

tricable a través de toda su obra, que convirtió a Nabokov en un supremo artista. En sus novelas aparece una y otra vez y en *Pálido fuego* está enunciado por Charles Kinbote, el antihéroe, exiliado de un país imaginario, catedrático que tan amargamente caricaturiza al propio Nabokov y que en su locura posee aún la voluntad que le permite afirmar:

La realidad no es ni el sujeto ni el objeto del arte verdadero el cual crea su propia realidad especial que nada tiene que ver con la "realidad" media percibida por el ojo común de los mortales.

Pálido fuego, Vladimir Nabokov, Editorial Brujuela, Col. Libro amigo (507), Octubre de 1977, España. 253 pp.

Hernán Lara Z.

A Diego desde el exilio del silencio

París, a comienzos de los 20's confirmaba desesperadamente y sin convicción su vieja vocación de fuente y destino de la cultura occidental: Breton y Tzara estaban a punto de enemistarse tras el proceso de Maurice Barrés "por Dada" en 1921, Modigliani moría el 24 de enero de 1920 y al día siguiente se suicidaba su amante embarazada, como lo había hecho un año antes Jacques Vaché; sólo para los norteamericanos era París una fiesta, con esa mezcla de tradición y vanguardia, de bohemia e institución que no encontraban en su aséptica y mercantil patria. La ciudad era la ilusión de un refugio, más prestigioso que eficaz, donde al surrealismo se oponía el fascismo de la Action Française y al florecimiento literario (ahí tenían la posibilidad de publicar Hemingway y Joyce) una situación política y económica desastrosas. Diego Rivera se instaló en París en 1911 (antes había estado becado en Europa, de 1907 a 1910), participando activamente en la vida cultural: coquetea abiertamente con el cubismo, de donde salen: el curioso *Paisaje zapatista* (1915), el *Retrato de un poeta* (1916) y el *Paisaje de Piquey* (1918); se reorienta hacia la influencia de Cézanne y Modigliani y éste lo pinta en 1914, como un obeso mandarín, satisfecho y vanidoso. Y en esos años, Rivera tiene el apoyo de una compa-

ñera, Angelina Beloff, exiliada rusa, que había estado becada en la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo, que, mientras busca trabajo como ilustradora de revistas francesas, tiene un hijo (que morirá poco después) con Rivera, que se queda en la buhardilla cuando su compañero vuelve a México en 1921, entusiasmado con el panorama que, dos años antes, le describió Siqueiros, de un país abierto a todas las opciones revolucionarias tras una lucha armada ya agonizante y una rápida organización definitiva.

Angelina (o Quiela) escribe a Rivera sin recibir jamás respuesta. Las cartas son reelaboradas ahora por Elena Poniatowska* para dibujar, en 72 páginas llenas de espacios en blanco y letra grande, la imagen de dos amantes que no podían ser más distintos, de una angustiante relación de dependencia absoluta entre el egocéntrico pintor dispuesto a desafiar al (y ser adorado por el) París artístico y una joven maravillada y presta a dar esa adoración. En la soledad, a ella sólo le queda perpetuar la imagen ("No quise descolgar tu blusón del clavo de la entrada; conserva aún la forma de tus brazos, la de uno de tus costados", p. 15) y, por lo tanto, reiterar la veneración ("...sin ti, soy bien poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras", p. 17; "...para mí eras un torbellino físico, además del éxtasis en que caía yo en tu presencia, junto a tí era yo un poco dueña del mundo", p. 47).

Y en las cartas, Quiela se autobiografía, implora respuestas, las adivina y propone, buscando exorcisar su soledad invocándola, llorando la muerte del hijo y la partida de Rivera: "Cuando te pedí otro hijo, aunque te fueras, aunque regresaras a México sin mí, me lo negaste. Y Marievan tiene un hijo tuyo y está vivo y crece y se parece a tí" (p. 55). Las descripciones que se hacen de Diego Rivera a lo largo del texto se complementan absolutamente con su silencio; tal vez si hubiera respondido alguna vez, habría roto la imagen deificante que anhelaba realmente y que, físicamente, era bien ilustrativa: "Llenabas todo el marco de la puerta con tu metro ochenta de altura, tu barba descuidada y ondulante, tu cara de hombre bueno y sobre todo tu ropa que parecía que iba a reventarse de un momento a otro" (p. 67).

Era difícil que Diego contestara: había llegado al momento más importante para la cultura durante la revolución; José Vascon-

celos había dejado la Universidad para manejar la Secretaría de Educación pública y Rivera, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard pintaban los muros del edificio oficial; ellos, Pellicer, Torres Bodet y Enriquez Ureña viajaban al Yucatán de Carrillo Puerto y los proyectos artísticos de todos se dividían entre el indigenismo y el proletarismo; se funda el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, encabezado por Rivera, Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Orozco, Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Lejos de cualquier influencia europea, los lienzos de Rivera se aplicaban a retratar mujeres indígenas bañándose, cargando flores, haciendo tortillas o moliendo el nixtamal. Pero Quiela no podía significar ya mucho para Diego, particularmente porque éste conoció a Lupe Marín en 1921, mientras pintaba las paredes de la Escuela Nacional Preparatoria; con ella viviría los seis años siguientes.

Las palabras acentúan su inutilidad y desesperanza al caer en el silencio, más aún cuando que la autora se está confesando, abriendo, ofreciéndose a una autoinmolación; las cartas tienen el vigor y la angustias de aquellas de Mariana de Alcoforado o de Antonieta Rivas Mercado. El personaje Quiela, real ficticio, en su largo monólogo, es uno de los más logrados y verosímiles de la narrativa mexicana de la última década (tal vez sólo se le comparen los de José Agustín o la Jesusa de la propia Poniatowska). Para convertir el epistolario en una narración meditativa, en una pieza literaria, Elena Poniatowska ha tenido que forzar un poco (a veces, un mucho) la naturaleza de las cartas, dando consistencia a los personajes y al ambiente: así, la carta del 29 de diciembre de 1921 es netamente autobiográfica, referida a su vida escolar en las academias de pintura; la del 7 de noviembre es un recuerdo de la infancia y muerte del niño Dieguito. Estas mínimas concesiones en aras de la información al lector (se supone que para Rivera son datos sabidos) de ningún modo degrada los méritos de ambas cartas, que incluso habría de incluir entre las mejores del conjunto.

De modo más evidentemente personal que en *Hasta no verte, Jesús mío* y *La noche de Tlatelolco*, aquí Poniatowska usa a su personaje como medio para opinar sobre una época y unas gentes que la apasionan; la recreación del París bohemio y miserable, especificado en una hábiles y breves referencias, tiene la convicción de la

vivencia directa, y las menciones a Picasso, Modigliani, Elie Fauré y Adam Fischer sólo refuerza esa ambientación ya en sí tan lograda. Y es que básicamente el doloroso exilio sentimental de Quiela es una excusa, un soporte, una motivación para que la autora se refleje y asuma como propio ese drama tan ajeno y tan cercano.

Las cartas son el testimonio ambivalente de una pasión inédita, misteriosamente oculta y de una escritora que la rescata para llevar al límite ese raro género de la epístola real-ficticia. Poniatowska ha escrito una obra de extraña validez, donde es imposible discernir entre autor y personaje, entre el posible testimonio y la capacidad inventiva de la novelista, entre la admiración y la piedad hacia dos personas trágicas en sí mismas, en sus actitudes vitales, y donde las palabras recuperan su vigor (tan perdido en la narrativa mexicana) para reflejar, poderosa, concisa y entrañablemente, un mundo olvidado que nunca llegó a sernos del todo ajeno.

* Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978, 72 pp.

Gustavo García

Gore Vidal: Mesías

El *Mesías* de Gore Vidal, publicado hacia 1954, nace de la reflexión acerca del desconcierto y la desesperanza provocados por la Segunda Guerra. Vidal piensa que la única solución posible a la inestabilidad del mundo —ansioso por encontrar en un más allá la fe perdida— sería el surgimiento de un nuevo discurso que sentara las bases para un sistema mitológico más acorde con la vida moderna. Si los viejos dogmas perdían poco a poco, con la convalecencia de la guerra, todo su poder de verdad, el anhelo de ser conquistadores, de recuperar la confianza y de darle un sentido diferente a las

relaciones del hombre con el mundo, propiciaba el nacimiento de un mesías, el esperado anticristo. Sólo un místico, piensa Vidal, podría haber resuelto las antinomias que prevalecían entre el hombre de ciencia y el hombre de la calle por lograr un mismo objetivo: el conocimiento último.

En *Mesías*, Vidal pone en escena a ese posible "protagonista de la historia". John Cave, un joven norteamericano clase media, empleado de una funeraria, reúne a un pequeño auditorio para exponer sus ideas acerca de la muerte. Las personas que lo escuchan no entienden bien a bien lo que dice, pero quedan hipnotizadas. Acuden luego altas personalidades del mundo publicitario que deciden convertirse en sus promotores. Para difundir las palabras de Cave a las grandes mayorías se inicia una campaña publicitaria con los sistemas más modernos de la comunicación masiva. Las pantallas de la televisión reproducen una vez por semana la imagen de Cave, los diarios dedican un buen espacio al comentario de sus conferencias, se publican manuales de introducción y libros que intentan esclarecer y justificar la filosofía cavita y se provocan polémicas entre todos los sectores de la población. Finalmente se crea una Compañía encargada de administrar y organizar el nuevo culto.

En efecto, John Cave propone un culto nuevo cuyas consecuencias son definitivas: el culto a la muerte. Una vez que se haya perdido el miedo a morir, cada hombre podrá disponer de su vida con mayor libertad, pues lleva consigo en las manos la posibilidad de optar por su propia muerte. Para el caso, la Compañía Cavita instala una especie de Agencia General del Suicidio, tal como la planea Jacques Rigaut, con el fin de proporcionar métodos de muerte sin dolor a todo el público.

A partir de un planteamiento vago de la filosofía del mesías, y sin mayor explicación ni justificación dogmática, Vidal se lanza a describir un aparato administrativo con toda la complejidad de la tecnología norteamericana moderna. Desde el Centro Cavita de Nueva York la expansión se inicia; en poco tiempo todos los Estados Unidos son seguidores del culto y algunos países americanos y europeos empiezan a organizarse en función de la Palabra Cavita. Los problemas que se interponen se resuelven sin mayores dificultades: ante las multitudes desenfrenadas que quieren tocar y ver a esta especie de ídolo rocknrolero, los sistemas de seguridad lo ponen fuera de

