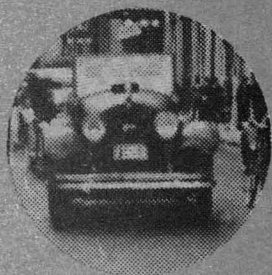
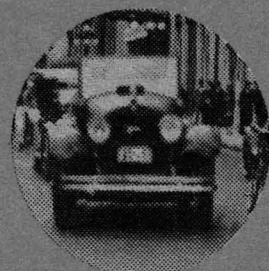

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



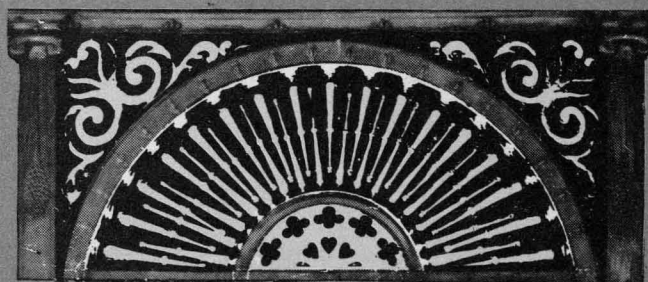
OCTAVIO PAZ
*Conversación
en la Universidad*



JAIME
GARCÍA TERRÉS
HAROLDO
DE CAMPOS
Poemas

CARMEN
BOULLOSA
Album familiar

SERGIO PITOL
RODRÍGUEZ MONEGAL
JUAN GARCÍA PONCE



FERNANDO BENÍTEZ
La Catedral de México

SUMARIO

Volumen XXXVI, Nueva Epoca, número 1 Mayo de 1981

Presentación: 1

Octavio Paz: Escribir y decir (Conversación en la Universidad): 2

Jaime García Terrés: Elogio de la locura: 11

Carmen Boullosa: Album de familia: 12

Haroldo de Campos: Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de san Lukács: 14

Sergio Pitol: Nocturno de Bujara: 17

Fernando Benítez: La Catedral, suma de la Colonia: 25

Juan García Ponce: Los simulacros de Pierre Klossowski: 31

RESEÑAS

LIBROS

Emir Rodríguez Monegal: La novela como autobiografía total (*La Habana para un infante difunto*, de Guillermo Cabrera Infante): 34

Eduardo Milán: Una lectura diferente (*Lecturas de Octavio Paz*, de Pere Gimferrer): 36

Jaime G. Velázquez: El silencio de Julio Torri (*Diálogo de los libros*, de Julio Torri): 38

Esther Seligson: La casa encantada (*La casa encantada y otros cuentos*, de Virginia Woolf): 40

ARTES PLASTICAS

Bernat Hervas: Hacia una fotografía crítica (Exposición de Paulina Lavista en el Museo de Arte Moderno): 41

Gloria Gervitz: Impresiones de una exposición: 42

MUSICA

Juan Arturo Brennan: De todo un poco: 44

CINE

Victoria Slavutski: La resurrección de Abel Gance: 45

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Raúl Béjar Navarro

Coordinador de Extensión Universitaria: Alfonso de María 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 / Vicente Rojo

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Juan Carlos García Monroy

Oficinas: Piso 12 de la Torre de Rectoría, C. U.

El pago a los colaboradores se realiza en el Piso 12 de la Torre de Rectoría, de lunes a viernes entre las 9 y las 15 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: \$ 30.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 60.00

Suscripción anual: \$ 300.00 (18.00 Dlls. en el extranjero).

Patrocinadores: Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A. / Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados (ICA) / Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social / INFONAVIT

PRESENTACIÓN

Hace seis meses conmemoró nuestra revista los cincuenta años de su nacimiento. Recuerdos, evaluaciones, balances llenaron las páginas de ese número de octubre-noviembre de 1980. Resulta sobrado, pues, reincidir y recapitular. Baste advertir que el nuevo rostro que ahora muestra una publicación que ha sabido conciliar, como pocas, madurez y juventud no supone ruptura sino flexibilidad y entusiasmo renovador, el mejor signo de vida.

Los que han hecho, en cada etapa, *Universidad de México* le han comunicado, con su aliento personal, rasgos que acrecentaron riqueza en la diversidad sin mengua de continuidad y solidez. Un poema de Jaime García Terrés trae a este número de una nueva época los ecos de aquella Edad de Oro cuando la revista se abrió hospitalaria, hace ya casi tres décadas, a la efervescencia de un momento altamente creador en las letras de México y de Hispanoamérica. Si casi siempre ha predominado aquí la creación literaria ha sido, de seguro, porque a la literatura le atañe el hombre en lo que tiene de esencial (evoco a Alfonso Reyes) y hacerla es una manera de las más entrañables de hacer cultura. Pero, sin invadir territorios propios de publicaciones especializadas, también ha sabido explorar por otros caminos los enigmas de la condición humana. No renunciará a ello *Universidad*

de México y esperamos que la sientan suya quienes mantienen alerta, en los recintos universitarios, la curiosidad del conocer. En el nombre lleva el sello de su idiosincracia: ámbito de encuentro entre la cultura que germina en México y la que se hace en todas partes, plural como la institución que la propicia, no ha sido ni será órgano de grupos sino foro abierto a la expresión libre sin otro requisito que la calidad, la autenticidad y la vigilancia intelectual.

Colaboradores que en una u otra época contribuyeron a la excelencia de la revista coinciden hoy en esta entrega. No descuidaremos, en números sucesivos, esos testimonios del sedimento generoso de creatividad que ha ido acarreado y nutriendo con los años. Junto a esos nombres aparecen otros, nombres de jóvenes que ya empiezan a mostrar asiduidad y fervor en el oficio de escribir. A los jóvenes escritores de México y Latinoamérica se abren también sus páginas. No podría ser de otra manera si hemos de guardar coherencia con el espíritu de la Universidad.

Una revista puede ser muchas cosas. Bastaría, para justificar ésta, que supiera preservar un reducto de lucidez apasionada en el confuso océano de querellas y etiquetas que suscita, en nuestros días, tantos naufragios. Es nuestro propósito.

Julieta Campos

Octavio Paz

ESCRIBIR Y DECIR

(Conversación en la Universidad)

Muchas gracias. Estoy muy conmovido por su acogida. No voy a dictar una conferencia; me limitaré a leer y comentar algunos de mis poemas —aquellos que presentan afinidades con el tema de este ciclo: *La experiencia literaria*.

La expresión *La experiencia literaria* tiene varios sentidos. El más inmediato podría ser: lo que siente, lo que piensa y lo que experimenta un lector cuando lee una obra literaria. O sea: la experiencia de la literatura. No es el sentido que nos interesa esta mañana. Otra acepción aludiría a la influencia del arte en la vida. La idea de Wilde —el arte inspira a la vida, la vida imita al arte— describe un fenómeno histórico. Hay un ejemplo curioso: las enfermedades literarias del pasado. La melancolía, esa enfermedad de los solitarios y los introspectivos, fue la dolencia espiritual y aristocrática del siglo XVII, como la tuberculosis fue la enfermedad romántica del XIX. Tampoco este sentido es el que hoy nos interesa. Hay otro, más concreto y particular, que es el nuestro: la transformación de la vida y de lo vivido en literatura. Queremos saber qué es escribir novelas, poemas, ficciones; cómo y de qué manera usamos el lenguaje para expresar las emociones que sentimos, los pensamientos que pensamos y cómo todo esto —emociones, sentimientos, actos, pensamientos— se convierte en novela y en poema. La *experiencia literaria* quiere decir: conversión de lo vivido en literatura. Esta conversión es creación. La experiencia literaria es la experiencia de la creación de obras hechas de palabras.

¿Creación o producción? Ahora está de moda hablar de producción literaria. A mí me parece que se trata de una confusión. La creación es una forma particular de la producción o, más bien dicho, una forma anómala. En la producción, trátase de zapatos o de semillas, no interviene un elemento imprevisible que cambia radicalmente el proceso productivo: la imaginación. Cuando la naturaleza produce árboles, todos los eucaliptos se parecen; cuando el zapatero produce zapatos, todos los zapatos se parecen. La producción es una actividad que resulta en objetos en serie o que tienden a constituirse en series. En cambio, la llamada producción literaria es una operación que convierte a cada objeto en un ente único. El elemento que cambia al objeto de la serie en ejemplar único es la imaginación. Un arado no sólo se parece a otro arado sino que, aislado, no nos interesa: nos interesan los arados. Un automóvil es inconcebible: los automóviles, para existir de veras, tienen que ser muchos. Pero *La Odisea* es única, *Don Quijote* es único y los poemas de Rubén Darío son irrepetibles. Hay, además, otra diferencia. En el campo de la producción cada cambio es una substitución:

el arado primitivo fue substituido por el arado con animales y este último por el tractor; el caballo y el burro fueron substituidos por el coche, la diligencia, el ferrocarril, el avión, el automóvil... En cambio *La Eneida* no reemplaza a *La Ilíada* ni *La Divina Comedia* a *La Eneida*. Ninguna obra de arte substituye a la que la precede. No podemos cambiar a Tiziano por Miguel Ángel ni a Monet por Courbet. Así, a diferencia de la producción, la creación literaria consiste en componer obras verbales únicas, irrepetibles e insubstituíbles.

Inmersos como estamos en un universo de signos escritos —a pesar de las fáciles profecías de Mc Luhan— crear obras literarias significa, hoy, predominantemente, escribirlas. Pues bien, ¿qué es escribir?, ¿cómo se escribe? Estas dos preguntas son el centro de lo que llamamos *la experiencia literaria*. Las dos preguntas aparecen continuamente en la literatura moderna a partir del Renacimiento. En cambio, en la literatura de la Antigüedad hay pocas reflexiones de los escritores sobre el acto de escribir. Las preguntas sobre estos temas —¿qué es poesía, qué es crear?— se las hacían los filósofos, no los escritores. Platón habló de la inspiración, Aristóteles nos dejó un tratado de poética, Longinos (o quien haya sido el autor) intentó definir *lo sublime* pero muy pocos poetas —con la gran excepción, claro, de Horacio— hablaron del acto de escribir con la pasión, la frecuencia y la sutileza de los modernos. No es arriesgado decir que uno de los rasgos de la modernidad es la pregunta sobre la escritura. El escritor moderno, en el momento en que escribe, se da cuenta de que está escribiendo, se detiene y se pregunta ¿qué estoy haciendo? Esto es absolutamente moderno y aparece también en las otras artes. La intrusión de la mirada reflexiva, la interrupción del acto por la doble acción del espejo y de la conciencia crítica, es una de las notas constitutivas de la modernidad.

Es hora de referirme a mi caso particular. El tema del autor que, al escribir, contempla lo que está escribiendo y se pregunta “¿qué estoy haciendo?”, y se responde: “estoy escribiendo”, y vuelve a preguntarse “¿qué escribo?”, es un tema circular, sin fin. La pregunta que se hace el escritor no tiene respuesta. O la respuesta es una tautología. Sin embargo, esta absurda pregunta aparece una y otra vez en mis escritos en prosa y en verso. Escribo “¿qué estoy escribiendo?” y respondo: “escribo ¿qué estoy escribiendo?” O más angustiosamente: “¿quién escribe esto que escribo?, ¿quién escribe en mí o por mí?” El que escribe y aquel que mira al que escribe: ¿son la misma persona? El escritor se percibe como dualidad, como escisión.

La Antigüedad no ignoró esta experiencia. Varios filósofos concibieron a la creación poética como la colaboración entre un poder extraño y el poeta. ¿Cómo se llamaba ese poder extraño? Para Platón era un demonio, un dios. Tam-

El texto que ahora publicamos es el resultado de un encuentro que cerró el ciclo “La experiencia literaria”, organizado en colaboración por la UNAM y el Pen Club de México en la ENEP-Acatlán, en julio de 1979. El texto es una versión corregida y abreviada.



bién se habló de las musas, esas misteriosas consejeras de los antiguos, como aquella famosa Ninfa Egeria que inspiraba al romano Numa Pompilio. Después se creyó en los espíritus, como los curiosos *espiritelli* de Cavalcanti y Dante o el “espíritu fantástico” de Cornelio Agrippa. A veces, el inspirador —sobre todo en los casos de hechicería— era el diablo mismo. La tradición tuvo una conciencia muy viva de la presencia de la *otra* voluntad. Los románticos la llamaron inspiración y Freud la hizo residir en el inconsciente. Así, hay un misterio de la inspiración, que a veces ha sido un misterio teológico, otras filosófico y otras psicológico. Gran parte de la literatura moderna ha sido una exploración de este enigma.

Este tema es el núcleo de un libro mío: *El Arco y la Lira*. En esa obra explico que hay dos tipos de poetas: aquel que cree en el cálculo, en la voluntad y en el trabajo, y aquel que cree en la espontaneidad creadora, es decir, en la inspiración. Son, claro, dos tipos ideales. En la realidad cada poeta es una mezcla de ambos, como ustedes verán:

Inclinado sobre su escritorio, los ojos fijos y vacíos, el poeta-que-no-cree-en-la-inspiración ha terminado ya su primera estrofa, de acuerdo con el plan previamente trazado. Nada ha sido dejado al azar. Cada rima y cada imagen poseen la necesidad rigurosa de un axioma, tanto como la gratitud y ligereza de un juego geométrico. Pero falta una palabra para rematar el endecasílabo final. El poeta consulta el diccionario en busca de la rima rebelde. No la encuentra. Fuma, se levanta, se sienta, vuelve a levantarse. Nada: vacío, esterilidad. Y de pronto, aparece la rima. No la esperada, sino otra —siempre otra— que completa la estrofa de una manera imprevista y acaso contraria al proyecto original. ¿Cómo explicar esta extraña colaboración? No basta decir: el poeta tuvo una ocurrencia, que lo exaltó y puso fuera de sí un instante. Nada viene de nada. Esa palabra ¿en dónde estaba? Y sobre todo, ¿cómo se nos ocurren las “ocurrencias” poéticas?



Algo semejante sucede en el caso contrario. Abandonado “al fluir inagotable del murmullo”, cerrados los ojos al mundo exterior, el poeta escribe sin parar. Al principio, las frases se adelantan o atrasan, pero poco a poco el ritmo de la mano que escribe se acuerda al del pensamiento que dicta. Ya se ha logrado la fusión, ya no hay distancia entre pensar y decir. El poeta ha perdido conciencia del acto que realiza: no sabe si escribe o no, ni qué es lo que escribe. Todo fluye con felicidad hasta que sobreviene la interrupción: hay una palabra —o el reverso de una palabra: un silencio— que cierra el paso. El poeta intenta una y otra vez sortear el obstáculo, rodearlo, esquivarlo de alguna manera y proseguir. Es inútil: los caminos desembocan siempre en el mismo muro. La fuente ha dejado de manar. El poeta relee lo que acaba de escribir y comprueba, no sin asombro, que ese texto enmarañado es dueño de una coherencia secreta. El poema posee una innegable unidad de tono, ritmo y temperatura. Es un todo. O los fragmentos, vivos aún, todavía resplandecientes, de un todo. Más la unidad del poema no es de orden físico o material; tono, temperatura, ritmo e imágenes poseen unidad porque el poema es una obra. Y la obra, toda obra, es el fruto de una voluntad que transforma y somete la materia bruta a sus designios. En ese texto en cuya redacción apenas ha participado la conciencia crítica, hay palabras que se repiten, imágenes que dan nacimiento a otras conforme a ciertas tendencias, frases que parecen alargar los brazos en busca de una palabra inasible. El poema fluye, marcha. Y este fluir es lo que le otorga unidad. Ahora bien, fluir no sólo significa transcurrir sino ir hacia algo; la tensión que habita las palabras y las lanza hacia delante es un ir al encuentro de algo. Las palabras buscan una palabra que dará sentido a su marcha, fijeza a su movilidad. El poema se ilumina por y ante esa palabra última. Es un apuntar hacia esa palabra no dicha y acaso indecible. En suma, la unidad del poema se da, como la de todas las obras, por su dirección o sentido. Mas ¿quién imprime sentido a la marcha sigzagueante del poema?

En el caso del poeta reflexivo tropezamos con una misteriosa colaboración ajena, con la no invocada aparición de otra voz. En el del romántico, nos encaramos a la no menos inexplicable presencia de una voluntad que hace del murmullo un todo concertado y dueño de una oscura premeditación. En uno y en otro caso se manifiesta lo que, con riesgo de inexactitud, ha de llamarse provisionalmente “irrupción de una voluntad ajena”. Pero es evidente que damos este nombre a algo que apenas si tiene relación con el fenómeno llamado voluntad. Algo, acaso, más antiguo que la voluntad y en lo cual ésta se apoya. En efecto, en el sentido ordinario de la palabra, la voluntad es aquella facultad que traza planes y somete nuestra actividad a ciertas normas con objeto de realizarlos. La voluntad que aquí nos preocupa no implica reflexión, cálculo o previsión; es anterior a toda operación intelectual y se manifiesta en el momento mismo de la creación. ¿Cuál es el verdadero nombre de esta voluntad? ¿Es de veras nuestra?

El Arco y la Lira fue una tentativa para dar respuesta a la pregunta sobre la inspiración, que es la substancia misma de la experiencia literaria. Mi respuesta, como todas, fue provisional. La verdadera respuesta a estas preguntas, en el caso de los poetas, está en sus poemas, no en sus elucubraciones. Por esto prefiero leer algunos textos, poemas en prosa y en

verso, en los cuales me pregunto cómo y por qué escribo dentro del acto mismo de escribir. Leeré primero algunos pequeños poemas en prosa. Forman parte de un conjunto llamado *Trabajos del Poeta*. El título es irónico: los trabajos del poeta consisten en escuchar el trabajo interior del lenguaje y la inspiración. No son trabajos agradables porque en esta operación nos asomamos a la parte abismal que cada uno de nosotros esconde. A nuestra parte negra:

A las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro, desgredados al alba y pálidos a medianoche, pero siempre puntualmente inesperados, sin trompetas, calzados de silencio, en general de negro, dientes feroces, voces roncadas, todos ojos de bocaza, se presentan Tedeoro y Tevomit, Tli, Mundo in mundo, Carnaza, Carroña y Escarnio. Nin-



guno y los otros, que son mil y nadie, un minuto y jamás. Finjo no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana. Secreto y activamente me ocupo de ellos. La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mugiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. Con esos trastos me defiando, apaleo a los visitantes, corto orejas, combato a brazo partido largas horas de silencio al raso. Crujir de dientes, huesos rotos, un miembro de menos, uno de más, en suma un juego —si logro tener los ojos bien abiertos y la cabeza fría. Pero no hay que mostrar demasiada habilidad: una superioridad manifiesta los desanima. Y tampoco excesiva confianza; podrían aprovecharse, y entonces ¿quién responde de las consecuencias?

Voy a leer un texto que puede verse como una variación del anterior:

Todos habían salido de casa. A eso de las once advertí que me había fumado el último cigarrillo. Como no deseaba exponerme al viento y al frío, busqué por todos los rincones una cajetilla, sin encontrarla. No tuve más remedio que ponerme el abrigo y descender la escalera (vivo en un quinto piso). La calle, una hermosa calle de altos edificios de piedra gris y dos hileras de castaños desnudos, estaba desierta. Caminé unos trescientos metros contra el viento helado y la niebla amarillenta, sólo para encontrar cerrado el estanco. Dirigí mis pasos hacia un café próximo, en donde estaba seguro de hallar un poco de calor, de música y sobre todo los cigarrillos, objeto de mi salida. Recorrí dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí —no, no

sentí: pasó, rauda, la Palabra. Lo inesperado del encuentro me paralizó por un segundo, que fue suficiente para darle tiempo de volver a la noche. Repuesto, alcancé a cogerla por las puntas del pelo flotante. Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediablemente con un paisaje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira, se estira... Me quedé solo en mitad de la calle, con una pluma roja entre las manos amoratadas.

Soy enemigo de las explicaciones pero me parece que, en este caso, estamos ante lo que llamé la *ocurrencia*: la palabra que se presenta sin que la llamemos, que desaparece cuando queremos retenerla y de lo que no queda sino un reflejo —esa pluma roja entre las manos moradas por el frío.

El poeta escribe a solas pero hay un momento en que descubre que alguien o algo participa en su actividad —o se opone a ella:

Escribo sobre la mesa crepuscular, apoyando fuerte la pluma sobre su pecho casi vivo, que gime y recuerda al bosque natal. La tinta negra abre sus grandes alas. La lámpara estalla y cubre mis palabras una capa de cristales rotos. Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha. Continúo escribiendo con ese muñón que mana sombra. La noche entra en el cuarto, el muro de enfrente adelanta su jeta de piedra, grandes témpanos de aire se interponen entre la pluma y el papel. Ah, un simple monosílabo bastaría para hacer saltar al mundo. Pero esa noche no hay sitio para una sola palabra más.

A veces el poeta sale, hacia dentro de sí mismo, en busca de la *ocurrencia*:

Ronda, se insinúa, se acerca, se aleja, vuelve de puntillas y, si alargo la mano, desaparece, una Palabra. Sólo distingo su cresta orgullosa: Cri. ¿Cristo, cristal, crimen, Crimea, crítica, Cristina, criterio? Y zarpa de mi frente una piragua, con un hombre armado de una lanza. La leve y frágil embarcación corta veloz las olas negras, las oleadas de sangre negra de mis sienes. Y se aleja hacia dentro. El cazador-pescador escruta la masa sombría y anubarrada del horizonte, henchido de amenazas; hunde los ojos sagaces en la rencorosa espuma, aguja el oído, olfatea. A veces cruza la oscuridad un destello vivaz, un aletazo verde y escamado. Es el Cri, que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las profundidades. El cazador sopla el cuerno que lleva atado al pecho, pero su enlutado mugido se pierde en el desierto de agua. No hay nadie en el inmenso lago salado. Y está muy lejos ya la playa rocallosa, muy lejos las débiles luces de las casuchas de sus compañeros. De cuando en cuando el Cri reaparece, deja ver su aleta nefasta y se hunde. El remero fascinado lo sigue, hacia adentro, cada vez más hacia dentro.

El golpe del remo en el lago mental es el golpe de la sangre en la sien y también el glu glu de la tinta que absorbe la pluma fuente. La experiencia literaria no es sublime; mejor dicho, es sublime porque también es irrisoria y esa comicidad la redime tanto de su falsa sublimidad como de su no menos falsa sordidez.

Les voy a leer un fragmento de un poema extenso, *El Río*, en el que la colaboración de los poderes innominados aparece como obstáculo y despóseimiento:



A mitad del poema me sobrecoge siempre un gran desamparo, todo me abandona,
no hay nadie a mi lado, ni siquiera esos ojos que desde atrás contemplan lo que escribo,
no hay atrás ni adelante, la pluma se rebela, no hay comienzo ni fin, tampoco hay muro que saltar,
es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo no dicho es indecible,
torres, terrazas devastadas, babilonias, un mar de sal negra, un reino ciego,

No,
detenerme, callar, cerrar los ojos hasta que brote de mis párpados una espiga, un surtidor de soles,
y el alfabeto ondule largamente bajo el viento del sueño y la marea crezca en una ola y la ola rompa el dique,
esperar hasta que el papel se cubra de astros y sea el poema un bosque de palabras enlazadas,

No,
no tengo nada que decir, nadie tiene nada que decir, nada ni nadie excepto la sangre,
nada sino este ir y venir de la sangre, este escribir sobre lo escrito y repetir la misma palabra en mitad del poema, sílabas de tiempo, letras rotas, gotas de tinta, sangre que va y viene y no dice nada y me lleva consigo.
y la ciudad va y viene por su sangre, quiere decir algo, el tiempo quiere decir algo, la noche quiere decir,
toda la noche el hombre quiere decir una sola palabra, decir al fin su discurso hecho de piedras desmoronadas,
y aguzo el oído, quiero oír lo que dice el hombre, repetir lo que dice la ciudad a la deriva,
toda la noche de piedras rotas se buscan a tientas en mi frente, toda la noche pelea el agua contra la piedra,
las palabras contra la noche, la noche contra la noche, nada ilumina el opaco combate,
el choque de las armas no arranca un relámpago a la piedra, una chispa a la noche, nadie da tregua,
es un combate a muerte entre inmortales,

No,
dar marcha atrás, parar el río de sangre, el río de tinta, remontar la corriente y que la noche, vuelta sobre sí misma, muestre sus entrañas,
que el agua muestre su corazón, racimo de espejos ahogados,
que el tiempo se cierre y sea su herida una cicatriz invisible, apenas una delgada línea sobre la piel del mundo,
que las palabras depongan armas y sea el poema una sola palabra entretejida,
y sea el alma el llano después del incendio, el pecho lunar de un mar petrificado que no refleja nada

sino la extensión extendida, el espacio acostado sobre sí mismo, las alas inmensas desplegadas,
y sea todo como la llama que se esculpe y se hiela en la roca de entrañas transparentes,
duro fulgor resuelto ya en cristal y claridad pacífica.

Y el río remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes y se interna en sí mismo.

Creo que con lo leído es bastante. Ahora me referiré a otro aspecto de la misma experiencia: ese momento en el que, dentro de nosotros, en un teatro de fantasmas, asistimos a una suerte de encarnación de las palabras, como si tuviesen vida propia. Y la tienen, pues llegan a desalojarnos. Palabras que no decimos sino que nos dicen:

La palabra dicha

La palabra se levanta
de la página escrita.
La palabra,
labrada estalactita,
grabada columna,
una a una letra a letra.
El eco se congela
en la página pétrea.

Anima,
blanca como la página,
se levanta la palabra.
Anda
sobre un hilo tendido
del silencio al grito,
sobre el filo
del decir estricto.
El oído: nido
o laberinto del sonido.

Lo que dice no dice
lo que dice: ¿cómo se dice
lo que no dice?

Di
tal vez es bestial la vestal.

Un grito
es un cráter extinto:
en otra galaxia
¿cómo se dice ataraxia?
Lo que se dice se dice
al derecho y al revés.
Lamenta la mente
de menta demente:
cementerio es sementero,
simiente no miente.

Laberinto del oído,
lo que dices se desdice
del silencio al grito
desoído.

Inocencia y no ciencia:
para hablar aprende a callar.

Las palabras se vuelven reflejos, sombras y niebla en andajos. Sopla el "otro" y el paisaje se evapora: estamos de

nuevo ante el papel, la mesa, la ventana. Percibimos entonces, casi como una sensación, nuestra mortalidad. La experiencia de la literatura es, esencialmente, la experiencia del otro: la experiencia del otro que somos, la experiencia del otro que son los otros y, claro, la experiencia suprema de la otra: la mujer. Pero en todas esas experiencias late, escondida, la *otra* experiencia: la de la muerte, el sabernos mortales:

Certeza

Si es real la luz blanca
de esta lámpara, real
la mano que escribe, ¿son reales
los ojos que miran lo escrito?

De una palabra a la otra
lo que digo se desvanece.
Yo sé que estoy vivo
entre dos paréntesis.

Hace años escribí un poema sobre la ciudad y sobre mí escribiendo sobre la ciudad. Es un poema escrito en París. Entre las imágenes de esa ciudad brotan las de mi adolescencia y mi juventud. Brota la ciudad de México. Es un poema un poco largo pero quizá les va a divertir pues aparece un México que ustedes ya no conocen, recorrido por amarillos tranvías eléctricos. Algo tan viejo que ya es nuevo para ustedes. Los tranvías salían del Zócalo hacia todos los rumbos de la ciudad: México estaba entonces mejor comunicado que ahora. También hablo de un barrio, Mixcoac que en aquella época era un pequeño pueblo con huertas, jardines y granjas; hoy es un suburbio. El poema comienza en París, después regresa a la ciudad de México y, finalmente, a la mesa en donde el poeta escribe.

El mismo tiempo

No es el viento
no son los pasos sonámbulos del agua
entre las casas petrificadas y los árboles
a lo largo de la noche rojiza
no es el mar subiendo las escaleras

Todo está quieto

reposa el mundo natural

Es la ciudad en torno de su sombra
buscando siempre buscándose
perdida en su propia inmensidad
sin alcanzarse nunca

ni poder salir de sí misma

Cierro los ojos y veo pasar los autos
se encienden y apagan y encienden
se apagan

no sé adónde van

Todos vamos a morir

¿sabemos algo más?

En una banca un viejo habla solo

¿Con quién hablamos al hablar a solas?

Olvidó su pasado

no tocará el futuro

No sabe quién es

está vivo en mitad de la noche

habla para oírse

junto a la verja se abraza una pareja

ella ríe y pregunta algo

su pregunta sube y se abre en lo alto
A esta hora el cielo no tiene una sola arruga
caen tres hojas de un árbol
alguien silba en la esquina
en la casa de enfrente se enciende una ventana
¡Qué extraño es saberse vivo!
Caminar entre la gente
con el secreto a voces de estar vivo

Madrugadas sin nadie en el Zócalo
sólo nuestro delirio

y los tranvías

Tacuba Tacubaya Xochimilco San Angel Coyoacán
en la plaza más grande que la noche
encendidos

listos para llevarnos

en la vastedad de la hora

al fin del mundo

Rayas negras

las pértigas enhiestas de los troles

contra el cielo de piedra

y su moña de chispas su lengüeta de fuego
brasa que perfora la noche

pájaro

volando silbando volando
entre la sombra enmarañada de los fresnos
desde San Pedro hasta Mixcoac en doble fila
Bóveda verdinegra

masa de húmedo silencio

sobre nuestras cabezas en llamas

mientras hablábamos a gritos

en los tranvías rezagados

atravesando los suburbios

con un fragor de torres desgajadas

Si estoy vivo camino todavía
por esas mismas calles empedradas
charcos lodos de junio a septiembre
zaguanes tapias altas huertas dormidas
en vela sólo

blanco morado blanco

el olor de las flores

impalpables racimos

En la tiniebla

un farol casi vivo

contra la pared yerta

Un perro ladra

preguntas a la noche

No es nadie

el viento ha entrado en la arboleda

Nubes nubes gestación y ruina y más nubes

templos caídos nuevas dinastías

escollos y desastres en el cielo

Mar de arriba

nubes del altiplano ¿dónde está el otro mar?

Maestras de los ojos

nubes

arquitectos de silencio

Y de pronto sin más porque sí

llegaba la palabra

alabastro

esbelata transparencia no llamada

Dijiste



haré música con ella
castillos de sílabas
No hiciste nada
Alabastro
sin flor ni aroma
tallo sin sangre ni savia
blancura cortada
garganta sólo garganta
canto sin pies ni cabeza
Hoy estoy vivo y sin nostalgia
la noche fluye
la ciudad fluye
yo escribo sobre la página que fluye
transcurre con las palabras que transcurren
Conmigo no empezó el mundo
no ha de acabar conmigo
Soy
un latido en el río de latidos
Hace veinte años me dijo Vasconcelos
"Dedíquese a la filosofía
Vida no da
defiende de la muerte"
Y Ortega y Gasset
en un bar sobre el Ródano
"Aprenda el alemán
y póngase a pensar
olvide lo demás"
Yo no escribo para matar al tiempo
ni para revivirlo
escribo para que me viva y reviva
Hoy en la tarde desde un puente
vi al sol entrar en las aguas del río
Todo estaba en llamas
ardían las estatuas las casas los pórticos
En los jardines racimos femeninos
lingotes de luz líquida
frescura de vasijas solares
Un follaje de chispas la alameda
el agua horizontal inmóvil
bajo los cielos y los mundos incendiados
Cada gota de agua
un ojo fijo
el peso de la enorme hermosura
sobre cada pupila abierta
Realidad suspendida
en el tallo del tiempo
la belleza no pesa
Reflejo sosegado

tiempo y belleza son lo mismo
luz y agua

Mirada que sostiene a la hermosura
tiempo que se embelesa en la mirada
mundo sin peso
si el hombre pesa
¿no basta la hermosura?
No sé nada
Sé lo que sobra
no lo que basta
La ignorancia es ardua como la belleza
un día sabré menos y abriré los ojos
Tal vez no pasa el tiempo
pasan imágenes de tiempo
si no vuelven las horas vuelven las presencias
En esta vida hay otra vida
la higuera aquella volverá esta noche
esta noche regresan otras noches

Mientras escribo oigo pasar el río
no éste
aquel que es éste
Vaivén de momentos y visiones
el mirlo está sobre la piedra gris
en un claro de marzo
negro
centro de claridades
No lo maravilloso presentado
lo presente sentido
la presencia sin más
nada más pleno colmado
No es la memoria
nada pensado ni querido
No son las mismas horas
otras
son otras siempre y son la misma
entran y nos expulsan de nosotros
con nuestros ojos ven lo que no ven los ojos
Dentro del tiempo hay otro tiempo
quieto
sin horas ni peso ni sombra
sin pasado o futuro
sólo vivo
como el viejo del banco
unimismado idéntico perpetuo
Nunca lo vemos
Es la transparencia

Este poema, a pesar de sus palmarias imperfecciones, fue una tentativa por expresar el núcleo de lo que yo creo que es la experiencia literaria: el tiempo. La experiencia literaria no es sino uno de los modos de aparición de ese elemento extraño: el tiempo mismo que, en todos sus cambios, es el mismo tiempo. ¿El fondo del tiempo no cambia, es una transparencia inmóvil? Si así fuese, lo que llamamos tiempo sería una ilusión —y también nosotros, que somos sus criaturas.

Después de todo lo mejor será terminar con un pequeño poema de tres líneas que, precisamente, se llama *Escritura*:

Yo dibujo estas letras
como el día dibuja sus imágenes
y sopla sobre ellas y no vuelve.

DIALOGO

— Cuando el poeta se pregunta por la inspiración, ¿deja de ser poeta para ser filósofo?, ¿su respuesta es filosófica o poética?

— Tal vez esta reflexión comenzó con un filósofo, Platón. Sin embargo, en la ciudad antigua la poesía no fue pregunta sino celebración de la existencia. Celebración y lamento. El modelo poético de la Antigüedad fue Homero. Su poema exalta un hecho abominable, la Guerra de Troya, pero exalta a los dos contendientes, a los aqueos y a los troyanos. Homero no es maniqueo: canta a Aquiles y a Héctor. Además, hay un rasgo en *La Ilíada* que es único y que no se encuentra en ningún otro texto de la Antigüedad, ni siquiera en la Biblia: Aquiles, ante el dolor de Príamo, siente piedad. En Dante aparece una visión más inquietante para el espíritu moderno: el mundo de Dante no está hecho de héroes y gente del común, como el de Homero, sino de buenos y malos. La moralidad de Dante está fundada en una ontología que es también una teología. Hay pasajes de Dante que me estremecen y me escandalizan: por ejemplo, el haber puesto en el Infierno a su maestro Brunetto Latini y al padre de su amigo íntimo Guido Cavalcanti.

Dante juzga, no analiza ni duda. Con Cervantes surgen la duda y la crítica, no fuera sino *dentro* de la obra literaria y como su substancia misma. El mundo de la novela moderna es el de la indecisión o ambigüedad entre lo real y lo quimérico, lo sublime y lo ridículo. Es una visión analítica y crítica del mundo y de la literatura. Ni en Homero ni en Virgilio encontramos algo semejante. Tampoco en Dante. En cambio, la crítica es un elemento constante no sólo de la novela sino del teatro mismo: Hamlet es un personaje impensable en una tragedia griega. En la poesía lírica moderna, desde el romanticismo, esta actitud se ha presentado como una interrogación: ¿qué es la poesía?, ¿qué es la inspiración? Es una pregunta que no sólo se han hecho los filósofos sino los poetas —en tanto que poetas modernos. Se la hicieron Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot, Machado, Rilke, Benn, etcétera. A veces los poetas se sirven, en sus meditaciones sobre la poesía, de las ideas de los filósofos; otras veces los filósofos utilizan los testimonios y las reflexiones de los poetas. Continua interpenetración: la filosofía y la poesía tuvieron un origen común y no es extraño que con frecuencia se crucen.

— ¿La inspiración es algo fundamental en un poeta?

— Sin inspiración no hay poesía. ¿Qué es la inspiración? No lo sé. Pero sé que es aquello por lo que un endecasílabo de Rubén Darío no es un endecasílabo de Góngora o de Quevedo.

— ¿Para poder escribir poesía considera necesario enmarcarse o situarse dentro de un contexto literario? ¿Conocer a Rilke, Baudelaire, Neruda, Rimbaud, Horacio?

— No sé que es lo que quiere decir con esa palabra: se enmarcan los cuadros, no los seres humanos. Un poeta debe vivir porque la poesía se alimenta de vida. Pero no basta con vivir vidas interesantes o intensas para escribir buenos poemas. Cientos de soldados estuvieron en Lepanto; sólo Cervantes escribió *Don Quijote*; muchos se enamoran; solamente Petrarca escribió unos cuantos sonetos admirables. La poesía es un destino: hay una facultad, quizá innata, que nos lleva a hacer poemas. Pero la poesía también es una fidelidad. ¿A qué? Al lenguaje. La moral del poeta es verbal: es lealtad a la palabra. El poeta puede ser un borracho, un libertino o un hombre que vive del cuento y de sus amigos: allá él y su

conciencia. Lo que lo salva o condena, como poeta, es su relación con el lenguaje. Es una relación que combina los sentimientos más raros y los más comunes: el amor, la amistad, la veneración, la camaradería, la libertad, el juego, la constancia, la artesanía. La palabra es la amante y el amigo del poeta, su padre y su madre, su dios y su diablo, su martillo y su almohada. También es su enemigo: su espejo.

— ¿Cuál ha sido el leit-motiv de su poética?

— No lo sé. Sin embargo, pensándolo bien, creo que hay un tema al que vuelvo siempre: el de la mujer. El erotismo pero también y sobre todo el amor. Es la forma más radical y extrema de lo que, probablemente, ha sido una de mis obsesiones: el otro y lo otro, aquello que está más allá de mí y



aquello que es el reverso, la otra vertiente de lo que soy. Claro, las mujeres son el reverso, la otra cara de lo que somos los hombres. En la mujer veo simultáneamente la extrañeza y la semejanza del universo. Es la criatura única y es la manifestación de la analogía universal... Mujeres y erotismo significan también temporalidad. Este es otro de los temas que recorren mi poesía: ¿el tiempo pasa o el tiempo es una transparencia inmóvil y lo que vemos pasar son las imágenes del tiempo? Quizá el tiempo es un presente inacabable, quieto y que nosotros no vemos; lo que vemos son las presencias en las que el tiempo se manifiesta.

— ¿Qué hay que hacer para merecer el nombre de poeta?

— Sobre todo no hay que hacer nada.

— ¿Acaso los periodistas, que no son filósofos ni poetas, no tienen inspiración?

— Todo el mundo, en este o aquel momento, el día menos pensado, experimenta la irrupción de lo no esperado, la *ocurrencia* no llamada. Lo característico de la poesía es que la inspiración se revela en ritmos verbales. La inspiración del periodista, como la del cirujano o la del político, es distinta a la del poeta.

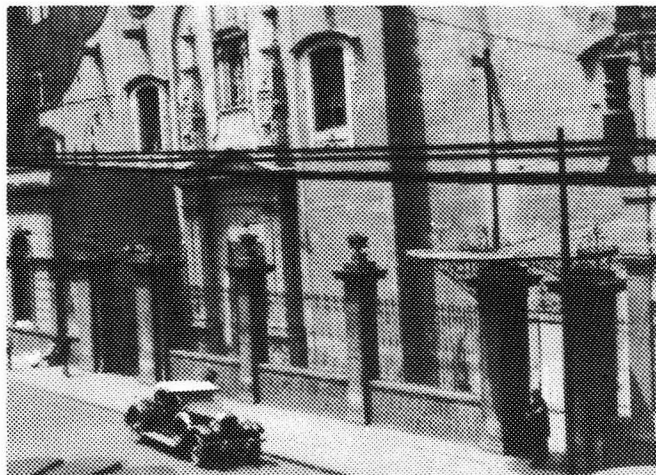
— ¿Cuál es el fin de Octavio Paz al escribir? ¿Tratar de cambiar al mundo?

— ¡Qué vanidad y qué ingenuidad tratar de cambiar al mundo con un poema o una novela! Lo que yo puedo hacer como escritor es iluminar un poco esta o aquella región de la realidad.

— ¿Cuál es para usted el mejor escritor?

— Siento antipatía por esta clase de preguntas. Provocan respuestas arrogantes y vanas. Además, ¿cómo escoger entre Shakespeare u Homero, Dante o Sófocles? A veces pienso que el gran poeta de nuestra civilización es Dante (aunque

así excluyo a la Antigüedad grecorromana y al Oriente). Pero apenas recuerdo algunos pasajes de la *Commedia*, me rebelo: no me reconozco en esa eternidad. La justicia de Dante me aterra y me parece incomprensible. Ese mundo no es mi mundo. Quizá mis poetas favoritos sean, comparados con Dante, poetas menores. Con ellos el mundo se vuelve más habitable. Pienso en Donne y en Ronsard, en Sor Juana y en Lope, en Blake y en Wordsworth, en Nerval y en Apollinaire. Pienso en mis maestros y en algunos de mis contemporáneos. Pienso en Propertio, que vivió en una Roma extrañamente moderna de altos edificios de apartamentos como los nuestros y cuyos amores podrían haber sido los de una novela de Fitzgerald. En fin, Juan Ramón Jiménez dijo algo muy



cierto: "cada poeta tiene su obra, su día, su edad". Por esto un joven no puede leer a Dante con provecho: hay que tener cierta madurez para leerlo. Y a la inversa: para leer a ciertos poetas románticos hay que ser joven.

—**¿Considera a la filosofía sin vínculo con la expresión literaria? ¿Es posible?**

—La filosofía es cosa mental, se piensa; pero también se dice y, en consecuencia, tiene que ver con la literatura. Sin embargo, la filosofía no es literatura ni poesía. Una confesión: los filósofos que más gustan son los que escriben bien. Aclaro que en este caso escribir bien significa escribir con claridad. Kant me deslumbra pero me fatiga. Leerlo es someterse al tedio de una larga marcha: aunque el paisaje es admirable, el sendero es pedregoso e interminable. Hegel me anonada. Me repugnan su confusión, sus digresiones y su falta de humor. Tal vez por venganza me gusta mucho Schopenhauer, que tanto se burló de él. Por la misma razón (o sinrazón) me gusta Hume: es claro, es irónico, es elegante, en el sentido que dan los matemáticos a la palabra elegancia.

—**¿La complejidad de la poesía actual depende de la situación caótica que nos envuelve, es un producto de la complejidad de la situación actual?**

—La poesía actual es compleja no porque el mundo moderno sea caótico sino porque es complejo. Sin embargo, me pregunto si es más compleja la poesía actual que la del pasado. Si ustedes leen a Góngora se darán cuenta de que es endiabladamente difícil. La poesía ha sido siempre difícil. Es milagroso que una gran poesía se dé en una forma clara y transparente. Algunos romances y algunos poemas tradicionales han logrado ese milagro. Pero estos ejemplos son inusitados. Quiero decir: son milagros.

—**¿Por qué de la destrucción del lenguaje surge el lenguaje?**

—La destrucción del lenguaje entrañaría la destrucción del propio escritor. El lenguaje no puede ser destruido pero podemos volverlo al revés, cambiarlo. Para sembrar, primero hay que remover la tierra y después enterrar la semilla.

—**¿Qué fue lo que lo motivó a escribir? ¿Necesita de una cosa en especial para hacerlo: taza de café, cigarri- llo?**

—Esto es precisamente lo que me pregunto desde el principio: ¿por qué rayos escribo cuando sería mucho más cómodo hacer otras cosas? La literatura no es una profesión agradable: es un quehacer aburrido y sedentario que, además, implica sufrimientos y sacrificios. Yo fui un gran fumador y creía que no podría escribir sin fumar; hace años, un médico descubrió que si seguía fumando moriría en unos meses. Me dije: viviré, voy a dejar de fumar y voy a dejar de escribir. Durante seis meses no fumé ni escribí. Un día me senté y escribí una página. Ahora sigo escribiendo: la necesidad de escribir ha sido más fuerte que la necesidad de fumar.

—**¿Por qué se alejó tanto tiempo del público estudiantil universitario?**

—No me alejé: no me invitaron.

—**Si es cierto que la literatura es esencialmente tiempo, también es cierto que comprende la experiencia del espacio. ¿Podría explicar algo de esa experiencia del espacio en la literatura?**

—Esta pregunta es verdaderamente profunda y muy difícil de contestar. Es claro que el espacio es un elemento de la literatura no menos central que el tiempo. Ciertamente, la literatura es un arte verbal y su forma de presentación es la del lenguaje: la sucesión temporal. Pero la corriente verbal termina por engendrar un espacio y ambos, como en la física contemporánea, se funden en un *continuo*. Si en algún arte es sensible y palpable la perpetua comunicación entre tiempo y espacio, ese arte es la literatura. Por medios temporales —palabras sucesivas— el poeta convoca espacios; a su vez, esos espacios se ponen en movimiento y, como si fuesen tiempo, transcurren.

En muchos poetas de nuestra tradición la noción de espacio es cardinal. El universo de Dante está animado por una débil corriente temporal. Las ánimas, salvo las del Purgatorio, destinadas al gran cambio, viven en un tiempo que apenas si cambia y que dejará de fluir después del Juicio Final. El espacio, en Dante, absorbe al tiempo. Al día siguiente de Josafat, el tiempo habrá muerto: habrá sólo el espacio, forma visible de la eternidad. En la poesía china el tiempo es subsidiario del espacio y la experiencia más alta del budismo, la de la vacuidad, para el poeta Wang Wei se enlaza a la anulación del tiempo en el espacio. Por ejemplo, el sol poniente que hace brillar el musgo, en un claro del bosque en donde no hay nadie, es una analogía de la vacuidad iluminada por la contemplación del Buda. Contemplación vacía y contemplación del vacío: el lugar está desierto, el sol poniéndose no es ya visible, el Buda no es un ser o una substancia.

Pero quizá sea mejor hablar de mi propia experiencia. Después de todo, ése es el objeto de esta reunión. En 1966 escribí un poema, *Blanco*, que está regido más por el espacio que por el tiempo. Es un poema fundado en una triple analogía o semejanza: la mujer, la palabra y el mundo. Los tres elementos están en perpetua comunicación y metamorfosis: la mujer se transforma en prado, río o montaña; la tierra, el agua o el aire se convierten en lenguaje. Cada elemento es también su negación: la mujer, que es la aparición de la presencia, también es su desaparición; la palabra, que es silencio antes de ser palabra, vuelve al silencio; la realidad del

mundo es su irrealdad (¿o es a la inversa?). El poema tiene un comienzo y un fin: es tiempo que pasa. Pero *Blanco* está organizado espacialmente y obedece a la dirección de los puntos cardinales. Me inspiré en las mandalas del budismo tibetano, que dividen al espacio en cuatro regiones, cuatro colores, cuatro elementos, cuatro divinidades femeninas y cuatro Budas o Bodisatvas. En el centro, la divinidad central. En *Blanco* preservé la división espacial, los colores, los elementos y las facultades (sensación, percepción, imaginación y entendimiento) de los Tantras. Escribir *Blanco* fue, para mí, tratar de regresar al espacio. Es nuestra patria olvidada. En Occidente el tiempo —en su forma más enérgica y cruel: la acción, con el espejismo del cambio— ha hecho de nosotros hombres errantes, sin cesar expulsados de nosotros mismos. Tocar un cuerpo, ver una colina, tenderse bajo un árbol es regresar a lo más antiguo, a la patria perdida, al espacio del que brotamos y al que volveremos... No sé si he respondido con claridad. De cualquier modo, agradezco que se me haya hecho esta pregunta: es un tema de veras fascinante.

—¿Puede usted hablar de la otredad?

—Cada minuto somos otros. El que está hablando ahora de la otredad no es el mismo que habló hace un segundo. ¿Y qué es la otredad? Somos tiempo y, por serlo, nunca acabamos de ser; siempre estamos a punto de ser. A punto de ser: ¿qué? No lo sabemos. Entre la pregunta y la respuesta brota ese *algo* que nos cambia y que convierte al hombre en una criatura imprevisible.

—¿Entre los literatos naturalistas existió la inspiración?

—Para Zola la literatura era la realidad vista a través de un temperamento. Así, el equivalente de la inspiración era el temperamento. Es una noción más bien gaseosa. Prefiero a los “espíritus fantásticos” de la psicología medieval y renacentista.

—¿Cree usted que existe una relación entre el periodismo y la literatura?

—Sí y muy grande. Algunos excelentes escritores han sido periodistas y en la buena literatura hay siempre un elemento periodístico. Los buenos escritores son, en cierto modo, los reporteros de sus propias emociones.

—¿Es usted un crítico violento del poder?

—No demasiado violento. El poder es mucho más violento que yo.

—Sin embargo, premios, comidas con Giscard... ¿Qué se siente ser parte del poder?

—Se siente mal. Pero los premios que he tenido —todo el mundo tiene hoy premios— no me los ha dado el poder: me los han dado otros escritores. Los premios son un accidente y no hay que tomarlos demasiado en serio. A mí nunca se me ocurrió atacar a Neruda porque recibía muchos premios; tampoco se me ocurrió insultarlo porque era senador. Lo critiqué porque su estalinismo era una aberración moral y política. Lo mismo me ha pasado con Borges: aplaudo que lo premien aunque lamento a veces sus declaraciones... Es verdad que asistí a una comida que le ofrecieron al señor Giscard. Asistió mucha gente amiga de Francia y yo viví en ese país, en total, doce años. También asistí a una reunión de intelectuales con el señor Giscard d'Estaing. Justamente allí, en la conversación pública que sostuve con él, dije que los escritores deben mantener su independencia frente al poder y que el deber del poder, a su vez, es respetar la independencia de los escritores.

—¿Sus críticas a las burocracias pseudocomunistas y al

totalitarismo marxista no son exageradas?

—Al contrario: son más bien moderadas. En México resultan escandalosas porque los regímenes comunistas han gozado, entre las hermandades y cofradías intelectuales, de una suerte de inmunidad tácita. Para apreciar la modestia de mis críticas, basta con enfrentarlas a las de los europeos. No hablo de las críticas de los conservadores y de los liberales demócratas sino de los marxistas disidentes. El descrédito del marxismo es general en Europa. No sólo como filosofía sino sobre todo por su función política: se ha convertido en la máscara ideológica de la potencia imperialista más reaccionaria de nuestro tiempo, la Unión Soviética. En los países comunistas el marxismo, como pensamiento, se ha petrificado. Su degeneración intelectual es la de toda ideología oficial y oficialista. Allí todo el mundo es marxista de dientes para afuera. Pero nuestra clase intelectual ha sufrido una intoxicación. Nada se puede hacer para curarla, salvo purificar un poco el aire. La única medicina es el oxígeno de la crítica.

—¿Sin embargo, las críticas no pueden hacerse extensivas a los gobiernos franceses, mexicanos, etc. con los que usted parece condescender?

—En primer lugar, no es verdad que yo “condescienda”: cada vez que lo he creído necesario he criticado a esos gobiernos. En segundo lugar, creo que hay una diferencia entre unos gobiernos y otros. A mí no se me ocurre pensar que el régimen de Giscard es idéntico al régimen de Pinochet. Tampoco pienso que el régimen comunista de Vietnam puede compararse al régimen de México: el gobierno de México no manda a los mexicanos en canoas a que se mueran en el Golfo de México.¹ No niego que esta sociedad es injusta y creo que hay que cambiarla, pero debemos entender que, para que haya cambios reales, es indispensable mantener y preservar las oportunidades de disenter. Desconfío del Comité de Salud Pública y de su guillotina, desconfío de los tiranos que nos quieren hacer felices a la sombra de los patibulos.

—¿Se esfuerza porque su pensar sea de alcance popular?

—Aquí también hay un equívoco. Carlos Marx no fue en su siglo un autor popular y todavía no lo es. Es natural: es un autor profundo y difícil. Las grandes obras son difíciles: Kant, Hegel, Husserl, Wittgenstein —no, no son lecturas fáciles. En cuanto a la poesía: ya dije que me gustaría escribir una poesía transparente. Es lo más difícil: ¿qué remedio! Pero aspirar a una poesía transparente no significa redactar editoriales en renglones cortos. No hay que confundir la claridad con el mal periodismo.

—Es usted uno de los poquísimos escritores contemporáneos que aún invoca a las musas; no define si hay espontaneidad o no; entonces, ¿cómo se ubica respecto a la lucha de clases?

—¡Caramba! Esto de la lucha de clases y las musas me recuerda algo que pasó hace años. Discutían en una comida teólogos católicos y dialécticos marxistas. Entre ellos estaba un escéptico. Al cabo de horas de discusión, el escéptico se levantó y les dijo: “Señores, los dejo en su mesa, con sus masas y sus misas: yo me voy con las mozas que son mis musas.”

¹ Un poco más tarde el régimen de Castro repitió la operación “migratoria” de Vietnam. Y otra vez la mayoría de nuestros intelectuales prefirió callar. (Nota de Octavio Paz.)

Jaime García Terrés

ELOGIO DE LA LOCURA

Agrego mi grano de arena
—no sé si en el fondo semilla de silencios
o palabrería con dúctil destello
insuficiente—

al trono edificado
por algunos ecos, algún cultivo
de tus visiones en las nuestras;

merecido
por casi medio siglo de locura
roma,

declarados que fueron
la magnitud sin número de la Naturaleza
y aquel destructor forcejeo
de la luz adentro de la ceguera.

Trono en donde nunca quiso aposentarse,
humildemente, respetuosamente,

Scardanelli,
azarosa cáscara, dicen, barcia
de tiempos y mundos ajenos
a la gran verdad que salió volando
encima del gris dolor cotidiano,
intacta,

quizá dispuesta de nuevo
a dejar caer su quemante lluvia
sobre nuestros párpados errabundos.

Suzette, el doctor Autenrieth, el Néckar.

—Nada nos vierten esos hombres, nada
revelan en sí mismos, que no sea
la muerte mentirosa (también nada)
del ángel poseso y desposeído.
Muda la tragedia,
su consumación física reduce
las palabras a ceros,

a plaga los residuos
arcanos del álgido zambullido
en un mar ausente de nuestra costumbre.

¿Y qué del sacrificio,
más amargo

cuanto menos valor se le reconocía?
Quedaron allá lejos las audacias del verso,
las admiraciones contemporáneas;
inútiles todas ellas
entre los afanes y menudencias
que lo circundaban

aprisionándolo
en el ir y venir de la familia huésped:
No vale la muerte por entregas.
Honras no asegura tan vil agonía,
bien que las reclame,
y con justicia,
el definitivo polvo, la sombra
pura, bah, la lengua
ya fosilizada.

¿Rechazaron otra vez tus pupilas,
después de la catastrofe,
toda huella de luz?

La desmemoria
y la caída fatal
¿borraron por completo la caricia
divina, la ruta devastadora
que orillaba tus cantos al abismo?
Estas preguntas no tendrán jamás respuesta,
no, pero tampoco se nos permite
deshacer tamañas inquietudes.
Y de cualquier modo,

permaneció viva
la sacramental desgarradura,
en fiel testimonio de haberse ofrecido,
sin reservas míseras ni cautos lindes,
a la voracidad ineludible
de los dioses candentes y glaciales.

Si la primavera viene
o se va el estio
por vagos caprichos del Numen,
bien será dedicar siquiera un pensamiento
a quien extasiado aún

desde su ventura postrera
solía celebrar las líneas de la vida.

Carmen Boullosa

ALBUM FAMILIAR

(Fragmentos)

ESO

Cualquiera en su sano juicio puede recoger **eso** en la acera y tirarlo unos metros más adelante o antes de subirse al trolebús sin que el hecho tenga nada de desorbitado, o bien, en un caso menos equilibrado, conservarlo, meterlo en una caja, guardarlo en un ropero y pensar “¡qué manía!”, pero el caso de papá excede con mucho a estos descritos. Levantó **eso**, lo trajo a la casa, nos lo mostró a todos, y luego se desencadenó lo demás. Eramos demasiados y fuimos demasiado inocentes como para darnos cuenta de que en realidad la vergüenza estaba elaborada usándonos a todos como ingredientes y no apoyada únicamente en la presencia inexplicable de **eso**, por ello desempeñamos con suma corrección nuestro papel.

Recuerdo bastantes datos, anécdotas y ambientes previos a su aparición, la precisión de las imágenes que puedo revivir no sirve para nada, ya no nos pertenecen. Tal fue el primer síntoma. No se sabe quién soltó al perro en el patio de atrás. Quien lo hizo supo que acabaría con las palomas. Una quedó con vida, pero tan maltrecha que papá la mandó matar. Ni esa vez ni las otras nos dio la cara; fingía no tener conexión alguna con el cambio abrupto, o con la aparición de **eso**. El día en que, fastidiada, intenté tirarlo, en que, venciendo mi asco, lo tomé entre dos pedazos de cartón rígido para sacarlo de la casa, papá se me acercó, me jaló de un brazo provocando que **eso** fuera a dar al piso, y me arengó sobre otras cosas: sobre el desorden de mi cuarto, creo. Nada de que “es mío” o alguna frase que sugiriera la posesión que era estúpido querer ocultar.

A raíz de la aparición nos aislamos; evitamos a los parientes y a los amigos; nos presentábamos en la escuela únicamente en la época en que había de pagarse la colegiatura hasta que un día llegó a la casa un sobre dirigido a papá conteniendo una nota que le comunicaba nuestra expulsión. Bien; ya no tendríamos ante quien enrojecer, era mejor

así porque la situación era difícil y lo sabíamos; nos molestaba; no tenía remedio; nos dejarían en paz.

La manía se hizo más persistente. Papá cambiaba **eso** de lugar continuamente para sorprendernos, de modo que ya no podíamos estar tranquilos en ningún rincón de la casa, seguros de que no se notaría su presencia. Luego le dio por ponerle nombre y lo repetía lloriqueando por las noches, como parte de un estribillo que terminó con la costumbre por arrullarnos:

Susana, cosa pequeña,
¿por qué no serás mujer?
Pesas, hiedes, me ahuyentas,
¿por qué no serás mujer?”

Lo repetía en voz alta incontables veces. Dicen que mientras lo hacía se llevaba **eso** a su cuarto para acunarlo, pero, al margen de que me dé asco pensarlo, no lo creo así, ya que nunca vi que lo tocara —seguramente se valía de cartones, como lo hice yo, o de un recogedor, para los continuos cambios de sitio— y, además, una noche en que lo oía lloriquear tuve la impresión de que tropecé con **eso** en mi baño. No me detuve a confirmarlo, prefería quedarme toda la noche sin lavarme los dientes antes que regresar o intentar llegar hasta el de mis hermanas.



TURISTA

Una tarde, como muchas otras, jugábamos con papá una partida de turista. El juego se había puesto interesante, yo estaba mirando absorta mi posición en el tablero, todos deseábamos el barco, Lolis contaba su dinero cuando papá dijo:

—María José, corre a abrir la puerta.

—No sonó el timbre, papá.

Contestó con una mirada helada a la observación de Lolis. María José corrió a abrir, procurando no pisar raya alguna al avanzar.

—Usted —papá señaló hacia algún sitio—, usted; tome asiento.

En el lugar de María José se sentó una mujer. Estaba bien que alguien la supliera, pasaría tiempo en lo que cruzaba el jardín de ida y regreso.

—Carmen, corre a la cocina por una jarra de agua, mientras explico las reglas.

¡Maldición! ¿Por qué yo? Fui a la cocina por la jarra de agua y cuando regresé a mi sitio estaba ocupado por una niña y el de Lolis por otra que no era ella. Dejé la jarra de agua en la mesa. Papá explicaba con paciencia simulada cuál era el mecanismo del juego. Tengo la impresión de que llamaba con mi nombre a la que se había sentado en mi lugar, mientras que para dirigirse a las otras sólo usaba un “usted” o un “niña”.

Lolis estaba sentada en un banquito en la esquina más oscura del cuarto sosteniendo con el pulgar y el índice de la mano derecha un cortauñas y me apresuré a acomodarme a su lado. Apenas cabíamos, pero estábamos calientitas. Lolis me dijo en voz muy baja:

—Mira qué me mandó a traer.

Y señaló el cortauñas con un movimiento de la cabeza. La partida se había reiniciado.

—Papá —me acerqué a la mesa—, ¿y María José?

Enfureció.

—¿No ves que en este preciso instante es mi turno? Eres de una impertinencia atroz.

Eso lo hemos sabido siempre; lo heredé de mi madre; no entiendo por qué lo sacó a relucir en el momento. La señora que estaba sentada a su lado le dijo en voz baja:

—Castígala.

Me encerraron en un cuarto atestado de trébejos y del cual escapé. A Lolis la veo todos los días, pero de la otra nunca más volvimos a tener noticia alguna.

AL ABOGADO

Se preguntará el lector por qué no escapamos. Quizá en su pregunta se perciba un tono de reproche que podríamos traducir de la siguiente manera: “Por no hacerlo, se merecen la vida que llevan.” En la actualidad salir de aquí es imposible —¿usted cree que se le puede reprochar al leproso que no abandone el cuerpo que le cuelga, como de un hilo, de sí mismo al caminar?—, he aclarado que vivimos una única vida y no podríamos pensar en una escisión, pero en otros tiempos tuvimos una oportunidad de escapatoria que no alcanzó el desenlace que esperábamos.

Decidimos irnos de la casa; a papá le bastaría su manía para no sentirse solo y, por otra parte, hacía ya meses que nos sentíamos estorbosos, sentimiento que no nacía en ninguna medida de nuestra ya para entonces tan alterada imaginación. El sería más feliz si podía disponer de sí mismo y de su casa, nosotros viviríamos mejor, sin duda alguna, sin tener que lidiar con lo que podríamos llamar, para resumir, gustos incompatibles.

La mayor de todos se le acercó para decírselo. Pensamos que nuestra petición lo sorprendería, pero sosegado sacó un papel de su cartera, se lo alcanzó a Lolis y se dio la media vuelta. El papel decía:

Cualquier aclaración que se precise acerca de mi posición debe consultarse con mi abogado. La respuesta a su petición es NO.

En el NO, escrito con enormes letras de imprenta, creí ver un poco de **eso** embarrado, pero en el estado en que me encontraba ustedes comprenderán que es muy factible que lo haya imaginado.

Fuimos al abogado. En cuanto nos recibió en su oficina, dijo “un momento” y llamó por el interfono a su secretaria. La enorme señorita entró y se sentó atrás de nosotros, frente al abogado. El abogado dijo:

—Una, dos, tres.

Y él y ella se echaron a reír. Así estuvieron diez minutos. Creíamos enloquecer entre esos dos muros de sorna cuando por fin callaron. El abogado dijo:

—¿Entendieron? Se ha terminado la sesión; es la primera y la última; hagan el favor de salir.

Así lo hicimos, uno por uno cruzamos la puerta. Atrás los oíamos —al abogado y a su secretaria— conversar de otros asuntos. Ha pasado mucho tiempo. Ahora romper es imposible. Incluso debo confesar que me he sorprendido deseando que **eso** se reproduzca, con el fin de poder adoptar un **eso** para mi uso exclusivo.

Haroldo de Campos

ODA (EXPLÍCITA) EN DEFENSA DE LA POESÍA EN EL DÍA DE SAN LUKÁCS

los apparatchki¹ te detestan
poesía
prima pobre
(véase la plática de benjamin
con brecht
sobre lukács gabor kurella
en una tarde de julio
en svendborg)

poesía
hembra contradictoria
te detestan
multivaria
más putivaria que la mujer de
putifar
más ofelia
que himen de doncella
en la antesala de la locura de hamlet

poesía
que se desvía de la norma²
y no se encarna en la historia³
divisionaria rebelionaria visionaria
velada / revelada
haciendo streap-tease para tus propios (duchamp)
celibatarios
violencia organizada contra la lengua⁴
(la mengua)
cotidiana

los apparatchki te detestan
poesía
porque tu propiedad es la forma
(como diría marx)
y porque no distingues⁵
el bailarín del baile
ni das a César lo que es del César
no le das lo mínimo (catulo):⁶
sales con un poema porno
cuando él pide un himno

Notas del autor

¹ *Los Apparatchki...* Cf. Walter Benjamin, *Essais sur B. Brecht*, Maspero, 1969, París: "Entretiens avec Brecht" (Notes prises a Svenborg): "Vers le soir Brecht me trouve dans le jardin en train de lire *Le Capital* (...) Avec ses gens, dis-je en me referant a Lukács, Gabor, Kurella, il n'est pas possible de former un Etat." Brecht: "Ou seulement un Etat, mais pas une communauté. Ce sont en effet des ennemis de la production. La production ne leur dit rien que vaille. On ne peut lui faire confiance. Elle est le type même de l'imprévisible. On ne sait jamais ce qu'il en sortira. Et eux-mêmes ne veulent pas produire. Ils veulent jouer l'apparatchik et-etre chargés du contrôle des autres. Chacune de leurs critiques une menace." (pág. 144).

² *Que se desvía de la norma...* Alusión a la teoría poética de los formalistas rusos y de los estructuralistas praguenses.

³ Alusión a la conocida tesis de Octavio Paz sobre poesía e historia en la Era Moderna (en *Los signos en rotación*).

⁴ Definición de poesía de Roman Jakobson en su libro de 1923 sobre el verso checo.

⁵ Cf. Yeats, "Among school children", último verso: "How can we know the dancer from the dance?"

⁶ Alusión a la traducción de H. de Campos del dístico de Catulo dirigido a Julio César.

Nil nimum studeo, Caesar, tibi uelle placere,
Nec scire utrum sis albus an ater homo.
(Não faço o mínimo, César, para te agradar,
Nem quero saber que se és branco o preto.)
(No hago lo mínimo, César, por agradarte,
Ni quiero saber si eres blanco o negro.)

⁷ *Hetaera esmeralda*: referencia a la prostituta emblemática, en la novela de Thomas Mann, *Doktor Faustus*.

⁸ Alusión al poema de Paul Celan "Fadensonnen".

⁹ *Grano de trigo en el museo de Cluny*: se refiere a un episodio contado por Gershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo Angelo*, Adelphi, 1978, Milano (pág. 78): "e nell'agosto del 1927 mi trascino al Musée de Cluny di Parigi, per mostrarmi tutto estasiato, in un raccolta di rituali abraici qui vi esposta, due chicci di grano su cui un'anima gemella era riuscita a trascrivere l'intero *Shema'Israel*."

serás la hetaera esmeralda⁷
de thomas mann
la dragonaria agónica
de alas de sífilis
?
o un hilo de sol en el ojo⁸
selenita de celan
?

ana akhmátova te vio
paseando en el jardín
y te subió en los hombros
como un renard
de plata mortuoria

walter benjamin
que esperaba al mesías
saliendo por un minúsculo
arco de la historia en el
próximo minuto
ciertamente te conoció
anunciada por su angelus novus
milimétricamente inscripta en un grano de trigo⁹
en el museo de cluny

adorno te exigió
negativa y dialéctica
hermética prospectica emética
recalcitrante

dicen que estás a la derecha
pero marx (le jeune)
lector de homero dante goethe
enamorado de la gretchen del fausto
sabía que tu lugar es a la izquierda
el loco lugar alienado
del corazón

y hasta el mismo lenin
que tenía el rostro parecido al de verlaine
y que sin embargo (pauvre lélian)
censuró a lunatchárski¹⁰
por haber publicado más de mil copias
del poema "150.000.000" de maiakóvski
—¡demasiado papel para un poema futurista!—
el mismo lenin sabía
que el idealismo inteligente está más cerca
del materialismo
que el materialismo del materialismo
desinteligente

poesía te detestan
materialista idealista ista
van a negarte pan y agua
(a los enemigos: ¡paliza!)
—eres la enemiga
poesía



¹⁰ Lenin y Lunatcharski sobre Maiakovski: Alusión a una nota de Lenin a Lunatcharski reproducido por Boris Schnaiderman en *A Poética de Maiakovski*, Perspectiva, São Paulo, 1971 (pág. 69, nota 22). El texto de la nota es el siguiente: "¿No tiene usted vergüenza de haber votado por la publicación de '150.000.000' en un tiraje de 5.000? ¡Es absurdo, estúpido o, mejor, estupidez multiplicada por la pretensión! A mi modo de ver, esas cosas deberían ser publicadas apenas una entre diez, y en ediciones nunca superiores a 1.500 ejemplares: para bibliotecas y lectores excéntricos."

¹¹ La cita (y el homenaje a su *intelleto d'amore*) de Roman Jakobson, el poeta de la lingüística, como lo llamé en un estudio publicado en *La Gaceta*, septiembre 1971, no. 9, FCE, México, alude a las célebres tesis de Jakobson sobre *metáfora* y *metonimia* como polos de lenguaje y sobre el papel del "juego de palabra (*paronomasia*) en el ejercicio de la función poética".

¹² (Calle): *Monte Alegre / Perdices*: dirección del autor en São Paulo, Brasil. Los tres poetas concretos (Augusto y H. de Campos y Decio Pignatari) viven en el mismo barrio y se refieren a la calle Monte Alegre como a su privado "mont par-fieren a la calle monte alegre como a su privado "mont par-nasse".

pero un derviche ornitólogo khlébnikov
presidente del globo terrestre
murió de hambre en santalov
en una almohada de manuscritos
encantado con la sonrisa
faquirizante de tus ojos

y jakobson roman¹¹
(amor / roma)

octogenario plusquesexappealgenário
acaricia con delicia
tus metáforas y metonimias
mientras abres de goce
las alas de crisopraso de tus paronomasias
y él se ríe del pudor austero de los savants
y ahora mismo aquí mismo en este monte
alegre de las perdices¹²

dos hermanos siamismos y un orfebre
de nubes pignatari
(que ahora se firma signatari)
te aman furiosamente
en la garçonnière noigandres
hace más de treinta años que te aman
y el resultado es éste
poesía

ya lo sabes
el carozo en la jalea
general¹³

y todo el mundo queriendo tricapitar
desde hace más de treinta años
a estos trigenios vocalistas¹⁴

—qué es esa idea de querer plantar
ideogramas en nuestra quinta¹⁵
(sin ningún naranjal oswald)?
y (mário) desparramar
la comidita de los niños?¹⁶

poesía así es
poesía¹⁷

te detestan
lumpemproletaria
voluptuaria
farsaria
pura / impura
elitista piraña de la basura

porque no tienes mensajes¹⁸
y tu contenido es tu forma
y porque estás hecha de palabras
y no sabes contar ninguna historia
y por eso eres poesía
como cage decía

o como
hace poco
augusto
el agosto:¹⁹

la flor flora
el colibrí colibrisa
y la poesía poesía

Traducción de Eduardo Milán

¹³ *El carozo en la jalea general*: Décio Pignatari, en el número 5 de la revista *Invenção* (órgano del grupo Noigandres) escribió, refiriéndose al papel de la poesía concreta en el ambiente literario brasileño: "en la jalea general brasileña alguien tiene que ejercer las funciones de médula y de hueso".

¹⁴ *Trigenios vocalistas*: apropiación irónica de una sátira periodística hecha al grupo Noigandres: los "trigemelos vocalistas" eran tres hermanos, cantantes populares muy conocidos en Brasil en la década de los 50; alguien escribió que los tres poetas del grupo Noigandres pretendían ser los nuevos "triGENIOS vocalistas" de la literatura brasileña.

^{15, 16} Acusaciones de "universalizar" la poesía brasileña, de traer "doctrinas poéticas extrañas" al terreno brasileño fueron hechas muchas veces al grupo Noigandres. La respuesta, en el poema, es una paráfrasis a un verso de un poema de Oswald de Andrade, en que éste, a su vez, parodia uno de los más famosos poemas del romanticismo sentimental brasileño, de Casimiro de Abreu.

¹⁶ *No se debe jamás desparramar la comidita de los niños*: frase

irónica del poeta Mario de Andrade dirigida a la conciencia ingenua y a las ilusiones llenas de suficiencia *naif* de ciertos literatos y de cierta crítica. En el poema, la cita alude a poetas y críticos que vieron en la poesía concreta a un tifón deshumanizante de la poesía brasileña.

¹⁷ *Poesía así es poesía*: título del libro de poemas reunidos de Décio Pignatari (*Poesía pois é poesia*, 1977).

¹⁸ Paráfrasis de varias definiciones de poesía, desde Mallarmé hasta John Cage.

¹⁹ Referencia a una entrevista periodística a Augusto de Campos, donde el poeta, respondiendo a la crítica sociologizante y retrógrada, dice: "Ser escritor, en el Brasil, ya es difícil. Ser poeta, una obstinación tan sin remedio y sin compensaciones, que solamente es posible creyendo, como Fernando Pessoa, 'cumplir amorfas instrucciones del Más Allá'. De cualquier manera, ser poeta para mí es ineluctable. La flor florea. La araña teje. El uirapuru, en el fondo de la selva, toca una vez al año su flauta, para nadie. El poeta poetiza. Se vea o no, él pulsa. El pulsar casi mudo." *Jornal da Tarde*, S. Paulo, 26.4.80).

Sergio Pitol

NOCTURNO DE BUJARA

I

Le decíamos, por ejemplo, que al anochecer el aleteo y el graznido de los cuervos lograba enloquecer a los viajeros. Decir que esos pájaros llegaban a la ciudad por millares equivalía a no haber dicho nada. Era necesario ver las ramas de los altos eucaliptos, de los frondosos castaños a punto de desgajarse, donde se coagulaba aquel torvo espesor de plumas, picos y patas escamosas para descubrir lo absurdo de reducir ciertos fenómenos a cifras. ¿Significaba algo decir que una bandada de miles de cuervos o, si así lo prefería, de cientos de miles de cuervos revoloteaba con estrépito bajo el cielo de Samarcanda antes de posarse en sus arbolados parques y avenidas? ¡Nada! Era necesario ver aquellas turbas de azabache para que dejaran de contar los números y se abriera paso una informe pero perceptible noción de infinito.

—A la hora de la caída de los cuervos —comentaba Juan Manuel— no es raro que alguna turista noruega se arroje desde un balcón del octavo piso del hotel Tamerlán, o que un diplomático boliviano de excursión por la ciudad comience también él a graznar, a mover los brazos y a aletear, a dar saltos en un intento de remontar el vuelo, hasta que llega un enfermero y lo conduce al sitio donde le aplicarán la imprescindible inyección sedante.

—Es el graznido feroz que emite el cuervo —proseguía yo— en el momento de ser descuartizado. Porque allá, a la hora del crepúsculo, ves caer de los árboles, como frutos descompuestos, pájaros desventrados con las alas quebradas, fragmentos de cabezas, de patas, una nube de plumas, ¡un espectáculo, te lo juro, del carajo!, mientras arriba, en las espesas frondas, los sobrevivientes saltan amedrentados de rama en rama o se agazapan en un intento de mimetización sin atreverse siquiera a emprender la huida.

—Porque una especie de cigüeñas del desierto de largos picos, finos pero poderosamente dentados, la ciconida dentiforme, se abate sobre ellos y los hace añicos. Tú debes saberlo, porque, según he leído, llega a volar desde las costas de Libia y a posesionarse de amplias extensiones de Calabria. El pavor hace emitir a las aves su graznido más deplorable. ¿Las has visto atacar? Feri, el húngaro, durante su convalecencia estuvo a punto de enloquecer ante el estruendo de esas carnicerías canoras.

Nos miraba con cierto enfado, y luego, decidida a participar en nuestros diálogos, declaraba con desparpajo:

—Más bien me parece que las gaviotas de Laponia son las que acostumbran alimentarse con la carne de otros pájaros.

—¿Gaviotas de Laponia?... ¿El *larus argentatus lapponensis*? —preguntaba con absoluta seriedad Juan Manuel—. La verdad es que jamás he oído hablar de esa especie. Bueno,

ustedes saben, en cuestiones de ornitología soy por completo un lego... ¿Estás segura de que se llaman gaviotas de Laponia?, mis libros de consulta son muy elementales y no la registran. Deberé buscar algo más técnico.

—El grito de los cuervos se parece a veces al llanto de un niño; otras, las más, al grito de un ahorcado.

Luego nos olvidábamos de los pájaros y sin la menor transición comenzábamos a divagar sobre la sacra, misteriosa y opulenta ciudad de Samarcanda. Sobre su historia, su arquitectura, su cultura. Lo que en realidad importaba era que ella no hablase, mantenerla en silencio el mayor tiempo posible.

—No tiene la gracia ni el prestigio cultural de Bujara —admitimos pocos días antes de emprender el viaje—. Bujara es la ciudad de Avicena, Samarcanda la de Tamerlán y el Genghis Kan. Esa es la diferencia, y es enorme, ¿te das cuenta?

II

Estoy seguro de que cuando estuve por primera vez en Varsovia mi ignorancia sobre Bujara era absoluta. Quizás hubiera percibido vagamente su nombre en alguna novela. ¿Existe tal vez un “Ladrón de Bujara” en *Las mil y una noches*? Es posible que hubiera visto por descuido el nombre en la vitrina de algún negocio de alfombras. Pero desde el día en que Issa apareció con sus folletos de viaje, Juan Manuel y yo nos entregamos, cada quien por su cuenta, a rastrear todos los datos a nuestro alcance sobre las ciudades uzbekas del Asia Central para imprimirle mayor verosimilitud a los relatos.

Apenas unas semanas atrás, poco antes de emprender el viaje a esa región, oí a un teósofo mexicano de paso por Moscú decir que Bujara era uno de los ombligos del Universo, uno de los puntos (creo que hablaba de siete) en que la tierra logra establecer contacto con el cielo. No sé qué haya de cierto en ello, pero cuando a la hora del crepúsculo llegué a la ciudad y percibí la configuración cóncava de la bóveda celeste llegué a sentirme en el centro mismo del universo. Posiblemente todo ello influyó para que al trasponer por una barbacana medieval las murallas que rodean la ciudad antigua, la sensación de hechizo, de imantación y magia que desprendía fuera más poderosa: llegaba al zoco, a la Kasbah, a los inextricables barrios de la judería con el mismo total asombro que la frecuentación de algunos libros o de ciertas películas me produjo en la infancia.

El corazón de Bujara parece no haber conocido ningún cambio en los ocho siglos últimos. Caminé con Dolores y Kyrin por ese laberinto de callejuelas que con dificultad ad-

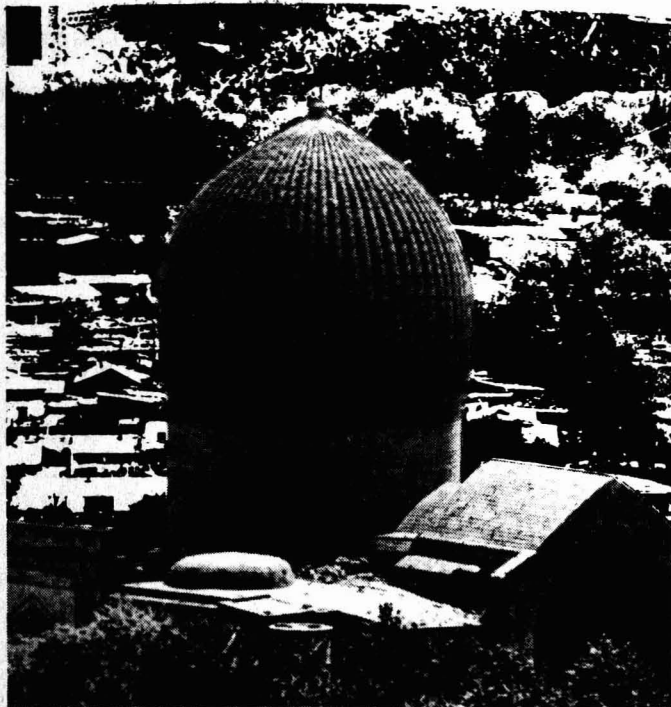
miten el tránsito de dos personas a la vez. Estrechísimos senderos que sorpresivamente desembocan en amplias plazas donde se yerguen las mezquitas de Poi-Kalyan, de Bala-i Jáuz, el Mausoleo de los Samánidas y el de Chashma-Ayb, el espigado y hercúleo minarete de Kalyan, los restos del antiguo bazar. A ciertas horas, avanzada la noche, el viajero camina por callejones desiertos franqueados por casas de un piso o, excepcionalmente, de dos, sin ventanas, en cuyas puertas de madera labrada donde no queda un solo centímetro por trabajar, distintas todas entre sí ya que cada una cuenta de algún modo la historia y señala la estirpe de la familia que la habita, renovadas cada ciento cincuenta o doscientos años con las mismas grecas, las mismas leyendas y signos que ostentaban en el siglo XVIII, en el XV, o en el XII, y oye como procedente de otras épocas el eco de sus propios pasos.

Contemplo las postales que compré en Bujara. La verdad es que no reconozco del todo esos lugares; pude o no haber estado en ellos. Me deslumbra, sin duda, saber que conocí las maravillas que cual experto tallador barajo ante mis ojos; apenas logro reproducir la ciudad; recuerdo sobre todo el ruido de mis pasos, las conversaciones con Dolores y Kyrim, el aire de embriaguez, de deleite que me invadió cada vez que una de esas callejuelas se abría para dar paso a las suaves formas de un mausoleo; recuerdo la música del Islam que se filtraba por algunas ventanas, también ella posiblemente muy poco transformada desde que los antepasados de los actuales moradores erigieron ese centro religioso convertido de pronto en un emporio comercial donde confluían caravanas de los distintos confines del Turquestán, y de más lejos aún: de la China, de los restos de Bizancio, de la Russ incipiente: se entendían por señas, emitían palabras que sólo unos cuantos comprendían, desplegaban entre las arcadas del bazar y en los lugares adyacentes sus mercaderías, mostraban dinero, cordeles anudados, canjeaban en una serie de tianguis complicadísimos canutos de polvo de oro y trozos de plata; las monedas de Toledo se confundían con las acuñadas en Creta y en Constantinopla, con las del Oriente entero. Después de deambular una noche por Bujara, los fastos de Samarcanda, conocidos al día siguiente, ¡tanto oro, tanto esplendor, tal extensión de muros, tal altura de cúpulas!, me parecieron en comparación cosa de nuevos ricos, un sueño de grandeza que preludiaba a cierto Hollywood. ¡Como si Tamerlán hubiera intuido la posterior existencia de Griffith o de De Mille y se divertiera en mostrarles el camino!

¡Pero no todo fue silencio y quietud en la noche de Bujara!

Se iniciaba el mes de noviembre. Finalizaba en el Uzbekistán la cosecha de algodón y en sus ricas ciudades se celebraban las bodas. Hubo un momento en que Bujara se hundió en el estruendo y la locura. Y fue entonces, al contemplar una de las procesiones nupciales, cuando debí sentir el primer roce, sin lograr siquiera precisar, de una historia ocurrida veinte años atrás cuando Juan Manuel y yo conversábamos en Varsovia con una pintora italiana, una mujer más bien detestable y le sugeríamos viajar a Samarcanda. Ahora advierto que debía ser Bujara la ciudad que teníamos que haberle recomendado; todo lo que entonces inventábamos para animarla se me antoja posible en Bujara. Cuando le hablábamos de Samarcanda lo que de alguna manera se bosquejaba en nuestra imaginación era la otra ciudad.

Mientras recorriamos callejones en nuestro intento de llegar al centro de la ciudad, el verdadero ombligo del Universo al que seguramente se refería el teósofo que la citó como



una de las siete ciudades en que tierra y firmamento se enlazaban, Kyrim contaba con fruición historias espeluznantes oídas en casa de amigos de sus padres; con toda seguridad esos relatos han venido transmitiéndose de generación en generación y pasarán a los siglos por venir; tratan de crímenes horribles, de cadáveres descuartizados de modo complicadísimo. La fruición del narrador revela esa crueldad que de vez en cuando aflora en las tribus del desierto; pero, como las de *Las mil y una noches*, tales relatos carecen de sangre real, son una especie de metáforas de la fatalidad, de las cuitas y fortunas que integran el destino humano (¡porque Alah es el más sabio!) y en vez de empavorecernos nos crean una especie de soltura, de reposo.

Es posible que cuando Issa, la pintora italiana, hizo el viaje al Asia Central haya conocido Bujara. Es muy posible que haya contraído allí la enfermedad que le arrebató la razón y de cuyos detalles nunca logramos enterarnos del todo.

III

Le contábamos historias cuya extravagancia la más de las veces la exasperaba, aunque algunas la divertía. Le hacíamos olvidar sus estúpidos conflictos sentimentales con Roberto, el estudiante venezolano de quien inexplicablemente se había hecho amante. Una cosa era acostarse con él y otra tener que llevarlo a todas partes, consecuentarlo, oír sus estupideces y celebrárselas. Pero si ya era absurdo que ella se hubiera enamorado, más lo era que Roberto respondiera a esa pasión. Aquella mujer neurótica, amarga y rapaz no tenía la menor relación con las jóvenes rubias de carita redonda con quienes se le veía siempre: las alegres meseras de una cervecería situada no lejos de la Plac Konstitucij.

Cuando Juan Manuel iba a Varsovia nos reuníamos a conversar en el pequeño café interior del hotel Bristol. Hubo un momento, después de conocer a la pintora, en que casi dejamos de frecuentarlo; Issa bebía demasiado, hablaba demasiado; lo único que le interesaba era contar su vida, repasar sus glorias pasadas (¡que suponíamos falsas!) y en determinado momento hacernos escuchar la retahíla innumera-

ble de agravios que guardaba contra Roberto, el cual prometía pasarla a recoger y casi siempre la dejaba plantada.

Antes de tratarla, la había visto algunas noches cenar en el restaurante del Bristol. Siempre sola. Con un aire desolado y a la vez cargado de desprecio hacia el mundo circundante. Fui enterándome al azar de ciertas circunstancias. Era una mujer muy rica. Estaba emparentada con grandes industriales del Norte de Italia. Pintaba. O más bien había pintado en tiempos pasados; había expuesto en varias galerías importantes de Europa (lo que le había costado una fortuna). No se sabía con exactitud qué hacía en Polonia. Al parecer había llegado en persecución de un amante polaco; luego había continuado en el país por inercia. Tal vez temía volver al seno de la familia y a su ciudad cargada de fracasos y esperaba que el reconocimiento a su obra ocurriera por milagro. Un día la encontré sentada con Roberto, a quien conocía vagamente. El venezolano se levantó a saludarme con una afabilidad que debió parecerme sospechosa. Me llevó a la mesa y me presentó a su amiga. Anunció que debía salir por unos minutos y nos dejó solos. Esperamos hasta que el restaurante cerró, pero él no pasó a buscarla. A partir de ese momento no logré quitármela de encima. Me convirtió contra mi voluntad en su confidente, en su auditorio. El cansancio que me producía era atroz.

Los celos comenzaron a perturbarla de modo alarmante. Lloraba en público, hacía escenas. Un día se presentó con un aire menos tétrico que de costumbre y nos anunció que estaba decidida a olvidar esa pasión que le daba tan pocas satisfacciones. Consideraba que la mejor manera era poner la distancia de por medio. No, no creía que hubiera llegado el momento de volver a Italia; se trataba de viajar, de conocer nuevos lugares, y ese día, al pasar por la oficina de la Wagon Lits no había podido contenerse. Había comprado un boleto para sumarse a una excursión que recorrería Moscú, Kiev y Leningrado. Llegó con unos cuantos folletos turísticos en la mano. Volaría a Moscú en unas tres semanas. Explicó que no trabajaba bien, que se había empeñado en un gran óleo que podía ser su obra maestra, pero que la desgracia la había vencido de repente, la estrechez de su estudio la ahogaba; además, la grosería de Roberto, quien se había ido a las montañas sin siquiera tomarse la molestia de avi-

sárselo salvo en el último momento y eso por teléfono, la había abatido más de lo que hubiera podido imaginar. Cuando regresara no la encontraría en Varsovia; estaría en las estepas. El viaje iba a ayudarla a recobrar la energía necesaria para romper con aquel patán y volver a trabajar con el rigor al que decía estar acostumbrada.

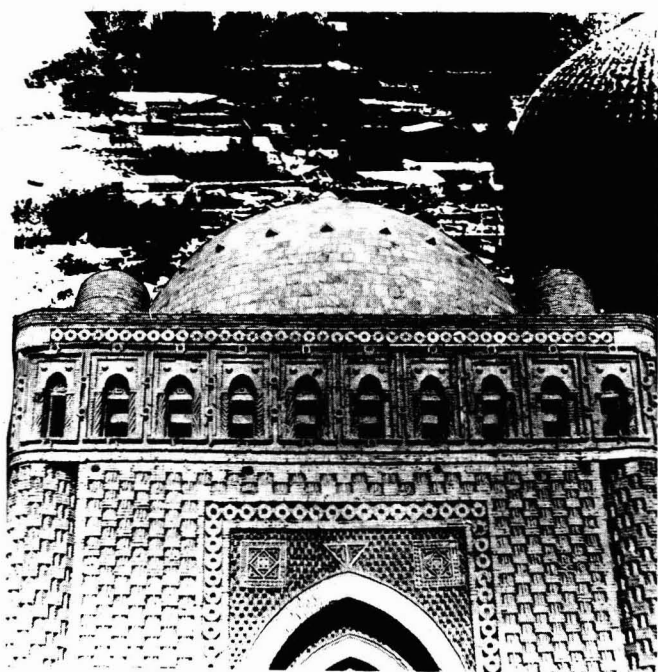
Juan Manuel comenzó a hojear uno de los prospectos turísticos: anunciaba el itinerario que Issa había elegido y otro que incluía varias ciudades más, entre ellas Samarcanda. A toda página, en color, se veía una foto del conjunto de Registán.

—¿Y eres capaz de no haber elegido esta ruta? —exclamó, después de leer unos párrafos del folleto—. ¿Por falta de dinero o de curiosidad? ¿Sabes si tendrás acaso otra oportunidad de viajar a esos lugares? ¡Piénsalo un poco! ¿Sabías que Samarcanda es contemporánea de Babilonia? ¡La única ciudad de su tiempo que se mantiene hasta el día de hoy habitada! Samarcanda es un lugar donde ocurren las cosas más extrañas. ¿Te acuerdas de Feri, el pianista húngaro que vivía el año pasado en Dziekanka? Fue a pasar las vacaciones de verano con unos compañeros suyos originarios de aquellas regiones. A su regreso contó cosas alucinantes.

Comenzamos a hacer uso de toda la utilería que yace dentro de nosotros cuando tratamos de referirnos a ese tipo de sitios, mezcla de lugares comunes, de visiones fáciles, de imprecisiones que confunden el Cáucaso con Bizancio, Bagdad con Damasco, el Cercano con el Lejano Oriente, y a hablar de príncipes yakutios y samoyedos, de ritos bárbaros y refinamientos atroces que tenían por escenario Samarcanda y por informador y protagonista al joven Feri, el cual había vivido experiencias extraordinarias desde el momento en que bajó del tren y se encontró con que los amigos que debían recibirlo, sus viejos compañeros del conservatorio de Budapest, no estaban en el andén; en cambio, un anciano y un joven de bigote espeso con capas de cuello de astrakán, gorros de la misma piel y botas de cuero negro hasta las rodillas, parecían estudiarlo con detenimiento como si trataran de reconocerlo, de identificarlo. Feri, pensando que podrían ser familiares de sus amigos que por alguna causa imprevista los sustituían en el recibimiento, se les acercó y les preguntó en un ruso bastante rudimentario si habían ido a esperarlo. Les aclaró que era Feri Nagy, y dio el nombre de los jóvenes que estudiaron con él en Budapest. Le contestaron afirmativamente en ruso; luego mantuvieron entre sí un diálogo escueto, que a él le pareció excesivamente formal, en su lengua. El más joven tomó la maleta y con gesto ceremonioso lo invitó a seguirlos.

—Feri dijo que se internaron en la ciudad asiática, un verdadero zoco de callejones estrechos, murallas trucas, puertas regamente labradas que dejaban vislumbrar patios interiores poblados de granados, de rosales y de muchedumbres infantiles capaces de producir una alharaca casi tan ensordecedora como la de esos cuervos que después vio todos los crepúsculos en los jardines de la ciudad. Los niños se asomaban a las puertas, gordos y cabezones, emitían sonidos extraños en su idioma como advirtiéndole que regresara, que aún estaba a tiempo de volver a la estación y tomar el primer tren que lo alejara de Samarcanda. Según dijo, el sonido se parecía a una frase que en húngaro significa: “¡Vuelve a tu casa, Satán!”

Uno de nosotros describió la casa a donde llegaron, en nada diferente a las demás. En una esquina, un muro ciego y una puerta; en un segundo piso, una mínima ventana defendida con barrotes de hierro. Entraron, cruzaron el patio, sembrado también de rosales y granados y sólo diferentes a



los demás por la carencia de niños. El viejo y el joven de abrigos de cuello de astrakán caminaban muy erguidos, y con idéntica marcialidad de movimientos subieron por una estrecha escalera que conducía a una terraza. Cruzaron esa terraza hasta llegar a un cuarto muy simple, casi monacal, cuyo mobiliario consistía sólo en una cama angosta y una pequeña mesa con una jofaina. El anciano dio una o dos palmadas y lanzó una andanada de gritos destemplados que en nada se conciliaban con la severidad de sus maneras. Apareció una joven con un cántaro de agua y llenó el recipiente. A Feri siempre le había resultado molesto asearse en presencia de terceros, pero no tuvo más remedio que quitarse la camisa y lavarse cara, cuello y brazos frente a los dos hombres que parados en la puerta de la habitación habían tomado una actitud más de custodios que de anfitriones. Sacó de la maleta una camisa y estaba a punto de ponérsela cuando volvió a entrar la joven con una chilaba árabe y por indicaciones del viejo que eran casi órdenes no le quedó otro remedio que ponérsela.

—Se sentía de lo más ridículo. ¿Tú conociste a Feri? —volvió a preguntar Juan Manuel—. ¿No? Era un muchacho muy joven, muy tímido, incapaz de oponer resistencia alguna. Me lo puedo imaginar muy bien en esa situación, obedeciendo toda orden que le dieran sin discutirla siquiera. Porque, además, ¿en qué lengua podía responder? Cada vez que intentaba decir algo en ruso le respondían que sí, que cómo no, que desde luego, pero continuaban hablando entre sí en aquel idioma del que no comprendía una sola palabra.

Luego pasaron al salón. Un joven de su edad, vestido al modo de occidente al grado de que cualquiera lo hubiera confundido con un muchacho de la Europa meridional, alguien de Palermo o de Atenas, por ejemplo, le dio la bienvenida y lo llevó a sentarse al lado de la princesa.

—¿Qué princesa? —preguntó al fin con cierto asomo de interés la italiana.

Le tuvieron que explicar que Feri había ido a parar a casa de una familia de nobles circasianos.

—En Samarcanda se encuentran aún descendientes de algunas de las familias más antiguas del mundo.

Estaban sentados en alfombras entre cerros de almohadones y cojines. Todo en el salón era elegante y a la vez muy sucio. No se trataba de una elegancia fácil, costaba trabajo detectarla, saber en qué y dónde residía. Sólo quien estuviera ya de vuelta de todas las cosas podía advertirla. El mortal común sólo hubiera encontrado allí confusión, suciedad y abigarramiento. La vieja princesa se cubría con ricos brocados pero estaba descalza y el tufo que desprendía su cuerpo era inenarrable: una mezcla de sudor, de pies sucios, de ropa jamás lavada, de aceites rancios y perfumes vulgares. Los hombres, en cambio, parecían muy limpios. El nieto era el único que vestía a la europea; los demás, hombres y mujeres, estaban ataviados de la manera más estrafalaria que cabe imaginar; casi todos llevaban botas negras hasta las rodillas, unos tenían túnicas doradas, otros chaquetas y pantalones de cuero y de gamuza con gorros y cuellos de astrakán; ellas, con pantalones bombachos, apenas ocultos por túnicas de colores muy vivos. El conjunto, según Feri, quien como observador era pésimo, parecía la ampliación de una miniatura persa.

—¿Te dice a ti eso algo? —interrumpí, dirigiéndome a Issa—. A mí la verdad es que no. ¿Una miniatura persa? ¿Qué querría decir? Las miniaturas persas pueden ilustrar toda clase de situaciones, del harem a la caza. Los húngaros, tú lo sabes, son asiáticos; por eso nuestro querido Feri Nagy había comenzado a sentirse como pez en el agua. No necesita-

ba las palabras para entenderse con ellos. Nunca logró describir bien la reunión porque para él en el fondo nada tenía de extraño. Le resultaba tan natural como asistir a una comida de cumpleaños en el Gellert de Budapest, sólo que la princesa, la vieja, no le gustaba nada.

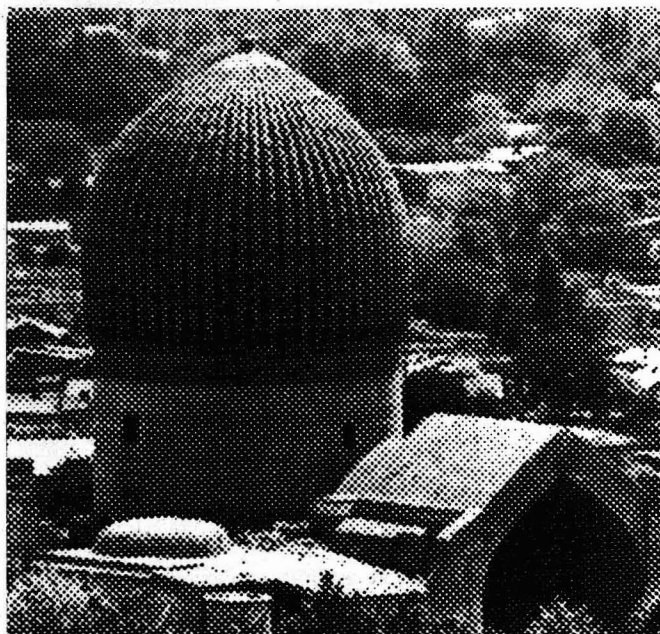
—¿Pero dónde se había metido? ¿En el bazar?

—No has comprendido nada, porque en el fondo eres igual a Feri. Les dá lo mismo estar en un lado que en otro. Todo lo encuentran natural. ¿Cómo iban a estar en el bazar? Hemos tratado durante horas de explicarte que se celebraba una reunión en casa de unos príncipes circasianos!

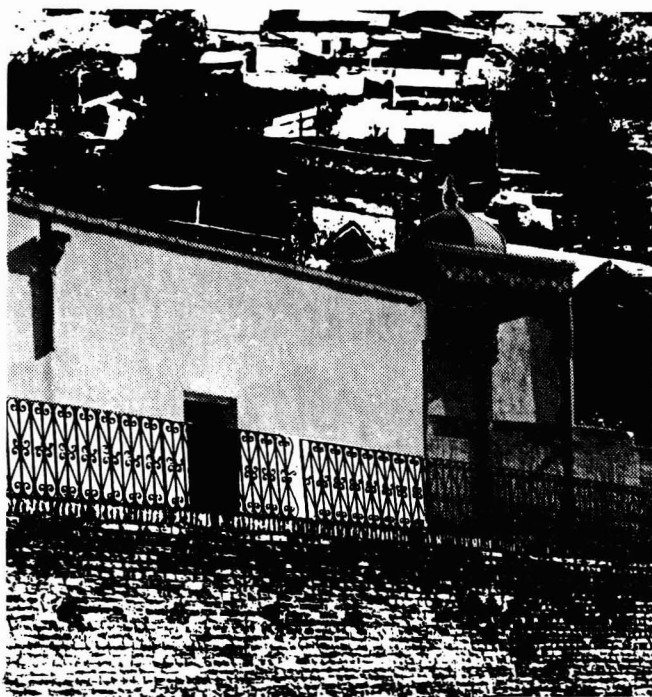
—Para empezar estoy segura de que allá no existen casas privadas ni príncipes de ninguna especie. A mí lo que me parece es que el tal Feri lo único que ha hecho es contarles mentiras de a kilo y que ustedes se las han creído.

—Es posible. Pero te aseguro que las cicatrices no las inventó; las vimos.

—Sí, las vimos; y te podemos decir que no eran cosa de juego. Bueno, vayamos por orden, comenzaron a pasar platos, guisos de carnero, manojos de yerbas aromáticas y al mismo tiempo, sin el menor orden, dulces de miel, de piñón, de pistache, semillas picantes, tazones de sopa, y a acompañar la comida con un aguardiente de durazno, según él exquisito. Hasta cierto momento la vieja se mantuvo, a pesar de estar a su lado, muy distante de él, lo trataba con arrogancia, con desprecio, como a un advenedizo introducido en sus salones quién sabe en gracia de qué trucos, pero a la segunda o tercera copa comenzó a sonreírle, a decirle frases incomprensibles, a pasarle dulces con sus dedos regordetes de uñas de un negror evidentemente perpetuo. El joven vestido a la europea no comió; tocaba en un rincón un tamborcillo, con ritmo monótono, y entonaba una canción oriental muy lánguida, muy suave; su rostro adquiría a momentos una expresión casi femenina. A mí, aquella comida, aquellas mezclas de grasas con mieles no me habría producido sino náuseas; Feri, en cambio, estaba encantado. Todos se fueron acercando a él, rodeándolo, sonriéndole, sirviéndole copa tras copa de aguardiente, pasándole costillas de cordero o dulces con la mano, metiéndole dátiles en la boca. ¡Feri es un caso! Estaba ya perfectamente familiarizado con el hedor que al principio tanto le había disgustado, y, no sólo eso, lo aspiraba con fruición, como si fuera un complemento a la



miel de los dulces y al aroma del aguardiente. Sí, en un momento sintió haber llegado a la tierra prometida; quiso ponerse de pie y hacer un brindis, pero descubrió que las piernas apenas lo obedecían. La torpeza de Feri es proverbial, y para beber, no sabes, es fatal. Volvió a sentarse apresuradamente para cubrir sus deficiencias. Todos estaban ya para esa hora amontonados en derredor suyo, sonrientes, anhelantes, en espera de sus palabras, de sus gestos. Por todos los rostros, por sus cuellos abiertos, corría en abundancia el sudor. Sólo una muchacha, la misma que le había llevado el agua y la chilaba al pequeño dormitorio, se retiró en ese momento a otra esquina del salón y comenzó a musitar entre dientes una melodía que hacía contrapunto a la de su compañero, el muchacho vestido a la europea. Los rasgos de la pareja de músicos eran severos, ausentes, como si ambos estuvieran en trance, en comparación con los demás miembros de la familia, quienes soltaban estruendosas carcajadas para callar de repente; no cabe duda de que esperaban que algo ocurriera; los ojos les brillaban, les brillaban los dientes. Feri no había visto dentaduras más blancas y relucientes en su vida. Incapacitado, pues, para levantarse, sacó el pecho hacia adelante, extendió un brazo, levantó la copa y brindó por el amor, por el canto de los ruiseñores, por la amistad, por el color de la granada, por el encuentro de esa tarde. Su voz, ¿lo oíste alguna vez? ¡Qué lástima! ¡Me parece casi imposible que no lo conocieras! Feri era el rey de Dziekanka; un muchacho de voz realmente armoniosa, una voz grave de barítono muy bien cultivada. Cuando hablaba en húngaro parecía que cantaba. Eran por lo visto las palabras que esperaban los príncipes. Apenas se calló los tambores resonaron con frenesí y el resto de la concurrencia lanzó un grito salvaje, aunque más bien el adjetivo a emplear no sea salvaje sino antiguo, se trataba de un aullido arcaico. Una mano le alcanzó otra copa, sin duda alguna la vieja, quien aprovechó el momento para emitir una risa procaz y acariciarle una mejilla con sus manos callosas y sucias. Fue lo último que recordó de esa noche. Cuando despertó estaba desnudo en el angosto catre del cuarto donde había sido introducido al llegar. Creyó que iba a morir. Le dolía el cuerpo de manera terrible; no todo, porque había partes, las piernas, por ejemplo, que no le transmitían ninguna sensación. Por un instante pensó con pavor que le habían sido amputadas. Con dificultad movió un brazo y se palpó los muslos, estaban en su sitio; incorporó un poco la cabeza y pudo ver su cuerpo entero, manchado como si hubieran derramado un cubo de tinctura de granada encima de él. No le costó demasiado esfuerzo enterarse de que las manchas eran costras de sangre renegrida, que tenía el cuerpo horriblemente lastimado, que algunas de las heridas, hechas por lo visto varios días atrás, presentaban un aspecto malísimo, que seguramente habían pasado ya varios días desde que le fueron infligidas y estaban a punto de infectarse. Se incorporó como pudo. Se cubrió el cuerpo con una sábana. No tuvo fuerzas para vestirse. Bajó las escaleras, cruzó el patio, a esa hora desierto, y alcanzó la calle. Amanecía. Caminó unas cuantas cuerdas. Algunas ventanas comenzaban a iluminarse. Oyó pasos cerca de él. Hizo un último esfuerzo y gritó con todo el vigor de que fue capaz; luego cayó sin sentido. Despertó en el hospital; no logró precisar si pasaron horas o días después de su desmayo. Su única diversión, ¡si a aquello podía llamarse diversión!, mientras le cicatrizaban las heridas, no tan graves a pesar del aspecto exterior, aunque las de las ingles sí muy dolorosas, consistía en asomarse por la tarde a un balcón, ver la puesta de sol y observar la llegada sorpresiva de las cigüeñas del desierto a hacer su cosecha de cuervos.



Cuando lo dieron de alta buscó con desesperación la casa del festín, sin lograr localizarla. Fue varias veces a la estación a la hora de la llegada de los trenes con la esperanza de que el azar volviera a enfrentarlo con sus anfitriones, pero éstos nunca aparecieron. Feri es así, completamente oriental: había encontrado su pequeño cielo y no quería perderlo. Al fin lo obligaron a abandonar la ciudad; regresó a Varsovia. Vivía ya en otro mundo. No quiso continuar los estudios. Hablaba de elixires, de placeres que nosotros nunca comprenderíamos, y como nadie le hacía caso terminó por volver a su país. Perdió interés en el piano, según dicen, y es una pena porque era en verdad un muchacho muy dotado.

—No me cabe duda de que el tal Feri no ha hecho sino divertirse a costa de ustedes. A mí no se habría atrevido a contarme toda esa sarta de disparates.

—Tal vez; ustedes los europeos se orientan mejor en estas cosas. De cualquier modo, sea lo que sea la gente, el mero hecho de ver los monumentos vale la pena. ¡Piensa en los bazares, en los tejidos! ¡En fin, se trata de percibir otro continente!

—Tal vez valga la pena.

Al fin nos anunció que había cambiado su boleto, que saldría dentro de tres o cuatro días, y que al regreso nos contaría sus experiencias en Samarcanda. Nunca llegamos a conocerlas.

IV

En una ocasión Juan Manuel me hizo leer un texto de Jan Kott que acababa de traducir: *Breve tratado de erotismo*. Lo busco en el estante de literatura polaca y encuentro en la edición inglesa la cita en que pensaba al día siguiente de nuestro recorrido nocturno por Bujara cuando nos preparábamos a volar a Samarcanda. Recordaba con Kyrin y Dolores las ceremonias de la boda. Trato de traducir: “En la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos, que se convierten en objetos separados. Existen *por sí mismos*. Sólo el tacto logra que existan para mí. El tacto es limitado. A diferencia de

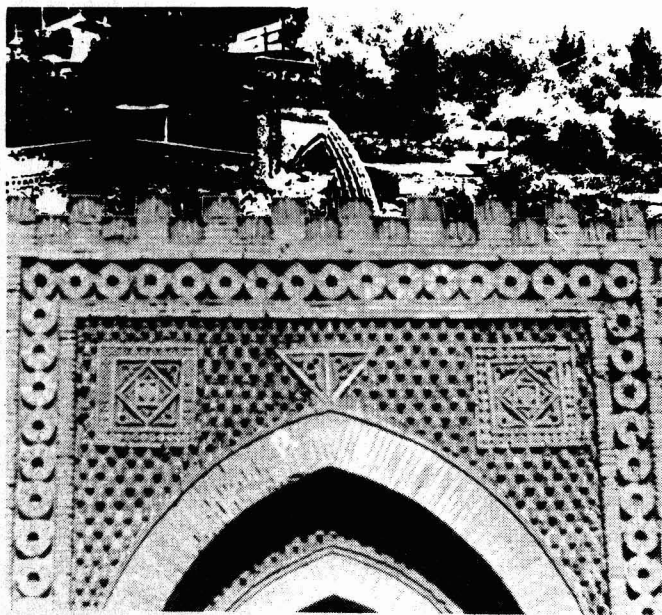
la vista, no abarca la persona completa. El tacto es invariablemente fragmentario: divide las cosas. Un cuerpo conocido a través del tacto no es nunca una entidad; es, si acaso, una suma de fragmentos."

Había tratado de recordar esa cita al salir de Bujara y al leerla me agradó comprobar que no había equivocado el sentido. Estábamos en el aeropuerto en una sala de espera al aire libre. Bajo el emparrado había una serie de pequeñas mesitas y bancas de madera dispersas en un amplio jardín. Un grupo de turistas alemanes llenaba el lugar. Todos eran viejos. El color de rosa infantil de los rostros masculinos transparentaba en la nariz y hacia las sienes una red de venas diminutas y de vasos sanguíneos; las piernas robustas de las mujeres semejantes a las sotas de la baraja española repetían ese mismo tejido venoso pero los nudos violáceos que formaban tenían un aspecto mucho menos inocente. Había quienes se tendían en las bancas esa mañana de comienzos de noviembre para recibir los últimos rayos del sol del año. Aquel escenario de parras, rosales y turistas tendidos al sol creaba la atmósfera más distante que pudiera asociarse a un aeropuerto. Todo allí negaba la idea de que dentro de media hora, Dolores, Kyrin y yo estaríamos a bordo de un aparato que en menos de una hora nos depositaría junto con la horda rubia en Samarcanda.

Me molestó de golpe la intromisión de aquellos hombres y mujeres, posiblemente de la Bunder Republik. Todo en ellos, las risas ruidosas, las voces detonantes, la torpeza de movimientos me pareció vulgar y por ello repelente. Mil quinientos años atrás, cuando ya Bujara era una ciudad, los antepasados de aquellos intrusos desgarraban con los dientes los ciervos que abrigan sus bosques. No obstante la calidad de la ropa, las costosas cámaras fotográficas, el evidente deseo de marcar una superioridad, sus gestos y modales, comparados con los de los locales, implicaban una novedad en la historia, algo estrafalario y profundamente chillón.

Me acometió una racha ciega de mal humor. No fue sólo que la presencia de aquellos extraños mancillara la ciudad; al fin de cuentas yo era uno de ellos aunque tratara de afirmarme en la idea de que también los mexicanos éramos en el fondo asiáticos. Lo que más me irritaba era que en el recuento que hacía con mis compañeros de viaje, Kyrin y Dolores, los hechos memorables de la noche anterior, las ceremonias nupciales que habíamos presenciado, se me hubieran borrado datos esenciales que sólo reconstruía, y eso imprecisamente, al oír la narración que ellos hacían. Traté de oír nuevamente los gritos, los tambores, traté de visualizar los saltos y cabriolas de los jóvenes, el color de una chaqueta de un rojo destemplado, los pasos enloquecidos casi paródicos de una danza, los ojos brillantes por una ebriedad producto no sólo del alcohol sino de una excitación compartida multitudinariamente; vi una túnica de brocado dorado que contrastaba con los jeans y las chaquetas modernas de la mayoría de los celebrantes. Pero se me escapaba el fuego, la gran hoguera, que seguramente significaba, pensé al oír el relato de mis amigos, una prueba de purificación, de vigor. Kyrin, quien había pasado buena parte de su vida en Tachkent, que era de los tres el único conocedor de la región, nos aclaró que aquellas ceremonias no tenían nada que ver con el Islam sino que se remontaban a etapas históricas anteriores, reminiscencias del período en que la región conoció el auge del culto de Zoroastro.

Habíamos dejado atrás la ciudad vieja. Caminábamos de vuelta al hotel por una amplia avenida y decidimos sentarnos a descansar en una banca. Comenté que nada me gustaría tanto como asistir esa noche a una función de teatro; se-



ría la manera, al contemplar a los espectadores, al observar sus reacciones ante el espectáculo, de tener una vislumbre del tejido social de Bujara. Ver cómo entraba el público, dónde se sentaba, cómo se vestía, en qué sección predominaban los adultos, en cuál los jóvenes, por qué y de qué manera reían, cuál era la intensidad de los aplausos. En otras partes lo había hecho: había visto una ópera turcmena en Ashgabad, una obra pueril y conmovedora que se llamaba *Aina* y un drama muy parecido al *As I lay dying*, de Faulkner, escrito por un autor siberiano contemporáneo, en un teatro de Irkutsk. No se me antojaba ver nada de teatro uzbeko, ni tadjiko, ni ruso en Bujara. ¡Pero cómo me habría gustado conocer las reacciones del público ante lo que le fuera más lejano, más ajeno, *La viuda alegre*, por ejemplo; la espuma degradada y maravillosamente banalizada de los ritos! ¡Coincidir con una gira del teatro de opereta de Tachkent, de Dushanbe o de Moscú me habría resultado una experiencia paradisiaca!

De pronto se oyó a lo lejos un estruendo, un súbito aullido, un redoble de tambores seguido de un silencio impresionante. Suspendimos la conversación. A lo lejos, saliendo de una de las barbacanas que dan paso a la ciudad amurallada, apareció un grupo de gente iluminado por antorchas. De pronto, la multitud estaba frente a nosotros. Dos muchachos y un viejo precedían la procesión; tras ellos un grupo de tambores y dos o tres trompetas de dimensiones descomunales; y más atrás aún, una muchedumbre abigarrada de unas doscientas a doscientas cincuenta personas; daban pequeños saltos en un mismo lugar como si rebotaran sobre el pavimento. Los rostros y ademanes de los danzantes eran muy sobrios, casi inexpresivos; luego echaron a correr durante un buen trecho. Nos pusimos de pie y fuimos siguiendo el desfile. Los tres bailarines, siempre un viejo y dos jóvenes, que dirigían la marcha se turnaban; bailaban frenéticamente, se bamboleaban en el aire, torsaban el cuerpo como si estuvieran a punto de caer para volver a levantarse antes de tocar el suelo, restableciendo un equilibrio perfecto. Después de unos cien metros, repito, se incorporaban a la muchedumbre y otro nuevo trío emergía de ella para desempeñar el papel de solistas. A momentos la procesión marchaba con gran rapidez, otras se arrastraba a paso lento, según el ritmo que impartieran las trompetas. Luego redoblaban los tambores y la masa humana parecía por un momento inmovilizarse,

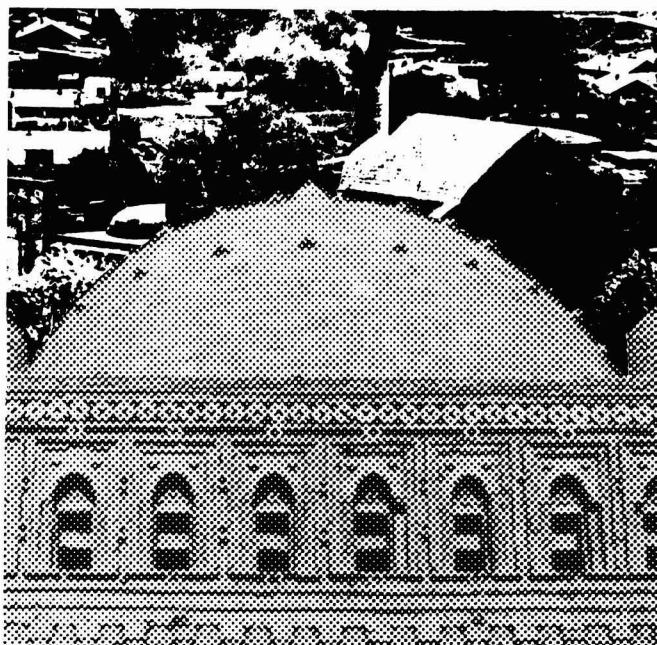
saltaba sobre un mismo lugar, sin emitir voces, con las caras casi transfiguradas por el éxtasis. Cuando recomenzaban a tocar las inmensas trompetas la multitud emitía una especie de rugido extraño, algo bestialmente primario, una reminiscencia de la etapa iniciática del hombre, y entonces todo el mundo avanzaba a la carrera, pero sin perder jamás el ritmo de danza, para volver a detenerse, escuchar los tambores y en fin repetir una y otra vez todo el ritual. Sólo los solistas, bailarines y acróbatas, que abrían el cortejo, danzaban sin cesar, tanto en los momentos de tregua como en los de avance.

Los seguimos un poco, caminando a su lado por la acera, atónitos, sorprendidos, alucinados.

Kyrim propuso, como último paseo de esa noche, visitar un parque donde se hallaban las antiguas tumbas de los Samánidas. Atravesamos un bosquecillo de abedules. A lo lejos, como un eco distante, se oía el estruendo de la manifestación, mezclado a la música uzbeca o turcmena procedente de algunos radios. A nuestro alrededor no había nadie. Éramos los únicos paseantes en aquel bosque. La oscuridad hacía invisibles las tumbas. Las historias de degüellos y mutilaciones contadas poco antes por Kyrim en las callejuelas de la ciudad vieja comenzaron a pesar ominosamente sobre nosotros. Al salir del parque volvimos a oír el estruendo y a ver a lo lejos a la multitud. El grupo, al parecer, ya no avanzaba. Un resplandor iluminaba una construcción baja, más amplia que las demás, igualmente ciega al exterior, frente a cuya puerta se arremolinaba un grupo mucho más numeroso que el que habíamos visto desfilar.

Caminamos hasta allá. El grupo efectivamente ya no avanzaba; saltaba y gritaba con frenesí descomunal alrededor de lo que al día siguiente Dolores y Kyrim me hicieron recordar era una hoguera. No logro explicarme cómo había podido olvidar en sólo unas cuantas horas todo lo referente a esa pira que constituía el elemento central de la escena. Podía recordar, en cambio, como si aún estuvieran ante mis ojos, la intensidad de algunas miradas ebrias, los saltos y cabriolas, un fragmento de una túnica de brocado de oro, una chaqueta escarlata, el ritmo monocorde del tambor y los gritos, la expresión del joven novio a quien tomaban por los brazos y sacudían al son de la danza, la plácida cara de algunas mujeres que se asomaban desde el patio donde seguramente velaban la pureza de la novia. Habíamos vuelto al comienzo de los tiempos. Una intensidad desconocida me devolvía a la tierra. Hubiera querido saltar como los nativos, vociferar como ellos. Cuando Dolores y Kyrim me hablaron de la gran fogata donde la muchedumbre aullante hizo saltar varias veces al novio, me extrañó la parcialidad de mi visión. ¿Cómo podía haber olvidado el fuego, no reparar casi en él cuando era el elemento fundamental de la fiesta?

Como en el tratado de Jan Kott sobre el erotismo, la fragmentación de la visión podía aplicarse a todo tipo de experiencia sensorial intensa. Cual si fuera aprehendido por el tacto, el mundo se disgrega, los elementos se separan, se desencadenan y sólo son perceptibles uno o dos detalles que por su vigor anulan el resto. ¿Por qué, por ejemplo, ese trozo de brocado rojo bajo una cara monstruosa? ¿O cierto turbante de una suciedad sebosa y no la hoguera que aún ahora no logro reconstruir con precisión? ¿O el grito unánime y tumultoso cada vez que el novio saltaba sobre el fuego? Luego, y eso sí lo pude recordar muy bien, el joven desposado entraba por la puerta bajo un par de hileras de hachones ardientes que formaban el techo del universo y era entregado a las



mujeres que lo condujeron hasta la desposada. Tan pronto como el cortejo entró en la casa, los gritos y el ruido de tambores y trompetas cesaron, y se oyó una música lánguida, ondulante; era el salto del hombre de la selva a los refinamientos del Islam. Por razones que no tiene caso relatar no aceptamos la invitación que nos hicieron unos jóvenes para participar en los festejos; para mí lo importante ya había ocurrido.

Y fue en el aeropuerto de Bujara (mientras esperábamos el avión que debía llevarnos a Samarcanda y se hablaba del fuego y yo me angustiaba por haberlo olvidado) cuando comenzaron a surgir los viejos recuerdos que habían estado tratando de afluir desde la noche anterior: los años de estudiante en Varsovia, las inolvidables conversaciones con Juan Manuel en el café del Bristol, las incitaciones a aquella pintora fastidiosa, prepotente y ridícula de quien todo el mundo huía como de la peste, para que extendiera su viaje por el país soviético hasta el Asia Central, la inexistente aventura de Feri y, sobre todo, una inmensa nostalgia por la juventud perdida. Volvió a recrudecerse mi odio a la manada de turistas que absorbían el sol y a sentir por un instante un mismo relámpago de intranquilidad ante una posible participación en la historia de aquel viaje de la italiana a esa misma región efectuado veinte años atrás.

—No tuvimos ninguna culpa; nada puede hacerme sentir responsable —dije, y vi que mis compañeros se me quedaban mirando sin saber de qué hablaba.

V

¿De qué podíamos sentirnos culpables? ¿De que poco a poco Issa se fuera entusiasmando con lo que le decíamos sobre el exotismo de los lugares que más tarde visitaría, de los vestigios artísticos del pasado que poco después iba a conocer, de las pintorescas costumbres y el paisaje distinto que le iba a ser dado presenciar? Porque era imposible que de verdad creyera la historia de Feri, el joven pianista húngaro inventado para distraerla, para entontecerla, para librarnos al menos por un rato de sus lamentos, de la lista de agravios que hacía en ausencia de Roberto, su amante infiel, quien a esas horas, las que pasábamos charlando en el café, estaría

bailando con alguna de las meseras cuyas emanaciones de sudor y cerveza tanto parecían atraerlo. ¿Culpa alguna? ¡Sería absurdo pensarlo! ¡Ni siquiera entonces me pasó tal idea por la mente!

El viaje de la pintora tenía una duración de tres semanas. Fue un descanso saberse libres de ella. Terminadas las vacaciones Juan Manuel volvió a Lodz a seguir sus cursos y yo acepté una invitación para pasar una temporada en Drohycin, una pequeña ciudad eclesiástica del sureste polaco, donde la soledad me permitió hacer y rehacer los relatos de un libro que pensaba editar a mi regreso a México. De repente había comenzado a tomar en serio la literatura. Creía ingenuamente que en adelante podría dedicarme casi en exclusividad a ella. Uno de los cuentos, de corte vagamente gótico, se inspiraba un poco en la figura de la pintora italiana; comencé por imaginármela encerrada en una casa del lugar. El tema era muy simple y al tratarlo intentaba explicarme algo que siempre me extraña cuando la realidad me lo presenta: la pasión de ciertas mujeres por hombres repugnantes. La protagonista de ese pequeño relato, una artista italiana que pasa una temporada en Varsovia, conoce a un individuo de origen polaco (podía ser un australiano o un americano), un tipo muy primitivo moral e intelectualmente, con una sensibilidad nula, sin familia en Polonia pero decidido a residir en Drohycin, la ciudad de sus antepasados.

El narrador que ha conocido a la protagonista en una etapa anterior, se la encuentra por casualidad en un restaurante del mercado viejo, acompañada por aquel hombre ya entrado en años cuya enorme cabeza calva no guardaba ninguna proporción con su cuerpo insignificante. Se sienta con ellos a la mesa. El tipejo no deja hablar a nadie. Cuenta anécdotas de vulgaridad escalofriante; dice una sarta de estupideces sobre todo tema posible y sin cesar se mofa de lo que considera pretensiones intelectuales de su amiga. Las pocas palabras que ella logra insertar en la conversación son recibidas con comentarios y risotadas groseras de aquel energúmeno cuya calva descomunal enrojece en esos momentos y se baña de un sudor espeso.

El narrador se levanta minutos después asqueado de la



pareja. Más repugnante casi que los modales de él le resulta la sumisión de la mujer, la expresión devota con que escucha las ordinariencias que él emite. Le asombra la disimilitud moral y mental de aquel par y el perfecto equilibrio que al parecer logran establecer.

Años después, al visitar Drohycin recuerda que es la ciudad que su amiga mencionó como el futuro sitio de residencia. Comienza por ociosidad, primero con desgana y luego con la curiosidad más desbocada, a hacer averiguaciones sobre la pareja. Un crimen ha tenido lugar. Nunca lograría conocer las causas. El final, bastante macabro e inexplicable, quedaba en un mero juego de conjeturas.

Al regresar de Drohycin le telefoneé a Juan Manuel y nos pusimos de acuerdo para encontrarlos en Varsovia. Llegó cabizbajo y malhumorado. Había vivido en esas semanas una historia de amor con una estudiante de cine a quien un director famoso le había encomendado un papel importante en su nueva película, convirtiéndola de golpe en estrella. Pasaba su tiempo en cafés y restaurantes en disquisiciones muy literarias sobre la diferencia entre las reacciones de la mente y las del cuerpo en los momentos en que el amor termina. Todo lo que se acepta racionalmente, decía con la conciencia de que no estaba descubriendo ningún Mediterráneo pero con absoluta convicción, encuentra la refutación de los sentidos. Algunas veces nos extrañó que Issa no se nos acercara para agobiarnos con sus impresiones de viaje. De ninguna manera se nos ocurrió buscarla.

No fue sino hasta un viaje posterior de Juan Manuel cuando nos encontramos a Roberto con una de sus alegres taberneras. Estaba un poco borracho. Al principio no entendimos gran cosa de lo que hablaba; después de hacerle repetir varias veces la historia fuimos atando cabos. Issa había vuelto. Estaba en el hospital. Los médicos le habían contado un relato muy raro. Parecía que una madrugada había sido hallada envuelta en una sábana y con el cuerpo totalmente destrozado, como si una jauría de animales la hubiera atacado y mordido; la verdad es que estaba hecha una criba. La habían tenido que internar en una clínica para curarle contusiones y heridas, luego la habían embarcado en un avión y al llegar a Varsovia hubo que volver a meterla en el hospital. Nadie entendía de qué hablaba. Metía frases muy raras en la conversación en quién sabe qué lengua. Había ido a verla dos veces, pero Issa no permitía que ni él ni nadie se acercara a su lecho. La tenían casi todo el tiempo dormida a base de sedantes. Habían llegado de Italia su madre y un sobrino para cuidarla y llevársela tan pronto como se repusiera un poco. Lo que más le fastidiaba era que la pintora le debía cerca de quinientos dólares por un abrigo de cuero que le compró en Bulgaria y la familia ni siquiera le permitía hablar del asunto. Eso le serviría de lección, repetía, para no ser tan pendejo la próxima vez y conformarse con el ganado local.

Eso fue todo. Nos dio cierta aprehensión buscarla. ¿Qué caso visitarla si no podía ni deseaba ver a nadie? Nunca supimos qué le ocurrió ni dónde había estado. Me pregunto si habrá visitado Bujara. Si habría ocurrido allí el percance que tanto la afectó. Se la llevaron a Italia algún tiempo después. Nunca volvimos a saber de ella.

Un magnavoz comenzó a anunciar el próximo vuelo. Las bestias arias, y nosotros con ellas, comenzamos a desperezarnos, a buscar las contraseñas del vuelo, a caminar desgadamente hasta el cercado que separaba el jardín del campo de aterrizaje.

Moscú, 7 de noviembre de 1980

Fernando Benítez

**LA CATEDRAL
SUMA DE LA COLONIA**



Fotografías de Armando Salas Portugal

En 1672 el arzobispo Don Pedro Moya de Contreras puso la primera piedra de la deseada Catedral y sólo en echar los cimientos los maestros alarifes tardaron simbólicamente 42 años, el mismo tiempo que se empleó en la edificación del Templo de Jerusalem. Ya este trabajo inicial, como lo hace notar Gonzalo Celorio, supuso un reto para todo lo que vendría después: la grandeza de sus muros, las cinco naves dispuestas en forma piramidal —la mayor, las dos procesionales, y las de las capillas—, sus poderosos contrafuertes, y el arranque de las torres, es decir, el buque o el esqueleto monumental del nuevo Templo Mayor.

Si bien las obras, a causa de inundaciones, pestes y carencias marcharon lentamente, el lunes 17 de enero de 1656, juzgando terminado lo esencial y que podía organizarse la ceremonia de su dedicación, entraron 200 indios del barrio de San Juan a retirar los escombros y a limpiarla.

El 30 de enero, el virrey, la virreina, su hija y sus criados llegaron a la iglesia, cerraron las puertas y el Duque de Alburquerque, ante el Dean y el Cabildo dijo que en nombre de su majestad les entregaba las llaves de un templo que ya era de ellos y no de los seglares.

Concluida la ceremonia, el Virrey se hincó y después de

besar la primera grada del presbiterio, se quitó la espada y la capa, su mujer y su hija se cubrieron de tocas y los tres barrieron todo con sus manos y recogieron la basura. Sacudiéndose el polvo —que fue mucho— el Virrey se negó a recibir aguamanos y todos volvieron en sus carrozas a palacio.

En menos de dos años, Albuquerque, escribe Guijo, “hizo más que todos los Virreyes que han gobernado este reino”. A principios de noviembre de 55, decidió dar a destajo toda la obra de carpintería —puertas, rejas, coro, tribunas— rehizo los pilares vencidos, allanó el cementerio, limpió las acequias, terminó de cerrar algunas bóvedas, se concluyó el segundo cuerpo de una torre, hizo subir 21 campanas y encargó a los prelados de las órdenes religiosas construyeran sus altares en que gastaron millares de ducados.

Cuatro días antes del primero de febrero se hizo pública la dedicación de la catedral y se echó un pregón declarando por perdidos el caballo con la silla, el cochero y las mulas que estuviesen en las calles contiguas del 31 de enero al jueves 3 con la advertencia expresa de que sólo pudiera entrar una sola persona a fin de que los oidores, el virrey, los alcaldes de corte, inquisidores, prebendados y personas principales pasearan por ellas y gozaran de su adorno.

A las dos de la tarde del primero de febrero la plaza presentaba un aspecto deslumbrante. Los frailes de las distintas órdenes, encabezaron el cortejo. Luego venían 800 clérigos seguidos de la Cofradía del Santísimo Sacramento con velas en las manos, el cabildo de la iglesia acompañado de 30 caballeros de las órdenes militares que llevaban sus mantos, el Dean vestido de una rica capa, los doctores de la Universidad ataviados de togas y birretes, el regimiento, los alcaldes ordinarios y los corregidores, los tribunales de las contadurías mayores y la caja real, los ministros de la sala del crimen y la audiencia, los alcaldes de corte, “y remataba esta grandeza” el excelentísimo señor Duque de Albuquerque vestido con un traje bordado de plata y cubos blancos y su familia luciendo cadenas de oro al cuello y vestida de gala.

A las 3, que llegó el Preste, se abrieron las puertas, la música empezó los versículos del Santísimo, se colocó a su divina majestad en el rico sagrario, el Preste rezó y terminose la función a las siete de la tarde.

La virreina, acompañada de las señoras oidoras asistió a la procesión en el balcón grande de Palacio, bajo un baldaquín de brocado donde figuraba un lienzo de “nuestro católico rey y señor Felipe Domingo IV, que Dios guarde”.

Toda la catedral estuvo durante diez días prendida de luminarias, hubo fuegos artificiales y la ciudad organizó cuatro danzas muy costosas y desfile de gigantes.

El 2 de febrero, día de la Purificación de Nuestra Señora se abrieron las puertas para que el pueblo viese lo obrado. Ese día revistió una solemnidad donde se reveló la grandeza alcanzada por la iglesia. Se dijeron cuatro misas al mismo tiempo cantadas por los coros de las capillas. La virreina y su hija estuvieron encerradas en una jaula “tan costosa y prevenida que nunca otra se ha visto en este reino” y siguieron fiestas innumerables.

Segunda Dedicación

El Virrey Mancera activo animador de las obras, dispuso celebrar una nueva dedicación de la catedral para el 22 de diciembre de 1667, día del nacimiento de la reina regente María Ana de Austria. En el trayecto de la procesión que circundó la Plaza Mayor, las órdenes religiosas erigieron once altares. A los mercedarios se les asignó la bocacalle del arzo-

bispado, el lugar más desventajoso a causa del tránsito, pero esta desventaja la convirtieron en la mayor sorpresa porque la víspera se llevó un altar prodigioso montado sobre un carro. En la tarja, orlada de plumeros, cortinajes y nubes asiento de la Virgen, se inscribía este mote seguido de una redondilla; *Cursus fulgentis aurorae*. “Este carro que atesora / Tanta gloria y bizarría / Es el carro de María / Y es el carro de la aurora”. Entre las ruedas se leía: “Va en dos ruedas de fortuna / La máquina prodigiosa / Que esta religión dichosa / No se conforma con una”.

En el altar de ébano, cargado de hacheros, ramilletes y blandones se veían las armas de Castilla y León, un San Pedro Nolasco vestido de raso blanco con un estandarte, un San Ramón Nonato, un precioso barco de plata y un retrato de Carlos II quien llevaba en las manos dos llaves doradas y parecía ofrecérselas a la Virgen con la siguiente décima: “Reina que en suprema esfera / Gozais inefable gloria / Aceptad esta memoria / Que ofrece por mí, Mancera / Deros el mundo quisiera / En memoria de mi padre / Y porque el obsequio os cuadre / Siendo a los hijos ejemplo / Hoy es cuelgo con un templo / Por los años de mi madre”.

La fiesta de la segunda dedicación siguió las pautas de la primera. El marqués de Mancera inició también la construcción del altar mayor que se estrenó el 15 de agosto de 1673 y la fachada principal terminada posiblemente dos años después.

Historia

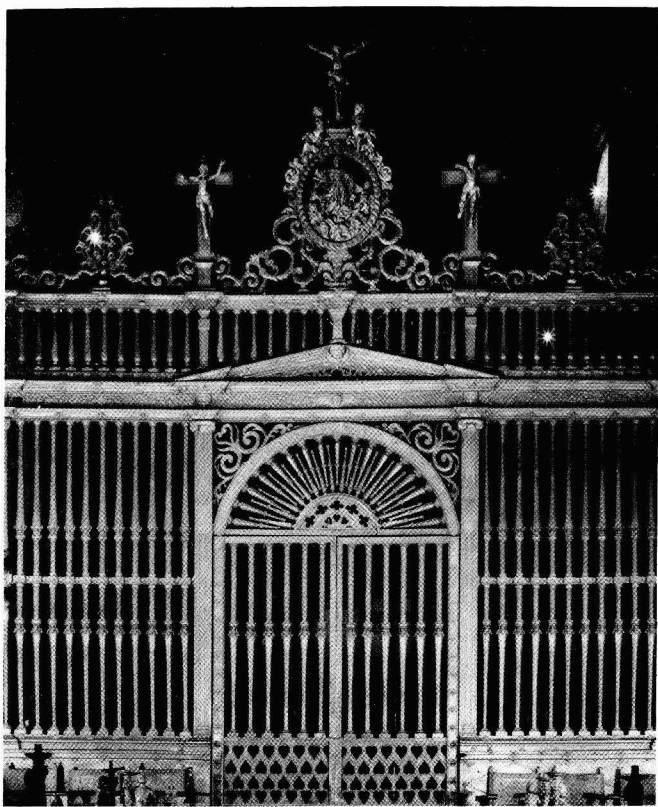
La catedral concentra el aluvión de los estilos, la pasión religiosa, el esplendor y la riqueza de la Nueva España. Proyectada con el aliento del siglo XVI, del primitivo diseño sólo quedó una concepción de grandeza ya que tomada y retomada por numerosos arquitectos, ejecutada materialmente por ejércitos de albañiles, interrumpida y proseguida durante siglos, el tránsito de las lacerías góticas al neoclásico del siglo XIX supuso un recorrido a lo largo de la historia virreinal.

El primer cuerpo de sus tres fachadas es todavía escorialense. Cuatro columnas dóricas sostienen un friso de gran nobleza, pero ya el segundo, de orden jónico, el gran tablero central de mármol y las gigantescas ménsulas apoyadas en los contrafuertes, las columnas salomónicas y los adornos de las fachadas laterales, se apartan de la pureza antigua y constituyen el preludio del barroco sin que se perdiera la unidad del conjunto.

Hay una voluntad de rendir culto a la divinidad, al modo del Escorial, de establecer una severidad romana, pero esta importación es subvertida. Aparecen flores de otra latitud y el mismo acanto y el friso pierden su identidad y se amestizan.

En la segunda mitad del XVIII ya está construido el barroco sagrario —contrapartida del herreriano— la cúpula pesada y chaparra y los vastos primeros cuerpos de las torres. Aunque la catedral funciona desde los tiempos de Albuquerque permanece inconclusa y sigue constituyendo un reto. Al último se emprende la terminación de las torres coronadas por enormes campanas de piedra y surge entonces el inevitable Tolsá. Sobre el curvo frontón del centro levanta el cubo del reloj, corona de balaustradas, muros y torres, multiplica las estatuas y los flameros, destruye la vieja cúpula y levanta una nueva rematada por una graciosa y aérea linternilla.

Finalmente, esta vez sí, la Catedral ha sido concluida. Lo que se inició clásico termina siendo neoclásico. El gusto he-



rreriano estaba en la línea de Tolsá y por ello la catedral es una pieza única, una especie de monstruo híbrido y bellísimo que como un espejo refleja el paso cambiante del tiempo, de todos los tiempos de nuestra colonia.

Y si en el exterior de la catedral predomina lo que vino de afuera, en el interior, paradójicamente, el altar de los reyes labrado por el castellano Jerónimo de Balbás, representa la obra cumbre de los altares mexicanos y es el modelo del barroco que habrá de triunfar en la fachada del sagrario.

El altar de los reyes transforma el ábside en una gruta encantada. El espectador pasa de la desnuda cantera a esta floresta de árboles caprichosos donde flotan los reyes santos y revuelven los ángeles.

La catedral, situada entre la Casa de Moneda y la calle de los Plateros magnifica esos extremos: el troquel que acuña los pesos fuertes destinados a China con las rubias onzas de oro tan codiciadas por la metrópoli y aquel despliegue de custodias, cálices, cetros, coronas, vajillas y orinales registrados en la crónica de los viajeros.

Balbás no fue ajeno a estas influencias. Recordó sin duda los tesoros de Moctezuma y de Atahualpa y deseó crear su propio El Dorado. Disponía del ábside, la mejor parte de la catedral y en esta concha aternizó el concierto barroco que entonaban los órganos monumentales, los músicos y sus cantores.

Las bodas del Clásico y del Barroco

La comparación entre la fachada de la catedral y la del sagrario puede darnos la clave de la evolución de los estilos. En pleno barroco, las columnas dóricas y jónicas de la catedral vecina, establecen un orden clásico, una contención que acentúa sus frisos romanos. Las columnas del sagrario son un puro artificio de tal modo que casi no hay diferencia entre sus medallones, guirnalda, cubos y pirámides y las pilastras remetidas que figuran en el centro, con sus nichos, sus meda-

llones y labrados. Se ha insistido mucho en que la columna es un elemento de apoyo, de sostén y que la columna estípite es “la negación de la lógica arquitectónica y la alteración de la realidad”, lo cual no pasa de ser una falacia. La columna estípite del sagrario sostiene tanto como la dórica de la catedral porque las dos son añadidas al cuerpo estructural del edificio y soportan el adorno de la fachada.

Los maestros barrocos mexicanos son locos, se ha apoderado de ellos el delirio, pero no lo son tanto como para sustituir una pilastra o una columna de soporte con el signo del estípite. Lo que ocurre es que esos maestros se han puesto a jugar con la columna clásica, han hecho de su fuste cilíndrico un altar, una pieza arquitectónica en sí misma, un pretexto para adornarse, la han transformado en una fiesta, en una subversión voluntaria, en una voluntad de creación diferente. Aprecian la columna clásica —no desaparece nunca— y no se conforman con ella. Le añaden algo más, lo que Góngora le añadió a la literatura, el disparo de la metáfora, su propio genio, y es en este gusto por el adorno donde el mexicano ya no copia una forma que juzga inexpresiva, y la retoma en el temprano manierismo irrespetuoso del altar de Xochimilco que arranca del siglo XVI, y donde figura un esbozo del estípite. Si los mexicanos hubieran mantenido el orden antiguo, su arquitectura carecería de novedad y sería monótona e insoportable. Parecen decir los arquitectos: sí, lo clásico es bueno para una catedral, pero permítase dejarla a un lado y hacer lo que se nos dé la real gana.

“Averiguar dónde el español se vuelve mexicano —escribió Alfonso Reyes— es enigma digno de Zenón y tan escurridizo en las letras como lo ha sido a la hora de las reclamaciones diplomáticas”, y lo que dijo Reyes para las letras es aplicable a la totalidad de la cultura. Si los españoles avecindados veinte años en las islas encontraron “extraños” a los recién llegados con Pánfilo de Narváez, ¿qué podríamos decir de los cambios operados en siglos? Aquí se establece un equívoco de imposible deslinde. Todos hablamos español pero basta oír a un peninsular, a un mexicano o a un argentino para advertir las diferencias. Nos cayó encima una avalancha de estilos y el mexicano fue tomando lo que le era más afín imprimiéndole su huella. El clásico no murió nunca. A través de la espesa trama de la cultura, corrieron visibles el apagado hilo del latinismo y el brillante del barroco, prolongación del plateresco español.

La catedral es al sagrario lo que el triángulo casi perfecto del Popocatepetl es a su compañera la Mujer Dormida, los dos gigantes guardianes del Valle de México. Una forma clásica unida a una forma barroca, un paisaje natural traspuesto a dos obras arquitectónicas que expresan la lucha eterna del mexicano entre lo suyo y lo prestado, entre lo nacido de sus entrañas y lo que le ha sido impuesto.

Lo Real Maravilloso

El coro quizá fue el más bello del mundo. Construido a espaldas del altar del Perdón, se comunica con el altar mayor por una crujía y forma una especie de catedral dentro de la catedral. Hacia el altar mayor lo cierra una maravillosa reja de tumbaga y calain —mezcla de oro, plata y cobre— fundida en Macao, llevada a Filipinas, y de las islas al puerto de Acapulco en 125 cajones a bordo de un patache que arribó el 27 de junio de 1724.

Transportar una simple reja de las antípodas a través del Pacífico, en un patache y luego subirla al altiplano a lomo de mula ya supone una hazaña inserta en lo real maravilloso de



las Indias. Los chinos de Macao de acuerdo al proyecto de los arquitectos mexicanos, elaboraron una obra clásica coronada por un medallón de Nuestra Señora de la Asunción sentada en su trono de nubes, ángeles y serafines. Arriba del medallón figura un Cristo acompañado del buen y del mal ladrón, sobre un cornisamiento barroco. Pero esta reja no está sola. Forma un todo armonioso integrada a las soberbias tribunas doradas en que descansan los órganos y al respaldo pintado y esculpido del altar del Perdón. La sillería, en dos niveles, es una obra maestra de la ebanistería mexicana y en el centro se yergue un fascistol de maderas preciosas con estatuas de marfil regalo del arzobispado de Manila a la catedral de México.

Las rejas del coro y de las capillas rompen los espacios vacíos, defienden la intimidad de lo sagrado y establecen la atmósfera de penumbra y misterio, el contraste entre la luz y la oscuridad propio de las grandes catedrales.

El ciprés, es decir el altar mayor, concentra la mayor riqueza. Columnas de mármol italiano sostenían un doble tabernáculo de plata sobredorada custodiado por los evangelistas y los demás apóstoles, labrados también en plata. Representaba el árbol de la vida, el santosantorum en que se exponía la resplandeciente custodia de oro y cuajada de pedrería. Candeleros de oro, donde ardían ceras del norte, blandones, ramilletes, hacheros, adornaban esta montaña de metales preciosos trabajados por los grandes plateros de la calle de ese nombre. Iluminaba el altar una lámpara de 175 luces, tan grande que en su interior cabían los ocho hombres destinados a su limpieza; cortinajes de terciopelo galoneados de oro cubrían en las fiestas las columnas; y no había lugar donde los ojos no descubrieran perfumeros, púlpitos, ángeles o joyas de una riqueza y de un gusto exquisito.

La capilla de las reliquias fue una de las más reverenciadas. Al cundir el protestantismo, Felipe II se impuso el deber de rescatar los cuerpos de los santos que habían quedado en tierra de apóstatas y como era de esperarse pronto se desató un gigantesco mercado negro de huesos. Calaveras, costillas, muelas, pelvis y aun coxis de vírgenes, eran desenterrados y enviados con dudosos certificados a España donde el monarca los hacía engastar en costosos relicarios para donárselos a sus iglesias.

El Escorial guardaba once mil reliquias y eran tan abundantes que según escribía Serrahil, un monje de la Cartuja de Jerés después del incendio de su convento, en 1810, se lamentaba diciendo: "Lo que me duele por encima de todo, son los cuadros, las ricas vidrieras, los hermosos mármoles, los artesonados, las reliquias se encuentran siempre, se las encuentra donde quiera".

No bien alguien enfermaba, se hacían llevar las reliquias, las medallas, las estampas, las candelas y el mismo Serrahil cita el caso de una marquesa que administró a su hijo doliente un dedo de San Isidro pulverizado, parte en forma de poción y parte en forma de lavativa.

En la Nueva España esta superstición no se hallaba menos extendida. Toda iglesia y toda casa respetable tenía sus reliquias y las de la catedral eran las más veneradas y eficaces. La capilla poseía un pedazo del Lignum Crucis regalo del papa a fray Diego de Salamanca que éste a su vez compartió con la Catedral de México; los cuerpos de San Primitivo, Santa Hilaria y otro no identificado, cubierto de cera y de ropas lujosas guardado en una urna; disponía también de parte de los cuerpos de San Anastasio, San Gelasio y San Vito, otra multitud de fragmentos y nada menos que dos cráneos de las once mil vírgenes.

Este osario sagrado —allí también yacen los venerables Gregorio López y Juan González— era el equivalente a los miles de boticas que hoy proporcionan antibióticos y otros remedios científicos. Las multitudes postradas de hinojos han desaparecido y con ellas los marcos y los relicarios, vendidos para hacer monedas en el tiempo de la desamortización. La penicilina asestó otro golpe mortal incluso al fragmento de la cruz verdadera.

La Capilla de Nuestra Señora la Antigua conserva dos tesoros: la copia del cuadro de la Virgen Bizantina con ese nombre venerada en Sevilla que trajo a México un espadero enamorado de su belleza y el Santo Niño Cautivo. La escultura posible obra de Montañez, fue hecha prisionera con su dueño Don Francisco de Sandoval prebendado de la Catedral por los piratas berberiscos, y el cabildo pagó un rescate de dos mil pesos, que llegó cuando Sandoval ya había muerto en Argelia. De cualquier modo se trajeron sus restos a México acompañados del Niño que estuvo primero en el altar de los reyes y luego lo aposentaron vestido a la moda del XVIII en esta capilla donde celebra sus juntas la Hermandad de la Concordia.

La capilla de los Angeles congrega entre columnas salomónicas y pámpanos de oro a San Miguel, el capitán general de las milicias celestiales en perpetua lucha contra Lucifer; a San Gabriel, el embajador que trató la Encarnación del Verbo de Dios, a Rafael, Medicina de Dios y salud de los hombres, a Uriel, fuego celeste que enciende el amor divino en los corazones a pesar de que fue el encargado de arrojar a nuestros padres del Paraíso, a Salatiel, el orador que pide ante Dios el perdón de los pecados; a Gehudiel, el Remunerador, el que otorga coronas a los justos y sentencias a los réprobos y por último a Baraquiel, Alabanza de Dios y uno de los tres que se aparecieron a Abraham y le revelaron el misterio de la augusta Trinidad.

La capilla de San Cosme y San Damián intenta la biografía de los santos médicos erigidos en patrones de los que recetaban de preferencia purgantes, sanguijuelas tomadas del foso que rodeaba la Alameda y otros remedios extraños.

Los primitivos retablos de las capillas de San José fueron sustituidos por un detestable altar de marmol que se desbarató. Gracias a las gestiones del historiador Alberto María Carreño, se le dotó, ya en nuestro siglo, con el hermoso altar de la clausurada iglesia de Monserrat. Provisionalmente la capilla alojó los huesos de Hidalgo, de Morelos y de otros héroes de la Independencia que anatematizados, excomulgados, acusados de herejes y de impíos recobraron misteriosamente su ortodoxia y se les consideró dignos de reposar en la catedral. La república tenía el poder de realizar estos milagros en pequeña escala.

Hasta 1636, como lo informa nuestro guía don Manuel Toussaint, el cabildo de la catedral decidió consagrarle una capilla al protomártir San Felipe de Jesús, el único santo que México logró encaramar a los altares. En otra época adornó la capilla un gran óleo que representaba la primera procesión celebrada en honor del santo el 5 de febrero de 1629 a la que asistió la madre de San Felipe. El joven y apuesto santo atraía a muchas mujeres quienes le eran particularmente adictas. Desplazado por los cantantes de rock y los charros del cine, la capilla es hoy muy visitada. Nadie se acuerda de que "frente al hambre y al obús, un higo nos ofrecía San Felipe de Jesús".

San Pedro, es el patrón de la capilla vecina y su gran óleo lo muestra crucificado de cabeza. Lo acompañan reliquias de los santos mártires Inocencio, Claro, Celestina, Perfecta y

de los no mártires pero igualmente santos Constancio, Orestes, Veneranda, Justina, Columbano, Justo, Victris y Aurea. Dueña esta capilla de semejante potencial sagrado ofrecía a sus visitantes el atractivo adicional de cuarenta días de indulgencias. Allí reposan los huesos del primer obispo Fray Juan de Zumárraga y en otro tiempo guardaba los santos óleos en tibores de China. Su fama le atrajo renovaciones poco afortunadas.

La capilla de Santa Ana también sufrió alteraciones indeseables y, finalmente se le adosó el altar de San José que se encontraba mal situado en el vestíbulo. Atesora el sepulcro del apóstol Fray Margil de Jesús.

La capilla de San Eligio o del Señor del Buen Despacho estuvo reservada al rico gremio de los plateros, circunstancia a la que debió su posterior destrucción. Ya habían esculpido en plata para la vieja catedral la imagen de su patrón y en 1728 labraron una de la Purísima que pesaba 243 marcos. La capilla debió ser extraordinaria y no sólo la saquearon enteramente, sino que un altar funerario reemplazó los oros de sus tableros.

La capilla de la Soledad, reservada a los albañiles y obreros de la catedral y después destruida por el mal gusto de los canónigos, tuvo cierta fama porque, estando allí arrodillado el Duque de Alburquerque entregado a la oración, un hombre quiso matarlo y pudo salvarse milagrosamente.

Gobierno y economía

Ya desde la época del obispo Zumárraga se estableció el gobierno de la catedral. El Dean es el Jefe del templo asistido por los canónigos que forman el cabildo. El Arcediano se encarga de examinar a los clérigos y de asistir al arzobispo en las fiestas solemnes. El chantre es el maestro de música. Los maestrescuelas enseñan gramática y el tesorero o sacristán cuida los detalles del culto y de las finanzas. Racioneros, pertigueros, sacristanes, cantantes, músicos y organistas,

perreros, campaneros, carpinteros y albañiles componían un cuerpo muy numeroso.

Los sacristanes andaban siempre muy atareados. Tenían a su cargo instrumentar el pesado calendario de fiestas, desvestir y vestir con el debido respeto a la muchedumbre de sagradas imágenes, cuidar su guardarropa y el de los sacerdotes oficiantes, vigilar sus joyas, cerrar y abrir las puertas, disponer las misas, preservar las hostias y el vino, apartar a los ladrones, correr a los perros, despertar a los dormilones, aderezar los altares y bruñir las montañas de oro y plata que ahí se atesoraban.

La catedral se sostenía de diezmos y rentas, de subsidios reales, de limosnas y donativos de fieles. El rey, su patrono, proveía los cargos y la economía de la catedral era autónoma y capaz de sostener cómodamente a una muchedumbre de plebendados y racioneros. Los canónigos ocupaban el cargo de por vida y vivían en la abundancia.

No es el caso de inventariar aquí los tesoros que logró acumular la catedral pero en todo caso no eran inferiores a los de Tenochtitlan. A los dioses antiguos la colonia opuso los suyos, labrados de oro y plata, pintados o esculpidos en maderas estofadas, a los libros de horóscopos y a los que relataban las hazañas divinas, los miniados libros de coro, a los cantores de mitos y a los flautistas y tocadores de tambores, las voces del órgano y de su capilla, a la pirámide en cuyo exterior se desplegaban las ceremonias, la pirámide interior en que organizaban sacrificios simbólicos —la muerte del cristosol y su resurrección cotidiana— y a los sacerdotes ataviados como pájaros tropicales, opuso sus sacerdotes cubiertos de dalmáticas y capas pluviales.

La catedral supo hermanar el arte a la riqueza, la intimidad a lo monumental, el brillo del oro a la penumbra secreta y la uniformidad de sus bóvedas y sus columnas a la rocalla de sus altares.

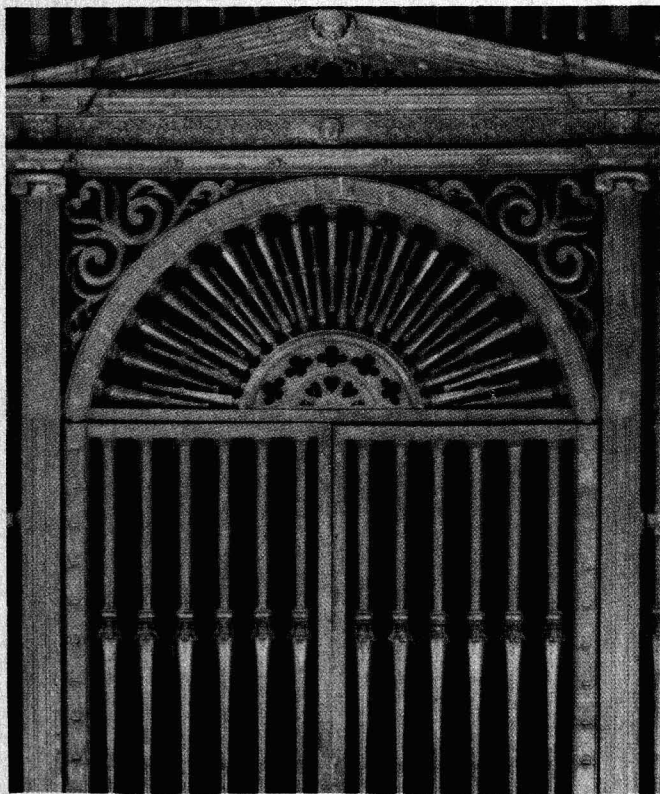
El espacio sagrado era el escenario donde se representaba el mismo misterio. Una sangre derramada, una muerte sacrificial que fundaba el nuevo orden de la vida humana y autorizaba la renovación del universo.

No había ceremonia importante que no partiera o no desembocara en el Templo Mayor. Sus numerosas campanas eran la lengua de la ciudad. Anunciaban las muertes, los nacimientos y las bodas de la familia real, la llegada de las flotas, las derrotas o las victorias españolas, la entronización de los Virreyes, la presencia de los piratas, entonaban rogativas en las pestes y en las inundaciones, daban aviso de canonizaciones e incendios y todo el año alternaban sus dobles o sus te deums. Cuando enmudecían, era señal de que cesaban los oficios divinos y la ciudad quedaba desprotegida. La idea de morir sin sacramentos e irse al infierno suponía un terror sólo comparable al de una amenaza atómica.

Lo que hoy representa el radio, la televisión, los millares de farmacias y su arsenal de medicamentos, el bautismo o los inmensos cementerios modernos, estaba representado en la catedral, en sus torres, en sus reliquias y en su campamento.

Los tzompantlis habían desaparecido con el imperio, pero la ciudad guardaba aún dos calaveras de las once mil vírgenes y algunos huesos que recordaban los triunfos de la fe, el sacrificio de los mártires y la salvación de los creyentes.

Al lado de la catedral, como expresión del poder religioso y como acumulación de arte y de riqueza, el poder civil era poca cosa. El virrey no perdonaba los pecados, no conjuraba las enfermedades, no abría las puertas del cielo, finalidad suprema de la vida.



Juan García Ponce

LOS SIMULACROS DE PIERRE KLOSSOWSKI

“La descripción, la argumentación, el relato ¿corresponden en mis libros a la des-composición de un *cuadro anterior*? ¿Es decir a la proyección de una escena, secuencia de una acción que se desarrolla fortuita pero necesariamente cada vez en un solo lugar? ¿O en muchos lugares que regresan siempre a aquel del cuadro? Es cierto, si el cuadro a través de su propio lugar no dice más que *aquello que quiere* el conjunto de sus figuras.”

Pierre Klossowski plantea estas preguntas y responde con la última afirmación a ellas en su propia presentación a una de sus exposiciones. Ese solo párrafo, desprovisto de toda la compleja, irónica y paradójica argumentación posterior, debe servirnos como introducción al mundo fundamentalmente *narrativo*, aun en sus ensayos, aun en sus cuadros, esos cuadros de los cuales una significativa selección se expone ahora en la Galería Ponce. También es cierto: a través de su propio lugar, cada cuadro “no dice más que *aquello que quiere* el conjunto de sus figuras”. ¿Pero qué quiere decir el conjunto de sus figuras?

Se trata siempre de volver al mismo punto porque en él se encuentra lo que tendríamos que considerar el centro del mundo para el artista, esto es, la posibilidad de una coherencia absoluta que llega desde afuera hasta él y se le impone como “la intensidad más fuerte” que puede experimentar su propio pensamiento. Esa coherencia absoluta se encuentra por entero en el nombre de Roberte. Pero ese nombre no es más que eso: un puro nombre, que vacía de todo contenido y de todo sentido los pensamientos, emociones, sentimientos de Pierre Klossowski en tanto los absorbe como posibilidad de encontrar en él ese centro de coherencia absoluta, que, en última instancia, no sería más que el exacto equivalente, el preciso sinónimo, del nombre de Dios, el ser absoluto, todopoderoso y eterno cuya posibilidad de existencia cumpliría con la exigencia de otorgarle al mundo una coherencia *desde afuera*. Pero ese nombre no tiene ninguna realidad, ha desaparecido o se ha ocultado o ha muerto. En su lugar, Klossowski nos propone el de Roberte. Sin embargo, la validez de ese nombre es incommunicable si nada lo *representa*, lo hace visible a través de alguna forma, de una serie de hechos acciones, cumplidos o realizados por la apariencia en la que el nombre se encierra como representación. Estamos ya en el umbral del motivo que origina una de las obras más ricas, complejas y perturbadoras del arte contemporáneo.

Las narraciones, los ensayos, las obras plásticas de Pierre Klossowski sólo buscan crear los medios a través de los cuales debe hacerse sensible y visible para nuestras emociones, inteligible y coherente para nuestros pensamientos; el nombre de Roberte. Para ello Klossowski ha creado todo un mundo en el que se simula otro mundo, tal vez real, tal vez imaginario, pero en cualquier forma nacido de una auténtica

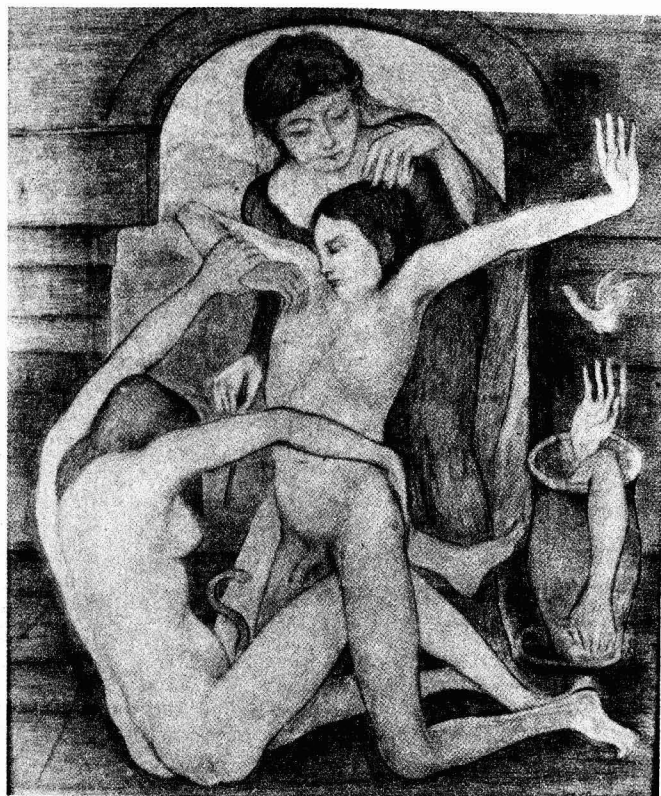
necesidad, y que por tanto, efectivamente, se basa en la existencia de un *cuadro anterior*. Ese cuadro tiene la forma de muchos cuadros, o sea, en él se encierran todas las experiencias vividas, imaginadas, deseadas, pensadas, leídas, experimentadas ellas se centra y aparece, apenas vislumbrado entre ese persándolo en su propia variedad hasta que el conjunto de todas ellas se centra y aparece, apenas vislumbrado entre ese cúmulo de experiencias primero, diáfano y deslumbrante después, con el nombre de Roberte. El artista y el pensador se aplican entonces a repetir el “cuadro anterior”, o sea, la suma de experiencias que condujeron a la revelación del nombre, para que éste se haga sensible y visible, inteligible y coherente a través de su representación.

Roberte implica de este modo todo lo que le permite a Pierre Klossowski que su propia persona se mantenga en una relación de coherencia con aquello a lo que debe responder el nombre de Pierre Klossowski. Nos hallamos, dramáticamente, en los límites entre lo que corresponde a la razón y lo que corresponde a la locura. Y sin embargo, Pierre Klossowski mantiene la relación de sí mismo consigo mismo gracias a la existencia, para sí mismo, del nombre de Roberte. Por eso, para salvarse de la locura, es indispensable hacer comunicable ese nombre, en el que, de acuerdo con Pierre Klossowski, “se encierran todos los significados que llegan o que pueden llegar desde el mundo”.

Sería fácil salir del dilema afirmando sencillamente que el nombre es un símbolo. No se trata de eso de ninguna manera. En el principio, Roberte no es más que muy concretamente un puro nombre vacío de todo contenido, que está fuera del sistema de designaciones que forma el código de signos cotidianos. No es un símbolo de nada, del mismo modo que el mundo, el universo, no es un símbolo de nada. Por eso, como ya le ocurría a Pascal, la locura nos amenaza apenas advertimos nuestra absoluta ausencia de coherencia en relación con la vastedad de los espacios infinitos. Si puede decirse que el nombre de Roberte llena de coherencia al mundo y salva de la locura a Pierre Klossowski es porque él lo ha llenado de sentido convirtiendo al nombre en la representación de una incoherencia, una pura contradicción, que se hace coherente al representarse como tal. Roberte representada hace que la representación niegue continuamente a Roberte, la muestre como una pura contradicción, y al negarla el movimiento de la representación la afirma dentro de esa negación.

Por eso, en un sentido profundo, la obra de Klossowski descansa y gira, de una manera más o menos directa pero siempre relacionada con ella, alrededor de la fisonomía que hace posible la aparición de Roberte en el espacio del arte. Klossowski no sólo ha escrito la compleja y circular trilogía sobre Roberte, que incluye entre sus temas el conflicto que

crea en relación con la propia identidad de Klossowski el hecho de haber "inventado" para el arte a la figura de Roberte, y que fue reunida con el título general de *Las leyes de la hospitalidad*, título que define la "costumbre" mediante la que Roberte, al prestarse a practicar esas leyes que la obligan a entregarse a todos de acuerdo con los deseos de su perverso marido o del perverso intérprete del significado del nombre, se muestra y se hace vivir a través de la literatura, sino que la imaginación de Klossowski estimulada por la fascinación de la fisonomía, los gestos, las situaciones mediante las que el nombre logra encarnar como persona a través de las palabras, ha creado también esa otra novela titulada *El Baphomet*, donde la persistencia de la figura de Roberte, dirigida hacia un pasado histórico e imaginario al mismo tiempo, provoca la aparición de una nueva figura mítica, un nuevo dios, que responde a ese nombre —Baphomet— que, históricamente, fue también el de uno de los ídolos que tal vez veneraban los últimos miembros de la Orden del Templo, razón por la que, apoyada en otras muchas, la Inquisición los destinó a la hoguera, y destruyó a la Orden. Igualmente, la sutil superposición de la fisonomía de Roberte para que se muestre como Diana, la diosa virgen, patrona de los cazadores y de las parturientas, da lugar a la espejeante transcripción del mito de Diana y Acteón que Klossowski trae nuevamente al tiempo fuera del tiempo del arte en *El baño de Diana*.



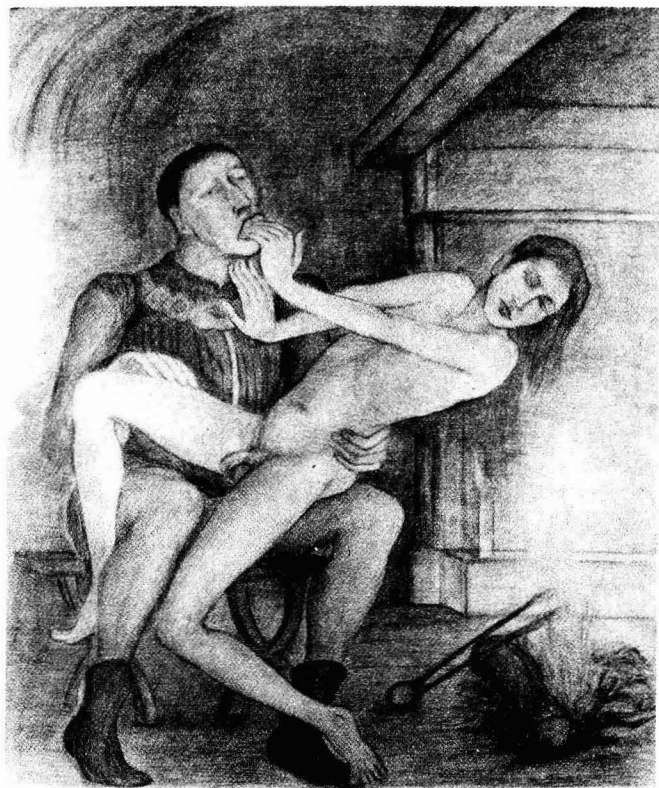
Lo demás es parte de la propia mitología que define a la imaginación de Klossowski, cercada por la protección del nombre mediante el que se encuentra y se reconoce a sí mismo en sí mismo: las costumbres y supersticiones del Imperio Romano al entrar a su decadencia; Gilles de Rais, el monstruo asesino de adolescentes que probablemente inspiró a la legendaria figura de Barba Azul y en la historia fue Mariscal de Juana de Arco antes de retirarse a su castillo feudal a perpetrar sus famosos actos de sexualidad unida al crimen, que también terminaron conduciéndolo a la hoguera con fama de haber pactado con el diablo, aunque durante su juicio se arrepintió y en el camino a su suplicio fue aclamado por los padres de los niños a los que había violado y asesinado; Sade, capaz de poblar las diferentes celdas que lo aprisionaron durante casi toda su vida con los fantasmas en los que hacía vivir todas las aberraciones imaginables en medio de un interminable y no menos abigarrado discurso filosófico; Nietzsche, el profeta que anuncia la muerte de Dios y enloquece después de darle forma a la doctrina del Eterno Retorno, que Klossowski utiliza y en la que halla la misma coherencia dentro de la incoherencia que representa Roberte, a la que siempre podrá volver porque sus figuraciones, según confesión propia, no se han "confundido nunca lo suficiente con la anatomía de Roberte".

Todas estas obsesiones alimentan también las obras plásticas de Pierre Klossowski. Roberte está en el centro. La magistral y siempre extraordinariamente sugestiva representación de la fisonomía que hace existir al nombre en el mundo del arte, permite que a su alrededor giren las demás figuras, los gestos, las situaciones que crean el mundo real e imaginario, porque real imaginario, porque imaginario real, de Pierre Klossowski. Los títulos de las obras reunidas en esta exposición, la representación plástica de esos títulos, bastan para advertir que en ellas se reúnen algunas de las manifestaciones más claras y expresivas del "contenido de emociones" que alimenta ese mundo. Lo demás se encuentra en el poder de coherencia que sea capaz de entregarnos nuestra propia mirada.

En este terreno, quizás sea conveniente recordar las pala-

bras de Georges Bataille en su reseña crítica de *Roberte esta noche*, la primera de las novelas que forman la trilogía de Roberte. Bataille fue uno de los amigos que convenció a Pierre Klossowski de que expusiera públicamente los dibujos que hasta entonces conservaba secretos. En su reseña crítica de *Roberte esta noche* dice que en la obra de Klossowski "la más alta espiritualidad se convierte en el trampolín, o el borde resbaloso, de la sensualidad". Si esto puede afirmarse respecto a una obra literaria en la que es la misma rebuscada y paródica complejidad de la argumentación escolástica y del lenguaje en el que se expresa la que lleva a la sensualidad a través de la más alta espiritualidad, el sentido de la frase de Bataille se hace no menos evidente en los cuadros de Klossowski, donde la "representación" no está más que a la vista y es directa e inmediata.

Nos encontramos, en efecto, ante cuadros que son representaciones, de una manera burda podría decirse que inclusive Pierre Klossowski no hace en la mayor parte de ellos más que "ilustrar" lo que ya nos han dicho sus obras literarias. Pero en el paso de la representación verbal a la representación visual se produce una transformación que convierte a Pierre Klossowski en otro artista. La inmediatez de los cuadros produce un efecto idéntico al de las obras literarias, pero nos envuelve en tanto espectadores, a los que el poder de las obras convierte de inmediato en cómplices, de una manera diferente. Ante ellos podemos también repetir lo que Georges Bataille decía con respecto a *Roberte esta noche*: sus temas producen la sensación de encontrarnos dentro de un ambiente "malsano". La sensualidad de las obras es evidente y aunque cedemos de inmediato a ella no podemos dejar de advertir, con una cierta alarma ante nuestra absoluta entrega, que ésta es una sensualidad cuyo campo es el de la perversión y la anomalía. Es el peligro y el encanto del arte. Puede llevarnos a reconocer que somos lo que no sabíamos



que éramos. Pero la forma misma en que se expresa esa sensualidad no puede menos que conducirnos también al reconocimiento de que nace y es el producto de la más alta espiritualidad, en tanto, como también dice Bataille, su propia perversidad la despoja de la animalidad inherente a la sexualidad "sana" y la conduce o la convierte en la expresión del espíritu. De ahí el fuerte efecto de rechazo e invencible atracción que nos producen estos cuadros. El refinamiento como pintor de Pierre Klossowski no es menos extremo que su refinamiento como escritor. Está la naturaleza de los temas, pero antes que la naturaleza de los temas y sin embargo haciéndose visible sólo a través de ellos, está la calidad misma de la pintura, su original y delicadísima manera de ejecución, la expresividad de las formas, el equilibrio de los tonos y colores. Además de un artista con un temperamento mórbido y una visión desorbitada del mundo, Pierre Klossowski, como pintor, es un maestro.

No se puede contemplar ninguno de estos cuadros sin sentir de inmediato el impacto de su maestría. Es ella finalmente la que provoca que la sensualidad se convierta en el trampolín o el borde resbaloso de la más alta espiritualidad. Probablemente esta es la trampa que nos tienden los cuadros: la unión entre el carácter de sus temas y la forma de realización mediante la que se nos muestran hace que los extremos se toquen y se confundan para crear ese lugar sin límites que es el único espacio en el que puede vivir el arte. Todo es posible. El elaborado rito que se nos describe en *Magos romanos* con su acumulación de elementos extraordinariamente perversos y arbitrarios, de tal manera que el espectador se queda afuera de su significado concreto pero dentro del espacio en el que puede mostrarse, incluye también una figura femenina que participa en el rito y cuyo rostro tiene la dulzura ingenua de una virgen renacentista; en el escenario donde se desarrolla la acción hay un jarro del que surgen manos y brazos y en él

vuela un falo con alas del que tal vez podemos pensar que es una versión pre-cristiana del Espíritu Santo y sin embargo detrás de ese enrarecido escenario podemos ver un paisaje cuyos tonos y cuya amplitud de horizonte tienen la bella serenidad de los paisajes que aparecen al fondo, detrás de cualquier sangrienta crucifixión, en tantos cuadros flamencos. La violenta escena representada en *Lucrecia y Tarquino* no excluye una minuciosa demostración de la más absoluta maestría técnica en la realización de detalles como la piel que aparece sobre la cama de Lucrecia o el velo cuya sutil transparencia hace más evidente el incitante atractivo del cuerpo de Lucrecia en el instante en que, ambiguamente, no se sabe si cede ante el ataque de Tarquino o lo rechaza. Y también están las escenas que ya se nos describieron en algunos de los libros y que sirven ahora no sólo como tema sino también como pretexto para representar la inagotable fisonomía de Roberte. El "cuadro vivo" que se describe en *La revocación del Edicto de Nantes* en el que Roberte acepta representar el papel de "bella envenenadora" que mata a su marido Octave y es descubierta en el momento en que le lleva la copa con el veneno a los labios por Victor o Vittorio de Santa Sede y un verdugo enmascarado de rojo, que no es otro que su sobrino Antoine, que está enamorado de ella y se encarga de castigarla aplicándole la "prueba mayor" o sea, poseyéndola a la manera sodomita, se hace vivir ahora en otro cuadro no menos vivo en la expresividad con la que se repite por medio de la pintura la escena. Roberte aparece seguida por el Coloso que un momento después la atará a las barras paralelas, tal como lo sabemos también por *La revocación del Edicto de Nantes*. Roberte está desnuda o mejor dicho "vestida" sólo con una medias moradas, con los ojos cerrados y las manos, sus largas y bellas manos, con los dedos plegados sobre la palma en el gesto que fascina a Klossowski y tiene sentado sobre sus rodillas a un liliputiense Gulliver que apunta hacia sus pechos desnudos con una vara. Gilles de Rais aparece en su "cocina" con un adolescente desnudo en las piernas cuyas facciones, por supuesto, se parecen a las de Roberte y que permite que Gilles chupe o muerda una de sus manos mientras con la otra pretenda apartarlo apoyándola en su pecho. Malvoisie con su hábito de Templario, en un recinto medieval, "inicia" en el papel de Baphomet al joven Ogier de Beauséant, quien aparece desnudo y acostado en el piso y quien, desde luego, tiene una cara que recuerda a la de Roberte.

Sí, esta es una pintura que en sus orígenes tiene como exigencia primera la representación de "un cuadro anterior"; pero en esa representación se convierte también en una pintura con valores independientes que antes que nada no es más que pintura y, porque lo es, su pura existencia nos abre el camino del espíritu a través de la sensualidad y de la sensualidad a través del espíritu. La unión de esos dos elementos aparentemente contradictorios ha sido siempre lo que hace posible el gran arte. Pierre Klossowski es absolutamente original como pintor y al mismo tiempo está dentro de la más alta tradición de la pintura. Sus "simulacros", como él gusta de llamarlos, no son simulacros de cuadros, como, irónicamente, él mismo dice también que podrían ser sus obras. Son cuadros en los que, a través del simulacro que es todo el arte que legítimamente busca representar, darle forma, a una visión real o imaginaria anterior a su existencia, se hace visible y material la realidad del puro espíritu, un puro espíritu tan invisible e incommunicable como lo era, antes de que el arte le diera forma tomando prestada una fisonomía en la que lo encierra, el puro nombre de Roberte.

DE LIBROS

LA NOVELA COMO AUTOBIOGRAFÍA TOTAL

Mala noticia para los amantes de las catástrofes —dijo Cocteau una vez, refiriéndose a la publicación póstuma y completa de *A la recherche du temps perdu*. Parodiando al viejo *enfant terrible* de las letras francesas, se podría decir que este otro infante: los latinoamericanos, amantes de las catástrofes, están en la mala: el último libro de Cabrera Infante no sólo desmiente la especie de que era autor de un solo libro (los otros muchos que ha publicado no cuentan para los que leen midiendo el ancho del lomo). También desmiente la especie de que no podría escribir otro libro tan apasionante como *Tres tristes tigres*. Hasta cierto punto, *La Habana para un infante difunto* es una demostración de que Cabrera Infante no sólo es capaz de escribir en el tono leve (pero no superficial) de sus obras menores sino que es un escritor de visión unitaria y polifacética como pocos hoy día.

Lo que nos lleva a reformular la profecía. En realidad, los que fingían lamentar que Cabrera Infante fuese escritor de un solo libro tenían razón. *La Habana* es *Tres tristes tigres*, de la misma manera que también lo era *Un oficio del siglo veinte*, y antes *Así en la paz como en la guerra* y después *Vista del amanecer en el trópico*.¹ Hasta los libros de recopilación (*O, Exorcismo de esti(l)lo*, *Arcadia todas las noches*) pueden ser leídos como extensas notas al pie de aquel libro central: *TTT*. El primero en reconocer la unidad secreta y la centralidad de una obra que sólo en el accidente de su publicación parece dispersa, es el mismo Cabrera Infante. En la dedicatoria del ejemplar que me obsesó lo dice explícitamente: allí se refiere a "esta otra escritura del mismo libro".

No menos importante es el hecho de que al hablar tanto de *TTT* como de *La Habana*, Cabrera Infante hable de libro.

▲ Guillermo Cabrera Infante: *La Habana para un infante difunto*. Seix Barral, 711 pp., Barcelona, 1979.

Sí, ya en la época en que se publicó *TTT*, en plena euforia del *boom* de la novela latinoamericana, el autor explicaba que no se trataba de una novela (*Cien años de soledad*, sí, era una novela, acotaba) sino de un libro. O dicho de otro modo: la ficcionalidad de *TTT*, como la de *La Habana*, no es la de la novela sino otra.

Hacia la autobiografía

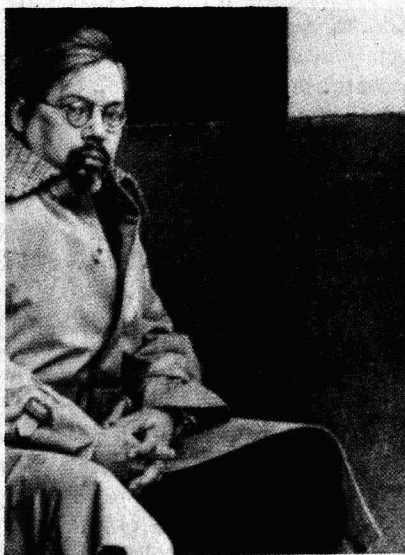
Demasiado tiempo la palabra novela ha monopolizado toda la narrativa. De hecho (los tratadistas han abundado en distinguos), la novela es sólo una de las formas, y no la más antigua ni la más interesante, de la ficción. Sólo el predominio de la producción novelesca en los siglos XIX y XX, y la miopía monumental de tratadistas como Lukács, han facilitado en nuestro siglo esta confusión. La mayor parte de los libros que circulan como novelas son cualquier otra cosa: alegorías, parodias o sátiras, autobiografías o biografías, memorias o crónicas, etc., etc. Los intentos de un Northrop Frye o de un Bakhtin por diversificar la siniestra unidad impuesta por los dogmáticos del realismo (para quienes la novela es apenas un documento de la burguesía), han dejado intacto el problema que subyace estas categorías. Ese problema fue abordado en una forma directa, y algo ingenua, por H. G. Wells en una carta a Henry James. Si tuviéramos coraje, dijo el entonces joven Wells, sólo escribiríamos autobiografía. (El mismo cobraría coraje unos veinticinco años después, al re-

dactar *An Experiment in Autobiography*, 1934.)

La línea que separa la mentira de la ficción y la verdad de la autobiografía es muy tenue, y sólo visible en el mundo fuera del texto, no en el texto mismo. Bajo el nombre de Albertine puede Proust enmascarar un Albert real de la misma manera que, en sus *Memorias*, Pablo Neruda sigue llamando Josie Bliss (el nombre con que la inmortalizó en un poema) a la mujer birmana que seguramente tenía otro nombre. Esas discrepancias entre el nombre real y el del texto sólo muestran que en el texto todo nombre tiene el mismo estatuto. Es sólo en la realidad que se puede establecer una diferencia. Pero la crítica debe ceñirse al texto, nos han enseñado.

Como texto, pues, *TTT* y *La Habana* son el mismo libro. ¿Qué importa que en el primero el autor sólo aparezca como unas iniciales que firman un breve comentario a la traducción del relato de Mr. Campbell y el bastón? Todos sabemos que el autor es, también aunque no exclusivamente, Silvestre y Bustrófedon. En *La Habana*, ¿qué importa que el autor y el narrador y el protagonista se confundan como una sola persona textual? Todos sabemos que la última aventura (para poner un ejemplo) en que el protagonista es absorbido por la generosa vagina de una mujer casualmente encontrada en el cine, es imposible. ¿Habremos de creer, con el ingenio Todorov, que el estatuto del relato cambia y que de golpe la autobiografía realista se transforma en fantástica?² De ninguna manera. Lo que determina la naturaleza del texto no puede ser su ajuste o desajuste con una realidad exterior —sobre cuyo verdadero estatuto también tenemos dudas ya que está sujeta a las metamorfosis provocadas por una ciencia casi tan fantástica como la propia ficción.

Los dos libros son el mismo libro porque, textualmente, se sitúan en aquel campo de la narración en que los límites entre ficción y realidad no son respetados. En *TTT* la cronología (aunque maniáticamente minuciosa) era imposible. El monólogo de la mujer psicoanalizada excedía los límites temporales del relato, así como algunas parodias de Bustrófedon jugaban con el anacronismo. En *La Habana*, el demonio de la aliteración rige los nombres con que son bautizados los personajes,



reales o literarios, que aparecen en el texto. Si Delia es deliciosa, podemos preguntarnos: ¿quién vino primero, el nombre o el adjetivo?. El mecanismo queda al descubierto cuando nos enteramos que en el Goethe de *La Habana*, Fausto es forzosamente fatal y que Valentín es viejo. (Que Valentín sea joven en el poema, ya que es hermano de Gretchen y apenas un soldado, no le importa a Cabrera Infante que busca la aliteración: viejo Valentín.)

El mundo de *TTT* está regido por la traducción: todo es traducido (traicionado) en el cuerpo del texto, desde las alusiones a Carroll y a Mark Twain en los epígrafes y advertencias hasta el sueño de Silvestre en que un error de Lino Novás Calvo, al traducir a Hemingway, se convierte en pesadilla verbal.³ La traducción, ya se sabe, es la metáfora, el traslado, el paso de un código a otro. En *La Habana* esa metáfora abarca el libro entero. Entre la primera escena (el niño Cabrera Infante sube en La Habana la primera escalera de su vida, ya que en su pueblo sólo había casas de un piso) y la última (la vagina lo absorbe, o re-absorbe) se instaura un sistema metafórico que desanda el camino del engendrar y el nacer. Subir la escalera (Freud dixit) es símbolo del acto sexual que tiene el poder de engendrar; hundirse en la vagina es símbolo del mismo acto, pero invertida la perspectiva por un fenómeno paródico. Porque lo que se deposita no es la semilla de la que saldrá el ser, sino el ser mismo, ya hombre (y por lo tanto, capaz de engendrar él mismo) que ha sido devuelto por inversión al estatuto de feto. En vez de nacer, desnace. Con lo que la autobiografía ficticia, la falsa novela, se convierte en lo que siempre fue: alegoría.

Como la parodia, como la traducción, como la crítica, el estatuto de la alegoría (del punto de vista del lector) es el mismo: se trata de un texto que para ser leído debidamente postula la existencia de otro.

En el caso de las tres primeras actividades, el otro texto es ajeno: es un texto cuyas marcas o inscripciones están *dentro* pero que realmente existe *fuera*. En el caso de la alegoría, el otro texto está dentro; es decir: es el mismo, pero leído de otro modo. Si entendemos esto, entenderemos no sólo que *TTT* y *La Habana* son el mismo libro, sino que hay que leerlos de otro modo.

El relajo cubano

TTT cumplió la hazaña, no bastante celebrada hasta ahora, de ser un libro sobre La Habana nocturna del batistato (cuando la ciudad era poco más que un burdel para turistas norteamericanos) en que el sexo era nombrado pero no aparecía descrito, en que la lengua de los personajes se detenía ante la pornografía verbal, en que una reticencia muy británica cargaba de sobreentendidos hasta las situaciones más explícitas. (La censura franquista contribuyó con su granito de arena: las referencias más groseras fueron podadas para salvaguardar la castidad de la imprenta española.) En *La Habana*, esa reticencia ha desaparecido. No sólo las descripciones son explícitas: el vocabulario tanto del narrador como de los personajes es gráfico hasta la pornografía. ¿El mismo libro, o la versión no censurada del primero?

La explicación no es simple. Es cierto que el texto es ahora explícito, y esa misma explicitación ha asegurado el éxito del libro entre lectores que aún sienten el regodeo de las "malas" palabras, o las descripciones que antes se llamaban "sicalípticas". (Nunca busqué la palabra en el diccionario; prefiero conservar la inocencia de su tabú.) Pero no es la lectura de los especialistas en leer con una sola mano, como los definió para siempre Rousseau, la que me interesa. Esa lectura masturbatoria existe en el libro y está apoteotizada en el capítulo "Amor propio", uno de los más brillantes. No. La masturbación

textual está demasiado ligada a una de las funciones básicas de toda ficción (compensar con la aventura, o el *voyeurismo* de la aventura, las carencias del lector) para merecer un estudio especial. Lo que tiene *La Habana* de masturbatorio es lo que tiene de literario. Apenas si la dosis es aquí más fuerte y directa. Está, digamos, más cerca del rabelesiano Henry Miller de los *Trópicos* que del lúcido Casanova de las *Memoorias*.⁴

No. La explicación viene por otro lado. La diferencia entre *TTT* y *La Habana* desde este punto de vista es la diferencia entre un libro, el primero, que ofrece una visión adulta del mundo, y del sexo, y otro que reconstruye una visión adolescente. Lo que nos lleva a la otra parte del título: *para un infante difunto*. Sí, el infante es aquí no sólo el protagonista (difunto) sino que es el narrador cuyo punto de vista determina el estatuto del libro. Etimológicamente, infante no sólo indica que el personaje no sabe hablar sino que está aún confinado al mundo materno. Es claro que la palabra es usada, en español como en otras lenguas, en un sentido más amplio: casi siempre se la usa en el sentido de niño, aunque sepa ya hablar; y en el vocabulario cortesano español (del que sale la alusión a Ravel y su *Pavane*) indica un estatuto social y no lingüístico. En el caso de *La Habana*, todo se complica porque Infante es el nombre real del autor. O mejor dicho: es el apellido real de su madre. Esta última comprobación nos hace avanzar un poco más. El infante del título alude más a la condición de servidumbre del niño con respecto a la madre que al reducido estatuto lingüístico. Este infante lo es, no por no saber hablar, sino por estar (aún) dentro del mundo de la madre. La biografía de Cabrera Infante, y *La Habana misma*, nos informan que la madre era la figura más importante del hogar. (Su muerte, en 1965, determina la ruptura definitiva del autor con Cuba y su exilio en Europa.) Es de esa madre, que certifica la condición de infante del protagonista, y que lo sitúa en un tiempo ya difunto, de quien realmente se ocupa el libro.

La dadora del habla

Otras mujeres llenan el primer plano de *La Habana*: encienden el sexo, lo mortí-

G. Cabrera Infante
LA HABANA
PARA UN INFANTE DIFUNTO



fican o apaciguan, lo enloquecen y hasta lo devoran. Pero todas pasan. La única que está siempre al fondo y rara vez pasa al frente pero nunca desaparece del todo, es la madre. Ella es la otra voz que este libro, tan aparentemente monológico, permite escuchar. Ya Leyla Perrone Moisés, es un brillante trabajo inédito, ha subrayado la condición del personaje de la madre de ser la iniciadora en todos los placeres, a diferencia del padre al que la militancia comunista (en épocas de Batista, no ahora que los misiles soviéticos sirven de invisibles paraguas) lleva a la pobreza, la austeridad y el sacrificio. Incluso es el padre el que impone el tabú de las malas palabras y de la conducta corporal higiénica. Contra el padre, el infante se entregará a la pornografía verbal y a la promiscuidad sexual. (Sólo tardamente el protagonista descubrirá que la fachada represiva e higiénica del padre no excluía las aventuras extraconyugales.)⁵

De la mano de la madre, en cambio, el protagonista va al cine, lee libros, asiste al teatro, escucha música. Es decir: adquiere la cultura del placer. La única limitación es la vieja limitación del infante: la madre es también castradora porque estatuye un prototipo inconsciente imbatible: la gigantesca mujer que amamanta al infante y le trasmite, con la leche, el habla. Ese prototipo, ya estudiado clínicamente, aparece ficcionalizado en *La Habana* en una aparición de la madre que ocupa la calle entera, agrandada por la busca del hijo (p. 438). Como bien señala la profesora Perrone Moisés, es en los episodios de las mujeres gigantes que encuentra el protagonista en sus visitas al cine (una vez, ¡oh coincidencia!, está viendo *Los viajes de Gulliver*; la otra vez, es envaginado) donde se toca esa figura fantasmática en el sentido freud-lacaniano en que se ha transformado la madre.

Pero lo que omite decir la profesora Perrone Moisés es que esa giganta lo es por ser una reminiscencia de la madre que al dar el pecho da también (como la vio con agudeza Melanie Klein) el habla.⁶ La madre-fálica de la fantasmática es también la madre que metamorfosea al infante en hablante. Es decir: ella es la dadora del habla. Alpha y Omega, desde la escalera que sube verticalmente el niño hasta la vagina gigantesca en la que se hunde, la madre-fálica es también la madre que hace po-

sible que este infante muera como tal y renazca en la fabla de su escritura.

Narciso habla

Valéry había descubierto que Narciso no sólo se contemplaba en el espejo de su propia imagen: también Narciso habla.⁷ Y es precisamente este lado narcisístico del habla de este libro (que la profesora Perrone Moisés destaca en su contexto machístico) lo que permite cerrar esta primera aproximación a *La Habana*. Porque al contar sus fracasos y sus éxitos en el campo del sexo, el narrador está menos interesado en promover la imagen de un atleta sexual (el Don Juan de Mozart en la versión de su criado Leporello) que en mostrar su hielacha narcisista. Las conquistas (o las derrotas) cuentan menos que la infinita memoria del sexo como escritura.⁸ Es el habla lo que importa a este Narciso. El espejo de las aguas ha sido suplantado por el papel y sobre esta lámina vuelca Narciso su habla. El infante ha muerto pero el narrador que hace su crónica sólo tiene palabras para cubrir esa ausencia. La muerte del que no hablaba queda para siempre celebrada por el que sólo puede hablar. Aquí llegamos, termina el libro y la crónica.⁹

Emir Rodríguez Monegal

Notas

1. Guillermo Cabrera Infante: "Las fuentes de la narración" (Entrevista), en *Mundo Nuevo*, No. 25, París, julio 1968, pp. 41-58; recogida en Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, Caracas, Monte Avila, 1968. En esta entrevista, Cabrera Infante habla de un libro en preparación, que luego se transformaría en *La Habana para un infante difunto*.

2. Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Para una crítica, véase Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1973.

3. He escrito sobre esto en extenso en un trabajo de 1968 que está recogido en *Narradores de esta América*, II, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974, pp. 331-364.

4. En la entrevista citada en la nota 1, Cabrera Infante critica acerbamente a Miller. Aunque lo que dice es cierto, no afecta la observación del texto. Tanto Miller como Cabrera Infante reconstruyen el percurso erótico propio con una vivísima memoria de su carnalidad. En Casanova (casi imponente desde los 35 años, y ya viejo y enfermo cuando escribe las minuciosas *Memorias*) la carnalidad es apenas soporte de una reconstrucción que evoca menos el delirio sexual que la lucidez del manipulador de hembras. Casanova es menos Don Juan que el director de un espectáculo tea-

tral en que él también tiene el papel protagónico. Este aspecto de *metteur-en-scène* y de cómico de la Comedia del Arte de la vida lo vio muy bien Fellini, otro *metteur-en-scène*. Miller y Cabrera Infante no dirigen nada ya que son arrastrados por fuerzas elementales.

5. Leyla Perrone Moisés: "L'Infant dans la glace (ou Don Juan en Amérique Latine)", será publicado próximamente en una revista francesa.

6. Melanie Klein: *Love, Guilt, and Reparation and Other Works*, New York, Delta, 1975. En mi *Jorge Luis Borges, A Literary Biography* (New York, Dutton, 1978) discuto y aplico las teorías de Klein, a la luz de lecturas practicadas por Lacan y Didier Anzieu. (Ver en particular las pp. 23-26.)

7. Paul Valéry: "Narcisse parle", in *La Conquête*, marzo 15, 1981 (*Oeuvres*, I, Paris, Pléiade, Gallimard, 1965).

8. Otro memorialista del sexo, el victoriano caballero que se esconde bajo el seudónimo de "Walter" y publica *My Secret Life* (New York, Grove, 1966), consigue transformar sus millonarios encuentros con el sexo opuesto —no con las portadoras del sexo— en una crónica obsesiva y casi infinita que reduce Proust a la categoría de un memorialista amnésico. Algo de la capacidad de recuerdo total que tiene Walter, y de su obsesión con los órganos femeninos, hay en el narrador de *La Habana*. Pero Cabrera Infante es un escritor, en tanto que el victoriano es un escriba de sus propios recuerdos.

9. La última frase de *La Habana*, en la mejor tradición del espectador de cine continuado de ésa. Está en la última de las 711 páginas del libro.

UNA LECTURA DIFERENTE

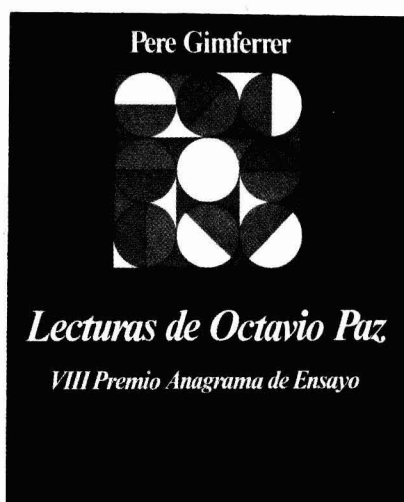
La poesía no ha podido escapar a uno de los problemas que afectan al arte en lo que va de este fin de siglo: su situación. Por situación me refiero a cierto modo de perplejidad a que nos condena una cada vez más gruesa masa de iniciados en lo que podría llamarse una teoría del arte actual. Naturalmente que, a esta altura del siglo y de la enciclopedia, nadie puede ignorar el polifónico concurso de disciplinas adyacentes que, a la luz de una teoría generalizada del quehacer artístico, parecen necesarias para el abordaje de un simple —y aparentemente solitario— objeto estético. Psicoanálisis, historia, lingüística, filosofía, entre otras, son disciplinas que han venido colaborando, de las manos francesa y eslava, en la formación de un discurso que, planeado sobre un objeto estético, puede recibir el nombre único de metalenguaje (para

▲ Pere Gimferrer: *Lecturas de Octavio Paz*. Anagrama, 92 pp., Barcelona, 1980.

usar la denominación de Roman Jakobson sobre esta función crítica del lenguaje y, planeado sobre nuestras débiles conciencias cada vez más abrumadas, el nombre ¿por qué no? de discurso de poder. Si nos atenemos a la previsión hegeliana de que en nuestro siglo sería más significativa la escritura *sobre* el arte que el arte mismo, no podemos más que reverenciar a ese totalizador dialéctico y gran amigo de Hölderlin, aunque pudiera resultarnos más necesario a esta altura, saber lo que el mismo Hölderlin pensaría, a los efectos meramente artísticos. Una interpretación de esta crisis actual del arte fue enunciada por el primer Barthes de *El grado cero de la escritura*, cuando explicaba el movimiento interiorizante, textual, de la escritura, como producto de la quiebra de la conciencia producida en el ser humano al separarse de los objetos a causa de la Revolución Industrial. La respuesta de Barthes, aunque un tanto sociológica, carece de esa ingenuidad mecanicista de cierto Lukács y ayuda a una comprensión más general de un fenómeno particular como la escritura de finalidad estética. Lo cierto es que, por obra y cuenta de la *teórica* francesa fundamentalmente (llámense a ésta algunos textos de Barthes, la obra de Foucault, la mayor parte de la escritura del Padre Lacan, la producción del dúo Deleuze-Guattari, entre otros) estamos asistiendo a una sustitución de la obra de creación por un discurso *sobre* ésta. Y la metáfora y la ausencia son, como es sabido, recursos de la gran poesía. Irónicamente, sería como si Romeo y Julieta fueran rodeados por un grupo de teóricos disertando sobre el arte de amar: la poesía abrumada por la crítica.

II

El breve libro de Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz* (VIII Premio Anagrama de Ensayo) es peculiar en una serie de niveles: en primer lugar, es la lectura que hace un poeta de un poeta mayor que provoca su admiración y reconocimiento (por lo tanto, es una forma de homenaje); en segundo lugar, Gimferrer no se adhiere a ninguna preceptiva crítica determinada y, en tercer lugar, su trabajo pretende ser una reconstrucción, desde el punto de vista de un lector, claro está (aunque este lector



sea un experto en poesía) de algunos de los momentos más importantes de la poesía de Octavio Paz. El proyecto de Gimferrer es de una ambición obvia. Es claro que un poema no termina en su formulación objetual sino en la *posible* reconstrucción (en este sentido, participación) que el lector pueda hacer de su médula estética: reconstruir el instante de la creación es recrear. En esta feliz conjunción de creador y lector-creador radicaría, quizás, el logro final de un poema.

III

En la primera parte de su trabajo, Gimferrer lee los poemas que representan, al menos hasta ahora, el aporte más importante de Paz a la poesía: "Piedra de sol", "Blanco" y "Pasado en claro". La lectura de "Piedra de sol" es correcta en la medida en que sitúa al poema en un marco temporal determinado de la poesía hispanoamericana: el espacio que estaba vacante en lengua española después de los aportes de la generación del 27 español y de la vanguardia hispanoamericana de principios de siglo. Es correcta, aunque breve, la confrontación del poema con uno de los mayores logros de la poesía hispanoamericana de principios de siglo: "Altazor", de Vicente Huidobro. El espacio que correspondía al "poema largo" después de la experiencia radical de Huidobro parecía casi imposible de llenar en nuestra literatura. Como puente entre España, Francia (aquí especialmente el surrealismo, aunque también es sabido que en Paz este movimiento alcanzó el plano de la visión del mundo y nunca el de

la construcción del poema) y América Latina, "Piedra de sol", escrito en impecable endecasílabo (según el mismo Paz, el verso más cómodo a nuestra lengua) y con ese efecto de simultaneización tan característico de la poesía de Paz, es reconstruido en base, fundamentalmente, al debate del "yo poético" del autor y el mundo que le sirve de entorno. En este sentido, la lectura crítica de Gimferrer, siempre cronológica en el caso de estos tres poemas, aunque sienta las bases de ciertas constantes de la poesía de Paz que le servirán para abordar los otros poemas en estudio, alcanza poco más que un acompañamiento del poema en su linealidad y no una desconstrucción de su materia. Aunque tal vez pedirle a Gimferrer una lectura desconstruccionista fuera obligarlo a caer en una preceptiva textualizante, la sensación que se tiene al abordar su lectura de "Piedra de sol" es la de la escasez de un relevamiento material más explícito del poema. Si bien explica algunos tópicos que ya despuntaban en la poesía de Paz, como el del amor como conocimiento (lo que acerca al poeta mexicano a los metafísicos ingleses —a Donne en especial— y le otorga cierto aire trovadoresco), las relaciones lingüísticas internas del poema quedan prácticamente intactas.

El caso de la lectura de "Blanco" es diferente. "Blanco" es un poema mucho más explícito, en cuanto a su formulación teórica: en primer lugar, encaja cómodamente en la tradición mallarmiana de "poema constelación", *construido con una sintaxis fragmentaria* y con la conciencia siempre puntual del acto estético que se está llevando a cabo, es decir, con la conciencia del poema integrada al poema mismo. En segundo lugar, "Blanco" es el primer poema en lengua española que se construye como un juego de ausencias y presencias, juego que lo sitúa en un lugar, aunque tardío en cuanto a la cronología de su creación, muy preferente en la literatura experimental latinoamericana. Por último, la conciencia manifiesta del creador (desde el nombre mismo del poema, que alude, en uno de sus significados, a la página en que se escribe) simplifica la lectura obviamente, en cuanto a la *presencia* que su escritura, y todo el bagaje teórico que la acompaña, producen. Una lectura poética de "Blanco", desde una perspecti-

va original, significaría prácticamente una utopía de la lectura creativa: descubrir lo no dicho por la escritura, lo que es elipsis aquí y salta allá, esto es, exorcizar su ausencia. Salvando este imposible, Gimferrer acompaña la escritura de "Blanco", hace un mapa de su piel y de su trayectoria sanguínea y esto resulta más que suficiente.

Como *Pasado en claro* es el poema recolector de Paz, su recapitulación conciente de una trayectoria estética singular, la lectura tiene que abordarlo necesariamente en el plano del sentido: organizar sus ideas e imponerles un ordenamiento que sincretice toda su tópica anterior. Poema donde el "yo poético" deja lugar a un ser neutro, es sin duda el objeto de Paz donde la integración yo-lenguaje se da sin mayor violencia para crear, por ausencia deliberada, un "ello" que no tiene más forma que el mundo objetivo-real que ya está internalizado, cosificado lingüística mente. Dejando de lado *El mono gramático* (que no es estudiado por Gimferrer), donde a mi modo de ver la opacidad del lenguaje encierra al mundo para anularlo como perturbación. *Pasado en claro* es uno de los ejemplos más transparentes de oposición poética a la realidad en un plano teórico, donde la escritura misma está en función (al contrario de "Blanco", por ejemplo) de la neutralidad del "yo poético". Digo al contrario de "Blanco", porque en este poema el "yo-poético" está sustituido por su propia conciencia, asimilada a la conciencia del poema como materia: el yo-poético de "Blanco" son signos, páginas, montaje.

En la segunda parte de su lectura, Gimferrer se ocupa del "Nocturno de San Ildefonso" y de "La arboleda", en lo que creo es el momento más feliz de su trabajo. El "Nocturno" está perfectamente ubicado genéricamente en las distintas oposiciones que sugiere: movimiento/quietud, "mundo mecánico/mundo natural", etc. —aunque Gimferrer haya saltado por encima de una oposición tan cara al romanticismo y por ello a los nocturnos: sol/luna, es decir, masculino femenino, fuego y agua.

La lectura de "La arboleda" cierra el volumen y está encarada desde una perspectiva esencialmente poética: el instante. Esta lectura se lleva toda la concentración perceptiva de Gimferrer por tratarse de un tema elegido que es

la médula misma de la utopía creadora: encerrar el instante en otro instante, aparearlo poéticamente. Dada esta condición subyacente que el tema encierra, es en esta ocasión donde el propósito de lectura-poética, reconstructora, alcanza su mayor intensidad. Y, paradójicamente, es también aquí que Gimferrer apela a todo el bagaje teórico que está en el aire, practicando un contrapunto microscópico con la escritura de Paz: como si Joyce, el Joyce de *Finnegans Wake* leyera silábicamente el tiempo del *Ulysses*. Es que el instante apresado poéticamente sólo puede ser aprehendido en base a una microcósmica visión. Es el descubrimiento de este sentido —la conciencia de que el vértigo del instante es el tiempo de mayor abertura de concentración— lo que transforma a la lectura recreativa de "La arboleda" es un verdadero prodigio perceptivo y de comprensión del acto poético.

Eduardo Milán

EL SILENCIO DE JULIO TORRI

Al terminar los años de la adolescencia, cuando deja de usarse la palabra inquietud porque ya no se requiere su vaga protección, Julio Torri (1889-1970) se encontró escribiendo como consecuencia del ejercicio de la inteligencia y de su ser diletante, y sin saber cómo se llamaba lo que escribía. Poco después de los veinte años de edad, Torri tenía algo escrito. Ese algo estaba rodeado por una preocupación que al final fue avasallante: la esterilidad.

Poemas en prosa o ensayos, como luego empezó a llamar a aquel algo, cada línea escrita representaba un afán extraño: Torri fertilizaba el silencio. Y lo breve de su obra señala lo extenso de su silencio, el vacío, lo no escrito. El silencio se vuelve el espejo de la esterilidad.

Hacia 1914 escribía sus composiciones como el desarrollo musical de un epígrafe, elegido quizás al azar. (Debe observarse que no todos los textos de *Ensayos y poemas* (1917) aparecen bajo un epígrafe, lo cual impide un estudio detallado de este punto. "La vida

▲ Julio Torri: *Diálogo de los libros*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

del campo", que a Alfonso Reyes le pareció genial, un epígrafe de Villiers de l'Isle, donde asoma el alma de los violoncelos, provoca armonías en las que la muerte se reconcilia con la alegría, *emportée dans le cri d'une corde qui se brise*.) El contraste del sonido de la palabra con el silencio no ocasionaba, en verdad, un problema respecto de la brevedad o de la amplitud —ésta fue rechazada expresamente por Torri—. Había, por tanto, un problema de perfección. Cuando Alfonso Reyes recibió el libro de Torri comentó: "Graciosa esterilidad", porque no creía, ante su belleza, que fuera ciertamente estéril. Gozaba, más bien, del silencio que reflejaba cada palabra. (Torri, como Shaw, según cuenta el primero, odiaba las "sensibilidades ruidosas" y amaba en cambio el silencio de la lectura, porque ésta era una forma de adquirir un "conocimiento profundo que se convierte en carne y sangre de uno, y que trasciende a los ademanes y gestos habituales".) Torri se quejaba de su esterilidad pero la convirtió en la solución buscada. ¿Era estéril porque quería ser ínsito? No quería hacer nada que rompiera demasiado su silencio; no quería ser lanzado "a la plaza del vulgo" donde algún crítico lo mostraría a "los hijos de los vidrieros" bajo equivocados cielos.

En febrero de 1916, Torri dio a conocer algunos textos como ensayos breves. Ese mismo mes, Ramón López Velarde escribía en *El Nacional Bisemanal*, a propósito de otro asunto, que no había querido "zurcir un ensayo, pariente (de lejos siquiera) de los que debemos a la maestría de Julio Torri".

El libro *Ensayos y poemas*, publicado por primera vez entre julio y agosto de 1917, hace aparecer un tema de discusión que a Torri debió apasionarle en sus pláticas sobre géneros literarios (él pensaba que de este lado del mundo "la crítica literaria, tal vez por timidez de pueblo, se hace en las conversaciones"). La necesidad de un deslinde entre ensayo y poema es señalado por Serge I. Zaitzeff en su estudio preliminar a la edición de *Diálogo de los libros* (FCE, 1980), recopilación de la obra dispersa de Torri:

Aunque la diferencia de las prosas de Torri pueden considerarse como poemas en prosa y cuentos, otras escapan a las categorías genéricas

tradicionales. Esta confusión, por cierto deliberada de parte de Torri, se refleja con nitidez en las antologías. Por ejemplo, se encuentran los mismos textos de Torri tanto en *Poesía en movimiento* de Octavio Paz como en *El ensayo mexicano moderno* de José Luis Martínez o en *El cuento mexicano del siglo XX* de Emmanuel Carballo.

La diferenciación y precisión de estos tres aspectos en la obra de Torri ocuparía más que el espacio de esta nota, sin embargo, esa necesidad parece permitir una ampliación del tema. Zaitzeff afirma que en Torri "lo importante es que todo lo ve desde una perspectiva crítica y original". Es entonces un homenaje a Torri contribuir con nuevos indicios acerca de las posibilidades de su prosa.

A fines de 1910, Torri publicó su "Diálogo de los libros", al que seguirían otro "Diálogo de murmuradores" y "El embuste", en 1911, y "De la vida maravillosa de Salva-Obstáculos" y "La desventura de Lucio el perro", en 1912, ahora reunidos en esta edición de Zaitzeff. Los dos primeros títulos indican la forma y son el nombre de la fusión de la conversación con la escritura, es decir, de la inteligencia con el arte. Aun en "La desventura...", el final presenta la forma de diálogo, y en el "Diálogo de los murmuradores" la mención de Sócrates y el *Fedro* sugiere esa misma fusión. Como dije antes, la actitud musical de Torri lo lleva lejos de la idea. Al contrario, Alfonso Reyes advertía esto y le recomendaba (en una carta de marzo de 1914) "no dar por acabado un trabajo, mientras no hayas puesto en él alguna idea importante y tuya". Pero si Torri procedía de acuerdo con el estímulo de la lectura de su colección de epígrafes, se entiende que cuidaba más las maravillas eufónicas de su prosa que las ideas que pudiera gestar.

"Nada más lejos de las formas puras de arte que el anhelo inmoderado de perfección lógica", dice Torri en "El ensayo corto", y en "La conquista de la luna" insinúa que la literatura es una imperfección terrestre a la espera de sucesos sorprendentes.

Cuando Torri encuentra la palabra ensayo, ¿en qué pensaba? Sabemos lo que escribe en "Diálogo de los libros":

"Por algunos días traje este pensamiento en la cabeza, y acabé por creer que era natural y verosímil..." La crítica ha subrayado en la obra de Torri su brevedad y Zaitzeff habla de un "creciente afán de síntesis". Hay otros indicios. En la edición de 1918, el título del libro es *Ensayos y fantasías*. Este pequeño cambio, que elimina por un momento el término *poemas*, me hace pensar en que no era tan importante éste como justificación de una labor. Esto se demuestra gracias a la publicación en esta edición del epistolario de Torri y Reyes, donde el primero reconoce haber sufrido mucho debido a un error en un subtítulo, que apareció como "Leyendas mexicanas" en vez de "Fantasías mexicanas". Supongo que su autor no habría permitido un error semejante en el título de un libro suyo, publicado además en el extranjero (Costa Rica). Ahora otra vez un epígrafe puede ser el tema inicial de una explicación de las fantasías: "Aparte de que las fábulas hacen concebir como posibles muchos acontecimientos que no lo son, etcétera", tomado de Descartes (en "De la vida maravillosa...", 1912). Fábula, acontecimiento fantástico como aquel diálogo que no fue soñado ni inventado por el entendimiento, ni escuchado por un oído ebrio; acontecimiento del arte, del pensamiento artístico, como ese etcétera que indica los posibles muchos, si tuviera un "longue haleine", si resolviera su paradoja de *ingenio estéril*.

Después de esos años de fantasía y música, de ensayos y poemas, Torri dejó de tentar al silencio para mejor leer. Entonces escribía de tarde en tarde un prólogo. Dos años antes de ver impresa su historia de la literatura española, escribió un prólogo a las *Crónicas* de Luis G. Urbina para la UNAM (1950). Un vistazo a la bibliografía de Urbina revela que la década de 1910 fue la de su mayor actividad editorial, pues publicó nueve libros (tres de poesía) en México y España, y reimprimió dos *De Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1915; selección de prosa escrita entre 1893 y 1912) y *Estampas de viaje* (1916). Torri quizá disfrutó leyendo sus páginas innumerables veces, pero creo que desde aquella época de su aprendizaje y búsqueda, de crítica y originalidad, debe haber leído con suma atención en el prólogo de *Cuentos vividos...* la lucidez con que

Urbina juzgaba los años del *delirio* modernista. "Me envenené de verbosidad", decía; pero, además —fuerza es reconocerlo— las gentes de Hispanoamérica no nos hemos distinguido ciertamente por la sobriedad de la palabra".

Urbina creía en una "natural tendencia de amplificación expresiva" y en que el lenguaje se desborda para atenuar una "viciosa fantasía, que es como un iris en ebullición".

Por su parte, Antonio Castro Leal pensaba que el título del libro de Urbina era, en lo que respecta a *crónicas*, demasiado modesto y que muy bien merecían el nombre de *ensayos* (esto, en 1946). Y aun cuando Torri dejó de simpatizar en aquellos años de juventud con Castro Leal ("mal educado, de malos pañales", "se ha vuelto muy petulante", contaba Reyes), después coincidiría con él al opinar (en 1950) que la prosa de Urbina era limpia y fluida: "su prosa se fue ennobleciendo hasta alcanzar esa limpieza y finura que admiramos sin reservas"; sus crónicas, consideraba Torri, están escritas "con maestría absoluta". Sin embargo, estableció una diferencia fundamental entre éstas y el ensayo:

"La crónica periodística es el medio de comunicar ideas, con cualquier pretexto del momento, aun a los frívolos; como el ensayo es el vehículo para los meditativos y acaso para los misántropos."

Si bien es cierto que la crónica tiende a vivir alejada de la literatura, aunque con pretensiones de serlo¹; si bien Torri era meditativo y hasta misántropo, Urbina tenía la "generosa sensibilidad del cronista" que le permitía hacer el tema del día un *artículo literario* —como lo llama Castro Leal—. Urbina vio su propia "verbosidad" en correspondencia con "la rapidez con que se suceden en nuestro pensamiento, hasta telescopiarse, las visiones interiores", con las que podía hacer un diálogo o de las que disfrutaba como de la *nada dentro de un paréntesis*.

Esto aclara el juicio de Zaitzeff: "a

¹ Es obvio lo poco que tienen que ver la crónica literaria o el ensayo con los actuales géneros periodísticos; ahora los reporteros de que hablaba Gutiérrez Nájera han buscado prestigiarse acercándose al ensayo literario, para lo cual han tenido que dividirse en pedazos tratando de aparecer enteros.

las reconocidas tendencias de exuberancia verbal del escritor hispanoamericano Torri opone una concisión y una sobriedad sin par". De hecho, en México esas tendencias fueron condenadas desde los tiempos de Urbina y Torri.

El mérito de este *Diálogo de los libros*, que completa la recopilación de los escritos de Julio Torri, es la amplia variedad de temas que suscita junto al silencio. En otra ocasión tendremos que volver a él en busca de la fuerza depurada que, según Villaurrutia, no ha tenido ecos.

Jaime G. Velázquez

LA CASA ENCANTADA

Bajo este título, la Editorial Lumen ha publicado la última traducción al español, hecha por Andrés Bosch, de un libro de Virginia Woolf. Se trata de una serie de cuentos, los únicos escritos, según dice en el prólogo Leonard Woolf, a manera de esbozos durante la elaboración de alguna novela y como "descanso" mental. Casi todos aparecieron en publicaciones periódicas entre 1922 y 1941. Sólo dos fueron corregidos por la escritora.

Esta particularidad de ser meros esbozos permite apreciar un poco más de cerca ese otro lado luminoso gemelo del lado oscuro del sentimiento de lo fugaz y provisional subyacente en la obra de Virginia Woolf. Oscuro por corrosivo, por hostil, porque no deja nada de pie, como quien deshace una piedra de lodo seco con los dedos. Luminoso por su avidez de duración, de bondad, de belleza, por su centelleo gratificante y su gozosa vitalidad. En los 18 textos —en realidad sólo tres o cuatro de los relatos podrían considerarse literalmente cuentos— la escritura se ha despegado de la necesidad de obedecer a un hilo conductor y la imaginación se ve liberada hasta tocar los bordes de la fantasía, ese dominio de lo mágico en el que por lo regular la Woolf no se adentra dada su poderosa barrera intelectual y esa especie de frialdad escudriñadora que desmenuza todo lo que

toca sin transfigurarlos. Y no es que en estos escritos haya dejado de mirar a su modo, sino que se tiene la impresión de verla volcada sin restricciones con todos sus sentidos simultáneamente hacia afuera y hacia el interior en una labor de alfarero que da forma a su arcilla a ritmo libre. Se diría el pincel de Lily Briscoe —la pintora de *Al faro*— plasmado con veloces toques impresionistas todo a su alrededor, y no para pedir "¡Detente!", sino para desbordar en un continuum que es puro juego de asociaciones, chisporroteo de imágenes que se dejan venir bajo cualquier pretexto, ya sea a propósito de una audición musical ("El cuarteto de cuerda") en el ánimo de un alguien que relata, seducido, desnudado; o a propósito de la figura de un caracol que en los prados de "Kew Gardens" intenta contornar una hoja, perdido en sus esfuerzos como un reflejo en ralenti de los afanes humanos que, por encima de su diminuta existencia, parecería estar mejor capacitados para atravesar por el mundo siendo que, en el fondo, sus vidas son "tan largas como la de un insecto, y de parecida importancia."

Ubicua, desasida del imperio de la mente, de la "inexactitud de pensamiento", la materia de la vida se despliega en su esplendor y misterio, exuberante tanto en su belleza como en su crueldad, en su alternancia de dolor y placer, emitiendo sin cesar su "sonido de burbuja", la voz de lo "transitorio y perecedero". Porque nada hay vacío, todo está poblado, todo percibe, todo siente —"Y el cuarto tenía sus pasiones, sus furias, sus envidias y sus penas cubriéndolo, nublándolo, igual que

un humano. Nada seguía invariable siquiera durante dos segundos"—, todo fluye sin parar en su ansia de... ¿de qué?, ¿acaso de inmortalidad? En Virginia Woolf no hay, como en Rilke, la clara conciencia de que es el Espíritu quien se manifiesta en la materia; ella deduce de las partes un posible Todo; para el poeta el Todo está en las partes y viceversa, no hay fragmentación, pues lo visible no es más que manifestación de lo invisible. Para él la vida se resuelve en una última metamorfosis: la muerte, principio de metamorfosis a su vez. Para ella lo efímero es insuperable, el tiempo destruye, la muerte no redime. Pero el artista se vale del arte para trascender la provisionalidad y aprender lo fugaz, así como el hombre común y corriente tiene que asirse a sus "instants of being", a esos momentos que son como "cerillas encendidas inopinadamente en la oscuridad", para no caer en el desaliento y el sinsentido totales.

A través del arte, la materia de la Vida, barro que da vueltas y revueltas en el torno del alfarero, va quedando apresada como un reflejo en el espejo, esa superficie bruñida donde las cosas se están quietas "en trance de inmortalidad" gracias a la precisión y al peso que les confiere la escritura. Es la palabra quien va a plasmar la belleza y el horror latente en la perfección de todo lo vivo, palabras que van uniéndose una tras otra hasta constituirse en un edificio, arquitectura de arabescos donde se encierra el grito capaz de derrumbarlo de un golpe. Y es ese mismo grito, nacido del propio seno de la Vida, el que acecha sin descanso a los seres humanos, trágicamente desamparados, solitarios, en perpetua frustración emanada de la imposibilidad de afincarse en nada, ni siquiera en sí mismos ("El hombre que amaba al prójimo"; "El vestido nuevo"). Aunque, sí, al igual que para el artista, de pronto hay "algo" en la existencia de los hombres que les hace exclamar "¡Esto es esto!" en un arrebatado de gratitud, algo inefable que parece emanar como "puras gotas de plata" de la "mismísima fuente del ser" ("Momentos de vida"), la sensación de un "puñado de milagros" que le aguardan a uno en la propia casa ("Juntos y separados"), y que, por el hecho mismo de ser acontecimientos esencialmente imprevisibles, permiten una suerte de



▲ Virginia Woolf: *La casa encantada y otros cuentos*. Editorial Cumen, 166 pp., 1979, Barcelona.

esperanza. (Alguna vez, al preguntarle que por qué la vida, a pesar de todo, valía la pena de ser vivida, E. M. Cioran respondió: "A causa de unos cuantos instantes de plenitud".)

Y sin embargo, aunque hay menos desesperanza que en sus novelas, aunque hay un cierto sentido del humor y una espontánea aceptación, en *La casa encantada*, la Vida, "esa cosa espantosa, hostil y dispuesta a echarse encima en la primera ocasión", según el sentimiento de Mrs. Ramsay, inaprehensible, inexpresable, es comparada abiertamente a la posibilidad de que "la lancen a una por el túnel del metro a cincuenta millas por hora, para acabar en el otro extremo, sin siquiera una horquilla en el pelo. ¡Que la lancen a una a los pies de Dios totalmente desnuda! ¡Cruzar rodando los prados de asfódelos igual que los paquetes de papel castaño son lanzados por el tobogán en correos! Con el cabello al viento, como la cola de un caballo de carreras. Sí, esto parece expresar la rapidez de la vida, el perpetuo destrozo y reparación, todo tan al azar, tan sin sentido..." Para liberarse de ese sentimiento la única salida, entonces, es crear, recurrir a la fantasía e inventarse un mundo distinto, consistente, concentrado, definido, que absorba el ánimo por entero —de ahí quizá la manía de los coleccionistas ("Objetos sólidos")— en un acto de mimetismo. Poco importa que a la larga también este acto resulte provisional ("Lappin y Lapinova"), pues los hombres son inconstantes, incrédulos, "transigentes y temerosos de la belleza", ya que habrá sido real mientras duró y le habrá dado realidad a su creador.

A pesar de que en estos textos Virginia Woolf no se olvida de sí misma como creadora, a veces se confunde voluntariamente con sus personajes, juega a que los adivina —ya sea introduciéndose en sus pensamientos, ya sea como una especie de estestocopio que recorre desde afuera los cuerpos—, a que se sorprende de que, al final, cuando bajan del compartimiento del tren (y en el que, a su vez, ella se imagina que va viajando), ni siquiera se acercan a lo inventado ("Una novela no escrita"; "La cacería", porque resulta que tienen vida propia y que su misterio es impenetrable, incluso para el creador. Así, como en ninguno otro de sus

escritos, en estos esbozos la Woolf se entreteje al tejido de sus creaturas para saber más de sí misma, para participar con ellos del misterio de la vida aprendiéndolo con una mayor libertad por cuanto ha volcado como bosquejos lo más inmediato a su sensibilidad sin intención explícitamente literaria, como una manera de aligerarse del peso de la tarea gruesa. Encontrándose "tan sólo en la etapa posterior al primer esbozo", según aclara Leonard Woolf, estos textos son redondos, autosuficientes, y mantienen íntegra toda la carga que la escritora ponía en sus obras elaboradas a conciencia, e idéntica capacidad de plasmación a través de la palabra.

Esther Seligson

DE ARTES PLASTICAS

HACIA UNA FOTOGRAFÍA CRÍTICA

La fotografía, pese a sus poco más de cien años de existencia, es ya un medio lleno de historia y —lo que es más importante— profundamente vinculado a nuestra vida cotidiana. Y eso es así porque frente a ella somos algo más que espectadores: eventuales actores capaces de desarrollar, en la medida de nuestras posibilidades, y de manera in-

mediata y poco aparatosa, escondidas aspiraciones creativas o, en el caso de los más osados, de sentir la fascinación de la alquimia moderna. Precisamente este atributo de la fotografía, que la hace muy popular, es (además) el que puede justificar la denominación de maestros otorgada a los grandes de este arte, es decir, a quienes, ya sea mediante exposiciones o a través de publicaciones periódicas, pueden admirar y/o inspirar a aquellos que, desde una u otra perspectiva, están tentados por el fenómeno. Añádase, también, que quizás sea ese mismo atributo lo que ahora asoma como la mayor herencia que la pintura legó a la que durante tanto tiempo, y tan injustamente, se consideró su parienta pobre. Después de todo, la aparición de la fotografía, aparte de algunas consideraciones teóricas que —en cierto modo— constituyeron una de las razones más importantes del nacimiento del impresionismo, acabó con los pintores profesionales (en realidad dibujantes de segunda fila) que servían para satisfacer la demanda mobiliaria de cualquier familia burguesa *comme il faut*. Así, acabó también con esa relación maestro-innovador y discípulos-casi émulos que tanto alimenta la moda. No obstante, esa misma fotografía ha logrado recobrar para sí algunas de las (mejores) pautas de esa relación, que en el dominio de la pintura quedó restringida a minorías activas, llevando el magisterio hacia sectores cada vez más numerosos. De ahí que, en ese contexto que gana en extensión y en divulgación, una exposición fotográfica sea doblemente significativa: es algo que concierne íntimamente a la sociedad moderna tanto por su andadura estética como por el buceo en el conocimiento de lo que debe llamarse, sin miedos, una ciencia (y lo de ciencia es, también, una deuda que la pintura tiene con la fotografía).

Desde esta perspectiva, la exposición *Sujeto, verbo, complemento* de Paulina Lavista (en el Museo de Arte Moderno) cumple con abundantes exigencias. Su análisis —bueno es advertirlo— no es fácil dado el carácter antológico de la muestra, que cubre un período de producción que abarca de 1969 a 1981, y que recoge series o partes de series que la autora elaboró a lo largo de ese lapso. Allí aparece, puntualmente, la inquietud creativa de La-

Foto: Graciela Iturbide



▲ Paulina Lavista: *Sujeto, verbo, complemento*, Museo de Arte Moderno.

vista. Una inquietud, señálese, que la ha llevado a recorrer campos muy dispares en el —por definición— infinito horizonte de la fotografía sin por ello cancelar la coherencia o convocar la dispersión. Porque, a partir de una estricta fidelidad a los materiales y a su explotación, y adhiriéndose siempre a un discurso lógico y riguroso, ese largo aprendizaje que implica toda actividad creadora se ha abierto, en su caso, a temas y géneros diferentes, sí, pero estrecha y secretamente unidos por la presencia permanente de su personalidad.

Desde el punto de vista cronológico, la muestra se abre con la serie *Photomas*, realizada en 1970, y que es casi una piedra de toque que permite introducirse en el desarrollo posterior de esa secuencia creadora que debe describir toda obra que se precie. Allí ya asoma la alternancia entre los bodegones, estáticas composiciones en las que la preocupación principal es el problema de la luz y la composición geométrica de las formas, y la instantánea que registra ese momento preciso y que detiene y congela el movimiento (sea el de unos trapezistas en pleno salto, sea el de una bailarina en sus evoluciones) para así fijar la irradiación plástica de su belleza. En esta primera serie los tonos anuncian lo que será una constante: se pasa del contraste casi violento a las acentuaciones oscuras que juegan con



una gama rica en matices. La subrayada oscuridad, que casi llega al negro, adquiere cuerpo y peso significativos en las composiciones; pero de ahí no resultan masas estrictamente compositivas sino que surge, más bien, algo que podría llamarse un elemento ideológico: una oscuridad —entonces— reveladora que veladamente permite adivinar las formas y los objetos con mayor o menor intensidad. Y por ahí aparece lo que es otra constante en la obra de la artista: el empeñoso trabajo de laboratorio, esa minuciosa y fecunda labor que es,

en el dominio de la fotografía en blanco y negro, un factor decisivo. Añádase que tampoco falta, frente a las imágenes pretendidamente "objetivas", el toque de artificio, ese elemento lúdico imprescindible a todo arte, y que aquí está presente en *María Conesa* (1972), retrato con retratos donde la autora juega con el propio tema.

La siguiente serie, *Un día en Tepito* (1975), cuyo título ya sugiere la suave impostura lúdica que se acaba de apuntar, elabora una clara composición geométrica a partir de elementos urbanos. Y entre ellos se integra, por supuesto, al hombre, quien —aunque ello se olvide frecuentemente— es el origen y el centro del fenómeno urbano. Lavista se deja fascinar por el tema y la cámara sabe registrar el instante sin renunciar a la composición elaborada. Así, y gracias a su inteligente y sensible elección, la autora extrae la información propia del reportaje avanzando a través del sujeto (a veces tristemente) revelador o de la situación casual, hasta por fin articular una bella y aun insólita versión de un tema que, como éste, es tan socorrido. Esa versión, que es una visión, se completa con unas series narrativas que, aunque carecen de nexo explícito de unión de imagen a imagen, quedan vinculadas por una misma intención o raíz temática.

La serie *Caminantes* (fotografías to-

IMPRESIONES DE UNA EXPOSICION

Irrumpiendo en la cotidianeidad, la cámara de Paulina Lavista atraviesa los sueños, capta de respiración lenta de la luz que mueve la cortina de una estancia, y a través de pedazos de encaje, nos deja entrar a esa casa donde una mecedora casi todavía en movimiento hace sentir una presencia. Haikus de pájaros.

Las golondrinas tocan la punta del aire.

Borges y su sombra, la tarde sobreexpuesta, las pirámides. Otra vez el sol. Un hombre viejo y ciego con saco se trasciende. Espejo de un espejo.

El barandal. Dos o tres escalones iluminados. A dónde lleva esa escalera. ¿Es un departamento? ¿Quién espera allí?

Una mañana entre las escaleras de piedra gastada. Alguien a mi lado enciende un radio o estoy allá, al otro lado en la escalera que subo y aunque es la última fotografía, por ella entró al mundo de Paulina Lavista.

Rostros, gente caminando con prisa, pájaros, patinadores.

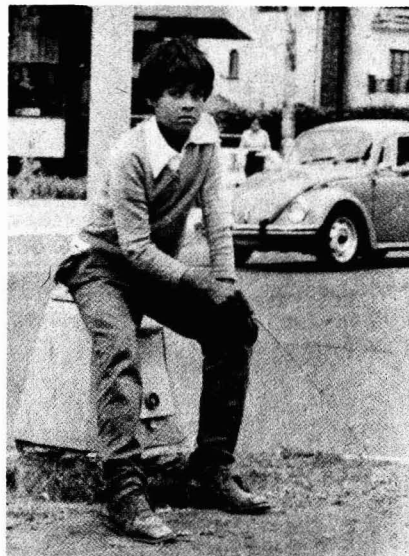
Entre el blanco y negro ajolotes que respiran desde el papel que parece agua, mujeres desnudas envueltas en chales o en sus propios cabellos, ensimismadas. Bailarinas que rompen la luz con su movimiento.

Fototextos, secuencias, lo cotidiano con su cara de todos los días. Una mujer con su hijo, ella está cansada, gorda. Poco a poco en su rostro aparece cierta alegría. Se levantan, se van. Pero ella está ahora más contenta. Estación de tren. Un hombre que tiene problemas con sus maletas. El humor.

Calles, gentes, Tepito, un letrero que dice Sanatorio. Imágenes, instantes.

Ninguna fotografía tiene título. No lo necesita; cada escena se define por sí misma. Pero queda el secreto del secreto. Y mientras más nos dice la imagen menos sabemos. ¿Importa eso realmente?

Gloria Gervitz



madras entre 1969 y 1981) es uno de los conjuntos claves de la exposición. Allí se percibe casi materialmente la penetración de la fotografía en la realidad y la conciencia que tiene la autora del medio como modo de conocimiento. Todos los elementos que configuran la "subjetividad" de la fotografía son explotados: puntos de vista, luz, movimiento, elección de la situación o de la postura y el gesto del sujeto, y un largo etcétera. Ese discurso encuentra su prolongación en la serie *Niños*, constante referencia al *objet trouvé*, y búsqueda intencional y esperanzada de lo insólito en lo cotidiano que, por lo demás, es también el motivo conductor de otros grupos de fotografías pertenecientes al mismo período creador.

Los *Fototextos*, elaborados con fotografías que constituyen series narrativas con continuidad en la acción, son —por su parte— una experiencia interesante no sólo por su valor semántico sino porque postulan una reflexión sobre la propia fotografía y habilitan una postura crítica que se ha mantenido como una constante desde que hizo su aparición este arte. En efecto, desde las experiencias de E. J. Muybridge, que intentaban analizar el desarrollo de un movimiento, se introdujo la secuencia temporal como una nueva posibilidad de investigación fotográfica. Y, pese a la relación que este discurso tuvo inicialmente con el cine, las experiencias posteriores pusieron de manifiesto la distinta naturaleza de ambos fenómenos: porque si la articulación de una imagen con otra es algo común a este

tipo de fotografía, al cine y al comic, en cada caso se trata —no obstante— de un lenguaje autónomo y diferenciado, regido por una sintagmática propia. Así, los *Fototextos* de Lavista son justamente eso, textos, perfectamente articulados y tiernamente narrativos, que descomponen el tiempo de una secuencia para destacar el significado del movimiento y, en última instancia, contar-nos una historia cotidiana con el fervor del espectador (observador) callejero.

La exposición se cierra con la serie *Ajolotes* (1978), donde la autora se introduce en el campo de la fotografía científica descontextuándola, componiendo la imagen y desarrollándola con un *tempo* bien medido hasta que aparece la figura humana, verdadero sujeto



de la obra de Paulina Lavista en la medida en que esa figura es el común denominador de su entera labor. La ironía, esta vez explícita y desenfadada, surge en una curiosa serie que tiene por sujetos a una mujer y un mono.

Aun cuando el análisis hecho hasta aquí se haya centrado más en los aspectos formales que en el contenido propiamente dicho de las fotografías de Lavista, eso no implica —ni mucho menos— una minimización de este último. Aquí, como en muchas otras cosas, y para emplear el lenguaje propio de la fotografía, todo depende del punto de vista. Por eso, y más allá de inclinarse por una u otra forma de la exégesis, quizás lo que en definitiva importe sea el esfuerzo por captar la exposición como una instantánea, en un intento globalizador que comporte una visión de conjunto. En ese sentido no hay que olvidar, como se apuntaba al principio, que el trabajo de laboratorio es esencial en la fotografía en blanco y negro. Y en el laboratorio el fotógrafo toca, manipula, siente físicamente los materiales: algo de él se queda en el papel así como algo de esa experiencia pasa a ser parte de sí mismo. Por eso existe una cierta empatía en la obra de Lavista que se revela tanto en los aspectos formales como en el contenido de sus imágenes —pese a la aparente frialdad de algunas de ellas. No es, por ello, casual, que el factor humano sea el centro de su obra, el objetivo último de su búsqueda. Dicho lo anterior, debe agregarse —para terminar— que si los juicios de valor suelen ser azarosos y estar frecuentemente desprovistos de validez, la intención de esta reseña no es dictaminar en uno u otro sentido sobre la exposición de Paulina Lavista: mejor será que el propio espectador saque sus propias conclusiones. No obstante, y a riesgo de volver sobre lo ya anotado, importa señalar que si la obra de Lavista no es especialmente renovadora o vanguardista —cosa que, por lo demás, no cae dentro de las pretensiones de la autora— posee en cambio la suficiente fuerza y el suficiente interés como para merecer aquella designación de "maestro" de la que se habló al comienzo (un mérito que, en el caso, se debe también, y en cierta medida, al carácter antológico de la muestra).

Bernat Hervás

DE MÚSICA

DE TODO UN POCO

Desde el punto de vista de las actividades musicales, este año de 1981 se ha iniciado con buenos augurios. La afirmación, es claro, debe ser tomada con todas las reservas del caso, ya que nuestro medio musical suele estar caracterizado por una notable irregularidad y falta de consistencia en lo que a programación, promoción y difusión se refiere. Demos, pues, una breve mirada a la actividad musical de los primeros meses en esta agitada, crecientemente inhabitable ciudad.

Como suele suceder enero tuvo, como dirían en la bolsa de valores, un arranque flojo. La primera actividad musical del año fue una versión más de la *Novena* de Beethoven a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional. Por lo general, y por lo que significa como símbolo más que como música, la *Novena* suele reservarse para conciertos especiales, para fines de temporada, o para fines de año (en Radio Universidad, la *Novena* es con frecuencia la última obra transmitida cada 31 de diciembre), lo cual refleja claramente una mentalidad de triunfo o celebración. Entonces, sería lícito pensar que esta ejecución de la obra de Beethoven a principio de año funcionó, quizá, como un acto propiciatorio para la buena marcha de los asuntos musicales durante el resto de 1981. Poco tiempo después, la propia Orquesta Sinfónica Nacional comenzó la parte fuerte de sus actividades con el Festival Mozart, un festival que tuvo, al menos, el acierto de no limitarse exclusivamente a las obras *consagradas* del compositor salzburgoés, sino que exploró regiones menos conocidas de su repertorio. Por su parte, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México inició su primera temporada de año, ofreciendo una programación irregular que incluye conciertos muy interesantes y las eternas repeticiones de cosas oídas hasta la saciedad.

La Orquesta Filarmónica de la UNAM inició también su temporada y sus primeros conciertos pasaron casi

inadvertidos entre el público. Habrá que observarlo, sin embargo durante los próximos meses se han dado cambios en la dirección de la orquesta, cambios radicales sin duda. Será cuestión de tiempo el poder ver (y escuchar) si tales cambios han sido sólo de orden político o si darán como resultado alguna renovación estructural y musical en la orquesta, renovación que parece urgente. Sería injusto, en todo caso, no mencionar una posible causa que hizo que el debut de la OFUNAM en este año resultara inadvertida: coincidió exactamente con las actividades, en esta ciudad, de la Orquesta de Cleveland que dirige Lorin Maazel.

De los cuatro programas que ofreció la orquesta americana, dos de ellos fueron ya reseñados por mí en otro lugar. No está de más mencionar algunas cosas interesantes de los otros dos.

En el segundo programa interpretado por Maazel y su orquesta, dos de las obras resultaron verdaderamente emocionantes. Por una parte, Maazel hizo una opulenta ejecución de la *Passacaglia* de Bach (orquesta por Goedicke), combinando de manera ideal lo barroco del contenido con lo sinfónico de la forma. Y para finalizar el programa, la Orquesta de Cleveland hizo una brillante versión de la *Quinta sinfonía* de Sibelius, versión en la que destacaron todas las cualidades formales y colorísticas de esta obra del compositor finlandés.

Unos días después, habiendo pasado ya las dos ejecuciones que Maazel hiciera de la sinfonía *Resurrección* de Mahler, la Orquesta de Cleveland ter-

minó su breve temporada en México interpretando las sinfonías octava y novena de Dvorak. Si bien en ese concierto los músicos de la orquesta lucieron una forma excelente, la ejecución de la sinfonía *Del nuevo mundo* resultó hasta cierto punto decepcionante, debido a una consideración que bien pudiera considerarse como totalmente subjetiva: Lorin Maazel apresuró el *tempo* de los cuatro movimientos de la obra de Dvorak, de modo que se perdió mucha brillantez en momentos que, ejecutados con más calma, suelen tener mucho más impacto dramático.

Estuvo también en México, para un único recital, el conjunto italiano *I Musici*, que a pesar de sus detractores sigue teniendo una muy especial relación musical con Vivaldi y sus contemporáneos. El concierto del conjunto italiano resultó magnífico, como era de esperarse, y demostró que a pesar de su fama y de los años que llevan trabajando, los integrantes del grupo aún tienen una energía vital que saben comunicar muy bien con su música, y que cuando la ocasión es propicia, no vacilan en demostrar que tienen sentido del humor.

Hacia el fin del mes de febrero, se realizaron dos actividades musicales a las que es justo dedicar un poco más de espacio. En la Capilla del Instituto Cultural Helénico se llevó a cabo un concierto con obras de José Antonio Alcazar, un músico que ha diversificado sus intereses en el campo de lo escénico a tal grado que la gente olvida, sin razón, que es principalmente compositor. El concierto en cuestión estuvo compues-



to por tres obras, cada una de las cuales tuvo un interés muy particular. Se ejecutaron dos versiones, para abrir y cerrar el programa, de la obra *De Telémaco*, para soprano, piano y flauta, sobre poemas de Hugo Gutiérrez Vega. Aquí, la escritura vocal es clara y definida, casi austera en sus líneas, y comunica con toda precisión la economía y transparencia de la poesía de Gutiérrez Vega. Y puesto que la forma suele ser en ocasiones tan importante como el fondo, es preciso mencionar que la obra ganó mucho en su ejecución por la actuación de Margarita Pruneda, soprano con una presencia escénica poco común en nuestro medio. En esta obra de Alcaraz resultó particularmente interesante un efecto: la soprano canta bajo la tapa levantada del piano, haciendo vibrar las cuerdas del instrumento con las suyas propias. Después, Alicia Urreta interpretó *Hoy es pasado mañana*, para piano y voz, que es una exploración sorprendentemente lúcida del futurismo musical, enfocado desde todas las épocas hacia todas las demás en la historia de la música. Alicia Urreta, a quien la obra está dedicada, ha logrado integrar una versión de *Hoy es pasado mañana* en la que se presenta alternativamente académica, socarrona, nostálgica, satírica, dramática, tierna. Y sobre todo, con una gran capacidad de comunicar las preocupaciones de José Antonio Alcaraz sobre el futuro (o los futuros) de la música. Entre ambas obras, el compositor dirigió a cuatro cantantes en *Aubépine*, que bien pudiera titularse *La voz como protagonista*. En esta pieza, la importancia se da a las posibilidades de la voz no como elemento puramente transmisor, sino como el centro mismo del acontecimiento sonoro. Ante *Aubépine*, no faltaron entre el auditorio los comentarios como: "Qué cosa más extraña..." —que probablemente satisfacía más al autor que una larga serie de notas aprobatorias.

Finalmente, quisiera mencionar el recital ofrecido por Aldo Ciccolini en el Auditorio Ollin Yoliztli. Para ser justos, hay que reconocer que Ciccolini mismo no es todavía un mito. Sin embargo, la combinación Ciccolini-Satie sí lo es, y hay toda una mitología de redescubrimiento musical alrededor de estos dos personajes. Por ello, fue muy extraño asistir a su recital en medio de una sala vacía. Pudo deberse a dos causas: qui-

zás el mito está desvaneciéndose (lo cual no parece muy probable, ya que al final del recital el público saqueó la discoteca contigua a la sala para llevarse las grabaciones de Ciccolini), o quizá, cosa más probable, el recital recibió una promoción muy deficiente. En su programa (que no contenía música de Satie), Ciccolini demostró que también conoce el resto de la música. Tocó Scarlatti con una gran inteligencia respecto a la dinámica de unas *Sonatas* originalmente escritas para el clave; navegó con claridad por la austera *Sonata* de Alban Berg; hizo una flexible versión de la *Sonata* K. 331 de Mozart, cuyo *Rondó a la Turca* casi hizo sonreír al adusto intérprete; manejó, en fin, con maestría, las dificultades armónicas de Ravel y la agitación dinámica de Castelnuovo-Tedesco. El público, como era de esperarse, le pidió más a Ciccolini. Ante la insistencia, el pianista salió de nuevo al escenario, se sentó ante el instrumento y, volviéndose hacia el público con su gesto impasible, declaró: "Me voy a tocar la primer *Cymnopédie*". El mito seguía funcionando.

Juan Arturo Brennan

DE CINE

LA RESURRECCION DE ABEL GANCE

El pasado 24 de enero, en el *New York Times*, Vicent Canby, uno de los más influyentes críticos norteamericanos, no sólo dejaba de lado toda neutralidad al afirmar que comparado a la película que reseñaba "todo el resto del cine tiene el interés de un gastado y viscoso programa de ventas visto en un televisor de los años cincuenta", sino que parecía reemplazarla por la bola de cristal del vidente arriesgando que "a pesar de que estamos en enero podría asegurarse que éste continuará siendo el mayor suceso cinematográfico del año."

Lo más curioso es que estos infrecuentes excesos panegíricos no eran provocados por un film nominado para

un Oscar, un nuevo genio norteamericano de la pantalla, la taquilla y el sonido cuadrofónico, sino por una película francesa, muda, que uno de los padres del cine, Abel Gance (91 años), terminó de filmar en los años veinte.

Napoleon vu par Abel Gance, estrenada en París en 1927, acarrió un destino trágico, ya que murió en el momento de nacer: tuvo que pasar más de medio siglo para que la película se presentara en una versión similar a la original y con el acompañamiento —como fue previsto— de una orquesta sinfónica.

Durante un cuarto de siglo fue sometida a fragmentaciones, dividida en versiones de menos de la mitad de su extensión original, se repartió en un limbo de filmotecas dispersas en diferentes partes del mundo, envejeció en colecciones privadas, fue presa del desencanto del mismo Gance, que destruyó algunas de sus escenas. Finalmente encontró la pasión de un adolescente, Kevin Brownlow, que dentro del cuarto de siglo siguiente dedicó más de diez años de su vida a reconstruirla.

Gracias al apasionado tesón de Brownlow y a una idea que cruzara la cabeza del director Francis Ford Coppola en 1973 viendo parte de la versión reconstruida por el primero ("¡No sería maravilloso hacerla otra vez con tres enormes pantallas y una orquesta en vivo!"), fue posible el 23 de enero de 1981 la primera presentación comercial de *Napoleón* ante el gran público y con una orquesta de sesenta músicos (el único precedente: el Festival de Londres en 1980).

El espectáculo fue programado por Zoetrope, la productora de Coppola, para un fin de semana en el Radio City Music Hall, el famoso monumento art deco de 6,000 localidades. El tempestuoso entusiasmo obtenido extendió la presentación a otros dos fines de semana consecutivos, con la publicidad siguiente: "Usted tiene otra oportunidad de ver *Napoleón*... si no la aprovecha, tal vez tenga que esperar otros 53 años".

Más de 50,000 personas hicieron pacientemente las colas y aplaudieron largamente, de pie, cada vez que la orquesta, dirigida por Carmine Coppola (conductor, compositor de la música de *Napoleón* y del *Godfather II*, y padre de Francis F. Coppola) se elevaba lentamente mientras se llegaba al climax en

la pantalla sorpresivamente tricolor del final: el resurrecto Napoleón se convirtió en la niña mimada (una vieja niña de 53 años) de la crítica y el público neoyorquino, el tema ineludible del "tout New York". "Demasiado tarde... demasiado tarde... —dijo el nonagenario Gance por teléfono, con la voz quebrada por la emoción, a los organizadores que lo despertaron para hacerle oír el primero de los aplausos desde el teatro, pero finalmente agregó—. "No... nunca es demasiado tarde".

Una llama en las sombras

El 7 de abril de 1927 se realizaba en el Teatro de la Opera de París una *première* de características extraordinarias: la película, sobre parte de la vida y épica de Napoleón Bonaparte, tenía una extensión desacostumbrada: se prolongaría por casi seis horas con el acompañamiento de música compuesta por el innovador Arthur Honneger y en varios momentos, gracias a tres proyectores accionados simultáneamente, la pantalla se ensancharía triplicando su longitud original —anticipando en 30 años lo que sería el Cinerama.

Su autor, Abel Gance, a los 38 años, se había convertido en un pionero del nuevo cine, el "séptimo arte" como lo había bautizado su amigo Canudo, y exploraba todas las nuevas posibilidades de este lenguaje de imágenes convirtiendo a la pantalla en el escenario de las más inusitadas combinaciones de nuevas técnicas para la expresión de un romanticismo no menos volcánico, para, según lo confesó él mismo en el programa "hacer que el espectador se convierta en actor, envolverlo totalmente en el desarrollo de la acción, y barrerlo con el fluir de las imágenes".

A diferencia de muchas corrientes actuales, para Gance el cine era catártico: "el entusiasmo es esencial en el cine. Debe ser comunicado a la gente como una llama. El cine es una llama en las sombras alimentada por entusiasmo. Si falta, no puede hacerse una gran película".

No faltó en la Sala del Teatro de la Opera, invadida por una ovación del público de pie entre los que se contaba un joven oficial del ejército, Charles de Gaulle, que siempre recordaría esa película y que indirectamente financiaría parte de su reconstrucción muchos años después. El entusiasmo tampoco

faltó en la crítica de esa *première* firmada por el gran Carl Dreyer, que alternaba su trabajo de dirección con la actividad periodística: "no sólo se trata de la película francesa de mayor envergadura hecha hasta este momento, sino probablemente de la más importante hecha en el mundo".

El canto del cisne

Sin embargo, aunque Gance mismo recuerda esa noche como "sin precedentes, increíble". *Napoleón* comenzó a cumplir su extraño destino, trágico, curiosamente, como el de todos los héroes de la mística ganciana, en los que se refleja una lucha constante entre el Destino y la Fatalidad: esta última en la forma de la revolución sonora. Seis meses después del estreno de *Napoleón* se estrenó *The Jazz Singer*, la primera película hablada, y este cambio radical en la industria del cine dejó en la sombra las increíbles innovaciones técnicas en relación a la imagen que había forjado Gance, esa imagen que para Gance era "como lo dice Novalis, encantamiento, invocación de un espíritu", y *Napoleón* nunca entró en un circuito comercial.

Pero la llama del entusiasmo, en las sombras, seguiría viva, y si bien no se propagó, como Gance lo quería, en cines como teatros griegos con capacidad para más de 10,000 personas y proyectores gigantescos, al menos se propagó en el pequeño cuarto y en el corazón de un muchacho de 14 años con su proyector de 9.5 mm: "Una vez encargué dos rollos ofrecidos en un catálogo bajo el nombre de *Napoleón Bonaparte y la Revolución Francesa*. Esos dos rollos cambiaron mi vida. Me enamoré instantáneamente de la película."

Desde 1927 hasta los años cincuenta, cuando la descubriera Brownlow, *Napoleón* sufrió innumerables transformaciones y vicisitudes, fue recompuesta en versiones que sólo tomaban parte de su metraje original y dispersada en fragmentos incompletos en diversas colecciones en diferentes partes del mundo, con el resultado de que dejó totalmente de existir en su forma primigenia. La Fatalidad hasta se encarnó en las manos de Gance, que en un arranque de desesperación, al comprobar que su Polyvisión no sería adoptada, destruyó varios de los trípticos —que se perdieron irremediablemente. En los

años treinta el film que distribuido en esas versiones de 9.5 mm que en los años cincuenta se convirtieron en un artículo de colección.

La reconstrucción

"Incluso en forma fragmentaria la película parecía tan asombrosa que decidí buscar otras partes. Parecía probar que el cine era capaz de cualquier cosa". Kevin Brownlow, ahora de 41 años, director de cine y televisión, ensayista y crítico, entonces un adolescente fascinado por el cine mudo, y a partir de entonces, de todo el cine mudo, fascinado con las anonadantes caras de los actores de Gance (el carismático Albert Dieudonné, como Napoleón, el mismo Gance representando con excelencia a Saint Just, el poeta Antonin Artaud en el papel de Marat y muchos rostros de extras no menos maravillosos, Annabella, que después sería agraciada por Hollywood y primera esposa de Tyrone Power, comenzó su lenta tarea de reconstrucción. Puso avisos en los diarios, buscó en librerías de viejo y tiendas de antigüedades, recorrió filmotecas. "Cineastas e historiadores vinieron a ver la versión que monté uniendo diferentes secciones. Su admiración por la película me hacía sentir como si hubiera sido yo mismo el autor del film".

Cuando en 1967 André Malraux, Ministro de Cultura del Gobierno de Gaulle comisionó a Gance para hacer una nueva versión que se llamaría *Bonaparte y la Revolución* y que sería producida en 1971 por Claude Lelouch para conmemorar el bicentenario del nacimiento de Napoleón, Brownlow decidió "entrar en escena" y llevar agua para la noble causa de su molino. Gance le dio acceso a sus propios negativos y granos finos, y trabajando en conjunto con Jacques Ledoux, del Royal Belgian Film Archive, contactaron exhaustivamente a todos los archivos del mundo. En tres infatigables meses, Brownlow produjo una versión casi completa. Como reflujo de esta ola de investigación siguieron llegando más y más fragmentos. El British National Film Archive amplió la película de 17.5 a 35 mm. Finalmente una distribuidora (Images Film Archive) logra liberar los derechos que la MGM poseía desde 1928. En 1970, ya habían llegado a recuperar cinco horas y cincuenta y ocho minutos: faltaban sólo veinte minutos para



alcanzar la extensión original. En 1973, cuando se reconstruyó el tríptico final (que se salvó de la destrucción a manos de su autor), *Napoleón* había resucitado.

El eterno retorno

En los años cincuenta los cineastas de la *nouvelle vague* francesa nada generosos con el pasado rescataban a Gance, al que bautizaron como "papá Gance"; François Truffaut dijo en esa época: "El cine de Abel Gance conserva una fuerza y una efectividad que crecen con el tiempo". Su afirmación no podía ser más acertada, y el recibimiento que le hizo la década del 80 parece también coincidir con el tema nietzscheano del eterno retorno, otra de las obsesiones de Abel Gance que desarrollaría en *La Roue* (La Rueda). La misma expectativa del París de 1927 se repitió en Londres en noviembre del año pasado: esa noche en el Festival se llegaba a pagar 250 dólares por una entrada. Igual que el público parisino de 1927, el de Londres respondió con una interminable ovación, de pie. Si Carl Dreyer había dicho que *Napoleón* era la mejor película del mundo en 1927, en 1980 Anthony Smith, director del British Film Institute sostuvo que desde ahora el mundo se dividirá en dos: las personas que vieron *Napoleón* y las que no la vieron", y el cineasta Wim Wenders abandonó la sala

del Festival de Londres sosteniendo, anonadado, que nunca más volvería a filmar. En el Festival de cine de Telluride, en Colorado, se proyectó hasta las tres de la mañana, al aire libre, con un fondo de montaña y un público aterido pero no por eso menos entusiasta, entre el que se encontraba Werner Herzog.

Para la presentación en Nueva York, Carmine Coppola compuso la mayor parte de la música original, ya que casi nada quedó de la compuesta por Honneger. Casi cuatro horas de música para las que Coppola confiesa haber pedido préstamos a los maestros Mozart, Beethoven y Smetana, usado las canciones de la revolución como la Carnagnola, C'ira, La Marseillesa, y haber empleado mucho la gravedad del órgano para darle sabor dieciochesco y permitir descansos a la orquesta, que debía tocar las cuatro horas con solo una interrupción (el gusto norteamericano por las cifras específica en el programa del Radio City que el peso total de las partituras es de 150 libras).

6.000 extras, 42 heridos, 2 muertos y un águila ciega

La idea de filmar *Napoleón* se le ocurrió a Gance en 1921, en los Estados Unidos, ocasión en que conoció a D. W. Griffith, que curiosamente tenía el mismo proyecto pero que, se cuenta, creyó

su deber cederlo al autor de *J'Accuse*.

Después de tres años devorando cientos de libros sobre Napoleón, su época y épica, se comenzó la filmación: se hicieron 8.000 trajes, se usaron 4.000 fusiles, 60 cañones, se reconstruyó un suburbio parisino completo en los estudios sumándose un total de 150 decorados. Para el papel central, Gance eligió a Albert Dieudonné, un rostro inolvidable y apropiado para expresar las mareas internas de un Napoleón que se aproximaba al de su amigo el historiador Elie Faure.

Para Faure, no es posible comprender a ese hombre si no se lo ve como "un poeta de la acción... Desde el punto de vista del arte, todo se vuelve claro en él". Napoleón, como todos los héroes románticos de Gance, es impulsado por la fuerza sobrehumana e irrefrenable de un destino que lo eleva pero también lo sobrepasa, atormenta y hasta condena. Un Prometeo destinado a dar al mundo el fuego de la República Universal de la Revolución, pero que debe falsificar ese destino creando monarquías para terminar con el todavía más caduco orden feudal; un visionario esencialmente contrario a la guerra que sin embargo se convierte en "su inescapable destino, al que trata de evitar y al que una y otra vez debe sucumbir: ese es su drama". según palabras de Gance; un hombre que terminó siendo "el gran bruqués de su casta cuando había nacido para ser el gran hombre de la revolución."

La filmación de *Napoleón* fue en sí misma una épica a su medida: Gance empleó a un grupo de 200 técnicos, entre los que se contaban como consejeros arquitectos, historiadores, expertos en explosivos y en armas. Se usaron 6.000 extras para las escenas de multitudes, se eligieron para filmar lugares donde los hechos históricos habían ocurrido. Hubo 42 heridos reales después de la filmación de una de las batallas. Papá Gance comentó que "es una buena señal: están poniendo en esto sus corazones." En otra batalla el saldo fue mucho más trágico: dos extras murieron al caerse de sus caballos. Otra de las víctimas fue Michel, el águila confidente de Napoleón niño, a la que recurre en todos los momentos culminantes de su vida, que resultó cegada y quemada por las lámparas de filmación.

Pero la verdadera *vedette* de la pelí-

RESEÑAS

cula, el héroe secreto, no fue ni Albert Dieudonné, ni la Revolución Francesa, ni las multitudes, ni siquiera el mismo Napoleón. La *vedette* que "enciende la llama del entusiasmo", y que ha hecho de esta película un mito del cine moderno es la cámara de Abel Gance, la cámara que él liberó hasta casi cubrir todo su registro de posibilidades arrumbando el término vanguardia a algún oscuro rincón del futuro.

De las muletas a las alas

Cuando Carmine Coppola dio la señal de comenzar a la orquesta y los telones del Radio City se levantaron encontramos a Napoleón niño en un colegio de sacerdotes dirigiendo y prefigurando su destino de estratega, ya transido por la misma intensidad y soledad que caracterizará el resto de su vida) una batalla de bolas de nieve. Pocos minutos más tarde se tiene la impresión de ser víctima de un sortilegio: de pronto *somos* Napoleón, la cámara, que alterna pantallazos de su rostro gozoso con escenas del movimiento de la nieve ondulando, alejándose a velocidades desacomodadas en direcciones inesperadas, licuando las imágenes hasta a veces a producir borrones, dibujos abstractos, nos mete prácticamente *dentro* de la atmósfera psíquica del héroe con un vértigo que llega a cortar la respiración.

En contra del estatismo de las películas históricas hechas hasta el momento, y cada vez más enemigo del trípode, al que consideraba un par de "muletas para sostener a una imaginación renga", Gance suplantó a éste por los puntos de apoyo más inusitados en la filmación: ató la cámara al lomo de un caballo, la suspendió de un alambre convirtiéndola en un diminuto funicular, la montó para una de las más famosas escenas, la de la Convención, en un gigantesco péndulo de hierro que podía ser impulsado libremente en todas direcciones poniendo a prueba el instinto de conservación de los actores. "En Alemania, comenta Kevin Brownlow, los técnicos le estaban poniendo ruedas a la cámara: Gance le puso alas". Pero también exploró las enormes posibilidades del laboratorio pocos minutos después de la batalla de nieve la pantalla se convierte en un verdadero microcosmos cuando Napoleón, para castigar a los que han hecho escapar a su ú-

nica amiga (el águila confidente) emprende una batalla con cojines de plumas contra todos sus compañeros. Aquí Gance primero divide la pantalla en cuatro y después en nueve cuadrados donde se ven desarrollarse simultáneamente distintas vertiginosas secciones de la batalla de plumas.

El recién nacido cine, "esa admirable síntesis del movimiento del espacio y del tiempo", como lo definiera Gance, se había convertido en el instrumento ideal de expresión para el pequeño grupo de artistas e intelectuales del París inaugural del siglo XX al que pertenecía el cineasta y entre los que se encontraban el poeta Blaise Cendrars, el pintor Fernand Leger, el historiador Elie Faure y el teórico Ricciotto Canudo "un barisino muy parisino", según palabras de Apollinaire. Este último lo definía en su *Manifiesto de las Siete Artes* como "el arte total al que todas las artes tendían desde un principio... fabulosa progenie de la Máquina y el Sentimiento... Arte de total síntesis." Elie Faure lo creía capaz de producir "sinfonías visibles" y comparaba su importancia a la del descubrimiento del fuego.

Sus posibilidades técnicas, gracias a su calidad de "Máquina", le permitirían, con la ayuda de la magia del montaje, unir lo inunible en la realidad, y hacer verdadero y visible cualquier capricho de la imaginación: así podrían expresar

el Sentimiento de la sensibilidad moderna, del artista que ellos veían como un Mesías encargado de mostrar al hombre del siglo XX (desgarrado entre el pensamiento científico, la amenaza de la guerra, el surgimiento del subconsciente, la Revolución Industrial) su verdadera naturaleza y la naturaleza de las cosas.

Este sentido de misión visionaria, similar a la de los personajes de sus películas teñía toda la actividad de Gance, que en una entrevista concedida a los 84 años a dos norteamericanos estudiosos de su obra, S. P. Kramer y J. M. Welsch, se confesaba: "Comencé creyendo que íbamos a construir nuevas catedrales con Canudo, Leger, Delauny, Elie Faure... todo tenía que ser creado, TODO... comencé buscando las primeras letras de un alfabeto... No creo que mi punto de vista haya cambiado desde los 19 años, mi mente era un poco como la de Poe o Rimbaud a esa edad, porque la poesía me rodeaba con sus alas benéficas. Ella no me ha abandonado, porque sin poesía no hay existencia para mí... Es el inexplicable aroma de una flor... la razón llega, dice, afirma, mira, saca conclusiones; pero, a pesar de todo eso, no tiene la fragancia de una rosa".

Y es verdad que si se quiere buscar alguna semejanza para explicar el tratamiento que Gance hace en la escena paralela de la tormenta política en la



Foto: Ramón García

Convención y la tormenta que azota la balsa en que Napoleón escapa de sus perseguidores y cuya vela es la bandera francesa que ha rescatado, solo, frente a las narices mismas de sus atónitos enemigos, no se puede recurrir a otra cosa que la poesía. Allí, poco a poco, hasta llegar a un climax que puede sin lugar a dudas figurar entre los momentos más bellos del cine de todas las épocas, el movimiento de las olas y la ferocidad del viento se van transmitiendo a los rostros de los espectadores de la convención, olas de rostros, caras deformadas por lentes cada vez más como espuma hasta desaparecer en pinteladas por la velocidad del péndulo, poco a poco la tormenta de agua y la de personas se van haciendo una logrando también una unidad plástica y metafórica impecables, con un ritmo que corta la respiración.

Napoleón, que estaba planeada sólo como la primera de seis secciones apenas cubre la vida del héroe hasta la campaña de Italia. No falta el humor, una ternura chaplinesca en las escenas de amor con Josefina, las frases inolvidables como "la palabra 'imposible' no existe en francés", o la contestación a Josefina cuando ésta le pregunta abanicándose seductoramente: "¿Qué armas son las que más teme?" y un Dieudonné impetérro responde: "Los abanicos, señora".

Pero el invento máspreciado por Abel Gance fue la Polyvisión, que muchos años más tarde se llamaría Cinéma, y que consideró revolucionaría la industria cinematográfica cuando la patentara en 1926.

Este método de filmación mediante tres cámaras, usando después tres proyectores y pantallas lograba una pantalla panorámica que podía utilizarse para una sola imagen o tres escenas diferentes simultáneas. "Usé la triple pantalla para retratar simultáneamente tres elementos: el físico, el mental y el emocional"... "El tema, la historia que se narra está en el centro. Esto es prosa, y las alas, las pantallas laterales, son la poesía..." "Una especie de relámpago psíquico se produce entre la imagen central y las otras que multiplica la fuerza de lo que se ve... como resultado se pierde el sentido crítico".

Estos trípticos, concebidos para el retorno de Napoleón a Córcega, la Tempestad y la Convención y el Baile



Foto: Ramón García

de las Víctimas, fueron destruidos por un Gance desencantado del éxito de su invento. Sólo se conservó el final, correspondiente a la campaña de Italia, que se abre con un galope de minúsculos caballos que se abalanzan de pronto sobre el público boquiabierto recorriendo en una exhalación la pantalla larguísima.

"Yo soy un inventor por necesidad; como no tengo medios, estoy obligado a encontrar fórmulas que me permitan expresarme... mi único mérito es haber encontrado cosas que yo necesitaba indefectiblemente". Así, la Oficina de patentes lo vio dos veces más: en 1932 patentó nada menos que la Estereofonía, en 1938 el Pictógrafo.

El Don Quijote del cine

Nacido en 1889, en París, a los 18 años deja la oficina notarial en la que su padre lo soñaba un floreciente abogado y comienza su carrera como actor en Bruselas. Cuando vuelve a París en 1908 y conoce a Faure, Cendrars, Léger, comienza a escribir guiones para la Gaumont, en 1909 tiene su primer papel en el cine como Molière, y finalmente en 1911 funda una productora y dirige su primera película.

Influido por el pensamiento nietzscheano y hegeliano, por las ideas de Paracelso, Boehme y otros místicos de los siglos XVI y XVII, parapetado de la creciente influencia del pensamiento científico por una visión romántica de la

historia, y el mundo escribía en esa época: "El alma puede hablar sin palabras como el telégrafo sin hilos. Los árboles siempre han hablado a las fuentes, la luz habla a los pájaros, pero nosotros, sordos, ciegos y orgullosos, no escuchamos ni comprendemos nada. ¿Quién quiere ayudarme a poner un micrófono en el verdadero corazón del mundo?" Sin embargo, hasta 1918 ninguno de sus films había alcanzado la altura de su meta, y de todos los que filmara sólo reconoce la paternidad de cinco. Entre otros se cuentan *La Folie du Docteur Tube* (1916), *Mater Dolorosa* (1917), *Le Droit a la Vie* (1917), *La Dixième Symphonie* (1918), *J'Accuse* (1918), *La Roue* (1921), *Au Secours!* (1923), *Napoléon vu par Abel Gance* (1927) *La Fin du Monde* (1930), *Un Grand Amour de Beethoven* (1936), *J'Accuse* (1937, otra versión), *Cyrano et D'Artagnan* (1963), *Bonaparte et la Revolution* (1971).

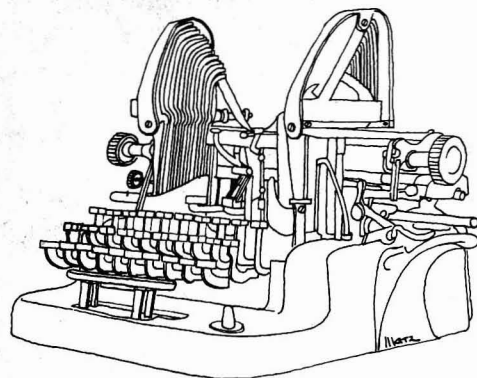
"No he hecho nada importante en cine excepto, si quieren, *La Roue*, *J'Accuse*, *Napoleón*, *Beethoven* y, desde cierto punto de vista, *Cyrano et D'Artagnan*", dijo en 1978 a Kramer y Welsch. *J'Accuse*, en la que el poeta Blaise Cendrars fue asistente y actor se centra en los horrores de la guerra, la tragedia del amor y la locura, *La Roue*, filmada durante la enfermedad letal de su segunda esposa no es otra que la Rueda de la Fatalidad y su inescapable red de coincidencias en las que se trenza el incesto, la máquina, la destrucción



GACETA UNAM

**ORGANO INFORMATIVO DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

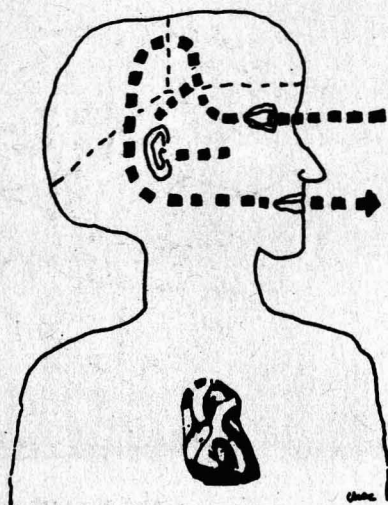
¡¡SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!



agenda de media semana

APUNTES PARA SEGUIR HASTA SU DESENLACE LOS HECHOS DUDAS E IRONIAS DE MEXICO Y EL MUNDO
TODOS LOS MIERCOLES A LAS 19:00 HORAS CON BEATRIZ PAGÉS REBOLLAR PABLO F. MARENTES Y MATZ

**ONCE
ONCE
ONCE
ONCE**



Aparecieron los 4 premios
CONCURSO ENSAYO SIGLO XXI 1980



siglo
veintiuno
editores

- **AMÉRICA LATINA: LOS DESAFÍOS DEL TIEMPO FECUNDO**
Sergio Spoerer
- **FRONTERAS ABIERTAS: EXPANSIONISMO Y GEOPOLÍTICA EN EL BRASIL CONTEMPORÁNEO**
Pedro Fernando Castro Martínez
- **ACUMULACIÓN DE CAPITAL Y EMPRESAS TRANSNACIONALES EN CENTROAMÉRICA**
Donald Castillo Rivas
- **LOS MOLINOS DE LA IRA**
Julio Barreiro

novidades de diversas colecciones

NUEVAS CARTAS DE NUEVA YORK

José Martí

EL SOCIALISMO Y LOS INTELECTUALES

Max Adler

EL CHAMÁN DE LOS CUATRO VIENTOS
Douglas Sharon

ANGOLA: MITO Y REALIDAD DE SU COLONIZACIÓN

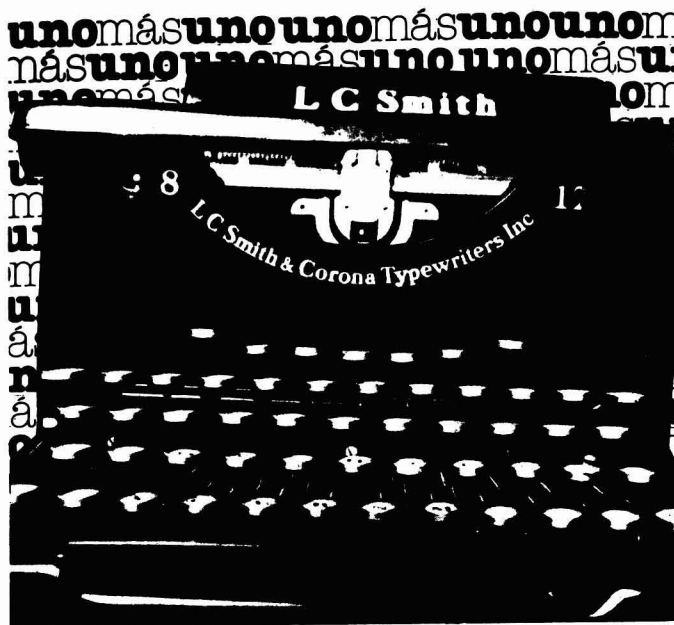
Gerald J. Bender

Serie XXI Editoras:

Av. Cerro del Agua 248, México 20, D.F.

Distribuidora en Guadalajara:

Federalismo Sur 958, Guadalajara, Jal.



suscripciones

nombre			
domicilio			
colonia			
zona postal	teléfono		
mil doscientos pesos, por un año	☐	giro postal	☐
seiscientos pesos, por seis meses	☐	cheque	☐
fecha			

JOSE EMILIO PACHECO



en ediciones

ERA

LAS BATALLAS EN EL DESIERTO



José Emilio Pacheco
en Biblioteca Era

EL VIENTO DISTANTE

Relatos

DESDE ENTONCES

Poesía

Ediciones Era
Avenida 102 México 13 D.F.
☎ 581 77 44

Agencia Guadalajara
Apartado 32 140
☎ 12 60 37 Guadalajara Jal.

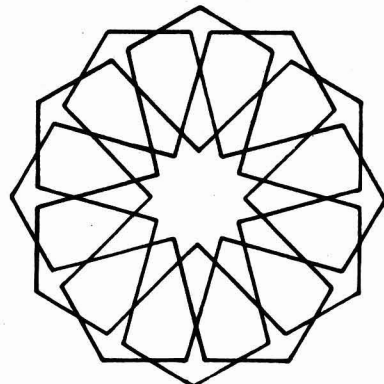
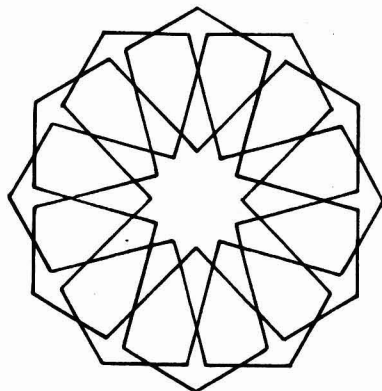
RADIO UNAM



XEUN 860 KHz AM

XEUN-FM 96.1 MHz FM

XEYU 9600 KHz Onda Corta



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO