecta en el trabajo de Deleuze y Guattari como una *manera de decir* que la literatura ya no es un ente que podamos pensar aislado; más aún: que ya no existe sino en y por el



exterior. Es una sola red la que se va tejiendo, una madriguera que se construye a base de túneles, entradas y salidas. *El Antiedipo*, *Rizoma* y *Kafka*. Por una literatura menor están permanentemente involucrados el uno en el otro, se entrecruzan constantemente para oponerse y relacionarse; nuevas máquinas, también, acuden a ligar sus líneas con ellos. Sólo queda una condición: no hay aquí ninguna escuela, porque “las escuelas, las sectas, las capillas, las iglesias, las vanguardias y las retaguardias siguen siendo árboles que, tanto en su elevación como en su caída ridículas, aplastan todo lo que, de alguna importancia, está sucediendo”.

Pero si bien no se pretende hacer una escuela, el *Kafka*, de Deleuze y Guattari abre nuevas posibilidades críticas. No se trata de una obra que se añade, con un lugar privilegiado o no, al inmenso arsenal bibliográfico kafkiano. En primer lugar, no es propiamente una monografía; en segundo lugar, no participa de las luchas interpretativas, ya muy definidas en bandos o vertientes, de un Kafka a través de su obra y/o su vida; y consecuentemente, en tercer lugar, quedan excluidos por principio los paradigmas críticos que han encerrado a Kafka en concepciones teológico-religiosas, psicoanalíticas, simbólicas o alegóricas.

Deleuze y Guattari abren su obra con una pregunta cuya respuesta inmediata será material de su siguiente obra: *Rizoma*. “¿Cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera.” A diferencia del libro-raíz —libro clásico y significativo que se desenvuelve según una lógica binaria; imagen del mundo ordenado— y del libro-raicilla —que pese a su aparente multiplicidad conserva siempre un centro rector y que procede también por dicotomía; imagen de un mundo sin eje, en caos—, el libro-rizoma deja ya de ser un reflejo del mundo para constituirse una multiplicidad plena de líneas que convergen, aunque pertenezcan a naturalezas muy diferentes o a estados de no-significación. El ámbito propicio para el desarrollo de un rizoma está en un mundo externo heterogéneo, donde no hay un centro que se divida ni una estructura única que lo dibuje. En Kafka, la máquina literaria se expande hacia muy diversos regímenes de signos a condición de que nada haya en ella que sea susceptible a la interpretación; no hay ocultos sistemas simbólicos o metafóricos, hermenéuticas secretas, asociaciones de ideas, estructuras: Kafka se ofrece sólo a la expe-

rimentación, a la cartografía del rizoma.

Pero si bien este rizoma ofrece por definición “múltiples entradas”, ¿por dónde comenzar? En *El castillo* aparece en los primeros capítulos el retrato de un portero con la cabeza inclinada. Ambos motivos, el retrato y la cabeza baja, se repiten persistentemente en la obra de Kafka. Un acto de sumisión que tiene su contrapartida con el movimiento de erguir la cabeza, también constante en su obra, sólo que ahora la expresión que lo contiene no es una imagen visual (el retrato), sino una evocación del sonido que emana del campanario que recuerda de su infancia. De aquí surgen dos ecuaciones: cabeza agachada/retrato (o foto, en otras ocasiones), que corresponde al deseo bloqueado, a la territorialización o reterritorialización; y la cabeza erguida/sonido musical, que presenta ahora un deseo que se levanta, imagen de la desterritorialización. En el plano del contenido, bajar o alzar la cabeza, la oposición resulta determinada por una lógica binaria, árbol-raíz, no libro-rizoma. En el plano de las expresiones, por el contrario, la oposición retrato/sonido se dispara hacia puntos divergentes. Mientras que en la imagen inmóvil del retrato se produce un “bloqueo funcional”, deseo que juzga y condena, sumisión, el sonido se desterritorializa para convertir al hombre en mono, ratón, escarabajo (“¿y si nos volviéramos animales o vegetales por literatura, lo que por supuesto no quiere decir literariamente? ¿No es, en principio, a través de la voz que uno se transforma en animal?” *Rizoma*) *La metamorfosis* es un claro ejemplo de este devenir-animal de Gregorio Samsa por literatura: un puro sonido intensivo, una voz desterritorializada que hace que las palabras de Gregorio sean sólo un graznido sin posible articulación lingüística.

La *Carta al padre* es también un retrato de cabezas inclinadas. El Edipo clásico freudiano que se gesta al principio de la *Carta*, se transforma pronto en un Edipo perverso, diabólico: primero, Kafka culpa al padre, luego rectifica y lo declara inocente, y después, deliberada y perversamente, hace al padre decir que es él quien se jacta de inocencia y quien culpa al hijo. No es aquí la culpabilidad, que tanto ha desvelado a los psicoanalistas de Kafka, lo que importa. Con este proceso, sólo se ha logrado amplificar ese retrato del padre hasta lo absurdo. Y ante ello, solamente queda una posibilidad de salida: que el hijo abarque los terrenos que han estado vedados al padre.

Edipización del universo, desterritorialización de Edipo, conexión a una madriguera, a un rizoma.

Deleuze y Guattari nos revelan en este pasaje a un Kafka cómico que ríe todo el tiempo, un Kafka alegre “desde el punto de vista del deseo” (“Nietzsche, Kafka, Beckett, no importa quién: aquellos que no los lean con muchas risas involuntarias y con escalofríos políticos lo deforman todo.”) Y a través de esta amplificación cómica del Edipo, la cabeza inclinada se conecta con otros tipos de sumisión: del triángulo padre-madre-niño, se pasa al de padre-empleado-niño, juez-abogado-acusado, alemanes-checos-judíos, etc. Es en este desdoblamiento sucesivo de los triángulos donde se perfilan las futuras potencias diabólicas (el americanismo, la burocracia rusa, el fascismo) de las que Lukács, aunque por muy distintas razones, se había dado cuenta al oponer a Kafka con Thomas Mann. Nuevamente el devenir-animal como única salida. Pero ya que el peligro de una regresión edípica no queda conjurado, pues el devenir animal está aún demasiado territorializado en los cuentos, la novela ofrece una nueva salida: tratar problemas más elevados, conectar esa máquina literaria con dispositivos concretos socio-políticos de mayor complejidad.

Los motivos que sirvieron a Deleuze y Guattari como entrada a la obra de Kafka, adquieren pronto una funcionalidad que desemboca en la concepción de una literatura menor. Mencionan tres características. En primer lugar, no se trata de una literatura escrita en un “idioma menor”, sino de la que realiza una minoría en una lengua mayor, una literatura marginal que experimenta una lengua ajena: los judíos checos en alemán, los negros de EE. UU. en inglés, los chicanos en español o inglés, etc. Se trata, evidentemente, de lenguas que sufren un proceso de desterritorialización. En segundo lugar, en toda literatura menor cualquier problema aparentemente individual es político. Kafka mismo lo dice: “Aquellos que, dentro de las grandes literaturas, se produce en la parte más baja y constituye un sótano del cual se podría prescindir en el edificio, ocurre aquí a plena luz; lo que allí provoca una concurrencia esporádica de opiniones, aquí plantea nada menos que la decisión sobre la vida y la muerte de todos” (*Diario*). Una tercera característica, ligada con la anterior, consistiría en que la enunciación individual se transforma en “enunciación colectiva”; literatura revolu-



cionaria, producto y productora de una solidaridad. "La literatura —añade Kafka— es cosa del pueblo" (*Diario*). La máquina literaria kaskiana anuncia, pues, una futura máquina revolucionaria. (No hay que confundir: Si Chomsky, por ejemplo, se adhiera valientemente a la defensa de los que se negaron a ir a Vietnam, no por ello su teoría generativa es revolucionaria; por el contrario, pertenece aún a la herencia del libro raíz).

Kafka inventa la lengua alemana de Praga. No es suficiente pertenecer a esa minoría checa judía de Praga proveniente del campo. Se hace imprescindible que deliberadamente se excluya cualquier metaforización o simbolización, que esa lengua extraña sea utilizada con un máximo grado de sobriedad, que sólo tenga un valor intensivo. "El animal no habla 'como' un hombre, sino que extrae del lenguaje tonalidades sin significación: las palabras mismas no son 'como' animales, sino que trepan por su cuenta, ladran y pululan, ya que son perros propiamente lingüísticos, insectos o ratones."

El *Kafka* de Deleuze y Guattari no propone con esto un método de análisis, y menos aún un análisis exhaustivo. No es siquiera un ensayo literario estrictamente hablando. El retrato del portero con la cabeza inclinada que aparece en el mesón de *El castillo*, ha sido sólo una entrada al rizoma que, como vemos, no se corresponde únicamente con una máquina literaria.

Kafka. Por una literatura menor propone una nueva lectura —o una nueva manera de leer— que rechaza todos esos mitos que la crítica va heredando. Lo *kafkiano* deja de ser ya un término común. Sólo *hay una política* de Kafka, una *máquina* o *máquinas* que entran en juego, una *experimentación*,

una *cartografía*, un *deseo* que se crea y se mueve en la madriguera de Kafka.

Deleuze y Guattari no son arqueólogos. La literatura menor no está reservada a su discurso sobre Kafka, queda una posibilidad: "Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter opresivo a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta (. . .) Soñar, en sentido opuesto: saber crear un devenir-menor.

Francisco Hinojosa

Giles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*, Ed. Era, México 1978. (Colección Claves), traducción de Jorge Aguilar Mora.

Rulfo:
*búllelo, búllelo, que se
nos está enfriando*

La realidad se pone en evidencia en sus dos caras (real, imaginaria) de la misma manera: dejándonos a la intemperie, sin refugio posible en un estado anterior a su constatación, congelados en su misma evidencia.

Jorge Ruffinelli, en el prólogo que precede las obras completas de Juan Rulfo, señala: "la imagen literaria que compone la obra de Rulfo —la soledad de los pueblos, soledad tan marcada que en ellos ni siquiera quedan animales, sino fantasmas, espíri-

tus— no es una extravagancia ni la simbolización de una soledad espiritual sino la imagen de una realidad verificable”. En efecto, la realidad que Rulfo narra empieza un instante después de que la muerte se ha posesionado del mundo: la revolución mexicana. El campo, la tierra, está plagada de muerte, y es verificable. Es la realidad que queda después del *Luto Humano* de Re-vueltas, hemos vuelto al páramo originario y el diluvio ha terminado, todos se han ido (se han muerto), hasta los zopilotes.

Y se ha quedado la tierra, desnuda, desértica, sin habitantes. El reino del silencio, el reino de los muertos que poblarán Comala. La realidad no se desdobra, es múltiple. Los muertos no son muertos, los recuerdos no son memoria sino realidad viva, evidente.

Rufinelli en su prólogo señala, atisba, no es lapidario (y tal vez sea esta su mayor virtud), hace mención a las lecturas que Paz, Fuentes, Arreola han hecho de Rulfo y señala otros caminos; no sin señalar que la lectura referente, histórica, sociológica es la *condición de posibilidad*, sin dejar de bastarse a sí misma, de la crítica interpretativa y de la crítica de la imaginación. Señala, atisba, y como prólogo cumple su función: no ata cabos, suelta hilachas, nos muestra las costuras, nos deja seguir caminos diferentes, algunas veces ambiguos, veredas apenas, caminos abiertos con pico y pala, avenidas enormes en otros casos.

Otro camino: las referencias, y es aquí donde Rufinelli resulta muy acertado. Cuando señala afinidades de Rulfo con otros escritores, en especial las que tiene con el suizo Ramuz y el francés Giono, con el lenguaje y su relación con el medio (evidente en Ramuz y el habla ¿costumbrista? de los montañeses). Ya Rufinelli había mostrado perspicacia al hablar de Revueltas, donde sitúa y deslinda la influencia de Faulkner en su narrativa, aproximándolo a los novelistas rusos del diecinueve. En Rulfo, nuevamente sitúa a Faulkner: "Se ha mencionado muchas veces, como influencias literarias de Rulfo, autores como William Faulkner, Jean Giono, C. M. Ramuz; el primero tal vez por sus técnicas: el perspectivismo que destruye cualquier noción monolítica de lo real, el monólogo interior que no sólo revela en forma directa el torrente de pensamiento sino las maneras ideológicas de estar ante la realidad".

La edición de las *Obras completas de Juan Rulfo*, incluye, además de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, el prólogo ya men-

cionado, una cronología de la vida de Rulfo, dos textos para cine y otros dos textos: *La vida no es muy seria en sus cosas* y *Un pedazo de noche*, además de una larga y seria cronología.

¿Qué agregan a nuestro conocimiento de Rulfo los textos que ahora conocemos? En el caso de "La vida no es muy seria en sus cosas" y "Un pedazo de noche", el lector coincidirá con Rulfo en considerarlos diferentes, si acaso apenas aproximativos a la concreción esencial de los cuentos o al aliento vital (no es ironía) narrativo de *Pedro Páramo*. (Dije: coincidirán con Rulfo, porque, en cierta manera, Rulfo trató de conservar estos textos en el olvido).

Pero, sin embargo, por su propia insuficiencia los dos textos ayudan a comprender mejor la obra de Rulfo, no por contraste, medio obviamente pobre; sino por aproximación. Ya desde el título; "La vida no es muy seria en sus cosas" revela una sensibilidad capaz; cuya huella se ve firme y cuyos titubeos dan forma: *la duda*, que será un elemento motor en su narrativa, está presente, manifiesta, si se quiere un poco ingenua. Cuando Tanilo muere, lo que no dudamos, lo que no dudan Natalia y el hermano de Tanilo (el narrador), es que haya muerto, tampoco dudan sobre su culpa, ellos lo mataron; dudan en cambio sobre si serán perdonados, si las llagas de Tanilo se borrarán un día de su memoria. Por ellos, dudan por ellos, no por Tanilo: *Tanilo se curó hasta de vivir*. Macario habla con seguridad, con fruición de la leche, de los pechos de Felipa pero su madrastra acabaría con esa fruición si apareciera, las ranas no deben despertarla. ¿Acallar el miedo, el temor, la duda? No; al enfrentarlos desarmados, sin refugio o como dije al principio (porque la tabla de Macario no es arma), los personajes de Rulfo exacerban y subliman el dolor. Los muertos se nutren de soledad y tristeza, morir y vivir pierden toda importancia, padre e hijo luchan entre ellos (Rufinelli señala la importancia de esta relación en *Pedro Páramo*), quedará el pecado, la llaga, la pus, el arrepentimiento.

Una noche se me acercó un hombre. Esto no tenía importancia, pues para eso estaba yo allí, para que me buscaran los hombres. Pero el que se arrimó esa noche se distinguía de los demás en que traía un niño en brazos. (Un pedazo de noche.)

Es diferente, en cambio, la importancia de los guiones cinematográficos porque son pensados para una visualización posterior. Rulfo deja la concreción de su texto a otra

persona (Antonio Reynoso y Rubén Gámez); esto hace que los textos sean abiertos para el lector. Pero precisemos, abiertos no en busca de la liberación o el juego, como serían los textos abiertos de Cortázar y Paz, sino abiertos hacia afuera de sí mismos.

Ustedes dirán que es pura necesidad la mía. Y lo es; la necesidad de Rulfo en rondar los mismos temas, las mismas sordidas, escabrosas, a veces escatológicas situaciones, nos hace recordar que la espiral que busca el centro lo encuentra muchas más veces de lo que pensamos.

Búllelo, Búllelo que se nos está enfriando —dice Petra en el cuento cinematográfico *El despojo* y del mismo modo que se atiza el fuego para que no se apague si es que esto es aplicable a un ser humano— también lo es para la narrativa de Rulfo. Estos textos atizan el fuego de la obra de Rulfo, nos la recuerdan, nos la confirman.

José María Espinasa

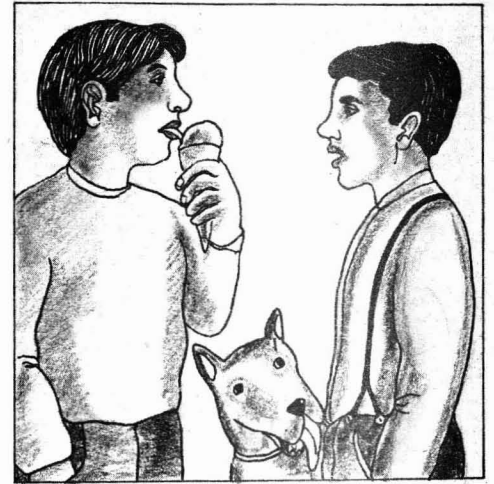
* Juan Rulfo: *Obras completas*; prólogo de Jorge Rufinelli, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.

El cine y el desquite marxista del arte

Desde una óptica marxista y con un enfoque estético Umberto Barbaro inicia su discernimiento con una hipótesis central, la que buscará demostrar a lo largo de su exposición crítica del cine y del teatro fundamentalmente, así como de un incesante debate sobre la esencia social del arte. Se basa para ello en la función del creador cinematográfico, del actor y del montaje del argumento y del guión; pero sobre todo al desempeño del arte:

La obra de arte es una visión del mundo, nacida de complejos factores históricos y que se convierte, a través de distintas elaboraciones, en una visión particular, pero sugestiva por la plenitud de sus valores universales.

¿Por qué desempolvar a Umberto Barbaro después de que sus primeras y quizá más importantes notas datan de los años cuaren-



ta, cuando el cine todavía se estremecía por aquellos productos teórico-prácticos de Einsestein, Kulechov, Pudovkin, etc.; cuando todavía la *Intolerancia* de Griffith dejaba secuela y emergía apenas la nueva escuela de Wells? Precisamente porque son las investigaciones de Barbaro sobre la importancia real del primigenio cine italiano, así como las traducciones de los trabajos teóricos de Pudovkin y Kulechov los que dieron trascendencia al conocimiento de la teoría cinematográfica: montaje y sonido (*Teoría del Montaje y Fono filme*). No es curioso por eso que esta obra de Barbaro se inicie con un trabajo introductorio sobre uno de los libros del mismo Pudovkin respecto al montaje icónico y auditivo.

La posición dialéctico-marxista de Barbaro no sólo se revela en el cuestionamiento que hace del arte y de su historia en este libro, sino en todos los anteriores (*Filme: sogetto e sceneggiatura*, 1939; "El Problema de la Prosa Cinematográfica, en *Bianco e Nero*, 1942; *Il cinema e l'oumo moderno*, 1949, etc.). La semblanza que Luigi Chiari ni presenta como obertura del volumen en cuestión demuestra la importancia del conocimiento y reconocimiento que se debe tener de este autor. Su ensayo final, "El desquite marxista del arte", justifica toda la trascendencia de la obra.

El cine y el desquite marxista del arte, presentado en dos tomos por la colección Punto y Línea de la Editorial Gustavo Gilli, 1977, agrupa una serie de apuntes que revelan aspectos trascendentales con los que U. Barbaro teoriza sobre la importancia del cine en el desarrollo del arte. El cine, parece decir el autor, viene a ser una especie de relevo del arte, carcomido por una época burdamente decadente y asfixia-

da por premisas burguesas caracterizadas por la ligereza, la vacuidad, la insulcés, aun de aquellos creadores que pretendieron ser vanguardia del arte: Stalinsavski entre ellos.

Como antecedente inmediato del cinematógrafo, Barbaro cuestiona profundamente al teatro por hacer de su lenguaje un ideolecto aburguesado, promotor de esa decadencia decimonónica que sólo en cierto modo la verdadera vanguardia de Meyerhold, Tairov, Marinetti, Gordon Craig, Bragaglia, etc. trataron de rescatar. No obstante, Barbaro deja entrever con excesivo rigor que el teatro y su decadencia expresiva llegó, vio y murió con la llegada del cine. El error fundamental del lenguaje teatral, para él radica precisamente en su cinematografización, que ya D'Annunzio dejó entrever implícitamente, cuando los seis personajes no andaban en busca de autor, sino del mismo cinematógrafo. El lenguaje teatral de D'Annunzio buscaba una nueva forma de expresión: el cine. Sin embargo, el propio Barbaro, dentro de esa oposición dialéctica teatro/cine, el teatro, cuya muerte vitaliza al cine, no apunta, sino de pasada, la teatralización del cine, que en un principio fue característica de lo que Barbaro denomina: "el gran arte hecho para el pueblo y que será, por lo tanto, el arte de la naciente civilización colectivista."

Después de que el creador del concepto *neorrealismo* sigue machacando sobre la infructuosa existencia del teatro —cuyos "hablantes" contemporáneos juzgarán de rigurosa y exagerada— Barbaro compara la función del actor en el cine y en el teatro. Relega al teatro a una mera posición de *intérprete* o ejecutante bajo el capricho del director. En cambio, al actor del cine, que conoce el *oficio* (dominio de sí mismo) y el arte cinematográfico, le asigna un rasgo de auténtica creación artística, que en unión con el director darán fin y acabado a la verdadera obra de arte.

Es a partir del capítulo denominado "Argumento y Guión" donde las tesis de Barbaro resultan parcialmente extemporáneas, pues se reitera en la crítica marxista del cine como lenguaje expresivo, y se enfatiza en los elementos plásticos que éste requiere para su función artística y no sólo figurativa e industrial. Aspectos importantes son las comparaciones y refutaciones que el autor hace a las tesis de Arnheim sobre la concepción que éste presenta en *El cine como arte*.

Sin embargo, la libre e inteligible exposición y la ejemplificación acertada del mate-

rial que selecciona para demostrar lo que está diciendo resultan altamente aleccionadoras, pues la crítica que él dirige está siempre encauzada a la importancia de la forma y el contenido, como un todo, en el lenguaje cinematográfico.

Es entonces en la primera parte del tomo I donde la disertación sobre los niveles del arte desde un punto de vista marxista cuestionan la esencia misma de la conformación proyectiva del individuo por medio del arte. No puramente el libro de Barbaro constituye una disertación estético-marxista *versus* la concepción burguesa, aunque ese sea el hilo conductor. Más adelante plasma también el fruto de su experiencia recolectada por la investigación, con la que valora la esencia del cine italiano de principios de siglo, iniciadores de la teoría y de la práctica del montaje, aún antes que Griffith, Kulechov y Pudovkin: Guazzoni (*Quo vadis?*); Giovanni Pastrone o Piero Fosco (*Cabiria*); Martoglio (*Sperduti nel buio*), todos entre 1912 y 1914. En estas lecciones de cine, porque realmente son eso, pese a la pontificación y a los *clisés* en que a veces incurre, Barbaro va desarrollando la idea de ir inculcando "de modo particular en los auténticos jóvenes que se acercan al cine sin la mácula de aspiraciones de lucro fácil y de contactos fáciles con mujeres no menos fáciles, la fascinación de este gran arte..." No obstante, el propio Barbaro se justifica desde el principio, diciendo que "los viejos maestros cambiarían este libro por una colección de lugares comunes, y que los jóvenes innovadores, por el contrario, lo tildarían sin más de empírico y, como tal, lo juzgarían indigno de toda consideración."

Pero ¿en dónde radica el desquite mar-

xista del arte? En la dialéctica fundamental idealismo/materialismo dentro de la evolución creadora. En esta vehemente crítica que U. Barbaro inicia en su ensayo final (1960), cuya metafórica intitolación justifica el nombre de esta obra, diríase testamentaria de la visión marxista del autor italiano, se descubre su aportación estético-filosófica.

Es precisamente en este ensayo sobre la estética cinematográfica donde el autor retoma lúcidamente la teoría marxista en su aplicación práctica al cuestionamiento del arte burgués (o parcialmente burgués, investido de tintes vanguardistas) y de las funciones que el cine como arte ha desarrollado desde su nacimiento. Para tal efecto, Barbaro ni siquiera considera la esencia idealista de Benedetto Croce, que ideológicamente podría usarse para ello, sino que incluso la cuestiona.

No son las consideraciones mecánicas del cine las que determinan la producción del mismo, como falsamente se quiere hacer creer. No es ese mecanismo tecnológico el que va a determinar el lenguaje cinematográfico, ni tampoco su forma ni su contenido. Son, para acabar pronto —y como lo demuestra en cada premisa el propio Barbaro—, las condiciones económicas y sociales las que le van dando la razón estética de su existencia. Es precisamente ese "subir y bajar", no necesariamente inmediato, sino histórico, entre la base económica y sus estamentos sociales.

Mucho menos, y esto causará desánimo de los psicólogos profundos encajonados en la ortodoxia psicoanalítica, el cine surgió como una necesidad de proyección onírica e inconsciente que las masas tuvieron en un momento en el que las contradicciones se agudizaron y la sociedad daba paso de un estadio capitalista a uno monopolista. Cuestionamiento acertado, aunque al final del ensayo el propio Barbaro le otorga un lugar importante a la interpretación psicoanalítica en el desarrollo del arte y de la creación cinematográfica.

Barbaro afirma: "El cine nace en el último periodo de revolución social... en una época de transición... Y que hoy sabemos no eran otra cosa que un conjunto de nuevos medios de producción [como los restantes medios de comunicación] destinados a determinar la alteración de tales relaciones, la aparición de una nueva relación, de una nueva estructura económica, nueva base de una nueva cultura." (sic) Y aunque Barbaro no lo explicita, tal parece





que en lo que concluiría este ensayo sería en otorgarle al cine la cualidad expresiva suficiente para ser el promotor de la agudización de contradicciones que dieran origen a la formación de esa nueva cultura. Y obviamente fue por las condiciones supraestructurales que el cine, como productor de mercancías fílmicas, se balancea entre la industria y el arte.

Para esto interviene un factor gnoseológico al que Barbaro le dedica buen espacio y no menos incisiva argumentación: a la relación —también dialéctica— fantasía e imaginación como punto determinante de la creación artística; a lo que Lenin llamó la “necesaria fantasía” en crítica directa a los que por concretos desechaban el corazón y la fantasía. Y de Lenin, Barbaro retoma una cita: “De la contemplación viva al pensamiento abstracto y de éste a la práctica: este es el camino para llegar al conocimiento de la realidad, el conocimiento de la realidad objetiva.”

Por tal motivo, Barbaro discurre filosóficamente sobre la esencia del arte: la relación fantasía como antecedente de la imaginación, sin una de las cuales el arte resulta ideológico, subjetivo, lejos del realismo que requiere. Sin la fantasía, el arte es pura imaginación, y sin ésta es pura fantasía. Sin tales concepciones —parece decir Barbaro— el arte, y el cine entre ellos, se convierte en la expresión falsa de la realidad.

Rafael Reséndiz

U. Barbaro: *El cine y el desquite marxista del arte*; Gustavo Gilli, Colección “Punto y línea”, Barcelona, 1977.

Leyendo historietas

Introducirse en el mundo de la historieta implica conocer los códigos de un lenguaje iconográfico y lingüístico que permitan entenderla, disfrutarla y comprender que la forma y contenido de su estructura presenta implícita y explícitamente aspectos ideológicos derivados del contexto socio-político en el que surge.

Oscar Steimberg en su libro *Leyendo Historietas* y al que subtítulo Estilos y sentidos de un “arte menor”,* recopila una serie de artículos sobre las historietas argentinas que han aparecido en revistas especializadas, en suplementos culturales o en pu-

blicaciones de divulgación popular. En cada uno de ellos se plantean y analizan los diferentes aspectos estéticos, económicos y políticos de la historieta, entre otros, que se conjugan como formas de expresión individual o cultural, desde diferentes enfoques y en distintos niveles, lo que da pie a una desarticulada y fragmentada estructura del texto.

En principio el compilador clasifica el material obtenido en cuatro partes fundamentales: ensayos de divulgación periodística, un ensayo de ubicación histórica de la historieta argentina, reseñas críticas y por último tres intentos de aproximación semiótica. Vale la pena conocer inicialmente las propuestas generales que se hacen en relación al goce y adhesión por la lectura de historietas, y a las que se denominan placeres: placer de leer en dibujos, placer de ser “Superman” y el placer de “escuchar cuentos”. Cada uno de estos placeres señalados están determinados por motivaciones diversas: el reemplazo de un lenguaje escrito-verbal por el de las imágenes, la posibilidad de transformar imaginariamente la vida cotidiana del individuo en un autoengaño de vivenciar las aventuras del héroe o superhéroe, y por último, el retorno a la infancia.

Pero frente a los placeres que proporciona la lectura de historietas, mencionados en el primer artículo que presenta Steimberg, se explican las restricciones de orden ideológico en la narrativa iconográfica y en el lenguaje escrito-verbal, que conforman su carácter estético, lejos de alcanzar ser un arte consumado. Por el contrario, su origen y desarrollo comercial coartan los intentos de ser un arte mayor, a pesar de conjugar elementos y técnicas derivados de la pintura, la escultura y del cine mismo, que le han aportado experiencias acumuladas en este sentido.

En la muy breve reseña histórica de la historieta argentina apenas puede vislumbrarse el desarrollo técnico e ideológico de la misma. Es a través de un personaje, “Superhéroe” de las pampas que penetramos en la dimensión real de este medio, lleno de folclor y nacionalismo. “Patoruzú” es la historieta, “Patoruzú” es el personaje, indio del Sur, aborigen que carece de detalles gráficos que lo definan sexualmente, es rico, bondadoso y caritativo; siempre alegre e inocente, es la pieza angular que permite definir a los personajes, que tienen relación con él, a partir de un “esquematismo psicológico y moral”.

En el artículo referente a “Patoruzú” se presenta al detalle la fisonomía del personaje central, la estructura narrativa de la historieta y el carácter humorístico de la misma. “Patoruzú” —nos dice el autor del texto— está “fuertemente estructurada cuenta una historia conservadora sobre las luchas que deben establecer aquéllos que en el campo hizo buenos autóctonos, iletrados y fuertes, contra los hombres de mente aviesa, los ambiciosos de nacimiento o los amantes de lo imprevisible, del desorden y del tumulto.”

Pero además del contenido y la estructura que distingue a la historieta, el compilador no mengua la importancia del trazo de cada autor, y nos presenta en las diferentes reseñas críticas los rasgos significativos que distinguen el estilo de cada autor: “el caricaturismo afiligranado y preciosista” de Al Capp en “Li'l Abner” no tiene la “geometría obsesiva, intimista” de “El Reyecito” de Otto Soglow. Y “Mafalda” sin ser sofisticada o esquemática, la imagen es rica en expresión, la idea de “la pautas cotidianas del prejuicio y del sentido común”, en tanto que Soglow exhibe el contraste de lo ceremonial y la espontaneidad motivada por la psicología infantil.

En la historieta de Quino se “articulan las oposiciones conceptuales de una visión racional y segura de la Historia”. “Mafalda —la historieta— es una formación mixta a medio camino, entre la historieta y el cartoon.”

En los intentos de aproximación semiótica, se plantea un interés por el análisis temático del conflicto individual de los personajes y de las instituciones sociales que se encuentran enmarcados en contextos de una realidad concebida desde un punto de vista ideológico, que comparten historieta y lector, y que “una historieta no impone ideologías; propone a receptores en los cuales esa ideología ya ha sido impuesta, modos de actuar ideológicamente en la producción y recepción de significación”.

El interés por investigar el universo de las historietas persiste, aun cuando se encuentran limitaciones de orden teórico y metodológico que no permiten el avance en muchos sentidos y niveles de profundidad. La búsqueda constante de la investigación semiótica sufre en ocasiones retrocesos en tanto no consolida su base teórico-rítmica, pero abre nuevas perspectivas que nutren su progresivo desarrollo, son “operaciones de su propia gestación”.

Es importante considerar entonces la tesis derivada de las observaciones centrales de Oscar Masotta y Michel Covin, y que retoma el autor del texto en el sentido de que "una historieta constituye efectivamente, un material privilegiado para la búsqueda de los modos de producción, de la significación", y ofrece como posible conclusión de sus hipótesis que "la historieta pueda reclamar, aún hoy, su cuota de ejemplaridad, como uno de los objetos de análisis más complejamente representativos del tipo de asimilación y producción de significaciones que caracteriza los modernos lenguajes de la comunicación masiva".

Rocío Amador Bautista

* Oscar Steimberg: *Leyendo historietas* (Estilos y sentidos de un "arte menor"). Nueva visión, Buenos Aires, 1977.

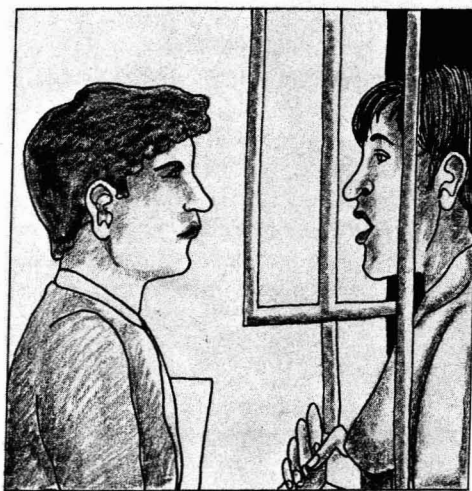
Literatura y revolución: Brecht o Lukács

La función que debe cumplir la literatura en la revolución ha sido un problema que ha preocupado a los teóricos marxistas desde que Marx y Engels publicaron sus breves reflexiones acerca del realismo.

En la actualidad, casi toda discusión teórica acerca de la relación que existe entre literatura e ideología se plantea, si bien con métodos cada vez más sofisticados, los mismos problemas que trataron de resolver hace casi cincuenta años los integrantes de la Federación de Escritores Proletarios Revolucionarios, en Alemania, durante la República de Weimar.

El nacimiento de sus principales tesis, formuladas por G. Lukács en la revista *Linkskurve* (Vuelta hacia la izquierda), así como la discusión a que dieron lugar entre sus contemporáneos, han sido documentados por Helga Gallas en su obra *Teoría marxista de la literatura**, que es precisamente la denominación con la que tradicionalmente se ha conocido el conjunto de tesis sostenidas por el mismo Lukács y apoyadas inicialmente por los miembros de la FEPR.

Aunque dicha polémica (entablada entre los defensores del expresionismo y los continuadores del realismo decimonónico) al-



canzó su mayor interés entre 1937 y 1939, los principales argumentos esgrimidos entonces por este último grupo ya habían sido expresados en los artículos publicados en *Linkskurve*, cuya existencia duró poco más de tres años: de agosto de 1929 a diciembre de 1932.

En este contexto se entiende por expresionismo el método narrativo que rompe con las formas tradicionales y crea una nueva expresión artística para dar forma a nuevos contenidos, que correspondan a la situación de cambio que se está viviendo en la revolución y que contribuyan a la construcción de la sociedad socialista. Esta posición tuvo entre sus mejores defensores a Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Hans Eisler y Ernst Bloch.

Por su parte, los colaboradores de *Linkskurve* (Lukács, Johannes Becher y A. Gábor, entre otros) defendían una literatura que tomara como modelo la literatura realista del siglo XIX, es decir, autores como Balzac, Tolstoi o Stendhal, o bien autores contemporáneos como Thomas Mann, que a pesar de su origen burgués creaba, en opinión de Lukács, un arte efectivo.

Fue sólo más tarde, en 1932, cuando las tesis lukacsianas fueron adoptadas como criterio oficial (avalado por Zhdánov, ministro de cultura de Stalin) para calificar a una obra como revolucionaria. Esta decisión adquirió una mayor relevancia cuando el Partido Comunista Alemán consideró la posible influencia que la literatura podría ejercer sobre los votantes.

Pero antes de llegar a consolidar una teoría que justificara y permitiera evaluar la producción literaria de los miembros de la FEPR y de otros escritores, el mismo Lu-

kács recibió, entre muchas otras, la influencia de Bogdánov, quien ya en 1918 afirmaba que la división entre organizadores y ejecutores ha originado tanto el espíritu de autoridad como el espíritu de individualismo, a los cuales corresponden, respectivamente, el arte del feudalismo y el arte de la burguesía. Sólo la abolición de la división del trabajo en el socialismo, concluía, haría posible un espíritu de colectivismo y un arte socialista.

La importancia de este criterio para los miembros de la FEPR nos parece evidente al observar que aunque los escritores burgueses de izquierda fueron considerados en *Linkskurve* como "auxiliares del parto", se les criticaba su inevitable individualismo, consecuencia directa de su origen de clase. Así por ejemplo se hacía notar que el protagonista de la novela *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin —cuya técnica es similar a la que utilizó Joyce en su *Ulysses*—, "no busca entrar en contacto con los obreros comunistas" (p. 40).

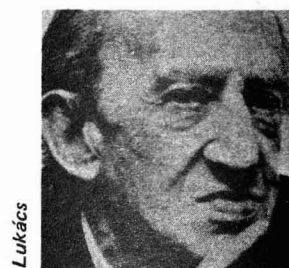
Más tarde, Lukács retomaría las tesis de Plejánov y Wittfogel, inspiradas en la definición hegeliana de que el objeto de la filosofía y el arte es el mismo, pero mientras en aquélla aparece en su forma pura, en el arte lo hace bajo la forma de imágenes. Esta distinción coincidía con la definición de Tolstoi de que el arte consiste en comunicar una experiencia por medio de imágenes.

Pero ya el mismo Hegel había afirmado que "los fenómenos artísticos están tan lejos de ser mera apariencia que hay que atribuirles, frente a la realidad ordinaria, la más alta realidad y la existencia verdadera".

Al comentar estos conceptos, Wittfogel habla de la objetividad suprema de la obra de arte, y de ello deduce, naturalmente, que no es posible para el hombre renunciar al arte.

Por su parte, Lukács, al tratar de crear una estética marxista que respondiera a las exigencias de aquel momento, eliminó —en una serie de artículos publicados en los últimos números de *Linkskurve*— los conceptos de verdad (Hegel) y objetividad (Wittfogel) para hablar, en su lugar, de la unidad de fenómeno y esencia, "que sólo puede lograrse en la obra de arte, no en la realidad empírica".

La distinción lukacsiana entre esencia y apariencia (que corresponderían, cada una, a las formas del naturalismo y del idealismo) a su vez exigía que ambas se fundieran en un arte "realista". Lukács consideraba



Lukács

así a la obra de arte como una totalidad independiente y autónoma, que no requiere para su formación de la participación del receptor. Por ello mismo, según Gallas, Lukács llega a la misma definición que la estética burguesa clásica, pues, a diferencia de Bloch, "no pretende que el arte mantenga despierta la aspiración a posibilidades del hombre que a éste le han sido negadas, sino que más bien ve realizadas esas posibilidades en la permanencia de la recepción del arte" (p. 136).

Por su parte, Brecht, en oposición abierta a esta actitud, demostró y manifestó en más de una ocasión interesarle no la superación de la contradicción entre esencia y apariencia, sino en hacer evidente esa contradicción. Por esta razón, afirma la autora, "en la teoría de Brecht el público se convierte en parte constituyente de la obra (p. 137), pues sus obras no intentan representar la totalidad, sino que ésta se logra sólo "en el proceso de la recepción", a lo cual se conoce con el nombre de "formas abiertas" del arte.

En su celebrada introducción a su propia obra *Mahoganny*, el mismo Brecht distinguió su teatro como un teatro épico y renovador, en oposición a un teatro dramático y tradicional, afirmando que mientras en este último el espectador es llevado hacia algo externo a la obra, su teatro despierta la actividad del espectador y busca arrancarle decisiones nacidas de una reflexión producida por la obra misma (p. 78).

Otro grupo que también apoyaba la creación de formas artísticas de naturaleza abierta y experimental era el LEF (Frente de Izquierda), que se pronunciaba por una literatura sin argumento, la descripción de los hechos y el montaje de hechos verdaderos, a la vez que deploraba la forma tradicional de la novela al estilo de Tolstoi, "con su argumento unitario, su acción ficticia y sus caracteres individuales".

Otros artistas, como Piscator y los miembros del Agitprop (Agitación y Propaganda), "pretendían una literatura documental que presentase un análisis marxista de los sectores de la realidad expuestos artísticamente". La proliferación de estos grupos se debió en gran parte a la presentación temporal, en Alemania, de Las blusas azules, de Moscú, que presentaban una serie de números musicales, de baile, pantomima y acrobacia, mediante los cuales representaban y explicaban determinadas noticias periodísticas. En 1929 había en Ale-

mania 180 compañías de Agitación y Propaganda, que en la temporada teatral de 1928-29 lograron un público de 3 600 000 espectadores.

Así, podemos concluir afirmando que la crítica de Lukács, con todo lo que tiene de meritorio, fue una crítica de las ideologías, lo cual explica por qué no se encuentran en sus trabajos investigaciones sobre la estructura lingüística del relato, ni acerca de las técnicas narrativas, como la perspectiva del narrador (o su noción espaciotemporal, etc.).

Y al reconocer, como lo hace la autora de este bien documentado estudio, que "hasta la fecha no existe una teoría de la literatura proletaria y de su carácter clasista específico" (p. 60), nos parecen de gran importancia los avances de la semiótica, que ha abierto la posibilidad de estudiar la literatura, con la ayuda de importantes elementos marxistas, de manera exhaustiva y rigurosamente científica.

Laura Zavala Alvarado

* Helga Gallas: *Teoría marxista de la literatura*. México, Siglo XXI Editores, 2a. ed., 1977, 188 pp.

Hernán Lavín Cerda *Ciegamente los ojos*

¿Cómo se empieza a presentar un libro que ostenta en letras negras, sobre un fondo flagrantemente anaranjado, el título *Ciegamente los ojos*? ¿Con un adverbio? o ¿con un grupo de adverbios engarzados al hilo de un conjuro? ¿Ciegamente, romaneamente, profundamente, felizmente, caóticamente, obscenamente, profundamente, huracanadamente, y, por fin, otorrinolaringológicamente? Y del conjuro caigo en la reiteración encantatoria que es en realidad la reiteración del conjuro y la constatación de que en el interior del libro que presento se gestan las teogonías derrumbadas y se pronuncian las oraciones que detienen al mundo en su derrumbe. Es un libro cósmico, oscuro, y el caos reptante entre los instersticios del adverbio que abre el canto y lo ciega desde que fragmenta y repite la terminación adverbial que, sola, significa, y que, añadida a la palabra, aturde. Mente significa lucidez, pero como apéndice adverbial significa eufonía y a la vez violencia. Cito:

Otorrinolaringológicamente

nos fuimos
besando

con furia casi mística
Y más allá de oídos

nariz
y garganta

el abismo se abrió
como un sepulcro lleno de cal viva"

Divago, antes de entrar en las preguntas: Luis Cardoza y Aragón me dijo un día, a las siete en punto de la noche, debajo de una mandarina iluminada por su propia irradiación amarilla, sostenida en un cuadro que desafiaba a Newton, "lo que escribo es difícil, son sólo palabras, literatura", y así pudo descifrar un cuadrado blanco colocado sobre un lienzo blanco. Y sólo así es posible descifrar el sonido de un dolor de muelas, una calvicie prematura que aparece ante un espejo que es un reloj despertador y un amoroso delirio que convoca a un otorrinolaringólogo y se puede ver parir a las focas y a las ballenas sobre las rosas sin dañarlas, agregándoles apenas una feroz aura celeste.

La cal viva nos calcina pero ya nos ha calcinado antes al prosaísmo estridente que trasciende los órganos del canto y los condensa en malabarismo mortuorio, dejándolos suspendidos entre el abismo y el cielo. Y la furia surge, uniéndose a lo obsceno que se abre groseramente para dirimirse en la lascivia metafísica.

"El pájaro

se ha vuelto gloriosamente loco
con las virtudes del pez:

—He aquí el plasma de los efectos parabólicos
donde se cruzan los peces con los pájaros
Todas las sangres

dentro del alambique del corbato
y el serpentín muy frío
se purifican con la impureza de la cópula
mayor

Ha llegado el momento del fornicio universal
cuando todo pez

es pájaro
y los amantes nadan en el vacío
o en las nebulosas

Entonces estalla el criterio
de las aproximaciones y las distancias
y el mundo fluye convertido en escritura.

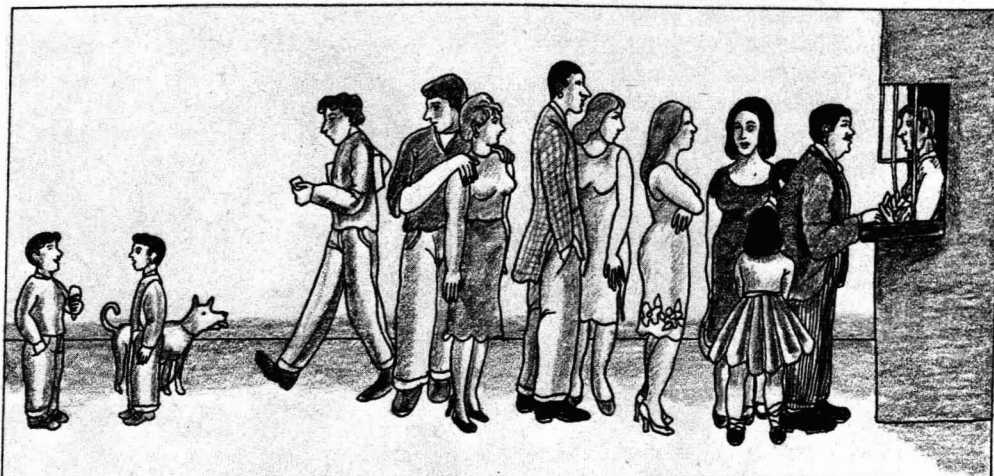
Y, de nuevo ¿Cómo seguir esta escritura?

¿Con las plantas hirsutas o el pellejo o

la piel de la oreja o con el cutis sin nombre que rodea la piel del ombligo? Si lo hago, entro en el Paraíso y veo las manzanas, pero ya por el suelo, agusanadas, o rompiéndole la cabeza y las teorías a Newton y relativizando a Einstein. ¿Qué orden seguir? ¿El orden mismo con que el poeta Lavín ha ordenado su cosmogonía a lo largo de sus días terrenales? Abundan las preguntas, pero sólo acribillando de preguntas la escritura, se penetra en sus huesos, un poco a la manera de Vallejo, poeta con quien Lavín comparte la osamenta y el estercolario. Lavín abre las preguntas como Octavio Paz y Breton abren las puertas al campo. Pero entre el campo y sus pájaros, sus caballos, los frutos, los colores y el aire y la luz que bucolizan se interponen las puertas que asilan al que canta una narración, acendrada por un tacto ciego que deja filtrar con los adverbios "alevosa, odiosamente", los fuertes colores de la sangre. Y la placidez de un cantar de los cantares amoroso se agrieta entre ángeles, violetas, abejas y bestias que ciegan la imagen de la amada y sus cabellos como el trigo que es aplastado por el viento:

Un caballo tiembla y tú observas su muerte
bajo el rosal:
entonces se oye un grito,
se te caen algunas frutas sobre la
pequeña mesa
y odiosamente
te unes a mí
desde las amapolas."

En esta primera parte donde aún hay puertas que aíslan al poeta de la intemperie cósmica, los versos se cierran con punto y aparte. A partir de la apertura de los enigmas que aparecen en *¿Dónde estará la Medusa?* las preguntas cumplen con sus signos de puntuación pero muchos versos se quedan abiertos al vacío tipográfico. Tal parece como si en esta cosmogonía el paraíso, aunque se menciona, para ordenar el caos e instalarlo en un principio, nunca hubiera existido. Es más bien una cosmogonía feroz como la de los asirios, donde el caos respira un espíritu de agresividad y de brutalidad y el cielo y la tierra, antes unidos, son separados por el viento. Lo podrido, implícito en la rojez de la manzana, nos lleva a imágenes degolladas de animales, y aunque la voracidad quede suspendida por la ternura infantil de un cóndor que tiene ventanitas, la puerta o la ventana que aíslan la mesa o la silla son



suficientes para alejar la ignominia presente en las muchachas flacas, semidesnudas, telescópicas, de cuellos cosmonautas.

En *El agua de Curimón*, parte segunda, se sigue conteniendo el mundo como el agua en un pozo. La casa y las frutas llevan agua y las uvas tan jugosas y tan chilenas nos precipitan al tema de Ofelia, la frágil mujer que Shakespeare ahoga con desdén y con piedad en su tragedia. Las uvas tan llenas de agua se enfrentan a las botellas vacías y la lluvia no basta para llenar los pozos, dejando la desnudez de la piedra que empieza a endurecerse de presagios. La dureza se rompe a trechos en la sandía, roja y jugosa, en las flores, la madre selva, las begonias, las amapolas, pero en la neblina donde el agua se sostiene, se interponen las bestias. Aparece primero el gallo, ya rojo, y luego los animales que reptan pero aún no las serpientes, son la oruga, la lagartija, animal mimético a la piedra. El álamo y el trigo casi machadianos, se cercenan con una navaja donde la sangre se mimetiza al girasol y donde "toda begonia es un crimen". Las ballenas empiezan a parir rosas y en la violencia de las imágenes, por su dislocación y por las puntas aceradas que las traspasan como los ojos de Argos, el agua se acaba inundada por el demonismo irónico y soez de la lascivia. La Medusa aparece ya desde el agua y se inicia precisamente como destrucción líquida; las figuras familiares, el abuelo, la abuela, empezarán a ligarse con enigmas "tenazmente" blancos. El abuelo presentará a Ofelia a la vez que afila su navaja mientras canta "El salmo del fin del Mundo". Los ojos siguen allí pero aún no se precisa totalmente su objeto. La Medusa esconde las víboras de los cabellos y un bestiario se gesta prescin-

diendo del animal que cambia de piel. La descendencia de Ofelia, su hija, su nieta, se estrellan en el "agua del exilio" que es a la vez las uvas, los huevos y los ojos. Aquí surge la imagen de Bataille y su obsesión por los mismos símbolos que culminan en un erotismo extático y sagrado. La belleza primera, el bucolismo sugerido se revientan, como las uvas contra la ventana, los huevos del pinguino y la flecha que apunta al ojo.

"La flecha del ojo
en el ojo nupcial
de la impoluta"

La hija de Ofelia se esconde y contempla el parto de las focas que termina en la tonsura amarilla de una ballena, llevando el bienestar deseado por el poeta a un transcurrir oblicuo, el de la flecha que se vuelve lengua de perro que maulla como gato, lengua veneno de la serpiente poeta que describe a la cabra desnuda, diabólica, y determina la existencia femenina como algo semejante al Brujo o al Viejo, que vienen a ser la misma cosa: La Medusa, enigma demoniaco. La navaja se trasmuta sin perder su filo, es flecha, es cuchillo, prosaica Gillette, hueso y su ejercicio se advierte en la violación, la destrucción, la perforación de los ojos, imagen implícita en el mito de Medusa que ciega a quien la mira. La serpiente, imagen bíblica, es también la imagen saturnina y venenosa de la mujer y su desaparición de esta parte del texto, reitera mejor las metáforas que la determinan: la mujer tiene tres caras, sus senos parecen tobillos, sus caderas caníbales la identifican con un castor depravado, con las tortugas, los papagayos, los cerdos, los perros, los gatos, los caballos, las yeguas,

los cangrejos bayoneta. La poesía es ya imprecatoria. Y la imprecación es eco de lo apocalíptico. El Salmo del Juicio Final que entona el abuelo designa a la descendencia de Ofelia que cae en el suicidio y el vómito.

“La hija de Ofelia me muerde los tobillos y babea como un tártaro. Llevo la dicha de matar en mí a Descartes, de cerdo a cerdo.”

Los muertos siguen de pie contemplando los suicidios de la generación de Ofelia, la que ha muerto por agua. Los abuelos y las madres son del poeta. Los nietos y los hijos son de Ofelia; por esta puerta que divide parentescos, el poeta sale al cosmos y privado del asilo se escinde como divinidad del caos. La palabra es caníbal y la antropofagia escrituraria alcanza las metáforas y nos entrega ahora sí a la piedra que se vuelve preciosa y se modela en copas de amatista, de ágata, granito, cornalina, topacio, para grabar más puramente la blasfemia. Y la blasfemia agrade al cosmos y la alegría a la vanguardia y a Huidobro se vuelve la elegía de signos encontrados. El cosmos que empieza con el campo se traslada a la ciudad contaminada que ilumina, con su luz de pacotilla, los espacios degradados por el mercurio y la violencia del sonido, y lo incorpora a la manera de las viejas sinestesias a la música:

“¿Será la cornalina tan bestial como la semífusa?”

pero la música es una nota inscrita en un pentagrama lapidario.

Y en esta inscripción que encontramos en las tumbas antiguas, las pirámides o en los rosados jeroglíficos, está también inscrita la cópula, horadada en versos de granito. La conquista de América y la visión de los vencidos completa la cosmogonía y dispara la obscenidad del cielo que siempre es cristiano “porque ya es tarde para cambiar de religión”.

Completando las imágenes de la flecha oblicua que parabólicamente “brilla como Dios en su obsceno poder”. Y la blasfemia española que hace escatológica la maldición, la marca ahora por un ayuntamiento. El fornicio universal implica a Dios, a los ángeles, a la Virgen y hace difícil la asunción, Lavín es un maniaco de la plenitud y el universo que copula obscenamente con Dios, tomando a la Virgen y a Las Madres



como recipiente, prostituyéndolas y llenándolas de sarna, puebla los espacios arácnidos y reptiles. Las rosas sobre las que iban a parir focas y ballenas se tornan carnívoras y sobre el lapidario verso carcomido por las arañas de la piedra, empiezan a gestarse las invocaciones a todos los santos que liberan:

“Si he de perder algún día la vista
Que ciego siempre pueda verte
con esa fuerza sobrehumana
que sólo da el haber perdido la vista.
Nunca me olvides Santa Lucía,
y déjame mirarte desde la sombra.
Ya casi no te veo pero eres eterna
como el fondo de un pozo.”

Y en ese fondo el agua se rescata, aunque el agua suela ser sólida como la de los mares blanquecinos y deslumbrantes de Edgar Allan Poe.

Margo Glantz

* Hernán Lavín Cerda: *Ciegamente los ojos*, “Poemas y ensayos”, UNAM, México, 1977.

Miedo ambiente: entre lo fácil y lo difícil

“De fondo realista”, como consigna la solapa del libro, los cuentos de *Miedo Ambiente* pueden inscribirse dentro de eso que se ha dado por llamar “literatura com-

prometida” (el título del libro es ya una advertencia de los temas que Samperio trata en sus cuentos) cuyo empeño supuestamente consiste, para decirlo de alguna manera, en demostrar, desenmascarar, una realidad política, económica y social, a través de la descripción de los efectos e incidencias que esta tiene sobre la vida cotidiana de personajes diversos. En *Miedo Ambiente*, desfilan ante el lector toda clase de individuos, enajenados y reprimidos, luchadores y revolucionarios. Amigos desleales y gigolos transas (“Llegué”), futbolistas metidos a redentores sociales (“Lenin en el fútbol”, que narra el intento de un portero por organizar un sindicato de futbolistas —en la vida real el personaje es, o fue, Antonio Mota, los periódicos comentaron el asunto). Hombrecitos grises que se convierten en asesinos bajo el influjo del Reader’s Digest, cuyas esposas agonizan por insatisfacción sexual (“En el departamento del tiempo”), jóvenes parejas que se esfuerzan por cumplir la revolución en todos los terrenos de la vida (“Desnuda”, “Aquí Georgina”, “Otra casa”, “Carta”) y los personajes a su alrededor presentes en tal proceso (como el hermanito de “Una noche de noticias”); muchachos cuyos despertar político significa un nuevo nacimiento (“Venir al mundo”, testimonio del 68); escritores enfrascados en pleitos domésticos y consigo mismos (“Estoy buscando la rendija de la puerta”, “Monólogo del cuentista que se enoja”), muchachitos con inconfesables deseos homosexuales (“Los zapatos de la princesa”) y primos con desbordante vida imaginativa (“Bodegón”).

El cordón del libro es el *Miedo ambiente* en que vivimos. Como alternativa, se propone el socialismo. Es decir, la construcción de un nuevo mundo, donde personajes semejantes a los de estos cuentos, frustrados, temerosos, dubitativos, perseguidos, desaparecerían para dar paso a una especie humana distinta, gozosa.

Samperio no es, por supuesto, el primer autor que propone tales cosas. Otros escritores, anteriormente (y entre ellos sobre todo, es donde es más fácil encontrar las influencias de Samperio) se han empeñado en ello: Mario Benedetti, Oscar Collazos, Roberto Fernández Retamar, Póli Délano, Pedro Skarmeta (para citar a algunos entre los más recientes) y en algunos momentos, Julio Cortázar, cuyo estilo ha hecho escuela y prueba palpable de ello es la influencia que se reconoce en la escritura de Samperio. También está presente, aunque de ma-

nera más lejana, José Revueltas. Pero a diferencia de Revueltas, Samperio maneja el humor, no siempre en la mejor forma posible, pero con algunos momentos afortunados (el caso de la descripción del estado como un Fred Astaire subdesarrollado en "Aquí Georgina", pags. 69-71). Este sentimiento lúdico, que obliga a Samperio a contraponer palabras (palabras-presunción vs. palabras-revolución —en el mismo cuento, pág. 67) es quizá una de las mejores cualidades del autor, y lo salva del rollo solemne y fastidioso. Pese a esto, el libro no se deja leer fácilmente, ¿por qué? Decía alguna vez Conrad Aiken que un cuento no se juzga tanto en base a su técnica como en cuanto a su sensibilidad. Finalmente, lo más valioso de un cuento es lo que se nos entrega afectivamente y el encanto que produce sobre nosotros. En este sentido, Samperio a veces logra y a veces fracasa en sus propósitos. El problema consiste en cierta repetitividad que se hace patente al final de la lectura. Las situaciones están dirigidas a despertar nuestros sentimientos en contra de ciertos personajes y a favor de otros. Con tal de lograr este efecto, se sienten forzadas; no se deja al lector hacer una elección libre desde el momento en que los personajes han sido trazados esquemáticamente, lo que les resta riqueza. Al final, quedan los malos y los buenos, los canallas y los honestos. El lector no puede menos que presentirlo y ponerse en guardia. Y quizá este es el mayor problema de la literatura de Samperio: la obra se vuelve didáctica. Samperio

predispose, mejor dicho, quiere predisponer al lector a aceptar sus ideas, y sin embargo, es una clase de literatura dirigida a un tipo de lector de antemano conocedor de las ideas que se manejan. Esto puede ser un truco o una insuficiencia que a fin de cuentas limita otras posibilidades. Por otra parte, también es claro que Samperio aún no es suficientemente dueño del lenguaje que maneja. En algunos cuentos, se nota que la historia se le escapa de las manos y lo obliga a echar mano de otros recursos. Un ejemplo claro es el cuento "Desnuda"; en el principio, el cuento nos habla de las dificultades morales de la pareja Bernardo-Georgina, que reaparece en otros cuentos, para después pasar alegremente a otra cosa. Otro caso: en "Estoy buscando la rendija de la puerta", se pospone la anécdota una y otra vez para no perder la atención del lector, hasta que a fin de cuentas no se sabe cuál era el detalle que intentaba referir el narrador. El recurso puede ser válido cuando, a cambio de posponer la anécdota central, se entreguen al lector, durante el transcurso, otras no menos interesantes (Saul Bellow lo hace magistralmente durante las primeras cinco páginas de "Henderson, el rey de la lluvia").

Samperio debe prevenirse contra ese tipo de supuestas facilidades y evitarlas. Al parecer, no carece de recursos para hacerlo. Lo ha demostrado con algunos buenos cuentos (v.g. "Cuando el tacto toma la palabra") y cabe esperar mejores cosas.

Crear una obra exige mucho más que el dominio de la técnica y los artificios de la

escritura. Se necesitan otras cosas; entre ellas, devastar previamente nuestras certezas culturales. Enfrentar la dificultad. Se parte de cero hacia una aventura (con sus sucesivos intentos, éxitos o fracasos) que no promete nada, excepto la intensidad y la pasión, o se prefiere a un camino seguro, cuyo principal peligro es la retórica.

Rafael Vargas

Samperio, Guillermo, *Miedo Ambiente*. Premio Casa de las Américas, 1977, Cuento. Ediciones Casa de las Américas. Habana, Cuba. 136 pp.

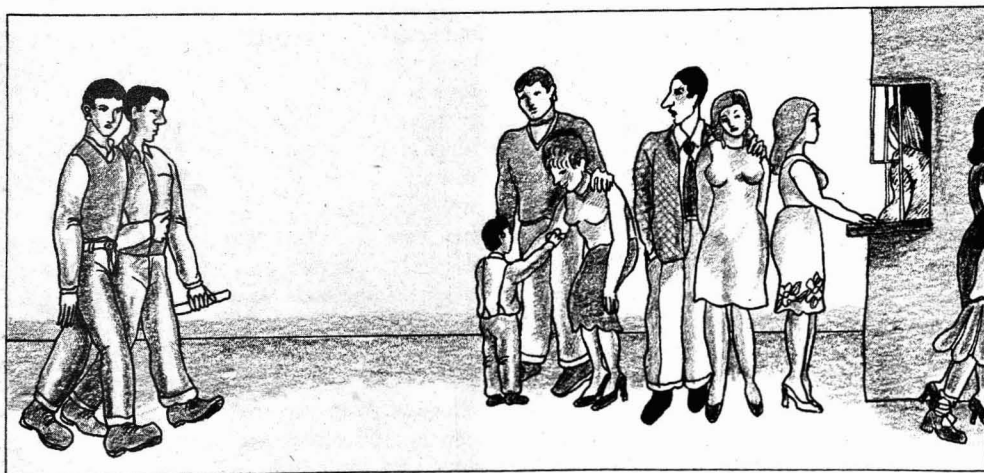
De la verosimilitud como base para la crítica y la toma de conciencia

En reciente y divertido artículo publicado en la revista *Arte, Sociedad, Ideología*, Mario Benedetti declaraba que le parecía curioso que algunos de los más difundidos críticos cultivasen la crítica *contemporáneamente* con los géneros "llamados (mal o bien) creativos"; después, *darkness makes strange bedfellows*, citaba, para ejemplificar esa crítica practicante, como la llamara Eliot, a "los mexicanos Octavio Paz, Efraín Huerta, Carlos Fuentes, Jaime Labastida".

Por esos días veía la luz, también, el número 77 de la revista *Plural* que contiene una curiosa reseña del profesor Labastida titulada "El supuesto lenguaje de la onda y el empobrecimiento de la literatura" sobre *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás*, de Ignacio Betancourt, libro que ganara el año pasado el premio nacional de cuento, publicado por Joaquín Mortiz y que fuera comentado con su acostumbrado colonialismo por el reaccionario Andrés de Luna en nuestro número correspondiente a Enero de 1978.

Arriesgando acrecentar nuestra ya inmensa fama pasatista y acumulando méritos para lograr nuestra nominación como la más endémicamente revisionista revista de México al premio "El enfoque ahistoricista será el primero en la lista 1978" consideramos pertinente un breve comentario sobre la tal reseña.

Labastida parece algo irritado por el



hecho de que Betancourt "reduzca hasta sus líneas más escuetas la trabazón de sus relatos, a fuerza de quedarse sólo con sus mínimos elementos, los últimos elementos de un cuento", de que "Betancourt construye un guión, el esqueleto de un cuento", etc. Por supuesto que la idea del ultramontano Barthes sobre la precipitación de lo narrado, tanto como la otra de que existe un artesanado del lenguaje que trabaja, precisamente, reduciendo un texto a sus elementos operantes más elementales le ha de parecer por lo menos extraña a Labastida, amén de dominante y negadora de nuestra realidad. Es decir ¿sugiere el profesor Labastida un retorno a lo que la burguesía decimonónica consideraba el "bien contar", el solapamiento de la realidad tal como la trastoca la imaginación en aras de una más profunda operatividad, por el "bien decir", o sea por esa suma de convencionalismos balzacianos que prometen el dilecto placer en el lector de reconocer desde luego a la literatura como literatura? ¿debemos ignorar las especulaciones que, dentro de nuestra realidad literaria hispanoamericana, realizaran hace decenios varios de nuestros pensadores respecto a la adecuación entre realidad y modos de significarla? ¿toda puesta en crisis de los medios narrativos es, por principio, mala? ¿según qué patrón debemos pues, narrar?

Labastida parece responder la última pregunta: la literatura tiene componentes, se infiere de su texto, y su éxito depende de su organicidad (seguimos, malvados, infiriendo); comparte con Bennedetti, parece, ese odio contra la palabra tal como la entienden los ideólogos de la derecha, es decir, como el personaje (?). Dice Labastida: "Da la impresión de que Betancourt pensara que el lenguaje solamente, mejor dicho, el léxico de la onda, unido a ciertos recursos que supone modernos (abuso de paréntesis) constituye la materia básica de un relato". (Señalar aquí que quizá el término "ideolecto" y, en todo caso "lengua" hubiera sido más afortunado que "léxico" —que de hecho se refiere a muy otra cosa— sería molestar al lector obligándolo a recordar a monstruos tales de evasimismo y reacción como Jakobson y otros personajes obsesos con la idea de que la terminología es necesaria para el conocimiento del objeto a estudiar y la del peligro de la polisemia y otras que, por supuesto, son ellos los primeros en ignorar para qué sirven. Por eso no usamos esta pretermisión). Si entonces el lenguaje no es la materia



prima (calla Heidegger, calla) del relato ¿cuál sí es? Insinúa Labastida: Betancourt "olvida, por desgracia, otros problemas de la mayor importancia: la verosimilitud, la coherencia, la singularidad de los personajes, la estructura (aguas), la narración (soc), el desarrollo de los acontecimientos, el desenlace". Labastida se arriesga a sugerir algo que, bien visto, es cierto: que entre Aristóteles y los neoclásicos burgueses españoles y nuestro México no hay diferencias en lo que respecta al tratamiento de la realidad. Así, la verosimilitud (entienda la palabra tal como la entiende la mayoría, lector paciente; no se meta en distractoras minucias como los retrógrados Jakobson, Barthes o Todorov que, todos sabemos, sólo quieren distraernos de la angustiosa realidad de los discriminados afinadores de piano del norte de Venezuela) deja de ser un problema moral —como lo llamó Aris— para mutarse en materia básica del relato; lo mismo los personajes —ya no funciones narrativas— o el asunto aquel del planteamiento, el desarrollo y el desenlace —ya no convenciones de la articulación. No, ahora las convenciones se han mudado en materia básica. Cuando habla de verosimilitud ¿se refiere Labastida a la sintáctica o a la semántica? ¿rehabilita el rollo ese de que si los personajes de Zola son imposibles? ¿será que de veras la marquesa salió a las cinco? ¿Es verosímil una metáfora o una metonimia? ¿Será posible que un personaje de Balzac —Mlle. Michonéau— tenga "la mirada fría"? ¿Cómo puede ser que la materia básica de una narración sea la narración? ¿Qué quiere decir coherencia, señor Taine? ¿que las imágenes —vil Tomashevsky— empleadas para traducir el caos de la realidad en la articulación verosímil del arte operen sujetas a las mismas

mecánicas de la realidad, o qué? ¿debemos desechar de la narrativa a los nacos sólo porque dicen "echarle cráneo" en lugar del docto y revolucionario término "pensar"?

No quisiéramos suponer que la reseña fue escrita por un aficionado: creemos que el sentido final de ese texto —ante el cual partimos, claro, del principio de que todo lo anotado es digno de ser notado— simplemente se nos escapó. ¿Cómo si no enfrentarse al hecho de que Labastida esgrima contra el cuento que da título al libro el argumento de la verosimilitud? En toda especulación sobre el relato, desde Poe hasta Lanzilotti y hasta los manipuladores estructuralistas suele partirse de que el sentido del relato no sucede al final del texto sino que lo *habita*, lo recorre, permeándolo todo de su sentido desde la oración inicial. Y en ese cuento, como en todo buen cuento, así sucede. Labastida incorpora, discutible metonimia, las partes al todo suponiendo que los personajes son el sentido o, peor aún, que el sentido es el argumento.

Código quizá tan estricto como imaginable es al que deberían sujetarse, pues, los narradores de depender de Labastida el dictaminar sobre ello. Le parece que el cuento en cuestión "está construido sobre un motivo gratuito y baladí, francamente inverosímil desde el punto de vista literario". Sería divertido que Labastida nos explicara cuáles motivos no son baladíes y cuáles, por lo tanto serían las obras literarias que, nuevo *index*, añejos fanatismos, ya podríamos ir quemando para siempre, entre los lamentos de Ahabs, Panurgos y demás Samsas. No menos divertido sería que nos explicara qué es un "punto de vista literario". Ahora que, claro, lo divertido no quita lo retórico.

Labastida nos parece incapaz, o, mejor, reticente a abandonar lo recordado de la ideología por lo actual de la lectura. Así es imposible leer y el resultado suele ser tergiversador. Este cuento se propone desde luego como una elucubración fantástica, en cuanto al "tema", claro; como un juego irrealista, ridículo, definitivamente improbable. Pero muy divertido, eso sí, y magníficamente logrado, además de que, Hegel *dixit*, conocemos más del mentiroso que del verdadero (que no del verosímil, término exclusivamente literario). Le parece que *El Revlon*, *El Pifas*, *El Caguamo* y *El Trompas* "son personajes idénticos, sin diferencias fundamentales entre ellos", ¿le parece, en serio, que esa clase social puede

Veinte años después

—¿Qué hay de nuevo? le preguntaban al famoso sastre que llevaba varios lustros en el oficio. Sin despegar los ojos del zurcido contestaba: —Sólo el hilo. Creemos que el maistro se equivoca. Si pasan cosas, lo que no parece pasar es el país. Por eso hemos considerado crear en este espacio una columna que, probando lo anterior, recogerá remiendos, retazos y cortes de revistas de hace veinte años. Tres son las intenciones: recordar temas y opiniones importantes o desconcertantes, juicios aventurados o afirmaciones contundentes; señalar la pertinencia de otros; insistir en la existencia de las hemerotecas. Sabemos que algunos de nuestros involuntarios colaboradores entenderán esta intención y que algunos hasta se divertirán si consideran el sabio consejo de Valéry: "quien lleva con ligereza su pasado, sin duda alarga su existencia".

Lo que en el ambiente literario de hace veinte años causó sin duda el mayor revuelo fue el cierre de la revista Metáfora. También causó unos cuantos derrames de bilis. Enemiga de "letrifugos", "zampoñaguetos" y "literautógetos", la revista, como dice Carter, "gozó de larga fama o infamia, según el punto de vista del que la juzgue". Jesús Arellano, su fundador y jefe —poeta todavía hoy, y tipógrafo— fue indudablemente el perro mayor, el gran morrongo de nuestras letras. El número correspondiente a enero y febrero de 1958 incluía, como era costumbre, su temido "Colofón", del que hemos seleccionado algunas frases:

"He dado, sin pedir cuartel, ejemplo de pundonor y eficiencia infusa. Les habla un muerto. A las juventudes literarias de ahora, y a los futuros literatos, negra les caerá la suerte si dejan las letras en manos de la inepta bardocracia. Tortas, tortas, acá están sus tortas; digno oficio y no el de gangster periodiquero. Medrar con la miseria de las letras es criminal; pero medrar con estas y en nombre del sacrosanto nombre de Villaurrutia, ¿qué será? . Es mal mexicano aquel que, con inexplicable malinchería, discrimina a los de américa para favorecer a la audaz juventud cachopina. . . les habla un muerto, les habla la voz de la conciencia (no me refiero a radio universidad), la voz que nadie oye. . . Enorme, gran regocijo causará mi muerte; pero también inmedible tristeza entre todos aquellos que de veras luchan por las letras. La misión quedó cumplida: desperté a la juventud y de paso hice que enseñaran el cobrón aquellos que no tienen más. Odioso papel el de pensar en voz alta, pero es el único que mantiene a los dentistas. . . Las obras completas de don alfonso llegaron al sexto; ya era tiempo ¿no? A todos desde ultratumba les recomiendo trabajar por la unidad y la camaradería. . . ¿El más darwiniano poeta de México? Otavio, porque desciende del money. El que no lo quiera creer (que ahora muero) que vaya y vea cómo, desde Juan Pablos, donato guerra 5, me terminan por última vez cumplidos exactamente tres años, y a 20 de enero de 1958.

Mucho más sereno, Jaime García Terrés (a quien, claro, atacaba también don Jesús —si quiere más nombres díjase a la hemeroteca más próxima a su corazón) en su "Feria de los días" de la Revista de la universidad correspondiente a enero del mismo año parecía responderle a Arellano:

"El chiste fácil, los mezquinos ataques personales, el resentido comadreo a que tan acostumbrado nos tiene el ambiente, sólo son el reverso del propio conformismo, de la misma vacía autocomplacencia. En el mejor de los casos son travesuras que no trascienden la frontera de lo convencional; en el peor, provienen de una arbitraria mala fe que no vacila en venderse al mejor postor, o que se sustenta de un veneno destilado por rencorillos inconfesables".

¿Compartiríamos hoy, a distancia y a destiempo, ante nuestro 78 el desaliento de don Jaime ante su 58 expresado en la misma columna?:

"1958 es —sin concebible discusión— un año más. Pero ¿será efectivamente para México un año nuevo? Por lo que uno ve, oye y lee, en estas calles, en estos cafés, en estos artículos y 'columnas' de periódico, mucho me temo que nada, o casi nada, cambiará en los próximos meses. Hay cierto aire de pereza mental (cuando no de gritona satisfacción con el actual estado de cosas); cierta grave ola de conformismo, en suma, que parece haber asesinado todo espíritu de renovación y rebeldía. Y sin tal espíritu ¿qué puede ser el hombre sino el monigote de una rutina que se le impone y lo satura? "

Por último, tres retazos de José Emilio Pacheco tomados del número II (otoño de 58) de Estaciones que evidencian dos cosas: que ya entonces JEP trabajaba arduamente como lector y como crítico y, segunda, que pocos mundos como el nuestro tienen esta capacidad de repetirse:

"La mayor parte del número correspondiente a julio y agosto, la consagra MITO a dilucidar si el marxismo atraviesa o no por un periodo de crisis, si el dogma socialista ha sido deformado en la Unión Soviética y en los países que la secundan. . ." (Escolio de revista, p. 349)

"Lo más importante del número (de Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura) nos parecen las colaboraciones de Luis Alberto Sánchez y Germán Arciniegas que vienen a reafirmar lo establecido: la reacción latinoamericana contra Nixon ha evidenciado la errónea política exterior de norteamérica; el repudio popular a la ayuda que la Casa Blanca ha proporcionado a las dictaduras militares y la proliferación alarmante del capitalismo extranjero en las industrias nacionales. . ." (Escolio de revistas, p. 350)

"La situación del medio oriente, la obstinación a Chiang Kai Shek en Formosa, defender las minúsculas islas Quemoy aproximan al máximo el peligro de guerra. . . Por eso Schweitzer pide, en vez del necio intercambio de amenazas una nueva reunión en el plano supremo, como la que fracasó en Ginebra en 1955. Asesorados por técnicos y especialistas Eisenhower, Jhruschov y Mc Millan deben (arreglando la supresión de armas atómicas y la concesión de derechos recíprocos) decidir nuestro futuro, el de nuestros hijos y el de nuestros semejantes" (Sobre Paz o guerra atómica, de Albert Schweitzer, p. 345)

darse el lujo de la originalidad, igualados como están por todo lo que los rodea, *mainly* su miseria, su calemburo, su desparpajada visión de las cosas? (Ya no se le pide que los considere *actantes*, voces dramáticas ni nada). Si, como Benedetti le reprocha a Robbe Grillet que describa a un insecto aplastado "sin mencionar siquiera la Argelia en que presumiblemente discurre" la narración, Labastida le reprocha a Betancourt que escriba sus desmadres en un país que se encuentra en revuelo; lo que reprocha puede revertírsele inquiriéndole ¿entonces para qué lee si lo hace bajo la condición de que lo leído sea el espejo de lo que *quiere* leer; y qué caso tiene leer cuando de antemano está de acuerdo con lo que está leyendo?

Para lo que nosotros opinamos sobre el libro (finalmente queremos informar al lector de las suscitaciones y derroteros de los libros que se publican en México y en el mundo y tenemos que recurrir a las notas también) nuevamente lo remitimos al comentario de Andrés de Luna en nuestras páginas de enero, pero, sobre todo, lo remitimos al mangífico libro de Betancourt.

Con todo respeto nos parece, señor Labastida, que escribió usted su nota con otra intención que la de informar al lector sobre el libro en cuestión, sin duda uno de los más significativos escritos en México por un joven autor desde hace un par de años. Creemos que los enemigos son otros.

Recordemos, nuevamente con el inefable Benedetti, Zhdanov de mate y bombilla, que "el concepto de crítica que el sistema defiende y propugna tiene que ver con brevísimas notas (ni siquiera son artículos) que en un solo párrafo lapidan o ensalzan una obra que probablemente le costó al poeta o al novelista dos o tres años de improba labor". No dice nada de los cuentistas, y, para nosotros Betancourt lo es y lo será mejor cuando nos enfrentemos a sus textos con el suficiente desapego y falta de solemnidad. ¿No cree usted que un cuento siempre es el esqueleto de un cuento? ¿O se puede pensar en un narrador que tome un esqueleto de cuento y después lo rellene de tibias y espumosas carnosidades? ¿El cuento no suele producirse hacia adentro, es decir como un escultor con su bloque de mármol? Defendamos nuestro derecho a la incoherencia y dejemos, también nosotros, constancia de nuestro asombro.

revista de la

universidad de méxico

literatura y pornografía

poesía de gonzalo rojas, antonio cisneros, huberto batis, josé kozer, lavín cerda, gutierrez vega y arturo trejo

crítica sobre sade, gamboa, bataille, lawrence, miller, apollinaire y foucault

ensayos de garcía ponce, morales, garcía oroepza, curiel, sontag, george elliot y glantz

textos de tununa mercado, héctor valdés, enrique molina, klossowski, bataille, sade, diderot y casanova

teatro de ludovic janvier

sobre la pornografía: una novela de alberto dallal

50 autores 50



revista de la

universidad de méxico

publicará en sus siguientes números:

- LA UTOPIA ARCAICA de Mario Vargas Llosa
- EJERCITOS Y ANTIGUALLAS (textos olvidados) de Jorge Luis Borges
- HABLA DE ACTORES por Juan José Gurrola
- DIARIOS de Paul Leautaud
- POEMAS, CUENTOS y ENSAYOS de jóvenes escritores mexicanos
- RESEÑAS de libros a granel

SUSCRIBASE: 12 entregas por 200.00 pesos (U.S. 20.00) EN LA PLANTA BAJA DE LA TORRE DE RECTORIA

primeros libros
de nuevos
autores
y libros
breves
de autores
reconocidos
una
editorial
de poetas
para
poetas



Apartado Postal 11-576 México 11, D.F., MEXICO

La Máquina de Escribir

TITULOS PUBLICADOS:

1. Jorge Aguilar Mora: *U.S. Postage Air Mail Special Delivery.*
2. David Huerta: *Huellas del civilizado.*
3. Evodio Escalante: *Dominación de Nefertiti.*
4. Esther Seligson: *Tránsito del cuerpo.*
5. Adolfo Castañón: *Fuera del aire.*
6. Federico Campbell: *Pretextos.*
7. María Luisa Erreguerena: *Un día dios se metió en mi cama.*
8. Coral Bracho: *Peces de piel fugaz.*
9. Ricardo Yáñez: *Escritura sumaria.*
10. Ignacio Millán: *Psicoanálisis y poder.*
11. Mariano Flores Castro: *Desierto atestado.*



DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

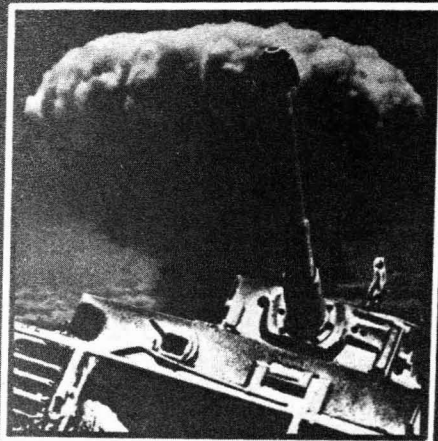
ABRIL 1978

100

PRECIO \$ 2.00

EL TRATADO DE TLATELOLCO
Y EL DERECHO
INTERNACIONAL HUMANITARIO

HECTOR CUADRA



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD
COORDINACION DE HUMANIDADES

UNAM

HUGO GUTIERREZ VEGA

ANTOLOGIA POETICA

(1965-1977)

Introducción
y versión italiana de
Gabriele Sardo

INSTITUTO ITALIANO DI CULTURA

México, 1978

difusión cultural

UNAM

MATERIAL DE LECTURA

CUADERNOS MENSUALES DE CULTURA

PRIMERA SERIE: POESIA MODERNA TOMO 1 \$140.00

carlos pellicer

poesía italiana moderna

paul valéry

fernando pessoa

josé lezama lima

lucian blaga

octavio paz

ezra pound

efraín huerta

w. h. auden

jaime sables

jorge cuesta

saint john perse

giórgos seféris

xavier villaurrutia

poetas norteamericanas

modernas

josé gorostiza

t. s. eliot

reunión

de poetas mexicanos



A la venta en: Librerías Universitarias Gandhi Agora Juglar Minipuestos C.U.
Planta Baja Rectoría Casa del Lago, Palacio de Minería, Discoteca Augusto Novaro



**Ediciones Era
Novedades**

Ross Gandy
**Introducción
a la sociología
histórica marxista**



Richard Hyman
**El marxismo y la sociología
del sindicalismo**

Roger Bartra
El poder despótico burgués

Ediciones Era / Avena 102 / México 13, D. F.
Tel. 581-77-44

novedades

XXI
siglo
veintiuno
editores

**IMPERIALISMO Y LIBERACIÓN
EN AMÉRICA LATINA**

Pablo González Casanova

El autor aborda la historia contemporánea del continente con una doble perspectiva: el estudio de la dominación imperialista y el de las luchas nacionales por la liberación de nuestros pueblos.

**EL CONTROL POLÍTICO EN EL
CONO SUR**

Textos del Ildis

Los trabajos contenidos constituyen un valioso aporte a la discusión sobre el carácter de los regímenes autoritarios que hoy ocupan toda el área del cono sur de América Latina.

Favor enviar información
sobre su producción editorial

nombre _____
dirección _____
ciudad _____

Apdo. postal 20-626 México 20, D.F. Tel. 550-30-11

difusión cultural

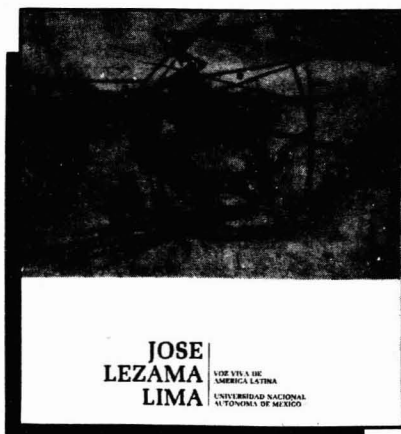
UNAM



discos



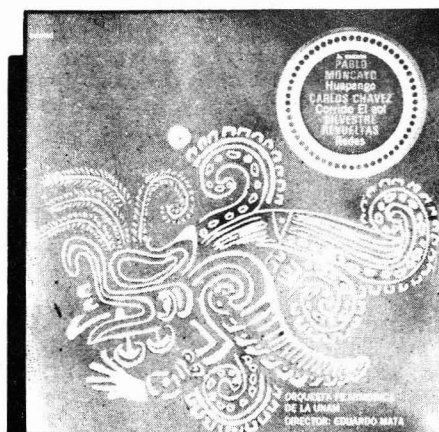
MUSICA DE LA CIUDAD



JOSE LEZAMA LIMA

A LA VENTA EN:

**SALA MARGOLIN
PRO MUSICA
SALA CHOPIN
CASA RICORDI
PLANTA BAJA RECTORIA C.U.
LIBRERIA AUGUSTO NOVARO
Adolfo Prieto No. 133**



**ORQUESTA FILARMONICA
DE LA UNAM**

Vitêzslav Nezšval

El tragaespadas

La vida es dura más dura que la piedra
Pero más duro que todo es el pan
Suavizarlo con el agua de los sueños es un arte
Un rostro vacío una mesa vacía una solitaria
tundra

Anhelar quema consume, más que el hambre
Oh Dios mío
El tiempo nos ha enseñanado a tragar peines
A tragar espadas nos ha enseñado el tiempo.

Vitêzslav Nezšval (1900-1958). Uno de los más grandes poetas checos del siglo. Entre sus libros, destacan *Pantomima*, *Poemas de la noche*, y *Praga entre los dedos de la lluvia*.

Versión de Rafael Vargas, basada en la traducción al inglés de Marketa Goetz.

