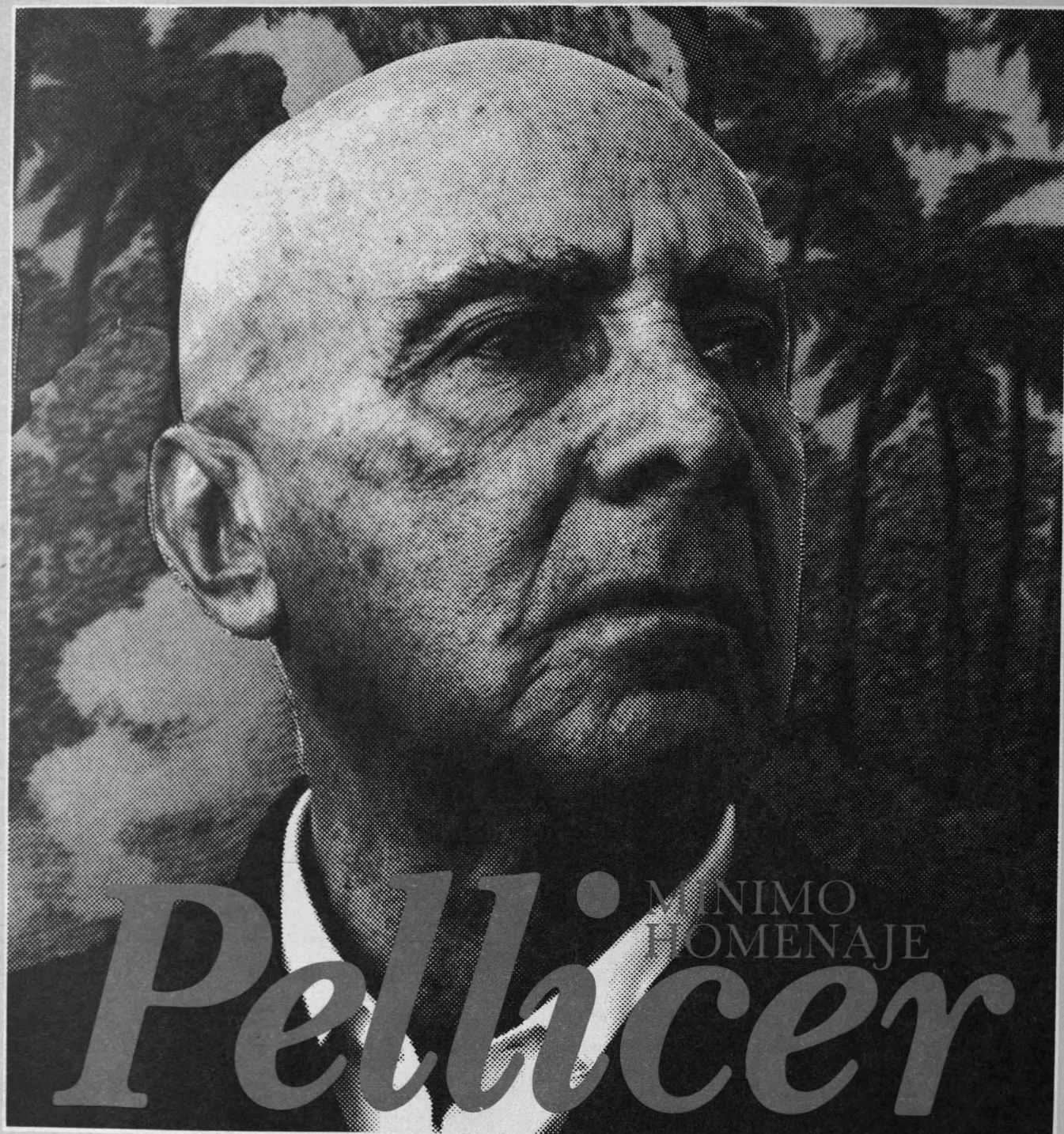
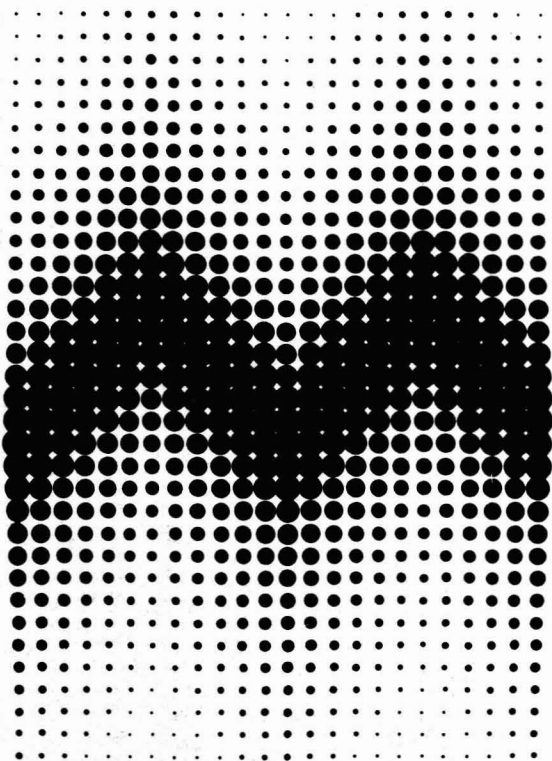

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



Nueva época / Febrero de 1983

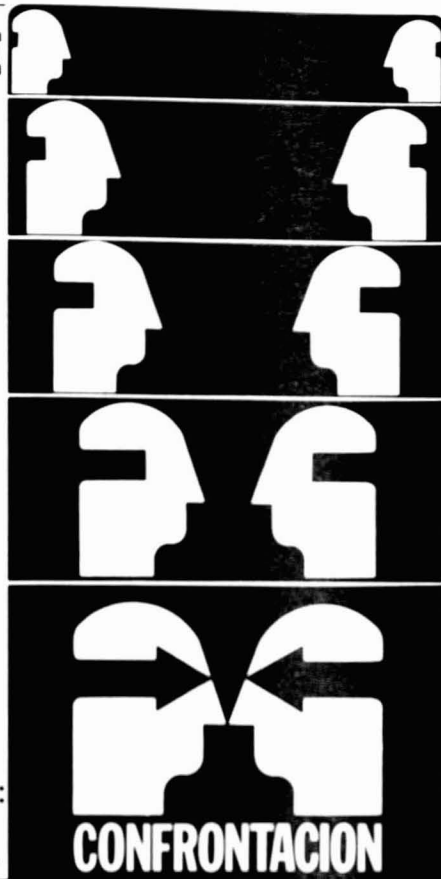
MAESTRIA EN DEMOGRAFIA

1983-1985



EL COLEGIO DE MEXICO

TVONCE



PRESENTA TODOS
LOS MARTES
A LAS 22:00 HRS.

CONDUCTOR:
GUILLERMO
MENDIZABAL

CONFRONTACION

Vuelta 74

REVISTA MENSUAL / ENERO 1983 / 80 PAGOS

EL SUICIDIO EN CUBA

Guillermo Cabrera Infante

Un ensayo de

José Bianco



FERRATER MORA:

SOBRE ULISES MOULINES

**Octavio Paz México
y Estados Unidos**

Poemas de Gonzalo Rojas, Aridjis, Esther Seligson

DOCUMENTOS DE Nicaragua

SUMARIO

Volumen XXXVIII, Nueva Epoca, número 22, Febrero 1983

- Leszek Kolakowski:** Lo vivo y lo muerto en la socialdemocracia: **2**
Eugenio Montejo: Poesía en un tiempo sin poesía: **8**
Severo Sarduy: Colibrí: **10**
Antonio Marimón: Pugliese, de pie: **18**
André Burguière: La Edad Media reencontrada (entrevista a Georges Duby): **19**
Carlos Pellicer: Balada de Venecia (presentación de Carlos Pellicer López): **23**
Dr. Atl: Paisaje del Valle de México: **25**
Carlos Pellicer: Taquigrafía de un grande hombre: **29**
Carlos Pellicer: Dos palabras sobre un grande: **31**
Miguel Ángel Flores: Algunas claves de "Hora de junio": **32**
Francisco Serrano: Poemas: **37**
Joaquín Marco: El realismo social en la novela española: **38**

RESEÑAS

LIBROS

- Luis Ignacio Helguera:** Vuelve a brillar el sol de Camus (*La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, de Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión, y *Entre Sartre y Camus*, de Mario Vargas Llosa): **43**
James Valender: Buñuel, balance y perspectiva (*Mi último suspiro*, de Luis Buñuel): **48**

ARTES PLÁSTICAS

- Myrna Soto:** La verdad de la invención: **51**

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C.P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Jorge Hernández y Hernández / Abogado General: Lic. Ignacio Carrillo Prieto / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de Maria y Campos

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Suscripciones: América Breñalvírez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas.
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 50.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 100.00
Suscripción anual: \$ 500.00 (32 Dlls. en el extranjero).

Leszek Kolakowski

LO VIVO Y LO MUERTO EN LA SOCIALDEMOCRACIA



Decir que en cualquier parte del mundo la socialdemocracia no solo representa a un grupo de presión política que expresa las aspiraciones y las reivindicaciones de los trabajadores, de los excluidos, de los oprimidos, sino también la esperanza de una comunidad humana más armoniosa, aunque no cabe discutirlo, tampoco aclara mucho el asunto. Lo fastidioso de la doctrina socialdemócrata proviene de que no encierra ni se propone ninguno de los excitantes productos ideológicos que los movimientos totalitarios —comunistas, fascistas o izquierdistas— ofrecen a una juventud hambrienta de sueños.

Carece de una solución última para cada una de las calamidades de la existencia, no prescribe nada para la salvación definitiva de la humanidad, no puede prometer el fuego de artificio de la revolución final que regule para siempre todos los conflictos y todas las luchas. No ha inventado procedimientos milagrosos para instaurar la unión perfecta entre los hombres o la fraternidad universal; no cree en una victoria definitiva, fácil sobre el mal. No es divertida; es difícil, ingrata y no padece ceguera voluntaria.

Exige el compromiso para con cierto número de valores básicos —libertad, igualdad de posibilidades, una economía orientada por el poder público hacia las necesidades humanas y exige conocimientos concretos y cálculos muy precisos dado que debemos llegar lo más lejos posible en el análi-

sis de las circunstancias históricas y económicas en la cual esos valores deben realizarse. Descansa sobre una obstinada voluntad de destruir, centímetro a centímetro, los factores que producen sufrimientos evitables: la opresión, el hambre, las guerras, los odios raciales y nacionales, la codicia insaciable y los celos vengativos. Sin embargo, es consciente de los estrechos límites dentro de los cuales puede conducirse esta lucha, límites impuestos por el mismo marco de la existencia humana, por innumerables accidentes históricos y por diversas fuerzas que durante siglos han dado forma a las instituciones sociales que hoy día son las nuestras.

La doctrina socialdemócrata admite esta insoslayable verdad: que muchos de los valores que venera se limitan unos a otros y que no pueden realizarse sino mediante compromisos, a menudo penosos y torpes.

El conflicto de los valores

Todas las instituciones relacionadas con el bienestar y la seguridad social, todos los organismos de planificación económica, todos los instrumentos que permitan un uso más racional de la tierra y de sus recursos naturales, la prevención del derroche y de la polución, sólo pueden establecerse al precio de una burocracia estatal creciente y de restricciones impuestas a la autonomía de unidades económicas y regionales más pequeñas.

Nadie sabe cómo podría dejarse de pagar ese precio, pero

las protestas contra el Super-Estado que se escuchan por todo el mundo democrático demuestran que ese precio es duro. Sin embargo, la socialdemocracia está dispuesta a sostener dos ideas: la de la planificación y la de la autonomía, y tiene razón; tiene razón mientras no deje de tener presente en el espíritu que ambos principios se oponen uno al otro, y que nunca se realizarán plenamente en ninguna sociedad concebible. No debe pues, prometer medidas que pretendan proporcionar a la vez la eficacia de una centralización deliberada y la libertad de la descentralización. Es evidente que semejantes conflictos son inevitables para la mayoría de los valores a los que aspiramos.

Sea cual sea el espanto que provoque la visión de los desastres naturales causados por el hombre, que ponen en peligro a la vez el futuro de los hombres y la existencia de los pájaros, de los peces y de los árboles, no debemos olvidar que las simples muletillas ecologistas, aisladas de la complejidad de la vida moderna, no pueden llegar a ser proposiciones racionales en materia de organización económica y de reformas políticas. Lo mismo ocurre con la idea del crecimiento económico definida como el objetivo supremo o exclusivo. Evidentemente es imposible bajar la polución a cero sin destruir radicalmente la civilización y, por lo tanto, lo esencial de la raza humana, puesto que su sobrevivencia descansa en gran parte sobre la industria. La lucha contra la polución implica un cálculo racional de los riesgos, de las ganancias y de las pérdidas. Una vez admitido que debemos preocuparnos primero de la sobrevivencia del hombre y, sólo después de la de la ballena, la ideología que sacraliza la naturaleza es incapaz de afrontar el desafío de la economía moderna. Por otra parte, los eslóganes ecologistas pueden ser, y en los hechos lo son, explotados con la finalidad de manipular la opinión, con miras políticas que sólo tienen muy marginales relaciones con el bienestar de las mariposas, para no hablar del de la gente.

Entre los valores que recupera el ideal socialdemócrata, ni siquiera el de la regla mayoritaria puede ser aceptado como un principio absoluto. Debe estar limitado por el principio de los derechos inalienables de los individuos que ningún veredicto de una mayoría puede abolir. El concepto de democracia sería irrisorio si implicara que cualquier decisión avalada por una mayoría es aceptable; que, por ejemplo, el 51% de una población actúa democráticamente si decide asesinar al 49% de los restantes. Si aceptamos el principio de una regla mayoritaria incondicional como signo suficiente de democracia, el régimen de Hitler, que durante un tiempo se benefició indiscutiblemente del apoyo de la mayoría, aparecería como una democracia modelo, de la misma manera que lo fueron todas las dictaduras populistas o parapopulistas que primero pretendieron representar a la mayoría y luego sólo la representaron a título de postulado, indefinidamente mantenido por la simple razón de que sus adversarios habían sido asesinados o reducidos al silencio.

Debemos admitir que el principio de la regla mayoritaria debe estar moderado por el principio de los derechos del individuo, sobre los cuales no puede triunfar ninguna mayoría, y que el concepto de los derechos humanos se impone independientemente de las decisiones de la mayoría.

La libertad

El valor de la libertad debe establecerse en el corazón de la doctrina socialdemócrata, porque sin ella todos los demás valores están vacíos y sin fuerza.

Digámoslo de otro modo: la socialdemocracia defiende la libertad, a la vez porque es un valor en sí misma, el más precioso tesoro de la vida, y porque es la condición gracias a la cual la mayoría de los objetivos que ella persigue pueden ser alcanzados. Es perfectamente vano hablar de igualdad en ausencia de la libertad, ya que uno de los bienes más preciosos en el mundo de hoy es el libre acceso a la información y la participación en el poder, dos cosas que se le niegan a la mayoría en los sistemas despóticos, totalitarios u otros.

Es pues totalmente absurdo decir, por ejemplo, que en Cuba o en China “la gente tiene menos libertad pero más igualdad”: no tienen ni una ni otra, fuera de la distribución de la ayuda social y del acceso a los escasos bienes materiales. Y, felizmente para nosotros, las libertades civiles son la condición necesaria de una producción eficaz; la esclavitud es económicamente eficaz sólo durante las primeras fases del desarrollo económico, y la esclavitud política es un obstáculo considerable a la productividad.

Es una verdad del sentido común, al mismo tiempo que abundantemente confirmada por la experiencia de los estados comunistas, que un sistema político caracterizado por barreras a la información, dificultado por la obsesión del secreto, que utiliza el criterio del servilismo político para la promoción de los cuadros dirigentes, y que no tiene cómo responder a las necesidades y deseos del pueblo, excepto bajo la amenaza de rebeldes desesperados, está condenado a una insuficiencia crónica en materia de producción de riquezas. Al haber concentrado un enorme poder sin responsabilidad —acumulación de poder que supera todo lo que ha conocido la historia— la clase dirigente, por efecto mismo de su posición, engendra una permanente mala gestión y un inmenso derroche. Desde ese momento, las tentativas que tienden a echar a andar un sistema de planificación total terminan fatalmente en un completo caos.

La clase obrera, adulada en los eslóganes y mantenida a distancia por el aparato político, carece del poder y de las razones morales y económicas para venir en auxilio de la economía enferma. Del mismo modo que los poderes económico y político de la clase explotadora de los regímenes comunistas se sostienen el uno al otro, de la misma manera la esclavitud política y la esclavitud económica de la clase trabajadora se favorecen mutuamente. La ventaja económica con la que esta sociedad se beneficia consiste en ser capaz de conservar el secreto sobre sus desfallecimientos, o sobre algunos de ellos, produciendo estadísticas falsificadas o no produciéndolas.

La propensión a la mentira no es un defecto accidental del comunismo: es la condición absoluta de su salud, de su vida, mucho más que en el caso de las tiranías no totalitarias. Aquí estamos ante un régimen que se supone que está dirigido por una ideología de la que ha extraído su legitimidad y que tiene pretensiones a la universalidad y una “finalidad última”; así, todos los campos de la existencia, todos los acontecimientos pasados y presentes deben ser descritos como etapas de la marcha triunfal hacia esa finalidad. Un sistema que no quiere dejar ningún dominio de la vida del hombre, incluso su memoria, fuera de su control, está obligado a aplicar la inmensa maquinaria de la mentira en todas las formas de expresión y dar nombres falsos a todo lo que produce.

Aunque sea verdad que entre los valores de la socialdemocracia la libertad es la condición de los otros, es erróneo aplicar el nombre de libertad a todo aquello que la gente necesita o reclama.

No entender indebidamente el concepto de libertad

El campo de la libertad se define como el espacio en el cual los individuos pueden tomar decisiones a su gusto, sin estar restringidos por la ley y, aunque es evidente que la libertad de decidir es nula para aquellos cuyas elecciones están determinadas, de todos modos, por la ausencia de poder material, el grado de poder no debe ser confundido con el margen de libertad. La libertad depende negativamente de la ley y no positivamente del poder. Para quienes no tienen los medios de viajar, la libertad de los viajes internacionales carece, sin duda, de sentido. Sin embargo, la posibilidad material de viajar, por importante que pueda parecer, no procede de la libertad. Hay numerosas reivindicaciones justificadas que no derivan de la libertad y de las que no se debería decir que dependen de ella. Por muy conscientes que seamos de las catástrofes causadas por una desocupación masiva —derroche económico, criminalidad, sufrimientos humanos— el hecho de trabajar es una condición que permite a las personas emplear su libertad en diferentes sentidos. Pero en sí mismo no es una libertad. No hay desocupación en un campo de concentración, pero los campos de concentración no se convierten por eso en lugares de libertad. La supresión obligatoria del paro debida a los trabajos forzados no merece de ningún modo ser saludada como un paso de gigante en el combate por la libertad. En resumen, hay numerosas exigencias muy bien fundadas que no deben ser confundidas unas con otras; esta confusión deliberada se emplea como un arma ideológica que permite glorificar la opresión y la violencia.

Otro caso de confusión de conceptos sobre el cual no es quizá necesario detenerse, puesto que recientemente ha sido objeto de múltiples críticas, es la distinción entre Izquierda y Derecha.

La distinción entre izquierda y derecha

En nuestros días de seguro es difícil encontrar gente a la que se le pueda aplicar explícitamente la vieja fórmula estalinista según la cual se mide hasta qué grado alguien es de izquierda por su actitud hacia la Unión Soviética. Sin embargo, esos rótulos todavía se aplican generosamente sin que nadie nos proporcione criterios inteligibles sobre el modo en que deben ser entendidos, y parecen llevarnos a pensar que el mundo de las ideas, de los movimientos, de los regímenes políticos, conforma un espectáculo continuo en el cual cada unidad puede ser situada en función de los componentes "de izquierda" o "de derecha" que contenga. Diversos estados y movimientos políticos son, casi automáticamente, "de izquierda" (o "marxistas") si obtienen armas soviéticas; otros son rotulados "de derecha", desde que pretenden desembarazarse del yugo extranjero, si resulta que ese yugo es el de la URSS. Es fácil notar la persistencia de esos viejos clisés absurdos en la jerga periodística del mundo entero.

En consecuencia, a la pregunta: "¿De qué lado está, de la derecha o de la izquierda?", hay que contestar con otra pregunta: "¿Qué quiere decir al preguntarme si estoy del lado de la izquierda?" ¿Me pregunta usted si estoy en el mismo campo que los guardianes del Gulag y los invasores de Checoslovaquia? ¿Si estoy del mismo lado que los policías que hace dos años torturaron salvajemente a centenares de obreros polacos y que algunos años antes habían asesinado una cantidad todavía desconocida de estivadores en los puertos de Polonia para vengarse salvajemente de sus protestas contra una pobreza creciente? ¿O me pregunta usted si estoy del

lado de esos terroristas alemanes que, a bordo de un avión desviado, designaron para ser asesinados a todos los pasajeros que llevaban nombres judíos? ¿O del lado de los "liberadores" campucheanos que lograron transformar su país entero en un campo de concentración, después de haber asesinado a todos aquellos sospechosos de tener instrucción? La respuesta no puede ser otra que: "Usted bromea. Yo no estoy del mismo lado y me importa un bledo ser considerado 'de izquierda', si eso significa aplaudir o disculpar la violencia, la opresión, la explotación y las invasiones, siempre que los verdugos y los explotadores obtengan sus armas de una fuente antinorteamericana, dado que éste es el criterio ideológico implícito".

La conclusión es simple: o bien la distinción ha perdido todo sentido reconocible, o bien debe ser redefinida por entero, aplicándose sólo a los movimientos políticos y a los comportamientos que se sitúan dentro del segmento democrático del espectro político, excluyendo sin ambigüedades a todos los movimientos terroristas, las ideologías totalitarias, los regímenes policiales y militares, sea cual sea el nombre que se atribuyan.

No hay torturas reaccionarias o progresistas, campos de concentración de izquierda o de derecha, una censura de opresión y una de liberación. De ahí que los movimientos antitotalitarios no violentos que surgen en los países dominados por los soviéticos, vayan más allá de las categorías "izquierda-derecha". Sus reivindicaciones están fundadas sobre el principio de los Derechos del Hombre que no puede ser definido en términos tomados de esta distinción anacrónica. Y esto nos lleva a la tan a menudo debatida cuestión del doble criterio de apreciación de los regímenes políticos.

La cuestión del doble criterio

No se trata de expresar reivindicaciones quiméricas, exigiendo que no se apliquen criterios políticos a acciones políticas. Lo que podría exigirse, por el contrario, es que los criterios políticos no aparezcan bajo el disfraz de normas morales. La gente que se define a sí misma como perteneciente a la así llamada tradición de izquierda, es, en su conjunto, más culpable de recurrir a ese doble criterio, no porque sean naturalmente inmorales, sino porque sus reflejos colectivos los vuelven más hipócritas, porque siempre han empleado un lenguaje moralista, mientras que en numerosos países el *establishment* conservador ha pretendido mucho menos estar guiado por ideales morales, y ha admitido más libremente su preocupación por la "Realpolitik" de la "razón de estado" y del comercio.

Los gobiernos que a la vez hacen negocios con Chile y con la Unión Soviética, no pueden ser acusados de practicar el doble criterio. Los moralistas de izquierda que manifiestan delante de las embajadas de África del Sur y de Irán, y que parecen creer que Vietnam y Albania desbordan de virtudes democráticas, parecen grotescos. Por transparente que sea la posición de aquellos que proclaman su indignación moral en función de sus sumisiones políticas, es verdad, por otra parte, que nuestra preocupación por el comportamiento interno de diversos regímenes está inspirado, por lo general, también por consideraciones de distinto orden.

El reciente balance de las diferentes dictaduras de América Latina, ha sido peor, puede sostenerse, que el de los estados comunistas europeos, en dominios tan esenciales como la amplitud de las torturas y de los asesinatos ordenados por el gobierno. En términos de Derechos del Hombre, la eva-

Varsovia: 1° de mayo de 1982



luación es bastante clara. Sin embargo, una diferencia no desdeñable entre el Uruguay y la URSS consiste en que el régimen uruguayo, por abominable que pueda ser, no representa una amenaza de expansión a escala mundial, apoyada por un poderoso aparato militar.

Admitimos —y creo firmemente que éste es un elemento tradicional del enfoque socialdemócrata— que ningún país en el mundo puede pretender que su régimen político, por opresivo que sea, está al abrigo de las miradas del exterior. No: tenemos a la vez el derecho y el deber de no dejar tranquilos a los opresores con el pretexto de que invocan el principio de la no ingerencia. Evidentemente, esta disposición a comportarnos como intrusos no debe tolerar excepciones. En el caso del sistema soviético tenemos, sin embargo, razones suplementarias para mostrarnos descorteses. A diferencia del Uruguay, de África del Sur, y en este aspecto del de Albania y del de Campuchea, el régimen interior de la URSS, está ligado como es evidente, a una insaciable sed imperialista de dominación. Le es indiscutiblemente esencial conservar a su propia población en la ignorancia, el miedo, el aislamiento, si se la quiere utilizar como un instrumento pasivo dentro de designios de carácter imperialista, si, por ejemplo, se necesitan soldados que, como en el caso de los que fueron a Checoslovaquia hace catorce años, ignoraban en qué país se encontraban, o sea que estaban persuadidos de haber sido enviados a una Checoslovaquia que había pedido ayuda, frente a una inminente invasión de “fascistas

alemanes”. En el mundo de hoy, el régimen interior soviético es probablemente el más poderoso factor susceptible de desencadenar una guerra universal (lo que no significa que eso corresponda a la intención real de sus gobernantes).

La responsabilidad de occidente

Por eso nosotros, pueblos de esas llanuras algo exóticas del Centro y del Este de Europa, estamos profundamente convencidos de que denunciando el despotismo soviético y oponiéndonos a él, defenderemos no sólo el interés regional de países incorporados por la fuerza a un imperio de depredadores, a consecuencia del acuerdo de Yalta, sino también un orden mundial más justo y seguro. Los europeos del Este saben perfectamente que el Occidente, o Norteamérica por sí sola, no disponen de medios milagrosos para imponer cambios a los regímenes opresores o para provocar un vuelco inmediato en la situación de países a los que se le ha robado su independencia nacional y sus instituciones democráticas. Esperan de Norteamérica, no milagros, sino un proyecto estratégico coherente. Proyecto estratégico no significa en modo alguno programa belicoso. Eso implica una política a largo plazo que busque un orden global sin arriesgar una guerra global; en otras palabras: la usura del expansionismo más agresivo, el alentar por todos los medios no violentos la diversidad y la heterogeneidad dentro de las dependencias soviéticas, la apertura de un acceso a la verdad para los pue-

blos a los que se ha arrojado a la esclavitud espiritual. En razón (y no a despecho) del hecho de que el asunto de saber cómo evitar el peligro de una guerra global y de cómo esbozar un plan de desarme realizable debe tener una absoluta prioridad, es de capital importancia que los países democráticos ejerzan una presión pacífica, pero firme y sin descanso, para alcanzar una desintegración progresiva de los regímenes totalitarios.

Es un hecho que no podemos soslayar que tantos problemas locales adquieren casi automáticamente una significación global, y es claro que los Estados Unidos no pueden desembarazarse de la responsabilidad del orden mundial que ellos han ayudado a labrar durante decenios. La tendencia al repliegue sobre sí mismo se expresa a veces en frases como: "el combate por la democracia empieza en nosotros". Tales fórmulas podrían ser aceptables en la medida en que expresan simplemente la regla trivial según la cual los problemas de política externa no deben servir de pretexto para descuidar o abandonar un orden justo y democrático en lo interno. Sin embargo, debemos recordar que durante la segunda guerra mundial, el mismo eslogan fue lanzado para explicar porqué los Estados Unidos no debían entrar en guerra. En esa época significaba: dejemos que Hitler se trague a toda Europa ya que el nazismo y Europa no son asunto nuestro. Poco importa lo que se esconde detrás de esa fórmula: la estrechez constante de miras, aparentemente incurable, del gran capital o las inhibiciones izquierdistas pasadas de moda de los grupos de presión "liberales". Decir que puesto que nosotros mismos no somos santos debemos olvidar la opresión que existe en otras partes, equivale a decir: olvidemos la opresión. Ahora bien, si la socialdemocracia significa algo, es, precisamente, que no hay que resignarse a este olvido.

¿Declinación de la civilización occidental?

Soy uno de aquellos que no ven por qué razón habría que concederles crédito a los profetas que anuncian la declinación de la civilización occidental, la ruina de las instituciones democráticas y el retorno victorioso de la barbarie. Sin embargo, creo profundamente que la recesión que nos amenaza es más espiritual que económica. En otros términos, que las raíces del desconcierto que reina en las sociedades de la abundancia se hunden en nuestro espíritu más que en el precio del petróleo. La degradación mundial de los sistemas de educación y la incertidumbre que pesa sobre su finalidad es un síntoma especialmente elocuente de ese desconcierto. Algunos aspectos de esta confusión pueden explicarse por nuestra incapacidad de afrontar cambios que, por lo demás, son claramente positivos: el asombroso desarrollo del conocimiento y el rápido crecimiento de la escolarización. Pero hay motivos para sospechar que hay más cosas en juego: una falta de confianza entre las generaciones mayores respecto a los valores intelectuales y morales que hemos heredado y, en consecuencia, la pérdida de una firme voluntad de transmitir esos valores a nuestros sucesores.

Puede parecer impertinente que alguien como yo, que solo soy un observador superficial y ocasional de Occidente, haga comentarios sobre este punto, dado que pueden registrarse tendencias semejantes en muchas regiones altamente desarrolladas del mundo. Cuando por primera vez tuvo oportunidad de pasar una temporada larga en los Estados Unidos, a fines del 60, lo que me impresionó fue que, durante las dis-

cusiones, entonces frecuentes, sobre el papel social de la escuela, nada parecía firme, salvo una cosa: que la escuela no tiene por objeto darle a los alumnos un saber y capacidades intelectuales. Dicho sea de paso, ese desdén extremado por el conocimiento y las armas de la lógica —por todo aquello que solo se puede adquirir a través de un trabajo largo y disciplinado y que no puede transformarse en una diversión— era llamado de manera bastante grotesca "liberalismo", como si el liberalismo consistiese en una ignorancia llena de autosatisfacción o como si reflejara específicamente la ideología de los niños mimados de la clase media ascendente. Sin embargo, es consolador que hoy se escuche cada vez más la voz de la gente que ha llegado a esta conclusión: que la teoría pasada de moda según la cual "el deber de las escuelas es enseñar" no era, después de todo, enteramente absurda. Sin embargo, las raíces todavía llegan más abajo. Aparentemente se está de acuerdo en considerar que el proceso de automutilación espiritual de la juventud, del que hemos sido testigos a fines de los años sesenta, no ha terminado, aunque sus formas se hayan modificado, y que era resultado del derrumbamiento del sistema de valores que la juventud había heredado de nosotros. No podemos sentirnos satisfechos por el hecho de que, después, esta ruptura encontró derivativos pueriles, absurdos y a veces bárbaros, o que se expresó en términos políticos a través del penoso discurso de la Nueva Izquierda que no tenía para ofrecer ni soluciones ni alternativas. Bajo la chapucería ideológica se escondía una desesperación real. La droga, el falso misticismo, los ensueños revolucionarios eran los principales falsos remedios para una enfermedad real que no puede ser negada con subrayar simplemente la ineficacia de las medicinas. Eran los tres medios de evadirse de un mundo al cual los jóvenes sentían que no podían adaptarse.

Con seguridad que ningún partido o movimiento político puede pretender haber encontrado una terapia victoriosa para el vacío moral. No se le puede imponer a la gente ideales o espejismos fabricados artificialmente. Al fin de cuentas, las nuevas generaciones deben buscar por sí mismas los caminos para volver a descubrir formas de vida que encierren un sentido. Los movimientos políticos, con excepción de los totalitarios, no son capaces, de todos modos, de solucionar las preocupaciones metafísicas y religiosas; no deberían tratar de difundir sus ideas en una especie de visión del mundo que abraza todos los fenómenos con catecismos prefabricados. Tampoco deberían esquivar la pregunta: ¿qué es lo que no ha funcionado o qué es lo que funciona mal dentro del código de valores que nos han inculcado? ¿Por qué tantos consideran que esos valores no ayudan a vivir? Eso significa: ¿por qué no están prontos a morir por ellos?

La respuesta quizá no esté fuera de nuestro alcance si estamos preparados para ver el asunto desde todos sus ángulos. Podría ser, después de todo, que la mayoría de nuestros valores no estén ni muertos ni envejecidos, incluso si están mal jerarquizados, y que existan soluciones viables, dejando de lado el retirarse del mundo, el adormecimiento de la razón o el naufragio en la desesperanza (tres aspectos de esas falsas curas que acabo de mencionar).

Deberíamos admitir que no tenemos una receta para crear un mundo perfecto, que no poseemos el secreto de la felicidad, ni la llave del enigma del universo y que, sin embargo, quizá somos capaces de producir cosas más modestas y de alcanzar finalidades más modestas, capaces de darle un sentido a la vida. En el mundo tal cual es, pleno de miseria, de hambre y de opresión, al menos parece claro que ni los me-

dios técnicos por sí solos, ni las medidas políticas por sí solas, bastan para hacer nacer la esperanza de un orden pacífico y más justo. Es necesario algo más, que no puede ser un subproducto de mejoramientos institucionales o técnicos: la reorientación de los valores individuales y colectivos.

Esto, reconozcámoslo, es una generalidad que no implica aún proposiciones bien definidas y realizables. Pero esta generalidad basta para lanzar un desafío permanente a la socialdemocracia, si pretende estar a la altura de sus mejores tradiciones y de su propio nombre.

En la perspectiva de acontecimientos que sacuden el mundo, como la revolución de Irán o el temblor de tierra en Polonia, se impone una observación final.

El desconcierto ideológico

Todos los principales acontecimientos políticos de los tres últimos años deberían ser considerados, en mi opinión, como síntomas espectaculares del desconcierto ideológico creciente y de la incertidumbre en todos los sectores del espectro político occidental, ya se los clasifique como “de izquierda” o “de derecha”. No hay una lógica discernible en los cambios electorales. En el transcurso de los últimos años, hemos sido testigos de la victoria de los *Tories* en Gran Bretaña, de la victoria del presidente Reagan en los Estados Unidos, de la victoria de los socialistas en Francia (debida en buena parte a la declinación de los comunistas) y ahora en Grecia, de las derrotas de los socialistas en Noruega y en Berlín Oeste, del estallido violento del Partido Laborista británico. ¿Se desplaza el mundo “hacia la derecha” o “hacia la izquierda”? La pregunta, insisto, ha perdido todo significado identificable (el sha de Persia era un “hombre de derecha” terrible, de lo que habría que deducir que los mollahs representan a la “izquierda” iluminada, etc.) Todas las ideologías políticas tradicionales han sido alcanzadas por una enfermedad grave, quizá mortal, todas se han vuelto más o menos nebulosas, cada vez menos relacionadas con las cuestiones más actuales. Las identidades políticas de antaño (ser comunista, socialista, liberal, anarquista, conservador) todavía se definen mediante una buena cantidad de fórmulas que no soportan el examen, ya porque están desprovistas de sentido, ya porque producen visiblemente efectos contrarios a lo que pretenden decir.

Es evidente que el ideal socialista tradicional es una de las víctimas de la impotencia ideológica general. Cuando se presiona a sus partidarios para que expliquen su contenido en términos generales y no en términos relativos a los conflictos internacionales que suceden, se descubre invariablemente que se lo puede reducir a un único remedio universal aplicable a todos los males humanos: el Estado debería nacionalizarlo todo. Si se los presiona bastante, no niegan que esta terapia ha sido aplicada muchas veces, en efecto, y que por razones evidentes, el resultado, en todas partes sin excepción, ha sido el despotismo totalitario; pero siguen prometiéndonos que ellos lo harán mejor, gracias a los títulos democráticos en los que se amparan. Sabemos que prefieren hablar más a menudo de justicia social, pero ¿dónde podemos encontrar en nuestros días un movimiento político, una ideología, un partido, un líder que se oponga a la “justicia social”?

En cuanto al ideal socialdemócrata, conviene señalar la curiosa historia del nombre. Hubo un tiempo en el que no había distinción clara entre un socialista y un socialdemócrata. El partido de Lenin llevaba el rótulo “socialdemócrata”

antes de la Revolución Rusa, y en Polonia la misma denominación había sido adoptada por el brote extremista del movimiento socialista: la “Social Democracia del Reino de Polonia y de Lituania”, el precursor directo del Partido Comunista. Después de la Primera Guerra Mundial, y, en los hechos hasta una fecha reciente, tanto los socialistas como los socialdemócratas —aunque la distinción tuvo un sentido— se definían a sí mismos claramente por oposición al totalitarismo comunista, subrayando su adhesión a la defensa de las instituciones democráticas y a la tradición cultural europea amenazadas por la expansión del sovietismo. Eso ha cambiado. Podemos comprobarlo de manera particularmente evidente en la política de la Internacional Socialista que, durante los últimos años, consagró sus esfuerzos a sostener todo lo que en el mundo parecía ser “antinorteamericano” (o antiisraelí), en tanto que evitaba cuidadosamente todo movimiento que pudiera provocar la insatisfacción de los dirigentes del imperio soviético. Así, el antinorteamericanismo se convirtió en el principal producto ideológico de consumo corriente de la Internacional (no de todos los partidos implicados, claro, y no en el mismo grado). De cuando en cuando, los delegados de los partidos en el poder en los países comunistas (donde los movimientos socialistas han sido destruidos por la violencia policial) son saludados como “hermanos”, y algunas veces incluso como “camaradas”, en los congresos socialistas. Por eso, la vieja distinción entre “socialistas” y “socialdemócratas”, comienza a reaparecer y estar de nuevo justificada.

La socialdemocracia, repito, no pretende detentar la solución de todos los problemas humanos o ser el afortunado vehículo de una ideología que todo lo abarque y todo lo explique; no es un “programa” universal destinado a ser aplicado en todas las partes del mundo. Es un acercamiento a los problemas sociales, limitado, en mi opinión, por algunas reglas generales (negativas y positivas):

1º) adhesión inequívoca a los valores democráticos de una sociedad abierta, constitucional;

2º) adhesión inequívoca al Estado protector, en otros términos: la aceptación de un sistema de seguridad nacional que cubra las necesidades elementales de todos;

3º) reconocimiento expreso del hecho de que las opciones del liberalismo integral y del totalitarismo son peores que los males que pretenden remediar;

4º) compromiso de promover la idea de la igualdad de oportunidades mediante un esfuerzo educativo, pero no por el aumento de restricciones policiales o de reglamentaciones burocráticas;

5º) adhesión a la causa de los abandonados, de los ancianos, de los enfermos, de los pobres, de los oprimidos, y no a la causa de los aspirantes a dictadores que solo intentan abolir las instituciones existentes para ejercer un poder despótico.

La distinción entre la socialdemocracia y todos aquellos que se definen a sí mismos como militantes de una “izquierda” socialista debería ser muy clara.

Todo esto no significa que la propia idea socialdemócrata no esté envenenada por ambigüedades, y que las soluciones que ofrece con una seguridad capaz de autocritica no sean ellas mismas problemáticas. Pero no reposa sobre ningún dogma y no promete ningún *millenium*. Apenas si es el medio político más serio encontrado hasta este día para tratar los explosivos problemas que se plantean en un mundo peligroso y en peligro.

Eugenio Montejo

POESÍA EN UN TIEMPO SIN POESÍA

Uno de los aforismos de Nicolás Gómez Dávila recién publicados en el número 211 de la revista bogotana *Eco*, reza literalmente: "Primera mitad del siglo XVIII, segunda mitad del siglo XX, los dos medios siglos más huecos de poesía en muchos siglos." La forma elusiva y lapidaria, propia de la escritura aforística, sin duda dispensa al autor de la incomodidad de los detalles, tan necesarios a la hora de esclarecernos su pensamiento y de examinar la rotundidad de un juicio semejante. La sentencia acusa, sin embargo, el trazo de una meditada convicción, lo cual la releva de cualquier sospecha de efectismo. Y tiene sobre todo el raro atractivo de declarar un parecer opuesto al común panegírico de la lírica contemporánea, aventurando una reprobación tan franca como demolidora.

El aforismo, apenas leído, suscita por lo menos tres reparos en el ánimo de un lector medianamente atento. El primero tiene que ver con el lapso a que en parte se ciñe su condenatoria, el de la segunda mitad de nuestro siglo, de la cual faltan dos décadas para que finalice y de cierto varias otras para juzgar con alguna objetividad su perspectiva. No habiendo concluido aún la otra mitad de la presente centuria, el juicio corre el riesgo de encarnar una predicción antes que una exacta comprobación de los hechos. Un segundo reparo nace de lo indeterminado del campo que examina, al punto que no sabemos si se refiere sólo a nuestra lengua o a todas las lenguas de occidente. Traído al ámbito de la lírica castellana, no deja de ser oportuno revisarlo. Por último, la sentencia divide tajantemente la primera y segunda mitad de nuestro siglo, siendo que, al menos en poesía, tal división resulta inoperante. Negando la última parte, se niega tácitamente la primera, en la cual se hallan muchas de sus raíces teóricas y cuyas exploraciones en notable medida se prolongan hasta nuestros días.

Los reparos no le restan al fragmento el aire sugestivo que siempre despiertan las negaciones absolutas. Su declaración delata, como dije, una convicción que es sin duda el producto de estimaciones comparativas entre la poesía de hoy y la de las épocas pasadas. Hay que decir, además, que el reclamo no carece de filiación. Hugo Friedrich, por ejemplo, para citar a un renombrado estudioso de la lírica moderna, confiesa que pese a su cabal comprensión de la poesía contemporánea, se siente en mejor compañía con Goethe y los clásicos antiguos, que con Paul Valéry y T. S. Eliot.

El radicalismo de Gómez Dávila quizá procura contrarrestar otro reiterado con no poca frecuencia: el que trata de desvincular el arte del presente de toda relación con el pasado, imponiendo una visión lineal que erróneamente se ve corroborada en los avances del campo científico. Su reproche viene a tener por blanco principal la tendencia que Octavio Paz ha llamado la *posvanguardia*, cuya aparición tentativa-

mente se sitúa hacia 1945, es decir, al término de la primera mitad de nuestro siglo. Pero, admitiendo como válido el distingo, ¿no es demasiado temprano para sopesar sus aportes cancelando las esperanzas de su evolución futura? Paz vuelve una y otra vez sobre el fin del "tiempo lineal", y es llamativa su advertencia de que en nuestra hora algo termina y algo nace. La estética del cambio constante, que marcó la primera vanguardia y acentuó el carácter histórico del poema, parece ahora quedar a un lado. La nueva lírica se abre más allá, en otro tiempo y frente a otras circunstancias. Esto lo lleva a preguntarse en forma conclusiva: "¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la era moderna y con ella de la idea de arte moderno". (*Los hijos del limo*). Ya no somos, pues, modernos, al menos en el sentido en que lo fueron Neruda, Bandeira, Eliot. ¿Qué somos? El título de una antología reciente de jóvenes españoles parece responder no sin humor a esta pregunta: *Poetas poscontemporáneos*. Dios los oiga.

Pero, volviendo a la sentencia que nos ocupa, ¿cuáles serían los síntomas de la lírica moderna que nos precisan su desventaja respecto de épocas anteriores? Es aquí donde, más que de poesía propiamente, conviene hablar de la condición del poeta en el tiempo presente y de las posibilidades a su alcance para, tanto como pueda, *purificar las palabras de la tribu*. Tal vez nunca antes, como ahora, fueron más unánimes las declaraciones sobre la dificultad creadora por parte de los propios poetas. El tema constituye ya un tópico fácil de constatar a partir de los simbolistas y quizás antes, el cual no ha cesado de acentuarse hasta nuestros días. "Es difícil ser poeta en una época industrial", anotó a comienzos de siglo Herbert Read. Como crítico enterado y poeta él mismo, bien sabía lo que decía. Y lo sabía sobre todo por pertenecer a una de las generaciones a las que correspondió trazar el saldo de la revolución industrial inglesa, que tantas y tan notorias alteraciones introdujo en el mundo. Las citas al respecto podemos multiplicarlas, entresacándolas de muy diversas lenguas y periodos, sin que difieran mucho en su intención unas de otras. Anotemos, así y todo, una más, ésta debida al gran poeta italiano Giuseppe Ungaretti: "Yo me pregunto: ¿existe todavía la posibilidad de un lenguaje poético? Hoy el tiempo parece ser tan veloz que ya no existe posibilidad de relación entre tiempo y espacio, que ya no existe duración, es decir, que ya no existe la posibilidad de la contemplación y, por consiguiente, de expresión de la poesía". (*Vida de un hombre*, Monte Avila Editores.) Observemos que el pesimismo de ambas opiniones coincide en reprobar las mutaciones de la sensibilidad aparejadas por los cambios técnicos. La era industrial, para Read, y el tiempo veloz y hostil, para Ungaretti, configuran un mismo desarraigo, cuya exploración ha atraído por cierto la atención de pensadores notables. Muchas páginas de Heidegger, para nom-

brar uno de los más eminentes, reiteran a la luz de la reflexión filosófica un parecer bastante similar al de los propios poetas.

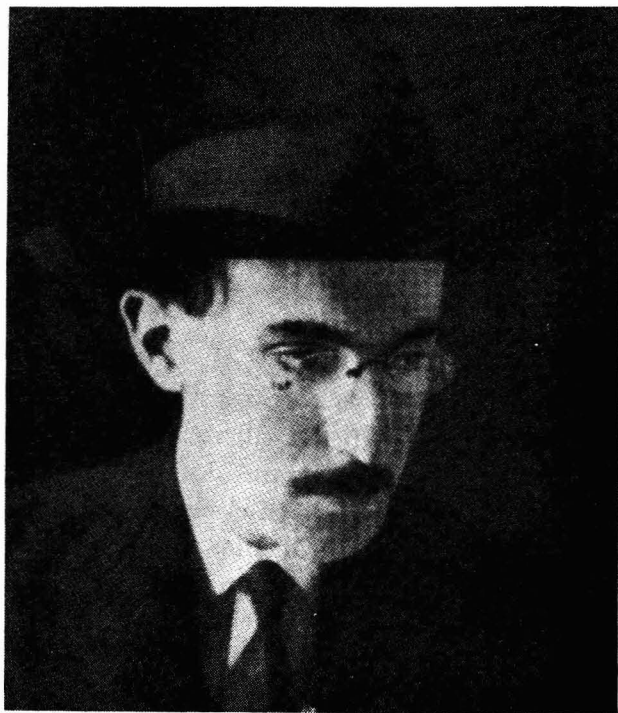
El tema, nada inédito por lo demás, demanda mayor espacio que el de una simple nota y una competencia más calificada. Pretendo ahora, no obstante, representármelo en una realidad concreta que puede, en mi opinión, objetivamente resumirlo. Nada nuevo se añade con decir que esa realidad se localiza del modo más notorio en la pérdida de la ciudad como centro espiritual donde halla su arraigo privilegiado la poesía. Convendrá siempre, pese a todo, repetirlo. Lo que nombramos con la palabra ciudad significa algo completamente distinto antes y después de la aparición del motor, al punto que tal vez no resulte apropiado lingüísticamente homologar, si deseamos llamar las cosas por su nombres, la urbe moderna con la apacible comarca de otras edades.

Hoy podemos advertir, tras la pérdida de ese espacio, de qué modo resulta imprescindible la relación del hombre y la ciudad para explicarnos las obras que nos legaron los artistas del pasado. Cada poema, cada obra de arte, encarna un diálogo secreto, a menudo amoroso, con las calles y las casas, las tradiciones y los mitos de ese poema mayor que en ella se fundamenta. El París de Baudelaire, la Alejandría de Cavafy, la Lisboa de los cuatro Pessoa, se nos tornan inseparables de sus logros artísticos en una medida tal que el destierro hubiese necesariamente supuesto su silencio definitivo. No hablo, por cierto, del destierro físico, siempre posible de sobrellevarse, pese a la crueldad que reviste, sin que se mutile el diálogo con ese espacio que, al fin y al cabo, se sabe existente, aunque prohibido, en alguna parte. El verdadero destierro, el desarraigo absoluto, comienza con la certeza de que ese lugar ya ha sido abolido para siempre, de que hoy somos, en una proporción desconocida para otras épocas y sólo ahora comprobable, *hombres sin ciudades*. En las urbes de nuestro tiempo, rectas y grises, ya no es posible la contem-

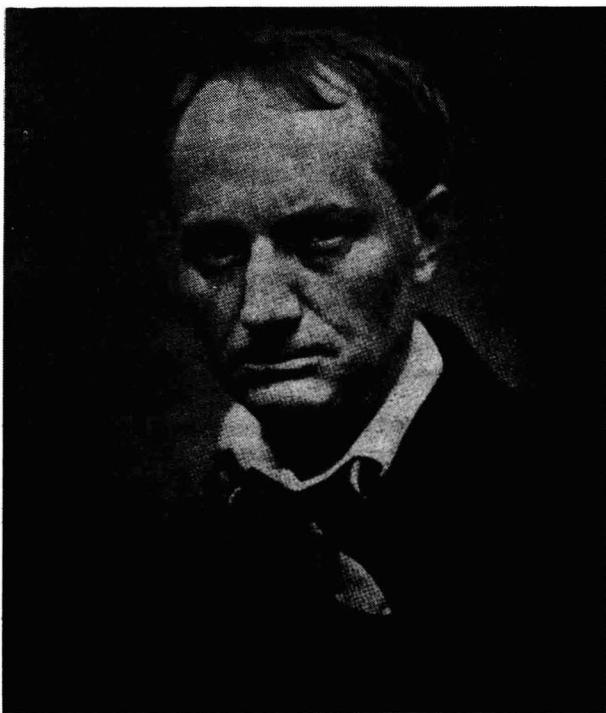
plación, como se lamenta Ungaretti. Y no basta con el deseo de alejarnos en busca de otra más en armonía con los requerimientos humanos, porque, aeropuerto tras aeropuerto, sus líneas se nos repiten idénticas dondequiera que lleguemos, con su prisa feroz y sus hervores mecánicos.

El poeta aparece así como el arquitecto por excelencia que reproduce a su modo la geometría espiritual de ese plano mayor donde halla lugar la vida común. Se hace responsable de cada palabra como de cada casa y cada puente. La escala de sus equivalencias no se sirve de las leyes aritméticas para lograr su exactitud, pero la correspondencia de palabra y espacio hace ilegible la una sin lo otro. El sueño del libro absoluto de Mallarmé, ¿no es acaso el canto de cisne de esa última tentativa por retener lo que ya en su tiempo empezaba a desvanecerse. Y cuando el viejo Yeats, años más tarde confesaba: "Siento un gran deseo de crear forma", ¿a cuál forma perimida buscaba restituir si no a la que cobraba vida en la ciudad que alcanzó a ver?

El medio siglo más huero de poesía en tantos siglos, de que habla Gómez Dávila, se me aparece así el más huero en espacio vital para la poesía. Me inclino a creer que no por ello la posteridad dejará de encontrar en las mejores voces de nuestra hora muchas palabras dignas de memoria. A la postre, lo más excitante del futuro es que no podemos suponerle benevolencia. "Todo porvenir es brutal", dice la institutriz de la novela *Otra vuelta de tuerca*. Pero cualquiera sea el parecer venidero acerca del arte de nuestro tiempo, será de todos modos innegable que cuanto se pudo salvar de la palabra fue mediante una lucha más ardua, aceptando un destino de expósitos. Hoy sabemos que hemos llegado no sólo después de los dioses, como se ha repetido, sino también después de las ciudades. No es improbable que unos y otras retornen un día, pero celebrarlos ahora, para adular al futuro, sería cometer imperdonable falsedad. "El poeta —es de nuevo Herbert Read quien lo dice— tiene todos los privilegios, menos el de mentir".



Fernando Pessoa



Baudelaire

Severo Sarduy

COLIBRÍ

GUERRA DE ESCRITURAS

En un camión obscuro, hinchado y torpe como una barca lacustre, atraviesa Colibrí la polvareda. Mírenlo. Da grima: los pies lacerados por cicatrices y rajaduras, de tanto correr por los zarzales; en flecos deformes el pantalón de mezclilla manchada; le recoge las greñas, alrededor de la frente, un pañuelo de flores rojo chillón, como a los indios zarrapastrosos que lo rodean, hacinados en el cachivache con sus botijuelas de barro y sus petates, entre guanajos moribundos y perritos engordados, de ojos saltones y con la lengua afuera, sacando la cabeza por las jabas de henequén.

En el verde negruzco del paisaje, musgo estrujado, el camión traqueteante sigue los meandros —faros encendidos en pleno día—, el borde morado del abismo, levanta remolinos.

Huyen guajiros en guayabera, cara olivácea y sombrerón planchado, por las guardarrayas húmedas, o apartando cogoyos y troncos avinados se refugian lejos de la carretera, ahuyentados, bajo el aguacero incandesciente de algún flamboyant.

Pasan a caballo, trote ligero; con una mano se tapan la nariz, la otra suspende un racimo de nísperos ensartados en un güín.

El sudor baña el pecho de Colibrí: hilos de azurita, brillan al resistero los tatuajes.

Después de un día entero de zarandeo, lo sueltan, en las afueras, como a un jolongo más.

En un timbiriche con olor a tacos rancios —pirámides de anones moteados, cestas de guanábana; ante un espejo con anuncios de comida, una papaya cortada en dos— pide una cerveza. Se la trae, tibia, una chola de labios morados y un diente de oro, que bota la mitad en el mostrador. Le empapa el cuerpo al secarla con una esponja gigante, que restriega colérica, con manotazos de nadadora, contra el mármol, como si secara un charco de orin con un trapeador, mientras suelta tres ajos en algún idioma ritual.

Un almibarado bolero yucateco de los cincuenta, que la prieta aurificada, sin transición con las maledicencias, ahora tararea, estremece el radio de pila, su altoparlante perforado y hasta la antena torcida por donde sube inútilmente, para bajar dando cabezazos, una hilera de bibijaguas. El ventilador lento y chirriante gira en medio del artesonado —estrellas de escayola—; un aparato eficaz pela naranjas: las cáscaras doradas forman en el suelo enrevesadas iniciales, laceñas indescifrables. Hay helados.

Bajo una nube de aire carbónico se extiende sin perspectiva ante el Descalzo el suburbio: frutas, neón, orquestas, tea-

trillos. Una torre abandonada, con un banderín en lo alto; la iglesia de la cual sólo se construyó la fachada, calles adoquinadas y anchas, que atraviesan quitrines; cenefas de azulejos empañados. Una luz crepuscular y sucia enrojece de un tachonazo de espátula los aleros idénticos. Bajo una nube de vapor que el viento no deforma, el tren sube trabajosamente los elevados de hierro.

Detrás de una vidriera repleta de muñeonas de porcelana, que cerraba al interior de la tienda una cortina de encaje amarillenta y pasada, un cartel manuscrito indagaba por pintores de pulgas. Sí, pretendían los viejos entalcados que administraban aquel estipendio, hartos de hacer tortilla junto a un fonógrafo escuchando siempre el mismo disco de María Greever, emprender una reforma de estructura, motivados por la reciente miniaturización de las técnicas ornamentales y por su correlato: la boga de los decorados sobre insectos. En otras palabras: querían comprar pulgas y vestirlas con velitos rosados y una corona, o de mamboletas, en short y con zaticos blancos de puntera. O hasta de charros y chinas poblanas, para las fiestas de fin de curso y la celebración de los triunfos revolucionarios en que, además de desfilar emperifolladas, las jacarandosas darían unos pasillos al son del Himno Nacional.

A pintar pulgas amaestradas, porque no había otra cosa que hacer en aquel limbo para águilas,¹ se dedicó pues Colibrí.

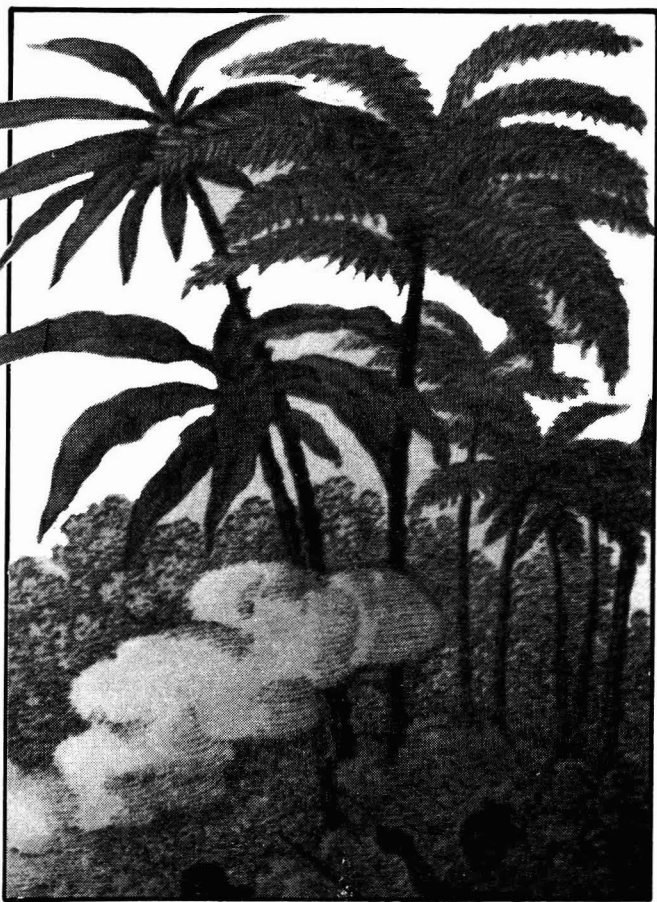
Antes de que el viento arenoso y caliente azotara los toldos de la tienda y los ahuecara como a las velas infladas —sonaban, eran enormes tambores—, a la luz sepia y granulosa filtrada por el medio punto colonial cuarteado, de gruesos cristales opalinos, que obturaba el portón del patio, se reunía Colibrí con los respetables artesanos en un reducto harinoso, donde por la madrugada ya se habían preparado las tortillas del desayuno. Lo esperaba un estuche de colores lavables, una lupa, y las nimias candidatas del día a los arabescos del *body art*, inmovilizadas sobre láminas de microscopio, gracias a un anestésico ligero que ya tenían en pulverizador.

En un estante de madera libanesa labrada, en cuyas patas se enroscaban, contemplándose en espejos ovales, profilácticos y embelesados caduceos, y cuyos pilares coronaban alejandrinas cabezas de Serapis, se alineaban en cuatro repisas, ordenados según sus contenidos y volúmenes, antiguos frascos de porcelana para yerbas maceradas, aún relucientes

¹ ¿Porqué no había otra cosa que hacer? ¿Cómo? Pues no señora: porque así lo exige esta rigurosa ficción, programada hasta en sus últimos detalles, donde nada, oígallo bien, pero absolutamente nada, se ha dejado al azar. (Nota de la autora de una tesis de doctorado sobre *Las estructuras narrativas en la obra de Severo Sarduy*.)

aunque cuarteados, con sus tapas de rosca, membranas transparentes, lacres rojizos que goteaban sobre la loza, vejigas rugosas o corchos, según las sustancias conservadas y sus necesidades o repelencias a la humedad y a la luz.

Suntuosos letreros en latín y en ese gótico germánico generoso en iniciales retorcidas, consignaban, aún para el espectador astigmático o lejano, las apelaciones y empleos de tan arcaica farmacopea, y sobre ellos, con los detalles que las hacían identificables —para el profano excesos decorativos o precisiones superfluas—, como orugas, manchas, y hasta la proximidad de ciertas mariposas o pájaros, aparecían agrandadas y legibles las hojas conservadas, con sus verdes particulares y sus nervios, sedosas o perforadas de poros, resacas, rociadas, ásperas o musgosas, de bordes irregulares o



lanceoladas, suspendidas a sus tallos curvos, con sus tresillos y botones.

Una Biblia de páginas irregulares, bordes quemados y letrones para ciegos, y un gorrión descolorido, con los ojitos ya turbios, que apenas se movía de su columpio, eran lo único distinguible sobre la proliferación de titulares entintados y los maniáticos estratos del diario.

Sí, porque se amontonaba en aquel cubil, en pilas inestables aunque regulares, el *Excelsior*; entre muebles desvencijados, junto a las paredes que la humedad manchaba con verdinegros y elaborados motivos simétricos, la superposición progresaba a cada mañana, y ya había alcanzado, en el clarescuro de los rincones, las vigas del plafón.

Intransigentes en su pasividad, o regañones, cuando no autoritarios, los viejos rehusaban deshacerse del cotidiano arguyendo que al menor hastío podrían compulsar útilmente los “instructivos artículos” de la sección cultural; así, du-

rante años habían acumulado, primero en gavetas y mesitas de noche, o bajo los orinales de loza, luego por el suelo, en ordenadas pilas junto a la consola, y finalmente sobre sillones, balances, un radio de galena, una bañera en desuso, la mitad de la cama camera, un lavadero y el fogón, la remesa diaria, que ni siquiera desplegaban, ajenos al barullo estridente y reiterativo de la actualidad, del espeso informativo matinal.

Después de los alambicados saludos, de un vistazo de fingido interés a los titulares, y del puré de frijoles negros que engullían con las tortillas, se concentraban los tres, pulcros y encarnizados como entomólogos, en las saltadoras de turno, que iban cubriendo con frambuesillas esmaltadas, cometas, patos Donald y otras finísimas refistolerías esencialmente copiadas del rotograbado dominical.

De tiempo en tiempo interrumpían las elaboradas inscripciones, la textual dedicación a los adornos, para dar un paseito reparador hasta la vidriera y, separando la cortina de encajes, confirmar, en el zócalo los progresos en la esforzada animación.

Con excesivos gallardetes de celofán, cartelones abiertamente didácticos, una tribuna que revestían los colores de la bandera y paranoicos retratos que se repetían en camisetas y gorras distribuidas al por mayor, se esperaba la llegada inminente del candidato único a la próxima batalla electoral.

Rígidamente hiladas de banderitas inútiles iniciales de neón, consignas recién teñidas que aún chorreaban la tinta barata de los impresores suburbanos, tricolores y pesadas cintas exhibían su fijeza bajo un cielo gris lluvioso donde las nubes huían aceleradas hacia el horizonte, hilachas plateadas entre las desiguales torres de la Catedral.

Un Ford descascarado, con dos bocinas en lo alto, daba vueltas y vueltas a la plaza, reiterando bajo la llovizna el jingle del candidato; un perro jadeante y sarnoso, como hipnotizado, seguía al trote esas revoluciones sonámbulas.

Tinta azul prusia y una pluma de ganso imitaban las mayúsculas medievales de los frascos farmacéuticos: en cajitas de aluminio rotuladas con esmero, y herméticas —depósitos para salvar de las hormigas al azúcar, osarios para enanas— clasificaban los viejos a las exiguas acróbatas, según los colores y fruslerías con que las había emperifollado Colibrí.

Así, las había, de arriba abajo y según su asiduidad a los pinceles —diestros y orgullosos, tiraban de los cofrecillos por un asa de cobre—, *toutes prêtes*, o *bonitas de un lado*, o *anémicas* —recién llegadas y sin colores— o *al natural*: un maquillaje estilizado, con las figuras del Tarot.

Pasaban los días haciendo tortilla y enriqueciendo en silencio “la gramática específica de su producción”, reflejo invertido —añadía, mientras atosigaba al gorrión con una jalea macrobiótica, la vieja, encaramada a una pila de periódicos que se zarandeaba— de toda economía libidinal.

En aquel difícil ejercicio, destinado a resquebrajar para siempre la sociedad —y señaló la embutidora, como a su representante, a sus pies, la tonga zapatada del libelo—, Colibrí alcanzó “esa rapidez de ejecución y economía de medios que caracterizan la obra excepcional”; con esmero aplicó a las jiribillas las figuraciones libres y otros *patterns* de que había sido soporte, desde los sumarios tatuajes por que vino indagando a la Casona hasta los crepúsculos pectorales con que lo hicieron desaparecer.

Pronto las pulgas sobrepasaron el encomio doméstico y la ramplona celebridad barrioter con que festeja la pobreza

honesta, para llegar a la notoriedad federal. Las reclamaban los parroquianos cuando intentaban amenizar, en teatrillos armados con pinzas tras un cristal de aumento —como velenos en botellas—, los vacuos mediodías de bautizos y comuniones, o la vigilia dilatada de las fiestas patrióticas.

Algunas llegaron a las ferias benéficas y tómbolas de honor del Palacio Presidencial; otras pasaron de contrabando, en un camión de piojosos, la frontera. De las “naturales”, una llegó al Japón.

En ese trajín de manecillas señalando, óvalos, guantes y estrellitas, y en el desasosiego que procuraba la iluminación masiva de amaestradas que ya, tal era la demanda, acuñaban en serie y al microscopio, había soslayado Colibrí sus “divergencias” con la Casona, así como la triple amenaza de la irritada Regente que, ausencia no quiere decir olvido, seguían suspendidas como una rama de guao sobre su rubicundo cabezón.

Atarantado por el trasiego de brinconas, creía el pobre que lo recoleto de aquel pulgatorio y lo estafalarío de aquel oficio inconsulto habían arrojado para siempre sobre él un opaco velo: el de la chusma diligente que lo rodeaba; ignoraba que las páginas en colores de ese informativo que con encanto coleccionaban los patrones, reproducían ya, aumentadas cien veces y a todo color, las pizpiretas que con ahínco maquillaban, y que las leyendas en negrita de aquellas abigarradas acuarelas, “tan inverosímiles como reales”, consignaban con pelos y señales la identidad de los artífices así como las coordenadas del hasta entonces arrebuñado local.

Se presentaron pues, un día de ventolera fuerte, tres niñas ortogonales y atléticas, como engendros de Tamara de Lempicka, en traje de cicloneas, con pantalones apretados, botas altas y un casco metálico que compartían las tres.

Hay que confesarlo: eran todas caronas, amusarañadas y sin quince, pero la del medio amigamía... se acabó el mundo: un verdadero coco pelón.

Y aquí —pronto comprenderán por qué— Colibrí se tragó un grito de espanto mientras dejaba caer por el suelo, al perder de súbito la presión de las manos, una cajuela repleta de recién pintadas de plateado que, como gotas de azogue, se dispersaron a toda máquina y siguiendo los ejes de una estructura estrellada, hasta desaparecer bajo los andamiajes de papel impreso, al abrigo de un farallón.

Como si temiera que al volverse la socarrona le encajara una agujeta de comadrona entre las cervicales, siempre dándole la cara, Colibrí fue reculando hasta encontrar apoyo en una tonga de papel. Sostenido por ese muro blando, que iba tanteando con las manos abiertas, logró llegar hasta la portezuela del patio.

Los haces colorinescos de luz, que filtraba el arco de medio punto, sirvieron de escudo a las igneas pupilas de la pigmea.

La enana —¡era ella— trepó sobre una silla y desde esa altura, con gestos catilinarios y el casco puesto, se entregó a una tángana recriminante en que diseminó sus atributos más envenenados (como peludo, intruso y comedor de anones), sordidos vaticinios y amenazas desdentadas con vistas a capturar al huidizo en una asfixiante red de sonidos que, como una pescadora de salmones, le lanzó encima:

—Creíste que tu zigzag por el zarzal— lo enredaba en la serpiente de la z— y el aprendizaje de los pictogramas auspiciatorios a que con estos brujos te has entregado, iban a librarte de la Regencia—. Y encendió un tabaco.

—Pues no —continuó después de aspirar el Partagás y lanzar una bocanada de humo añilado—. Conocemos el antidoto del bussines luciferino que se esconde bajo un inocente kindergarten de pulgas. Y con él te devolveremos al redil, pajarraco pata de perro.

Y del bolsillo anterior del pantalón de ciclonea —enorme, es verdad ¿cómo no me había dado cuenta antes?— sacó una iguana disecada y translúcida, como de cristal de roca, que recorrían vénulas escarlata, por las que aún circulaba sangre viva. Entre el pulgar y el índice, la falsa ciclonea proyectó el animalejo hacia el conjurado, como un detente.

Colgaban del rabo, de distintos colores y anudados a distintas alturas, largos cáñamos, que se enredaban como una madeja mojada, o como el pelo hirsuto de una muñeca maléfica, desenterrada después del aquelarre.

A la vista de aquel oprobio formolado, Colibrí tuvo un arqueo. Respiró fuerte:

—¡No hay dios que me ponga una mano encima!— replicó, y comenzó a arrancarse la ropa con tirones rabiosos. Soy el amo de la tinta roja y el de la tinta negra. No me darán alcance los insulsos conjuros, ni los amarres enrevesados con que me trabajan desde la Casona.

Y quedó al pelo. Lo cubrían, desde el cuello hasta los tobillos y las muñecas, pictogramas feroces: espolones, colmillos, picos y pezuñas, ojos desorbitados y concéntricos, testículos hinchados, sexos sangrantes colgando de una boca abierta. Desde el pecho y los brazos, desde los muslos y las rodillas, miraban acusadoras y amenazantes a la intrusa cientos de pupilas irritadas; máscaras monstruosas abrían sus fauces de caninos limados.

Como el del chino de la charada, o como un legible diagrama para la práctica urgente de la acupuntura, todo el cuerpo del perseguido se convirtió en un laberinto de ponzoñas y de plumas cifradas. Tragó aire. Se hinchó como un erizo. Los ocelos defensivos multiplicaron su tamaño y furor.

Para que sólo ese papiro letal tuviera mirada, su rostro quedó como ausente y anónimo, distraído, ciego. Una leve sonrisa lo atravesó, o más bien el anuncio de un sueño.

A la vista de los pictogramas, que de inmediato declararon endemoniados, la enana y sus secuaces se demudaron.

Con un grito grafofóbico —se merece de sobra, por su maldad, esta cacofonía— y los bracitos abiertos como si fuera a planear, la enana se tiró de la silla, y al tocar tierra, mirando hacia arriba como si temiera una lluvia de piedras ardiendo, se escondió veloz debajo de la mesa. Antes de emprender, siempre aliabierta y con el cabezote hacia adelante, una carrera rectilínea hacia la puerta, que escandió con maldiciones anudadas, mientras sacudía, agarrando con los dientes, al jaspeado animalejo sangrón.

Las acólitas apabulladas la siguieron, veloces hormigas cabezonas, regulares como los figurines que, en una torre catedralicia, salen del reloj. En un doble se pusieron en la ace-ra.

Desde el otro lado de la vidriera, con las caras pegadas al cristal, planas, pero el cuerpo ya vuelto hacia la calle, como si el pescuezo pudiera darles una vuelta entera, lanzaron hacia el torso desnudo y estampado del Códex una última mirada, ésta deseosa: fueron tres grotescos alejandrinos goloseando un pastel.

El les respondió sacándose de la boca el grano de jade, con

1. ...y el distraído autor de estas páginas, tan atento a los valores formales y tan indiferente al relato, como si los lectores pagaran, y al precio que están los libros, para oír una musicanga más. *Nota del editor.*

asco, como si fuera una pastilla de menta envenenada. Escupió por el suelo. Volvió a ponérselo debajo de la lengua.

Alertados por los aspavientos meteorológicos de las impostoras, los viejos habían corrido a tapar los espejos y la jaula con unos cubrecamas gruesos, de tela de gato, y a pegar el arco de medio punto con esparadrapo.

Al oír los alaridos de la enana, prorrumpieron en un acongojado ¿Qué pasó?, que repitieron in crescendo hasta llegar a la cámara de tatuajes.

Desparrancaron la puerta con tal fuerza que sobre Colibrí y las cajas de aluminio cayeron astillados los cristallitos amatista y punzó del vitral y, como quebradizos mogotes de arena, tres tongas de periódicos que flanqueaban el estante farmacéutico y ya alcanzaban el plafond.

—Nada— respondió el Manuscrito. A sus pies, las últimas esther williams anémicas, invisibles sobre lo negro de la tipografía, campeaban por su respeto a lo largo de las páginas revueltas, saltando la suiza sobre un tapiz de iniciales rotas.

—Ha sido el viento— añadió. Y al doblarse para alzar el pantalón enrollado sobre las botas, aplastó con un manotazo plano a tres de las fugitivas que atravesaban, saltarinas y gráciles como noruegas campeonas de patinaje artístico, el estrecho de Bering que separaba las mayúsculas de un titular.

Cautelosos, como temiendo que volvieran, con la mirada fija en la campanilla de la puerta, que reiteraba un tintineo desacompañado y ronco —registro del paso de algún demonio—, vadeando los balances del salón, arcas del Magazine desbordadas y húmedas que aún oscilaban levemente, los viejos se fueron acercando a la vidriera. Colibrí se abotonaba la camisa y se alisaba con las manos el pelo, como quien emerge de una reyerta callejera o de un raudito templete.

El viejo se había refugiado en una beatitud complaciente y arbolaba una risita bobalicona y falaz, como la de un asceta atormentado que visitan diablillos tridentinos para aguijonearle las verijas y frotarle ante los ojos un bollo pelón.

La decana del adorno pulgar perseguía con las pupilas opacas un vacío emborronado y parpadeante, como un mariposón oscuro de alas mojadas. Del moño destrenzado le colgaba una peineta sin dientes, y de las manos espatuladas y nudosas el atigrado *patchwork* con que había intentado encapuchonar, como a un ave cetrera en una noche de trapo, al engurrinado gorrión.

A través del macramé, como tras un blando mucharabí, contemplaron la plazuela:

Iban, las tres, que pitaban, agitando al unísono los brazos en alto, sabinas mecánicas, aceitados autómatas que atravesaban reflejos como brochazos de plata: el brillo de las botas, el casco metálico, los peinados rojizos y laqueados.

Fueron máquinas relucientes avanzando a todo vapor sobre los adoquines de la plazoleta, que la lluvia aceraba.

Bajo el decorado electoral penoso y empapado, hacia las torres desiguales iban huyendo, huyendo, con fondo de crepúsculo deshinchado y áureo.

SORBETE DE GUAYABA

Al día siguiente, deplorando la crisis de la vocación y la del petróleo, así como la impertinencia acotrrada del candidato —mientras se ajustaba con enormes ganchos una cofia almidonada y filosa—, apareció en el pulguero una gran monja inestable.

Era altísima; ascendía, espiral y retorcida toda, como una

llama, hasta la ínfima cabecita azafranada que la coronaba: una verdadera puntilla.

Encerrados en sandalias carmelitanas, los pies, sin embargo, que sobrepasaban con creces el hábito cilíndrico y rígido como una columna, eran generosos y planos: dos patas carboneras.

¿Quién iba a ser? ¿Quién, dime, después de la enana y sus acólitas fracasadas, sino su doble y anamorfosis? Claro está. Todo el mundo lo ve. Todo el mundo, menos el alelado Colibrí, como un sinsonte en el bajío de una boa, ante la voz grave y el pausado discurso de la sor.

Sí, adoradas y sagaces lectoras, es él: el Gigantito cabezón en persona, que los imperativos de la Regencia nos han endosado bajo la forma teresiana de un vulgar travestí.

Y tan eficaz: se estira la liga de las medias, levantándose hasta los muslos, tatuados con cruces y coronas de espina, el obscuro faldón; saca del bolso una boquilla plateada y enciende un Chesterfield. Lanza al rostro del embelesado, como un sortilegio más, una bocanada de humo seguida de una estruendosa carcajada. Con un pincel del pulgas y los colores que encuentra a mano, se dibuja en cada pómulo un as de trébol. Con la punta de la lengua se lame, insinuante, el labio superior, mirando de reojo, con un mohín diabólico, la protuberante entrepierna del pajarraco.

Y cuando lo tiene —como yo a tí, o al menos eso espero— completamente distraído con sus burdas zalamerías... ¡le entierra en pleno brazo una jeringuilla entera de seconal!

Colibrí dilata las pupilas. La mira fijamente. Sus labios esbozan una risa, se abren, para pronunciar una palabra que comienza con *a*. Alza la mano derecha. Se tambalea. Y cae, redondo como un pollo, al suelo.

Antes de arrastrarlo por los brazos hasta la lúgubre estafeta que la esperaba en la puerta, la zafiz sorella, como para cerciorarse de un entuerto, o algún tapujo dismantelar con una última patada, arremetió a golpe de punteras, como una urraca histérica dentro de un internón iluminado en pleno día, contra el estante donde se alineaban los medievales y excesivamente minuciosos frascos farmacéuticos.

Como era de esperarse, aquel meticuloso *trompe-l'oeil* abría, al volverse la tableta pintada con esmero, como la portezuela endeble y crujiente de un paraván de henequén, a un cubículo en penumbra, que la apresurada hermana entrevió con perverso alborozo: sí, en aquel avispero cosmético, que sostenía en apariencia la sola devoción por la entomología estética, había gato encerrado...

Los muros de estabran adornados con monstruos macrocéfalos, huevos de avestruz, peces-gato y fetos alcoholizados; del plafón, creyó adivinar la carmelita, pendían culebras disecadas, pelucas erizadas que simulaban mandrágoras, una esfera de oro perfecta, un camaleón albino, una iguana de seis patas y el fémur derecho de Adán¹. En una esquina, sobre un tapiz blanco, con los atributos de Osiris suspendidos entre las patas delanteras y unas albóndigas rojizas en una gran fuente verde esmaltada, se solazaba, arrogante y burlesco, el siamés que corroboraba las pertinentes sospechas de la religiosa.

Cuando los viejos, sordos como un muro de hormigón armado, detectaron la alebretada campanita de la puerta y salieron, con sus tortillas matinales, y el diario aún enrollado en su faja, al contiguo gabinete de inscripciones, no encontraron ni con qué amarrar la chiva.

¹ Un "cabinete de maravillas", descrito por Patrick Mauriès como analogía de la "quincalla barroca" que ameniza la obra de sir Thomas Browne, in "*Browniana*", *Le Promeneur* IX, mi-juin, pág. 8.

Una pulga a medio vestir, con un velito de novia, abandonando su lámina de vidrio, tomó impulso y desapareció en el aire.

Se miraron como dos gatos barcinos ante un cojín plateado que flota.

Después de un silencio resignado, que interrumpía, recurrente y lejano detrás de la lluvia, el jingle del candidato de nuevo desgranado por el Ford, la propecta se volvió lentamente, y alzándose en la punta de los quejumbrosos pies, deslizó el periódico intacto en la cima de una torre.

La cara pegada a las páginas, inmóvil, como una estatua tolteca de barro, empezó a sollozar. Con el delantal embotronado de colorines se enjugaba los lagrimones.

—Se enfría —confirmó secamente al volverse, señalando con el índice tembloroso la excesiva tortilla para tres.

En un carro funerario alambicado y obscuro, con querubines jeremiqueantes y una corona opulenta, de cristal y nácar, que tiran, torpes, dos alazanes de penacho emplumado, la apócrifa novicia conduce al lelo.

Va en el pescante, distribuyendo rítmicos latigazos a los pencos y retocándose, entre golpe y golpe de fusta, los tréboles y el lúbrico lunar que ahora lleva junto a los labios violetas y abrigados. Se levanta el hábito con una carcajada y, draculesca, se retuerce toda, para estirarse, haciéndola castañetear contra los tatuajes del muslo, la liga de la media derecha. En la urna plateresca de la carroza sacude su larga boquilla dorada mientras canturrea sarcástica: "Somos ceniza..."

Deja al pajarón narcotizado envuelto en un sudario de saco purulento y ajustado con imperdibles de comadrona —don apresurado de algún leproso o alcanforada indumentaria para una autopsia—, como le había ordenado el instigador y guionista de tan reservado rapto— paciencia, pronto sabremos de quién se trata—, en la subusa entrada de unos mugrientos baños suburbanos, entre dos sacos de hule negro repletos de batilongos mojados.

De modo que... —estoy en bata de casa japonesa, faisanes de oro por todas partes, montado en unos coturnos de dos pisos y echándome fresco con una penca de guano mientras preparo el ajíaco del mediodía y saboreo un *lager* helado. Todo sucede en un patio colonial, con tinajones gusarapientos y un improvisado escenario, bajo matas de plátano; las hojas sirven de soporte a los tendidos eléctricos y de marco a los telones. Sopla el norte. Se oye el wagneriano indicativo de La Novela del Aire. ¡Qué olor a mango! ¿verdad?

Dos palmadas sonoras:

—¡Cambio de decorado muchachitas! ¡Los baños del tercer capítulo! ¡Y pronto, corazón, que el tiempo apremia!

Cuando Colibrí vuelve en sí, se encuentra entre dos hileras regulares y simétricas de ojivas, obturadas por paisajes aztecas empalagosos y descoloridos: tierra uniforme y ocre, cielo azul químico, indias con ánforas y pirámides. Al fondo, unos cortinones tiesos, antaño rojos, entrejuntos; la penumbra repleta de camastros de una saleta alfombrada. Entre los telones, en el intersticio vertical que los separa, parpadeante y muda, una pantalla de televisión ilumina el recinto de un fulgor astral y húmedo.

No hay techo: un tablero de cristales orientales, cuarteado y grueso; el óxido ha bloqueado las varillas que los abrían al mediodía. Lluve sobre las casillas mugrientas, depósito de pájaros muertos, smog y ceniza.

Un vaho tibio le llega, en vaharadas verdosas, de la sala

contigua. Bajo un ventanal empañado y alto, en literas torpemente superpuestas y curvas, de tabloncillo lijado, gravitan, acalorados y desnudos, durmientes diurnos, serenos, borrachos de la víspera, tísicos, desalojados y locos. Los ruidos de la calle, la reiterada vibración del metro reciente, el chirrido de la puerta de vidrio: nada los importuna ni desvía. Dan un manotazo en el vacío, como espantando a un animal engorroso, o ahuyentando a un enano impertinente, y se vuelven con una lentitud exagerada, como si los meciera un río estival, en el sosiego de la tarde, o una marea de aceite, negra.

Colibrí se levanta, da un traspié. Atraviesa lentamente la sala. Una mano deshuesada y babosa se extiende en la penumbra para agarrarlo. Una puerta de vidrio. Una gran esponja, de cemento, ocupa todo el muro, sobre una exigua piscina de agua estancada, turbia. Ascende dando tumbos, sin saber a dónde va, por una escalera espiral, de zinc claveado o de aluminio, dilatada y grisácea. Un neón inclinado blanco ilumina la primera vuelta de espiral. La punta inferior desconectada exhibe sus cables distensos y torcidos, forrados de teipe rojo, como un mazo de arterias. Colillas aplastadas con furia, billetes de lotería y de metro, frasquitos de champú ahuecados con ganchos, restos de jaboncillos verdes y escupitajos se acumulan en los rincones de los peldaños, para caer en llovizna tiznada hasta la planta baja.

Se encuentra en un pasillo largo, amarillo mostaza, que se extiende a un lado y otro de la escalera de zinc. Puertas entrejuntas, paralelas...

Enseguida las reconoce. Sacude la cabeza como para salir de una pesadilla o de una borrachera. En las habitaciones, bocabajo desnudas, como larvas o moluscos, se solazan las ballenas: la carne tornasolada cae sobre el *skai* de los catres, nácar amorfo sobre el rojo industrial. Todas con el pelo mojado, fumando y fumando.

Indios, antiguos tatuados del pantano, campeones de la casona —Colibrí los identifica enseguida a pesar de los harapos y de la flacuencia—, pasan envueltos, como en sarapes listados para la lluvia, en batilongos blancos, remendados con gruesas puntadas negras y perforados de quemaduras, las mangas endurecidas por lamparones de engrudo o de almidón seco: archipiélago opaco de la leche de ayer.

Se asoman por las rendijas, empujan, engreídos o pedigüenos, las puertas, las toallas mugrientas o las trusas ya levantadas por la erección.

—¿Cuánto me das? ¿Cuánto me das? —insisten. Y después de zalamalés y regateos, a la entrada siguiente, a lo largo del pasillo y del mediodía lluvioso; luz siniestra, gris de morgue, que filtra una lucerna empañada, de vidrios rotos pegados con scotch tape.

Al final del pasillo, linfática, con una venia de "neutralidad benévola", esperaba a Colibrí, dios mío, la Regente en persona.

—Vamos hombre, al fin llegas. Qué perdedera de tiempo. Y ese saco: asqueroso.

Se ha convertido en una octogenaria socarrona, o en una rusa blanca con arrugas del mismo color cifradas en la frente como jeroglíficos de cal; las greñas teñidas de caoba claro; en las manos estrujadísimas y demacradas un inmóvil abanico de plumas de pavo real.

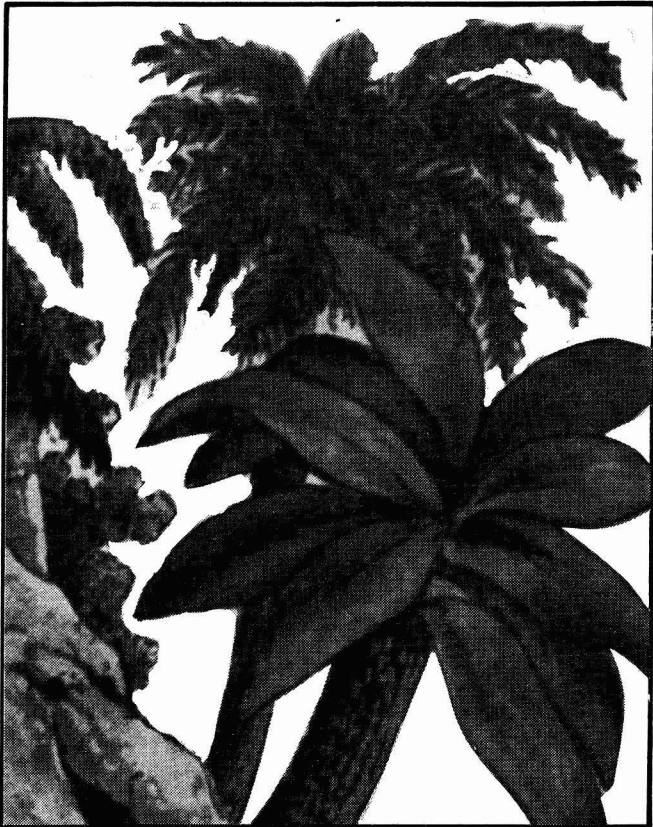
Le arranca, al Pájaro azorado, el sudario, de un zarpazo.

Queda desnudo ante ella, que lo escruta implacable.

—Hay estigmas— corrobora, inspeccionando los pictogramas. Y con un suspiro de hastío se deja caer en un destripado sofá, lánguida como una muñecona art-decò. Acude presto, con una margarita de tequila helada, un asistente

ojizarco, que mira al desnudo de arriba abajo con un mohín de asco, arrogante y felón.

Abre, ante un ventanal de vidrio, una cortina de plástico. Aparece, ortogonal y destartado, el suburbio: cabinas amarillas, de madera, pasillos con charcos brillantes, duchas, una piscina al aire libre, un tenis deshauciado y un bar. Altas torres de madera, como faros insulares abandonados, o miradores para granjas de rehabilitación, encuadran el frágil distrito de las cabinas, residuos del esplendor colonial o de la benigna revolución industrial. Grúas y bocinas mohosas, sirenas, fragmentos de raíles bajo la lluvia violenta. Cuatro indios corren bajo un mismo impermeable de hule anaranjado, que despliegan con las manos en alto sobre las cabezas y esplende en el aire plomizo como un relámpago.



go. Las ráfagas diagonales los obligan a doblarse; avanzan entonces protegidos por la pantalla fluorescente de mangas anchas y cordones dispersos, como guerreros toltecas detrás de una coraza gigantesca, subiendo a la montaña contra un tifón.

Al final de esa perspectiva rigurosa y falaz, el volcán, gris, uniforme, como pintado.

—Llévelo enseguida a la sala de masaje, para que le limpien esos garabatos —ordena, incorporándose, la Regente.

Cuando el acólito ojizarco se acerca, Colibrí, con un salto de jiribilla, se tira contra la ventana.

¡Allá va eso! Atraviesa el vidrio, parabrisas dinamitado, como un relámpago, el señor del azúcar. Ráfagas diagonales de astillas, con el estrépito de las cuarteaduras, ametrallan, afiladas y verdosas, el evaporado reducto, la odalisca lívida y su descalabrado sofá.

Con un cristalillo en cada pómulos, lágrima poliédrica, vuelve la muñeca fósil a su desganado nirvana, mientras un coágulo negruzco, con pulsaciones de medusa enferma, se va agrandando alrededor del dardo.

El apapipio, que se interpone, guardaespaldas cumplidor, entre su apergaminada patrona y la refriega, queda más acribillado que un guayo: un fetiche de cáñamo escarificado para una profanación.

No cayó el Defenestrador, descuartizado y en cueros en medio del callejón de los baños, sobre los indios que dormitaban apelotonados entre sacos de azúcar, como un colibrí que se precipita en la noche imantado por el brillo poroso de un terrón; no subió intacto al cielo boreal para convertirse en la nebulosa del Pájaro. No: aterrizó de pie, como un gato maromero, o como si llevara en la mano, esfera del mundo, su propio centro de gravedad.

Se encontraba en un patio interno, desahogo irregular o molesta excrescencia en la abigarrada arquitectura de los baños.

Empinadas sobre garras bífidas, de animales heráldicos, o de cerdo, y repletas de tierra seca, tres bañaderas napoleónicas —canteros desérticos o exiguas necrópolis para gatos suplementarios— señalaban, hacia los muros, los límites del patinejo. Hacia arriba se repetían, innumerables y rosados, los leprosos ventanales del edificio. Frecuentes y modulados como truenos de utilería —barriles que ruedan repletos de piedra—, se escuchaban los estertores de las cañerías rotas, el continuo rumor de una bomba de agua, y más cerca, una música: las guitarras roncadas del Trío Matamoros. Conversaciones acaloradas; un grito, quizás.

Colibrí los reconoció enseguida: eran los altoparlantes de la casona pugilística, junto al delta. Iba a alzar la cabeza para ver de dónde brotaba el estribillo pegajoso y familiar, cuando un ruido a su espalda lo obligó a volverse, sobresaltado.

Del lado opuesto a las bañaderas acababa de alzarse, bruta y rápida, como halada por dos titanes, una puerta de zinc.

Inútil sería consignarlo: abría a ese patio la sala de masajes donde oficiaba, en un dedalo de mangueras y aparatos acuosos, apretado en un severo uniforme de karateca, el Japonés.

¿Apretado en un severo uniforme de karateca? No: era más bien un batilongo esponjoso y blanco, como un traje de cronista oficial del Imperio, o de samurai, donde el Gran Liso flotaba, en una geometría variable de bordes triangulares, almidonada y piramidal.

Sudaba. Tenía las cejas blancas, de yeso. Ideogramas negros, minúsculos, le cubrían toda la cara.

—Si me he pintarrajeado así— prorrumpió el Nipón, transpirante de cólera contenida, el vozarrón arenoso y prensado—, es porque voy a castigarte.

Tenía los puños cerrados, los brazos contra el cuerpo, rígidos. La bata de lona, acuñada con emblemas blancos, octógono de tiza, se desplegaba como un abanico invertido, o como un juego de paneles acribillados de pilas solares, alrededor de la columna abotagada y sólida de su cuerpo. Lo recorría una fuerza seminal: esa maldad meticulosa que sólo poseen los vengadores. La implacable gerente se la había inculcado día por día, con su lubricidad y frecuentes dádivas; no escatimaba la vejentona vejada en regalías ni en lascivias con tal de lograr su cometido: la sumisión del prófugo.

Esa sed —la captura y obediencia del pájaro evadido— se había infiltrado por cada poro del Toyotón, convertido ahora —de esa benévola barriga de leche que era— en una eficaz maquinaria propiciadora de castigos, asalariada por la Casona en proporción a su alevosía.

—Sí— añadió el fascineroso, abriendo de golpe las imbr-

cadassuperficies del traje, como si descubrieran alas inter-nas impregnadas de un polen venenoso, o provistas de ocelos fascinantes y diabólicos. Dejaste el delta, burlaste, engreído y fanfarrón como si fueras El Chiclayano, los constructivos preceptos de la Patrona. ¡Ahora vas a saber quién es la Ame-naza Roja!

Y desatándose un cinturón apretado y ancho, constelado de cuños, dejó caer el batilongo tieso, que se desplomó en el suelo como una pagoda de papel.

Se acercó al pajarito tembloroso con tres zancadas guer-re-ras, dibujada en el rostro la máscara de un demonio menor. Sopló en el aire con un silbido ronco, de boa encrespada. Iba soltando amenazas y profanaciones guturales, como si las destinara a un altar de los ancestros y no a un enemigo des-nudo, recogido sonámbulo en el patio de una casa de vapor.

Dio un grito. Abrió los brazos para esbozar una llave es-tranguladora. Los dedos le temblaron. En los labios apareció un rictus horizontal burlón.

Ya iba a meterle mano al vapuleado cuando, como un relámpago, cayó detrás del ajusticiador la corrediza portezue-la de zinc.

Con una carcajada vesánica, y estirándose, como siempre, las ligas de las medias para que les chasquearan contra los muslos, apareció en la sala de masajes, pinta, rabona y mo-cha, la fermentida freila.

—Cuidado, chino pelón —arguyó, vampírica y socarrona, la prelada impostora. Si tocas éso —y señaló, con la uña puntiaguda y violeta del meñique derecho a Colibrí, trazando una mueca de asco, como si se tratara de un animalejo maloliente y retozón— después me tienes que tocar a mí. ¡Y yo soy retama de guayacol en polvo!

Del seno, escondido en un ajustador de encaje rojo, se sacó un crucifijo gigante, de madera, que, apretado por la base, dejó salir con dos golpes secos una navaja sevillana por un lado y un tirabuzón por el otro.

—Ese pájaro lo cacé yo —añadió, jacarandosa—, gracias al magnetismo que emana de mi personalidad y, caracola, voy a rentabilizarlo de inmediato en el caudal de la Regente.

Y rompió en otra carcajada insana.

El Japonésón apabullado esbozó un ademán de ataque, como si saltara sin moverse para incorporar a su defensa in-visible la tensión de un tigre en acecho, o como si contuviera un arqueo provocado por un susto pilórico después de un co-melón.

—Cuidado— repuso al instante la modorra mónica. No soportaré una patraña más. Estoy hasta la coronilla —y se tocó, extenuada, la cofia— de los groseros simulacros que aquí todos —hasta la terca narradora de estas páginas—, pero que todos, manipulan. ¡Basta de apariencias, de bluff, de opereta al vacío y de retorcido manierismo! Y aquí tengo la prueba de tanta falsificación.

Y, como una bacante en trance se saca del faldón un ánfo-ra de vino, así la pérvida priora se extrajo del hábito uno de los frascos farmacéuticos de loza que, en ordenadas filas, con ramajes azulosos y letras baratonas, constituían la ingenua botica de los viejos.

Porque, claro está, no había *trompe-l'oeil*, ni la menor cá-mara de alquimia. Esos pobres viejos pulgosos y pedigüeños, con un canario cegato y una eterna tortilla de ajonjolí, no eran capaces, no digo yo de tatuar pictogramas propiciato-rios, aptos para cegar a un enemigo enano y felón... ni si-quiera de la brujería más vulgar.

La seudo reverenda tomó un respiro y, armada de la cruz protectora, que esgrimía en la mano derecha como un diente

de ajo ante un vampiro sediento, se abalanzó, de cabeza y a todo lo que daba, contra el impávido japon.

Le entró a crucetazos, la inexacta abadesa, con tanto fre-nesí, que le iba dejando la carne bobalicona y blanca escari-ficada de agujeros purpúreos, como los de un torpe acupuntor.

Pronto quedaron imbricados uno en el otro, como figuri-nes pornográficos de hojalata, enfrascados en la diabólica ejecución de algo que era como un tango invertido, o un mal-vado y sanguinolento *pas-de-deux*.

—¿Te gusta?— le susurraba la ofuscada clarisa al oído, mientras seguía acribillándolo con el lignus crucis y (la pa-radoja, como ya se habrá notado, era su pan cotidiano) le daba lujuriosos lamidos en los senos, que el luchador, como todos los de su cinta, tenía lampiños y desarrollados, tem-blorosos conos blandos.

—Qué delicia, ¿verdad?— y le mordisqueaba los pezones relamiéndose toda y arrancándose, de pura lascivia, la cofia reglamentaria y hasta un zapato.

—Un verdadero sorbete de guayaba. Y otro ramalazo de cruz y de lengua.

—Qué rico, chino —añadió, sabrososa—: mezclar el pla-cer con el dolor...

El olvidado protagonista de estas páginas contemplaba aquel afocante *full-contact*, boquiabierto y con el brazo dere-cho extendido —desnudo ya lo estaba—, como un ángel caí-do sobre un embaldosado, o sacando un quinqué por la ven-tana de una casa vasca.

El Toro blancote, a la vez acaramelado por los halagos lin-güísticos y lesionado por los aguijonazos de la (manta) reli-giosa, emitió un mugido entre agonizante y jocoso, síntoma del *double bind* a que lo sometía el occidente cristiano.

Viendo que sus secuaces ya no tenían ojos sino el uno para el otro, y que la concupiscente canónica iba renunciando cada vez más a sus hábitos —ultrajaba los unos con su con-ducta desatinada y regaba los otros por el suelo, alrededor del crucificado, como vestigios de una defroque—, Colibrí se alzó como pudo en la punta de los pies, estiró el brazo dere-cho, alcanzó un tubo de la cañería, sudoroso y frío, trepó, cam-inó unos pasos a lo largo de esa cuerda resbalosa, entre va-pores fríos y calientes, llaves maestras, un laberinto de man-gueras enrolladas, un extinguidor y un tanque.

Empujó, en el techo, una compuerta de madera. Recono-ció enseguida el pasillo mostaza.

No había nadie.

Ya iba a salir a la superficie, sacudiéndose con un gesto de la cabeza el agua del pelo, como un topo la nieve cuando ter-mina el invierno, cuando, arrastrando unos chancletones de madera desbaratados y abominables, con la rabia de un pe-nitente o de un inválido, vió que se acercaba, la canasta de jaboncillos en la cabeza y el batilongo empapado abierto al medio —no consigno otros detalles, amigamía, porque Coli-brí no tuvo tiempo de percibirlos—, el malvado vasallo oja-zul ejecutor de la Gerente.

Comprendió, el evadido del *underground*, que ya no podía volverse atrás.

Empujó la compuerta con tal furia, que los tabloncillos se estrellaron contra el revestimiento anaranjado y lavable del suelo; una pequeña lagartija desalojada corrió a lo largo del pasillo y llegó hasta la escalera de caracol.

Fue cayendo por los peldaños de hojalata con un campa-nilleo cada vez más espaciado y tenue.

Colibrí ascendió entonces, de un salto, como en un vuelo

vertical. Quedó un instante fijo en el aire. Las puertas del pasillo se abrieron al unísono. Un reloj dio las tres.

El acólito lanzó las chancletas y el canastón de palmolivillos como si de la rápita no hubiera brotado un hombre sino un conejo gigante que le guiñara los ojos. En pos de ayuda urgente corría hacia los aposentos de la patrona, gritando "se acabó lo que se daba".

El Pájaro se eclipsó en uno de esos antros cucarachosos y mugrientos que no sin cierta sorna la gerencia denominaba *relax*; los ocupantes, después de algún comercio innoble, habían arrojado sobre los catres rojos y tambaleantes, y hasta por el suelo encharcado, los tapadotes reglamentarios con manchones blancuzcos, amarillentos o carmelitosos; pare-

con un puñado de hojas machacadas, que el menesteroso se tragó sin protestar y a secas.

Al poco rato sus ojos fueron dos brasas.

Sintió un gusto salado en la lengua.

Le dio por caminar.

Segura de tener al pajarraco atrapado, y, según sus deseos, atado a una columna de la sala de masajes; barajando castigos y escarmientos o gozando con los que, obediente, el japonés ya le habría infligido, la Gerente, oronda, se vistió para matar.

Rectificó una última vez su maquillaje en el tocador rosado de su aposento. Iba con un traje sastre azul pastel —precioso, por cierto—, zapatos de plataforma, un bolso beige colgado al hombro y, ocultando con su sombra los estratos superpuestos de arrugas, un sombrero ladeado, de fieltro negro.

La pobre.

Cuando llegó a la sala de masajes, saboreando su venganza concentrada por los años, quedó de perfil ante un vitral con cristales esmeralda y motivos vegetales estilizados, vestigio de dios sabe qué reforma en aquel heterotópico local.

Buscó enseguida al impostor cazado. No vio nada.

Se restregó los ojos, virriajándose el *eye liner* azul prusia. Lo que descubrió la dejó... no encuentro el adjetivo pero sería algo así como atónita, demudada, muda, etc.

Sí: en medio del salón, y sobre un estrado de madera, entre vapores y sahumerios, sin el menor decoro, y como si quisieran ofenderla en su propia cara, riéndose a las carcajadas y en sus propias narices de la misión asignada, se refocilaban —y de qué modo— la ex profesora y el luchador.

Sobre el ocre del fondo, incrustados uno en el otro —o más bien ella, con su cabeza de puntilla, entre dos vastos hemisferios: los senos del samurai—, respirantes, amoratados, con babosos movimientos ameboides, los templantes eran como un signo birriajado, híbrido, borrón de la escritura zodiacal. Daban asco.

Un bombillo parpadeante y verdoso, con dos hilos divergentes oscuros, les colgaba encima; sus sombras ondulan siguiendo el balanceo de la luz: un pulpo enfermo.

—No es verdad— susurró la Gerente, como a cada mañana ante el espejo, cuando constataba, garabateados bajo los ojos, los nuevos estigmas del tiempo.

Temblaba toda. Un lagrimón negro le cuarteó el maquillaje de la mejilla derecha. Los vapores de la sala le hacían chorrear, de la peluca rojiza, a lo Gilda, unos goterones caoba claro.

Se tragó un puñado de librium.

Temblaba más.

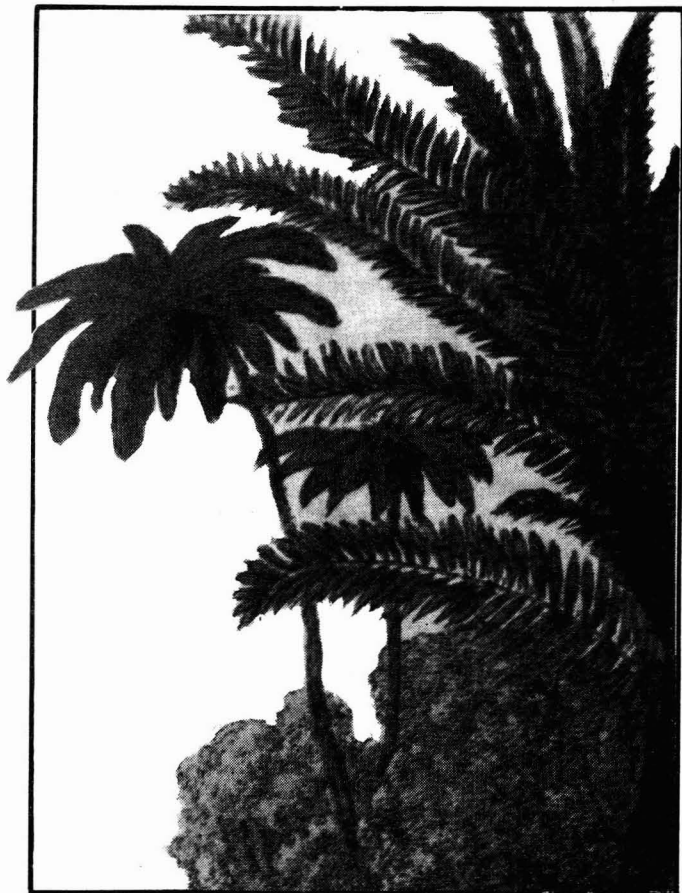
De la cartera, mordiéndose los labios, con una mano lánguida y parkinsonada, ala de cisne agonizante, sacó un revólver con el cabo de nácar incrustado de florecillas mozárabes.

—La sangre —declamó, feneciente y lívida— es la última escritura.

Apretó sin vacilar el gatillo. Y vació la maquineta nacarada en el cuerpo común de los fornicadores.

Como era su deber, volvió a desmayarse. Cayó, después de un último aleteo espasmódico, redonda, contra el vitral de arabescos vegetales.

—En esta casa —refunfuñó el ojizarco al oír el estrépito, mientras pasaba una esponja con detergente sobre los catres— ya no vale la pena ni pasar un trapo.



cían camisas de fuerza abandonadas en un manicomio en llamas.

Con esos harapos, y con su maña, se fabricó el Pájaro loco un faldón de fortuna y, trasponiendo sin pena un ventanuco que obturaban cartones y cuyo alfeizar era un cagadero de palomas, cayó en plena acera, con un pichón revoloteándole sobre la cabeza.

Los indios hacinados entre sus botijas y sus petates, que se despertaban de la siesta canturreando, lo vieron tan rubio y tan lindo que creyeron que se trataba de un Cristo con falda, como en los altares del barroco rural, o de un Cortés cagado, o hasta de Quetzalcoatl implume y —mi vida, según lo que daba relieve a aquel delantal— listo para generar enseguida a los hombres nuevos y fundar el sexto sol.

De inmediato se percataron de lo desmejorado y hambriento que estaba, como si el paso por aquel limbo vaporoso lo hubiera dejado todo esmirriado.

Sin otro medio de revigorizarlo, lo embutieron a la fuerza

Antonio Marimón

PUGLIESE, DE PIE

A Eduardo Cabral

Los violines se adelantan al centro
de la escena
Y su voz llega de lejos, con aire
de romanza
O de suave barcarola.
La orquesta toda cobra cuerpo.
El piano marca, guía y se oye en
los entrelíneas,
Como un fondo de sostenido afán.
La música es discreta, breve y se
deshace en los bandoneones,
Como un lirismo sin lector, que se
contrae o se susurra,
Como una locura que espera, que se
estira sin lenguaje,
Y aguarda hasta formar parte del
silencio,
Hasta impregnarse del silencio y, en
aquel teatro,
De nuestros corazones rotos,
Hasta sobrevivir un segundo antes
del absoluto blanco,
Que es el blanco de la muerte.
De entre los tiesos músicos, de
súbito, aparece el cantor
Y se mueve para decir su letra,
alto y errático
Como una sílaba. Y la memoria, los
climas contenidos
Son de viejas calles, regresos,
empedrados,
Noche,
El alba de las cárceles, la música
verbal de muchos,
Copas de turbio alcohol bodeleriano,
madres de cristal
Y cuerpos unidos como niebla.
Véase allí a los músicos, formales

como caricaturas,
Vestidos de traje azul.
Los dirige Pugliese.
Un hombrecito pintado con carmín,
ilusión,
Simulacro de la totalidad de la
orquesta
Que se abre en la irrealidad del
piano
Para que escape su arte,
Y entre las sillas dé la sensación
de que temblara
Una víbora de formas.
Cruda palidez de la tanguería.
Una línea todavía inhábil aureola
la escena.
Nada en la tiesura de esos hombres o
del pequeño anciano,
Móvil cual muñeco,
Nada en ese código de contorsiones
mínimas
Aparenta los viajes e innúmeros
destinos evocados.
Los músicos parecen una foto impresa
y agrisándose
Que enseña los quiebres, las arrugas,
el recatado óxido
Por el que escapan sus vísceras,
La sangre con las marcas del oficio.
Y si se movieran, si algo cortara
la armonía
Es probable que una masa indecible
de voces no tenga ya freno,
Y cayeran como una flor muerta.
Declive.
El lento periodo de un tango da lugar
a los aplausos,
Y Pugliese, de pie, inclina la cabeza.

André Burgière

LA EDAD MEDIA REENCONTRADA

ENTREVISTA A GEORGES DUBY

Georges Duby es un historiador satisfecho: una carrera sin tropiezos que lo condujo hasta el recinto sagrado de la gloria universitaria, es decir, hasta el Collège de France. Una obra que se construye con un libro tras otro, a la manera de una catedral, con una gran diversidad de temas y una gran unidad de inspiración.

Historiador de las estructuras sociales (como en *Guerriers et Paysans*)¹ pero sobre todo de las estructuras mentales que están en la raíz de nuestros conceptos del mundo, especialmente del poder (como en *Adolescence de la chrétienté occidentale*² y *les Trois Ordres ou l'Imaginaire du féodalisme*),³ puede dar ocasionalmente una clase de historia "documental", como en *le Dimanche de Bouvines*,⁴ brillante "demolición" de un mito nacional. Es reconocido unánimemente entre los historiadores y, como pertenece a l'Ecole des Annales⁵ (que es, con el Renault 5 y el agua de Perrier, uno de nuestros mejores productos de exportación actuales), su reputación y sus libros han trascendido ampliamente nuestras fronteras. Pero este autor es también uno de los raros universitarios que supo llegar al gran público. Su último libro *le Chevalier, la Femme et le Prêtre*⁶ fue un *bestseller*. La Edad Media, es cierto, sigue gozando de éxito comercial; una Edad Media *kitsch*, repleta de barones atormentados por la carne y por la cruz, de bellas damas sin misericordia y de juglares famélicos. Esa Edad Media está ausente de los libros de Georges Duby. El historiador explica a André Burgière en qué es radicalmente diferente su visión del pasado.

—Me aferro a la idea de que el conocimiento de la historia es, en el fondo, indispensable para la comprensión del presente y que ser historiador tiene sentido sólo si se ayuda a sus contemporáneos a comprender mejor los problemas que se le presentan. Soy historiador de la Edad Media central: apenas si me aventuro más acá del siglo X o más allá de fines del siglo XIII; me concentro en este periodo porque creo en la necesidad de considerar a las civilizaciones globalmente y soy lo bastante cauteloso como para trasladar la problemática a una transdiacronía muy larga. Me parece que en este periodo hay suficientes rastros para proceder a una exploración totalizadora de la complejidad de las relaciones sociales. Ahora bien, lo que percibo justamente en las relaciones sociales de esta época es muy esclarecedor con respecto a nuestros tiempos. La Edad Media no es nosotros y por este motivo el público le ha tomado gusto a la historia medieval —que es ocasión para un paseo, para una evasión en lo extraño. Sin embargo, la Edad Media es también, y profundamente, nosotros, y estoy convencido de que lo que se consolidó en Occidente, en Francia, en los siglos XI, XII y XIII,

constituye el esqueleto de nuestras formas de pensamiento, de nuestras conductas y de nuestra visión del mundo.

—Su último libro, *El Caballero, la mujer y el sacerdote*, trata del matrimonio medieval. ¿Acaso es necesario remontarse tan lejos, a los tiempos de los señores feudales, medio soldados, medio cruzados, que nos parecen tan alejados de nuestra sensibilidad, para explorar la herencia mental y las prohibiciones que impregnan nuestros comportamientos más íntimos?

—Estoy convencido, después de haber realizado esta investigación, que las estructuras matrimoniales que vemos desintegrarse ante nuestros ojos, todo ese edificio de costumbres, de preceptos; de ritos que se disgrega, se organizó en el periodo comprendido entre el año mil y fines del siglo XII. En ese momento, se consolidaron realmente las formas del matrimonio europeo y se establecieron costumbres que apenas si se han modificado desde entonces. Evidentemente se llenaron de cosas nuevas debido al movimiento de la historia, pero todas aguantaron, y sólo ahora las vemos desintegrarse. Así, pues, para comprender por qué se desintegran me parece necesario mostrar cómo se integraron. Una tradición, cuyo primer desarrollo valdrá la pena observar algún día con mayor cuidado, una tradición que proviene del fondo de los siglos, de esa oscuridad que precede al periodo en el que trabajo, conducía a los hombres de la aristocracia a elegir a su mujer para permitir que la clase dominante se perpetuara en sus estructuras. Se elegía a la mujer para que el linaje, para que la familia conservara las bases de la dominación. Por consiguiente, la moral exigía que se repudiara a la mujer si no le daba hijos a su marido y especialmente hijos varones que pudieran continuar la estirpe; permitía formas de unión menos legítimas, como el concubinato; reprobaba, en forma muy estricta, el adulterio femenino, porque corría el riesgo de introducir entre los herederos eventuales a hombres que no tuvieran la sangre del jefe de la casa. Esa tradición exigía también casar a todas las hijas pero prohibía casar a más de un hijo para que no se repartiera la herencia. Por último, estimulaba los matrimonios endogámicos, a casarse con las primas, porque esto favorecía la concentración de la riqueza. Existía una moral dinástica que todos los hombres de esta categoría social respetaban, cuyos preceptos obedecían ciegamente, aunque estuvieran muy profundamente imbuidos de cristianismo. Ahora bien: frente a ellos se levantaban los sacerdotes; otra moral, una moral eclesiástica, que tomó cuerpo en esa misma época y que aparece de manera extraordinariamente impositiva porque la Iglesia en ese momento se reformaba para extender su dominio sobre toda la cultura y la sociedad. Y se reformaba exigiendo de to-

dos los miembros del cuerpo eclesiástico —no sólo de los monjes sino de todos los sacerdotes— la pureza, especialmente la sexual, ya que esta pureza constituía un paso más hacia la perfección y, por tanto, hacia la justificación de las prerrogativas que reclamaba la gente de la Iglesia. Si eran más puros que los otros tenían que estar colocados jerárquicamente en la cúspide; tenían el derecho de dominar al resto de la sociedad.

—Su interpretación del amor cortesano es totalmente diferente de la que proponía Denis de Rougemont hace más de veinte años en *l'Amour et l'Occident*. Y, sin embargo, coinciden en una misma visión pesimista del modelo conyugal heredado de la Edad Media.

—El miedo a la mujer me parece ser uno de los componentes esenciales de la mentalidad masculina. Este miedo de ser engañado por su mujer, de no satisfacerla, es verdaderamente fundamental y establece un estado conflictivo en el interior de la pareja. Los caballeros viven el matrimonio como un combate, como una lucha difícil contra un adversario que se oculta. Existe en el seno del hogar un universo cerrado sobre sí mismo, secreto; no se sabe lo que pasa ahí; se sabe que es el sitio donde se preparan los filtros, los sortilegios, toda clase de armas mágicas que las mujeres, en su debilidad, utilizan contra ese adversario que quiere dominarlas, que es su amo, su señor y que las doblega por la fuerza. Por lo tanto, había sin duda considerables tensiones en el interior de la pareja. Estas tensiones aumentaron aún más debido a la predicación eclesiástica, porque en su trabajo de institucionalizar el matrimonio la Iglesia logró hacer de él lo que todavía no era a finales del siglo XII: uno de los siete sacramentos. Pero como la Iglesia profesaba un rechazo visceral a lo carnal, un rechazo al placer, había que proclamar que en el matrimonio la unión sexual debía tener únicamente la procreación como finalidad, y que el placer debía ser anulado a toda costa. Se escuchaba entonces constantemente la sentencia de San Jerónimo: *Un hombre que ama demasiado cálidamente a su esposa es adúltero: hace de ella una prostituta*. Es evidente que la relación conyugal estaba fuertemente marcada por esos dos sentimientos: por una parte, el terror del macho con respecto a ese ser diferente, del que estaba separado incluso por su educación (había en el sistema educativo una división tajante entre lo masculino y femenino) y, por otra parte, ese pesimismo, esa reprobación del placer que la iglesia proclamaba constantemente. En mi opinión, el amor cortesano era esencialmente un juego. Es un juego mundano, un juego de la buena sociedad, un juego de hombres que todo hombre bien nacido tenía derecho a jugar, pero de acuerdo a ciertas reglas que poco a poco se instituyeron en el curso del siglo XII. Todo lo que se dice de una valoración femenina, resultado del desarrollo del amor cortesano, me parece fundado en un malentendido. Ese juego colocaría a la mujer sobre un pedestal, pero en realidad sigue siendo un objeto —el objeto de una competencia que se desarrolla en torno a ella— sólo entre los hombres y todos los poderes que se le otorgan son, de hecho, falaces. Este juego me parece dominado y controlado por el jefe de la sociedad cortesana, el patrón, el señor, que ve en la organización de estas reglas y en esta competencia la forma de controlar a los jóvenes de su círculo, de someterlos y disciplinarlos. Utiliza a la mujer, objeto de su deseo, como una suerte de señuelo para mantenerlos en una situación de subordinación. Pienso también que en el curso del siglo XII las estrategias del amor cortesano se incorporaron

poco a poco a las estrategias matrimoniales. En sus orígenes, el juego cortesano era antimatrimonial, fundamentalmente adúltero, ya que debía jugarse entre tres personajes: el marido, la dama y el “joven”; la regla era que el joven lograra seducir a la dama. Pero parece que las prácticas de seducción se convirtieron progresivamente en fases preliminares del mismo matrimonio y que, según las reglas cortesanas, se hacía la corte a la joven dama que se esperaba tomar como esposa. Me parece que la evolución de la literatura novelesca proporciona la prueba de cómo va deslizándose el amor cortesano dentro del interior mismo del sistema matrimonial.

—En su trío, la mujer nunca tiene la palabra. No es una protagonista: es una mera apuesta. ¿No son descartadas, acaso demasiado fácilmente, aquellas mujeres que tomaron la palabra en esa época, por ejemplo, en la literatura cortesana?

—Yo diría que hay murmullos femeninos ahogados por el coro estruendoso de los hombres. Desde luego, tenemos a Marie de France. Me pregunto lo que se esconde detrás de ese nombre. ¿Otra monja portuguesa? En cuanto a Eloísa, todo nos hace pensar que sus cartas fueron escritas o reescritas por un hombre y que el intercambio de correspondencia con Abelardo está, en realidad, destinada a mostrar las etapas de una ascensión espiritual. Por lo tanto, lo que hizo muy difícil mi investigación sobre estos problemas fue que los testigos son todos más o menos hombres de Iglesia, de una religión que precisamente desprecia lo femenino, y el título que escogí, así como la imagen que está en la cubierta de este libro —donde se ve justamente la mano de una mujer sostenida por un hombre que la coloca sobre la mano de otro hombre— muestra los gestos mismos en que concluye el pacto matrimonial que expresan, en forma evidente, la pasividad absoluta de la mujer. No nos engañemos sobre todos estos artificios de la literatura de evasión que, justamente porque era de evasión, nos presenta a los personajes femeninos investidos de un poder, pero sólo en el terreno del juego, de la gratuidad. Pienso ahora en un libro que sería la prolongación del que acabamos de hablar, consagrado a la historia de la mujer en esa sociedad. Usted sabe: escribir un libro es una gran aventura. Partimos de ideas preconcebidas, estamos obligados a reconocer que algunas de esas ideas son falsas, parcial o totalmente, y que difieren también en cuanto a la interpretación. Espero que muchas de las cosas del primer libro sean destruidas por el segundo, pero me sorprendería mucho asociarme a esa otra corriente contra la que me opuse tajantemente en *La Femme, le Chevalier et le Prêtre*: esa corriente dulzona que nos pinta la condición femenina de esa época con colores demasiado rosas, para concluir demasiado fácilmente que existía efectivamente una mayor valoración de la mujer.

—¿Tuvo usted la impresión, a través de su itinerario de historiador, de haberse acercado o de haberse alejado de una concepción marxista de la historia?

—Lo diré claramente: rechazo todas las etiquetas. Es evidente que la evolución de mi trabajo científico indica que me alejé de un marxismo vulgar, caricaturesco, al evitar dar más importancia a lo económico que a otros asuntos. Pero quiero decir que reconozco mi deuda con el marxismo. No soy de los que repudia esa herencia. Reconozco perfectamente mi

deuda y diría que en el curso de la trayectoria de mi trabajo, la fase decisiva, el momento en que me interesé en otras determinantes, además de las materiales, correspondió al momento en que leí a Althusser con mucha atención. Correspondió, sobre todo, al momento en que leí, con no menos atención, a los etnólogos, especialmente a los "africanistas". La lectura de Claude Meillassoux o de Marc Augé me hicieron ver, de manera muy clara, después de los trabajos de Lévi-Strauss, que las relaciones de poder en el interior del grupo de parentesco podrían ser totalmente decisivas, que estas relaciones de poder se apoyaban sobre bases ideológicas, que la ideología no era el reflejo de la realidad concreta sino que era, al contrario, un proyecto para transformar esta realidad.

—En *les Trois Ordres...* usted titula un capítulo: "*les Contradictions d'un féodalisme*".⁸ Ahora bien, se sabe que los historiadores marxistas de la Edad Media hablan del feudalismo mientras que los otros prefieren hablar de la feudalidad.

—Acuérdese del título: *Las tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*— e introduje allí a sabiendas la palabra "feudalismo", como un llamado y un reto al marxismo tradicional. Tomé prestada voluntariamente esta palabra del vocabulario mar-

xista porque, en mi libro, concebía mi empresa como un ensayo no para ir a contracorriente del marxismo sino al contrario, para prolongarlo, rebasarlo, iniciar otra vertiente. Situé en el interior del concepto de feudalismo, que provenía del vocabulario marxista, mi investigación sobre lo imaginario y sobre el papel de lo imaginario en la evolución de las sociedades humanas. En cuanto a la falla que la Edad Media pudiera abrir en una teoría marxista de la historia, diré primero que en la obra marxista la Edad Media es un punto débil. Ni Marx, ni el mismo Engels, conocían muy bien este período; ellos habían estudiado una sociedad mucho más reciente, y el estado en que se encontraba la ciencia histórica de su tiempo no les permitía informarse de manera más adecuada sobre lo que ahora sabemos de la Edad Media. Por otra parte, es evidente que en la civilización medieval el peso económico estaba perfectamente contrabalanceado por el peso religioso y que, por consiguiente, es un terreno particularmente propicio para la observación de los fenómenos que estoy estudiando puesto que están alejados de lo material y que, además, no son ni su producto ni su reflejo. La necesidad de situar estos fenómenos es una obligación que tienen todos los historiadores del período medieval.

—Mi pregunta no se desprende necesariamente de la anterior —porque, ya que la izquierda se niega a identificarse automáticamente con el marxismo, ¿por qué el marxismo se identificaría automáticamente con la izquierda?— sino de los vientos que soplan en la actualidad. Desde que la izquierda regresó nuevamente al poder proliferan en Francia los historiadores de izquierda. ¿Se considera usted un historiador de izquierda?

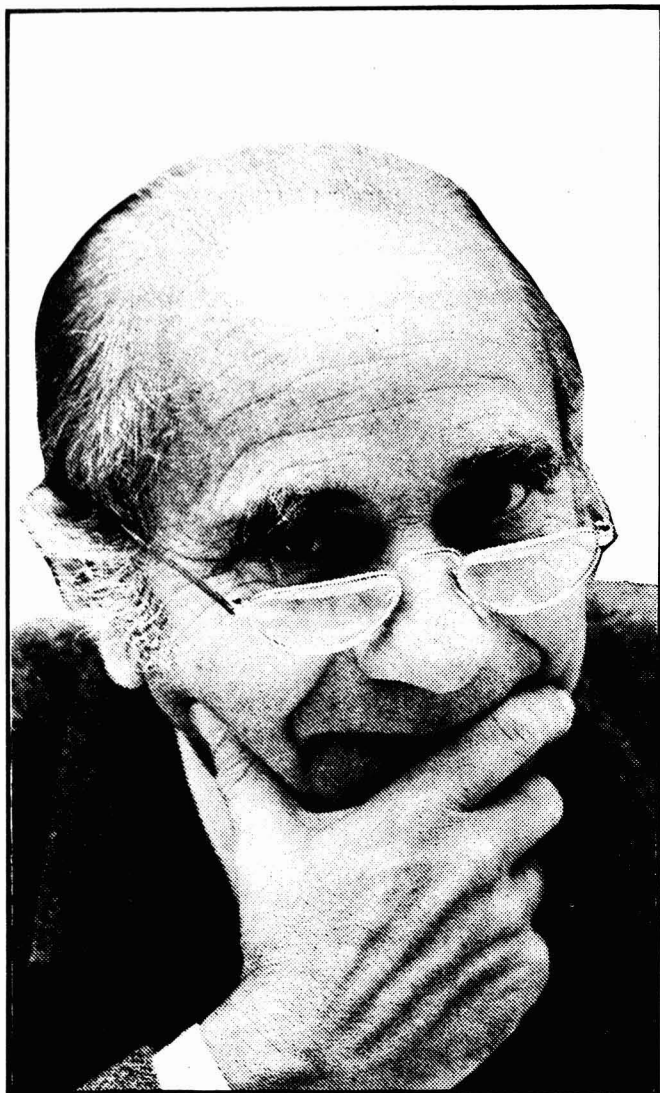
—¡Una vez más las etiquetas! Soy historiador y pienso que el historiador, para desempeñar bien su oficio, debe incluir sus pasiones. Pero este oficio lo vuelve a uno muy cauteloso cuando se trata de hacer alguna clasificación tajante. Hay izquierdas e izquierdas. Para ser clasificado de izquierda, ¿basta con creer en el progreso, en el florecimiento del hombre en la libertad? ¿Se tiene el derecho de llamarse de izquierda cuando, como yo, se vive como burgués y sin ningún deseo de modificar su existencia?

—¿Piensa usted que sus opiniones políticas no le dan responsabilidades personales en su práctica de historiador?

—¡Desde luego que sí! Y regresamos a la pregunta inicial: ¿para qué la historia? Para ayudar a mis contemporáneos en las batallas presentes. Si se trata de volver su espíritu más crítico, de fortificarlos para un combate contra las injusticias, los actos de poder, los embustes, las esclerosis, el apego desmesurado al pasado, los dogmas sobados, entonces, es verdad, trato de persuadirme de que puedo desempeñar un papel y me propongo desempeñarlo.

Notas

1. *Guerreros y campesinos*. Gallimard.
2. *Adolescencia de la cristiandad occidental*. Skira.
3. *Las tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Gallimard.
4. *El domingo de Bouvines*. Gallimard.
5. *Escuela de los Anales*.
6. *El caballero, la mujer y el sacerdote*. Hachette.
7. *El amor y Occidente*.
8. "*Las contradicciones del feudalismo*".



Georges Duby

*Mamacita, dame un beso
 Y dale otro a mi papá.
 Hoy es un santo... ¿no es eso?
 ¡Hoy! que alegría me da!*

*Hoy es mi santo y de mi papá,
 Hoy es mi santo y de mi papá.*

Manuscrito del que —cabe suponer—
fue el primer poema de Pellicer.

En este mes de febrero se cumple un nuevo aniversario de la muerte de Carlos Pellicer. Como homenaje, publicamos aquí un poema inédito y dos textos en prosa poco o nada conocidos del autor de *Hora de junio*. Agradecemos cordialmente a Carlos Pellicer López su generosa colaboración.

Esta “Balada de Venecia” debió incluirse en el libro *Camino*, publicado en París en 1929. No es extraño que el poeta decidiera no hacerlo, conociendo la gran cantidad de poemas que nunca quiso publicar. Pellicer ejerció una gran auto-crítica, especialmente hasta los años treinta. En *Camino* aparece un poema, “Estudios venecianos”, escrito en la misma ciudad y fechado el mismo mes. Posiblemente el poeta prefirió éste, escrito en tercetos, con un aire más formal y un tono más serio, en contraste con el desparpajo lleno de frescura informal —poema en “mangas de camisa”— que despliega en la “Balada de Venecia”.

Este desenfado estupendo es uno de los rasgos más personales de la obra de Pellicer. Aparece por vez primera en los inolvidables “Recuerdos de Iza”, escritos en 1919 y se confirma su hallazgo en el “Estudio” sobre Curazao de 1920, donde las imágenes poéticas se construyen de un modo inesperado, de un modo que hace pensar necesariamente en las técnicas cubistas, además de otros recursos que el poeta intuyó y supo traducir al lenguaje de las palabras. (Pensar en Claude Monet *comiendo* cosas azules y eléctricas o en *todos* los incontables personajes de la gran Ronda de Rembrandt (apareciendo por una estrecha callejuela de Curazao, es adelantarse algunos años a las bromas de los surrealistas y más todavía a los reencuentros de Picasso con Velázquez, Manet y el mismo Rembrandt.)

Pero volviendo a la “Balada” hay que aclarar que está dedicada a Domingo Chiazaro Fernández, uno de los dos uruguayos con quien vió

el poeta a su llegada a París en 1926. El otro era don Carlos Quijano, el ilustre periodista que por fortuna para México —y desgracia para el Uruguay— vive actualmente entre nosotros. El poema está lleno de alusiones a lugares de la ciudad: plazas, puentes, iglesias, palacios, monumentos, pintores vénetos y naturalmente —como la ciudad— cruzado por canales. No es raro que el poeta juegue con las imágenes que las ciudades-museo le ofrecen, llegando a veces a muy sutiles complicaciones en las que siempre asoma un fino humor. (“Concierto Breve”, “Oda al Sol de París”, “La hora de David” y tantos otros.) Era el modo de hacer suyo el medio que lo rodeaba y en esta ocasión llegó incluso a invitar al juego a otra lengua, la italiana, que sería finalmente —aparte del español— su idioma más querido el más familiar, el que mejor habló y escribió. (No sólo quiso usar el italiano, sino una frase en dialecto véneto, tan local, que no ha podido traducirla ningún amigo italiano... porque no son vénetos.)

Quiero agregar un comentario todavía. Estoy seguro de que Pellicer no vio este poema en los últimos cuarenta años de su vida. Rara vez hojeaba sus viejos papeles, entre otras cosas porque era necesaria una “excavación” —así decía— para hacerlo. Lo de la excavación era casi literalmente cierto. Este *manuscrito* —como muchos otros— apareció entre montones de polvo, telarañas, baúles desvencijados, fierros viejos y los más disímboles cachivaches que uno pueda imaginar, en el sótano de la casa. Seguramente no lo recordaba. Pero en la biblioteca, la tarjeta postal que estaba cerca de retratos de juventud era la de aquel maravilloso cuadro de Francesco Guardi, en la que sólo se ve, en medio de cielo y laguna azules, un gondolero atravesar el silencio de la tarde.

Carlos Pellicer

BALADA DE VENECIA

A Domingo Chiazaro Fernández

La biondina in gondoleta
se bañó con el poeta.

Del Campo de San Zanípolo
nos fuimos a Rialto.
Addio, nos dijo Gentile,
buona sera, nos dijo Tiziano.

A lo largo de la góndola
fueron uno ojos y labios.
Sia de longo! el gondolero
gritó a vuelta de un Palacio.

Ah que tu cuello era noble
y que eran lindos tus senos!
Y que en tus manos la Luna
se jugaba el más y el menos!

Ah que tu voz tuvo sombras
para hacer más vivo el fuego.

—Cómprame el Palacio Fóscari.
—Es del Gobierno.
—Cómprame la Cá D'oro.
—Es un museo.
—Pues la casa de Desdémona.
—Recuerda que es la de Othelo.
—Los Caballos de San Marcos

para seguirte en el cielo.
—Los Caballos de San Marcos
no tienen dueño...

Sobre el Canal las palabras
se entintaron de reflejos.
Una vez y otra la góndola
bebía del lado izquierdo
por el acopio creciente
de los abrazos y besos.

La biondina in gondoleta
laurel —rosa fue al poeta.

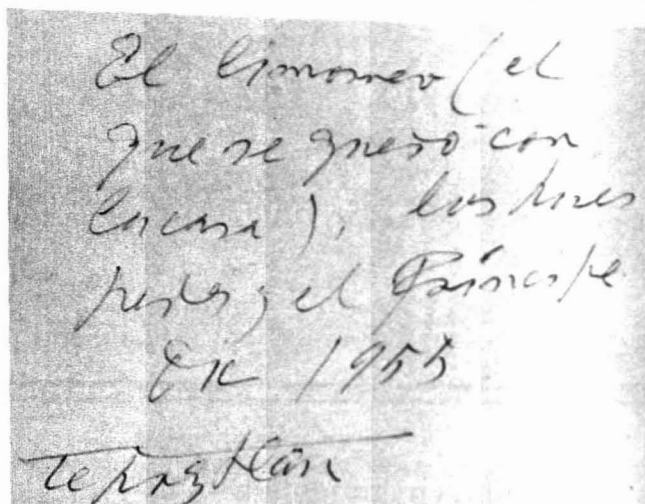
Al pasar por la Salute
las estatuas saludaron:
Adios los dos, nos dijeron.
Adios todas, contestamos.
(Los dos ángeles del Pórtico
se te quedaron mirando.)

Y todo esto cayó en Lunes.
Al otro día Venezia
de un puente a otro decía,
pálida de primavera
con cierta melancolía:
“La biondina in gondoleta
se acostó con el poeta.”

Venezia, Agosto de 1927



De izquierda a derecha: Francisco Neumann, Tomás Parra, Dr. Atl, Carlos Pellicer y no identificado.



El limosnero, el que se quedó con la casa, los huéspedes y el Príncipe. Diciembre, 1955. Tepoztlán.

Uno de los amigos más queridos y admirados por Pellicer fue el Dr. Atl. El poeta lo visitaba con regularidad en su estudio y el pintor correspondía las visitas, sin faltar nunca en la época navideña, cuando disfrutaba del famoso "Nacimiento" que organizaba Pellicer. (Precisamente el año de la muerte de Atl, el paisaje del "Nacimiento" se hizo en su memoria: el Paricutín y sus alrededores, entre grises y negros, con algún esqueleto de árbol —traído del Popocatepetl— en primer término.)

Hay una anécdota que pinta cabalmente esta amistad. Una vez, allá por 1955, Pellicer invitó a comer al doctor a su casita del pueblo de Tepoztlán. El doctor no conocía el lugar. Cuando terminaron de comer, vino la sobremesa y la conversación se alargaba hasta que el anfitrión, un poco preocupado por la hora, sugirió el regreso. —"¿Regresarnos?"— preguntó Atl extrañado, y añadió— "Estás loco, te regresas tú con mi chofer. Este lugar es prodigioso. Yo aquí me quedo". Y se quedó dos años a vivir y a pintar en la casita.

En 1943, Pellicer fue nombrado director del Departamento de Educación Extraescolar y Estética, lo que hoy es el INBA. Una de sus preo-

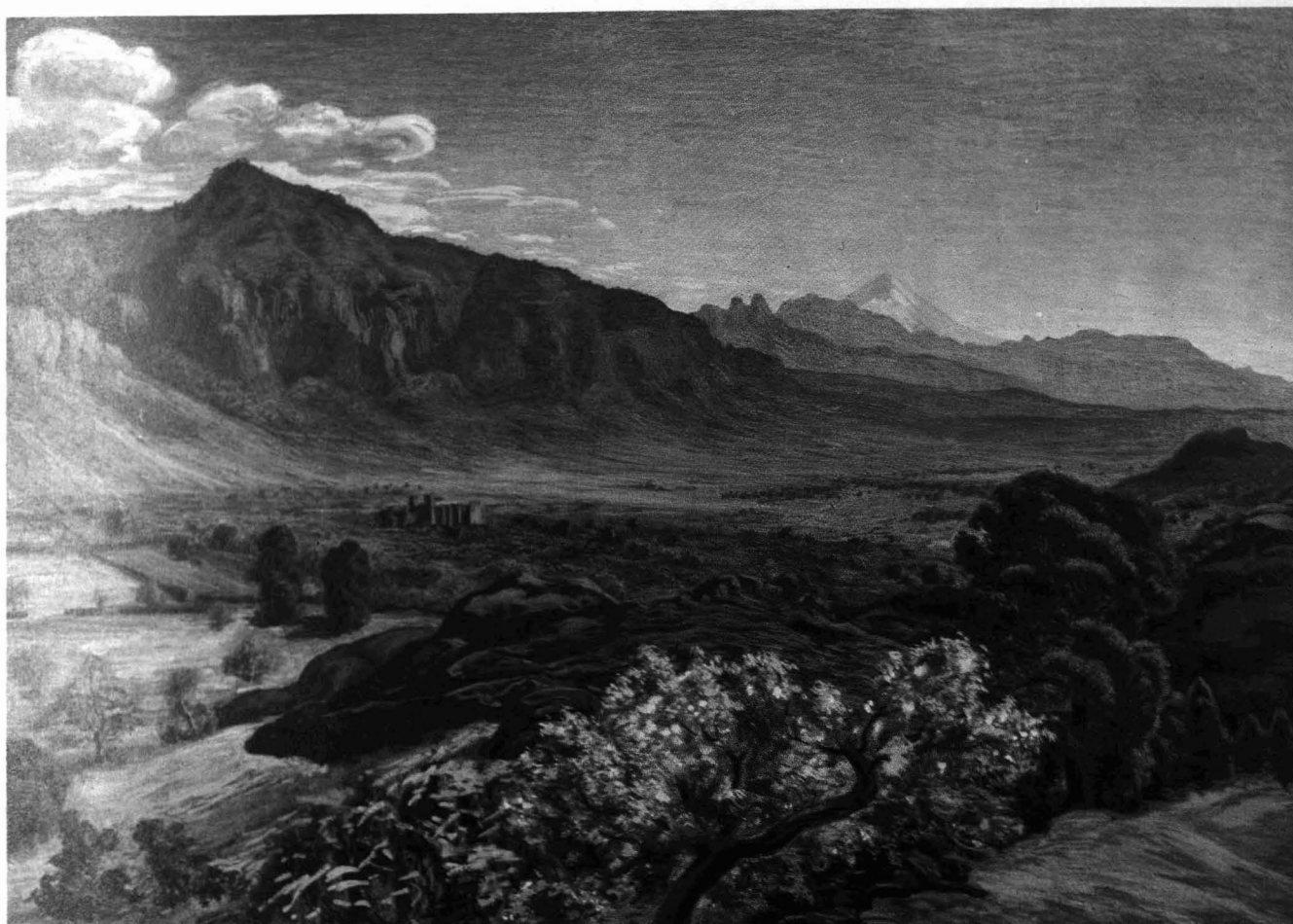
cupaciones principales fue organizar exposiciones, exposiciones que serían memorables: Velasco, Clausell, arte prehispánico de occidente, Orozco y Atl, entre otras. El texto de la exposición de Atl —escrito por él mismo— vale la pena recordarlo y rescatarlo aquí como quien pudiera volver a escuchar una de sus deslumbrantes conversaciones en que la imaginación lo hacía posible *todo*. Oír al doctor Atl, y verlo, porque su figura tenía la luminosa belleza de un dibujo de Leonardo, era una fiesta que uno no quería que terminara nunca. Tenía ese don maravilloso del cuentista, que con su palabra nos hace aparecer la imagen delante de los ojos.

No sé si el breve texto que Pellicer escribió para esta exposición —y que aquí ofrecemos— se haya publicado. Tal vez solamente haya sido leído en la inauguración. Ahora podemos leer el diálogo extraordinario que suscitó aquel grupo de paisajes y que se cerraría 20 años más tarde con el prólogo que el poeta escribiera para el libro que se publicó en el centenario del natalicio del pintor.

C.P.L.

Dr. Atl

PAISAJES DEL VALLE DE MÉXICO



Exponer es exponerse —exponerse a la crítica pedante o justa, y a los cariñosos elogios y felicitaciones forzadas de admiradores recién salidos del cascarón.

Uno sabe lo que hace, pero le molesta tanto que lo critiquen como que lo alaben — ¡inconformidad, condición humana! Así, inconforme y todo, estoy aquí ante el juicio público con estos paisajes que son párrafos de un largo capítulo escrito durante muchos años, pero que no puede presentarse completo porque mi vida desordenada, dispersa en mil aventuras, empresas y ensayos, gastada en caminar sin descanso por llanos y montes, me obligó a desparramar dibujos y pinturas *con el mismo sentido del orden* de un vendaval entrando por mi ventana sobre una mesa llena de papeles.

Para llevar a cabo esta exposición de obras mías, el poeta

Carlos Pellicer Cámara, después de muchos esfuerzos —que yo estimo en lo que valen— pudo encontrar algunos de mis paisajes en colecciones privadas, en diversas Secretarías de Estado y en mi taller. Todas esas obras representan, exclusivamente, modalidades del Valle de México.

El poeta Pellicer ha podido también desenterrar diversas pinturas y dibujos ejecutados por mí en períodos anteriores a la Conquista, allá en lejanas épocas, antes que sembraran el Ahuehuete de la Noche Triste, o en los tiempos en que el Popocatepetl, de chaparrito que era, parecía hormiguero.

A pesar de que la colección que se exhibe debe considerarse incompleta, su conjunto puede dar una idea exacta de mis rebúsquedas técnicas, de mi modo de dibujar, de mi manera de interpretar el paisaje. Me parece que todas las obras tie-

nen el mismo valor plástico. Ninguna ostenta señales de cambios, de progreso. (La teoría del progreso la reservo para ponerla en práctica en los campos de la política o de las ciencias.) *Si se siente, se ha de sentir bien, íntegramente, desde un principio y siempre, uniforme, potentemente.* Los cambios accidentales o sistemáticos en las expresiones estéticas obedecen al análisis frío, a las reglas de la escuela o de la academia, a las sugerencias de los amigos o a las imposiciones de los clientes, pero casi nunca a un sentimiento espontáneo.

Cuando yo dibujo o pinto, lo hago por puro placer —placer profundo, fisiológico y espiritual, exento de preocupaciones estéticas o técnicas.

He inventado algunos procedimientos para pintar, con los cuales estoy seguro de dominar mi oficio. Considero que en este arte, como en cualquiera labor manual, la técnica entra en un 85% en el buen resultado del trabajo. Un cirujano, un albañil, una cocinera, un mecánico que no tiene dominado su “modus operandi”, fracasarán aun siendo unos genios en la teoría —con mucha mayor razón un pintor.

Esos procedimientos que he inventado, son tres: uno para dibujar y dos para pintar. El primero, a pesar de haber sido puesto en práctica hace muchos años, carece todavía de nombre; al segundo lo llamo petro-resina y al tercero Atl-colors.

Los dibujos

Todos los dibujos, con pocas excepciones, están ejecutados de la siguiente manera: Se coloca un papel blanco de la consistencia que más agrade sobre una superficie lisa; se unta con una capa de polvo de negro marfil o de “sauce Bourgois” hasta obtener el tono deseado; se dibuja con un pequeño y duro esfumino de fieltro; se sacan las luces con una goma y se reforza el trabajo con el mismo esfumino y con lápiz tipo Conté. Así puede obtenerse un vigor muy especial y grandes transparencias en el claro oscuro, armonía tonal y espontaneidad en la ejecución de la obra.

La pintura a la “petro-resina”

Es bien simple. Se muelen los pigmentos con petróleo y una resina adecuada, y sobre una superficie blanca, preparada al temple, se pinta como a la acuarela o al fresco, sin usar blanco. En seguida se van engrosando las capas hasta obtener la calidad o el tono que se busca, y encima se trabaja con los Atl-colors, obteniendo óptimos resultados: gran transparencia, ricas calidades y una seguridad completa en todo lo que concierne a la no alteración de los colores.

Los atl-colors

Están hechos con la fórmula de la encáustica griega, pero convertida en una barrita dura que pinta. Esa fórmula se compone de resinas, cera y el pigmento. Fundido y molido el conjunto, se hace la barrita y se usa en forma semejante al pastel, pero como los tonos no se mezclan, el trabajo se realiza superponiendo capas, las que siempre están secas. Así se obtiene una gran riqueza de materia, solidez y potente luminosidad. Pueden usarse sobre cualquiera superficie seca: papel, cartón, tela áspera, madera, cemento, etc., a condición de que la superficie que recibe el color no sea blanda ni flexible. Pueden usarse también sobre pinturas al óleo, a la acuarela, al temple o al fresco, con resultados sorprendentes.

Someramente conocidos los procedimientos para dibujar y pintar, conviene explicar cómo ejecuto los grandes y pe-

queños paisajes, porque creo que el conjunto de mi modo de operar puede interesar a más de un artista, y constituir la iniciación de una escuela de pintura.

Por principio de cuentas, yo nunca salgo “a buscar un paisaje”: siempre dejo que el paisaje me busque a mí, que se eche violentamente sobre mi sensibilidad. Me detengo ante esa sensación, mejor dicho, ante ese estado que me produjo la sensación, lo analizo rápidamente y hago un esquema en blanco y negro, también muy rápido. Ambas cosas, con raras excepciones, no duran más de diez minutos.

Con el esquema o apunte, y lo que guardo en la memoria, empiezo el paisaje inmediatamente, o después de un mes o de un año —la sensación pristine perdura sin debilitarse por largo tiempo. Dejo punto menos que completo el trabajo y lo abandono durante dos o tres semanas, al cabo de las cuales lo termino definitivamente usando los Atl-colors.

Yo no soy partidario de hacer muchos estudios para ejecutar, sea un paisaje, un retrato, un cuadro cualquiera o un mural, porque en esos estudios se quedan la espontaneidad y la emoción, y la obra final resulta fría, inexpressiva y amanejada, mientras que si se ejecuta directamente, con la sensación palpitante de lo que se vió, arrojándola toda entera sobre la superficie de la tela o del muro, la obra vibrará.

Dos ejemplos colosales demuestran la exactitud de mi afirmación: las obras de Rafael y las de Miguel Angel.

Rafael hacía muchos preparativos para pintar un cuadro o un mural, como en el caso de los frescos de Las Estancias en el Vaticano. Las composiciones que iban a extenderse sobre los muros fueron dibujados primero en cartones, de tal manera completos y perfectos que ya no era posible hacer mejor. Los calcó, los copió después, pero ya no pudo salirse del modelo y las obras resultaron un poco frías, a pesar del prodigio de las composiciones, de la extraordinaria elegancia del dibujo y de la nobleza de los personajes.

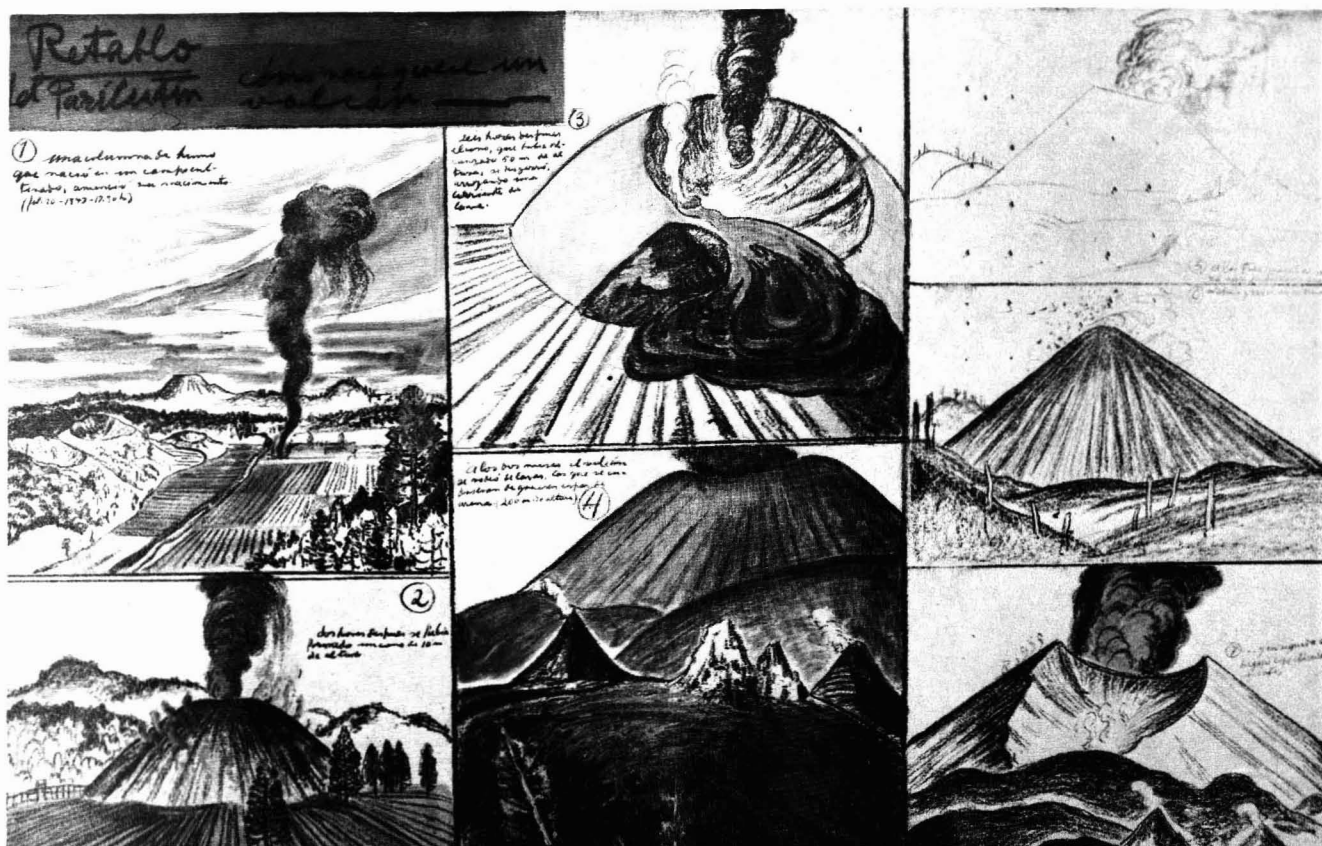
Miguel Angel al contrario: se echó sobre el techo de la Capilla Sixtina como una fiera hambrienta sobre su presa. Su imaginación parió directamente en las superficies de cal y arena húmedas al Super-Hombre que había concebido. Agarró con las tenazas de su mente el cuerpo humano, y desesperadamente lo transformó en un organismo más potente, más perfecto que el que Dios hizo de carne y hueso. La naturaleza empleó millones de años para realizar la evolución del simio al Atleta de los Juegos Olímpicos; a Miguel Angel le bastaron unos cuantos meses para realizar la evolución física y anímica del Atleta de los Juegos Olímpicos al Super-Hombre de la Sixtina —superación de la naturaleza que no puede alcanzarse solamente copiándola.

Veamos ahora lo que el paisaje significa.

El paisaje

Para el agricultor, una promesa de cosechas.
para el ingeniero, un campo de mediciones;
para el militar, claro, un campo de batalla;
para el excursionista, una serie de distancias que recorrer;
para el geógrafo, una complicada fracción del Planeta;
para el automovilista, un panorama inconexo cortado por una serpiente de cemento que está obligado a tragarse;
para el alpinista, un manto azul que se extiende a sus pies;
para un presidente municipal, el área de sus roberías.
Para el ciudadano el paisaje no existe.

Pero para un pintor, para el artista, para aquel que pueda captar un fragmento a la vasta extensión de los cielos y la tie-



Retablo del Parícutín 1943, dibujo al carbón / óleatex 1.20 x 1.78 cm.

rra, para un caminante, para un indio —ser contemplativo por excelencia— el paisaje es el ritmo de ondas que la naturaleza extiende, tal vez generosamente, donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y de energía.

Pero juzgado desde un ángulo diferente, el punto de vista de la plástica, de la cosa reproducida, dibujada o pintada, la reproducción de la naturaleza, la sensación humana convertida en representación de la naturaleza, se transforma en una obra de arte.

El paisaje —el género paisaje— ha necesitado largos siglos para alcanzar el grado de evolución, de potencia, de perfección actual, capaz de igualar en fuerza emotiva, a cualquiera otra manifestación del arte.

Los primeros intérpretes, y aún los de épocas muy adelantadas, hicieron obras ingenuas, infantiles, tanto más contradictorias con la marcha general del arte pictórico o escultórico, cuanto más se tome en consideración el grande desenvolvimiento que había alcanzado, desde las épocas muy primitivas, la representación del hombre y de los animales. Compárese un paisaje asirio o egipcio de las primeras épocas faraónicas o uno de los tiempos de Pericles, con las esculturas y pinturas de hombres y animales de los mismos periodos, y se verá la potencia y perfección de las representaciones de los seres vivientes y la incompreensión del paisaje.

Fue Roma la que inventó el paisaje tal y como lo entendemos hoy día. Obras maestras se produjeron desde los tiempos de la República, hechas al temple y en mosaico.

En la Edad Media, los monjes inventaron la miniatura para ilustrar libros religiosos, a la que dieron un sentido realista de la naturaleza, pero lleno, al mismo tiempo, de una grande poesía hecha con tonos claros y brillantes colores, con abundancia de detalles que revelan un tranquilo espíritu de observación y un sentido elevado de la armonía.

Pero no fue hasta principios del Renacimiento cuando el paisaje adquirió caracteres de *cosa per se*, creándose un género especial, vastísimo. Desde entonces las figuras se movieron en un ambiente real. El paisaje ya no es un fondo convencional. Los muros y las telas se cubrieron de arboledas, de rocas, de campiñas, de prados floridos donde bailan los sátiros o un santo hacía un milagro. Y así, desde esa época, el hombre vivió unido a la naturaleza.

En nuestro tiempo, el género paisaje es fundamentalmente realista en la mayor parte de sus expresiones, y forma, en el campo de la pintura, un género especial.

La pintura del paisaje produce en el ánimo una serie de sensaciones más intensas que cualquier otro género del arte de pintar, y el que pinta se convierte en un receptor de ondas de belleza, cambiantes e infinitas.

Confesión.

Debo confesar que yo no soy paisajista por vocación, por educación o diletantismo, sino *por consecuencia*. Caminante antes que todo, recorrí campos y montes desde muy niño, y un día, espontáneamente, me encontré a mí mismo copiándolos sobre un papel con la punta de un lápiz.

Desde ese día me volví paisajista, y cuando asciendo a una montaña o voy por un valle y alguno de sus aspectos me impresiona más que los otros, me detengo y lo dibujo. Algunas de esas impresiones están aquí, en esta Exposición, con la cual cierro un ciclo de mi pintura. En seguida abriré otro de mayor pujanza, sujeto, como este del Valle de México, a un tema único: la belleza trágica del Parícutín, destructor de pueblos.

México, septiembre de 1944



Carlos Pellicer

TAQUIGRAFÍA DE UN GRANDE HOMBRE

El caso del Dr. Atl en la historia del arte en México tiene el mayor interés por sus incursiones a la vulcanología y a la literatura. Su inquietud duró cerca de un siglo, en la que su talento y su sensibilidad pusieron en juego una de las personalidades más atractivas de nuestro mundo cultural. Fue pintor por encima de todo. Más de noventa años en la Tierra y setenta y cinco de trabajo. De estatura pequeña y frágil, en lo azul de sus ojos el cielo competente para hacerse cargo del planeta. En lugar de palomas sacaba monedas del sombrero. Su hospitalidad fue siempre espléndida, aunque consistiera solamente en una manzana. Alquilaba casas muy grandes en las que el mobiliario casi no existía. Vestido con gran modestia, el lujo de su persona era su perfecto aseo. Conservo su voz de coro, y en la fantasía de su conversación, la mentira se parecía mucho a la verdad. Su bello y barbado rostro era tan fino, que a veces ocurría estropeado por el trueno de la voz. Su cortesía con las damas llegaba a la elegancia pero casi sin notarse. Su simpatía personal era inolvidable. Gerardo Murillo Cornadó. De sus padres, de origen catalán, casi nada sabemos. El renunció al nombre original para llamarse brevemente en lengua náhuatl, Atl, agua. Y en el agua estuvo el origen de la vida. Una noche alegre en París, a principio del siglo y en unión de gente grande de nuestra América, un hombre de genio, el argentino Leopoldo Lugones, le añadió el doctorado. Desde entonces, se llamó y firmó: Dr. Atl. Y hubo agua para todos los molinos. Fue uno de los mexicanos. El más mexicano que uno pueda conocer. La temperatura del paisaje la llevaba en la sangre. Conoció y amó nuestro arte indígena y fue el primer tratadista de lo que llamamos arte popular. Su interés por la arquitectura religiosa de la época virreinal lo impulsó a publicar preciosos volúmenes ilustrados generalmente por él mismo: Dibujos, acuarelas. Cuando habitó en lo que queda del ex-convento de la Merced, estudió y dirigió la reconstrucción de la hermosa escalera y sufragó los gastos, nunca supimos cómo. Allí nació la novela intitolada *Gentes extrañas en el Convento*. Allí la escribió, muy bien tramada y mejor escrita. Fue un verdadero escritor. *Los cuentos de todos colores*, son deliciosos, llenos de malicioso humor. Una vez leí dos o tres en público y, al terminar, se acercó una persona para decirme que había reconocido a sus propios parientes. *Las Sinfonías del Popocatepetl* son pequeños poemas en prosa de aliento cósmico. Atl vivió una temporada larga cerca de las nieves del gigantesco volcán. Construyó su propia cabaña. Yo tengo los dibujos referentes a ese trabajo. Muchas veces me habló de cuando las nubes se metían a su casa y él las echaba a sombrerazos. ¿Las noches del Popocatepetl? Los que las conocemos, allá arriba, sabemos lo difícil que es hablar de ellas. La pequeñez se vuelve tan grande, que uno quisiera ser así siempre.

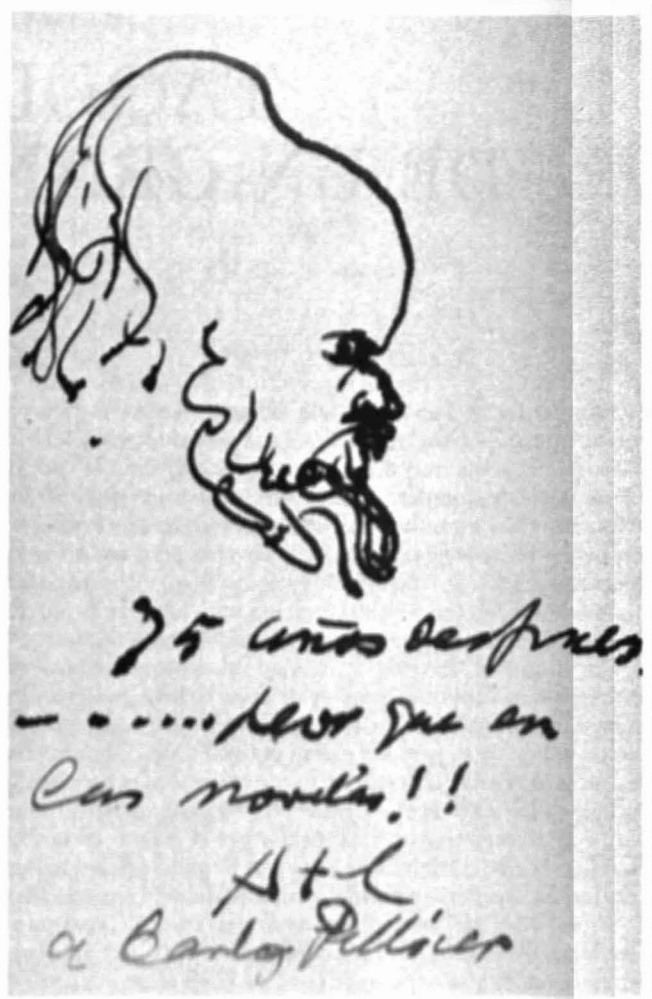
El gran volumen sobre el Parícutín no tiene antecedente

en el mundo entero. Es la biografía del volcán. Desde su nacimiento, ocurrencia inusitada en tiempos muy largos. Por todo motivo, libro extraordinario. Mucho de lo que junto al volcán dibujó y pintó, lo empleó para ilustrar la obra. Muchas veces la lentitud de la lava le obligó a cambiar de sitio y salvar a la carrera la obra artística. "Mira" —me decía—, "cuando le tomaba yo el pulso al volcán, volaban rocas del tamaño de un piano de cola que no me dejaban seguir hablando con él". El episodio no duró mucho tiempo. La cosa se detuvo cuando el nuevo volcán, el Parícutín, alcanzó la estatura de algo más de quinientos metros. Naturalmente el paisaje dejó de ser pintura para transformarse en una mortífera aguafuerte. Por poco los ácidos acaban con el espacio. Ahora, allí, la aurora es fúnebre: una inmensa flor negra, parece no marchitarse nunca. Atl, sobre todo esto, dejó dibujos que son documentos y estados de ánimo. De tanto andar sobre la nueva piel de esa tierra, algo entró por un rasguño en el pie derecho, y con el tiempo, el artista y vulcanólogo perdió toda la pierna derecha. Ni así dejó de andar: con las muletas, en silla de ruedas y en su automóvil, nos daba cuenta de muchas cosas. Así, todavía, volvió por unas horas al Popocatepetl. El gigante lo vio partir para siempre. Se despidieron, tal vez a través de una nube. *Las nubes sobre el Valle* se llama un cuadro que logré que el gobierno le comprara al artista en un mal momento, para honor mío.

La pintura de Atl es muy vigorosa, realizada con gran libertad. Entiende la luz como color, no el color como luz, como lo quiso Velasco. Con muy raras excepciones pintó fuera del Valle de México. Su pintura mural, tanto en Europa como en México, fue destruida. Trabajó muchísimo. Fue un gran pintor, tal vez más extraordinario como dibujante. En muchos de sus paisajes en blanco y negro, el color salta a la vista. Cosas de magia. Un buen día se le presentó el pintor Luis G. Serrano con un cuadro y unas cuartillas, demostrando en ambas cosas la eficacia de su teoría de la perspectiva curvilínea y le dijo: "Maestro, yo soy un pintor mediocre, pero creo que esto sirve y ojalá quiera usted ensayarlo". Atl leyó, vio y ensayó y aprovechó muchas veces el hallazgo del pintor Serrano. El Dr. Atl inventó un material sólido para pintar, sobre tela o madera a base de resinas y lo bautizó con el nombre de Atl-Colors. Se me figura que nunca rebeló la fórmula; les daba la forma de los gises escolares.

Atl fue por poco tiempo director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, institución venerable de fines del siglo XVIII. Una huelga, promovida por él, logró cambios notables en la organización del antiguo Instituto.

Políticamente estuvo siempre dentro de alguna fase del socialismo y en cierto momento, 1915 o 16, en la extrema izquierda. Participó en la fundación en la ciudad de México de la Casa del Obrero Mundial. Tomó parte en la Revolución



75 años después... peor que en las novelas!! Atl a Carlos Pellicer

al lado de Carranza y Obregón. Era antirreligioso aun cuando me dijo en más de una ocasión que ya era necesario levantarle un templo al hombre. Viajó mucho y estuvo siempre preocupado por la cuestión de la Atlántida. La primera sílaba del vocablo coincide con el sonido atl, en lengua náhuatl. Escribió algo sobre esto y pretendió algo que no pudo realizar. Viajó mucho y residió tanto en Francia como en Italia, cuyos idiomas dominaba. Leía el inglés. Cocinaba preciosidades y le gustaba mucho lo que en estos menesteres hacía mi madre.

Los ojos de águila de Atl necesitaban más cielo que el que puede dar la montaña, pero, más que eso, movilidad espacial, y la tuvo, gracias al empleo del helicóptero. Desde tan feo aparato dibujaba a ritmo de taquígrafo y con estas vocales construía el discurso plástico a todo color. A esto llamó aero-pintura. Fue su última actitud.

Pocos años antes de morir, el maestro pensó en la posibilidad de construir, en algún lugar de México, la Ciudad de la Cultura, para congregarse en ella, cada dos años, artistas y hombres de ciencia de todo el mundo. Tres lugares llenaron las condiciones que él proponía: clima, belleza, etc. El maestro estudió a fondo el proyecto. Aquello iba a tener consecuencias mundiales para México de inusitada y nobilísima realidad. Pero el costo, en moneda universal, era de cien millones de dólares. Trabajó varios años en este asunto, sin re-

sultados positivos. En medio del gran conjunto, estaría el Templo al Hombre.

Recuerdo que siendo yo estudiante de bachillerato, se me ocurrió un domingo ir a verlo pintar un mural en el ex convento de San Pedro y San Pablo. La puerta del zaguán estaba entreabierta y pude escuchar toda una gritería, explosión de injurias. Entré y me oculté para no ser notado. Los gritos partían de la boca de una mujer bellísima de apellido Mondragón que había vivido por años en París y era el amor de Atl. La cosa era por celos. El estaba sobre andamios pintando un muro y ella abajo insultándolo. El apellido Mondragón es francés. En determinado momento ella le gritó: ¡Te voy a comer los hígados! y él — apenas pude escuchar — le respondió en francés: *Où, mon dragon*. Me tragué la risa no supe cómo.

Fue, con Velasco y Clausell, uno de los grandes paisajistas de nuestra América.

Junto, o en las montañas que él amó, por tan grandes, no podemos verlo. Pero escuchamos su voz y a través de las manos de sus ojos luz, disfrutamos tan maravillosas imágenes. Fue sencillo y generoso. Amó el vino y las mujeres. Amó a la vida como pocos. Lo estoy viendo. Hombre genial y magnífico.

Villahermosa, Tab., a 5 de junio de 1974

Carlos Pellicer

DOS PALABRAS SOBRE UN GRANDE ARTISTA

La exposición de pinturas y dibujos del gran artista mexicano Atl, honra a la Dirección General de Educación Estética que tiene la fortuna de presentarla al público nacional e internacional. Es el balance de cincuenta años de pintar, de observar y estudiar, de recorrer el mundo, de andar a pie, de pensar y de adorar a la naturaleza como pocos hombres la han amado.

Hombre cielo y hombre nube, hombre montaña y hombre árbol, hombre lluvia y hombre piedras, hombre luz, hombre paisaje para decirlo y concretarlo totalmente.

Los dos grandes paisajistas de América han sido Velasco y Atl. El primero es el más poderoso concentrador de tiempo que ha existido, el genio que

paró con freno de aire los tiempos del paisaje. El segundo, Atl, es el pintor del tiempo, el acelerador del paisaje, el maestro genial de la dinámica, de los vivientes impulsos del paisaje y de su esencia. Ambos han visto el Valle de México en función de un acto pasional sin más límite que su propia capacidad vital.

El Valle de México, sorprendente muestrario geológico, inusitado abecedario del mundo, referencia principalísima de la cultura universal, envidiable vivienda de majestuosa y solemne poesía.

Los ojos de Atl son a veces los más extraños aparatos visuales. Velasco pintó de pie. Atl pinta caminando. Vastos fragmentos del planeta aparecen en sus grandes composiciones. Atl es el gran pintor sonoro, capaz también de conmovedores silencios. Velasco seduce por su música quieta. Grandes pintores y grandes dibujantes los dos, Velasco está en la línea de la derecha y Atl en la de la izquierda. Cuatro rayas de ambos componen el cielo y la tierra. Atl ha llegado a las más finas y nobles, inteligentes y elegantes simplificaciones. Su motor poético refuerza a la naturaleza. El espacio está pasando. Hay casi siempre algo terrible en grado mayor o menor en toda su obra. Su misma bondad personal es un poco tempestuosa. Su vida toda es una de las más envidiables vidas mexicanas, una de las más dramáticas y graves de hombre viviente por excelencia.

Ecuación de la gran pintura mexicana: Diego Rivera es a José María Velasco lo que Atl a José Clemente Orozco.

Los dibujos del gran pintor jalisciense son sin duda alguna los más admirables dibujos de paisaje que hay por ahora en el mundo. Es acaso el más grande paisajista de nuestros días. Toda la fuerza y el dramatismo de México se expresan en idioma de paisaje a través de este hombre genial y magnífico, sin cuya obra el arte de nuestros días estaría incompleto.



Dr. Atl. Autorretrato Pastel 42 x 63 cm.

México, Septiembre de 1944.

Miguel Angel Flores

ALGUNAS CLAVES DE "HORA DE JUNIO"

A principio de siglo, un niño visita el mar en compañía de su madre. Para el niño será una experiencia imborrable. El mar y el sol. Tabasco, su tierra natal, es el sitio de la vegetación exuberante, de los grandes ríos, de ceibas, de garzas, y de un mar ora apacible, ora embravecido. El hombre adulto lo recuerda así: "mi madre me llevó al mar. Poseía el don de disfrutar la naturaleza, y me lo comunicó".

Apenas adolescente, se traslada al valle de México, donde transcurrirá la mayor parte de su vida. En Tabasco ya había confirmado su atracción y amor por el paisaje. En la altitud de la montaña decide que su misión es dar testimonio de una naturaleza vasta e indómita. Con el tiempo su poesía buscará tener la desmesura del paisaje. Pero en su comienzo no es el exceso el tono dominante.

Carlos Pellicer nació en Villahermosa el 4 de noviembre de 1899. Empezó a escribir desde muy joven, casi niño; a los quince años da a conocer estos suntuosos versos que encierran el germen de un estilo:

Ella es la fiesta de las líneas
y de las rosas soñadoras
y de las diademas apolíneas
entre la flor de las auroras.

Tropa de dioses pecadores
Píndaro canta, dicta Aspasia.
Y un atropello de visiones
en los suspiros de la magia
Solemnidad de la columnata
Y en las mandíbulas de plata
del trípode, alza sus esfuerzos
la lividez de los aromas,
como una ráfaga de versos
en un canto de palomas.

Pellicer nunca abandonará esta línea. Aunque fue un poco mayor que los poetas conocidos como los Contemporáneos, pocas veces coincidió con ellos. Torres Bodet, Cuesta, Villaurrutia, se encierran en sus alcobas verbales, practican la introspección, sufren la influencia de la poesía francesa y viven en un mundo enrarecido aunque fascinante. Pellicer toma otro rumbo: no sólo descubre la novedad de la patria sino la de todo un continente.

Aún está por escribirse la biografía de Pellicer que contribuya a explicar las circunstancias que animaron la creación de cada uno de sus libros. Quienes lo conocieron tienen el recuerdo de un hombre vital, bondadoso, comprometido, y que ocultaba detrás de una fina ironía la importancia de su obra. No hay en el panorama de la poesía mexicana un hombre de una personalidad tan fuerte, señalada por rasgos de pintoresquismo que sobreviven tanto como su poesía. Men-

cionar a Pellicer es mencionar su potente voz, su cabeza calva, y aludir, a un mismo tiempo, a su tropicalismo. El mismo se definió así: "Yo he sido un tropical insobornable". Declaración que pesará como un fardo en la lectura del conjunto de su poesía. Antes de publicar su primer libro Pellicer era ya famoso. Despierta la simpatía de Carranza, que lo envía como agregado universitario a Colombia, y se convierte en uno de los más vehementes colaboradores de José Vasconcelos; la cercanía con este turbulento hombre influirá definitivamente en su poesía. El poeta se convierte en predicador de un evangelio civil, y estaba bien dotado para realizar esa tarea pues desde temprana edad ejerció su inegable histrionismo. Cosío Villegas recuerda así la juventud de Pellicer:

"Vasconcelos había señalado con gesto dramático y palabra incendiaria las lacras del analfabetismo. Nos convocó a combatirlo con el mismo celo e igual desinterés que el viejo misionero español que penetró en las más apartadas rancherías para salvar el alma del indígena pagano convirtiéndolo a la religión católica. Y partamos los sábados y los domingos para hacerlo. En una de esas incursiones acompañé a Carlitos Pellicer para ver cómo operaba este gran actor. Nos metimos en una lejana vecindad de Peralvillo, y desde el patio advertimos un silencio y una soledad como si nadie viviera en ella. Aventuré la explicación de que siendo domingo, la gente dormiría algo más y haría su aseo perezosamente; pero Carlitos, insatisfecho, comenzó a dar unas ruidosas palmadas y a gritar: '¡Y bien! ¿Qué nadie vive aquí? Entonces, ¿quién riega las macetas, quién lava los corredores, quién barre el patio?' Comenzaron a asomarse unos cuantos curiosos, que no se explicaban a qué venía un pregón tan impertinente. Cuando llegaron a diez o quince, Carlitos, ahora con voz dulce y persuasiva, los instó a bajar, a juntarse con él, pues éramos amigos de ellos y les traíamos la buena nueva. Bajaron, y entonces Carlos les contó que él era poeta y escribía unos versos muy sentidos. Y les recitaba un poema suyo, o de Díaz Mirón, a quien admiraba como ninguno otro colega".

Todos conocemos ya la ironía que destilaba Cosío Villegas. Estas palabras escritas en su vejez conceden a regañadientes que las actitudes de Pellicer siempre fueron de lo más honestas. Fue un sincero cristiano, y su cristianismo fue uno de los fundamentos de su poesía. En una carta a un periodista expresó lo siguiente: "cinco son los recuerdos mayores de mi adolescencia: mi conocimiento de San Francisco de Asís, de Bolívar, de Rubén Darío y de José María Velasco, así como mi amor casi legendario por una tabasqueña de prodigiosa

belleza, reparto de mi drama espiritual y sentimental". La humildad ante las obras de Dios y la solidaridad con el prójimo, la afirmación contra los imperialismos, el dominio de la música de las palabras, la maravilla del paisaje y el amor: de aquí brotaron, como incesante manantial, las imágenes de Pellicer. Nunca hubo pose ni histrionismo de mal gusto. Pellicer salvó todos los riesgos —y vaya si se arriesgó. A los veintidós años da a conocer su primer libro de poemas: *Colores en el mar y otros poemas*, que es el principio de un luminoso canto que se enriquecerá libro tras libro. Dice Octavio Paz que todo poeta trae algo nuevo a la poesía; en el caso del Pellicer, las grandes novedades son el sol y el amor, pero habría que agregar que otro de sus obsequios es la confianza en el mundo, la confianza, a pesar de todo, en los hombres, que expresa un homenaje a Dios —iba a decir: un sentido homenaje a Dios. La crítica lo ha repetido hasta el cansancio: el sentimiento es una de las piedras angulares de la poesía de Pellicer. Sólo en Guillén, en Jorge, por supuesto, he encontrado una afirmación tan directa y al mismo tiempo tan compleja, tan llena de resonancias:

En medio de la dicha de mi vida
deténgome a decir que el mundo es bueno
por la divina sangre de la herida.

Es una puerta de entrada llena de optimismo que lo ha de llevar a decir después:

¡El sol! ¡El sol! ¡El sol!...
Detrás de un arrebol
llegó aquel joven sol.

Antes dije que Pellicer descubrió la novedad de una patria y de un continente. Lo que más me entusiasma a mí, como lector de Pellicer, es su capacidad para hacernos novedoso el mundo que nos rodea. El sol, entre lo más antiguo de la creación, provocó la sentencia: "nada hay nuevo bajo el sol". Y Pellicer se atreve a escribir "el joven sol". Y el sol, por la magia verbal del poeta, se vuelve más luminoso y es reciente. El vuelo aéreo de las imágenes da más encanto al poema. Pellicer y Gorostiza adaptan entre nosotros con gran fortuna el empleo de la copla; se ha dicho que la introducción del *haikú* en la poesía mexicana, por parte de Tablada, iba a ejercer gran influencia en la poesía de Pellicer. Pero hace falta matizar esta opinión. De la copla, su música está presente; la composición plástica es herencia del *haikú*:

Y el alba al encender
el gran faro del día

Los ejemplos podrían multiplicarse: "*Pintado el cielo en azul. El mar pintado en azul. / El alma suelta en azul*". Aquí aparece otra característica de su poesía. A la expresión directa, quizás obvia, Pellicer introduce un elemento que suscita múltiples lecturas e interpretaciones. Quisiera destacar las afinidades que se establecen entre *Colores en el mar* y *Canciones para cantar en las barcas*; no olvido que *Reflejos*, de Villaurrutia, también participa de las mismas preocupaciones formales; sin embargo, entre Pellicer y Gorostiza se establece un punto de contacto más cercano que se encontrará después en *Muerte sin fin* y *Hora de junio*.

El segundo libro de Pellicer, publicado apenas tres años después, es saludado elogiosamente por José Vasconcelos. *Piedra de sacrificios* lleva el subtítulo "poema iberoamerica-

no". Aquí hace por primera vez su aparición el poeta civil y uno de sus temas más recurrentes: Bolívar, el semidios, no el hombre sino el mito. Pellicer se adelanta así a Pablo Neruda e impresionado por la 'asamblea de montañas' que son los Andes, canta a los ríos y a las montañas, a su insólito paisaje. El mismo año aparece *6, 7 poemas* que incluye el poema "Deseos" al que pertenecen los versos más citados por críticos perezosos:

Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color.
Todo lo que yo toque
se llenará de color.

Esos versos definen un programa poético y así, por voluntad de muchos, Pellicer será el poeta del trópico. Es verdad que cada poeta, por más amplio que sea su registro, por más variada que sea la elección de sus temas, siempre estará dominado por una constante. Algunas veces son los lectores los que se encargan de señalarla, de pregonarla, de imponerla; otras veces es el propio poeta el que la expresa como una apostilla, casi siempre en respuesta a quienes le exigen una definición. Surge de este modo el lugar común, sitio para recorrer sin gran esfuerzo, abandonándonos a él, ocultándonos en él, haciéndolo responsable de nuestras opiniones. Instaurado así, pocos se molestarán en demolerlo. Y el lugar común termina por emitir su luz propia: una irradiación que nos oculta otros territorios, algunos trazos insólitos. ¿Acaso hay otro poeta en el que, como en Pellicer, se hayan acumulado con pasmosa frecuencia los mismos adjetivos? Sin duda él mismo contribuyó a crear el mito del hombre tropical. Vivió fascinado por la ferocidad del trópico y la majestuosidad de los países, rindió culto a los elementos naturales y a los grandes espacios; fue antiimperialista y destacó la figura de Cuauhtémoc. Pero su poesía es algo más. Gabriel Zaid ha dividido acertadamente la obra de Pellicer en tres etapas. La primera comprende *Colores en el mar*, *6, 7 poemas*, *Hora y veinte* y *Camino*. Son libros tocados por la gracia, por la espontaneidad, por el verso rápido y ágil. Todo es alegría de vivir, aceptación de los dones, asombro de que el mundo esté bien hecho. La segunda, sobre la que casi nadie se ha detenido, es la del recogimiento, la interrogación y la duda y ocupa sólo tres libros: *Hora de junio*, *Exágonos* y *Recinto*. Escritos en la madurez del poeta, serán los menos citados y, me atrevería a decir, casi los desconocidos. Muchos lectores de Pellicer llegan a sentirse incómodos ante la insistencia de los críticos de que el poeta es únicamente sol y mar y trópico, y aunque es cierto que sólo brevemente la conciencia y la reflexión hicieron acto de presencia en su poesía, hay que añadir que lo hacen con una intensidad que hace de *Hora de junio* uno de los ejemplos más altos y límpidos de una poesía que interroga al hombre sobre el amor y su lugar en el mundo. Por fin, en la tercera de las etapas señaladas por Zaid, Pellicer vuelve sobre su senda, recupera el entusiasmo, se maravilla del mundo y nos entrega uno de sus poemas más vastos y memorables, su "Discurso por las flores", y escribe una segunda intención de su "Oda tropical".

El libro *Hora de junio* fue publicado en 1937. No consiste sólo en los sonetos que llevan ese título. Incluye, además, su primera intención de "Esquemas para una oda tropical" y abundantes poemas sobre el mar y el paisaje. Pienso que, en realidad, se trata de dos libros: uno intercalado en el otro y que forman una unidad aparente. Cabría preguntarse por qué el autor no agrupó los sonetos de tal forma que constitu-

yeran un libro autosuficiente. Un libro breve e intenso que se destacaría por su singularidad. Lo que dice del paisaje y del mar y del trópico aparece en otros libros posteriores, pero los motivos de los sonetos serán una ínsula en el vasto océano de su obra. Se trata para mí de una meditación sobre el lenguaje y de su relación con Dios y con él mismo como creador.

Hora de junio fue en la madurez de la vida del poeta, como apuntamos ya, el momento de la reflexión, el alto en el camino para mirar ya no los elementos naturales sino para indagar en la poderosa carga espiritual que animaba lo mejor de su poesía. La visión cristiana de su vida fue su punto de apoyo. Dios había hecho el mundo y él atestiguó que el mundo era bueno; nunca se fatigó por hacer más habitable ese mundo: edificó sobre los cimientos de la alegría, fue vital y poderoso en la bondad de sus sentimientos; pero cuando llegó la hora de la duda, se interrogó a sí mismo; los sentidos que le habían servido para el goce de lo cósmico y terrenal, se vuelven sobre sí mismos para indagar en el alma del hombre donde conviven —en perenne lucha— la luz y la sombra. Casi al final de su vida dijo, a propósito del nacimiento que cada Navidad colocaba en su casa, que tenía pasión por todo lo cristiano. “Creo en Cristo”, dijo, “como Dios y la única realidad importante en la historia del planeta”. No pienso que la expresión más lograda de su cristianismo se encuentre en los sonetos de *Práctica de vuelo*, demasiado manifiestos en su intención. Los sonetos de *Hora de junio* son más profundos, calan más hondo en la esencia cristiana.

El primer soneto tiene como tema central la soledad, que es agua vacía, y esa agua vacía es el agua de sus imágenes: agua informe y deshabitada. El agua como purgatorio del que salimos súbitamente para vivir una resurrección que es goce de los sentidos. Cabe mencionar, aquí, el contrapunto entre la densidad del primer cuarteto y la ligereza del terceto final:

Vuelvo a ti, soledad, agua vacía,
agua de mis imágenes, tan muerta,
nube de mis palabras, tan desierta,
noche de la indecible poesía.

Por ti la misma sangre —tuya y mía—
corre al alma de nadie siempre abierta.
Por ti la angustia es sombra de la puerta
que no se abre de noche ni de día.

Sigo la infancia en tu prisión, y el juego
que alterna muertes y resurrecciones
de una imagen a otra vive ciego.

Claman el viento, el sol y el mar del viaje.
Yo devoro mis propios corazones
y juego con los ojos del paisaje.

En el segundo soneto, el eje central es la voz, pero no la voz del clamor o del tiempo de historia, sino la silenciosa música para callar un sentimiento. De la voz saca una rosa que no toma el amor que es amiga del viento; allí el poeta se duele del inútil gozo y la voz es vencida por la soledad:

Junio me dio la voz, la silenciosa
música de callar un sentimiento.
Junio se lleva ahora como el viento
la esperanza más dulce y espaciosa.

Yo saqué de mi voz la limpia rosa,
única rosa eterna del momento.
No la tomó el amor, la llevó el viento
y el alma inútilmente fue gozosa.

Al año de morir todos los días
los frutos de mi voz dijeron tanto
y tan calladamente, que unos días

vivieron a la sombra de aquel canto.
(Aquí la voz se quiebra y el espanto
de tanta soledad llena los días).

En el siguiente soneto se alude a un encuentro concretado en un instante. Instante, junio, año, se refieren a un transcurrir, a un decurso; no hay permanencia sino cambio, aunque el instante se quiere perpetuo. El instante fue momento de diamante y el transcurso del tiempo lo ha vuelto perla triste: joya escarnecida. Que la nube sea encarnación de ese instante, que cese de ser perla y triste. Esa nube es materia verbal y la palabra salva al poeta:

Hoy hace un año, Junio, que nos viste,
desconocidos, juntos, un instante.
Llévame a ese momento de diamante
que tú en un año has vuelto perla triste.

Alzame hasta la nube que ya existe,
librame de las nubes, adelante.
Haz que la nube sea el buen instante
que hoy cumple un año, Junio, que me diste.

Yo pasaré la noche junto al cielo
para escoger la nube, la primera
nube que salga del sueño, del cielo,

del mar, del pensamiento, de la hora,
de la única hora que me espera.
¡Nube de mis palabras, protectora!

En el siguiente soneto el jardín de junio es el edén, el lugar del gozo. De repente irrumpe un aire, que no era un aire de plenitud sino un aire que anuncia desolación. Es un aire enrarecido, compañero de un exilio:

Junio, jardín de Junio, yo no quise
sino sólo una voz de su ternura,
besar el aire que en sus ojos dura
y soltar en mis labios lo que dice.

Aire, junio en los aires ya predice
las imágenes muertas en la oscura
piedad de las palabras que apresura
la sola poesía que no quise.

Agua, en tus lluvias llévame ceñido
al campo de sus ojos, al latido
del corazón que halle en otra sombra.

Róbame a los espacios que su acento
busque al azar, fuera de luz y sombra.
Yo cubriré mi sombra con el viento.

En el soneto que leeremos ahora se precisan las líneas del exilio, de un olvido que es olvido del mismo olvido; allí el poeta camina sobre las ruinas, que son las ruinas de la desolación:

Junio que no cumpliste el prometido
fruto del sacrificio, tú caminas
y a las treinta jornadas avencinas
el ave prodigiosa del olvido.

Yo me quedo más solo que tu olvido
en la imagen creciente de tus ruinas.
¡Yo caminara lo que tú caminas!
¡Yo olvidara el olvido de tu olvido!

Por ti la angustia es llave de la puerta
que no se abrió de noche ni de día.
¡Agua de mis imágenes, tan muerta!

¡Noche de la implacable poesía!
Por ti la misma sangre, tuya y mía,
corre el alma de nadie siempre abierta.

Los centros del siguiente soneto son múltiples. Un cuerpo busca una sombra, acaso un cuerpo puede prescindir de su corporeidad como la belleza que sin ser poema es poesía, que no necesita del poema para ser poesía. No el cielo celeste ni nocturno sino un cielo sombrío, territorio de la duda que lo lleva a interrogarse sobre la inminencia de la muerte. Aquí surge insólito un lamento. En palabras de amor se va la hermosa vida. Hay un destino más alto que cumplir, inalcanzable, inabarcable, la rosa mística, el Santo Grial que hace dolorosa la búsqueda.

¿Cuál de todas las sombras es la mía?
A todo cuerpo viene la belleza
y anticipa en los aires la proeza
de ser sin el poema poesía.

Junio dos nubes mágicas me fía
y ya soy cielo en que la duda empieza.
¿Apoyaré tan pronto la cabeza
en la mano profunda que aún no es mía?

En palabras de amor se va la hermosa
vida junto a la espina y a la rosa
tan alta siempre que cuando la hallamos

antes sangran los dedos con la espina;
y la rosa en la altura de sus ramos
ya es otra rosa que se indetermina.

Ocupémonos ahora del siguiente soneto. El tema: el corazón, símil del sentimiento, pasividad de la piedra del río. En la reflexión que es momento contemplativo hay un elemento dinámico: algo cobra movimiento, el río se agita. Y la novedad de la imagen no tiene el tono de una plenitud sino del claroscuro, de lo sombrío:

Era mi corazón piedra de río
que sin saber por qué daba el remanso,
era el niño del agua, era el descanso
de hojas y nubes y brillante frío.

Alguien algo movió, y se alzó el río.
¡Lástima de aquel hondo siempre manso!
Y la piedra lavada y el remanso
liáronse en sombras de esplendor sombrío.

Para mirar el cielo, qué trabajos
ruedan los ojos turbios, siempre bajos.
¿Serán estrellas o huellas de estrellas?

Era mi corazón piedra de río,
una piedra de río, una de aquellas
cosas de un imposible tuyo y mío.

En la pieza siguiente, el poeta nos sumerge en un motivante juego de palabras: el día y la palabra son palomas. Aquí el roce con los elementos naturales no produce gozo. Y nos inquieta la convicción del poeta cuando dice: "si algo hay en mí que valga es la amargura". El agua revierte la densidad del verso, otra vez profunda y terrible. Profunda, porque lo que expresa cala hondo; inquieta, conduce a la interrogación sobre la validez del ser. Terrible porque el agua gloriosamente oscurecida se abre como un abismo:

En palabras de amor —paloma el día—
pone y quita palabras palomares
y las pequeñas brisas por los mares
viajan con una angustia de alegría.

Riesgo de llamarada que se enfría,
luz que falta en los cuellos a collares,
perdición en los súbitos azares
dicha de una virtud que no existía.

Si algo hay en mí que valga es la amargura
de un desdenado vaso de dulzura
que una noche lluviosa está secando.

Ha de quedar el agua sin virtudes
agobiada de horribles juventudes,
gloriosamente oscura, recordando.

La angustia existencial se repite más honda en el próximo soneto. Soy yo, pero esta plenitud no se basta a sí misma. Los místicos hallan en la substancia divina el molde que al fin los contiene. Si los sonetos están recorridos por una sutil carga mística, en éste la chispa se hace incendio:

¿Por qué si ya estoy lleno de mí mismo
quiero de ti la brisa, el agua, todo
tu ser en mí, profundo, de tal modo
que yo sea el abismo de tu abismo?

Gloria será de mágico cinismo
ir a tus cielos desde el noble lodo.
Jerarquía: tu codo con mi codo,
encontrarte y decir: tú eres yo mismo.

Fuerza y fusión en que el amor se ahonda
y baja al seno de mayor altura.
Arriba pisa el pie vidas de onda

y abajo, en lo más alto, se enriquece
la unidad de los dos en la figura
de un árbol submarino que florece.

De súbito, en el soneto que sigue, el hombre se recobra, mira hacia dentro y la profundidad lo asombra: la búsqueda de sí mismo encontró la desolación, pero luego de la purificación que significó interrogarse mira al mundo con ojos

más puros. Y ese tú que nombra el poeta es Dios y la magnificencia de sus obras:

Esta noche mis ojos no se cierran,
esta noche me enciendo como el día,
toda la noche es río de alegría,
toda la noche tus noches encierran.

Déjame ser el blanco en que no yerran
las manos habituales de tu guía;
óyeme sin mirarme en este día
en que cien noches sobre mí se cierran.

Tú eres la inmensidad, el imposible
amor, el dulce amor, amor terrible,
la distancia constante de mí mismo.

Y quiero estar en ti, quiero ese viaje
de infinitud, igual a su heroísmo
de ser la luz, la nube y el paisaje.

La connotación de la noche es lo oscuro, el espacio propio a la soledad y la angustia; sin embargo, y por la magia verbal de Pellicer, la noche es el escenario de una desbordada alegría en la pieza que ahora se analiza. La inesperada asociación de la luz en el corazón de la noche da su fuerza al soneto:

Abrí mi pecho cual una ventana
y eras el horizonte, un vago monte
con nubes de oro, nubes de horizonte
compuesto de la noche a la mañana.

¡Cuánto tardas allí, cosa lejana!
Veo y busco tu faz de monte a monte.
Nivelé el corazón al horizonte
y está en mi mano cual una manzana.

Si de tanto mirar lo que no miro
cayera de mis ojos la belleza
como la hoja del árbol —suspiro—,

y la llevaran el viento y la brisa
con tal cuidado que toda tristeza
fuera sólo un comienzo de sonrisa.

El amor que lo preside todo abarca vida y muerte. El poeta puede decir que nosotros, que creamos para la vida, también enarbolamos los pabellones de la muerte. De vida y muerte el amor da testimonio con resonancias cristianas inequívocas. En el principio el mundo es bueno por la divina sangre de la herida. En esta pieza es el agua lustral de otra vida:

Amor así, tan cerca de la vida,
amor así, tan cerca de la muerte.
Junto a la estrella de la buena suerte
la luna nueva anunció la herida.

En un cielo de junio la escondida
noche te hace temblar pálido y fuerte;
el abismo creció por conocerte
robando al riesgo su sorpresa henchida.

Hiérreme así, dejándome en la herida.
La sangre que no cuaja ni la muerte
—la llaga con la sangre de la vida—.

Ya estás herido por mi propia suerte
y somos la catástrofe emprendida
con todo nuestro ser desnudo y fuerte.

En el soneto siguiente, aparece el hombre como mínimo protagonista del universo: es el fuego cósmico, la energía, la fuerza que modela el mundo. Y en el centro se yergue un Dios y un hombre que le da sentido, que es gozo y pesadumbre: el poeta cantará ese mundo:

Eramos la materia de los cielos
que en círculos inútiles perece
sin dar el fuego cósmico que crece
sino apenas el ritmo de sus vuelos.

Energía de idénticos anhelos
que aleja y avecina y que los mece,
juntó en choque de fuerzas luz que acrece
la sombra en tierra de sus hondos cielos.

Y buscándose en ambos nuestra suerte
fluyó hacia tu esbeltez la fuerza fuerte
que al fin su espacio halló propio y profundo.

Salgo de ti y estoy en tu tristeza,
sales de mí y estás en tu belleza.
Las estrellas nos ven: ya hay otro mundo.

El último soneto parece despojado de esa poderosa carga de angustia que animó a los otros; es una sosegada reflexión sobre la que canta y nombra el poeta. Sus manos, que se cubren de dones verbales, son cuencas para elevar al cielo llamaradas:

Eso que no se dice ni se canta
es sólo un nombre ¿acaso es un suspiro?
En la sangre celeste de un zafiro
tiene lugar, y tiempo, y voz levanta.

¿En qué número numen, qué garganta,
qué secreto feliz, a cuál retiro
donde sólo el suspiro de un suspiro
pase, te he de esconder, ventura tanta?

Si estas manos vacías ya están llenas
al pensar en tu ser —lecho de arenas
con que las aguas doran su camino—,

donde ponerlas, manos asombradas
de mostrarse desnudas al destino
y levantar al cielo llamaradas.

En los verdaderos poetas los versos son el agua donde su autor, como Narciso, busca su identidad y su conocimiento. La poesía, creación, es también una suerte de gnososis que se produce al roce de las palabras que descargan su energía. Si el agua está muerta y no es un espejo ¿qué queda entonces? No hay otro medio que la búsqueda de otro espejo —quizá la búsqueda de Dios— para que se produzca la revelación. El primer verso del primer soneto hace mención al agua; en el último verso del último soneto de la serie *Hora de junio* se alude al fuego, que es purificación.

Para terminar: aquí sólo he apuntado una vía de acceso a este mundo casi ignorado de Pellicer. Las claves por descifrar aún son muchas.

Francisco Serrano

POEMAS

FUNCIÓN DE ARMONÍA

Aquí,
En estas letras,
De una vez
Ya es visible
La primavera
Color de león.

JARDÍN

Un ámbito de frescura
Que los pulmones respiran
Entre el aire y la sustancia.
El día despierto inaugura
Temprano su gentileza.
La cálida brisa explora
Con una tensión de urgencia
La constelación de rosas.
Como de un país remoto
Nos llega alguna noticia,
Toda el ansia se acumula.
Une el instante. Reposa
En la entreclara mañana.
La nube llega a su tiempo.

IN/CERTIDUMBRE

¿Por qué se crea, neblina,
Qué recoge
Un reflejo suyo en sí
Y se apaga?
Un espacio tan abierto
Como la hembra.
En su cercanía
Gira tal vez
Lo que todavía
Imprime cada vez más
Juego de metamorfosis.
No es sino el azar.

TEMPLO EN RUINAS

Resplandece
Su volumen
Bajo el sol.
El fin
Forma una cadena
Por todas partes.
Pasos del viento, gradas;
Escalas de la piedra
Descalabrada.

Aquí mismo

El abismo
Desde su estupefacta
Profundidad
Agitó fulguración y deseo.
La historia cabalga muda
Sobre la hierba abrasada.
Silencio. Desaparición. Nadie ya sabe.
Ese mundo que fue
—Vestigios en la maleza—
Articula la apariencia.
atmósfera del olvido.

FUE, SERA

Amanece frío.
El sol se abre paso
A trechos, tirita.
Se detiene, tiembla,
Se acerca buscando
Toda compañía.
El viento desata
El juicio, el olvido.
El tiempo es, no obstante.
La alegría descansa
Muy suave, sin ruido.
La brasa, el multitempo...

Joaquín Marco

EL REALISMO SOCIAL EN LA NOVELA ESPAÑOLA

A comienzos de siglo la novela española aparece integrada en dos planos dominantes. Los narradores jóvenes como Baroja, Azorín o Unamuno reaccionan contra las fórmulas literarias que estaban ya determinadas por la generación del 68 aunque, en sus comienzos, se identifiquen en ellas. Los esquemas narrativos de Pérez Galdós, Valera, Clarín, la Condesa Pardo Bazán, Alarcón o Pereda —por citar los nombres de mayor relieve— derivaban de tres fuentes principales. La primera de ellas es la novela francesa realista y naturalista (de Balzac a Zola); la segunda, de los esquemas narrativos románticos (la novela histórica y el folletín); la tercera, la propia tradición clásica nacional. Naturalmente, estoy ofreciendo aquí un planteamiento muy esquemático, pero que estimo válido como punto de arranque. Con el Modernismo, los jóvenes narradores antes mencionados derivarán del realismo tradicional del siglo XIX hacia fórmulas que suponen un enriquecimiento y —a la vez— constituyen fermentos de “modernidad”. Con frecuencia se ha venido acusando a los novelistas de la Restauración de falta de interés por los problemas técnicos. Tal acusación debería extenderse también a los novelistas del Modernismo. Baroja, por ejemplo, no se interesó especialmente por los problemas de fondo, por la renovación que se operaba en la Europa de su época en el ámbito de la novela. Sin embargo, reaccionará ante las ideas que sobre la novela había expuesto Ortega y Gasset, en el prólogo a *La nave de los locos* (1925). Baroja se precia de “realista” sin llegar a plantearse en profundidad la complejidad del término.

Al filo de 1900 (concretamente en 1901, un año antes de que Azorín publicara su novela *La voluntad*) aparecían en las librerías de Madrid, publicado a sus expensas (como haría también en sus comienzos Pío Baroja), los dos volúmenes de una novela del extremeño Felipe Trigo (1865-1916) con el título de *Las ingenuas*. Trigo es un novelista característico del Modernismo aunque con frecuencia ha sido ignorado en los manuales por su irregular producción, por su decantación erótica y por no haber coincidido en el grupo de escritores que fueran englobados con la equívoca etiqueta de “noventa y ocho”. Con *Las ingenuas* asomaba un novelista bajo los esquemas del realismo tradicional decimonónico, pero ya allí —con marcados ingredientes autobiográficos— descubrimos a un narrador que pretenderá realizarse como “innovador”. Su calidad de médico (como los naturalistas López Bago, Zahomero y Zamacois —quien cursó también algunos estudios de medicina—) le lleva a observar e interpretar la realidad bajo criterios aparentemente científicos y no muy distantes de lo que serán, en definitiva, los criterios naturalistas. En el prólogo a dicha novela, Trigo confiesa: “Temo ‘haber hecho de señoritas’ una novela española y altamente moral que no puedan leer las señoritas y que pueda no pare-

cer a muchos ni moral ni casi española; porque la moralidad y el nacionalismo, para buen puñado de patriotas, no deben reflejarse en la literatura más que vestidos a la anti-gua, siendo inútil que se haya modernizado una clase media cuya juventud riente y simpática está con su rumor de fiesta y su loco afán de vivir a la vista de todos, incluso de los escritores, muy semejante a la de cualquier bulevar parisiense, en Santander y en Sevilla, en Madrid y en el último pueblo de tres mil vecinos. Sin embargo, disto mucho de pensar que el cosmopolitismo de nuestras costumbres sea tal que las iguale con las de no importa qué otra sociedad europea: los vientos de libertad han encontrado en la Península grandes resistencias de educación; y precisamente por eso, de la extraña mezcla y de la extraña lucha de los instintos que despiertan, con las formidables tradiciones que los aplastaban, creo yo que le resulta al alma nacional un matiz originalísimo, digno de la tranquila atención de los observadores, y del cual una fase interesante he procurado fijar en esta novela, que es profunda y típicamente española, por consecuencia.”

El papel del novelista va más allá de la simple crónica psicológica, del drama familiar. Bucea, como él mismo precisa, en el ámbito social con la idea de reflejar la nueva “clase media”, es decir, la pequeña burguesía. Sin embargo aquí, todavía, las pretensiones del novelista inciden en los planteamientos de la “novela nacional” del mismo modo que los costumbristas del primer cuarto del siglo XIX (Larra, Mesonero Romano y otros) querían reflejar las costumbres españolas. A diferencia de los escritores modernistas como Baroja, Azorín o Valle-Inclán, Trigo no se identifica inicialmente con el grupo intelectual que brota a la sombra de la Institución Libre de Enseñanza. Trigo aparece con una aventura personal que le individualiza y le lleva a participar en la guerra colonial en Filipinas y al conocimiento directo de la problemática popular al trabajar como médico rural en Extremadura (de todo ello dará cuenta en sus novelas posteriores). Trigo es un novelista que conecta inmediatamente con el público. Sus novelas alcanzan gran difusión y, en parte, gracias a la edición de su obra puede perdurar la modernista editorial Renacentista, que dirigirá Gregorio Martínez Sierra. La popularidad de Trigo no llega exclusivamente desde la vertiente “erótica”. Trigo es, sin embargo, uno de los pioneros de los análisis de situaciones sexuales, un buen conocedor, como médico, del alma femenina (siempre se vanaglorió de ello), a la que despoja, en ocasiones, del idealismo romántico. En contraste con Baroja, siempre pudibundo en lo que a materia sexual se refiere, Trigo compone a lo largo de su obra una serie de retratos femeninos en los que es posible adivinar ya no sólo el alma sino también el cuerpo. En ocasiones es naturalista, y en otras, decanden-

tista, con una influencia nada desdeñable de Gabriele D'Annunzio.

Ya en *Las ingenuas* nos ofrece una curiosa explicación de la falta de "realismo" en las figuras femeninas: "...las mujeres que no tenían la sensibilidad desarrollada en los hombres por la cultura, sino la del sentimiento idealizado por la religión, al irse perdiendo ésta, se van transformando en hembras, sencillamente. Les falta... el cerebro, que no tuvieron nunca, y además el corazón ahora..."²

Progresivamente, y en consecuencia, la obra del novelista avanza hacia concepciones cada vez más sociales y políticas. Admirador, como Antonio Machado, de Pablo Iglesias, patriarca del Partido Socialista Obrero Español, busca en *Jarrapellejos* (1914), su mejor novela, ofrecernos un panorama del caciquismo español, tan denostado por Joaquín Costa, en cuyas ideas se fundamenta Trigo escribe también un texto de teoría política *Socialismo individualista*, hoy poco conocido, pero interesante por la mezcla de idearios. Esta novela está basada en un hecho real, acaecido en la extremeña población de don Benito, y vemos en ella la lucha entre las dos facciones que dividen el campo y su estructura sociopolítica. El cacique local se halla en estrecha relación con el estamento más conservador madrileño. El conocimiento directo del problema del campo extremeño es testimoniado directamente en *El médico rural* (1912), mientras que en *Jarrapellejos* se elabora una anécdota transmitida por la prensa y probablemente conocida directamente por Trigo con el análisis de una estructura feudal y represiva, de la que, en el bando positivo, hallamos la contradicción entre el liberal surgido del antiguo régimen y el joven maestro de ideal socialista y revolucionario. Al tiempo de *Jarrapellejos* otro novelista fronterizo, en este caso el valenciano Manuel Ciges Aparicio (1873-1936), elabora también en *Villavieja* una novela sobre el caciquismo, como Manuel López Pinillos lo trazó a su vez en *Doña Mesalina* (1910). En palabras de Eugenio de Nora supone "el fracaso de todo intento de renovación político-social en España, su estrellamiento fatal en el muro firme y estático del caciquismo". No es casual que Ciges Aparicio fuera fusilado en Ávila en 1936. Tampoco es ajena a la elaboración de la novela realista social la evolución de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), quien incluso en sus novelas

costumbristas atiende a un sector —el campesino de la huerta valenciana— no sólo con pretensiones testimoniales sino configurando una evolución sociopolítica del estamento tratado (*Arroz y tartana* (1894), *Flor de mayo* (1895), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900), *Cañas y barro* (1902)). Una nueva etapa de su obra se abre en 1903 con *La catedral* y *El intruso* (1904), que culminará en *La bodega* (1905) y *La horda* (1906). La personalidad y la obra de Blasco Ibáñez, ya bien conocidas, nos ahorran aquí un comentario más amplio, pero conviene, aunque sea de paso, señalar la identidad del protagonista de *La horda* con el de *La voluntad* de Azorín: "Además, él reconocía su gran defecto, el mal de su generación, en la que un estudio desordenado y un exceso de razonamiento había roto el principal resorte de la vida: la falta de voluntad. Era impotente para la acción. Estudiaba ávidamente y no sabía sacar consecuencia alguna de sus estudios. Pasaba las noches hablando, las paradojas surcaban su charla como cohetes de brillantes colores; pero sentíase incapaz de fijar con la pluma ni una pequeña parte de las ideas que se le escapaban en el chorro de la conversación".³

Pese a su intencionalidad social, la novela de Blasco Ibáñez queda próxima en algunos aspectos de la segunda etapa a los escritores que analizan los efectos del "problema nacional". La "voluntad" de la que hablaba Unamuno, la falta de acción de los seres azorinianos, la conspiración barojiana, donde se define la acción por la acción. El método de creación de Blasco Ibáñez lo descubrimos fácilmente en sus propias palabras: "El novelista no describe solamente el interior y exterior de las personas. Emplea el diálogo, y para esto como para las descripciones necesita inspirarse en el natural, oír a las gentes, observar con las orejas, así como observar con los ojos para fijar el alma de las cosas".⁴ La observación como método, la transcripción de la realidad al servicio del análisis de una realidad nacional: "en la vida española todos quieren estar en las gradas, por ser lo más cómodo, lo menos peligroso, lo que permite el libre ejercicio de la maledicencia y de la crítica. Sólo los ilusos y los desesperados bajan al redondel".⁵

El mismo método de observación de la realidad (tan parecido al de Pérez Galdós, por otra parte) utilizará Eduardo Zamacois. En una entrevista concedida a El Caballero An-



Condesa de Pardo Bazán

dez, a la pregunta de si escribía de memoria o sobre la realidad —extraña pregunta a mi modo de ver— aclara: "Hombre, escribo siempre frente a la realidad; cosas que me han ocurrido a mí o a alguien que me rodea. Escribir, como pintar de memoria, es una cosa mala. Leer mis obras no es ir paso a paso por mi vida... Para estudiar a los personajes acostumbro a ir a las fotografías, y allí, ante los retratos, me paso horas enteras estudiando los tipos. Esa inmovilidad de la fotografía te refleja el alma de los individuos".⁶ Las primeras novelas de Zamacois aparecen en 1896. Su obra se interesa, en un naturalismo tardío, por temas de moral sexual, como *Incesto* (1900) o *El seductor* (1902), aunque alcanza su mayor logro en *El otro* (1910).

Vicente Blasco Ibáñez, Felipe Trigo y Eduardo Zamacois constituyen claves —Baroja evolucionará en otros sentidos— para comprender los inicios de lo que venimos denominando novela realista española. Ésta, como observamos, plantea la crónica de la realidad y su método sigue siendo la observación directa de la misma. Paralelamente a la evolución de la novela larga, cabe advertir la proliferación de la novela corta, género que llega a través de colecciones muy populares. "El cuento semanal", la colección dirigida por Eduardo Zamacois, nace en 1907 y se prolonga hasta 1912. A imitación suya surgen una serie de colecciones como "La novela corta" (1915), "La Novela con regalo" (1916), "La novela de hoy" (1922) e incluso "La novela del día" (1923), en las prensas sevillanas. Colaboran en estas series los escritores que se desarrollan a la sombra de los citados. Muchos de ellos se inician en la literatura que entonces se llamaba "galante", entreverada de erotismo, y proponen temas parecidos. Por lo general se trata de descubrir los vicios de la vieja aristocracia o el análisis de truculencias sexuales. Novelas escándalo, emplean diálogos coloquiales o incluso dialectales (J. López Pinillos, Alvaro Retana, Rafael de Hoyos y Vinent). Sus técnicas —en la novela larga—, como ya señala Sergio Beser en el prólogo a *La sangre de Cristo* refiriéndose a López Pinillos (Parmeno) muestran "falta de continuidad narrativa". Su moral tiende a la interpretación individual y resulta claramente ácrata en muchos de ellos. Cabría sumar aquí también la influencia de las novelas populares anarquistas muy divulgadas. Un estudio pormenorizado de todos ellos nos llevaría a descubrir una zona, todavía mal conocida, de la novela española, puesto que entre el erotismo y el retrato de los barrios bajos nace un lenguaje narrativo específico y brota la novela realista social. Eugenio G. de Nora cita, entre los más destacados, a Pedro Mata, Rafael López de Haro, Alberto Irsúa y Antonio de Hoyos y Vinent, a los que habría que sumar los más jóvenes: Joaquín Belda, José Ma. Carretero "El Caballero Andez" y Alvaro Retana.⁷

La obra de Rafael de Hoyos y Vinent, hijo de un Grande de España, educado en Viena y Oxford, constituye un ejemplo de novela realista social que conviene destacar. De extracción aristocrática, en sus novelas el estrato social sujeto a observación es la aristocracia misma de la capital, mundo que conoce directamente. Como atinadamente señala Blasco Ibáñez en el prólogo a su novela corta *Los toreros de invierno*, "Hoyos a semejanza de todos los que viven sumidos en un silencio exterior, es aficionado a los relatos tremebundos, a los personajes perversos, a las escenas horribles".⁸ De Hoyos y Vinent fue, en sus novelas, un heredero del decadentismo francés. En sus declaraciones a El Caballero Audaz afirmaba que "me encanta el estilo de Valle-Inclán, la pausada serenidad de *Azorín* y la energía de Baroja; pero sobre todo me gustan extraordinariamente las novelas de Za-

macois".¹⁰ Al ambiente aristocrático, descrito a la manera impresionista, corresponden novelas como *La comedia de la honorabilidad* (1924), y al cosmopolitismo *El secreto de la ruleta* (s.a.), pero al mismo tiempo sabe descender a los barrios bajos en *Las lobas de arrabal* (s.a.), donde arremete en las páginas preliminares contra el esteticismo: "la torre de marfil es la habitación de la mentira y la mediocridad (*sic*) espiritual; no es redimir vulgaridades, es ignorar. La torre de marfil es malsana y cobarde; su media luz presta una visión convencional de las cosas, su riqueza miente una fórmula de arte...". Durante la guerra civil española Hoyos y Vinent militó en las filas anarquistas, contra su propia clase, y murió en la cárcel en 1940. Las palabras del Caballero Audaz, publicadas en 1944, juzgan su recuerdo con una significativa diatriba: "Antonio de Hoyos tomó partido por los rojos — ¡de los rojos, enemigos de la tradición, de la aristocracia, de la cultura, de cuanto a él le había dado vida...!"¹² y más adelante nos habla de su "traición". Sin embargo, Hoyos y Vinent, el aristocrático novelista sordo, fue consecuente con su manera de entender precisamente aquel estrato social en decadencia. Junto a la obra de Hoyos y Vinent habría que situar la de Alvaro Retana (n. en Filipinas en 1893). Su novela *Las "locas de postín"* viene significativamente titulada *novela de malas costumbres aristocráticas*. Julio Cejador habla de él como de "el Petronio español de nuestro tiempo". Su producción es también considerable y sus audacias en materia sexual más atrevidas, menos "negras" o expresionistas que las de Hoyos. Retana es más delicado y menos barroco en la expresión que Hoyos. Ambos constituyen una experiencia literaria que no debe menospreciarse. Joaquín Belda es, en este sentido, mucho menos interesante, aunque su erotismo que se decanta hacia lo vulgar merecería un estudio serio a la hora de enjuiciar la evolución de un tema que el puritanismo del nuevo régimen franquista cortaría de raíz.

En cuanto a la "novela realista social" se refiere, otro novelista que viene a completar las posibilidades del género es Alfonso Vidal y Planas (nacido en Santa Coloma de Farnés, 1891 — m. en 1965 en México) quien parte de inquietudes eróticas semejantes, pero, en cambio, su obra es fruto de experiencias ya bien distintas. Procede de la bohemia y, como indica Francisco Madrid, uno de sus prologuistas, "no es escritor del que puede decirse que se ha acercado a los humildes para estudiarlos y reflejarlos en sus obras luego. No. Ha vivido con ellos, se ha asimilado a ellos, para mejor sentir sus dolores y sus alegrías".¹³ En 1919 publicó su novela *Santa Isabel de Cerres* que alcanzaba un año más tarde su 32a. edición y poco después la adaptaría también con mucho éxito para el teatro. Vidal y Planas traza aquí una atormentada historia bien conocida: el sacrificio de una prostituta que acaba suicidándose por amor. El tratamiento del tema constituye su máxima aportación, ya que no el tema mismo, originado en el folletín. Vidal y Planas es un realista que describe lo que ve y vive; es decir el mundo del lumpen proletariado, la miseria del prostíbulo con fuertes pinceladas, en el que aparece también, como contraste, el hombre de las "buenas costumbres" asiduo al establecimiento o, como en *La papelón* (s.a.), el autor de la perversión de una menor. En su prólogo, Alberto Valero Martín, quien actuaba de abogado defensor del novelista, señala que "esta novela tan humana y tan triste, tan terrible también por su realismo y por su violencia, la que ruge y se encrespa y se enfurece y triunfa, como en el fondo de la obra total de Alfonso, es la sed de justicia...".¹⁴ El novelista que conoció a fondo los barrios bajos madrileños y barceloneses dejó, también, un testimo-

nio de sus cárceles en *La Virgen del infierno* (*Novela del presidio*), que considera como su mejor obra, como hará años más tarde Ramón Sender en *O. P. Orden Público* (1938). Vidal y Planas elabora una realidad social mediante una visión del mundo idealista —y hasta cristiana—, pero su material de observación es la “vida misma”. Como la mayor parte de los novelistas —formen en una u otra escuela— parte de una esencial experiencia vivida. En las antípodas de Hoyos y Vinent, a través de un estilo adaptado al material narrado, del que hay que destacar especialmente el diálogo vivo, Vidal y Planas muestra su interés por ofrecer la traducción narrativa de una clase o estamento social.

Hacia 1928 la editorial madrileña Historia Nueva inicia la publicación de una nueva colección narrativa bajo el epígrafe de “La Novela Social”, donde van a publicarse obras del peruano César Falcón (integrante del grupo *Amauta*), Joaquín Díaz Fernández (autor de *El blocao*, novela de *Marruecos*), Joaquín Arderius y Julián Zugazagoitia. Por los mismos años, en el catálogo de la Editorial Cenit (Madrid) figuraban ya traducidas novelas soviéticas tan representativas como *El cemento*, de Fedor Gladkov o *El don apacible*, de Miguel Solojov. Se habían publicado ya varias novelas de Gorki y algunos relatos significativos de la nueva literatura rusa. Basta repasar los números de la *Revista de Occidente* para hallar los nombres de Ehreburg (1926), Ivanov (1926), Zotchenko (1932). Son los ecos del “realismo” que en 1934 se definiría como “socialista”, a los que hay que añadir la aparición en diversas Editoriales españolas de los nombres de los nuevos narradores norteamericanos (como Faulkner), de los latinoamericanos (como César Vallejo, quien publica en España tras su visita a Moscú en 1928, *Tungsteno*, en 1931, inaugurando una serie en la Editorial Cenit titulada “La novela proletaria”), Mariano Azuela y *La luciérnaga* (publicada por Espasa-Calpe en 1932), etc.

Joaquín Díaz Fernández en el prólogo a la segunda edición de *Los príncipes iguales* de Joaquín Arderius señala que en su novela “su musa, ardiente y amarga, feroz o tierna, no es otra que la vida misma”.¹⁵ Se enfrenta en este breve y muy representativo prólogo el autor de *El blocao* con los escritores acusados de “esnobistas” o de “corruptores”. Díaz

Fernández ataca su “estilo literario, que se convierte en química literaria, exacerbación de las metáforas científicas, cultivo del cultista Góngora (hasta el punto de que legiones de líricos se dedican a seguirlo como una falsilla), indiferencia por toda actividad espiritual que no sea la artística”.¹⁶ He aquí un ataque dirigido contra los poetas que de manera equívoca la crítica viene denominando “generación del 27”, aquellos que como Lorca, Alberti, Bergamín, Guillén, Diego, Aleixandre, Cernuda, etc. participaban en la conmemoración del Centenario gongorino en 1927. Pero en el seno mismo de esta generación poética la evolución renovadora era muy rápida. Se pasaba entre 1929 y 1934 desde el lenguaje surrealista (Alberti, Lorca o Prados) al lenguaje de intencionalidad crítico-social. En el ámbito de la novela, tras la inflexión que supuso la experiencia de la vanguardia, el realismo de la novela joven (Sender o Díaz Fernández o Carranque de Ríos) venía a situarse en la prolongación de la tradición realista crítica que vemos arrancar de la novela del siglo XIX, en el grupo de novelistas designados con superficialidad por la crítica como eróticos o galantes. Los novelistas jóvenes adscritos al realismo social, quienes se apartan de los cenáculos orteguianos preponderantes en la época, son quienes viven el fin de la dictadura de Primo de Rivera y quienes contemplan con esperanza el advenimiento de la República. El proceso revolucionario español está en marcha y sólo se verá bruscamente cortado por la guerra civil. Se ha dicho con frecuencia, y con razón, que los escritores de la generación de los años veinte son principalmente poetas. La eclosión lírica en España no tiene paralelo en otras épocas inmediatas y hay que remontarse al Siglo de Oro para hallar una lírica de tanta calidad. Tan sólo los nombres de Ciges Aparicio —especialmente en *Los caimanes* (1931)—, César M. Arconada, con *La turbina* (1930) y Ramón Sender, con diversas novelas, merecen citarse en la novela. Aparece tímidamente el mundo del trabajo, pero fundamentalmente, la novela realista social sigue siendo en gran medida —y el mejor ejemplo es Sender— una elaboración de experiencias personales.

Gonzalo Sobejano afirma en la que es, posiblemente, la mejor historia de la novela española contemporánea algo que



siguiendo el esquema que venimos exponiendo no resulta cierto: "que antes de 1936 los novelistas de España, con raras excepciones, cultivaban un tipo de novela marcadamente subjetiva y dado a la abstracción".¹⁷ Tal afirmación sólo resulta parcialmente aceptable. En cambio, pese a su excesivo esquematismo, podemos inicialmente aceptar que la novela española de la postguerra se prolonga en dos direcciones: novela existencial y novela social, entendida esta última como la que refleja "el vivir de la colectividad en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución".¹⁸ La estética de la novela realista y social española ha resultado siempre crítica, puesto que de dar cuenta de una realidad incómoda se trata. El novelista de la postguerra ignora, en buenaparte, aquellas corrientes anteriores que sólo cuajaron en la evolución narrativa en escasa medida. Las obras de Arturo Barea (*La forja de un rebelde*), Ramón J. Sender (*El verdugo afable*), Max Aub (sólo conocido en la preguerra como autor teatral), Francisco Ayala, Segundo Serrano Poncela, etc., se desarrollan en el exilio. La novela del interior, silenciada por las dificultades de todo orden que atraviesa el país, comienza a dar señales de vida en la corriente realista con *Nada* (1945), de Carmen Laforet (relato existencial y autobiográfico que contemplado ya a distancia posee escasa entidad en sí mismo) o *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela (mezcla de valores realistas y costumbristas, con rasgos tremendistas y espermáticos). No es nuestra intención aquí plantear el desarrollo de la novela que se desarrolla a ambos lados del Atlántico sin prácticamente contacto hasta la década de los sesenta. Sin embargo, conviene considerar brevemente las dificultades por las que atraviesa el género. Hoy conocemos, por ejemplo, las que impuso la censura franquista incluso a los novelistas surgidos en su propio campo, como a Rafael García Serrano, en *La fiel infantería* (1943) o a *Javier Mariño*, de Gonzalo Torrente Bellester, publicada en el mismo año. La lucha por la novela será también, por consiguiente, la lucha contra la censura y estará condicionada por las facilidades o dificultades que imponen en cada momento las circunstancias históricas.

A partir de 1950 un grupo de jóvenes novelistas pretende ofrecer un testimonio objetivo del mundo circundante. Cela publica *La colmena* en 1951, pero se ve obligado a editarla en la Argentina. Con considerable retraso llegan las influencias de la novela norteamericana —difundida en España también a través de traducciones argentinas—, la nueva novela italiana mal agrupada bajo el epígrafe de "neorealista" y solo en 1958, coincidiendo con una mayor liberalización del régimen, Jesús López Pacheco publica *Central eléctrica*; en 1950, Antonio Ferres, *La piqueta* (1959) y Juan García Hortelano, *Nuevas amistades* (1959) y *La mina* (1960), de Armando López Salinas. *Fiestas*, de Juan Goytisolo (1958), y *Las afueras*, de Luis Goytisolo (1958). El grupo vino auspiciado por dos editoriales de signo bien diverso: Seix-Barral (capitaneada por el escritor Carlos Barral) y Destino (editora que tiene en su haber el haberse propiciado un premio que reúne algunos de los mejores novelistas del momento, el "Nadal"). A los nombres citados habría que sumar otros varios; pero la novela pasaba con ellos a convertirse no sólo en un testimonio crítico del entorno, sino que adquiría actitudes naturalmente sociales. La novela tenía como misión —al margen de sus virtudes más o menos literarias— el servir como instrumento político antifranquista y aparecía ligada a concepciones netamente marxistas, ya que buena parte de tales novelistas militaban o estaban en las proximidades

del Partido Comunista Español. Testimoniaban la clase obrera o los mineros con estructuras narrativas muy elementales todavía, se enraizaban en corrientes ajenas a la propia evolución de la novela realista social de preguerra.

En 1957, José Ma. Castellet publicará *La hora del lector*, bajo los presupuestos del *nouveau-roman* francés y Juan Goytisolo, en *Problemas de la novela* (1959), mostrará las oportunas influencias extranjeras de la joven narrativa en castellano. Pero el "realismo" no será planteado con un mínimo de rigor hasta la *Anatomía del realismo*, del autor teatral Alfonso Sastre. En la década de los sesenta la novela española se ve enriquecida ya considerablemente. *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos, puede significar la novela gozne que permite a una época cabalgar sobre la siguiente. Los esquemas y estructuras de la novela se tornan aquí más experimentales. En 1966, Miguel Delibes se ha convertido en el autor de *Cinco horas con Mario*, Juan Goytisolo ha publicado *Señas de identidad* y Juan Marsé ha editado también *Últimas tardes con Teresa* (1966). ¿Se encuentran sus novelas dentro del "realismo social"? Si consideramos que el "realismo social", es una fórmula abierta a cualquier experimentación, no cabe duda de que las novelas citadas caben en su ámbito. Porque ¿qué novela no es realista y social en sus resultados? Al final de este recorrido nos encontramos, como al principio, ante una definición vaga. En 1963 escribimos unas palabras que, a mi juicio, siguen siendo válidas: "No creemos 'que novela social' pueda emplearse sino como una constante histórica temática, que adopta distintos valores a lo largo del devenir histórico."¹⁹ Así entendida la calificación no cabe duda de que una buena parte de la novela queda en su ámbito. El análisis de las fórmulas que dicha temática comporta, el estudio de las estructuras narrativas, de su concepción del tiempo, del funcionamiento de sus personajes y del lenguaje adoptado servirá para diferenciar unos novelistas de otros. La progresiva complejidad de las formas narrativas que se dan en la joven novela no hacen sino enriquecer algo que es consustancial a la novela: la relación de ésta con la realidad social viva que la produce.

Notas

1. Felipe Trigo, *Las ingenuas*, 11a. edición, 2 vols. Madrid, 1930, p. 7.
2. *Idem*, p. 88.
3. Vicente Blasco Ibáñez, *Obras Completas*, I, Madrid, 1958, p. 1371.
4. Vicente Blasco Ibáñez. Prólogo a Antonio de Hoyos y Vinent, *Los toreros de invierno* Biblioteca Hispánica. Madrid (s.a.), p. 20. El prólogo lleva fecha de 1917.
5. *Idem*, p. 10.
6. El Caballero Andez, *Galería*, II, Madrid, 1944, p. 496.
7. Sergio Beser, prólogo a J. López Pinillos (Parmeno), *La sangre de Cristo*, Barcelona, 1975, p. 13.
8. Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, I, Madrid, 1958, p. 387.
9. *op. cit.*, p. 22.
10. *op. cit.*, p. 435.
11. Antonio de Hoyos y Vinent, *Las lobas del arrabal*. Biblioteca Hispánica Madrid, (s.a.), p. 15. Sobre este novelista V. Eugenio G. de Nora, *op. cit.*, pp. 413-421.
12. *op. cit.*, p. 437.
13. Alfonso Vidal y Planas, *El demonio juega*, Barcelona, 1927, p. 220.
14. Alfonso Vidal y Planas, *La papelón*, Barcelona (s.a., aunque fecha da en 1923), p. 10.
15. Joaquín Ardenús, *Los príncipes iguales*. Madrid, 1930, p. 11.
16. *op. cit.*, p. 12.
17. Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo* Madrid, 1970, p. 16.
18. *op. cit.*, p. 17.
19. *En torno a la novela social española*. Insula, sept. (1963); recopilado en *Ejercicios literarios*, Barcelona, 1969, pp. 197-208.

RESEÑAS

DE LIBROS

VUELVE A BRILLAR EL SOL DE CAMUS

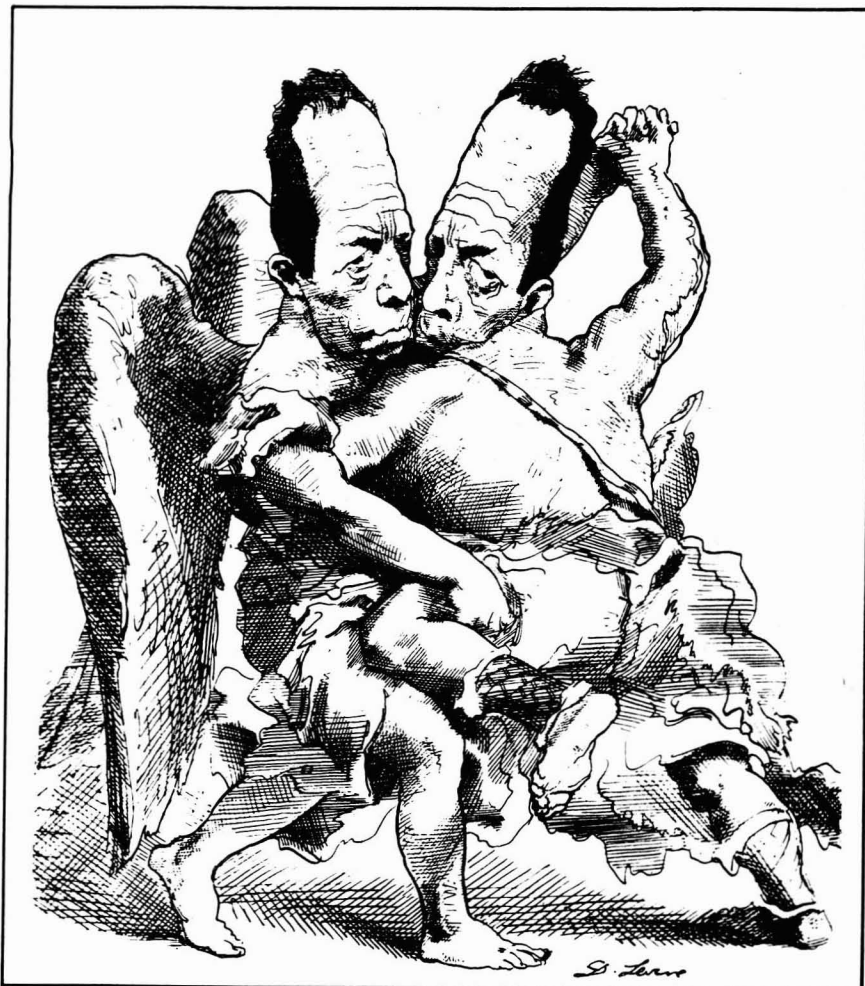
Dos publicaciones que datan de noviembre de 1981 pero que sólo hasta fechas más recientes han circulado con normalidad, ponen de manifiesto la revitalización de un interés creciente, y creo que muy explicable, por la obra de Albert Camus (1913-1960), el lucidísimo pensador franco-argelino que de no haber sufrido en un accidente automovilístico una muerte 'absurda', 'injusta' y prematura, podría tal vez celebrar en este año lo que sería apenas el septuagésimo aniversario de su nacimiento. De manera análoga a como en los últimos años de la vida de Camus, cuando —en expresión de Vargas Llosa— "era un autor de moda y sus dramas, ensayos y novelas ayudaban a muchos jóvenes a vivir", parece que en la actualidad un sector considerable de la humanidad desalentada de nuestro tiempo busca el calor y la luz de ese sol de Camus (el sol de mediodía, realidad muy significativa a lo largo de toda su obra y todo su pensamiento), y es satisfactorio comprobar que las numerosas reediciones de *El extranjero* (o de *La peste*) resultan insuficientes para colmar nuestra sed intelectual (puede leerse 'existencial') del sol de Camus.

I

Durante una sesión del *Homenaje a Spinoza* celebrado recientemente en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., el maestro Gregorio Kaminsky advertía la dificultad de aliar la filosofía spinozista a uno de los dos grandes bloques teóricos que antagonizan en la fórmula 'idealismo vs. mate-

rialismo', y sostenía con fundamento que el lugar más adecuado para Spinoza en dicha fórmula sería ese *versus*, esa disyunción. Me parece que algo semejante sucede con la 'doctrina' de Camus y, por lo que se desprende del libro que aquí reseño, no creo improbable que sus autores compartan mi opinión. Camus representa una excepción, un día fuera de calendario en la historia de la filosofía: su pensamiento es sencillo, claro, natural, inocente, pero a la vez, y paradójicamente, rico, profundo, original, inconformista. El ensayo de Ana Rosa Pérez y Antonio Ziri6n tambi6n es claro y est6 redactado en un estilo preciso y a la vez accesible. No obstante el car6cter excesivamente reiterativo de algunas de sus secciones, constituye un buen rastreo de notas y citas sobre los subtemas estudiados y resulta una gu6a muy 6til para comprender cabalmente el pensamiento de Camus. Prescindiendo de notas biogr6ficas, los autores sujetan la obra de Camus a una interpre-

taci6n propia. De ah6 que, en determinado momento, escriben que —"este trabajo se propone poner en claro que el motivo fundamental que puede hallarse en el pensamiento de Camus es la muerte (...) El pensamiento de Camus no puede reducirse en modo alguno a una reflexi6n sobre la muerte. Es, antes que nada, una reflexi6n sobre el hombre y su condici6n (...) eso s6, dentro de esta reflexi6n el tema de la muerte juega un papel de primer orden, un papel esencial y decisivo". (p. 18 y p. 33). Esa interpretaci6n est6 apoyada y enriquecida por una recopilaci6n exhaustiva de citas y propone "una hip6tesis de lectura, pero lectura filos6fica, de la obra de Camus". (p. 34). Los autores encuentran, adem6s, que su examen es "a vue-la pluma" y sostienen que "por abarcar mucho aprieta poco", aunque quiz6s es el principal m6rito de su trabajo: preparar el terreno para hacer posibles profundizaciones particulares y proponer, a la vez, un marco, un esquema



▲ Ana Rosa Pérez, Antonio Ziri6n: *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*. M6xico, D. F., Ed. UNAM., 288 pp.

▲ Mario Vargas Llosa: *Entre Sartre y Camus*. George Banta Co. Virginia, USA., Ed. Hurac6n. 144 pp.

global de la filosofía de Camus. Considero mi obligación en esta reseña 'esquematisar ese esquema', dada la importancia que éste tiene, pero no creo poder ser fiel al imperativo de 'apretar mucho abarcando poco' —que tal vez me correspondería— y me permitiré el pecado de matizar algunas cuestiones en la descripción del esquema.

Según lo declaró el propio Camus, existen tres fases de su pensamiento: la del absurdo, la de la rebelión y la del amor. Ese pensamiento no aspiraba al título de sistema filosófico y sin embargo su coherencia interna lo distingue propiamente como pensamiento filosófico. El libro insiste correctamente en la preeminencia de una dimensión metafísica del hombre (la realidad de su muerte) sobre la dimensión histórica (las formas particulares que puede tomar la muerte en la historia: el suicidio, el crimen, etc.). La condición metafísica del hombre (la eminencia de su desaparición) es absoluta, le viene al hombre de lo indeterminado, le es dada sin explicaciones; la condición histórica del hombre es relativa porque está contenida por la condición metafísica y es impuesta al hombre por el hombre. Existe un presupuesto básico en esta concepción de Camus: Dios, que por definición suministra racionalidad y sentido, está ausente en el mundo y de esta facticidad parte Camus para formular la inexistencia hipotética, aunque no categórica, de Dios. Camus no negó la posibilidad de que Dios existiera: sólo asumió la vida como si no existiera. Como ha sido bien visto por algunos críticos, se trata más de un 'anti-teísmo' que de un ateísmo. En el prefacio a su primera obra, *El revés y el derecho*, Camus escribió: "Para corregir una indiferencia natural, me vi colocado a mitad del camino entre la miseria y el sol. La miseria me impidió creer que todo está bien bajo el sol y en la historia; el sol me enseñó que la historia no lo es todo. Cambiar la vida, sí, pero no el mundo, del que yo hacía mi divinidad".

Lo primero que asume Camus desde la perspectiva metafísica es el absurdo que surge de la confrontación entre un afán humano de racionalidad o —más generalmente— de pensamiento (para Camus la razón es sólo un instrumento del pensamiento, porque el pensamiento es ante todo nostalgia humana, 'nostalgia de unidad') y la irracionalidad in-

herente al mundo ("...el silencio no razonable del mundo", decía él). En este punto es conveniente establecer la distinción entre irracionalidad y absurdo: el absurdo surge de una relación de incompatibilidad metafísica entre el hombre y la irracionalidad del mundo; la irracionalidad del mundo no es el absurdo, sólo es 'madre' del absurdo, pues únicamente cuando la razón humana exige un sentido, una unidad de lo real, nace el absurdo. Por otra parte, la vida es absurda porque hay que morir, y la muerte es la dispersión absoluta del intento humano de unidad, pero "el gran coraje —decía Camus— consiste en mantener los ojos abiertos a la luz, así como a la muerte"; es decir, la realidad del absurdo debe suministrar al hombre conciencia y voluntad de rechazo de la muerte, debe despertar su lucidez antes que nutrir su posible tentación de suicidio ("suprimido el sentido de la vida, queda todavía la vida"). El sentido de la existencia, relativo e immanente al mundo, se convierte así en un puente que los hombres erigen y tienden hacia otros hombres: la única trascendencia es la que un hombre proyecta hacia otro hombre. De este modo, "Camus no se entrega a una filosofía irracionalista... (no se desilusiona ante) la permanente resistencia del mundo a dejarse reducir a la unidad" (p. 53); para el hombre el mundo es un *exilio* porque el esfuerzo humano por comprender absolutamente el mundo fracasa, pero el mundo se le manifiesta también como un *reino* porque es su única patria posible, el único sitio donde puede dar realización a su vida ("La duda en la razón pura no cierra el camino de la razón práctica"), a sus valores convencionales pero humanos al fin, y, en suma, a su rebelión. La rebelión, que es por principio conciencia de la muerte y reacción hacia la muerte o anhelo de vivir y asunción del destino, define el carácter provisional de la noción de lo absurdo en la concepción de Camus; sí: el absurdo es un primer momento (Camus no es "absurdista" o nihilista así como Descartes o Husserl no son escépticos), un punto de partida del pensamiento, pero a la vez representa un punto de partida que se prolonga a través de todo el pensamiento rebelde como una constante que en su presencia misma está superada: Camus nunca evadió la presencia del absurdo sino que le reco-

noció plenamente realidad para explorarla y superarla superponiéndole la presencia de la moral y los valores de la rebelión. Ana Rosa Pérez y Antonio Ziriñ sostienen que "el problema no consiste tanto en cómo salir del absurdo, puesto que se ha decidido mantenerlo, sino en cómo vivir en él". (p. 79) Y para Camus la rebelión constituye la única solución digna y coherente al problema que el hombre encuentra al verse inmerso en el absurdo, porque sin 'saltar' sobre la situación al liquidar a alguno de los tres factores ontológicos en cuestión (mundo, hombre, absurdo) —la fe en otro mundo liquidaría la irracionalidad de este mundo o a nuestro mundo mismo, el suicidio suprimiría al hombre, etc.— propone al hombre una actitud estoica de conciencia plena, cabal, sobre las realidades inaplazables del absurdo y de la muerte. Plantear el asunto del absurdo es ya una forma de lucidez y de rebelión contra la presencia latente del absurdo: es necesario actualizar la experiencia del absurdo para adquirir conciencia de ella, para asumir en el plano de la conciencia la manifestación fáctica del absurdo, y vivir en un clima angustioso pero cierto, auténtico y responsable (sirva de ejemplo aquella reflexión de *El mito de Sísifo* —bien traída a discusión por Pérez y Ziriñ— según la cual la vida rutinaria del obrero sólo adquiere un tono trágico cuando éste es consciente de lo absurdo de su trabajo y de su destino —Sísifo cargando su piedra y subiendo con ella hasta lo más alto del monte para luego arrojarla al abismo y bajar de nuevo por ella repitiendo sin tregua este acto "inútil y sin esperanza"—). Vivir implica radicalmente una actitud rebelde ante la inevitabilidad de la muerte: "Camus vivió y expresó su amor a la vida siempre bajo el telón de fondo de la muerte". (p. 98) La lucidez del ser humano es así el único vehículo que puede conducir a lo que es también única felicidad de Camus: la alegría de ser, el placer de vivir. Pero ser (ser humano) es esencialmente para Camus 'ser-consciente-de', y vivir no es fácil en este régimen de injusticia metafísica donde el orden del mundo está suministrado por la muerte. (Aunque la idea de Dios, como creo que está bien observado, no constituye para Camus sino un pretexto literario, una mera abstracción para personificar el poder de dar muerte según la con-



Albert Camus

cepción expuesta. Dios resultaría injusto. Dios resulta contradictorio porque mata, y en su impotencia para 'matar la muerte' le va su existencia dudosa.) Vivir exige una rebelión que imponga un principio de justicia a la injusticia en bruto del mundo; vivir es una rebelión frente al absurdo y a la injusticia, y el objeto de su rebelión se reduce a uno: la muerte, la muerte en cualquiera de sus formas o tipos de manifestación, porque "el hombre muere y eso es metafísico. Ahora bien, el hombre mata al hombre, y eso ya es histórico sin dejar de ser metafísico". (p. 141) Y a Camus —como hoy a Borges— ya no le conmovía tanto la muerte, en abstracto, como el crimen; su razonamiento es este: si el hombre está de antemano 'condenado a muerte' ¿para qué condenarse él mismo? Si bien es cierto que 'la muerte hace indiferente toda experiencia', la indiferencia misma es símbolo de lucidez y valor auténtico que permite la posibilidad (léase necesidad, felicidad) de vivir sencilla pero pasionalmente cada instante. Se es indiferente porque no se espera otra vida sino una prolongación de esta vida misma; se vive en el presente y no en el porvenir. Libertad es necesariamente libertad ante la muerte: "Saberse plenamente mortal —concluyen los autores— es estar plenamente vivo". (p. 112)

El pensamiento religioso que encuentra en el hombre a un ser débil, subordinado y resignado es reemplazado, por Camus, por la moral, que es obra autónoma y autosuficiente del hombre. Así, "lo que cuenta para Camus, en efecto, no es pues decidir la cuestión de la existencia de Dios desde un punto de vista teórico, sino luchar contra un mal y una muerte que son hechos seguros: luchar 'contra la creación tal como estaba hecha'." (p. 123) Esta lucha, no obstante, no debe desembocar en la actitud del deicida que hace del hombre, contradictoriamente, un Dios, un ser trascendente e inmortal; el hombre debe conceder existencia a aquello contra lo que se rebela, es decir, el 'poder de matar', para afirmar su propia existencia, su auténtica naturaleza. La trascendencia hombre-hombre resulta, paradójicamente, immanente, concreta, real; para usar una imagen, el hombre tiende a otro hombre un puente de piedra y no una escalera divina. Sobre esta base, la rebelión metafísica adquiere claridad en su expresión histórica ('historia' es más para Camus 'política', situación, relación entre hombres, que sucesión de los acontecimientos pasados), donde el hombre puede afirmar su moral, sus valores y la raíz misma de su acto rebelde. La rebelión (otra vez *versus*) no asume ni el extremo irracionalista

(pérdida de la lucidez) ni el extremo racionalista (legitimación de la muerte) de las ideologías porque ambas desembocan en un nihilismo —entendido y caracterizado de un modo bastante particular por Camus— que básicamente consiste en negar la vida. Por un lado, el absurdo como estado de hecho, y no la asunción consciente del fenómeno, conlleva a una forma de nihilismo que al olvidar la lucidez acepta sin más la muerte: "Perder esta lucidez durante el movimiento de rebelión equivale a hacerse cómplice de la muerte". (p. 148) Por otro lado, una concepción racionalista de la ideología, que "quiere encontrar el sentido absoluto del mundo en la historia" (p. 175), traiciona la tendencia natural de cada individuo a experimentar dignamente lo absurdo de su condición, y busca la unidad, real y racional, en un todo profético; contra ella, Camus dice que "la totalidad no es la unidad". Camus no pudo militar en el marxismo, por ejemplo, porque la rebelión no es revolución: mientras que la rebelión parte de actos que sólo después pueden acaso formularse en ideas, la revolución pone la totalidad de los actos (de la vida humana) al servicio de unas cuantas ideas preestablecidas, sacrificando así al hombre por el porvenir, matando en función de un ideal político, adaptando lo real a las exigencias lógicas de lo ideal. La vida, si quiere conservársele, debe tener, y de hecho la tiene, una anterioridad y una preeminencia ontológicas con respecto a la idea. En vista de que la revolución sólo es degeneración de la rebelión, Camus propuso lo que una vez él denominó un "buen nihilismo que conduzca a lo relativo y a lo humano", un movimiento de rebeldía que, partiendo del absurdo, respeta ante todo el autotelismo, casi lúdico, de la vida (la vida abriga en sí misma su propio fin, su propio valor, su presente sin futuro) para edificar sobre este cimiento un estilo de vida que reemplace toda posible ideología —que esencialmente está viciada para Camus por su abstracción— y encuentre en la moral el escudo más noble de la vida humana. Esta moral se funda a la vez en la solidaridad (solidaridad que radicalmente es metafísica: solidaridad frente a la muerte; aunque esto evidentemente no se opone a que esta solidaridad pueda adquirir una forma histórica: solidaridad contra el ase-

sinato), que como valor medio conduce naturalmente a un clima de lucidez, justicia, libertad, amor, felicidad, garantizando el éxito de la rebelión y la seguridad del hombre. La rebelión es primeramente individual (cada uno de nosotros decide personalmente vivir descartando el suicidio) pero luego se torna comunitaria, solidaria. Este es, por lo demás, el sentido de la fórmula camusiana de *El hombre rebelde*: "Yo me rebelo, luego somos". El hombre rebelde reconoce que está limitado históricamente pero también sabe que su naturaleza humana debe imponer ciertos límites a la historia y lucha "en el absurdo y contra el absurdo, en la historia y contra la historia" (p. 217). En su levantamiento contra la condición humana, la rebelión afirma la naturaleza humana limitando y exaltando su justo ser. Esta mediación tan griega —de nuevo el *versus*— es típica del pensamiento ético de Camus y por eso se puede decir que "todo valor moral es un término medio entre la realidad escueta y el mero ideal" (p. 220): ni idealidad desentendida de lo real, ni realidad bruta, pues tanto la pura abstracción como la actitud bárbara liquidan lo humano. El justo medio, la medida griega, que lejos de tomar el aspecto de mediocridad toma el de un verdadero afán y una auténtica búsqueda de justicia, es la base de una moral coherente que proclame valores relativos (la libertad desmesurada, o absoluta, de un hombre, como ejemplo, aniquilaría la libertad de los otros hombres). Pero aun así la moral de Camus, que es relativa, adquiere valor 'universal' para los hombres. Lo anterior se sustenta en la paradoja: "el valor de la vida del hombre funda un sentido relativo pero con valor de absoluto" (p. 188). Y esto es radicalmente diferente al plan de un Estado totalitario que niega existencia a lo individual al disolver en sus leyes el sentido del hombre. Traicionar la rebelión en función de una libertad y una justicia a largo plazo es una operación que presupone sufrimiento y muertes que no admiten compensación alguna; y también: ningún hombre es tan culpable que merezca la pena de muerte (castigo absoluto y definitivo). En este punto fluctúa en el pensamiento de Camus —como creo que lo detectan bien los autores— un socratismo patente en la idea de que se realiza el mal por ignorancia (Un viejo citado en

La caída exclamaba: "¡Ay, señor, no es que uno sea malo pero se pierde la luz!"). El conjunto de la filosofía política de Camus puede resultar simple y vago a primera vista, pero es claro que intencionalmente deriva de una base de realidades elementales que las ideologías, presuponiéndolas muchas veces como válidas, acaban por perderlas prácticamente de vista a lo largo de sus abstractos desarrollos. "Camus nunca pretendió poseer soluciones específicamente técnicas a problemas políticos específicos, sino simplemente establecer líneas y marcos que constituirían sólo las premisas de aquellas soluciones" (p. 196).

Camus proponía la democracia como el régimen 'menos malo', como la utopía menos peligrosa; buscaba un pacifismo que por teórico, activo, crítico y rebelde, rehusara el calificativo 'abstencionista'. Compromiso político fue para Camus compromiso con los hombres: "Siempre constituye un progreso —dijo alguna vez— que un problema político quede reemplazado por un problema humano". Creo que es claro: a Camus le importaban más los obreros que las ideologías. Este es el sentido de un humanismo sincero, consecuente y responsable.

"Pesimista en cuanto al destino humano —declaró en otra ocasión— soy optimista en cuanto al hombre". Manteniendo firme el principio de que "El hombre 'es' sólo cuando es consciente de que no será" (p. 277), es posible, según Camus, una felicidad relativa pero intensa, instantánea pero cálida; tarde o temprano será la muerte quien se apunte la victoria y por tanto no puede tratarse de salvar al hombre sino de atenderlo. Una forma de atender al hombre —quizá la más decisiva en el plano metafísico— es descubrirle en el hecho de su muerte el verdadero sentido de su vida; esto significa que el sentido equivale al destino, a la muerte, porque la muerte es la última realidad fáctica en la vida de cada individuo y por esta condición de finalista es lo que le brinda una imagen singular, unitaria, cabal, cerrada. Porque la vida es finita tiene sentido; la inmortalidad del hombre daría a su vida un aspecto de indeterminación, de proyección sin objeto, de falta absoluta de sentido. Es la muerte, sorpresivamente, lo que le ofrece consistencia, lo que le otorga ser

a la vida: si la vida tenía un sentido relativo, la muerte, instancia absoluta, la erige al fin en una dimensión absoluta.

Y sin embargo qué apariencia tan desoladoramente inacabada presenta la vida del propio Camus. Esta amarga ironía me permite plantear un último punto. Sobre la muerte de Camus, Sartre declaró que "pocas veces las características de una obra y las circunstancias del momento histórico han exigido tan a las claras que un escritor viva". (*Situaciones*, IV) En efecto, la tercera fase anunciada del pensamiento de Camus se nos presenta ambigua, inconclusa. Una sección del libro, por ejemplo, nos revela a un Camus un tanto asceta contemplando lo inefable de un "enigma feliz" que lo "ayuda a comprender todo". Camus intuía profundamente un 'sentido de lo sagrado' ajeno a un Dios o a una vida futura del alma. Con ello surge un clima peculiar de fe que quizá por ahora conviene silenciar. Sólo diré que da la impresión de reaparecer en ese silencio la luz de los mediodías claros del mundo, pero a esta imagen, con o sin invitación, no puede dejar de asistir la muerte (la tesis de Pérez y Zirián parece muy firme: la muerte es el factor determinante de la concepción metafísica de Camus). Es, en suma, la imagen de un tigre —sol y muerte— que, caído en la trampa de la que una vez habló J. Grenier, ama la vida y se rebela contra las redes injustas que lo envuelven.

II

El volumen de Vargas Llosa reúne breves ensayos escritos y publicados entre 1962 y 1981 y, según confesión propia, "están plagados de contradicciones, repeticiones y rectificaciones", pero es este carácter el que delinea mejor el itinerario intelectual de "un latinoamericano que hizo su aprendizaje (...) deslumbrado por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre y terminó abrazando el reformismo libertario de Camus" (p. 9). El libro, magníficamente escrito, toma la forma de un testimonio honesto sobre la formación literaria y ante todo ideológica de su autor dentro de lo que pudo aportar el pensamiento francés de posguerra. Entre Sartre (realismo político, Historia y moral, revolución) y Camus ('idealismo' político, Moral e historia, rebelión), según Vargas Llosa, "la guerra entre



Mario Vargas Llosa

ambos órdenes es a muerte y no hay manera de ser neutral ni indiferente. Quien pretende serlo, lo único que logra es volverse un instrumento inerte en manos de uno u otro bando" (p. 12) Es principalmente esta polémica el asunto que el libro examina desde diferentes perspectivas de época y de mentalidad (del mismo Vargas Llosa), y en especial desde el punto de vista de sus posibles relaciones con la literatura.

Como ha dicho Armando Pereira al comentar este libro, Simone de Beauvoir toma el lugar en la obra de Vargas Llosa de una 'invitada'. Sí, una invitada escasamente vista en la reunión y sin embargo muy satisfactoriamente atendida por su anfitrión, porque las dos reseñas, tan precisas, que Vargas Llosa le dedica, la definen como una escritora talentosa, valiente y constantemente preocupada por la problemática más apremiante del hombre contemporáneo. Para el escritor peruano, la escritura muestra sus virtudes tanto en el arrojito de hacer de la literatura algo tan íntimo como el testimonio narrado de la muerte de su madre (su relato 'amargo', *Una muerte muy dulce*), como en la tentativa de una novela experimental que entrañe el compromiso existencialista (*Las bellas imágenes*) al "mostrar a través de una ficción, la alienación de la mujer en una gran sociedad de consumo moderna". (p. 62)

La imagen de Sartre que Vargas Llosa nos proporciona se va distorsionando gradualmente a través del libro hasta volverse negativa. Vargas Llosa reconoce primeramente la admirable honestidad intelectual (siempre dispuesta a desnudar las contradicciones propias o ajenas) que distinguió según él la actividad filosófico-literaria y la militancia política de Sartre. Esta virtud podía hacer de una obra como *Los secuestrados de Altona* "un chorro de kerosene vertido sobre fuego" (p. 53) para los bloques tajantes de izquierda o de derecha que buscaban, inútilmente, aplacar esa formidable 'máquina de pensar' al clasificarla ideológicamente dentro de sus reducidos esquemas preconcebidos. Pero, finalmente, Vargas Llosa se confiesa defraudado ideológica y literariamente por Sartre. Su decepción se produjo a raíz de ciertas declaraciones en las que Sartre, una vez alcanzado el reconocimiento público, echaba por la borda sus propias y viejas convicciones sobre la solidaridad entre la literatura y la acción política, traicionando así la mentalidad y la labor de quienes fielmente lo seguían. "Cuando Sartre afirma: 'He visto morir de hambre a unos niños. Frente a un niño que se muere. *La Nausea* es algo sin valor', dice algo que habla muy alto de su noción de responsabilidad histórica, pero desde luego que no tiene razón y que en ningún

caso puede plantear el problema en esa forma" (p. 25) Sartre, en efecto, movido acaso por la impresión de una experiencia muy deprimente, parecía confundir dos ámbitos, si no antagónicos sí al menos inconfundibles, en su valoración: el de la realidad y el del arte. Al respecto, Vargas Llosa es más sutil: "¿A partir de qué coeficiente de proteínas *per capita* en un país era ya ético escribir novelas? (...) Para esa época ya no había argumento capaz de librarme de la literatura, de modo que el reportaje sirvió más bien para librarme de Sartre" (p. 133 y p. 132). El autor concibe de otro modo lo que puede ser la función del escritor y su obra: "la literatura cambia la vida, pero de una manera gradual, no inmediata, y nunca directamente sino a través de ciertas conciencias individuales que ayuda a formar" (p. 25).

Pero su desacuerdo intelectual no se reduce en modo alguno a una mera opinión sobre la función de la literatura, sino que se extiende coherentemente a la problemática interna de la literatura misma y encuentra ahí el fundamento de esa opinión; por así decirlo, se cuestiona también el valor de *La náusea* sin necesidad de referirlo al niño muerto de hambre. Vargas Llosa evidencia un supuesto tácito de la literatura sartreana: el elemento deliberadamente racional que obsesivamente responde a las exigencias de una literatura comprometida. Acaso pueda discutirse con éxito que la valoración final de Vargas Llosa sobre la obra literaria de Sartre, valoración que le niega originalidad y alta calidad, constituya una cierta exageración —producto tal vez de los efectos de una decepción súbita y muy profunda—, pero un escritor, como él, para quien el discurso literario no es sólo un tejido de ideas, sino también 'una cierta dosis de sinrazón, intuición, obsesión, locura y fantasía', definitivamente no puede aprobar la actitud que Sartre asumía cuando "citaba los versos como si fueran prosa, es decir, únicamente por los conceptos racionales que expresaban" (p. 118). Por último, para 'acabar de una vez con Sartre', quizás habría que apuntar el juicio de Vargas Llosa sobre el enciclopédico ensayo *El idiota de la familia* que Sartre dedicó al estudio de Flaubert; su opinión es que "a los dos meses de lectura que exige el ensayo uno queda con la sensación de una gi-

gantesca tarea que no llega jamás a cumplir el designio anunciado en el prólogo: explicar las raíces y la naturaleza de la vocación de Flaubert (...) para mostrar qué se puede saber, hoy, de un hombre (...). Libro extraordinariamente desigual, alternan en él análisis agudos y hallazgos luminosos con contradicciones flagrantes (...) Hay repeticiones desesperantes y se tiene a ratos la sensación, girando en esa prosa que reitera, vuelve, desanda, trajina cien veces la misma idea, que Sartre ha caído prisionero de su propia telaraña (...). El escritor se ha puesto a escribir con tanta furia, ha desarrollado con tanto pormenor y consideraciones adventicias los prolegómenos, que ha perdido la perspectiva del conjunto, y de pronto descubre que el trabajo ha tomado tales proporciones que ya no tendrá tiempo —ni, sin duda, ganas— de llevar a término la empresa. El resultado es un bebé monstruo, un gigante niño, un producto frustrado y genial. Eso se llama, desde luego, caer con todos los honores, ser derrotado por exceso de audacia: sólo ruedan hondo los que han trepado alto" (pp. 73-77). En la cita anterior ya es posible entrever que no todo para Vargas Llosa es negro en el genio del que fue, según él, el "último mandarín", y una confesión final, no sin su dejo de nostalgia, lo comprueba: "Yo sé que mi vida hubiera sido peor sin los libros que escribió Sartre". (p. 134)

Con la imagen de Camus que se desprende del libro sucede lo contrario que con la de Sartre en el sentido de un cambio radical de la imagen. La de Camus se nos presenta primero confusa, irreconocible casi, y después un hermoso estudio, *Albert Camus y la moral de los límites* —que desde su aparición en 1976 en México se ha convertido para los estudiosos de Camus en un texto clásico de consulta— disipa todas las nieblas y nos ofrece una visión clara y fiel de Camus. Efectivamente, Vargas Llosa pasa de las consideraciones insostenibles de sus ensayos iniciales —afirmaciones como que Camus no era sino un "delicado poeta puro" (p. 20) de "pensamiento vago y superficial" (p. 17) y que *La caída* no era sino un "ejercicio de estilo sin vuelo" (p. 60), que de no ser por la propia rectificación de Vargas Llosa páginas adelante me habrían puesto en la penosa circunstancia de buscar refutarlas o bien en la de aban-

donar la empresa de reseñar este libro—, apoyadas casi siempre en el prejuicio de menospreciar la peculiar sencillez de la prosa de Camus, a un examen rico y fecundo —de lo mejor del libro, creo— que al fin reconoce implícitamente la posibilidad, de algún modo presente en todo el pensamiento de Camus, de filosofar con la belleza. El perfumado impresionismo —visto muy bien por Vargas Llosa— que emana esa prosa camusiana, tan poética, hecha de "frases generalmente cortas, (...) con la perfección de una piedra preciosa" (p. 87), entraña en primer lugar una filosofía de lo sencillo y de lo natural. La relectura de las obras de Camus, a la que se vio orillado Vargas Llosa por su rotunda decepción de Sartre, le descubría con nueva luz ese cierto ateísmo que "no es materialista, sino, más bien, una especie de religión pagana (...) una sacralización de la naturaleza" (pp. 81-82), esa moral de los límites que conciliando el arte y la vida, las ideas y la belleza, ofrece una visión templada y humanista de la vida.

El clima de tolerancia que nunca pierde de vista la rebelión contra los sistemas totalitarios, se funda en la convicción de que son los medios los que justifican los fines, y no al revés como pensaba Maquiavelo, y con él, sin duda, muchos otros; si el fin al que tiende el hombre es la felicidad, como pensó Aristóteles, entonces son los medios para llegar a esa felicidad los que es preciso revalorar y, de ser necesario, rectificar.

Volviendo brevemente al asunto del compromiso político e ideológico del escritor con su sociedad, Vargas Llosa comparte también la idea de Camus de que el creador debe defender a su modo la libertad humana, pues esto "es no tanto un deber moral como una necesidad física" (p. 106); para ser artista, sencillamente, es preciso antes ser libre.

Sobre la concepción de la vida en general que Camus propone, Vargas Llosa escribe: "Esta 'utopía relativa' ¿resulta a simple vista demasiado remota? Tal vez sí, pero ello no la hace menos deseable, y sí más digna que otros modelos de acción contemporánea. Que éstos triunfen más rápido no es una garantía de su superioridad, porque la verdad de una empresa humana no puede medirse por razones de eficacia" (p. 103).

De este modo, Vargas Llosa se apega, solidariamente, a una forma 'humanista' de vida que, por encima de 'la' ideología, confiere al hombre el derecho de proclamar la dignidad y la autenticidad que le son esenciales a su naturaleza. Entre ideal —pero ideal afincado, claro está, en la realidad que se vive— y conformismo a la realidad, Vargas Llosa opta por el ideal. Entre Sartre y Camus, Vargas Llosa no borra del todo a Sartre, pero se queda con Camus.

Luis Ignacio Helguera

BUNUEL: BALANCE Y PERSPECTIVA

Los que conocen la biografía de Buñuel escrita por Francisco Arranda (*Luis Buñuel: Biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1969) ya tendrán una idea bastante completa de lo que ha sido la vida de este gran cineasta: hijo de una familia aragonesa muy rica, Buñuel es educado en Zaragoza con los jesuitas; alumno en la Residencia de Estudiantes de Madrid, se hace amigo de Lorca y Dalí y de muchos más; luego de una estancia en París, rueda *Un chien andalou* (1929); se integra al grupo de los surrealistas y hace otra película. *La edad de oro* (1930); pasa un año en Hollywood; regresa a España y realiza un documental titulado *Las Hurdes: tierra sin pan* (1932); durante la Guerra Civil trabaja como encargado de propaganda en la Embajada Española en París; en 1939 se encuentra de nuevo en Estados Unidos, tiene diferentes trabajos en Hollywood y Nueva York, pero finalmente decide radicarse en México; de ahí en adelante, tanto en México como posteriormente en Francia y España, dedica casi todo su tiempo al cine; el reconocimiento internacional le llega más bien paulatinamente, primero por *Los olvidados* (1950) y luego por *Belle de Jour* (1966), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Ahora, en sus memorias, *Mi último suspiro*, Buñuel mismo hace

▲ *Luis Buñuel: Mi último suspiro*. Plaza y Janés, Barcelona, 1982, 251 pp.

un recorrido por todos estos diferentes periodos de su vida, dejándonos, además de una variadísima antología de anécdotas y opiniones, unos retratos muy vivos y muy divertidos de las gentes famosas (y no tan famosas) que él ha llegado a conocer, y que no han sido pocas. Por esto, por la enorme riqueza de su vida, así como por el tono tan informal con que ésta está relatada ("la digresión", dice, "es mi forma natural de contar"), la empresa resulta realmente fascinante.

De este libro seguramente cada quien va a sacar un provecho muy diferente. Para mí estas memorias tienen el valor de confirmar, y así aclarar de una vez para siempre, la trascendencia que ha tenido en su vida el surrealismo. Como se sabe, Buñuel fue admitido al grupo de los surrealistas después de haber realizado *Un chien andalou*; es decir que por su fascinación con el hipnotismo y los sueños, con lo irracional en todas sus formas, Buñuel ya era un surrealista mucho antes de conocer a Breton, Eluard, Aragon y los demás poetas y artistas del cenáculo francés. Si su amistad con ellos resultó tan importante fue porque le ayudaron a tomar mayor conciencia de la actitud que los unía, señalándole la necesidad de ser siempre consecuente con ella. Así, y por ellos, Buñuel llegó a asumir algo así como una disciplina moral, moral muy contraria por supuesto a la otra, a la que regía, y sigue rigiendo, a la sociedad en general. La moral surrealista, recuerda Buñuel, iba en contra de "las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la influencia embrutecedora de la religión, el militarismo bruto y materialista". Ante estas terribles arbitrariedades, el arma principal de los surrealistas era el escándalo; en ella vieron, dice Buñuel, "el revelador potente, capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar" (p. 105). Con la destrucción de estos resortes, podrían irrumpir libremente en la vida las fuerzas irracionales del subconsciente; porque, como se ve, de lo que se trataba no era de producir un arte nuevo sino de transformar la vida, luchar por que el hombre llegara a conocerse y así realizarse plenamente.

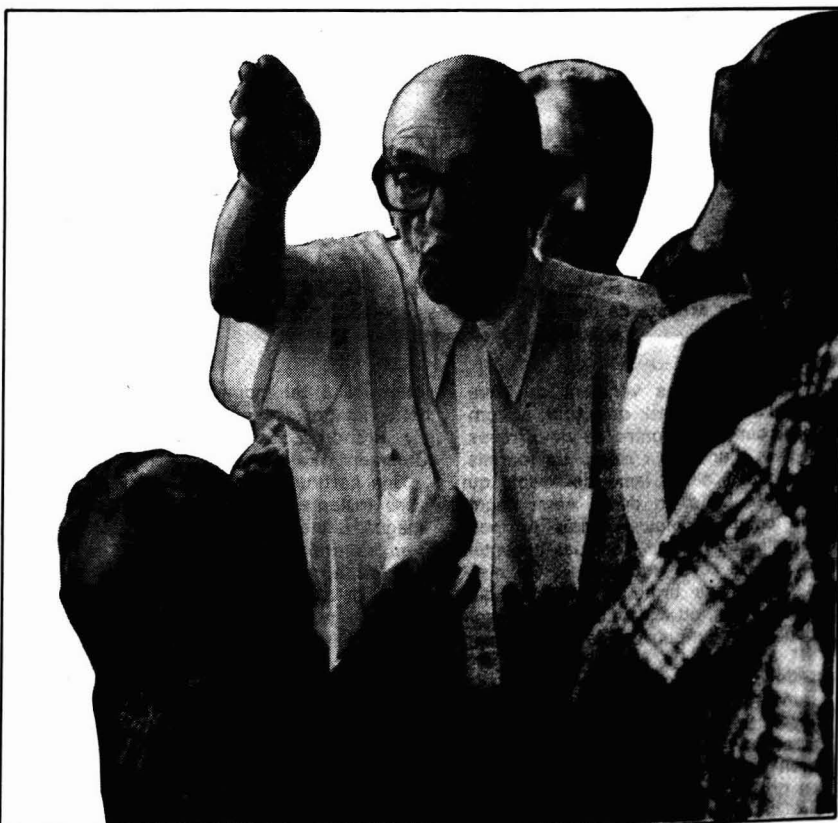
Proclamar esta moral es una cosa relativamente fácil; cumplir con ella a lo largo de una vida resulta una tarea mu-

cho más difícil. "Ante esta exigencia clara e irreductible —afirma Buñuel— he tratado de mantenerme fiel contra viento y marea. Y no es tan fácil guardar fidelidad a una moral precisa. Constantemente, tropieza con el egoísmo, la vanidad, la codicia, el exhibicionismo, la ramplonería y el olvido. Algunas veces he sucumbido a una de estas tendencias y he quebrantado mis propias reglas por cosas que yo considero de poca importancia. En la mayor parte de los casos mi paso por el surrealismo me ha ayudado a resistir. En el fondo acaso sea esto lo esencial" (p. 122). Los tropiezos y momentáneos aciertos son, en el fondo, lo que Buñuel relata en este libro.

Una de las grandes discusiones de su generación giraba en torno a la politización. ¿Era posible ser miembro de un partido y seguir siendo surrealista? Durante los años treinta, Buñuel, como muchos más, se acercó al comunismo como único movimiento político que parecía capaz de llevar a cabo la revolución que creía necesaria; pero aunque se acercó al Partido, nunca se hizo miembro de él; primero, porque "era impaciente por naturaleza y no podía soportar el orden del día, las intermina-

bles consideraciones ni el espíritu celular" (p. 135); pero, por otra parte, estaba receloso de la hostilidad de los marxistas hacia los descubrimientos de Freud: "los doctrinarios marxistas no soportaban que se hablase del subconsciente, de las tendencias psicológicas profundas del individuo. Todo debía obedecer a los mecanismos socioeconómicos, lo cual me parecía absurdo. Se olvidaba a la mitad del hombre" (p. 163). Con el tiempo fue tomando cada vez mayor conciencia de la brecha enorme que le separaba de la práctica de los comunistas. Y así, a finales de los años 50, se alejó definitivamente del Partido. "El fanatismo me repugna —dice— dondequiera que lo encuentre. Todas las religiones han hallado la verdad. El marxismo también" (p. 163).

Un escollo que los surrealistas querían evitar a toda costa era el del esteticismo, la valoración del arte por el arte mismo. Lo que importaba para ellos era la vida y no el arte; el arte podría dar expresión al hombre, permitirle realizarse, pero no tenía ningún valor intrínseco como objeto. Buñuel parece haberse mantenido fiel a esta jerarquía de valores a lo largo de su carrera. Acusado



Luis Buñuel

por sus amigos de haberse "vendido" a raíz del éxito de *Un chien andalou*, ofreció quemar el negativo de la película. "Así lo habría hecho sin titubear, lo juro, si me hubieran dejado. Y aún lo haría. No me importaría ver arder en mi pequeño jardín todos los negativos y copias de mis películas. Me sería completamente igual" (p. 108). Es por eso que en su libro se refiere tan poco a sus películas; lo que le interesa es su vida, y sólo incidentalmente habla sobre los resultados de su trabajo. Y lo mismo pasa cuando se ocupa de los artistas que ha tratado: insiste en hacer esta misma distinción entre la vida del hombre y su obra. En las páginas dedicadas a Lorca, por ejemplo, escribe: "De todos los seres vivos que he conocido, Federico es el primero. No hablo de su teatro ni de su poesía, hablo de él. La obra maestra era él" (p. 154). Y también pasa lo mismo en sus recuerdos de Dalí: "Picasso era pintor y no era nada más que pintor. Dalí iba mucho más allá. Aun cuando ciertos aspectos de su personalidad son abominables... es un auténtico genio, un escritor, un conversador, un pensador sin igual" (p. 179). Si, a pesar del tiempo, las películas de Buñuel se han mantenido tan frescas y tan vivas, se debe sin duda alguna a esta actitud vital, a la prioridad dada a la vida por encima de cualquier consideración estética.

Fue en México, quizá, donde más firmemente tuvo que luchar por liberarse de las convenciones estéticas establecidas. El famoso paisaje ha hundido hasta a un director tan genial como Eisenstein; Buñuel, sin embargo, logró evitar caer en lo estereotipado del "color local". Fue algo que Octavio Paz destacó en la nota que escribió para la presentación en Cannes de *Los olvidados* (nota luego recogida en *Las peras del olmo*): "Dando la espalda a la tentación del impresionante paisaje mexicano, la escenografía se reduce a la desolación sórdida e insignificante, mas siempre implacable, de un paisaje urbano". Aunque este cambio de perspectiva indignó profundamente a cierto sector "nacionalista" cuando la película se estrenó en México, a estas alturas podemos apreciar su importancia para el desarrollo del cine mexicano. Como ejemplo de la resistencia que tuvo que combatir en ese sentido, Buñuel menciona el rodaje de *Nazarín* en 1958. Ga-

briel Figueroa le había preparado, dice, "un encuadre estéticamente irreprochable, con el Popocatepetl al fondo y las inevitables nubes blancas. Lo que hice fue, simplemente, dar media vuelta a la cámara para encuadrar un paisaje trivial, pero que me parecía más verdadero, más próximo" (p. 210). Cuán sencillo parece y, sin embargo, ¿cuántos han podido seguir su ejemplo?

En vista de la importancia que el surrealismo ha asumido en su vida, sorprende que el balance final que saca Buñuel sea tan pesimista. "A veces digo que el surrealismo triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial". Es decir, los surrealistas han pasado a los museos y a los anales de la literatura pero no han logrado cambiar la vida. Buñuel ahora ve este fracaso como algo inevitable: "Devorados por unos sueños tan grandes como la Tierra, no éramos nada, nada más que un grupito de intelectuales insolentes que peroraban en un café y publicaban una revista" (p. 120). Adentrando en este tema, dice que una de las cosas que más lamenta ha sido la falta de relación entre acción y pensamiento, problema cuya existencia percibió con mucha claridad durante los primeros días de la Guerra Civil: "Como a muchos de mis amigos, me obsesionaba la terrible ausencia de control. Yo, que había deseado ardientemente la subversión, el derrocamiento del orden establecido, colocado de pronto en el centro del volcán, sentía miedo" (p. 150). En ese mismo sentido, Buñuel establece ciertos paralelos entre los surrealistas y los revolucionarios del 68: "los mismos temas ideológicos, la misma dificultad de elección entre la palabra y la acción. Al igual que nosotros, los estudiantes de Mayo del 68 hablaron mucho y actuaron poco. Pero no les reprocho nada. Como podría decir André Breton, la acción se ha hecho imposible, lo mismo que el escándalo" (p. 123).

Es cierto que el mundo no ha mejorado para nada durante los cincuenta años que han pasado desde que los surrealistas irrumpieron por primera vez, pero no por eso puede decirse que el surrealismo ha fracasado. Si todavía no nos hemos deshumanizado por completo, en parte es precisamente gracias al ejemplo que Buñuel, y unos cuantos artistas más, nos van dejando. ¿Y qué mejor ejemplo que este libro? Lo escri-

be Buñuel a los ochenta años, cuando la sordera, la enfermedad y la vejez ya le han virtualmente aislado del mundo. Sólo logra ver con la ayuda de una lupa. Y como si todo esto no fuera suficiente, de repente sufre ataques de amnesia, cosa que naturalmente le angustia mucho: "De pronto, toda mi personalidad se desmorona, se desarticula... ¿Será esto el comienzo de la desaparición total?" (p. 14). Y, sin embargo, en colaboración con su guionista, Jean-Claude Carrière, Buñuel logra escribir este libro, texto que no sólo rehuye cualquier tipo de autoconmiseración, sino que demuestra, como hemos visto, una desfachatez realmente admirable. Las páginas finales en que denuncia a "los cuatro jinetes" del nuevo Apocalipsis —se refiere a "la sobrepoblación (el primero de todos, el jefe, el que enarbola el estandarte negro), la ciencia, la tecnología y la información" (p. 245)— tienen toda la vehemencia del mejor Buñuel de los años veinte y sólo podemos lamentar que no haya podido rodar la película que quería sobre este tema.

¿Y cuál es la última imagen que nos deja el autor? Retirado necesariamente del mundo, por lo visto Buñuel ahora pasa gran parte de su vida sumido en el sueño o en la ensoñación diurna, actividad que siempre ha sido una de sus pasiones. La muerte no le angustia. Ateo convencido ("si Dios existe, es como si no existiera"), siempre ha celebrado la presencia del azar y la fuerza del misterio; confía en ellos. "Si fuéramos capaces —dice— de devolver nuestro destino al azar y aceptar sin desmayo el misterio de nuestra vida, podría hallarse próxima una cierta dicha, bastante semejante a la inocencia" (p. 171). Sin embargo, a veces, para divertirse un rato, intenta imaginar cómo sería la muerte según los nuevos teólogos: "Me veo flotando en una oscuridad eterna, con mi cuerpo, con todas mis fibras, que me serán necesarias para la resurrección final. De pronto, otro cuerpo choca conmigo en los espacios infernales. Se trata de un siamés muerto hace dos mil años al caer de un cocotero. Se aleja en las tinieblas. Transcurren millones de años y, luego, siento otro golpe en la espalda. Es una cantinera de Napoleón. Y así sucesivamente".

Humor negro incluso hasta el final.

James Valender

DE ARTES PLÁSTICAS

LA VERDAD DE LA INVENCION

En el Centro Cultural Universitario se presentó una exposición de pinturas, dibujos y grabados de Anhele Hernández, con el nombre de "Falsa retrospectiva". Se trata de un artista uruguayo aún poco conocido en México fuera de los medios intelectuales y universitarios, que vive exiliado entre nosotros desde hace seis años, y al que ahora acoge la UNAM, continuando su tradición de rescatar para la cultura mexicana los valores que nos ha entregado el exilio.

Hernández es un artista que posee una larga y prestigiosa trayectoria artística pero que, por las circunstancias políticas que privan en su país, se encuentra con gran parte de su obra destruida o perdida y ahora sólo conserva una parte mínima —la recuperada por sus amigos— de lo que fue un continuo y tenaz trabajo de más de treinta años. El exilio representa para un pintor —entre otras muchas cosas— la ausencia de un pasado y, con ello, la imposibilidad de confrontar en una retrospectiva el desarrollo de su quehacer artístico. Y "Falsa retrospectiva", de ahí su nombre, tiene —entre otros muchos— el interés de mostrar cómo un artista se impone la tarea de recoger sus pasos al ponerse a pintar nuevas versiones de su obra anterior a partir de unos cuantos fragmentos recobrados: pequeños óleos, algunos grabados (zincografías, litografías y aguafuertes) —que ahora se exhiben en la muestra— así como de fotografías de cuadros perdidos o destruidos. Consciente de que no se puede sustituir el pasado, lo reinventa. Retoma sus antiguas "maneras" pictóricas y regresa a sus anteriores lenguajes. Junta lo que ha quedado y construye sólidamente su memoria. Evoca lo que fue su espíritu remoto y penetra en su propia subjetividad, logrando que por medio de su obra su experiencia vital e intelectual se torne significativa y, así, poco a poco, nos va entregando su perfil y nos va mos-



trando el desarrollo de su pensamiento de artista, su libertad para construir, imaginar, simbolizar a través del único medio por el cual el hombre puede dar su razón del mundo: por lo que crea.

Y en este entretejer su propia personalidad, ya recordada, ya recuperada, utilizando varios modos de representar el mundo —visible y cognoscible— por medio de lenguajes alguna vez recorridos, se filtra su expresión actual, evocándonos lo que dijera Braque: "el pintor no lucha por reconstruir una anécdota sino un hecho pictórico".

En un artista el cambio de un estilo de representación por otro responde a la imperiosa necesidad de reformular un lenguaje de manera que sea el más idóneo para comunicar la corriente de su pensamiento y así poder decir cosas que no ha dicho o que habiéndolo hecho las quiera expresar de otra manera. A este respecto Picasso decía que "motivos diferentes exigen diferentes métodos de expresión. Esto no significa ni evolución ni progreso, sino una adaptación de la idea que se quiere expresar y de los medios de expresión".

Las cuatro versiones de Quevedo son muy esclarecedoras en este sentido. En la primera del año 1949, Hernández emplea un lenguaje que domina todos los recursos de la retórica clásica dentro de una impecable tradición académica, obedeciendo a un sistema simbólico encaminado a captar la apariencia del mundo visible, pero expresándolo desde la perspectiva de quien crea un discurso, no de quien lo imita. De este pequeño óleo se originan las siguientes tres versiones hechas en el presente



año. Y en éstas, en una secuencia progresiva, se va despojando poco a poco de aquella retórica tan bien aprendida, para ir en busca de una síntesis visual que no distraiga la pureza de la idea y de su articulación, reduciendo los elementos representativos para atender primordialmente a las exigencias plásticas de la estructura, pero sin por ello hacer del contenido un mero pretexto para poner en evidencia el artificio formal de la obra, sino con el propósito de que el significado, por medio de los nuevos modos que lo expresan, nos ofrezca otras y más variadas lecturas.

Y esta transformación se logra al ir decantando las formas, al hacer que el color se vuelva más puro y ya no obedezca al observado en la naturaleza sino que sea el imaginado, el simbólico, que valga tanto como luz, como acorde cromático, como elemento constructivo del volumen o como forma compositiva. El claroscuro se hará menos evidente. La ilusión del espacio profundo —que percibe nuestra visión natural en el mundo que observamos— casi se eliminará o se dará, a la manera de Gauguin, por medio del color. La superficie plana admite varias lecturas a la vez; el planismo es un espacio más adecuado para la abstracción, para comunicar una realidad vista desde una perspectiva metafórica, para expresar contenidos más conceptuales y ambiguos, que permitan al espectador participar más activamente en la descodificación del mensaje.

Es un concepto del arte muy cercano al de Picasso cuando decía que "yo voy del símbolo a la realidad, no de la reali-

dad al símbolo", con lo que se proponía "representar las cosas como se conocen no como se ven" de tal manera que "los objetos imaginados revistan apariencias reales" y no de modo de "representar las apariencias naturales de las cosas".

Algo semejante hace Hernández a partir de una zincografía, "Martha leyendo", del año 1957, de tendencia naturalista. Realiza dos versiones al óleo "Lectora" I y II, en donde va sintetizando la complejidad de las imágenes visuales —de la versión naturalista— hasta reducirlas a un número pequeño de elementos constitutivos que logran sustituir la apariencia del objeto representado (en este caso una figura femenina) con formas plásticas que sin dejar de remitir al objeto, se significan a sí mismas.

Hernández comparte las preocupaciones de los pintores considerados como más intelectuales: Cezanne, Matisse, Picasso, a quienes interesa menos transmitir una impresión visual que los procedimientos de articulación por cuyo medio esa impresión logra hacerse significativa y, por lo tanto, siempre están atentos a los mecanismos y a los

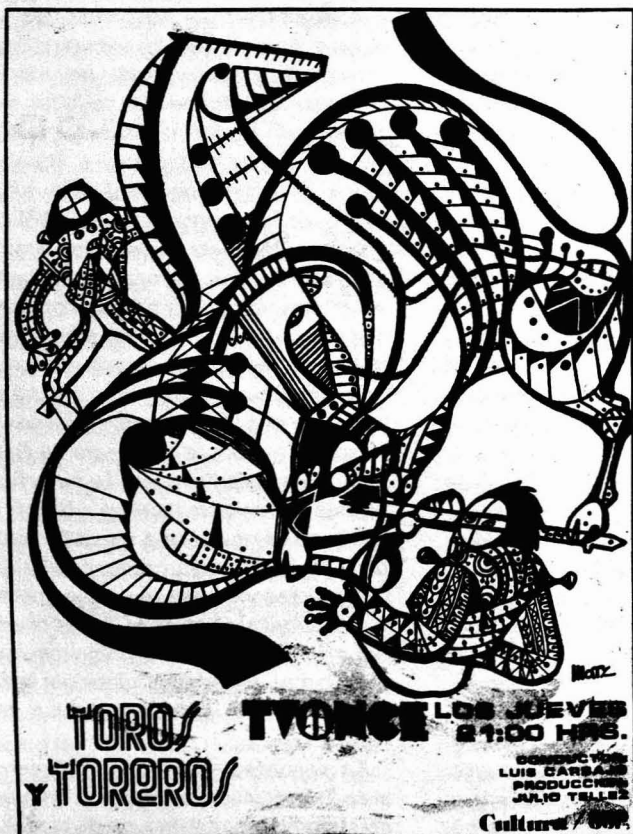
problemas formales de la obra de arte. Exploran todos los medios y los modos del lenguaje artístico. Son artistas abocados a lo que es la verdadera creación, la de instaurar otra realidad, entendiendo aquí con Mondrian "la realidad como manifestación plástica de formas y no de sucesos de vida", pero sin llegar, como él lo hizo, a privilegiar sólo la inteligibilidad de las formas puras hasta reducir la pintura a un objeto que sólo se signifique a sí mismo, ajeno a cualquier significado que no venga de su propia naturaleza. Como en los artistas antes mencionados, Hernández tiende siempre hacia la abstracción, consciente de que una estructura es capaz —por sí misma— de suscitar una emoción estética pero, a la vez, convencido de la necesidad de tener siempre el mundo visible como referente.

Y, así, en su obra es tan importante el mundo simbólico que expresa como el goce de construir y manifestar el signo visible por medio del cual lo representa. No oculta la manera de articularlo, se regocija en poner de manifiesto la creación de nuevas relaciones espaciales, en el modo de distribuir las formas, los colores, los volúmenes, con la con-

vicción de que la articulación plástica debe ser sentida a lo largo de todo el espacio pictórico. Permite con ello que nos adentremos en su razonamiento —con la seguridad que da el ser poseedor del dominio del lenguaje— y deja partes evidenciadas de la estructura que soporta el significado, estructura cuya organización estética crea una armonía tal que, de suprimirse el parámetro representativo, podría ser leída como arte abstracto. Es ahí en donde el goce de la creación se asoma, en donde se comprueba una vez más que el ejercicio de la invención y del intelecto es otra manera de suscitar emoción otorgando al concepto de belleza, como rasgo dominante, la expresividad.

Obra de amplio contenido temático, de gran aliento vital y de profunda reflexión, que nos habla tanto del mundo como de otros textos artísticos verbales y musicales, expresada por distintos medios formales: litografías, aguafuertes, monotypes, dibujos, acrílicos, óleos, que nos hace recuperar, sin fracturas, la herencia revitalizada y transformada del gran arte.

Myrna Soto



**marcel schwob: el arte • panorama de la
poesía turca contemporánea • fran-
cisco josé paoli: el escritor y la política •
poemas de cintio vitier, jaime val-
divieso y francisco elizalde •
narraciones de eduardo galeano •**

**textos de santos balmori y
josé luis orozco • bestia-
rio y babel (reseña de**

libros y crítica de arte) •

ilustra: santos bal-

**a del
mpo 26**

mori • revista de la direc-

ción de difusión cultural •

publicación mensual •

vol. III, octubre de 1982 •

medellín 28, col. roma,

méxico, d.f. c.p.

06700 tels. 5-11-

61-92 y 5-11-08-

09, ext. 17 •

**casa del
tiempo 26**

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

**VOCABULARIO MANUAL DE LAS LENGUAS CASTELLANA
Y MEXICANA.**

Pedro de Arenas

tela \$ 300.00

DOCTRINA.

Fray Bartolomé de las Casas.

Prólogo y Selección Agustín Yáñez

b.e.u. 22

\$ 100.00

POESIA INDIGENA

DIVULGACION LITERARIA

Versión: Angel María Garibay K.

b.e.u. 11

\$ 100.00

**ENSAYO SOBRE LOS FUNDAMENTOS POLITICOS DEL
ESTADO CONTEMPORANEO.**

Federico Reyes Heróles

\$ 200.00

UN EVANGELIO SEGUN LA CLASE DOMINANTE.

Erwin Rodríguez

\$ 150.00

LOS CLAROS.

Vicente Alverde

(poesía)

\$ 80.00

A ORILLAS DEL SILENCIO.

Federico Patán

(poesía)

\$ 80.00

EL SOL EN LA MANO.

Estudios de iluminación, orientación y relojes solares

Miguel Bertrán de Quintana

tela \$ 500.00

**DISTRIBUIDORA
DE LIBROS
DE LA UNAM**



**EXTENSION
UNIVERSITARIA**

ALMACEN CENTRAL

Porto Alegre 260 Col. San Andrés Tetepilco

Ventas 674-20-31

LIBRERIAS UNAM:

Insurgentes Sur 299, Palacio de Minería,

Zona Comercial C.U.



Imprenta Moderna.



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO