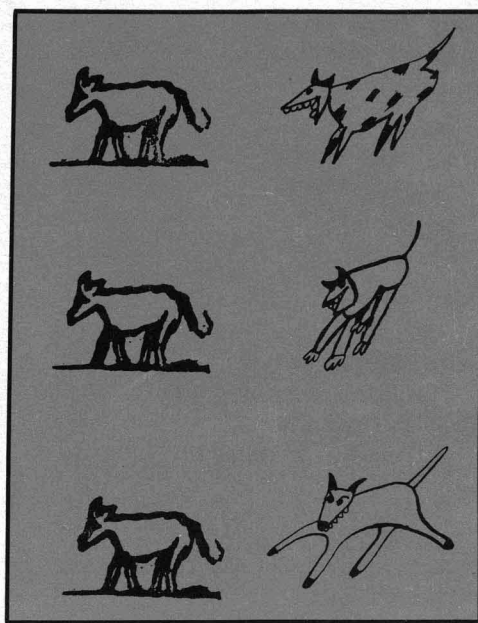




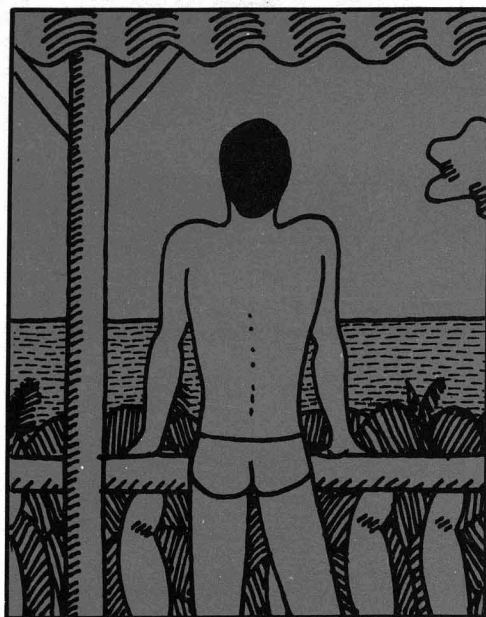
mario
vargas llosa
la utopía
arcaica
textos
olvidados
de borges
y de reyes



ensayos de
charles lamb



los ensayos
de elia
últimos
ensayos de elia
y falacias
populares



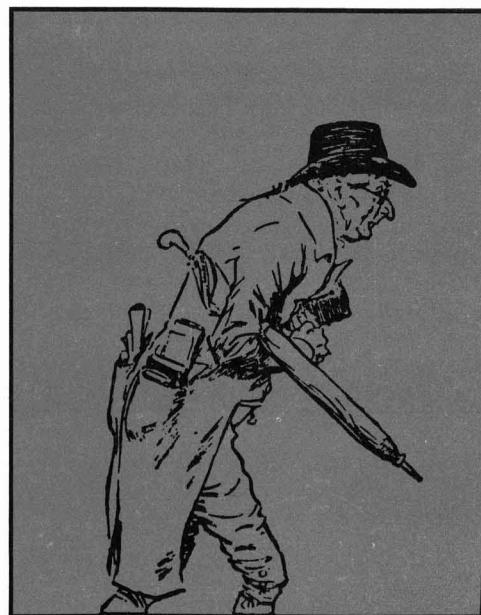
poemas de
mario
del valle



un cuento de
emiliano
pérez cruz



crítica
sobre
lamb,
vargas llosa,
buzzati,
molina,
schneider,
aridjis



Sumario Volumen XXXII, número 7, marzo de 1978

Mario Vargas Llosa

La utopía arcaica, 1



Mario del Valle

Poemas, 11

Jorge Luis Borges

Ejércitos y antiguallas, 13

Emiliano Pérez Cruz

Sin camello, librecito, 17

Alfonso Reyes

*Utensilios de uso más o
menos lúbrico, 20*

I Charles Lamb:

seis ensayos

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

Robert Lynd

*Charles Lamb: el genio en la vida
común y corriente, 25*



.....
Libros

Vargas Llosa y el escritor, 35 / Alejo Carpentier:
peregrino en su patria, 36 / Cine y comunicación
social, 38 / Buzzati: el refugio de la soledad, 39
/ Javier Molina: la palabra derruida, 40 / La
resurrección de Clotilde Goñi, 42 / Aridjis: mucho
después del reino y en pleno tour, 43 / Amparo
Dávila: prosa petrificada, 44.

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

Fernando Curiel, Andrés de Luna, Gerardo Estrada, Margo Glantz, Hugo Gutiérrez Vega, Francisco

Hinojosa, Eduardo Lizalde, Armando Pereira, Guillermo Sheridan, Rafael Vargas.

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

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

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año

Precio del ejemplar: \$ 20.00

Suscripción anual: \$ 200.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

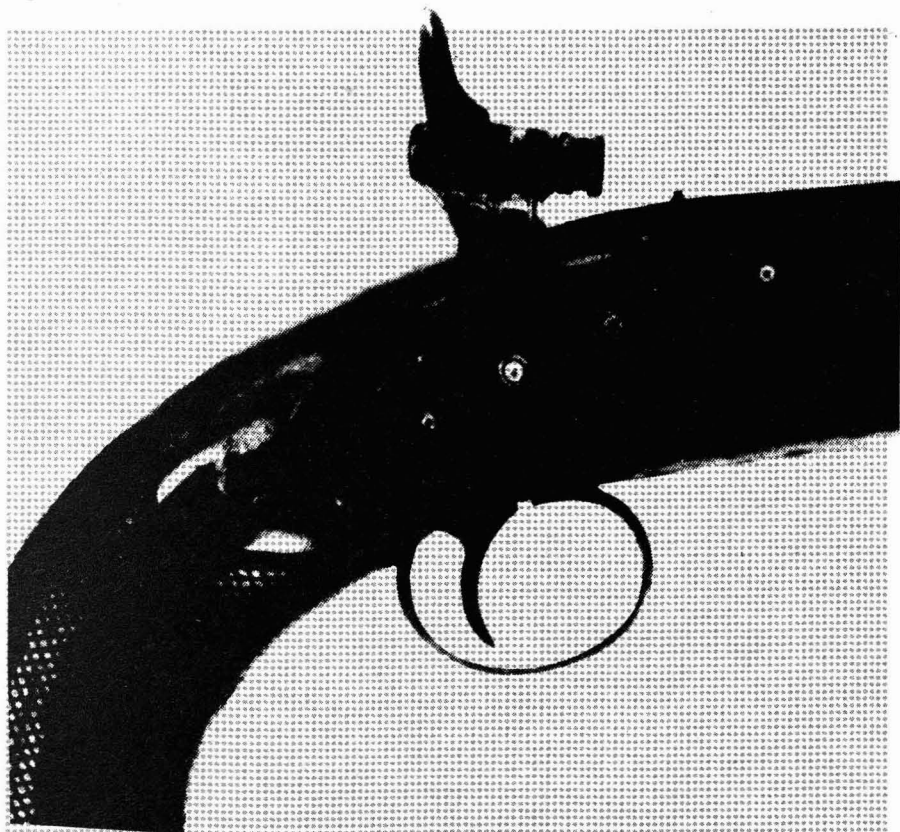
La utopía arcaica

El novelista peruano José María Arguedas se suicidó el dos de diciembre de 1969 en una aula de la Universidad de la Molina, en Lima. Era un hombre considerado y, a fin de no perturbar el funcionamiento del claustro, eligió para matarse un sábado a mediodía, después de la matrícula. Junto a su cuerpo, se encontró un texto con instrucciones para sus funerales: dónde debía ser enterrado, quiénes deberían pronunciar discursos en el cementerio, y, también, el deseo de que un violinista serrano, amigo suyo, lo despidiera tocando la música que le gustaba.¹ Su voluntad fue acatada, y Arguedas, que había sido, en vida, un hombre tímido, tuvo un entierro espectacular, en el curso del cual, incluso, grupos rivales de extrema izquierda dirimieron a trompadas el derecho de embanderar y cargar su cajón.

En los días siguientes otras cartas escritas por él comenzaron a aparecer. Eran diferentes versiones de su testamento e iban dirigidas a parientes, amigos, periodistas, profesores y políticos. El tema principal en ellas era, por supuesto, su muerte, o, mejor dicho, las razones que lo llevaron a matarse. Estas razones diferían, sutil o abruptamente, de carta a carta. En una de ellas, tal vez la más dramática, decía que la razón de su suicidio era sentirse acabado como escritor, sin energía e inspiración para seguir creando. En otras, las razones eran morales, sociales y políticas: el desamparo de los indios, la injusticia económica, la violencia de los pode-

rosos, la opresión de la cultura quechua, los niveles irrisorios de la educación, la falta de libertad. En estos textos se puede ver y tocar la angustia que experimentó Arguedas en su última época y en ellos lo escuchamos, frágil y sin esperanzas, al borde del abismo, pidiendo a sus compatriotas, por medio de gestos contradictorios, reconocimiento, afecto, comprensión. Son textos muy instructivos. Porque este esfuerzo, emprendido prácticamente desde la tumba, para legar a la posteridad la imagen de un escritor afectado hasta la inmolación por los problemas de su país, ilumina de manera dramática las vicisitudes que en nuestros países acompañan el ejercicio de la literatura.

En otras partes, ser un escritor significa primera, y a menudo únicamente, una responsabilidad personal. La de una obra que, si es artísticamente valiosa, enriquecerá la cultura del país donde ha nacido. En el Perú, y en otros países de América Latina, ser un escritor significa, primera, y a menudo únicamente, una responsabilidad social. Al mismo tiempo, y a veces antes, que una obra de arte, se espera del escritor una acción política. El escritor, por y para serlo, debe convertirse en activo participante, a través de lo que escribe y de lo que dice, en la solución de los problemas de su país. Esta participación es algo que todos han llegado a aceptar como inevitable: los que leen y los que no leen, los ágrafos y, desde luego, los propios escritores. De este modo, lo que se llamó en los años cincuenta el 'compromiso' del escritor (del que se oye hablar poco hoy en Europa) se ha convertido en América Latina en un mandato difícil de desobedecer. Quien lo intenta, dándole la espalda a la política, y concentrándose en la realización de una obra que, a simple vista —es decir a nivel anecdótico—, no tiene relación con los problemas sociales inmediatos, es considerado, en el mejor de los casos, un egoísta —“intelectual evadido en su torre de marfil” es la sentencia acostumbrada—, y, en el peor, un cómplice de aquellas iniquidades que sufre su país —ignorancia, miseria, dependencia, explotación— que se ha negado a combatir. El 'compromiso', según un vasto consenso, no es sólo un componente de la literatura entre otros, o una acción paralela a ella, sino su razón de ser. Es importante señalar que esta idea de la función de un escritor no proviene exclusivamente de los sectores marxistas —que siempre exigieron una forma de compromiso ideológico del escritor— sino de todo el medio intelectual y de la sociedad pensante en general, es decir también de aquellos que, en todo lo demás, discrepan y hasta repugnan del 'ideologismo'. En las cartas que escribió, cuando tenía preparado el revólver para matarse, Arguedas estaba tratando de actuar en sintonía con esta concepción que hace del escritor un ideólogo, un documentalista y un crítico social antes o al mismo tiempo que un artista, para así emprender el largo viaje en paz con sus conciudadanos.





Mario Vargas Llosa

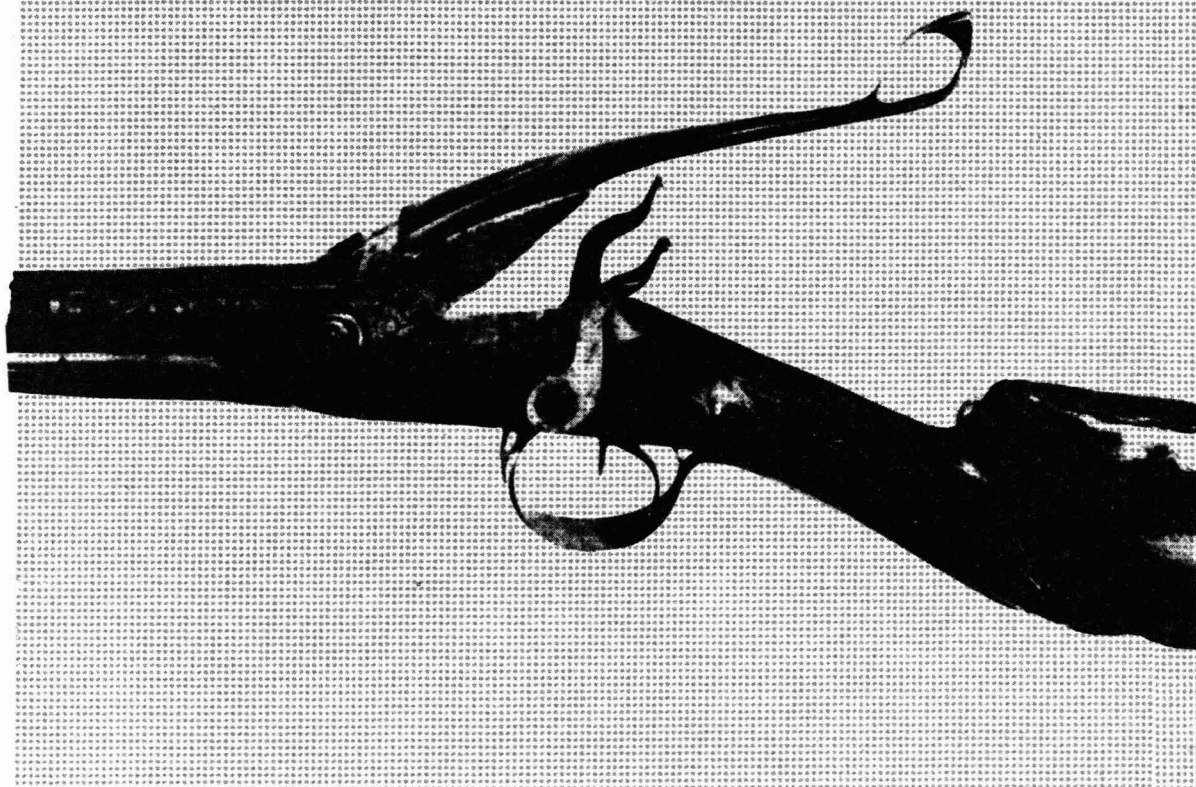
¿Por qué ocurre así? ¿Cuál es la razón para que, en el Perú y otros países de América Latina, los escritores en vez de ser básicamente creadores y artistas deban ser ante todo políticos, agitadores, reformadores, publicistas sociales, moralistas? La razón profunda no está tanto en las condiciones sociales de nuestros países, en los problemas que confrontan, como en el hecho de que la literatura, para bien y para mal, ha sido desde hace siglos en América Latina el único intermediario para la exposición de estos problemas. Todos los países tienen problemas, desde luego, pero en la mayor parte de los países latinoamericanos los asuntos que constituyen la más ardua preocupación para la gente no son libremente discutidos y analizados, sino, más bien, silenciados o negados. No hay manera de que estos asuntos se ventilen en público porque el régimen dominante ejercita una estricta censura en todo el sistema de comunicaciones que se encarga de acallar o mitigar las informaciones y las opiniones que estima peligrosas. Los ejemplos contemporáneos son innumerables. En la radio chilena, en la televisión argentina no se oye una palabra sobre los presos políticos, las desapariciones, las torturas en ambos países que han conmovido al mundo entero. Pero, desde luego, tanto la radio chilena como la televisión argentina son muy diligentes en exponer con lujo de detalles las violaciones a los derechos humanos en los países comunistas. En los diarios del Perú —confiscados por el gobierno hace tres años y medio, con el pretexto de transferirlos a los sectores populares— no se lee una palabra sobre las detenciones de líderes sindicales, la inflación homicida o las compras de armamentos (demenciales en un país casi en quiebra); en vez de esos temas, sus páginas se empeñan en narcotizar a los lectores con muestras minuciosas de los progresos que, bajo la clarividencia de las Fuerzas Armadas, hace la llamada Revolución Peruana. Lo que ocurre con la radio, la televisión y la prensa, ocurre también, muchas veces, con las universidades. El gobierno las interviene, expulsa a profesores y estudiantes considerados sediciosos y reorganiza el sistema de estudios y la administración de acuerdo a criterios políticos. Como un indicio de la extravagancia a que puede llegar esta 'política cultural' basta recordar que, en Uruguay, los Departamentos de Sociología de las Universidades fueron clausurados por creer las autoridades que las ciencias sociales son *per se* subversivas (tal como creyeron los inquisidores del siglo XVI que era la novela). Pues bien, demás está decir que en centros académicos sometidos a este género de purgas es improbable, por no decir imposible, que los problemas políticos, sociales y económicos más álgidos sean investigados. La Universidad, al igual que los medios de comunicación, ha sido alejada en muchos de nuestros países de lo que objetivamente está ocurriendo en la sociedad a la que en teoría debería estudiar. La literatura ha llenado el vacío

resultante. Porque, por razones que es fácil adivinar, la literatura no se ha visto sometida a un control tan rígido y ha podido por tanto ocuparse libremente de temas que eran impensables en los diarios o en las aulas. Los poemas y las novelas raramente eran censurados. ¿Por qué lo hubieran sido en países con porcentajes enormes de analfabetos, donde a menudo los propios gobernantes eran y siguen siendo de una ignorancia crasa? De este modo la literatura pasó a relevar a otras disciplinas y actividades como medio de investigación de la realidad y como instrumento de agitación social.²

Este no es un fenómeno reciente. Incluso durante la Colonia, pero mucho más a partir de las luchas por la emancipación —en las que los intelectuales desempeñaron un papel importante—, en América Latina las novelas, los poemas, el teatro han cumplido una misión *informativa* de primera importancia. Esos textos fueron —como definió una vez Stendhal a la novela— los espejos en los cuales los latinoamericanos podían ver sus verdaderas caras y reconocer sus sufrimientos. Todo aquello que era reprimido o desfigurado en la prensa, las escuelas, los foros, todos los males que las clases dirigentes se empeñaban en ocultar o simplemente no veían, que nunca eran nombrados por los políticos en sus discursos, ni objeto de discusión en los congresos ni reseñados en las revistas, encontraron sin embargo una voz que los dijera y protestara por ellos en la literatura.

Sucedió así algo curioso, paradójico. El reino de la subjetividad se convirtió en América Latina en el reino de la objetividad. La ficción reemplazó a la ciencia como instrumento de descripción de la vida social y nuestros mejores profesores de realidad fueron esos soñadores: los literatos. De este modo, todo el mundo quedó convencido de que la función de la literatura era documentar la vida y decir la verdad. Y, los primeros, los escritores, que, con mucho empeño, llevaron a cabo la misión de develar por escrito aquellos problemas que, pese a su incidencia en la vida de las gentes, eran motivo de censura o distorsión. Esto no sólo es válido para los grandes ensayistas —como Sarmiento, Martí, Euclides da Cunha, Gonzáles Prada, Rodó, Vasconcelos, Mariátegui— cuyos libros son indispensables para conocer la realidad histórica de sus respectivos países, sino, también, para quienes cultivaron la novela, la poesía o el teatro. Sin temor a exagerar, podemos decir que la descripción más genuina de los problemas primordiales de América Latina durante el siglo pasado y buena parte de éste se halla en la literatura y que fue, gracias a los versos de nuestros poetas, los diálogos de nuestros dramaturgos o las anécdotas de nuestros narradores que los males sociales del continente fueron enunciados.

Un caso particularmente ilustrativo es el llamado "indigenismo", movimiento literario que, desde fines del siglo pasado hasta bastante entrado el nuestro, hizo del indio de los Andes su temática central. Los



escritores indigenistas fueron los primeros en describir las terribles condiciones en que vivían los campesinos de la sierra tres siglos después de la conquista española, la impunidad con que eran esquilados y maltratados por gamonales y latifundistas, señores de horca y cuchilla que trataban a los indios peor —y los vendían más baratos— que al ganado. La primera escritora indigenista fue una mujer, enérgica hacendada ella misma y lectora de Emile Zola y de los filósofos positivistas: Clorinda Matto de Turner. Su novela *Aves sin nido* inauguró una larga sucesión de libros “comprometidos” en los que se retrata, desde diversos ángulos, la vida campesina, denunciando las injusticias y reivindicando las costumbres y tradiciones indígenas que hasta entonces, increíblemente, habían sido ignoradas por la cultura oficial. Es imposible estudiar la historia rural del continente y entender el trágico destino del hombre de los Andes desde el fin de la Colonia, si uno no acude a la novela indigenista. Ella constituye el mejor, y a menudo, el único, testigo de esa historia.

Esta participación decisiva del escritor latinoamericano en el catastro físico y social de la realidad, el hecho de que en tantos casos y de manera tan eficaz complementara o sustituyera en esta misión al científico, al periodista y al agitador social, contri-

buyó a establecer una concepción de la literatura, que ha calado profundamente en todos los sectores. La literatura aparece, según ella, como una actividad bien intencionada y positiva, que describe las lacras de la realidad y prescribe los remedios para curarlas, desbarata las mentiras oficiales y hace resplandecer la verdad. Ella tiene también una función prospectiva: reclama y pronostica el cambio (la revolución) social, esa nueva sociedad liberada de los dominios que ella delata y exorciza con palabras. Según esta concepción, la fantasía y el verbo están enteramente al servicio de un ideal cívico, y los hechos de la literatura se hallan tan subordinados a la realidad objetiva como los libros de historia (o incluso más que ellos, por las razones que hemos visto). Esta visión de la literatura como un quehacer mimético, moralmente edificante, históricamente veraz, sociológicamente exacto, políticamente revolucionario se ha diseminado de tal modo en nuestros países, que ella explica, en parte, la irracionalidad con que a menudo los gobiernos dictatoriales del continente, apenas instalados, persiguen, encarcelan, torturan e incluso matan a escritores que son muchas veces ajenos a toda militancia política, como ha sucedido, por ejemplo, no hace mucho, en Uruguay, Chile y Argentina.³ El simple hecho de ser escritores los



hace sospechosos, una amenaza a corto o largo plazo para el *statu quo*.⁴ Todo ello contribuye a complicar extraordinariamente algo que de por sí es difícil de aclarar, el malentendido que está en la base de todo esto.

Ya que el "compromiso" de un escritor, entendido como la obligación de dar cuenta de las iniquidades de su mundo y de programar su remedio, no es garantía de que su obra alcance artísticamente algún valor, el propósito de romper el silencio reinante en torno a los problemas sociales y de exigir su solución no indica que los textos escritos con esta intención vayan a ser originales, creativos. Pero, en cambio, esta idea de la literatura, una vez que arraiga en el público, hace muy difícil que se pueda disociar una cosa de la otra: el mérito literario y la *eficacia* social y política de un texto. Una sociedad formada en la convicción de que la literatura debe ser útil —es decir, servir a la actualidad— difícilmente entenderá o aceptará aquellas obras que, en vez de reproducir la realidad, la rectifican o la niegan. Y, sin embargo, son estas últimas las que verdaderamente constituyen la literatura. Para que la sociedad las acepte, entonces, la crítica, si no se atreve a rechazarlas, deberá desnaturalizarlas, presentándolas como símbolos o alegorías que, bajo una apariencia de magia, fantasía o locura cumplen también con la misión bienhechora de denunciar el mal y proponer la buena idea.⁵

Sin embargo, lo cierto es que, como dijo una vez



André Gide, los buenos sentimientos no suelen generar buena literatura. Quizá la frase podría ser rehecha y afirmar, más generalmente, que los buenos sentimientos no producen literatura sino algo distinto: religión, moral, política, filosofía, historia, periodismo. La literatura puede servirse de todas estas materias para sus fines, claro está —lo hace siempre—, pero, en cambio, sólo puede servir a cualquiera de ellas vendiendo su alma, convirtiéndose en aquello que quiere servir. Porque la literatura no demuestra sino muestra, en ella las ideas son menos importantes que las obsesiones y las intuiciones, su verdad no depende de su semejanza con la realidad sino de su aptitud para constituirse como algo distinto del modelo, la actualidad no sólo le es indiferente sino que ella sólo existe en la medida que la trasciende y se enraíza en algo más permanente, sus fuentes provienen mucho más de los fondos turbios, prohibidos, de la experiencia humana que de una voluntad social profiláctica, y el servicio que verdaderamente presta a los hombres no consiste en contribuir a la propagación de la fe y el catecismo (religiosos o políticos) sino, justamente, en socavar las bases mismas sobre las que se asienta toda fe y en poner a prueba (lo que equivale a relativizar) todo conocimiento racionalista del mundo. La insumisión congénita a la literatura es más ancha de lo que creen quienes la consideran un mero instrumento para combatir a los gobiernos y las estructuras sociales dominantes: ella irrumpe por igual contra todo lo que significa dogma y exclusivismo lógico en la interpretación de la vida, es decir las ortodoxias y heterodoxias ideológicas por igual. *En otras palabras, ella es una contradicción viviente, sistemática, inevitable de lo existente.*

Volvamos al ejemplo de la literatura indigenista. Ella es importante, como he dicho, desde el punto de vista histórico, pero no lo es, sino en casos excepcionales, desde el literario. Novelas y poemas escritos a menudo de prisa, bajo el imperativo de un estado de cosas que urgía cambiar, a veces con pasión militante, impregnados de la voluntad de enmendar un daño, carecen con frecuencia de aquello que es imprescindible en una obra de arte: la vida propia, que surge de la riqueza de expresión y la pericia técnica. Su objetivo didáctico determina que sean casi siempre simplistas, y su carácter político partidario los torna en muchos casos discursivos, cuando no demagógicos. Por su afán en reivindicar lo local, pueden ser de un folklorismo tan extremado (en su abuso del lenguaje coloquial, sobre todo) que resultan poco inteligibles para quien no está familiarizado con el mundo que describen. De muchos escritores indigenistas se puede decir que (casi siempre sin saberlo), para servir mejor ciertos ideales colectivos, sacrificaron todo lo que había de literario en su vocación.

Cada cual juzgará, de acuerdo a su sistema de valores, si este sacrificio vale o no la pena, si la

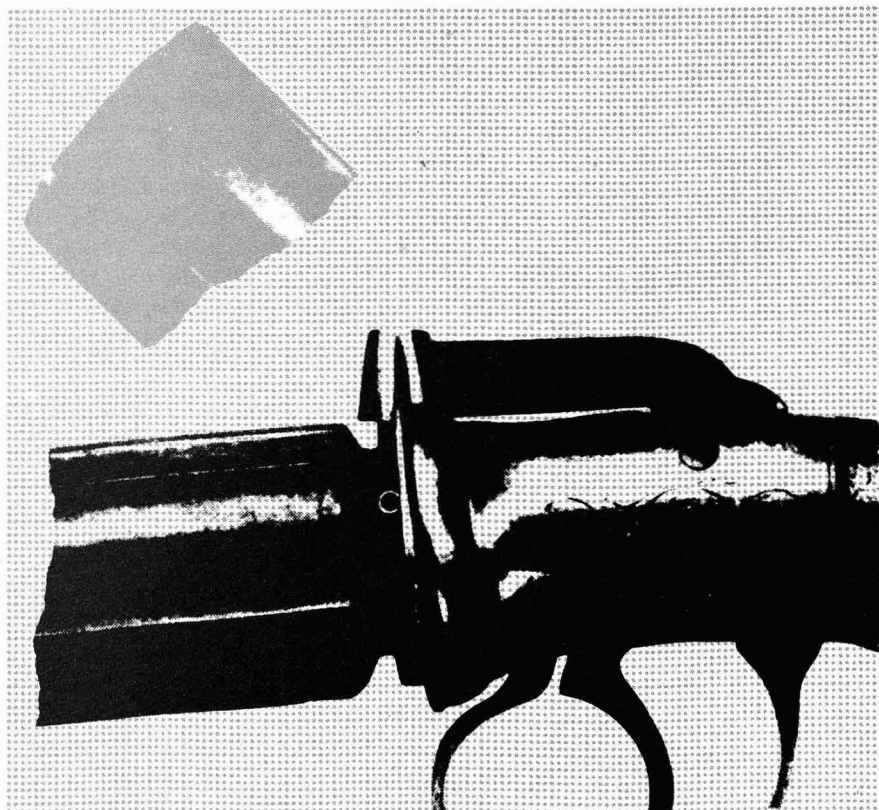
inmolación de lo propiamente artístico por el “compromiso” social y político es aconsejable, como recomendó Sartre a los escritores africanos hace quince años, disparándoles este ultimatum (que era también una autocrítica): “frente a un niño que se muere de hambre, *La nausée* carece de peso” (*no fait pas le poids*).⁶ Este es un problema aparte y sobre el cual, por lo demás, nunca habrá unanimidad de pareceres. Lo que quiero subrayar es que, en América Latina, por circunstancias que tienen que ver con la problemática social y con el tipo de literatura que durante mucho tiempo se hizo, se ha creado una situación muy especial para los escritores en lo que se refiere al ejercicio de su vocación. El público real y potencial del escritor —sus lectores, o, simplemente, sus conciudadanos— se han habituado a entender la literatura como un servicio social edificante, una actividad a través de la cual cobra forma aquello que los medios de información desfiguran y la enseñanza y la política oficial ocultan. Este público espera que la literatura contrarreste el escamoteo de la realidad que practica el poder y mantenga viva la esperanza y estimule la rebeldía de las víctimas. Al pensar esto de la literatura, ese público confiere al escritor una personería moral y cívica y el escritor debe tratar durante su vida de ajustar su conducta a esta imagen (por lo menos en las cosas que dice, no siempre en lo que hace) so pena de descrédito. Desde luego que el escritor puede rechazar este papel que la sociedad quiere

imponerle y decir que sólo pretende ser un artista, que él no acepta que la literatura se confunda con la filantropía política, y que las preocupaciones que alimentan su trabajo no rozan siquiera los temas de la sociología y de la historia presentes, de modo que pese a quien pese él permanecerá enclaustrado en la ciudadela de sus demonios personales. Esta actitud no sólo será juzgada como una toma de posición política (lo que indudablemente es); ella será de hecho, el barómetro que calibre todo lo que escriba. Todo lo que salga de su pluma vendrá etiquetado, lastrado, por aquella actitud que sus lectores (reales o potenciales) sólo podrán entender como una traición a las víctimas. Aspirar a ser sólo un artista significa, dentro de esta perspectiva, un crimen moral y un pecado político. Nuestra literatura está marcada por este contexto y si uno no lo tiene en cuenta difícilmente comprenderá lo que la diferencia de otras literaturas y el comportamiento de nuestros escritores.

Porque ningún escritor en América Latina ignora la presión psicológica que se ejerce sobre él a favor del ‘compromiso’. Y repito —porque es de vital importancia— que esta presión proviene de las víctimas al mismo tiempo que de los victimarios. Ambos comparten la creencia de que la literatura es, debe y sólo puede ser ‘social’. Hay escritores, desde luego, que ceden a esta presión simplemente porque ese impulso externo coincide con sus convicciones. Estos casos son los afortunados. La coincidencia entre la elección individual del escritor y la idea de su vocación que se ha hecho la sociedad, permite al novelista, al poeta, al dramaturgo crear libremente, sin remordimientos, con la buena conciencia que da saberse del lado de la justicia y de antemano respaldado por sus contemporáneos. Es interesante advertir que muchos escritores latinoamericanos que, en sus comienzos, se mostraron indiferentes e incluso hostiles a los temas sociales y políticos, más tarde, a veces gradual, otras súbitamente, orientaron sus escritos en la dirección del compromiso. La razón del cambio pudo ser que, en determinado momento, descubrieron la magnitud de la injusticia social y decidieron combatirla con la literatura. Pero no se puede descartar que en este cambio de dirección influyera también la conciencia de la impopularidad y las complicaciones que conlleva el desacatar las exigencias del medio y de las ventajas psicológicas y prácticas que significa actuar y escribir como el público espera que lo haga.

Todo esto ha dado a la literatura latinoamericana rasgos peculiares. Los problemas sociales y políticos son en ella una presencia continua, y uno los encuentra incluso en obras cuyos temas y formas parecerían serles írritos.

Por ejemplo, en aquella literatura que se designa con el rótulo de fantástica para diferenciarla del realismo. Este género, cuya substancia es la vida mental, por lo común no se propone describir los me-





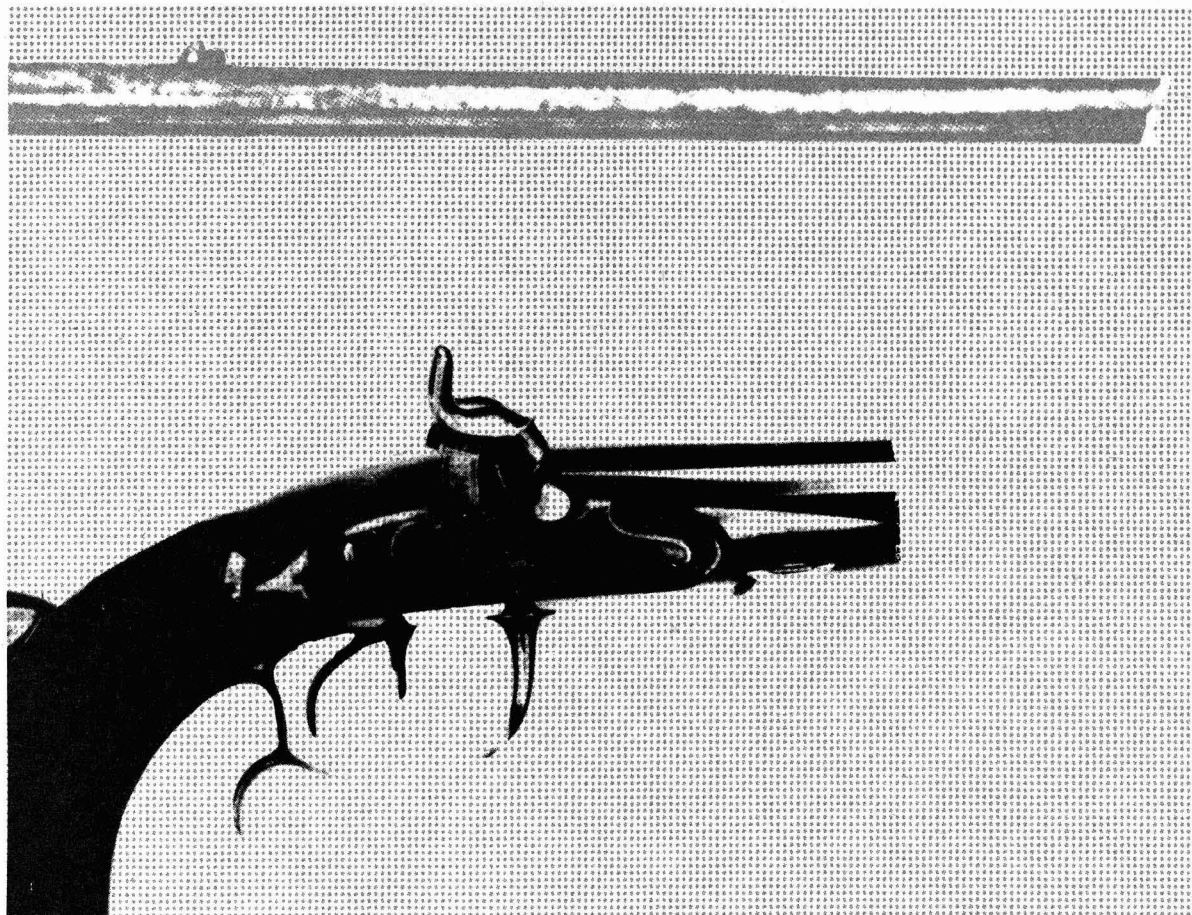
José María Arguedas

canismos de la injusticia económica ni ilustrar los abusos de que son víctimas los campesinos y los obreros, es decir hechos de la realidad objetiva, sino —como ocurre en Edgar Allan Poe, en ciertas historias de H.G. Wells, Villiers de L'isle Adam o en Lovecraft— por el contrario, los esquivo para explorar lo imaginario y extraer de los sueños y las visiones los materiales con que levanta ese 'otro' mundo que es el suyo, ajeno a las leyes de la causalidad, de la razón y en todo caso irreconocible a través de la experiencia. Pero en América Latina la literatura fantástica ha servido a menudo de vehículo a la revelación y crítica de los problemas sociales. Lo fantástico, de este modo, se ha convertido en una elegante indumentaria de la intención realista y ha sido, en verdad, metáfora verbal en la que lo insólito, lo sobrenatural, lo maravilloso eran cristales para mirar a los hechos y las personas de la vida objetiva. Hay muchos ejemplos de esta utilización realista de la irrealidad. El venezolano Salvador Garmendia ha descrito, por ejemplo, en los cuentos de sofocante horror de *Doble fondo* la crueldad de las calles de Caracas y las frustraciones y mitos de las clases medias de esa ciudad. En la única novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* —cuyos personajes, según descubre el lector a la mitad de la lectura, son todos cadáveres animados— lo fantasmal no se distingue de lo viviente: es un recurso para presentar de manera sutil la violencia y la tristeza de un pueblito de Jalisco. Otro caso interesante es el de Julio Cortázar. En tanto que sus primeros relatos y novelas forjaban un mundo que, bajo la apariencia de lo cotidiano, era ontológicamente distinto de lo real y en el que los problemas sociales no tenían cabida, en sus últimos escritos y sobre todo su última novela, *El libro de Manuel*, estos temas comparecen de manera impetuosa, sin desplazar lo fantástico, injertándose en él. Toda la novela es un esfuerzo por asimilar al plano de lo imaginario una preocupación inspirada en el momento presente y en asuntos tan concretamente políticos como el exilio, el terrorismo y la dictadura.

Hay que señalar, por otra parte, que la politización de los escritores y de la literatura en América Latina no sólo resulta de la injusticia económica y de los vandalismos de las dictaduras. También hay razones culturales para el compromiso, exigencias que el escritor ve surgir en el ejercicio de su vocación. Porque, en países como el de José María Arguedas, asumir este oficio significa experimentar tarde o temprano en carne propia lo que es el subdesarrollo. Desigualdad, discriminación, atraso no sólo afectan a trabajadores, campesinos, desocupados. Son también obstáculos mayores para la práctica de una actividad artística. ¿En qué condiciones puede sobrevivir un escritor en sociedades cuyos índices de analfabetismo llegan a veces a la mitad de la población? ¿Cómo puede prosperar la literatura en países sin editoriales, sin publicaciones literarias,

donde muchos autores para no morir inéditos deben costear la publicación de sus libros? ¿Cómo puede desenvolverse una vida literaria donde las condiciones materiales —falta de educación, salarios de subsistencia, desempleo crónico— establecen un verdadero 'apartheid' cultural que mantiene segregada de los libros a la mayoría de la gente? Y si, encima de todo esto, el poder ha impuesto sistemas de censura en la prensa, la televisión, la radio y en las universidades, es decir lugares donde la literatura podría encontrar refugio y promoción ¿cómo permanecería el escritor ciego y sordo ante los problemas sociales?

Es indudable que en este estado de cosas hay aspectos positivos para la literatura. El compromiso la obliga a mantener un estrecho compadrazgo con la realidad más viva, la experiencia común de la gente, y puede vacunarla contra la tentación de abandonarse —como le ha ocurrido en algunas sociedades desarrolladas— al ejercicio del esoterismo, esa experimentación sistemática que paulatinamente la va alejando de los hombres y convirtiendo en un quehacer fatuo y solipsista. El compromiso —por lo menos en teoría— debería obligar a los escritores, en sus palabras y actos, a un esfuerzo continuo de responsabilidad. La vigilancia social que se ejerce sobre ellos por el hecho de que disfrutaban de una cierta personería cívica, tendría que servir de freno contra la tentación de usar el lenguaje y la fantasía para representar el papel del 'enfant terrible' que —como el papel aguanta todo, según el refrán— miente, trampea y propone las peores opciones. De otro lado, en este contexto, la palabra impresa, lo escrito, el libro, ocupan un lugar privilegiado, merecen respeto y alientan la esperanza: gozan de credibilidad total. La presión que se ejerce sobre la pluma supone que ella es capaz de decir la verdad, de reproducir exactamente lo real, disipando sus veladuras y ambigüedades, y, también, que las novelas, los poemas, los dramas pueden —como las bombas, los terremotos y los milagros— producir cambios sociales profundos e instantáneos, deshacer lo que anda mal. Esta creencia en la omnipotencia de la literatura en el dominio socio-político es ingenua pero asegura para ella una función más elevada que la del mero entretenimiento y ello puede hacer las veces de un poderoso estímulo para el escritor. Es una creencia que, por lo demás, parte de un hecho cierto y saludable. En América Latina los libros no han sido intervenidos, manipulados y degradados por el poder, como otros medios de expresión, y en la mayoría de los países siguen siendo la última trinchera de la libertad. Ello se ha debido a la afortunada estupidez de nuestros gobernantes, que no consideraban a la literatura tan nociva como para censurarla. Pero, también, a que, por la naturaleza de los mecanismos que la crean, la soledad en la que nace, la relativa facilidad con que puede reproducirse y circular y la huella durable



que su paso imprime cuando los hombres se reconocen en ella, la literatura es, entre las creaciones humanas, la que ha mostrado más resistencia a doblegarse ante el poder, la que ha sorteado mejor sus embestidas. En estos tiempos en que, en tantos sitios, se yerguen profetas que anuncian su muerte, resulta consolador que entre nosotros la literatura haya estado asociada, y siga estándolo, a estos anhelos: que la verdad sea dicha y la injusticia suprimida.

Pero esta situación encierra también multitud de peligros. La función de la literatura puede verse sustancialmente distorsionada si los textos de creación se leen sólo o principalmente como medios de conocimiento social o instrumentos de educación y agitación política. ¿Cuál sería entonces la frontera entre sociología, historia, periodismo, publicidad y la literatura? ¿Es la literatura nada más que una versión envilecida (ya que sus datos son siempre dudosos por la intervención en ellos del factor imaginario) de las ciencias sociales y del ensayo político? En verdad, en esto se metamorfosea la literatura si se estima que su máxima hazaña consiste en ofrecer un testimonio de la realidad objetiva, si ella es juzgada sólo como acta y constancia fidedigna de lo que ocurre en la sociedad.

De otro lado, esta situación abre las puertas de la literatura a toda clase de oportunismos y al chantaje más descarado. El crítico, por lo pronto, debe ser muy cauteloso o va perdido. Porque ¿cómo llamar fracasada a una novela que protesta contra los opresores de las masas sin ser considerado un sirviente del opresor? ¿Cómo considerar una pavorosa calamidad, a este poema que fulmina, en versos asonantes, a las multinacionales, sin ser acusado de perro de caza del imperialismo? Y ya sabemos qué beneficios pueden sacar de esta concepción primaria de la literatura los intelectuales deshonestos y con qué facilidad estos argumentos pueden ser impuestos a públicos incultos.

La exigencia de compromiso puede significar, también, el descalabro de una vocación artística, si, por la índole de sus experiencias y su temperamento, el escritor es incapaz de escribir sobre aquello y en la forma que la sociedad espera de él. Ya que esta exigencia entraña una mutilación de la literatura, un recorte de sus límites, que son los de la sensibilidad, el deseo y la imaginación, algo considerablemente más ancho que el estricto territorio de los problemas sociales y políticos y más largo en el tiempo que la actualidad. Un escritor como Borges ha construido una gran obra literaria en la que estos



temas no tienen carta de ciudadanía y en la que, más bien, prevalecen las inquietudes metafísicas, teológicas, literarias, lúdicas y la pura fantasía. (Pero desde luego que él tampoco ha podido dejar de responder al reclamo 'político' y uno se siente tentado a ver en las declaraciones de extremo conservadorismo que Borges hace —y que desconciertan a veces a los propios conservadores— nada más que una estrategia del sacrilegio a fin de que lo dejen escribir en paz sobre las cosas que le importan). Entre los escritores hay —como entre los hombres de cualquier otro oficio— muchos a quienes los problemas sociales y políticos no les interesan, o en todo caso no lo bastante para convertirlos en el centro de su trabajo. Estos son los casos desafortunados. Si obedecen a su predisposición íntima y escriben una obra sin vínculo aparente con lo 'social', la obra será de todas maneras entendida como un escamoteo, una acobardada toma de posición a favor de la iniquidad. Si, en cambio, acatan la exigencia y se empeñan en escribir libros comprometidos, forzando su naturaleza y traicionando sus demonios, lo probable es que se frustren como escritores y produzcan una obra auténtica.

Creo que José María Arguedas experimentó este terrible dilema y que hay huellas de él en su obra y en su conducta ciudadana. El había nacido en los Andes, y, pese a ser hijo de un abogado, convivió por largos períodos con indios sirvientes, peones y comuneros, y de niño fue, en la lengua que hablaba, las cosas que sentía y la manera de ver el mundo, uno de ellos. Más tarde se convirtió en un peruano avecinado en la costa, que pertenecía a la clase media y hablaba y escribía en castellano. Toda su vida osciló entre estos dos mundos culturales y ellos se disputaron su espíritu, a veces de manera dormida y a veces tormentosa. La literatura significó para él una manera de retornar melancólicamente a los días y lugares de su infancia, el mundo de la aldea de San Juan de Lucanas, el pueblo de Puquio o la ciudad de Abancay, pero, sobre todo, al paisaje de la sierra, a su fauna y a su flora, que era capaz de recrear mágicamente, en una prosa exaltada y feliz.

En lo que respecta al indio, Arguedas era algo que podría llamarse un 'conservacionista' (para no decir conservador): un ecólogo cultural. Esto se expresaba en él más por instinto y palpito que mediante una elaboración consciente. Desde luego que a Arguedas lo exasperaban la explotación y los abusos de que era víctima el indio y que quería corregir esa situación. En eso coincidía con los sectores políticos llamados progresistas. Pero había otro aspecto de la realidad india, que él conoció y comprendió mejor que ningún otro escritor latinoamericano, que lo fascinaba y que él hubiera querido *conservar*. Y en esto entraba en una contradicción insalvable con la ideología de esos sectores. Este aspecto es la cultura india, en el sentido vasto que tiene esta palabra para un antropólogo contem-

poráneo. Es decir, ese sistema de supervivencia que ha permitido al indio de los Andes, pese a su desamparo y a las durísimas circunstancias adversas, de un lado, mantener, en el dominio de la lengua, de las costumbres, de los ritos, una cierta continuidad con el pasado, y, de otro, transformar todas las instituciones, creencias y aun la lengua que le fueron impuestas por la cultura dominante —la blanca, occidental o hispana— en algo sustancialmente distinto. Como, por ejemplo, esa corrida de toros que llegó al Perú con España y que —según describió admirablemente en *Yawar Fiesta*— se ha convertido en una ceremonia india, en la que los comuneros se enfrentan al toro a pecho descubierto y lo embravecen y matan con cartuchos de dinamita al son lúgubre de las trompetas de cuerno llamadas wakawakras.⁷

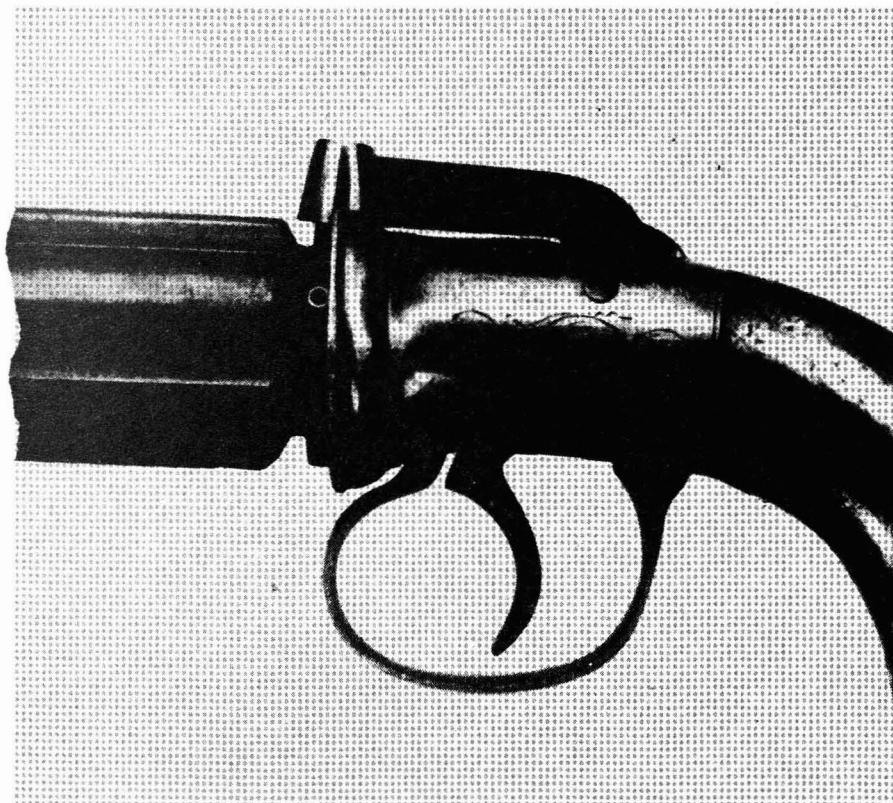
La teoría de la lucha de clases nunca le pareció suficiente para entender de manera totalizadora la condición del indio. "Las clases sociales —escribió en 1950— tienen también un fundamento cultural especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable fuerza, con incesante e ineludible exigencia."⁸ Y en 1968: "¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico".⁹ La frase sintetiza todo el drama de Arguedas. Ambas opciones coexistían en él y él las sabía alérgicas una a otra. El socialismo no mató en él lo mágico, pero en sus mejores creaciones lo mágico mató al socialismo (es decir a la ideología). El hubiera querido abolir las injusticias sin privar al indio de esa cultura hecha de conservación de lo tradicional y transformación de lo foráneo en la que veía la mejor prueba de su fuerza creativa y de su voluntad de resistencia. Era en suma el carácter 'arcaico', 'bárbaro' de la realidad india —lo tradicional y lo metabolizado de la cultura de occidente— lo que Arguedas amaba y con lo que se sentía profundamente solidario, no sólo porque conoció de niño y desde adentro esa realidad (lejanísima para cualquier otro escritor peruano), sino porque veía en ella la mayor proeza llevada a cabo por el indio para no dejarse destruir ni social ni espiritualmente. Lo mejor de su obra son los libros en que —como *Yawar Fiesta*, *La agonía de Rasu Ñiti*, *Los ríos profundos*— describe (mejor dicho, inventa) con palabra lírica y maravillada este 'arcaísmo' y quizá ello explica la importancia que tienen en sus ficciones la ceremonia, las fiestas y la música. En ellas intuía Arguedas una expresión privilegiada de la creatividad del pueblo indio, una manifestación de su identidad. Y su constante reproche al Perú oficial fue que desdeñara eso que en *El Sexto* llamó "la voz de su pasado".

El problema era que, en esto, entraba en conflicto radical con las fuerzas e ideas 'progresistas',

aquellas que —como lo mostró en los jóvenes discípulos de *Yawar Fiesta*, que quieren desaparecer la fiesta de toros india, o en esos ideólogos apristas y comunistas de los calabozos de *El Sexto* que le parecen al narrador de la novela, transparente portavoz del autor, igualmente incapaces de entender verdaderamente al Perú andino— consideran que la única manera de salvar al indio es liberándolo, al mismo tiempo que de sus explotadores, de las supersticiones, usos bárbaros y ritos retrógrados como el 'yawarpunchay'. La idea de que, en nombre del progreso, se destruyera la realidad cultural india era sencillamente inaceptable para Arguedas y en su obra uno puede seguir las alternativas de ese conflicto perpetuo. La Ideología invade su obra después de *El Sexto* (donde la había rechazado) en una novela que es su mayor derrota al mismo tiempo que la más ambiciosa que escribió: *Todas las sangres*. En ella Arguedas cedió enteramente a la presión a favor del 'compromiso' ideológico, que se ejerció sobre él con más fuerza que contra nadie. Era el escritor peruano que sabía quechua y conocía la miseria y el horror de la explotación del indio desde adentro: era él quien tenía que escribir la gran novela 'progresista' del Perú. *Todas las sangres* es un gigantesco esfuerzo por obedecer ese mandato, una clarísima inmolación de su sensibilidad en nombre de ciertas ideas. Y también un gran fracaso literario: la visión es simplista, caricatural, confusa, y, como suele ocurrir, por querer ser extremadamente fiel a

la realidad, el libro se desvanece en la irrealidad.¹⁰

Lo cierto es que profundamente Arguedas no creyó nunca que el progreso entendido en términos económicos fuera una solución para el problema del indio. Y ello se ve sobre todo en su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, visión de apocalipsis de lo que puede significar el progreso entendido en términos industriales, es decir puramente cuantitativos. La harina de pescado, que hizo florecer una próspera industria en la costa peruana y convirtió Chimbote, pueblo de pescadores en los años cuarenta, en un gran centro industrial, está presentada en el libro como una maldición del cielo, un flagelo que destruye física pero sobre todo moralmente a los hombres —a todos, sin excepción—. Pero la víctima principal es el indio de los Andes, que, al bajar a la costa con el señuelo de mejorar su nivel de vida, abandonando el campo para convertirse en pescador u obrero pierde sus raíces, su lengua, su ámbito y asiento social, y se convierte en una grotesca caricatura al que los demás pisotean y que se ultima a sí mismo en cantinas y burdeles de horror hasta alcanzar la delicuescencia. La novela muestra cómo, por culpa del 'progreso' los indios en Chimbote han 'perdido su alma'. Para tratar de rescatar ideológicamente a Arguedas para el bien —de acuerdo al sistema que he tratado de describir—, críticos como Cornejo Polar han dicho, claro está, que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* denuncia, en realidad, el desarrollo capitalista, que el libro es un alegato contra el carácter anárquico, competitivo, basado sólo en el lucro, de ese progreso. Esta es una superchería motivada por la ingenua creencia de que la 'buena' literatura debe serlo, al mismo tiempo que en el artístico, en el dominio ideológico: es decir, defender y propagar las opciones 'progresistas'. Sin embargo, cualquier lectura no entorpecida por el prejuicio, descubre de inmediato que el mal —con las connotaciones metafísicas y teológicas de la palabra— que contamina el mundo de la novela se enraíza en la esencia del sistema industrial, está en los engranajes de esas máquinas que trituran la anchoveta y destruyen la Naturaleza, en el tipo de trabajo que genera y en las relaciones que establece entre los hombres. Es la noción misma de 'desarrollo', de modernización, de adelanto tecnológico, lo que es demoniacamente representado y exorcizado en el libro. La razón secreta de este rechazo es la intuición, que nunca abandonó a Arguedas, de que este género de sociedad (aun cuando fuera de distinto signo ideológico) sólo puede surgir sobre las cenizas de esa sociedad arcaica, rural, tradicional, mágica (folklórica en el sentido mejor de la palabra), en la que Arguedas —quizá con razón, quizá sin ella: yo no sabría decirlo— veía lo mejor del Perú. Esto era intolerable para él al mismo tiempo que políticamente in formulable.



No hay duda, para mí, que esta contradicción en que Arguedas se debatió toda su vida, y que lo mantuvo simultáneamente aliado y en disidencia con la 'modernidad' y las fuerzas sociales políticas que hacían pesar sobre él una coacción psicológica y moral enorme, fueron un factor importante en esa larga crisis que concluyó en el balazo de ese mediodía de diciembre de 1969. Ese disparo todavía sigue retumbando, como una llamada de atención sobre las servidumbres que acompañan a la vocación del escritor en América Latina.

Cambridge, noviembre, 1977.

Notas

1. El violinista Máximo Huamán Huamani, de Diego de Ishua, Lucanas, recibió una de las cartas-testamento de Arguedas, rogándole que llevara a sus exequias esos "dansaks" que lo habían fascinado desde niño. Huamán Huamani acompañó el cortejo fúnebre tocando en su violín la Danza de las Tijeras (en *tono de agonía*, como le pidió precisamente Arguedas), mientras dos danzantes indios, vestidos con sus multicolores trajes de plumas y espejos, iban bailando junto al ataúd.

2. He omitido el caso de Cuba, entre los ejemplos citados, no por las obvias diferencias entre un régimen autoritario de izquierda y uno de derecha (la dictadura militar peruana decía ser de izquierda hasta 1976), puesto que, en lo que se refiere al control de los medios de comunicación y de las universidades por parte del Estado, nada los distingue (salvo, tal vez, el hecho de que ese control en un país comunista es técnicamente más perfecto) sino por sus distintas actitudes frente a la literatura. En Cuba, como en cualquier país de economía estatizada, la planificación eliminó ese espacio libre de que ha gozado casi siempre la literatura aun en las peores dictaduras latinoamericanas. A diferencia de las oligarquías militares de derecha, los Estados comunistas sí conceden una importancia de primer orden a la literatura. Por ello, al tiempo que la ponen al alcance del mayor número en ediciones gigantescas y baratas, la censuran cuidadosamente.

3. Que esta persecución se lleve a cabo contra la persona del escritor, no contra sus libros, es sintomático de lo que vengo diciendo. Durante la dictadura de Odría, en el Perú (1948-1956), los dirigentes apristas y comunistas eran reprimidos con dureza, pero se podía comprar en las librerías los ensayos de Haya de la Torre o de José Carlos Mariátegui. Hoy, en Argentina, siguen circulando los libros de Haroldo Conti y de Rodolfo Walsh, escritores desaparecidos y muy posiblemente asesinados por el régimen.

4. En el otro extremo del espectro político, Cuba, hay un ejemplo parecido de desproporción entre la reacción oficial y la peligrosidad del escritor sobre el que se hace violencia. Me refiero al caso del poeta Heberto Padilla, quien, por haber mostrado cierta hostilidad a la línea cultural de la Revolución, fue encarcelado e hizo luego una autocritica pública. Véase: "Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla", *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, N. 49, mayo de 1971, así como *Persona non grata*, de Jorge Edwards (Barcelona, Barral editores, 1974), y mi artículo *Un francotirador tranquilo* (Caretas, Lima, N. 506, 4-8 diciembre, 1974).

5. Un buen ejemplo es el macizo esfuerzo del profesor Antonio Cornejo Polar por presentar la obra de Arguedas como un dechado de "compromiso" político-social: *Los universos narrativos de José María Arguedas* (Buenos Aires, Losada, 1973).

6. Siempre me he preguntado qué podría contrapesar ese contundente cadáver: ¿toda la obra de Shakespeare?

¿La literatura francesa reunida? Las opiniones de Sartre aparecieron en una entrevista en *Le Monde*, en mayo de 1964, y originaron una viva polémica en Francia. Una reseña de ésta aparece en mi artículo *Los otros contra Sartre*, en *Expreso*, Lima 19 de junio, 1964.

7. Que la visión de Arguedas de la cultura india sea literariamente persuasiva no significa que sea exacta, y, de acuerdo a patrones científicos, no hay duda que si alguna vez lo fue hoy ya no lo es. A partir de una experiencia profunda de la realidad india, y de sus propias inhibiciones, deseos y nostalgias, Arguedas construyó un mundo *original*, y eso da a su obra literaria riqueza y accesibilidad universal. Pero es a partir de esta visión propia, distinta, de lo indio que forjó Arguedas su utopía arcaica, fundamento del dilema político que fue una herida constante en su vida y, quizá, la clave de lo mejor y de lo peor que escribió.

8. En *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, Mar del Sur, Vol. III, Enero-Febrero 1950, Lima, Perú.

9. Discurso de José María Arguedas en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega (Lima, octubre de 1968), publicadas como anexo a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1971, p. 298.

10. *Todas las sangres* no es el único esfuerzo de Arguedas por ajustar su comportamiento a la imagen que de él habían fabricado los sectores "progresistas". En sus últimos años, más o menos a partir de 1968, cuando se había agudizado la crisis que desembocaría en su suicidio, Arguedas ejecutó ciertos gestos —como la correspondencia pública en quechua con Hugo Blanco, líder campesino que se hallaba en la cárcel— que parecían los de un militante revolucionario. Esto no correspondía en absoluto a la realidad. Salvo su breve actuación antifascista, a favor de la República Española, cuando era estudiante (por lo que pasaría cerca de un año en la cárcel), Arguedas no intervino luego en política y mantuvo siempre una distancia respecto de todos los partidos y grupos revolucionarios. Es interesante en este sentido el testimonio de amigos de toda la vida, a quienes les costaba trabajo identificar al Arguedas que habían conocido, con el que él quiso dejar a la posteridad. Véase lo que dice una amiga de juventud, Lily de Cueto, esposa del profesor y ensayista Carlos Cueto Fernandino, compañero universitario de Arguedas y que tuvo mucha influencia sobre él: "Por lo que usted afirma, el suicidio de Arguedas obedeció a causas personales, ¿cómo explica entonces la carta que dejó, que es interpretada como un testamento político?"

"—Mire, le estoy hablando a Ud. con toda franqueza. Para mí, Arguedas era conciente que esa carta iba a ser publicada, que se le iba a dar publicidad a su muerte y *ese era un documento con el que iba a quedar bien*. A mí me chocó un poco, porque no era el Arguedas que estaba acostumbrada a conocer. En ese momento, él estaba muy presionado para que tomara acción en la política; la prueba está en las cartas a Hugo Blanco y otras cosas de las que él estaba muy alejado. A él le interesaba muchísimo más su trabajo como novelista que como político. *El era un idealista en política, pero no un activista. Yo tengo la idea que él sentía que existía un movimiento de izquierda, con la revolución, y tenía que quedar bien*. Creo que ahí, él estaba mal, mal.

"—¿Mal en qué sentido?"

"—Mal en el sentido que no fue sincero; *mezcló sus propios sentimientos con lo que esperaban de él*. Toda esa angustia en que vivía le impedía trabajar, escribía muy poco. Creo que todo eso lo tenía ofuscado y lo llevó a eliminarse..." Testimonio de Lily Caballero de Cueto, recogido por Maruja Barrig, en *Runa*, Revista del Instituto Nacional de Cultura, N. 6, Noviembre-diciembre 1977, Lima, Perú. (Los subrayados son míos).

Poemas

EL OJO DEL COLIBRI

No menos que la soledad
ni más que la verdad y la mentira
los climas de mi cabeza me han confundido.
Ahora, justo en la tiniebla reverberante,
en el exilio de viejas trompetas,
acuso a esa línea empolvada y semicurva,
como maleza de corazones errantes,
que se difunde entre inciertos remolinos azotados de luz.
Y entretanto el desfogue devasta
los afortunados signos que impulsan al amor
en las torres desnudas.
Si miramos, desde el ojo del colibrí el vado,
propagaremos un alto humo marchando desde los acantos
hasta la espesura.
Solamente el doble oficio: amar y ser amado
abrirá cópulas espaciosas,
arboladoras de un acontecimiento purificado,
flotar en cabalgadura enlazada.
Celebraremos la navegación
y rodearemos de altibajos de espuma la coronación de
colinas
con la vanidad de un patio sembrado por diez generaciones.
Malhadado el turbio soliloquio ocilante,
el fantasma trivial que nos revuelve la sangre
oculto y entre los huesos;
el éxodo de la pena con severos
artificios donde se ocultan las aves migratorias;
o la caverna y la masacre con un ungüento parecido
a la cal.
Recojo con mis dedos ardientes la delgada mañana.
No dar la espalda ni la huida a los más desolados
pensamientos;
en la batalla perdida no creer.
En la cúspide abandonar al perro monstruoso,
y con la carroña
sembrar de verde los jardines de la casa abandonada.

UNA NUBE EN LA PLAZA

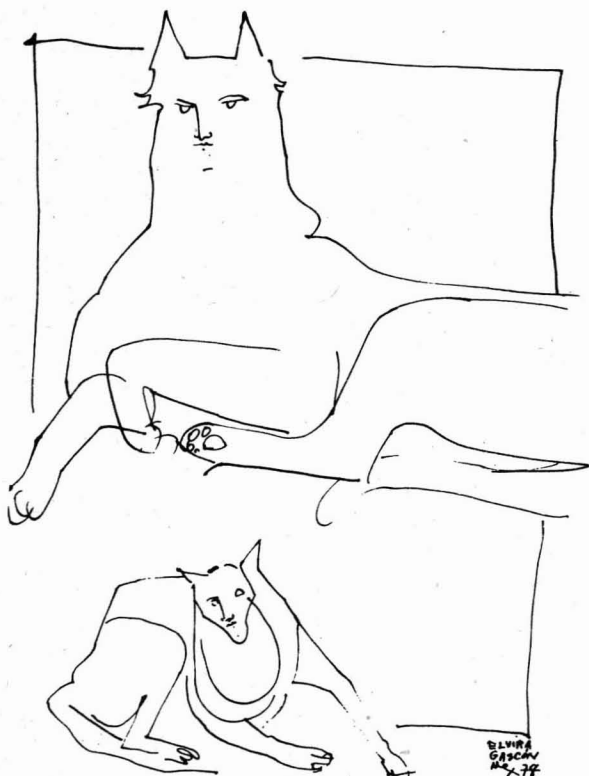
a Guillermo Fernández

Bajan las nubes y ebrios algunos rayos de sol
(perforan las ventanas.
Es inútil bostezar entre sueños.
Alguien camina en la plaza y pisa las ramas secas.
Medita frente a portales verdosos.
Olfatea la estación y tiembla su sangre en un alboroto
nutricio.
Y trasbordado, en el centro de la plaza,
con ademán abstraído, imagina los viajes,
marinos, antárticos, planetarios;
tierras inmensas de moho, palmas brucas,
extrañas constelaciones: mil peligrosas travesías.
¿Quién no desea, atravesando
una plaza, recoger la vida?
Alguien camina en silencio y mira sobresaltado
mientras camina, las ramas secas que pisa,
los portales ya distintos,
naves y adioses que parten,
y sus espaciales sueños en un sopor de piedra
se enroscan en pocos árboles, pocos pasos,
y todo se desvanece atravesando una plaza.



PORQUE TU TE APARTAS DE LAS COSAS

Porque tú te apartas de las cosas
cuando llega el momento;
porque tú con un tiempo de otoño detienes la torre de la
sangre;
porque bajo los árboles atareas el corazón de las
raíces
y los nervios de la razón a tu placer se vierten;
porque enmiendas los temores en un beso de palmas,
y miras la cama donde duermen los ladrones su ternura
y miran los muertos su vacío como una flor;
porque tú, erguida y arrebatada de agua disipas como un
manantial
la intemperie
y el amor perturba sus ahogos y navega un áspero diluvio
en charcas más suaves que la hoja del sueño;
porque tú, fragante perejil,
tocas con sandalia coral adormilados vientos
y los puntos cardinales del crepúsculo son pájaros
corrientes
porque en abandono encierras las últimas luces de la
espiga
y tejes azabaches rodantes
y bendices pueblos y portales,
mi corazón se levanta de sus sombras,
y amanece.



EMBESTIDA Y DECLINANTE

Embestida y declinante esta hoja es cruel,
es una herida abierta en exceso
descifrando los mensajes de lo vivo
entre oscuras fiebres.

Pero con un tañido se disipa
y anonadadas deidades borbotan
en sus minúsculas playas.

Mi yo delirante, entre filosas catedrales,
baja sus peldaños, sube sus vértices,
se desborda en el umbral de sus sordinas,
cabalga inagotable sus rumores
y se despeña silencioso en su humeante océano.

El tedio de disecada boca no la roza.
En sus espacios retoñan febriles los astos
y en un estremecimiento contiene su secreto.

Mirarla es ver la luz en sus vertientes,
y entrecierra los ojos como viniendo de adentro.
Así se regocija como banda de música de pueblo
y da misterios erguidos que parecen palabras.

Embestida y declinante esta hoja es cruel
como un fruto ácido mordido en otra estación.
como una angustia conocida, de pronto eterna;
o se aova de júbilo y palpita de noche,
mezcla de mil sonidos, de extrañas maneras.

Borges: ejércitos y antiguallas

(unos textos dispersos)

Antiguallas que a pesar de su riguroso esplendor
son reverencia de pocos. . .

J. L. B.

Alfredo Bianchi y Roberto Giusti fundaron en agosto de 1907 la revista *Nosotros en Buenos Aires*. En dos épocas, que cubren de la fecha anotada a 1943, sacaron a la luz 390 números que recogieron desde las últimas producciones de Darío hasta las primeras crónicas de los levantamientos de Sandino en Nicaragua. En sus páginas se reunieron, también, los nombres más representativos de la Argentina y los más disímiles grupos: de "La brasileña" Payró, Ricardo Rojas; de "Los inmortales" Evaristo Carriego y Juan Más y Pi. Quiroga, Martínez Estrada y Lugones aparecieron en la revista junto al primer manifiesto ultraísta firmado por Borges (del que después tanto se arrepentiría) cumpliendo así lo que advertía la "Presentación" del primer número: "Todo aquello que bien pensado y galanamente escrito a sus puertas se presentare, recibirá una afable acogida. Ningún otro anhelo anima a sus directores que el de poner en comunión en sus páginas, las firmas viejas consagradas con las nuevas ya conocidas y con las de aquellos que surgen o han de surgir."

La primera colaboración de Borges y su consecuente invitación a colaborar en la revista es de 1922, antes su padre ya había publicado ahí mismo algunos "hermosos sonetos". Por esos años funda Proa (en cuyo primer número, por cierto, traducía un fragmento del monólogo de Molly Bloom) y empieza a colaborar también en Sur. Hemos seleccionado algunos textos de Borges aparecidos en la revista y les hemos puesto un título absolutamente arbitrario. La información la hemos tomado de *Nosotros*, selección y prólogo (pobre) de Noemí Ulla, Colección "Las revistas", Galerna, Buenos Aires, 1969.

I

Entre otras encuestas llevadas a cabo por *Nosotros* ("¿Cuál es el valor del Martín Fierro?", "La literatura hispanoamericana juzgada por escritores españoles") nos resulta interesante la que apareció en los números 168 al 171 en 1923. De todos los entonces jóvenes que la contestaron, casi 50, perduran Borges y Marechal. Decía la encuesta: "Tan inquieto anda el mundo que de todas partes llegan invitaciones a la rebeldía. Los jóvenes oyen siempre esas invitaciones. Pero la rebeldía supone un señorío anterior. Una época no puede negar a otra, si esta no ha tenido fisonomía propia, rasgos inconfundibles. La inquietud juvenil cree casi siempre en una tiránica trabazón de los hechos que se opone a su fácil expresión y expansión. Por eso se rebela." Y el cuestionario era el siguiente:

1) Como es usted joven, presumimos que nos podrá contestar a lo siguiente con absoluta franqueza: ¿cuántos años tiene Ud.?

2) ¿Hay entre usted y los escritores de su edad una común orientación estética? ¿cuál es?

3) Algunos otros jóvenes de su época ¿están diversamente orientados? ¿Quiénes son y cuál es esa orientación?

4) De los escritores mayores de treinta años, ¿cuáles son los que merecen su respeto? ¿En alguno reconocería usted a un maestro?

5) ¿Cuáles son los tres o cuatro poetas nuestros, mayores de treinta años, que usted respeta más?

6) ¿Cuáles son los prosistas?

7) ¿Cuáles son los más talentosos jóvenes de su generación y cuyo porvenir cree usted más seguro?

Y Borges contestó no sin ciertos aires macedónicos:

Con mucho ahinco de franqueza respondo a las interrogaciones enviadas:

1) Ya he cansado veintidós años.

2) En lo atañente a la lírica, hermáname con un conjunto de poetas la tendencia ultraísta, ya por mí bastante voceada y apuntalada de teorías. Acerca de la prosa, estoy más solo. Confieso mi dilección por la sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos: antiguallas que a pesar de su riguroso esplendor, son reverencia de pocos.

3) Derrotero diverso al mío lo siguen casi todos. Ahí están los tradicionalistas ñoños con sus terminaciones en illo y el *vive Dios* intercalado. Ahí están los afrancesados endebles con el aburrimiento y el chiste sin travesura y la sonrisa. Ahí están los gritadores del susto, los versificadores de aguachirle, las chilladoras del encelamiento hecho ripio, los partidarios de la adjetivación balbuciente y de la metáfora lóbrega.

4) ¡Linda insolencia fuera que no respetase yo a un escritor, por emplear éste añagazas verbales de traza no semejante a las mías! En cuanto a maestros, todos algo me han enseñado, desde Cadmo a Macedonio Fernández.

5 y 6) Mis entusiasmos son ortodoxos. Entre los santos de mi devoción cuento a Capdevilla, a Banchs, y señaladamente a nuestro Quevedo, Lugones.

7) No quiero introducirme en profeta. Sospecho que la fama es recompensa de mundología, esto es, de la destreza general del vivir, y no de una mañita peculiar de urdir versos y de sazonar oraciones. Con todo y a despecho de lo anterior, no he de rehusarle voz a mi esperanza en lo que Norah Lange ha de hacer. Quiero escribir también los nombres de Francisco Piñero, de González Lanuza y de Roberto A. Ortelli.

(*Nosotros*, núm. 170, agosto de 1923)

De los cincuenta encuestados, por cierto, sólo Ortelli y otros dos pusieron el nombre de Borges en su séptima respuesta.

II

En el prólogo a Fervor de Buenos Aires, de 1969, en su Obra poética de 1970, Borges dice no haber reescrito el libro. "He mitigado sus excesos -dice-, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente -¿qué significa esencialmente? - el señor que ahora

se resigna o se corrige." Nada dice de Cuaderno de San Martín, pero puede uno suponer una actitud parecida. ¿Qué hay de la versión de 1926 de "La fundación mitológica de Buenos Aires" a la corregida posteriormente de "La fundación mítica de Buenos Aires"? ¿Reticencias abrumadoras que certifican los vaivenes entre los "atardeceres y los arrabales y la desdicha" juvenil y "las mañanas, el centro y la serenidad" madura?

LA FUNDACION MITOLOGICA DE BUENOS AIRES

Y fue por este río con traza de quillango
Que doce naos vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
Entre los camalotes de la corriente zaina.
Pensando bien la cosa supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.
Lo cierto es que mil hombres y otros arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aun estaba repleto de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.
Cavaron un zanjón. Dicen que fue en Barracas
pero son fantasías de los gringos de Boedo.
Lo de los cuatro ranchos no es mas que una guayaba
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.
Una manzana entera en mitá del campo
zumarreada de auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala Serrano Paraguay Gurruchaga.
Un almacén rosado como rubor de chica
brilló y en la trastienda lo inventaron al truco
y a la vuelta pusieron una marmolería
para surtir de lunas al espacio desnudo.
Una cigarrería sahumó como una rosa
La nochecita nueva, zalamera y agreste.
No faltaron zaguanes y novias besadoras.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.
A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
la juzgo tan eterna como el agua y el aire.

FUNDACION MITICA DE BUENOS AIRES

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aun estaba poblado de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecocos fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera, pero en mitá del campo
presenciada de auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba Yrigoyen,
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.



III

GROUSSAC

He verificado en mi biblioteca diez tomos de Groussac. Soy un lector hedónico: jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros, ni probé fortuna dos veces con autor intratable, eludiendo un libro anterior con un libro nuevo, ni compré libros —crasamente— en montón. Esa perseverada decena evidencia, pues, la continuada legibilidad de Groussac, la condición que se llama *readableness* en inglés. En español es virtud rarísima: todo escrupuloso estilo contagia a los lectores una sensible porción de la molestia con que fue trabajado. Fuera de Groussac, sólo he comprobado en Alfonso Reyes una ocultación o invisibilidad igual del esfuerzo.

El solo elogio no es iluminativo; precisamos una definición de Groussac. La tolerada o recomendada por él —la de considerarlo un mero viajante de la discreción de París, un misionero de Voltaire entre el mulataje —es deprimente de la nación que lo afirma y del varón que se pretende realzar, subordinándolo a tan escolares empleos. Esa pedagogía, por lo demás, sería innecesaria. Por ejemplo: la novela argentina no es ilegible por faltarle medida, sino por falta de imaginación, de fervor. Digo lo mismo de nuestro vivir general.

Groussac. Es evidente que hubo en él otra cosa que las represiones del profesor, que la santa cólera de la inteligencia ante la ineptitud aclamada. Hubo un placer desinteresado en el desdén. Su estilo se

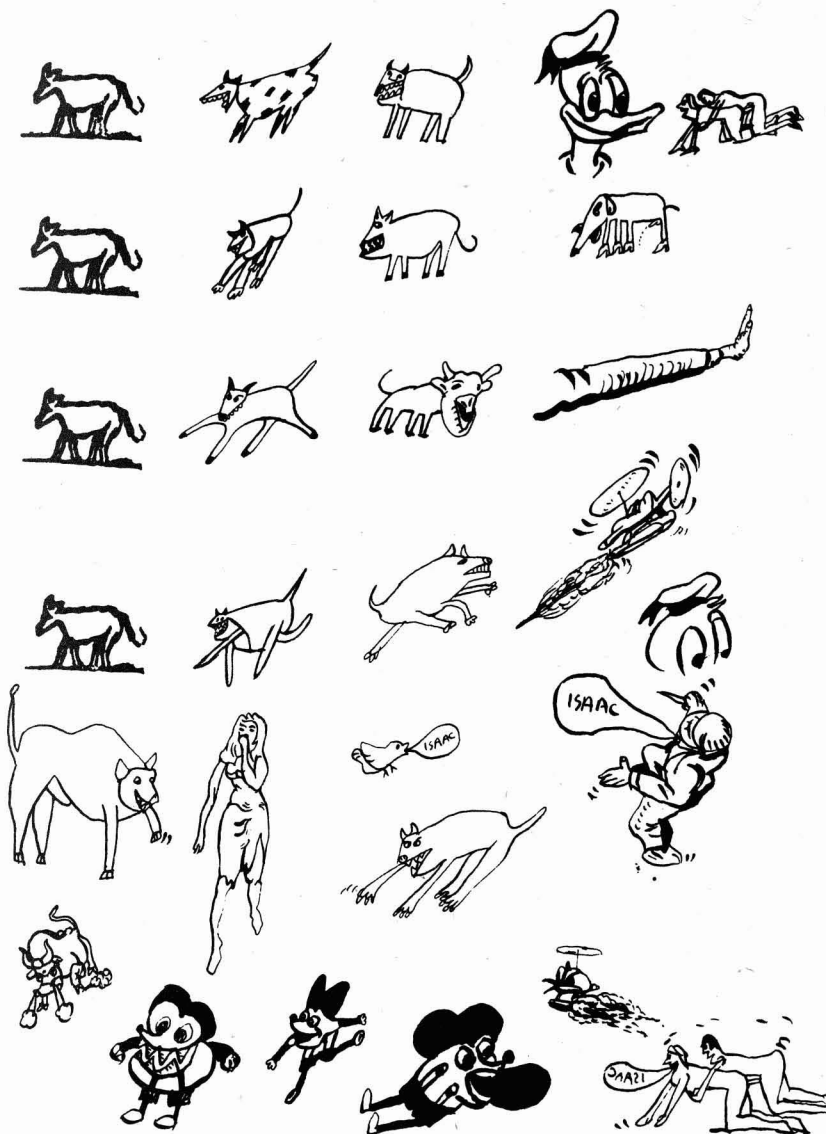
acostumbró a despreciar, creo que sin mayor incomodidad para quien lo ejercía. El *facit indignatio versum* de Juvenal no nos dice la razón de su prosa: mortal y punitiva más de una vez, como en cierta causa célebre de *La Biblioteca* pero en general reservada, cómoda en la ironía, retráctil. Supo reprimir bien, hasta con cariño; fue impreciso o inconvincente para elogiar. Basta recorrer las pérdidas conferencias hermosas que tratan de Cervantes y después la apoteosis vaga de Shakespeare, basta cotejar su versión calmosa de la Cordillera —*El cerro próximo, descarnado y sombrío, corta duramente el azul metálico del cielo; en los repliegues de la roca, algunas chapas de nieve hacen centellear sus agujas finísimas, cual hojuelas de mica; asoma la arcilla húmeda y negruzca debajo de la caja fundente: ello es la "corona inmaculada" de la poesía de bufete—*, con los paisajes efusivos de *Cosas de Francia*.

No hay muerte de escritor sin el inmediato planteo de un problema ficticio que reside en indagar —o profetizar— qué parte quedará de su obra. Ese problema es generoso, ya que postula la existencia posible de hechos intelectuales eternos, fuera de la persona o circunstancias que los produjeron; pero también es ruín, porque parece husmear corrupciones. Yo afirmo que el problema de la inmortalidad es más bien dramático. Persiste el hombre total o desaparece. Las equivocaciones no dañan: si son características, son preciosas. Groussac, persona inconfundible, Renán quejoso de su gloria a trasmano, no puede no quedar. Su inmortalidad entre nosotros los argentinos corresponderá a la inglesa de Samuel Johnson: los dos autoritarios, doctos, mordaces.

Sin camello, librecito

Pero, manito, trabajar pa qué, si ya tengo lo que, quería. Esa fue una mala racha, y una humillación, es cierto, y lo sostengo aquí y donde sea. Caí en ese vicio porque me hacía falta el bisnes, el bisnes, ñis. Los papás de ella no me querían, por vago. Pero pus cuál vago, la neta, cuál vago, si lo único que hacía era ir a las tardeadas, los domingos, y entre semana al cine y en la nochecita al billar; antes, me alivianaba con unos sopecitos y un atole de masa en la puerta del mercado. Puta, ese atole de masa que hace doña Chaquetona, le sale pero si divino, es cierto. Una vez le pregunté la receta, y como a ella le encanta el cotorreo, y es buena anciana, me cae, dijo que le salen bien los guisados y atoles porque se la tienta a la hora de cocinar. Sí, me cae que sí se la ha de tentar, porque a lo mero machín que le sale a todas márgaras el atole.

BARCELONA, BOSETOS PARA UN SELLO NUEVO, ENERO 1978



Yo no trabajo, pa qué, si de todos modos estoy como estoy, y así seguiré de por vida. A mí la lana me vale gorro, y me vale gorro ganarla, también. Prefiero que sean otros los que se soben el lomo por mí. Mi única chamba, aunque yo no la considero así, tan terriblemente, es treparme al camión cuando va repletito, como lata de sardinas; si ando en plan de buena gente, pues nomás le doy baje al cobrador o hago que se quede atrás, sueño las láminas y vámonos, chof, esto está hasta la madre. El cobrador se queda abajo sin saber qué onda; entonces, yo cobro por él y el chofer, es pendejo el chofer que escojo siempre, cree que es su canchanchán quien va recogiendo las monedas. Luego, me bajo. Eso, cuando ando de buenas, en plan serio, pero cuando no, nomás pago mi pasaje y me corro hasta la puerta de bajada; tengo buena suerte, en el trayecto siempre me topo con dos tres billetteras, buenos morlacos pa cotorrearla un buen rato. Los sábados es cuando más cargados andan. Como ves, no hay necesidad de camellar. Otros son los que se joden por mí. Y es que es la de ai, si me voy a partir el lomo en la soba, nunca voy a hacer varos, que ni los quiero, eh, porque desalivianan a la gente. Cuánto pendejo no hay que es capaz de lanzarse lo menos ocho horas diarias de rigor, y siguen de pránganas. Sueñan con hacerla en grande. La joroba, esa sí la van a hacer. Por eso no camello, por simple humanidad.

¿Aquella vez? Fue por pura conveniencia. Te digo que yo la quería, y la quiero, Por eso pasaba buenos ratos haciendo guardia frente a su casa o en el taller. Buenas humillaciones costó que me hiciera caso, por dios, pero ora va la mía. Porque de verdá la quiero y la quiero y la quiero y no me da vergüenza reconocerlo, cuántos no hay que le sacan a decir lo que sienten: dicen que si le confías a alguien tu amor, de ahí se va a agarrar pa tenerte cinchado. Puras piñas, me cae. Cuando de verdá quieres a alguien, no hay purrún, y si la haces efectiva, pus mejor. Si no, mala pata. Casi dos años, compa, dos años tras sus güesos, y ella se sabía querida y con buena nalga y defensas delanteras de primera, aunque usa parabrisas porque es medio cegatona, pero la carrocería vale la pena, lo que sea de cada quien. La fachada la tiene un poco aplastada, por eso le decían La Chata. Pero pus qué pedo, ¿no? Si era a mí a quien le gustaba, no a los criticones.

Y te digo, machín, yo le entraba a lo que cayera, por eso los malos recuerdos, le entraba a los colados o que un cablecito que tender o que tráigame dos viajes de agua pa tomar o que cámbieme mi lavadero. Ya van, a todo le entraba. Y es que quería hacérsela buena a la Chata. Pensaba retirarme del dos de bastos. Deja buena lana, y es un oficio como todos, con sus riesgos y ventajas. Dicen que es pa gente güebona, sin oficio ni beneficio. Pendejos, no saben ni lo que dicen. Porque se necesitan tanates y experiencia, y ésta sólo se logra en la práctica o los



dedos se te ponen tiesos, torpes, cualquier rozoncito te lo notan, y aparte viene la onda de la sicología: si no te sabes controlar luego luego se las güelen y la pueden armar de tos. Por eso hay que saber hacerla. Subes al bus; si va repleto es menos bronca, te haces disimulado, como que la cotorreas con un ñín, qué onda, ya me voy al camello. Los güeyes van dormitando, colgados de los pasamanos, y tú qué haces quíhubo manito, tanto tiempo sin verte, de qué la haces. El puro iris, nomás, la finta pa que puedas pasar hasta'l fondo y de pasada metiendo mano, calmado, sin agüitarse, y pides la parada y ai nos vidrios, qué bueno que no hubo problemas.

Por fin se me hizo con la Chata, esa Chata, tanto que me le anduve rindiendo. La invitaba al cine, y no aceptaba, o cargaba con todos sus hermanitos. A la tienda, a la paletería, a la fonda, y nomás tragaba y tragaba y adiós, que te vaya bien. ¿Cuándo nos vemos? Cualquier día. Me cae que gastaba la buena luz con ella, todo para que ni en cuenta. Hasta que, por fin, su corazoncito cayó a mis pies. No, no son pavoneadas ni eso. Se enamoró, qué crees, y a los dos meses nos comimos la torta antes del recreo, y ella se lo contó a su familia. El hermano la quiso hacer de emoción, pero le dije que ni la armara, que yo pa los putazos me arrugaba, que por las buenas arreglábamos tocho, que si quería, me madreara y

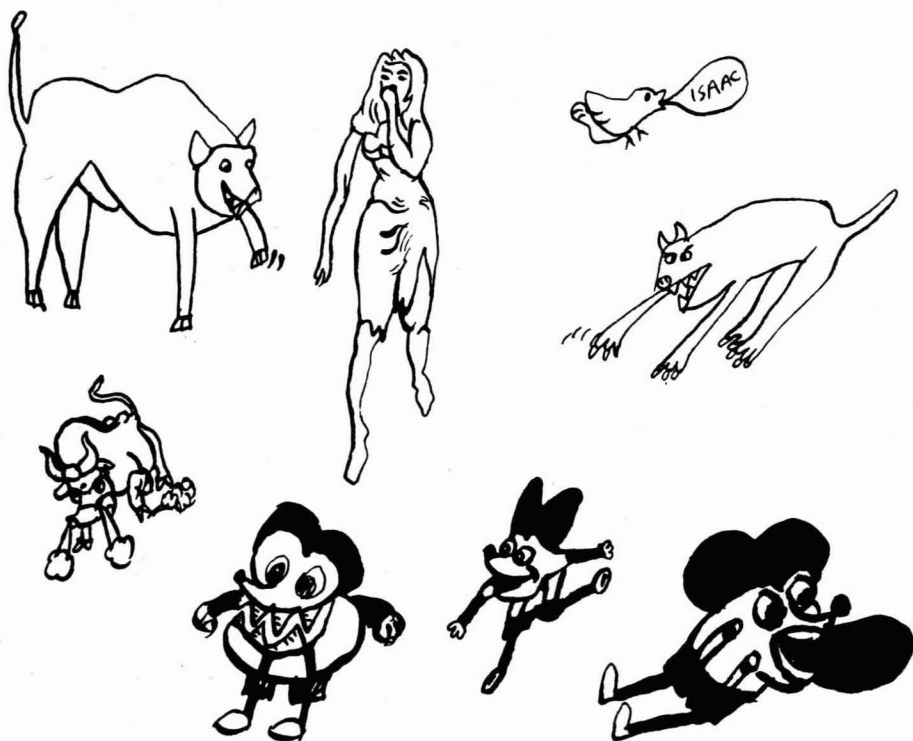
todos felices, y si querían, pus al tambo, pero a ver qué van a hacer con un chilpayate sin padre, a ver, si pa meterse en broncas, fácil, pero los resultados, a ver, los resultados, ahí sí se les frunce.

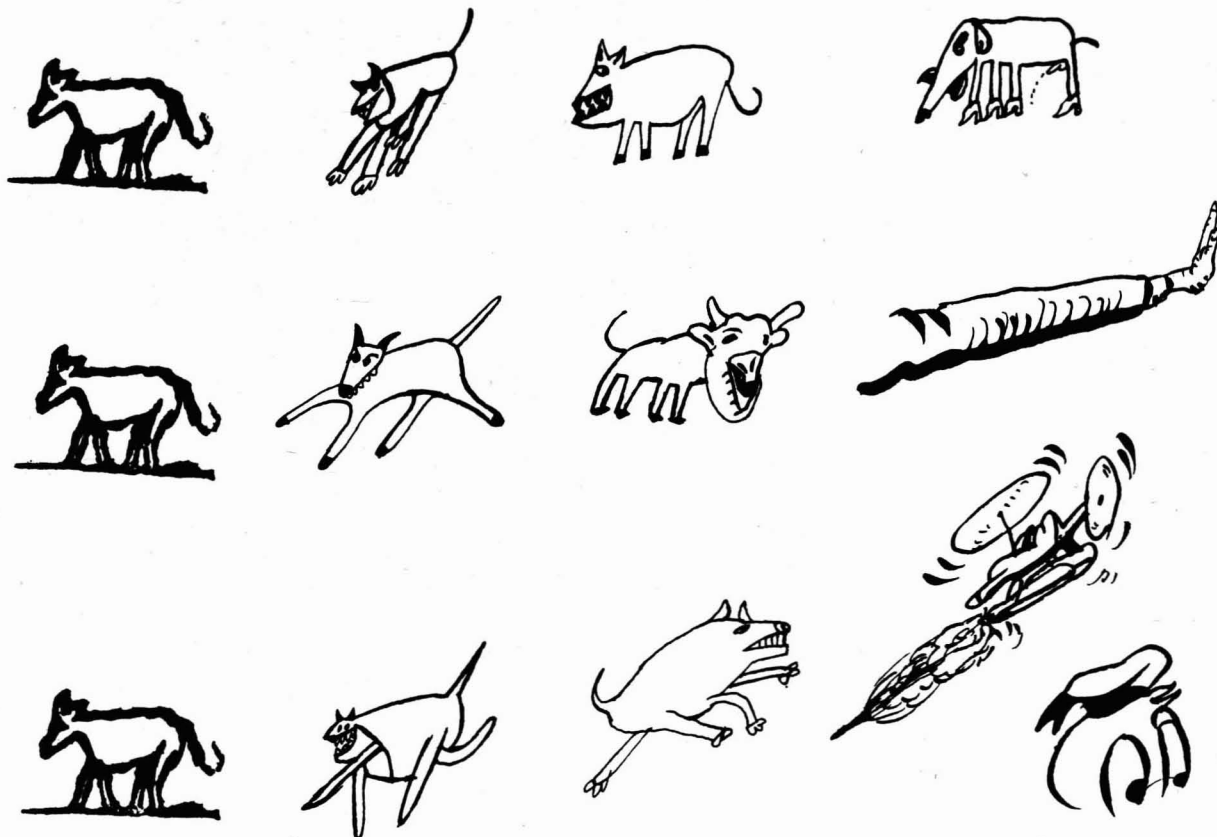
No, ñis, a la chamba ya no le entro, ni por equivocación. Cuando quise conseguir una de planta, qué crees, me la negaron, nunca me la quisieron dar, que por que qué sabía hacer, no, pus de todano. No, aquí necesitamos obreros especializados. Pus yo soy de esos. No quisieron, los ojetes. Nomás buscaba pa apantallar a la Chata, ya ves, si tienes buena chamba, la haces y yo la hice, quiere decir que no soy tan guarín, ¿no? Y a la Chata, la rendí.

Fue una buena ventaja, porque siempre era molesto tener que estar haciendo guardias frente a su casa, a sol y sombra, lloviera o tronara, y espantando a los moscones que andaban tras ella, porque aunque lo duden, la Chata sí valía, no como otras; todavía, te dije antes, ¿o no?, me tocó romper, era quintonil, pa qué más que la verdá, por eso me vi obligado a matrimoniarme. Pero eso sí, casado, pero no capado. No, si no son echadas, es la neta. ¿Ya ves a la Laura? paquetote que se da porque estudió en una academia comercial y su novio tiene coche y la viene a dejar diario hasta acá. Si es una gatígrafa, no más. Pus ya me la refiné. Sí, si nomás son las apariencias. Es más mujer mi Chata que la Laura. Esta nomás se presta pa los agasajos y de vez en cuando, pus al cinco letras, pero es muy fría, cuando estoy con ella mejor hacerse una pajita con un bistec de a varo, me cae que sí. No es que tenga algo contra las leídas y escrebidas, las que se las dan de acá y tocho, pero lo que sea, mi Chata es la única, y aparte, es mi vieja. Ya viste el bodoquito que hicimos, y fue entre los dos. Es carita, no porque sea mi hija, pero sí la hicimos con amor, ¡ay, sí!, a fondo, nada de remilgos de que voy a perder la línea o cosas así, nel. Por eso a la Chata he tratado de serle fiel, nomás por eso, porque no se anda con rodeos. Cuando soltera, pus tenía razón porque tenía que defender su acá, ¿no?

Ora es la mía, carnal, no contra ella, porque estaba al mando de la superioridá, de sus jefes. Su carnal es como los perros que ladran, puro irigote. La hermana, la que la malaconsejaba contra mí, ya ves, le hicieron el favor y ora está ahí, de arrimada con los vetarros. Por eso, me cae, por eso me siento a toda madre, ellos ya no pueden decir nada. Mis hermanas, mano, ahí tienes, que las trataban de putas y fajadoras y la madre y media, que ya ves todo lo que decían de ellas, pus han salido de blanco. A la Chata no, pus nomás porque soy ojo, me cae, y me comí la torta antes, pero yo sí quería sacarla bien, acá, chida. Pero pus no había otra, si no le hacía así no me la soltaban. Hasta el dueño del taller de costura la vigilaba, pinche rabo verde.

Nelson, compa, lo que es al camello, ya no le entro. Ai será otro día, pero ora no. Mira, el plan es entrarle con fe a lo mío, hacer una buena lana,





seguir cotorreándola como hasta ahora y poner un negocito, que al fin es lo mismo, sólo cambia de nombre: ahorita soy caco, ¿no? Pus al rato seré comerciante. Y puede que hasta haga que la Laura vuelva a cabulear conmigo. ¿Ya sabes porqué? Pus porque le gusta la marmaja. Por eso orita anda con el Policarpo. Siendo él de la tira, tiene más meneadas, con más facilidad. Pero lo que es la Laura, deja que encuentre algo mejorcito y da el cambiazo, así es ella, por eso al principio me aburrí, porque me metía a los mejores restaurantes y pedía como pelona de hospicio, le ponía fe la chava, y dos o trescientos varos se me esfumaban, y ella no aflojaba la verija, nomás calando. Y pus así era la meneada. Pa entonces ya había dejado el camello, así es que tenía tiempo de sobra pa dedicarme a ella; la esperaba a la salida de la oficina. Llegaba Policarpo y la llevaba a comer, bien acá, en su mustang, que yo creo que era del patrón del tira. Yo esperaba detrasito de las bancas, ahí por Paseo de la Reforma, y cuando ella bajaba del cuaco, jálate pacá, morena, a darle gusto al gusto mientras el tirano iba a fajarse con sus sagrados deberes.

La Laura no lo sabe, o se hace, pero el tira es casado y tiene cuatro hijos; ya me imagino a la Laura, así como le gusta la pescuezona y la buena vida, haciéndose cargo de los bodoques del tirano. Pero él no es pendejo, de maje se divorcia, si fue el

suegro quien la consiguió la chamba y gracias a él come, cómo le va a abandonar a la hija. Pobre tirano, le tengo lástima, porque ni pa allá ni pa acá. Y peor, fíjate, su ñora, y yo lo sé de buena gente, no chismosos, le pone los cuernos, y la Laura, que antes ya había sido mía, otra vez andaba con melón, y andará de nuez. Pobre tirano. Le tengo lástima, le ponen los cuernos por los dos frentes; deberían apodarle el Venadito o Reno o algo por el estilo, porque lo que es de güey, ya se pasó. Esas ondas me las pasa el velador del condominio donde vive. Ni pedo, yo por eso tengo a mi Chata.

Pero ya. Te digo que no la hago. El camello se hizo pa otro tipo de personas, no pa mí. Yo quiero seguir así, sin camello, librecito, claro que mientras la tira no me apañe. Aquí, en mi oficio, con uno o dos golpecitos tengo pa uno o dos meses, o por una quincena, porque eso sí, soy poquitero, nomás robo lo necesario, no me gusta atesorar, pa qué, si me lleva la güesuda no voy a cargar con nada. Y mi vieja, pues mi vieja ya encontrará un Sánchez o cualquier otro que le haga el favor, pero de hambre no se muere. La ventaja, al casarme con ella, fue que por fin dejé de hacer guardia frente a su casa. Ese si era un mal pedo, y en cualquier rato hasta la tira me hubiera caído, por sospechoso, y como que no va, como que no va. Era como un trabajo, y pos por eso digo que el trabajo es un vicio y viceversa. Pero todo por el amor de una dama.



Alfonso Reyes: utensilios de uso más o menos lúbrico*

1

CAMPEONA

Cuando el Presidente del Club de Natación y los Síndicos de París —chisteras, abultados abdómenes, bandas tricolores sobre el pecho— vieron acercarse a la triunfadora, prorrumpieron en aplausos y entusiastas exclamaciones:

- ¡Si parece un delfín!
- Querrá usted decir sirena.
- No, una náyade.

— ¡Una oceánida, una “oceánida ojiverde”, como dijo el poeta!

La triunfadora, francesita comestible que hablaba con dejo italiano para más silbar las sibilantes y mejor suspenderse en un pie sobre las dobles consonantes, comenzó a coquetear:

— *Non, mais vous m'accablez! Mon Dieu, que je suis confuse! Et une naïade, encore! C'est pas de ma faute, vous savez? Si j'avais su...!*

— Toque usted; sí señor. No hay nada postizo. Eso también me lo dio mi madre con lo demás que traje al mundo, etc.

— Vamos a ver, señorita —interrumpió, profesio-

nal, el señor Presidente, poniendo fin a esos desvaríos con una tosecilla muy al caso— ¡Ejem! ¡Ejem! Para llenar este diploma hacen falta algunos datos. Decline usted sus generales.

— ¿Aquí, en público?

Risas. El Presidente, protector:

— Su nombre, su edad... ¿En qué trabaja usted, cuál es su oficio?

— Mi oficio es muy modesto, señores. Porque, sin agraviar a nadie, yo, como decimos los del pueblo, soy puta.

Pánico. Silencio seguido de rumores.

— ¿Ha dicho usted...?

— Puta.

¡.....!

Dominando la estupefacción general, Monsieur Machin, siempre analítico, interroga:

— Pero, entonces, delfín o sirena, náyade, oceánida o demonio... sin faldas, ¿quiere usted decirnos cómo, cuándo, dónde adquirió usted esa agilidad y esa gracia en el nadar, esa perfección deportiva, ese dominio extraordinario del... de la... de los... de las...

Y la oceánida, cándidamente, le ataja:

— *C'est que... vous savez? Avant de venir ici je faisais le trottoir à Venise.*

1925



2

CANTO DEL HALIBUT Epopéya atávica

Cuaderno primero de la Biblioteca
Hipoglossia

Edición algo crítica

I

(Llegan)

*En la orillita del mar flordelicado,**
llegan los negros tañendo el halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
copiosos negros en pos del halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
jeta de negros, lechal de halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
hedor de negros asfixia el halibut.

* El lector puede dispensarse de leer este estribillo monótono, pero la probidad filológica nos obliga a reproducirlo. “Halibut” debe pronunciarse siempre como palabra aguda, para distinguirlo de otros monstruos. *Nota del editor.*

II

(Beben)

En la orillita del mar flordelicado,
pisan los negros la paz del halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
antiguos negros peinan su halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
negros untados en luz de halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
liban los negros la flor de halibut.

III

(Adolecen)

En la orillita del mar flordelicado,
comulgan negros en miel de halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
suspiran negros lamiendo el halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
negros desmayan, roncando el halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
fallecen negros en mal de halibut.

IV

(Danzan)

En la orillita del mar flordelicado,
¿qué hacen los negros? ¡Métenle al halibut!

En la orillita del mar flordelicado
negros danzantes engendran halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
furia de negros, pasión de halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
negros latientes violando el halibut.

V

(Orgía)

En la orillita del mar flordelicado,
bufan los negros y alumbrá el halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
zumban los negros, corona en halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
piernas de negros enredan halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
sartas de negros, estaca en halibut.

VI

(Crimen)

En la orillita del mar flordelicado,
sangre de negros, puñal de halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
aspas de negros en cruz de halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
cierran los negros la rosca en halibut.

.....*

VII

(Libertad)

En la orillita del mar flordelicado,
ojos de negros punzando el halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
dardos de negros erizan halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
negros altivos matando a Halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
¡La Independencia del Negro Halibut!

2

Comentario

I. *El género confuso.* Narración poética de un suceso heroico, alguna emancipación nacional, costumbres rituales y orgiásticas de una raza vetusta y desaparecida, moradora de playas después sumergidas por cualquier catástrofe terrestre. Epopeya que se ha dado en llamar "atávica" por ser resultado, más que de un propósito consciente, de una perpetuación inconsciente, precipitación de tradiciones, visiones étnicas, emociones folklóricas fijadas en los nervios de un pueblo acaso por amontonamiento hereditario, y reveladas de repente por un poético estallido de salto atrás.

II. *Lugar y época.* ¿Cuándo, dónde aconteció el episodio? La escuela histórica se empeñó en situarlo en una Batavia inmemorial, isla de Holanda, o fantástica, como la Pancaya de Evhemero, alegando que, por corrupción oral, se llegó a decir "atávica" donde debió decirse "batávica", o canción heroica

* Lamentable laguna en todos los Mss colacionados. N. del E.

de los bátavos. Pero esta hipótesis está ya mandada retirar. El pueblo que preservó este poema ignora sus orígenes y, prácticamente, su significado. Se supone que fue revelado por "aura", inspiración o regüeldo de la subconciencia colectiva. Tal vez el episodio carezca de realidad histórica o sea un resumen de hechos dispersos. No es dable atribuirle escenario determinado.

III. *Naturaleza del episodio.* El asunto es también incierto. ¿De quién, de qué se trata a lo largo de estos singulares versículos? Sólo sabemos que es un canto épico, aunque el género atávico ha dejado también ilustres manifestaciones, hartas conocidas hoy día, en los órdenes líricos, idílicos, elegíacos, pastorales, etc. Pero el género atávico descubre sus rasgos con mayor relieve en la épica, por lo mismo que aquí parece presentar hechos vividos, prevividos, postvividos o subvividos.

V. *El héroe desconocido.* El héroe, el halibut, es también un tanto enigmático. En verdad, hay dos héroes, o un héroe y un coro con dignidad de personaje activo y colectivo: el halibut y un pueblo de negros que comulga con sus despojos, se emancipa y redime tras de someterlo al *sparagmós* o despedazamiento dionisiaco. El coro no ofrece problema. Pero ¿y el halibut? Por veces parece un aparato de música, un bigarro transformado en trompa marina, una lámpara, un astro, un utensilio de uso más o menos lúbrico, un instrumento de tortura, una flor venenosa, un manjar, un licor sin duda aguardentoso y embriagador, una hostia sacra, un totem, una parte del cuerpo consagrada por el ritual erótico, un elemento del paisaje, una atmósfera, un estado de ánimo. . . Hacia el final del poema, el héroe se ha personalizado en un ser.

V. *El vago asunto.* Hasta donde puede colegirse, se cuenta la historia de una tribu primitiva o bien decadente, sensual, sangrienta, voluptuosa, refinada y cruel, que suele embriagarse junto al mar en alguna celebración mágica o fiesta mística, y luego da muerte a un dios para incorporárselo por manducación o bebida, y bajo cuyo poder se retuerce en éxtasis y espasmos, para acabar en alaridos de libertad. El final viene a ser un baladro de independencia, un 16 de Septiembre irreal y crepuscular. La gemebunda raza marítima afirma su autonomía devorando al Antiguo Régimen. Las mesnadas iracundas parecen clamar: "¡Sufragio efectivo: no reelección!" Y se oyen los tumbos del mar, o se adivinan.

VI. *Consideraciones antropológicas.* Se dice: "negros". Es dudoso que esta denominación corresponda a un tipo étnico definido. Parece una traducción sonambúlica de la barbarie, del primitivismo tal vez, o de la crueldad voluptuosa. O se dijo "negros" por "morenos", como hacen los argentinos. El lenguaje sintético de la poesía lleva a los extremos. O es una denominación cariñosa, así como quien exclama: "¡Mi negra!", por: "¡Oh dama de mis pensamientos!". Hasta aquí las actuales investigaciones.

VII. *Reflexiones estilísticas.* Siete estrofas o *lais* ses de cuatro dísticos cada una, caracterizados éstos por la rígida simetría del fraseo. Métrica no registrada en los reglamentos aduaneros. Recurrencia léxica, reiteración encaminada a provocar el sonambulismo. El primer verso de cada dístico se repite hasta el aturdimiento. Estética del Rimbaud Ebrio y del Suprarrealismo Soluble. El verso reiterado crea un marco para el movimiento del poema, un fondo marino sobre el cual resalta el cordón de negros, con lejanas circunflexiones de olas. El verso reiterado es un friso. Si la repetición recayera sobre el segundo verso del dístico, lo llamaríamos letanía. "En la orillita del mar flordelicado": de aquí fluye todo el poema, como de una fresca banda azul que escurre y destiñe sobre una pared inmensa.

VIII. *Elementos del friso:* a) "Orillita" es diminutivo perverso, putrefacción oriental, cosquilla y tortura chinesca, puñal en miniatura, juguete de la Nao de China, flor japonesa, opio, cocó y qué sé yo. "Orillita" punza y taladra, hace un rechinido de sierra. A la vez, purifica los contornos nítidamente, como un buen dibujo lineal, y crea un contraste paradójico y cristalino con la emanación sofocante y embriagadora del episodio. b) "Flordelicado". Hemos hablado de olas circunflejas. ¿Olas en figura de flor de lis? ¿"Flordelisado" como el "camarín" de Efrén Rebolledo? ¿Modernismo ya? ¿Delicada flor de lis? ¿Motivo de un muro cretense, lo que nos llevaría muy lejos? Todo puede ser. "Delicado" es adjetivo exhausto, gastado al uso. "Flordelicado" vale mil veces más. Equívoco, calambre mental, contagio entre dos o tres palabras, cruce léxico, secreteo entre varias ideas. Completa ecuación verbal, ella estaba en la mente de Dios esperando que la nombraran. O cayó de la Divina Corona, como en la Cábala los signos hebreos de la escritura.

IX. *Hipótesis psicoanalítica.* Hay un punto de vista audaz, y no podemos disimularlo. El poema, según esto, no sería un poema antiguo, sino un vuelco de atavismo, un hundirse hacia el pasado profundo, un tragarse a sí mismo acontecido en la mente de algún falsificador moderno. X —que así conviene llamarlo— viajaba entre Nueva York e Inglaterra en un barco de la Lamport & Holt. Le servían a bordo, con desesperante frecuencia, ese pescado norteamericano, pegajoso e insípido, que es el hipogloso (*halibut*). X entraba en un raro trance a la hora de las comidas. Nada recuerda. Sus compañeros de viaje lo han revelado a los investigadores, entre muchas reticencias y no escasos melindres. La palabra de la minuta, leída al descuido, se le encaminó a X por los estratos del alma hasta el yo profundo y hasta el "ello", a modo de virus filtrable. Y un día salió a flor de labios en el poema que admiramos, convertida en el propio nombre de nuestro Héroe Desconocido. Y es evidente que el halibut del poema tiene, en efecto, un no sé qué de pescado, un aroma entre repugnante y atractivo de



fauna marítima, ambivalencia característica de todas las emociones sagradas, que incitan y rechazan, seducen y aterrorizan.

X, al acercarse la hora de las comidas, oía siempre ese tañido de corno o corneta con que se anuncia a bordo el servicio, y dio en llamarle a esto "el tañido del halibut". El tañer del halibut estaba a cargo de un negro: otra explicación más de las asociaciones musicales del halibut y de los misteriosos negros que aparecen en el poema.

Los compañeros de X declaran que éste les hablaba frecuentemente de cierta página en que la Condesa de Noailles describe a un príncipe cazador, persa o indio, revestido de seda y de colorines como en las antiguas miniaturas, montado en un caballo blanco, que echa atrás el busto para tirar del arco y lanzar la flecha. Pero la poetisa, en vez de considerar este movimiento como una torsión vigorosa, lo considera como "un desmayo". Esta reducción del esfuerzo a un abandono, esta interpretación de la energía como flojedad —perfectamente compatible con la física superior—, es la sangre misma del poema, si bien se mira.

Ahora bien, aun admitiendo esta hipótesis tan desconcertante en apariencia (y que parece corrobo-

rada por el hemistiquio de la estrofa IV: "¡métenle al halibut!", forma dialectal sólo conocida hasta hoy en un pueblo contemporáneo), queda la posibilidad de que el falsificador moderno haya recogido en sus inspiraciones, de modo más o menos consciente —pues no es de desecharse del todo el caso de la iluminación y del salto atrás— algunos elementos de una tradición vetusta y casi perdida. No sería la primera vez que MacPherson sorprende al mundo con los cantos de Ossian.

X. *Problemas de edición.* El poema no se presentó de una vez en su orden lógico, sino en estado fragmentario y disperso. Los eruditos han tenido que recomponerlo y organizarlo, cambiar los versos de lugar como lo hacía Renan para el *Cantar de Cantares*, y defenderse contra la tentación de las supresiones o interpolaciones, tentación que ya padecieron los *diaskevast* homéricos en la Atenas de los Pisistrátidas. Poco a poco, el rompecabezas llegó a su arquitectura probable. Singularmente, los dícticos de los versos 7 a 10, 13, 15, 20 y 34 cambiaron varias veces de sitio, como lo apreciará quien consulte los Mss. fundamentales del poema.

En su forma actual, que los gramáticos futuros sin duda rectificarán todavía, el poema resulta bas-

tante legible, dividido en sus siete estrofas, a las que los editores han puesto títulos o indicaciones entre paréntesis para facilitar la comprensión del texto.

Es innegable que hubo algunos parpadeos o eclipses, y es lamentable la omisión o pérdida de un dístico en la estrofa VI, que rompe la ley de la simetría, y por cierto interrumpe el sentido en un momento bastante escabroso, dando lugar a feos sospechas.

XI. *Consideraciones finales.* Con ser un residuo del pasado, el poema parece destinado a un gran porvenir. Nada diremos del presente porque, como todo el mundo lo sabe, el presente no es un tiempo de la conjugación poética. El fenómeno poético corresponde siempre a un pasado o a un porvenir, reales o imaginarios. El presente nunca es poesía, sólo acción.

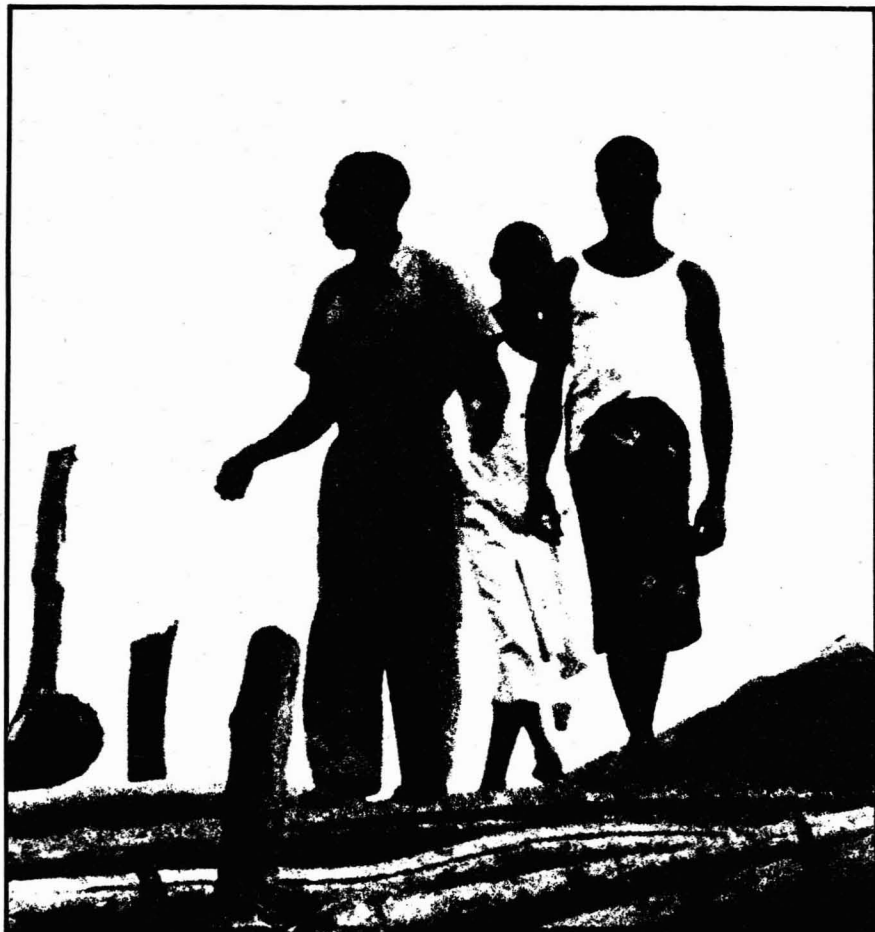
El porvenir reservado al poema que aquí estudiamos es realmente incalculable. El *Canto del Halibut* es un poema todavía vivo y en constante transformación. Prende en el lector como un contagio, lo arrastra en su ritmo y en su fluencia verbal, y ofrece, a la vez un molde fijo, tan fácil de aprovechar que todos nos sentimos bardos, todos inclinados a seguir añadiendo estrofas por nuestra cuenta: cristal donde todavía pueden tallarse nuevas facetas,

fórmula abierta de la celulosa que puede acrecerse incesantemente en perspectiva indefinida. El elemento ya coagulado del poema, el verso fijo, el friso, deja el hueco para nuevos elementos líquidos y cambiantes. Y así, el *Canto del Halibut* apenas parece un punto de arranque para muchos desarrollos posibles. Todos guardamos algunas especies halibutianas en el fondo del alma, que se desatarían en versos a la más leve provocación, como una improvisada selva de ritmos.

Pronto, para entregarse a este saludable ejercicio (*catharsis* del filósofo griego: lo que se expresa ha dejado de padecerse), se ha creado una sociedad poética, el Club del Halibut, cuyos miembros trabajan en colaboración; aunque no faltan las disidencias, los bandos, como siempre acontece. Unos reclaman la mayor libertad para seguir pescando nuevos versos en los lodaceros del subconsciente, pues el Halibut es un pez que desova siempre en el fango, y los adeptos de esta escuela representan algo como la extrema izquierda del Club. En cambio, otros, —la extrema derecha, a la cual pertenece la edición aquí presentada—, buscan precisamente la aproximación al arquetipo, al poema escrito y creado ya de toda eternidad en el seno de las Normas. Pues así como hay ráfagas eléctricas, o cósmicas o lo que sean, que cruzan el universo en todos sentidos, así los versos andan por ahí, solos y autonómicos, como mariposas, esperando que logre atraparlos la afortunada red del poeta. Según esto, cabrían aproximaciones, intentos, retoques, pero no una reelaboración perpetua del *Canto del Halibut*. No conviene que en torno al canto se consienta una flora parasitaria y caprichosa.

Pero los derechistas, en la aplicación social de sus principios, han llegado a la exageración. El Club ha sido, en el origen, algo como un club deportivo y juvenil, un club de regatas instalado en alguna playa, y ahora pretende estúpidamente transformarse en una ponderosa Academia del Halibut, lo que pronto conduciría a la anquilosis. Nosotros, como editores, hemos tenido que adoptar provisionalmente el punto de vista de las derechas, a fin de ofrecer un texto preciso. Pero nuestras íntimas simpatías se inclinan a un izquierdismo mesurado, lo que se ha llamado de tiempo a esta parte el Frente Popular del Halibutismo.

Presentimos, en efecto, que, cuando hayamos logrado sacar de los mantos profundos —pozos petrolíferos insondables— millones y millones de versos, la sustancia infinita del Halibut expresará todos los anhelos humanos de todas las humanidades posibles de ayer, de hoy, de mañana. El ser del hombre está todo contenido, construido, en la sustancia del Halibut. Cada uno de nosotros es tan sólo una pequeña cristalización, un diminuto y pasajero equilibrio del Halibut, del Panhalibut de la Creación. El *Canto del Halibut*, leído atentamente, despide ese tufillo inconfundible, ese olor de barro original, de légame bíblico, en que el padre Adán fue modelado.



Seis ensayos de Charles Lamb

"Ocurre con Charles Lamb", decía Julien Green, "como con tantos otros escritores que él amaba: nunca pasarán el Canal de la Mancha. ¿Se conoce a Izaak Walton y a Sir Thomas Browne? ¿Se conoce a Charles Lamb?"

Estas preguntas que Green formulaba hace cincuenta años a los lectores franceses, continúan siendo válidas para los lectores mexicanos aunque (es posible que en Francia no ocurra lo mismo) sólo en parte. Pese a que el nombre de Charles Lamb es poco conocido en nuestro país, podemos decir, sin embargo, que su influencia ha cruzado el Atlántico y, de alguna manera, se encuentra presente en nuestra literatura, quizá desde hace más tiempo del que podamos suponer. Rastrearla, en todo caso, sería más bien tarea del investigador literario y no puede hacerse en un breve espacio que sólo quiere servir como presentación a algunos de los ejemplos más bellos de la prosa de lengua inglesa. Que baste por ahora con decir que la influencia de Lamb, indirectamente, a través de la narración y de la novela inglesa, tiene ejemplos claros en México aún entre algunos escritores contemporáneos. La referencia inmediata sería Salvador

Novo. Como Lamb, Novo tiene esa maravillosa capacidad de construir, a partir de un detalle o un suceso aparentemente trivial, una visión del mundo en que el humor desempeña un papel fundamental, de ninguna manera reñido con la capacidad de observación y análisis. Análisis de nuestros hábitos y costumbres, de nuestros actos e ideas, de nuestra ridícula postura al creer todo el tiempo que la vida es solemne o más trascendente que una carcajada ante el espejo.

No podría decir exactamente si Novo conoció o no los textos de Lamb, pero no faltarían razones para pensar que así haya sido. El lector podría meditar si se trata de una simple coincidencia de talentos y maneras de mirar, el que los títulos de muchos de los ensayos de Novo recuerden aquellos otros de Lamb compilados en *Elia* y *Last essays of Elia*. Por supuesto, no sólo los títulos sino la forma, la asombrosa claridad que ambos autores ganan a las palabras, los acercan más allá del tiempo, fronteras e idiomas. Tanto la escritura de Salvador Novo como la de Charles Lamb, son ejemplos, verdaderas lecciones de escritura. Imposible que un escritor mexicano deje a un lado a Novo. Allá el

que quiera desconocerlo; en realidad, pierde algo de sí mismo, algo que no sabe que sabe y que Novo puede ayudarlo a descubrir fácilmente. Lo mismo sucede en Inglaterra respecto a Lamb, presente en el pensamiento de muchos de los mejores escritores de aquel país—

"¿La literatura? ¿La vida? ¿Convertir la una en la otra? ¡Qué monstruosamente difícil! Pues —ahora pasaban unos gastados pantalones color punzó, ¿cómo los hubiera expresado Addison? Ahora pasaban dos perros bailando en las patas traseras, ¿cómo lo hubiera expresado Lamb?"

(Virginia Woolf, Orlando)

Los ensayos de Lamb se encuentran entre las piezas más hermosas de la literatura mundial. En ellos, literatura y vida se encuentran perfectamente unidos hasta un grado en que se confunden. Y no sólo por su carácter autobiográfico, señalado por los críticos, sino por la perfecta manera en que una expresa a la otra.

Traducción y nota de Rafael Vargas

DE LOS ENSAYOS DE ELIA

LAS DOS RAZAS DE HOMBRES

La especie humana, según la mejor teoría que puedo tener de ella, está compuesta por dos razas distintas: *los hombres que piden prestado* y *los hombres que prestan*. Todas esas impertinentes clasificaciones de tribus góticas y célticas, hombres blancos, negros, rojos, pueden reducirse a estas dos diferencias originales. "Persas, medas y elamitas" se agruparán y caerán naturalmente en una u otra de estas distinciones primarias. La infinita superioridad de la primera, a la cual prefiero designar como *la gran raza*, es discernible en su figura, porte, y en una cierta e instintiva soberanía. Los segundos nacen degradados. "Y servirá a su hermano." Hay algo en el aire de la primera de estas castas, aguda y suspicaz, contrastante con las abiertas, generosas y confiables maneras de la otra.

Observemos quiénes han sido los más grandes prestatarios de todas las épocas: Alcibíades, Falstaff, Sir Richard Steele, nuestro reciente e incomparable Brinsley. ¡Cuán familiares semejanzas hay en los cuatro!

¡Qué despreocupación e incluso desinhibición hay en el tipo que pide prestado! ¡Qué saludable apariencia! ¡Qué bella confianza en la Providencia! —exactamente como las flores! Qué desprecio por el dinero, —para ellos no es (el tuyo y el mío, especialmente) mejor que la escoria. ¡Qué libre confusión de esas pedantes distinciones entre *mío* y *tuyo*! O mejor, ¡qué noble simplificación del lenguaje (más allá de Tooke), resolviendo estas supuestas oposiciones en un claro, inteligible adjetivo! ¡Qué cercanas aproximaciones hace a la primitiva comu-

nidad —o a la extensión de una mitad del principio al menos!

Quien pide prestado es el verdadero tasador que "llama al mundo a ser valuado"; y la distancia es tan enorme entre él y *uno de nosotros*, como la que existe entre su augusta majestad y el más pobre judío que pagaba su óbolo en Jerusalén. Sus exigencias, también, ¡tienen un aire tan voluntario y alegre! Tan lejano del aire amargo de los recaudadores eclesiásticos o estatales —¡esos bribones cagatintas que llevan en sus rostros el anhelo de ser bienvenidos! Él, en cambio, se acerca a uno con una sonrisa, y no molesta con recibos, para luego desaparecer en los confines del tiempo. Para él todos los días son fiesta de la Candelaria o de San Miguel. Aplica el *lene tormentum* de una amigable mirada a tu bolsillo, que ante tan gentil calor expande sus hojas de seda, tan naturalmente como la capa del viajero por la cual el viento y el sol combaten. ¡Él es el verdadero pontífice que nunca decae!, es el mar que toma cariñosamente la mano de cada hombre. En vano la víctima, a quien ha deleitado con tal honor, lucha con el destino: está en la red. Por lo tanto, presta alegremente, ¡ah, hombre a quien ha sido ordenado prestar!, pues al final nada perderás, con tus mundanas monedas, de la ganancia prometida. ¡Pero no combines absurdamente en tu propia persona las penalidades de Lázaro y de los dioses! Cuando veas acercarse a la autoridad correspondiente encuéntrala sonriente, como si estuviera ya a la mitad del camino: "¡Vamos, un hermoso sacrificio!" ¡Y ve con cuánto gusto la acepta! No escatimes cortesías con un noble enemigo.

Reflexiones como la anterior llegaron a mi mente provocadas por la muerte de mi viejo amigo Ralph Bigod, quien abandonó la vida un miércoles por la tarde; murió como había



a las brujas y a los cuentos de brujas. Mi nana, más bien mi legendaria tía, satisfacía mi curiosidad sobre el tema. Pero debo mencionar el accidente que originalmente dirigió mi curiosidad hacia ello. En el librero de mi padre, la *Historia de la Biblia*, por Stackhouse, ocupaba un sitio distinguido. Las ilustraciones que en ella abundaban —una del arca, en particular, y otra del templo de Salomón, delineadas con toda la fidelidad de una copia ocular, como si el artista hubiera estado en el lugar—, atraían mi atención infantil. Había una ilustración, también, de la bruja levantando por los aires a Samuel, que quisiera no haber visto nunca. Volveremos a ella un poco más adelante. La edición de Stackhouse consta de dos enormes tomos —y había un cierto placer en hojear páginas de tal magnitud, que con su infinita extensión, apenas podía manejar desde el lugar que ocupaban en uno de los estantes más altos. No he vuelto a encontrar esa obra desde entonces, pero recuerdo que consistía en historias del Viejo Testamento, dispuestas ordenadamente, con una *objeción*, como apéndice a cada historia, y una *solución* a la objeción generalmente añadida a ella. La *objeción* era un sumario de todas las dificultades que se habían alegado en contra de la credibilidad de la historia, por la astucia de los antiguos o modernos infieles, descrita con un casi complementario exceso de candor. La *solución* era breve, modesta, y satisfactoria. Se nos presentaban ambos: tanto el veneno como el antídoto. Parecía que dudas tan expuestas y sometidas tocaban a su fin. El dragón caía muerto bajo el pie del más pequeño niño, parado encima con desprecio. Pero —así como era más temido que auténtico ese monstruo asesino imaginado por Spenser— desde la matriz de los errores aplastados podrían surgir jóvenes dragones, excediendo la proeza de un San Jorge tan tierno como yo para vencer. El hábito de esperar objeciones a cada pasaje, me hizo ponerme a buscar más objeciones, por la gloria de encontrar mis propias soluciones a ellas. Me volví vacilante y perplejo, un escéptico de capa larga. Las hermosas historias bíblicas que había leído, o escuchado en la iglesia, perdieron su pureza y sinceridad de impresión, y se convirtieron en muchas tesis históricas o cronológicas para ser defendidas contra cualquier impugnador. No descreía de ellas, pero —lo que siguió a eso— tenía que estar perfectamente seguro de que uno u otro, podían o habían descreído de ellas. Lo más cercano que existe a volver ateo a un niño, es dejarle saber que existen ateos. La credulidad es la debilidad de un hombre, pero la fuerza de un niño. ¡Oh, qué horrible suenan las dudas sobre las escrituras en boca de un niño! Debo haberme perdido a mí mismo en estos extravíos, y me he consumido, creo, con el inadecuado sustento que constituyen estos desperdicios, pero por una desgraciada fortuna que me aconteció en este momento. Regresando a la figura del arca rápidamente, por desgracia he hecho un agujero en su ingeniosa fabricación —conduciendo mis desconsiderados dedos justo a través de los dos cuadrúpedos más grandes, el elefante y el camello, que miran fijamente (tanto como pueden) a través de las dos últimas ventanas de la proa de esa pieza única de arquitectura naval. Los tomos de Stackhouse fueron guardados desde entonces y se convirtieron en libros prohibidos. Con la pérdida del libro, las *objeciones* y las *soluciones* desaparecieron gradualmente de mi cabeza y raramente han vuelto a mí cuando tengo algún problema. Pero hubo una imagen que se me quedó grabada y que ningún candado o reja pueden encerrar, cuyo destino fue probar mis nervios infantiles muy seriamente. ¡Ese horrible dibujo!

De niño sentía pánico hacia lo que me provocaba miedo.

La soledad nocturna y la oscuridad, eran como el infierno. Los sufrimientos que soporté justifican la expresión. Creo que nunca apoyé mi cabeza sobre la almohada, desde los cuatro a los siete u ocho años de mi vida —al menos según puedo acordarme de cosas tan remotas— sin estar seguro, lo que cumplía mis propios temores, de ver un espantoso fantasma. Lo que debo en parte al viejo Stackhouse, puedo decirlo, gracias a su dibujo de la bruja levantando a Samuel. (¡Oh, ese anciano cubierto con una capa!) No le debo mis temores nocturnos ni mi infierno infantil, sino la forma y maneras de sus visitaciones. Fue él quien me hizo darle figura a esa bruja que por las noches se sentaba sobre mi almohada —y con quien compartía mi cama cuando mi tía o mi nana estaban lejos de mí. Durante todo el día, cuando se me permitía ver el libro, soñaba despierto con su imagen, y de noche (si se me permite utilizar una expresión tan atrevida) despertaba al sueño, y mi visión se hacía realidad. Cuando entraba a la habitación donde dormía, no me atrevía a voltear la cabeza, ni siquiera a la luz del día, sino que miraba hacia la ventana, en sentido contrario hacia la cama donde la bruja montaba como un jinete sobre mi almohada. Los padres no saben lo que hacen cuando dejan a sus hijos pequeños irse a dormir solos en la oscuridad. La necesidad de un brazo querido —el deseo de escuchar una voz familiar— cuando despiertan gritando y no encuentran a nadie para consolarlos, es un golpe terrible para sus pobres nervios. Dejarles la luz prendida hasta la medianoche, en esas horas insalubres, como las llaman, es —y tengo la satisfacción de decirlo desde un punto de vista médico— el mejor cuidado al respecto. Esa detestable ilustración, como he dicho, le daba fascinación a mis sueños —si se les puede llamar así— pues el escenario en que invariablemente se desarrollaban era mi cuarto. Si no me hubiese topado nunca con ese dibujo, los temores se hubiesen presentado bajo una u otra forma—

“un oso sin cabeza, un negro, o un mono—

pero, de la manera en que sucedió, mi imaginación adoptó esa forma. No es el libro, ni la figura, ni las historias de los criados, las que producen estos terrores en los niños. Cuando mucho, sólo les dan un sentido. Nuestro querido TH quien entre todos los niños creció con la más escrupulosa exclusión de toda clase de supersticiones —a quien nunca se le dejó escuchar sobre fantasmas o aparecidos y a quien apenas se le habló de hombres malos, o se le dejó leer o escuchar historias desgraciadas— encuentra todo este mundo de temores, del que tan estrictamente fue excluido *ab extra*, en sus propias fantasías, y desde su pequeña almohada, este niño criado en el optimismo empezará a crear formas, ajenas a toda tradición, en medio de fiebres ante las cuales todas las pesadillas de los criminales encarcelados parecen sueños tranquilos.

Gorgonas e hidras y quimeras —esas ominosas historias de Celaeno y las harpias— pueden reproducirse a sí mismas en los cerebros supersticiosos, pero existían ahí desde antes. Son transcripciones, tipos —los arquetipos existen entre nosotros, y son eternos. ¿De qué otra manera la recitación de aquello que en vigilia consideramos falso, puede afectarnos a todos?—

Nombres cuyo sentido no vemos
nos atemorizan con cosas que no pueden ser

¿Es que algunos objetos nos hacen concebir naturalmente el terror, considerando su capacidad de infligirnos un daño físi-



co? ¡Oh, si al menos fuera eso! Pero la existencia de esos terrores es mucho más antigua. Datan de más allá del cuerpo —incluso sin cuerpo serían lo mismo. Todos los crueles y atormentados demonios que Dante define —esos demonios obstinados en quemar, desgarrar, asfixiar y mutilar— representan apenas la mitad del miedo que siente el espíritu del hombre ante la simple idea de ser perseguido por un espíritu descarnado—

Como uno que en un camino solitario camina asustado y temeroso, siempre derecho, derecho, sin atreverse a voltear la cabeza porque conoce a un espíritu maligno que camina cerca, detrás de él.¹

La clase de temor que hemos tratado aquí es puramente espiritual —y el que en proporción sea tan fuerte como su carencia de sentido en el mundo y predomina en el período inmaculado de la infancia —son dificultades cuya solución puede ser encontrada en una probable mirada hacia nuestra condición anterior a la creación del mundo, asomándonos al menos a la tierra sombría de la pre-existencia.

Desde hace tiempo, mis fantasías nocturnas han dejado de afligirme. Confieso que ocasionalmente he tenido una pesadilla, pero no sigo, como en mi niñez, manteniendo la cuenta. Los rostros malignos, cuando la vela se ha apagado, pueden venir y mirarme, pero sé que se trata de fantasías, aunque no pueda eludir su presencia, y discuto y peleo con ellas. Para demérito de mi imaginación, me siento casi avergonzado de decir qué mansos y prosaicos se han vuelto mis sueños. Nunca son románticos y raramente bellos paisajes. Se componen de arquitectura y edificios —ciudades atestadas que nunca he visto, y que difícilmente podría desear ver. He viajado, bajo la aparente distancia de los días, por Roma, Amsterdam, París, Lisboa —por sus palacios, iglesias, plazas, mercados, tiendas, suburbios, ruinas, con una inefable sensación de deleite— como un mapa donde se distinguen las huellas y una vividez de visión, que podía ser todo menos estar despierto. He viajado por las cataratas de Westmoreland —para mí tan grandes y bellas como los Alpes— pero son objetos demasiado poderosos para asirlos en sueños; y me he despertado una y otra vez con una infructuosa lucha del ojo interno por reconstruir de cualquier manera la forma de Hellvelyn. Y aunque me soñaba en ese país, las montañas se habían ido. La pobreza de mis sueños me mortifica. Coleridge, por ejemplo, puede conjurar a voluntad enormes cúpulas de hielo, y casas de placer para Kubla Khan, y doncellas abisinias, y cantos de Abara, y cavernas

Donde corre Alph, el río sagrado

para solaz de sus noches solitarias, cuando yo ni siquiera puedo rascar el moho de un violín. Barry Cornwall tiene sus tritones y nereidas danzando ante él en sus visiones nocturnas y adorando a los hijos de Neptuno, cuando mi estrecha actividad imaginativa difícilmente puede, durante la noche, invocar el fantasma de una pescadora. Para exponer mejor mis fallas bajo una luz mortificante, fue después de leer el noble sueño de este poeta, que mi fantasía se fortificó con esas imágenes marinas y el pobre poder plástico que poseo, tal cual es, se puso a trabajar para alegrar mis tristezas esa noche con

algo parecido a un sueño. Imaginaba estar sobre las olas del océano en algunas nupcias marinas, montado en una enorme concha, con el acostumbrado desfile de bestias marinas ante mí (yo era, pueden estar seguros, el *dios que conducía*) y nos fuimos alegremente hasta altamar, justo hasta el lugar en que Ino Leucocia debe haberme saludado (creo que fue Ino) con un blanco abrazo, mientras las olas se tranquilizaban gradualmente, pasando de un mar violento a un mar sereno, y transformándose luego en la corriente de un río, y ese río (como sucede en la familiaridad de los sueños) no era otro que el gentil Támesis, que me depositaba en tierra, después de flotar suavemente sobre una o dos olas, solo, a salvo y sin ninguna gloria, en alguna parte a los pies del palacio de Lambeth.

El grado de creatividad del alma durante el sueño no puede adornar el criterio fantástico de la cantidad de facultades poéticas residentes en esa misma alma durante la vigilia. Un anciano caballero, amigo mío, humorista, acostumbraba llevar esta idea tan lejos, que cuando veía a cualquier mozalbete con ambiciones de llegar a ser poeta, la primera pregunta que le hacía era —“Joven amigo, ¿qué clase de sueños tiene?” Tengo tanta fe en la teoría de mi viejo camarada, que cuando siento que la pereza vuelve a mí, me sumerjo en la prosa, mi elemento natural, recordando a aquellas elusivas nereidas, y ese desdichado arribo a tierra.

DE LOS ÚLTIMOS ENSAYOS DE ELIA

LA SALUD DEL VERDADERO GENIO

Lejos de la posición que cree poseer la verdad respecto a que el gran ingenio (o genio, según la manera moderna de hablar) tiene necesariamente relación con la locura, en los más grandes ingenios, por el contrario, se encontrará siempre a los más cuerdos escritores. Es imposible a nuestro pensamiento concebir a un Shakespeare loco. La grandeza de ingenio, por la cual debe entenderse aquí principalmente al talento poético, se manifiesta a sí misma en el admirable balance de todas las facultades. Mientras que la locura es la extensión desproporcionada o el exceso de cualquiera de ellas. “Un ingenio tan poderoso”, dice Cowley hablando de un amigo poético

—le dio la Naturaleza
que su juicio triunfó sobre todas las cosas
igual que la divina luna
templando al poderoso mar durante la noche.”

El terreno de la confusión se debe a que, los hombres, al encontrar en los raptos de la gran poesía una condición de exaltación, ante la cual no tienen paralelo en su propia experiencia, aparte de la espuria semejanza que tienen los sueños y los delirios, imputan un estado de sueño y delirio al poeta. Pero el verdadero poeta sueña despierto. No es poseído por su tema, sino que lo domina. En los surcos del Edén, camina con tanta familiaridad como en su tierra nativa. Ascendiendo al cielo empíreo y no se intoxica. Camina sobre el gredal ardiente sin desmayo, vuela sin perderse a través de los reinos del caos “y la antigua noche”. O si, abandonándose a sí mismo al áspero caos de una “mente humana desacorde”, se contenta con compartir su locura con Lear, o con odiar a la humanidad (una forma de locura) como Timon, no es esa locura, ni la misantropía desenfrenada, sino que tiene a su mejor genio murmurándole al oído, junto a Kent el sirviente sugiriendo sanos consejos, o junto al honesto mayordomo Flavio

¹ El viejo marinero, de Coleridge.



recomendando bondadosas resoluciones. Donde parece alejarse más de la humanidad, se le encontrará más unido a ella. Si él convoca posibles existencias, de más allá del paisaje de la Naturaleza, las subyuga a las leyes de su consistencia. Pues es hermosamente leal esa directriz soberana, incluso cuando aparenta traicionarla o abandonarla. Su raza ideal se somete a la política; sus propios monstruos son domados por su mano, incluso los más salvajes, como ese monstruo marino pastoreado por Proteo. Los doma y los dota con los atributos de la sangre y de la carne, hasta que se asombran de sí mismos, como esos indígenas isleños forzados a someterse a la vestimenta europea. Calibán, las brujas, son tan verdaderos ante las leyes de su propia naturaleza (la misma que la nuestra, con una diferencia), como Oteló, Hamlet y Macbeth. Los grandes y los pequeños ingenios se distinguen en que, si los últimos se atreven siquiera un poco de la naturaleza o de su actual existencia, se pierden a sí mismos y con ellos a sus lectores. Sus fantasmas son inconsistentes y sus visiones pesadillas. No crean, lo que implica dar forma y consistencia. Sus imaginaciones no son activas —pues ser activo es dotar a algo de acto y forma— sino pasivas, como hombres en sueños enfermos. En vez de lo sobrenatural, o de algo añadido a lo que sabemos de la naturaleza, nos ofrecen llanamente lo no-natural. Aunque si esto fuera todo y esas alucinaciones mentales fueran descubribles sólo en el tratamiento de los temas que se apartan de lo natural, o que lo trascienden, su juicio podría ser perdonado mediante una apología, si se volviera desordenado y un poco juguetón. Pero incluso en la descripción de la vida real y cotidiana, que está ante sus ojos, uno de estos ingenios menores podría desviarse de lo natural —y mostrar claramente esa inconsecuencia que tiene una relación natural con la locura— mucho más que un gran genio en sus más “chiflados accesos”, como ha dicho Withers en alguna parte. Nos dirigimos a cualquiera que esté familiarizado con el desarrollo común de las novelas de Lane —tal como eran hace veinte o treinta años atrás— esas magras viandas intelectuales de público absolutamente femenino, hasta que felizmente surgió un genio mejor y expulsó para siempre a tan poco nutritivos fantasmas —ya sea que no haya encontrado su cerebro más “agitado”, su memoria más fragmentada, su sentido de cuándo y dónde más confundido, entre los hechos improbables, los incidentes incoherentes, los inconsistentes personajes o no-personajes, de alguna intriga amorosa de tercera categoría —donde los personajes deban ser un Lord Glendamour y una Miss Rivers y la escena sólo alterne entre la calle Bath y la calle Bond— induciendo un sueño más descarriado sobre él, que el que haya sentido vagando por las bellas tierras de Spenser. En las producciones a que nos referimos, nada excepto los nombres y los lugares nos son familiares; los personajes no son de este mundo ni de ningún otro concebible; un hilo infinito de actos sin propósito, de propósitos carentes de motivo —encontramos fantasmas en nuestros paseos familiares, *caprichos* apenas bautizados. En el poeta encontramos nombres que advierten la ficción; y no tenemos absolutamente ningún lugar para las cosas y personajes de la Reina Encantada, para no hablar de su “ambiente”. Pero en su naturaleza íntima y según las leyes de sus acciones y palabras, estamos como en casa y en un terreno habitual. El uno convierte a la vida en un sueño; el otro confiere a los sueños más salvajes la sobriedad de las ocurrencias cotidianas. ¿Mediante qué sutil arte de rastrear los procesos mentales se lleva esto a cabo? No somos filósofos para explicarlo, pero en ese bello episodio en la cueva del Dios de la riqueza, en el que el dios

aparece primero bajo la forma de un mendigo, luego se convierte en un orfebre y finalmente se convierte en el dios de todos los tesoros del mundo, y tiene una hija, Ambición, ante la cual todo el mundo implora favores —con la fruta de Héspero, las aguas del Tántalo, con Pilatos lavando sus manos vanidosamente, aunque no impertinentemente, en la misma corriente— nos encontramos por un momento en la cueva de un anciano acumulador de tesoros, e inmediatamente después en la fragua de los cíclopes, en un palacio e incluso en el infierno, todo al mismo tiempo, sin la capacidad ni la voluntad suficiente para detectar la falacia, —lo que es una prueba de esa oculta cordura que guía al poeta en sus aparentes aberraciones.

No basta decir que el episodio entero es una copia de las concepciones de la mente durante el sueño, aunque lo es de algún modo, pero ¡qué copia! Dejemos que nosotros los románticos, que hemos sido entretenidos toda la noche con el espectáculo de una visión salvaje y magnificante, la recombemos por la mañana, y la juzguemos a la luz del día. Lo que parecía tan cambiante, y sin embargo tan coherente, mientras nuestras facultades permanecían pasivas, examinado fríamente, parecería tan irracional e inverosímil, que nos avergonzaríamos de haber disfrutado tanto y de haber confundido, como en un sueño, a un monstruo con un dios. Pero las transiciones en este episodio son en cada punto tan violentas como en el más extravagante sueño, y sin embargo los juicios de la vigilia las ratifican.

LA MANERA ELEGANTE DE ESCRIBIR

Es por todos bien sabido, que mi señor Lord Shottesbury y Sir William Temple, son modelos de la manera elegante de escribir. Sería mejor decir, del estilo señorial y gentil. Nada puede ser más distinto que las infladas y delicadas rapsodias de Shottesbury, y la narración sencilla y natural de Temple. El hombre de rango es discernible en ambos escritores; pero en uno se encuentra graciosamente insinuado, y en el otro se mantiene resueltamente a la ofensiva. El primero parece haber escrito con la corona puesta, con su manto real extendido ante él; el plebeyo desnudo sentado en su trono. ¿Qué puede ser más placentero que la manera en que el político retirado se asoma en los ensayos, escritos posteriormente en su delicioso refugio en Shene? Todavía conservan los olores de Nimeguen y sus cortes. Es raro que una autoridad reproduzca las palabras de un embajador; don Francisco de Melo, un “enviado de Portugal en Inglaterra”, le cuenta que es frecuente entre los hombres de su país, desgastados por los años o alguna otra forma de decadencia, y sin esperanzas de vivir más de uno o dos años, embarcarse a Brasil, y después de su llegada, vivir largamente, a veces por veinte años o treinta, o incluso más, merced al vigor que han recuperado con el cambio. “El que tal efecto (añade Temple con un toque de belleza) pueda provenir del aire, o de los frutos de ese clima, o por la cercanía del sol, que es la fuente de toda luz y calor, cuando el calor de los hombres ha decaído tanto, o el que la parte restante de la vida de un anciano valga soportar las penurias de la travesía, es algo que yo no podría decir; quizá la obra no valga el desgaste de la vela.” —“Monsieur Pomponne, embajador francés (en la época de Sir William) en las cortes”, que jamás en su vida había escuchado de ningún hombre en Francia que llegara a los cien años de edad, limitación de la vida que los ancianos caballeros imputaban a las excelencias de su clima, confiriéndose a sí mismos una vivacidad de humor y temperamento, que los disponía a ma-



yor cantidad de placeres de todos tipos que en otros países, y moralizaban sobre el hecho sensiblemente. El conde "Roberto de Leicester" se adornaba contando la historia de una Condesa de Desmond, quien se casó fuera de Inglaterra durante el cuarto reinado de Eduardo, y quien vivía lejos en el reino del rey Jaime, esa "misma noble persona" le contó cómo tal año, en el mismo reino, llegó un grupo de bailarines compuesto de diez danzantes, una doncella llamada Marian, y un tamborilero y flautista; y cómo estos doce, uno con otro, llegaron a vivir ciento veinte años. "No significa mucho (decía Temple) el que tantos en una región tan pequeña (Herefordshire) hallan llegado a tal edad, cuando se mantenían con el suficiente humor y vigor para viajar y bailar. "Monsieur Zullichem", uno de sus "colegas en las cortes", le informa de una cura para la gota que es confirmada luego por otro embajador, Monsieur Serinchamps, que había seguido el tratamiento. El anciano Maurice de Nassau le recomienda el uso de hamacas para aliviar la pena, descansando un rato, y engañando el dolor gracias a "el constante movimiento o balanceo de estas camas aéreas". El conde Egmont y el caballero Raingrave quien "murió asesinado el verano pasado antes de Maesticht", le imparten sus experiencias.

Pero el rango del escritor nunca se revela con tanta inocencia como cuando acepta como ciertas las alabanzas que los extranjeros le brindan a sus árboles frutales. Por el gusto y la perfección de lo que nosotros estimamos lo mejor, él puede decir que el francés, quien comió sus duraznos y uvas en Shene en un año afortunado, concluyó generalizando que estas últimas eran tan buenas como las que había comido en Francia en la región de Fontainebleau, y las primeras tan buenas como cualquiera de las que hubiera probado en la Gasconia. Los italianos alegan que sus higos blancos son igualmente buenos en cualquier región de Italia, donde se dan con frecuencia esa clase de higos, pues los de otra clase, y especialmente los azules, no pueden darse en climas templados, como sucede con la uva producida en Frontignac o Muscat. Sus naranjos también, son tan grandes como cualquiera de los que vio en su juventud en Francia, excepto aquellos de Fontainebleau, o los de los Países Bajos, aparte de unos muy antiguos del Príncipe de la Naranja. En cuanto a las uvas, él

tuvo el honor de ofrecer cuatro tipos diferentes de ella a Inglaterra, las cuales enumera, y que supone comunes en esa época entre algunos hortelanos de su vecindario, lo mismo que entre muchas personas de categoría; pues siempre pensó que todas las cosas de este tipo "son mejores mientras más comunes". La pedantería de hortelano con que aseveraba que para el pequeño propósito de plantar cualquiera de las mejores frutas, como duraznos o uvas, difícilmente se darían más allá de Northamptonshire, hacia el norte, y elogiaba al "Obispo de Munster en Cosevelt", por no intentar sembrar nada excepto cerezas en ese clima frío; lo cual es igualmente satisfactorio y apropiado. "Quizá" (finaliza diciendo en su delicado *Ensayo sobre horticultura*, en un pasaje tan valioso como cualquiera de Cowley) "me sería permitido saber algo sobre el negocio, puesto que desde hace mucho tiempo me he permitido no dedicarme a nada más, cosa que pocos hombres harán para gozar de sus huertos, sin mirar con frecuencia en todas direcciones para ver cómo crecen otros cultivos, cómo germinan, y cuáles pueden trasladar a otros ambientes. Por mi parte, como la vida campestre, y particularmente esta parte de ella, constituyó la inclinación de mi juventud misma, se ha vuelto el placer de mi edad; y verdaderamente puedo decir que, entre muchos grandiosos empleos que he tenido, de los cuales ninguno he buscado o pedido, pero de los cuales he intentado escapar con frecuencia hacia la comodidad y libertad de una vida privada, donde un hombre puede seguir su propio camino por su propio pie a través de las sendas y círculos comunes de la vida. La forma de saber si una elección es buena, es observar si a un hombre le gusta lo que ha escogido, bendición que agradezco a Dios haberme dado y, a pesar de las tonterías de mi vida, de las cuales construir y plantar no han sido las menores, y que me han costado más de lo que supuse, han sido sin embargo plenamente recompensadas por la dulzura y satisfacción de este retiro, donde, desde que tomé la resolución de no volver a aceptar jamás un empleo público, he pasado más de cinco años sin tener que ir una sola vez al pueblo, pese a que lo tengo casi a la vista, y con una casa siempre lista a recibirme. No se trata de ninguna clase de afición, como algunos lo han pensado, sino de un simple deseo o inclinación a hacer un pequeño cambio; pues cuando me encuentro en este pequeño rincón, puedo decir sinceramente con Horacio: *Me quoties reficit*, etcétera.

Yo, cuando la fría corriente del río revive,
¿Qué cree mi amigo que pienso o pido?

Déjame poseer menos para vivir lo que de la vida
permanece en mí mismo.

Puedo tener suficientes libros, y provisiones para un año
Para no depender de cada incierta hora.

Esto es todo lo que pido al poderoso Júpiter
Quien, a su voluntad, nos da o nos quita.

Los escritos de Temple buscan, en general, imitar esta actitud. En una ocasión incluso, su ingenio, que en gran medida tiende a la naturaleza y a la ternura, lo indujo a una cadena de afortunadas antítesis, las que, es obvio remarcarlo, han servido como modelo a Addison y a otros exitosos ensayistas. "¿Quién no sería mezquino y con razón", decía, "si la salud pudiera comprarse con oro? ¿Quién no sería ambicioso si pudiera hacerlo mediante una orden o restaurarlo mediante el honor? Pero, ¡ay!, un bastón blanco no ayuda a caminar a los pies mejor que un bastón común, ni una venda azul ayuda a curar una herida mejor que un filete. El brillo del oro, o de los diamantes, no haría sino herir más a los ojos enfermos en



vez de curarlo, y un dolor de cabeza no se aliviaría con una corona mejor que con una gorra de dormir común y corriente". Con mucho mejor estilo, y más acorde a su humor y sencillez, encontramos las frases finales de su "Discurso sobre la poesía". Temple tomó parte en la controversia sobre el aprendizaje antiguo y moderno y, con esa parcialidad tan graciosa y natural en un hombre viejo, cuyas convicciones le han dejado poco tiempo para asomarse a mirar las nuevas ideas, en tanto que su retiro le dio la oportunidad de revisar los estudios clásicos de su juventud, decidió a favor de la educación moderna. "Es cierto", decía, "que, ya sea por la ferocidad del humor gótico, o que el ruido de sus perpetuas guerras no permitían escucharlas, o que la desigual mezcla de las lenguas modernas no pudieran soportarlo, las grandes alturas y la excelencia tanto de la poesía como de la música se derrumbaron con la educación romana y la caída del imperio, sin recuperar jamás, desde entonces, la admiración y los aplausos que antes despertaban. Sin embargo, tal y como existen entre nosotros, deben ser admitidas como las más dulces y refinadas, las más generales y las más divertidas de todos los tiempos. Todavía ocupan un sitio en las cortes de los príncipes, lo mismo que en las cabañas de los pastores. Sirven para revivir y animar esa calma chicha de las vidas pobres o perezosas, y para aliviar o relajar las violentas pasiones y perturbaciones de los más grandes hombres así como de los más ocupados. Ambos efectos son de igual utilidad para la vida humana, pues la mente del hombre es como el mar, que no es agradable para el espectador ni para el viajero en calma o en tormenta, pero lo es para ambos cuando se encuentra un poco agitado por vientos frescos, y así la mente, cuando se encuentra movida por dulces y gentiles pasiones o afectos. Sé muy bien que muchos que pretenden ser sabios bajo la apariencia de su seriedad, en realidad desprecian tanto a la poesía como a la música, como si fuesen juguetes o trivialidades demasiado ligeras para el uso o entretenimiento de los hombres serios. Pero aquellos que son insensibles a sus encantos harían bien, creo, en seguir su propio consejo, por temor a reprobar su propio temperamento, y poner la bondad de su naturaleza, si no de su inteligencia, en duda. Mientras dure este mundo dudo de todo excepto del placer, y deseo que estos dos entretenimientos se conserven hasta el fin; y felices quienes se contentan con estos placeres, o con cualquier otro igualmente sencillo e inocente, y no perturban al mundo ni a otros hombres aunque no puedan estar en paz consigo mismos, aunque nadie los haya herido".

"Cuando todo está hecho (concluye), la vida humana alcanza su mejor y más alto punto, pero como un niño latoso con el que hay que jugar y hacer reír un rato para mantenerlo quieto, hasta que se duerme, y entonces el cuidado termina."

DE FALACIAS POPULARES

QUE UN VALENTÓN ES SIEMPRE UN COBARDE

Este axioma contiene un principio de compensación, que nos dispone a admirar su verdad. Pero no podemos tener ninguna confianza en los diccionarios y las definiciones. Así que tenemos que caer voluntariamente en este lenguaje popular, si no encontramos algunas veces *brutalidad* torpemente acoplada a *valor* en el mismo vocabulario. Los escritores cómicos, con su justicia poética, han contribuido en no poca medida

a confundirnos respecto a este punto. Ver a un fanfarrón expuesto y golpeado sobre un escenario, tiene algo de maravillosamente divertido. El que algunas gentes compartan el espíritu de los animales es degradante y penoso. No tienen la fuerza suficiente para producir un vapor o para dar al viento una tolerable fuerza. A ellos les encanta que les digan que la insolencia no es parte del valor. El verdadero valor para ellos es el menos ruidoso e importuno. Pero confrontemos a uno de estos silenciosos héroes con los valentones de la vida real, y la confianza en su teoría se desvanece rápidamente. Su teoría no significa necesariamente que no actúen. Una conducta modesta e inofensiva no forzosamente implica valor, ni tampoco la ausencia de ella nos justifica para negar esa cualidad. Hickman buscaba la modestia —no nos referimos a aquel de Clarissa— pero, ¿quién dudó jamás de su valor? Incluso los poetas —entre quienes esta equitativa distribución de cualidades debiera ser más obligada— piensan que va de acuerdo a la naturaleza apartarse de las reglas en ocasiones. Harapha en "Los Combatientes", es un valentón de acuerdo a las nociones que nos da la obra. Milton lo ha hecho al mismo tiempo un bravucón, gigante y cobarde. Pero Almanzor, de Dryden, habla de luchar contra ejércitos enteros él solo, enfrentándose a uno por uno —y lo hace. Tom Brown ofrecía una mirada mucho más perspicaz sobre este tipo de personajes que cualquier otro de sus predecesores. Dividía la victoria más equitativamente, y permitía a su héroe una suerte de preeminencia "a medias": "Ese día, Dawson el valentón fue pateado por la mitad del pueblo, y la mitad del pueblo fue pateado por Dawson el valentón." Ésta sí que era justicia distributiva.

QUE SUFICIENTE ES TAN BUENO COMO UN FESTÍN

No existe ningún hombre, mujer o niño en diez millas a la redonda en Guildhall que realmente crea este dicho. Ni siquiera el mismo que lo inventó lo creía. Alguien lo hizo en revancha, probablemente alguien decepcionado de un regalo. Es un vil sofisma igual a un pedazo-frío-de-carnero; una mentira encajada en el paladar, que conoce mejores cosas. Si no se pudiera decir nada más acerca de un festín, esto sería suficiente: de los restos del festín siempre queda algo para el día siguiente. Interpretado moralmente, este proverbio pertenece a los de esa clase que tienden a hacernos despreciar *el dinero*. A esta clase pertenecen estas notables observaciones: que el dinero no da la salud; los ricos no pueden comprarlo todo, etc. La metáfora que convierte al dinero en mierda, con la moralidad que dibuja finos vestidos en el lomo de las ovejas y denuncia a la perla como la abominable excrescencia de la ostra. De aquí, también, la frase que imputa suciedad a la tierra —una sofistería tan desfachatada, que aún en sentido literal sólo es cierta en la temporada de lluvias. Ésta, y la abundancia de miradas sabias para inculcar *contento*, han sido, de veras así lo creemos, invenciones de algún mañoso pedigueño que tenía planes para la bolsa de su vecino rico, a quien sólo podía esperar engañar a fuerza de juegos de palabras. Trasladen cualquiera de estos dichos fuera de la artística metonimia que los envuelve, y el truco se descubre. Deliciosas piernas y costillas de carnero, espíritu alegre, libros, pinturas, la oportunidad de conocer países extranjeros, independencia, tranquilidad del corazón, el tiempo de un hombre, libre para su disfrute, no son mierda —por mucho que nos agrade escandalizar con ese apelativo a los metales que nos conceden tales placeres.

Robert Lynd

Charles Lamb: el genio en la vida común y corriente

Clásicos de la crítica

Crítica de los clásicos

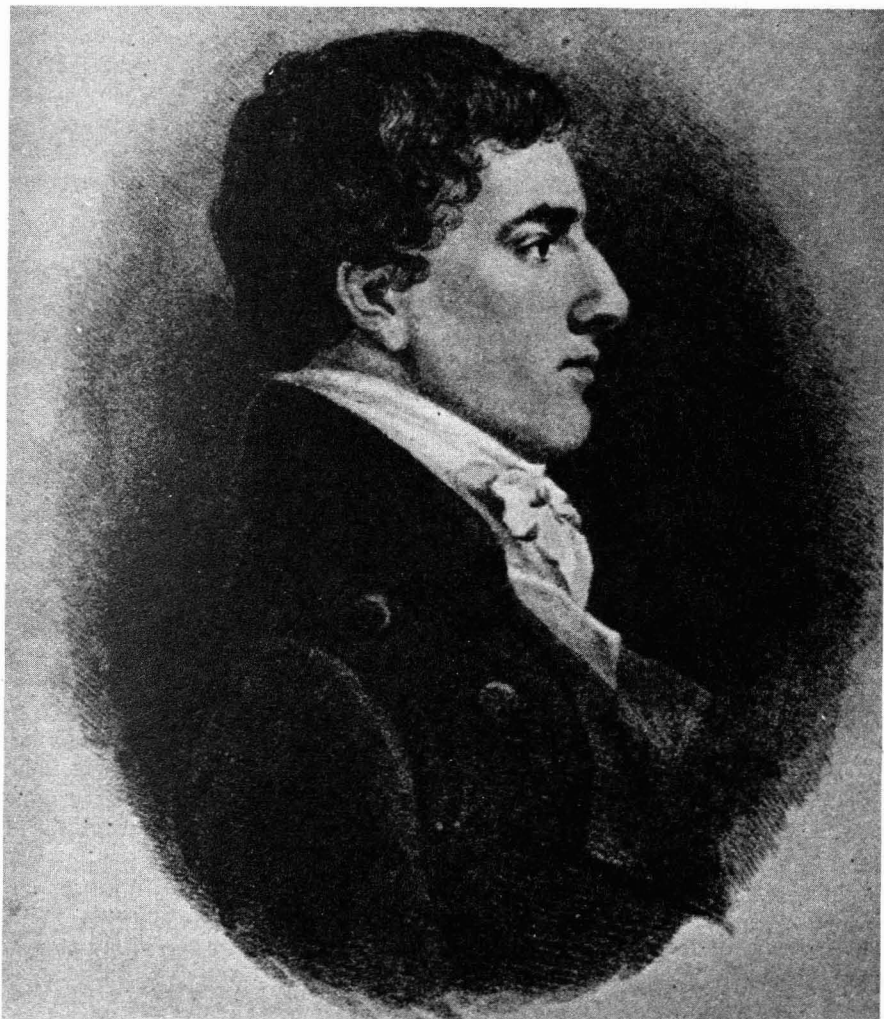
Estamos tan acostumbrados a pensar en Charles Lamb como un escritor de gracia infalible —un escritor igualmente encantador en una veintena de diferentes estados, absurdo, sentimental, afectuoso, fantástico, egoísta, desinteresado— que nos sorprende enterarnos de la enorme indiferencia con que se recibió su mejor libro, *Los ensayos de Elia*, cuando apareció en 1823. No hay nada de sorprendente, por supuesto, en que un gran escritor no sea inmediatamente reconocido por sus contemporáneos. Cuando Wordsworth y Coleridge publicaron *Baladas líricas*, por ejemplo, eran revolucionarios que desafiaban los prejuicios aceptados de su época. Keats y Shelley, también, se convirtieron en los extremos del abuso, sobre todo en terrenos políticos, antes de que publicaran las obras que posteriormente asegurarían su inmortalidad. Browning, por su parte, sembró de dificultades el camino de sus lectores, lo que hizo imposible que obtuviera una popularidad inmediata. Si leemos la historia de la literatura inteligente, encontraremos que frecuentemente había una justa razón por la cual este o aquel escritor fueron ignorados en un principio, o por qué

no se les dio ni siquiera una bienvenida, como era debido. Pero no puedo encontrar ninguna de estas obvias razones ante el comparativo fracaso de *Los ensayos de Elia*.

De alguna manera, Lamb ya era conocido en los círculos literarios. Había tenido relaciones amistosas con más de la mitad de los grandes escritores de su tiempo —entre ellos Coleridge y Wordsworth, Leigh Hunt y Hazlitt— y la mayoría de los jóvenes escritores que le conocieron cayeron rápidamente bajo su encanto. No era un tímido ni un extraño cualquiera en el mundo de las letras, que escapase fácilmente a la atención entre una multitud de escritores más afamados que él. Más aún, Lamb era en esa época un autor reconocido, que había publicado sus *Obras*, no sin aplausos, cinco años antes. Aunemos a esto el hecho de que sus ensayos, en su primera aparición en el *London Magazine*, fueron comentados por todos aquellos que los leyeron, y había una especulación general sobre la identidad de Elia. “Nadie”, dijo después una dama, cuyo hermano había sido amigo de Lamb, “tenía la menor idea de quién era Elia. Era comentado en todas partes, y todo mundo trataba de averiguar quién era, aunque sin éxito”. Nadie, obviamente, es una exageración, pero ni aquellos que conocieron a Lamb y debieron haberlo elogiado, ni siquiera aquellos que elogiaban a Elia sin conocerlo, pudieron persuadir al mundo lector en 1823 que una de las obras maestras de la prosa inglesa había aparecido. Quizá no lo intentaron. Quizá ellos mismos no se dieron cuenta. ¿No fue Coleridge quien una vez explicó la diferencia entre genio y talento mediante una comparación de sus propios dones con los más modestos dones de Lamb? El público lector tenía aún menos consciencia de la magnitud de la nueva estrella que había aparecido —era inconsciente, incluso, de que una nueva estrella *había* aparecido. Fue tan escasa la demanda de *Elia*, como se llamó originalmente al volumen, que las ganancias que Lamb obtuvo de él apenas llegaron a las treinta libras, las cuales, además, nunca le fueron pagadas. No fue sino hasta después de su muerte que se convirtió en uno de los más estimados autores de la lengua inglesa.

Posiblemente, nosotros mismos, si hubiésemos vivido en 1823, habríamos reconocido tardíamente la grandeza de un libro basado fundamentalmente en tan aparentes frivolidades como “Las opiniones de la Sra. Battle sobre los juegos de naipes”, “Acerca de los oídos”, “El elogio a los deshollinadores”, y “Una disertación sobre el cerdo rostizado”. Es más fácil percibir de una mirada la grandeza de una obra sólida y sustancial —épica, histórica, o una larga novela— que los humorísticos y sentimentales picos y cabos que encontramos en los ensayos de Lamb. Advertimos la grandeza de las cosas pequeñas muy lentamente. Felizmente tenemos la ventaja sobre los contemporáneos de Lamb, de poseer su biografía y sus cartas, y de poder leer sus ensayos

Charles Lamb





percibiendo la grandeza de carácter del hombre que los escribió. Indudablemente esto acrecienta su belleza para nosotros. Sus bromas nos llegan enriquecidas por nuestro conocimiento del trágico fondo contra el cual fueron emitidas. Lamb, el hombre, magnifica a Lamb el escritor que conocemos, y cuando lo leemos, amamos no solamente un libro, sino a un ser humano. Hay críticos que nos dicen que debemos abandonar toda consideración biográfica para juzgar la literatura y que cada libro debe ser juzgado como si no supiésemos nada acerca del autor; y es cierto que cualquier gran obra literaria sería grande incluso si fuera anónima. La excelencia de un libro depende, no de lo que leemos entre líneas, sino de lo que el autor consiguió expresar en él. Al mismo tiempo existen deleites accesorios en la lectura, y de hecho leemos ciertos libros con un inmenso y acrecentado placer porque los asociamos cercanamente a los autores y porque sabemos que sus autores fueron hombres que revelaron una mayor belleza espiritual en sus vidas que en sus escritos. En este caso se encuentran *Los ensayos de Elia*. El trágico y autosacrificado Lamb se encuentra oculto



en sus páginas, pero está presente en las mentes de aquellos que lo leen hoy.

El propio Lamb se hubiera quedado atónito si le hubiesen dicho que, después de su muerte, su vida parecería tan heroica y tan llena de interés que su biografía sería escrita en dos volúmenes, y en dos de los más gruesos volúmenes de ese género de literatura. A él mismo, su vida debe haberle parecido comparativamente trivial, excepto por su gran tragedia. Nacido el 10 de febrero de 1775, fue enviado al Hospital de Cristo* a la edad de siete años, dejó la escuela a los catorce, y dos años después comenzaría la vida de miseria como empleado que habría de continuar hasta los cincuenta años. "La melancolía", escribió después, "fue la transición a los catorce años de aquel abundante tiempo libre y las frecuentes vacaciones escolares, a los ocho, nueve y a veces diez horas diarias de trabajo en un despacho. Pero el tiempo nos recompensa parcialmente de cualquier cosa. Gradualmente me fui sintiendo contento, como un animal salvaje en una jaula". No son las circunstancias, como uno imaginaría, las que conducen a la vida de escritor. Sin embargo, a pesar de las largas horas de trabajo, lo encontramos aventurándose unas cuantas veces en la literatura durante su adolescencia, y publicando poemas en el *Morning Chronicle* con su antiguo condiscípulo, Coleridge. A los veinte, como resultado (según se supone) de un desafortunado romance, se vuelve loco temporalmente y es internado en un asilo. Abandonó el asilo después de seis semanas, permanentemente curado, pero unos cuantos meses después su hermana Mary también enloquecería y en un ataque apuñaló a su madre hasta matarla. Había pocas esperanzas de su recuperación, y todo parecería indicar que se encontraba condenada a pasar el resto de su vida en un asilo. El propio Lamb acordó que Mary no debería regresar a casa mientras su padre viviera, pero decidió hacer todo lo que estuviera en su poder para salvarla de las miserias del confinamiento en un manicomio. Contra el consejo de su hermano mayor, se ofreció a responsabilizarse de sus actos si era puesta en libertad y, a la muerte de su padre, la llevó a casa. El resto de su vida es la historia de su paciente y absoluta devoción a ella. "Estoy casado, Coleridge", escribió en el año de la tragedia "a la suerte de mi hermana y de mi pobre padre", y entre todas las páginas heroicas de la historia literaria, no hay ninguna tan espléndida como aquella que describe cómo Charles Lamb, a la edad de veintidos años, toma "todo el peso de la familia" sobre sus hombros y dedica su vida al cuidado de su hermana. Nunca tuvo la felicidad de saber que su hermana se curase más allá de toda posibilidad de recaída. Una y otra vez en los treinta y cinco años durante los cuales mantuvieron el hogar unido, la locura volvía, y una y otra vez un hermano lloroso llevaba al asilo

* Colegio de la época.



a Mary. La idea de lo que podría haberle sucedido si él muriese antes que ella —ella era diez años mayor que él— lo perturbó el resto de su vida, y lo encontramos escribiendo: “Espero que en la voluntad de la providencia esté escrito que mi hermana parta primero (o al menos con muy corta diferencia).” Y Mary también lo deseaba —pero era una esperanza que no habría de cumplirse. Su amor, sus penas y sus aprensiones viven por siempre en la imaginación en ese pasaje en que Cowden Clarke relata que Lamb “dijo una vez (con su peculiar forma de ser tierno, más allá de la aspereza, en un abrupto discurso), “Debes morir primero, Mary”. Ella asintió, ligeramente y con una dulce sonrisa, “Sí, debo morir primero, Charles”.

Sería erróneo sin embargo, imaginar que por todos sus sufrimientos y privaciones, la vida de Lamb al lado de su hermana fuese un martirio. Pues tanto él como ella fueron hasta el fin de sus días los mejores compañeros sobre la tierra. “Cuando no es violenta”, escribió a los cincuenta y nueve años, durante uno de sus ataques, “su plática me es mucho más agradable que toda la cordura y sensatez



de este mundo”. Nunca hubo vidas más enriquecidas por el cariño. Las referencias a Bridget Elia, como Lamb llamaba a Mary en los ensayos, disfrazándola como una prima, así lo comprueban. A ella se ligaban sus más afectuosas memorias, y en *La Antigua China*, el más hermoso ensayo (desde mi punto de vista) en lengua inglesa, recuerda con ternura las felices épocas cuando eran jóvenes y pobres y luchaban juntos. Su paraíso, remontándose al pasado, consistía en caminar treinta millas diarias con Mary en los días de fiesta, o escalar juntos las escaleras hasta la galería en el teatro, cuando eran demasiado pobres para comprar asientos en mejor lugar. “¿Te acuerdas?” —ella irradiaba el pasado para él, y, después de un intento de sentido común para justificar el más lujoso presente, repentinamente vomitaba la esponja y confesaba: “Si pudieran volver aquellos días... No conozco ninguna braza que haya tocado fondo tan profundo como el que yo sería capaz de abrir para enterrar mayores riquezas que las que Craso tenía, o las que el poderoso judío R. supuestamente debió tener, para recobrarlos.” “Si pudiesen volver aquellos días.” El y Mary habían compartido una edad de oro.

Pero resultaría chocante añadir una nota de sentimentalismo a la historia del amor que Lamb sentía por su hermana. No eran solamente un hombre y una mujer de carácter particularmente hermoso, sino también una excéntrica pareja de seres humanos —tan excéntricos que el enfadado Carlyle los describió como “un triste par de fenómenos”. El propio Lamb, en *Ruinoso final en Hertfordshire* pone un toque humorístico sobre su vida juntos cuando escribe: “Compartíamos la casa, un viejo soltero y una solterona, en una suerte de doble sencillez; con tan tolerable comodidad, en todo, que yo, por ningún motivo, me encontraba en disposición de subir a las montañas, con la atolondrada prole de un rey, para lamentar mi castidad. Nos entendíamos a la perfección en gustos y hábitos, pese a que eran muy distintos. Generalmente vivimos en armonía, con ocasionales disgustos —como debe suceder en las relaciones cercanas.” En este ensayo dos personajes brotan detrás de un cristal roto a la realidad, y no significa que los amemos menos el hecho de que nos provoquen una sonrisa sus irregularidades. El propio Lamb sonríe a Mary y lo que hemos hecho podemos hacerlo sin perderles cariño. La verdad que nunca debemos olvidar respecto a Lamb es que nació comediante y que ahí se encuentra la razón de esos momentos en que no pudo evitar ver cómicamente incluso a aquellos a quienes más amó y estimó, ya fuesen Coleridge o Wordsworth o Mary. Era un bromista y un tramposo, y su sentido cómico se extendió lo mismo sobre Mary que sobre cualquier otro. Quienes visitaban a los Lamb se veían sorprendidos a veces por la manera en que él mezclaba la ternura con la rudeza cuando se enojaba con su hermana. Pero sabemos

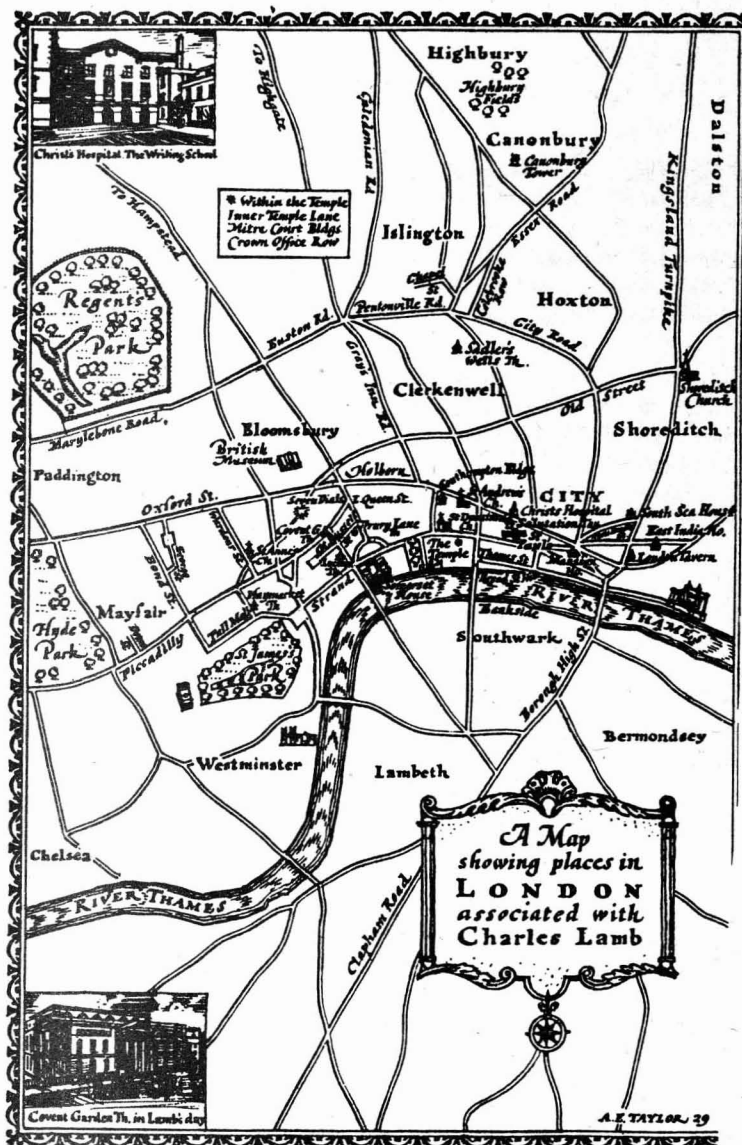


que en cierta ocasión, en que se había burlado de su hermana tan despiadadamente que decidió no volver a hacerlo nunca, su nuevo comportamiento le produjo tal malestar a Mary que, después de unos días, ésta se puso a llorar amargamente preguntando la razón por la que la trataba con tanta crueldad. Es esa ocasión descrita claramente en *Ruinoso final* en que Lamb se refiere a Bridget Elia y a sí mismo: "Nuestras simpatías son más bien entendidas que expresadas; y una vez, en que mi voz sonó más amable que de costumbre, mi prima se puso a llorar, y a quejarse de que yo había cambiado." El que haya seguido burlándose de Mary hasta el fin de su vida, lo sabemos por el poeta norteamericano W.P. Willis, que desayunó con ellos en Crabb Robinson en 1834. Mary se había vuelto casi sorda en aquel entonces y Lamb, según Willis se aprovechó de su sordera "para confundirla intencionalmente, y con la mayor seriedad, en cada tema que tratábamos". "Pobre Mary, decía, entiende todo excepto lo más importante." "¿Qué dices, Charles?", le preguntaba, "El señor Willis decía —elevando el tono de voz— que admira muchísimo tus 'Confesiones de una borracha', y yo le decía que no tenía ningún mérito que supieras tanto sobre el asunto". Quizá para Carlyle, quien era una autoridad sobre héroes y la adoración de los héroes, esto no haya sido sino un ejemplo de "la horrible intención de parecer ingenioso", de la que tanto se quejaba en los escritos de Lamb. Aquel Carlyle que despreciaba a uno de los más nobles seres humanos y a uno de los mejores humoristas de la época con la sentencia: "No conozco a nadie más raquítico, lastimero, extenuado." Bueno, Carlyle era un gran hombre, bondadoso, pero es posible que Lamb fuese mucho más grande y noble, y que para aquellos que lo estiman añada más gracia, mientras, jugando a ser el hombre que enfrenta las grandes responsabilidades de la vida, era también capaz, en un mundo soleado y benigno, de desempeñar el papel de un tonto.

Lamb, por otra parte, no era un héroe ni un mártir, y le gustaba más bien vivir en un nivel cómico. "Tenía una aversión general", nos dice de sí mismo, bajo su disfraz de Elia, "a ser tratado como un tipo serio o solemne"; e hizo todo cuanto estuvo en su mano para escapar a ello. Pero no podía resistir jugar al tonto más de lo que Carlyle hubiese resistido en reformar a sus semejantes. Su mente estaba siempre dando brincos. Le disgustaba toda clase de pretensión, y prefería parecer tonto a ser solemne. "Pocos lo entendían", dice de sí mismo, "y no estoy seguro de que se entendiera a sí mismo todo el tiempo. Se encontraba demasiado afectado por esa peligrosa señora: la ironía. Prefería discursos ambiguos e inequívocamente cosechaba quejas y odios. Podía interrumpir la más grave discusión con una broma que, sin embargo, no era irrelevante para quien pudiera entenderla." La verdad es que siempre se comportaba naturalmente

—un hábito mucho más raro de lo que se supone— y el aire ceremonioso de quienes eran serios siempre lo sacaba de sus casillas. Amaba la travesura por sí misma, incluso cuando escribía cartas oficiales al señor Bensusan desde la Casa Oriental de la India; comenzaba: "Sr. y Sra.". Hay muchas anécdotas sobre sus bufonadas, algunas de ellas deliciosas sólo porque eran suyas. Ahí está la historia, por ejemplo, de su encuentro con un poeta mediocre durante una comida y del comportamiento que tuvo para con él: "Lo que usted me muestra me recuerda unos versos que escribí cuando era muy joven", y citaba con gravedad algunas líneas de su obra poética. Mientras más se indignaba el poeta, más lejos iba Lamb y citaba las primeras líneas de *El paraíso perdido* como si él las hubiese escrito, mientras el poeta saltaba de su asiento y observaba con enojo que "Lamb se ha sentado y ha querido hacer pasar como suyos unos 'versitos' sin que nadie proteste, pero yo no puedo soportar ver que alguien plagie a Milton". Otra de las víctimas de Lamb cuenta cómo, en su primer encuentro con Lamb le dijo algo ingenioso: "¡Ja!, muy bien por lo demás", dijo Lamb, "Ben Johnson ha dicho peores cosas (el ingenioso se alegró, pero Lamb continuó, tartamudeando), "y-y-y-mejor". Hazlitt dijo una vez sobre ese Lamb bromista: "Era malicioso, lo cual es una lástima", pero, si no había malicia en Lamb, buscaba la confusión necesaria para contrarrestar la inclinación común, contra la cual protestaba para endulzar su carácter.

"Singular" es una palabra que podríamos usar respecto a Lamb, y era tan singular en su apariencia como en su carácter. Lamb era un hombre de poca estatura y pies planos, con un ojo azul gris y el otro café, que en los últimos años acostumbraba vestir de negro, pero de un negro que generalmente se volvía café por el uso hasta recordar el color café a que era tan afecto en sus primeros años. Usaba rodilleras y calcetines sucios de seda, y aquellos que lo veían por primera vez pensaban que se trataba de una clase de ministro estafalario de la iglesia metodista. Su grave y hermoso rostro, su hermosa cabeza con su negro y brillante cabello, contradecían la impresión que daban sus ajadas ropas y sus piernas largas "que terminaban en unos pies imposibles por su tamaño, calzados en unos enormes zapatos que, plantados firmemente sobre el suelo, avanzaban lentamente como si fuese un palmípedo". Todo mundo estaba impresionado por la seriedad de su semblante que no rompía en risa ni siquiera cuando hacía una broma, y la señora Mathews asemejaba su rostro con los retratos del Rey Carlos I. Nunca, podría uno pensar, se inclinó un personaje tan extraño sobre un escritorio, en un despacho de negocios en la ciudad de Londres. Sin embargo, el que Lamb haya sido un empleado tan competente como buen escritor, lo demuestra el hecho de que, en la época de su jubilación de la Casa Oriental de la India, su salario



era de siete libras y media y gozaba de una pensión por las dos terceras partes de su salario. Uno de sus compañeros de trabajo declaró que Lamb raramente trabajaba un día completo, que siempre llegaba tarde y que en la oficina pasaba mucho tiempo conversando en los escritorios de sus amigos; hay una famosa historia sobre el enojo de sus superiores: "Señor Lamb, he notado que usted llega muy tarde todas las mañanas" y la respuesta que Lamb le dio: "Pero dése cuenta de qué temprano me voy." Pero estas son historias de un mundo que mide el trabajo mediante el reloj, y toma al trabajador de hábitos irregulares por perezoso.

El corazón de Lamb, podemos estar de acuerdo, nunca estuvo en su trabajo. Estaba en perpetua rebelión contra su "esclavitud", y sabemos, por *El jubilado* que, en la época de su retiro, se había vuelto intolerable para él. "He estado obsesionado siempre", escribía en ese ensayo, "por una sensación (quizá un mero capricho) de incapacidad para los negocios. Esto, durante los últimos años, ha llegado a tal grado, que era visible en todos los rasgos de mi cara. Mi salud y buen espíritu flaquearon. Tenía perpetuamente temor a enfrentarme a una crisis,

ante la cual no podría resistir. Además de mi servidumbre durante el día, continuo sirviendo una y otra vez toda la noche durante mi sueño, y despierto aterrorizado imaginando fraudes, errores en mi contabilidad y cosas semejantes." Sin embargo, las ansiedades que Lamb describe en este ensayo, debemos admitirlo, son las mismas de cualquier empleado que tenga conciencia. La inconsciencia no produce tales aprensiones.

A veces es imposible no lamentar que Lamb estuviese esclavizado a un trabajo tan desagradable durante la mayor parte de su vida. Pero no existe ninguna certeza de que hubiera sido más feliz o que hubiese escrito más y mejor si hubiese quedado expuesto a una existencia como la de aquellos escritores de Grub Street.¹ Lamb no tenía ni el temperamento ni la adaptabilidad para ser un mercenario exitoso. Su servicio a la Casa Oriental de la India lo dejaba libre para seguir su propio camino—escribir y leer, como si fuese la mitad de un día festivo— y le permitió aceptar un modesto éxito, e incluso el mismo fracaso, con una sonrisa, con la certeza de que él y Mary no morirían de hambre en ningún caso. Su trabajo como empleado le confirió

1. *Grub Street*. Antigua calle londinense donde vivían en condiciones miserables una serie de escritores que vendían su pluma al mejor postor. (N. del T.).



una suerte de independencia mucho más propicia a un genio como el suyo que las labores literarias que amargarón las vidas de Johnson y Goldsmith. Lamb era, además, desde sus primeros días, un hombre ocioso, a pesar de su molesto trabajo, y rico en amistades, un amante de la compañía, que sólo escribía lo que le gustaba.

Sus primeros escritos publicados fueron versos, y tan sólo tenía veintidós años cuando escribió un poema que lo hizo tan famoso como cualquiera de sus ensayos, "Los viejos rostros familiares". Apareció en un volumen llamado *Verso Blanco*, firmado con dos nombres: Charles Lloyd y Charles Lamb, en el índice. Muchos de los devotos de Lamb, cuando leyeron este poema, imaginaron que lo había escrito en la vejez, pues se asomaba a un mundo despoblado de amigos a causa de la muerte, la separación y el tiempo; y nada puede mostrar más claramente cuán retrospectivo en esencia era el genio de Lamb que el hecho de que, cuando apenas era un joven, pudiera escribir líneas tan llenas de dolor y tristes recuerdos como:

"He reído, me he emborrachado
Bebiendo hasta tarde, conversando hasta tarde
con mis leales camaradas.
Pero todos se han ido, los viejos rostros familiares.
Como un fantasma, pasé los años encantados de mi
niñez.
La tierra parecía un desierto que debía recorrer
Buscando para encontrar los viejos rostros familiares.
Amigo de mi corazón, tú, que eres más que mi
hermano,
¿Por qué no naciste en el hogar de mi padre?
De modo que pudiésemos hablar de los viejos rostros
familiares.
Así como algunos han muerto, otros me han
abandonado,
y otros me han sido arrebatados; todos se han
marchado
Todos, todos se han ido, los viejos rostros familiares".

Aquellos inmejorables primeros escritos de Lamb, estaban ensombrecidos por un sentido de la calamidad del presente, cuando no había certeza de que el mundo futuro fuese más brillante que el presente. Al principio, lo conocemos, sin duda, como un bromista, como cuando, después de salir del manicomio a los veintiún años, le escribió a Coleridge: "Me he vuelto un poco racional ahora y no muerdo a nadie"; pero sus primeras cartas eran mucho más graves que las últimas y, después del ataque de locura de Mary, a veces encontramos los sollozos de un corazón angustiado. *Rosamund Gray*, el cuento que publicó el mismo año que *Los viejos rostros familiares*, refleja un espíritu mucho más triste que el que conocemos en *Elia*. En aquellos años, parece que, inclusive, expresaba los dos aspectos de su genio más abundantemente en las conversaciones con sus amigos que en sus escritos.

Una amistad especialmente importante se formó a finales de 1779, cuando Charles Lloyd le presentó a Thomas Manning, en Cambridge. Manning era matemático, autor de la *Introducción a la aritmética y al álgebra*, pero además de ello, o a pesar de ello, era un humorista cordial y amante del absurdo, y particularmente valiente, como lo demostró después, cuando emprendió un viaje hasta Lhasa, siendo el primer inglés en hacerlo. Probablemente, su forma de pensar era más acorde a la de Lamb que a la de cualquier otro de sus múltiples amigos. Fue él quien le dio a Lamb la idea de escribir "Una disertación sobre el cerdo rostizado", y, aunque su humor es menos sensitivo que el de Lamb, su elogio del cerdo, contenido en una de sus cartas, es de un tono curiosamente parecido al de *Elia*. "¡Cuántos beneficios", escribió, "produce la muerte de ese repugnante y malcriado animal! Y sin embargo, ¡cuánto ruido hace al mismo tiempo! Al escucharlo uno pensaría que está cometiendo un error y no haciendo un servicio. Les doy mi palabra, y aquellos que saben cuántos metros de vísceras son necesarios para hacer una docena de salchichas (tomando prestada la frase de la señorita Halloway) no hay ninguna música como el chillido de un cerdo a punto de morir. ¿Qué induce a tu hermano Juan a decir tal cosa? La razón es que él es un hombre de buen gusto, ama las salchichas. Por mi parte, no conozco mejor platillo, excepto la empanada de angulas".

La admiración de Lamb por la mayoría de sus amigos era exagerada —aunque a veces peleó con muchos de ellos, incluyendo a Wordsworth, Coleridge, Hazlitt y Southey, por motivos más bien infantiles— pero a ninguno de ellos idolatró tanto como a Manning, a quien situó incluso por encima de Coleridge, como el hombre más grandioso que jamás hubiera conocido. No podemos creer que Manning fuese realmente grandioso, pero es probable que de todos los amigos de Lamb él haya avivado su genio más que cualquier otro. Es como si Lamb hubiese incorporado lo mejor de Manning a sí mismo y, aunque algunos de sus conocidos le hayan sido de más valor como temas o personajes, ninguno de ellos nos causa la misma impresión de haber colaborado con Lamb.

Es más curioso aún que no haya sido sino hasta una generación después cuando Lamb se familiarizó con Manning, que Lamb diera más que signos fragmentarios de su genio como un humorista al mismo tiempo juguetón y profundo. Durante los diez años que siguieron a la aparición de su primer libro, sus principales obras fueron *John Woodvil*, una breve obra de teatro, según sus propias palabras, "sobre el modelo de Shakespeare"; *Mr. H.*, una farsa que fue abucheadada durante su representación en Drury Lane en 1806, y en cuya ocasión el autor se unió con alegre entusiasmo al abucheo; los *Cuentos basados en las obras de Shakespeare*², en los que

colaboró con Mary, y *Specimens of English dramatic poets*, que hizo, más que cualquier otro libro, que el siglo XIX se infectara de un cierto gusto por la literatura isabelina. Si Lamb hubiese muerto a los treintaicinco años hubiese sido recordado, no como ensayista, sino como un autor menor cuyas obras se reducirían a los títulos anteriores y a *Las aventuras de Ulises*.

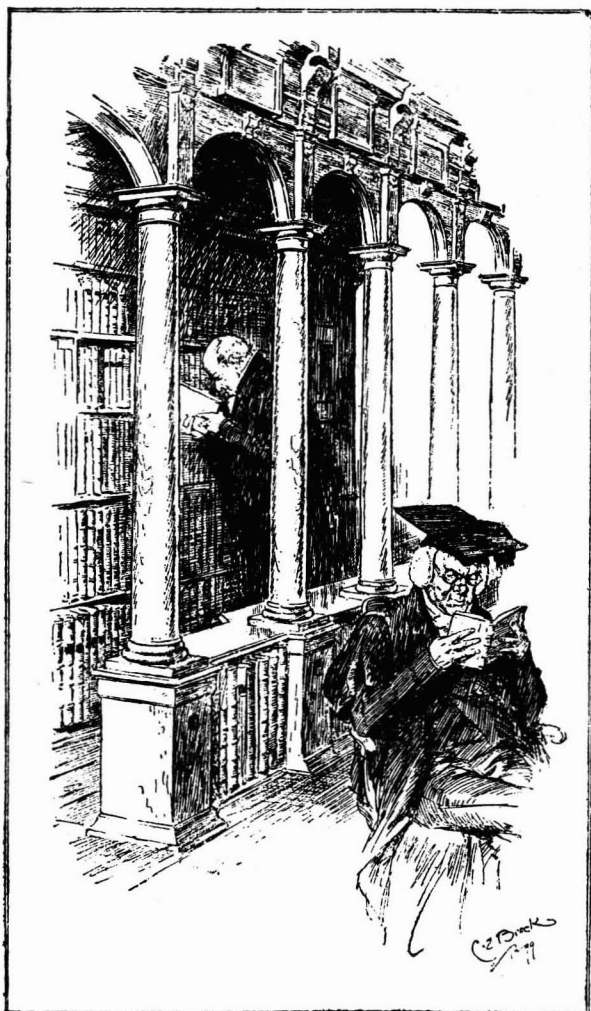
Aunque para ese tiempo, sin embargo, ya había contribuido al periodismo de la época con unos cuantos ensayos cuyo tono permitía entrever su genio. A los veintisiete años escribió en el *Morning Post*, en forma de carta al editor, un ensayo llamado *El londinense*, en el cual su divertida insolencia —insolencia que recorre sus más deliciosos trabajos— estaba ya buscando una manera de ser expresada. “Nací, como seguramente se ha enterado usted”, escribió, “en medio de una muchedumbre. Ello ha producido en mí una afición absoluta a ese estilo de vida, provocándome una casi insuperable aversión a la soledad y a la vida rural. . . No vacilo en declarar que una multitud de rostros felices apretujándose contra la puerta que conduce a las lunetas del teatro

Drury Lane justo a la hora de las seis, me produce un placer mil veces mayor que los que me pueden dar todas las estúpidas manadas de ovejas que hayan blanqueado los campos de Arcadia o Epsom Downs”. Aun así, estos adelantos de los que serían los ensayos de *Elia* eran poco frecuentes fuera de las cartas hasta que Leigh Hunt fundó la revista trimestral *The Reflector* en 1810. Lamb entregó a esta revista un buen número de ensayos, algunos de ellos de un humor feroz, tales como aquellas conversaciones a las que él y Manning deben haberse entregado muchas veces durante una borrachera. Los ensayos, por ejemplo, se llamaban *Las inconveniencias resultantes de haber sido ahorcado* o *Sobre las sociedades de enterradores*. La jocosidad de Lamb, lejos de haber sido gentil, tenía un elemento macabro que se hace patente en estos ensayos. Es como si hubiese aprendido a bromear con la desgracia misma. En el segundo ensayo, el solemne anuncio de un enterrador los excita a construir fantásticas y cómicas escenas sobre los ataúdes. Inspirado por ese anuncio, anuncio que comenzaba, “Una magnífica oportunidad se ofrece ahora a cualquier persona, de cualquier sexo, que desee ser enterrada de una elegante manera”. Lamb adopta un gracioso tono de verosimilitud cuando escribe, citando la frase del enterrador:

“El hombre”, dice Sir Thomas Browne, “es un noble animal, espléndido en sus cenizas y pomposo en la tumba”. Quienquiera que haya hecho este pequeño anuncio ciertamente comprendió este apetito por las especies, y ha preparado una abundante provisión para satisfacerlo. Realmente, casi lo induce a uno a un *tedium vitae* el puro hecho de leerlo. Me parece que incluso desearía morir para recibir tan finas atenciones una vez muerto. Las dos hileras conduciendo el negro ataúd con brillantes clavos, ¡cuán sinceramente invitan, y casi irresistiblemente nos persuaden a ser enterrados! ¡Qué acongojada cabeza puede resistir la tentación de reposar que la mortaja, la almohadilla y el capelo ofrecen, qué sufrimiento hay en la muerte que las asas con garras de hierro forjado no estén dispuestas a alejar? ¡Qué victoria en la tumba que las joyas y los adornos de seda del ataúd no vuelvan por lo menos envidiable? . . .

Leyendo estos ensayos en nuestros días podemos ver en ellos signos del impertinente humor de Lamb —humor que depende fundamentalmente, en muchas ocasiones, de su impertinencia, pues Lamb no respetaba ni ocasiones ni personas.

Entre sus primeros ensayos encontramos ciertas trivialidades cuya recuperación no se consideraría importante si Lamb no hubiese escrito posteriormente *Los ensayos de Elia*; pero, así como hay riachuelos que son famosos solamente porque de-





sembocan en el Támesis, así el menor de esos breves ensayos excita nuestra curiosidad ahora por haber sido escritos por Lamb. Incluso sus ensayos críticos —y Lamb, cuyo buen gusto ha sido tachado de infalible, fue uno de los críticos más imaginativos en la historia de la literatura inglesa— son un tesoro que podría haber permanecido encerrado si no hubiésemos descubierto una llave de oro en *Elia*.

Sin embargo, pese a todas estas prometedoras cualidades de la primera mitad de su vida, pareció durante un tiempo como si Lamb hubiera abandonado la escritura a los treintaiséis años. Entre 1811 y 1820 lo único que hizo fue jugar a los naipes y recibir a sus amigos, y preparar sus *Obras Completas* para publicarlas en 1818. Un crítico, el señor Lucas, sugiere que un motivo de esta improductividad puede haber sido su excesiva popularidad y accesibilidad. Sabemos que mientras trabajó en la Casa Oriental de la India todos sus compañeros lo estimaban y lo llamaban "Charley". Toda clase de hombres, desde cuáqueros hasta Wainewright el asesino, y desde el discreto Wordsworth hasta el irresponsable Leigh Hunt, estaban encantados en su círculo. Como prueba de la asfixiante naturaleza de su fama de buen camarada, existe una carta escrita a la señora Wordsworth en la que Lamb se queja con una sonrisa desesperada que nunca se le permite estar solo. "¡Oh!," se lamenta:

"¡Oh, el placer de comer solo! ¡Comer a solas! Quisiera imaginarlo. Pero entonces llegan ellos, y se vuelve indispensable abrir otra botella de licor de naranja —pues mi comida se vuelve de piedra si alguien come conmigo y no tengo vino —y el vino puede deshacer las piedras. Pero luego ese vino se vuelve amargo, ácido, con cierto sabor a misantropía por el odio que me producen mis interruptores (¡Y que Dios los bendiga! Amo a algunos de ellos profundamente) y con el odio una aversión aún mayor a que tengan que marcharse. Me hace daño el mar muerto que traen con su presencia, es asfixiante y mortífero, pero peor es aún la arena muerta que me dejan si se van antes de la hora de dormir. No vengan nunca, les diría a quienes arruinan mi comida, pero si vienen nunca se vayan. El hecho es que estas interrupciones no suceden frecuentemente, pero cada vez que pasan me toman por sorpresa y descubro la ruina de mi vida; licor de naranja, con todas sus tristes y horribles consecuencias. Me agrada la compañía por las tardes tanto como mañanas he vivido, pero estoy saturado de caras (*divinas*, ciertamente) y voces todas las mañanas, y cinco tardes a la semana es todo lo que puedo desear en cuanto a compañía, pero le aseguro que me considero afortunado la semana en que puedo disfrutar de una o dos tardes a solas. No soy nunca Charles Lamb, sino Charles Lamb y compañía."

Aun así, Lamb buscó durante este periodo de su vida hacer más imposible que nunca su soledad al proponerle matrimonio en 1818 a Fanny Kelly, la actriz —una proposición en la que Lamb parecía hablar no sólo en su nombre, sino también en el de Mary.

El aumento de su reputación aún durante una década de indolencia se hace evidente en el hecho de que cuando John Scott fundó el *London Magazine* en 1820, invitara a Lamb a colaborar en él. Tenía entonces casi cuarenta y cinco años, con una entrada económica suficiente para cubrir sus necesidades, y parecía haberse adaptado a una vida, aparte de su trabajo diario y su devoción hacia su hermana, de conversaciones y chanzas con amigos, con un vaso y una caja de tabaco a su lado, y a una pipa entre los labios. Es absolutamente improbable que hubiese escrito *Los ensayos de Elia* si no hubiese tenido un impulso exterior. Había rechazado otras invitaciones a escribir, con ofertas de alta remuneración y, al final, según Barry Cornwall "se encontraba casi atormentado escribiendo *Los ensayos de Elia*." Por una afortunada inspiración, decidió no firmar con su nombre sino tomar prestado el nombre de un empleado que había conocido muchos años atrás en la Casa Marítima del Sur. Refugiado tras el pseudónimo de Elia, tuvo la libertad suficiente para escribir sobre su propia vida —sus afectos, sus amigos, sus gustos, sus particularidades— con la franqueza de una charla privada. Escribió su autobiografía, además, con la libertad de un escritor de ficción y desnudó su corazón bajo el supuesto de que se trataba de un personaje ficticio. Su método era el opuesto al de Montaigne. Montaigne fue un realista, decidido a mostrarse a sí mismo sin disfraz y tan desnudo como la decencia lo permitiera. Lamb no tenía ninguna intención de llevar a cabo tan importuno autorretrato. Esencialmente tan verdadero como Montaigne, evitaba dar al mundo serias y detalladas descripciones de sí mismo, y sólo pudo ser inducido a escribir acerca de sí mismo bajo un disfraz y como un entretenimiento. No era un escritor con deseos de confesarse. Pudo ser lo suficientemente egoísta para confesar su falta de simpatía por los judíos y los escoceses, o su gusto por los lechoncillos, o su deseo de tener oídos para la música, pero, de acuerdo a su manera de pintar las cosas, no fue deliberadamente como se convirtió en el principal personaje de su pintura. Podía escribir de empleados que conoció alguna vez en la Casa Marítima del Sur, o de los decanos del Colegio de Abogados, de actores, de su viejo amigo Jem White, quien instituyó el festín anual para los deshollinadores, de su padre, de su madre, su hermana; y era más bien a ello que a él mismo a quienes veía como las figuras principales de sus ensayos. Aunque a veces eran disfrazados de alguna manera, se reservaba el derecho de inventar como el de reportar los hechos. Cualquiera que lea superficialmente ensayos históricos en los que Cambridge aparece presentado como Oxford, estará absolutamente perdido. Lamb



escribió como un artista imaginativo, no como un testigo declarando bajo juramento. Y cuando se señalaba que de acuerdo a sus escritos había nacido en más de media docena de lugares, él reía y reclamaba para sí mismo las mismas libertades de nacimiento múltiple que Homero.

Sin embargo, con todas sus cómicas perversiones y mistificaciones, Lamb nos ha dado en los *Ensayos de Elia* uno de los libros más auténticamente autobiográficos de la lengua inglesa. Los materiales están ampliamente tomados de su niñez y su adolescencia, pero grabó en todos ellos todos los afectos y experiencias de la última época, y, en consecuencia, no existe autor inglés a quien parezcamos conocer más íntimamente, ya sea como un niño llorando asustado en la noche, o como un pobre escolar feliz en su reverencia al maravilloso Coleridge, o como un hermano acompañando a su adorada hermana un día de fiesta, o como un bachiller soñando sueños de niños no natos, o como un vago confiado en la dulce seguridad de las calles de Londres, o como un viejo empleado caritativamente jubilado con una cómoda pensión. El autorretrato es principalmente

indirecto. Lamb no nos invita ni a amarlo ni a admirarlo. Consigue ambas cosas como accidentalmente y a pesar de sí mismo. Lo amamos, no porque se haya amado a sí mismo, como muchos de los escritores que hacen su autobiografía, sino porque amó entre otros a los pequeños deshollinadores, y porque escribió sobre ellos frases como: "Lector, si encuentras a alguno de estos nobles pequeños en sus tempranos vagabundeos, es bueno darles una mone-da, aunque sería mejor darles dos."

La caridad, por lo demás, parece haber encontrado su más rica expresión en prosa inglesa en los escritos de Dickens y Charles Lamb. La bondad en sus escritos es al mismo tiempo más atractiva y más divertida que en cualquier otro prosista inglés. No es que Lamb fuera un moralista; Wordsworth reprochaba "los extraños personajes" con que se mezclaba y "el abandono al humor y a las fantasías que resultaban frecuentemente injuriosas para él mismo y provocaban severas tristezas a sus amigos." Y encontramos a Lamb en sus cartas riéndose de sus debilidades tanto como de las debilidades de sus amigos. Pero hay una bondad natural en todos sus escritos que es más sugestiva que mil sermones. Sus errores se transforman en cualidades gracias a las supremas virtudes del valor y la caridad.

En cuanto al fin de su vida, habiendo escrito *Elia*, y habiéndose retirado del trabajo con una pensión, se despidió de todas las propuestas y ofrecimientos para escribir, hasta su muerte, a la edad de cincuenta y nueve años. El señor Lucas sugiere que su liberación de la diaria rutina del trabajo no fue ninguna bendición, pero es difícil tener la certeza de que Lamb hubiese bebido menos ginebra o escrito más ensayos si hubiera continuado en su empleo. Nosotros, ante sus obras, no podemos sino sentirnos satisfechos. Son redondas y completas, y también hay algo de redondo y completo en la tragedia y comedia de su biografía. Sus defectos encajan graciosamente en un retrato siempre atractivo, y no hay ningún escritor en la tierra a quien aceptemos exactamente como es y sin reservas, como a Charles Lamb. Sus lectores, además, lo aman lo suficiente para desear que hubiera sido distinto del que fue, incluso en su "parcialidad y predilección hacia la producción de bayas de enebro". Y lo amamos sobre todo porque, siendo una figura trágica, no se lamentó de sus problemas, sino que se mostró siempre como un camarada singular, en cuya vida no había pasado nada muy importante excepto que una vez atrapó a una golondrina de un ala; un autor fracasado al que puede describirse como "la ruina del editor"; un escritor de frases extraordinarias y un amante de personajes raros, libros viejos, y el teatro. La virtud de los ensayos es principalmente la virtud de aceptar la vida sonrientemente con todas sus asperezas. El genio está en ellas al nivel de la vida común y corriente, y las endulza con risa y consoladora simpatía, y las embellece con frases raras que las vuelven uno con lo antiguo.



Samuel Taylor Coleridge

Veinte años después

"Quien lleva con ligereza su pasado sin duda alarga su existencia"

Valéry

(O un poco antes)

"La literatura para el joven escritor es un laberinto: una vez dentro ignora la salida. Recorremos a tientas sus innumerables aposentos. Una vaga intuición sin embargo, nos sostiene: descifrar su hechizo. El lenguaje es femenino. Vemos las palabras como doncellas, como putas, nunca como mujeres plenas. El lenguaje es insaciable, lujurioso. Nos agotamos y él aún no comienza a agotarse: la obra es un orgasmo simultáneo entre poeta y palabras. El lenguaje es una mujer frígida; el poeta un azorado adolescente. Para vencerlo necesitamos de celestinas: las normas, las reglas. Carecemos del arrojo necesario, nos contentamos con hacerle a las palabras inocentes guiños. Hay que emular a Lawrence, hablar con el sexo en la mano. Debemos convertir nuestras vergüenzas en alegrías, hacer el elogio de nuestro ombligo, de nuestro corazón. El intelecto es una serpiente y no poseemos el secreto para hipnotizarla, para erguirla: nacimos en Occidente. La única retórica digna de ser puesta en práctica es la de la fecundación: "hazlas poeta —dice Octavio Paz—, haz que se traguen todas sus palabras".

Emmanuel Carballo: "Sexo y lenguaje", en *Me importa madre y otros textos*, Revista mexicana de literatura, núm. 4, marzo-abril de 1956.

(O de a tiro cuándo)

"Los rasgos fuertes, definidos en su

mayoría (se habla de la caligrafía de Vasconcelos) señalan huellas de resolución, de sencillez, de intuición, de franqueza, de discreción, de generosidad y de festinación. Por las relaciones existentes entre las características anteriormente expresadas, se tiene, como base de su carácter, la sinceridad: el autor es muy capaz, a fuer de sincero, de decirlo todo, lisa y llanamente, aun aquello que lo perjudica."

José Villalobos Franco: "Grafoanálisis de Vasconcelos"; *Abside*, vol. XXII, núm. 2, 1958.

(O de siempre)

"Mientras los jóvenes poetas de ahora se sienten obligados a despertarse clarines todas las mañanas, la vocación de Tomás Segovia, también un poeta joven, aunque no de oficio, se ha querido silenciosa y casi a oscuras. De este modo puede ofrecernos algo que desde hace mucho necesitábamos: una poesía sincera."

José de la Colina: "Tomás Segovia", *Estaciones*, núm. 12, invierno de 1958.

(O de ya)

Quizá la primera vez que aparece el nombre de Roland Barthes en una publicación mexicana sea esta:

"En un ensayo aparecido hace mucho, Roland Barthes mostraba cómo la crisis del lenguaje correspondía a un

verdadero grado cero de la escritura. Sin embargo ¿hay derecho a hablar de un grado cero de las artes plásticas?"

Jean Clarence Lambert: "Acerca del arte rebelde", *Revista de la Universidad*, Vol. XII, núm. 5, enero de 1958.

(O de fuente o de burbuja)

Después de enterarnos de que en México se gastan 26 000 000 de pesos en

refrescos, refresca una entrevista que Elena Poniatowska le hizo a Cesare Zavattini hace 20 años:

"En la noche, antes de dormir, me impresiona esta lucha entre la Pepsi-Cola y la Coca-Cola. Hasta he pensado hacer una película con esta batalla como tema que algo tendría que ver con la dictadura. La llamaría 'la dictadura del líquido'. Sin darse cuenta, la Pepsi-Cola y la Coca-Cola y todas las demás empresas de refrescos crean un problema enorme en el alma de los pobres ciudadanos que no saben bien a bien si deben beber Pepsi-Cola o Coca-Cola. Le hablo de mi película. Al final, las empresas de refrescos logran crear una tal incertidumbre en los espíritus de los ciudadanos que ya no beben más que agua corriente o clorinada. Al lado de la lucha del pueblo por calmar su sed está la de los hallazgos publicitarios que se oyen de día y de noche. México es el país que tiene la primacía de los refrescos. Las luchas de las botellas son como las comedias de Aristófanes y pueden llegar hasta los extremos más increíbles."

Cesare Zavattini en entrevista con Elena Poniatowska, *Revista de la Universidad*, Vol. XII núm. 6, febrero de 1958.

(O de exotismos)

"Nutrición y alimentación popular por las energías, proteínas y vitaminas contenidas en los gases lacrimógenos" y "La macana como estimulante cerebral" son dos ponencias que "a cargo del H. Cuerpo de Granaderos de México" aparecerán, según Carlos Monsiváis, en un futuro número de la revista *Problemas del comunismo*, según su nota en "Escolio de revistas", *Estaciones*, núm. 11, Otoño de 1958.



El Estado soy yo

Vargas Llosa y el escritor

Con *La tía Julia y el escritor*, los demonios vargasllosianos han seguido un curso hasta cierto punto diferente del que los había caracterizado en las novelas anteriores. El ámbito narrativo del novelista peruano se situaba básicamente en torno a la adolescencia (*La ciudad y los perros*, *Los cachorros*, *Conversación en la Catedral*) y una de sus preocupaciones centrales era el cuestionamiento ético-existencial de la vida de sus personajes (Alberto, Cuéllar, Zavallita). Estos dos elementos aparecían inscritos, a su vez, en un contexto más amplio: la crítica a las instituciones de poder de la sociedad peruana: la burguesía, el Estado, la Iglesia y el Ejército. Y, con ello, el mundo novelístico vargasllosiano alcanzaba un nivel de complejidad mayor al dado exclusivamente por las innovaciones de lenguaje y los juegos de estructuras y tiempos narrativos. El mundo ficticio de Mario Vargas Llosa, aquel lugar en el que sus demonios lograban exorcizarse, era, así, lo suficientemente complejo y rico en significaciones como para despertar en el lector una preocupación que trascendiera los reducidos marcos de la simple cotidianidad.

En su última novela, sin embargo, hay un cambio de óptica radical: parecería que sus demonios —rebeldes, intransigentes, insurrectos siempre— se hubieran acomodado un tanto a la vida. La instancia crítica ha desaparecido por completo: Marito, fuera de los problemas familiares que le acarrean su vocación literaria y los amores con su tía, no tiene ningún otro tipo de conflicto con la existencia (individual o social). Incluso la Familia, única institución que aparece de cuerpo presente en la novela, está tratada con demasiada superficialidad y complacencia. Allí, en el núcleo familiar, ningún conflicto es decisivo, todo llega a resolverse de la mejor manera. La familia —parece decirnos Vargas Llosa— es el lugar de la bonanza. Con esta novela, Alberto ha cumplido (o está por cumplir) cincuenta años y cómodamente se dispone a contarlos su vida.

La historia es sumamente simple: un típico muchacho de clase media, dieciocho años cumplidos y con veleidades literarias se enamora de pronto, locamente, de su tía, quince años mayor que él. Las peripecias

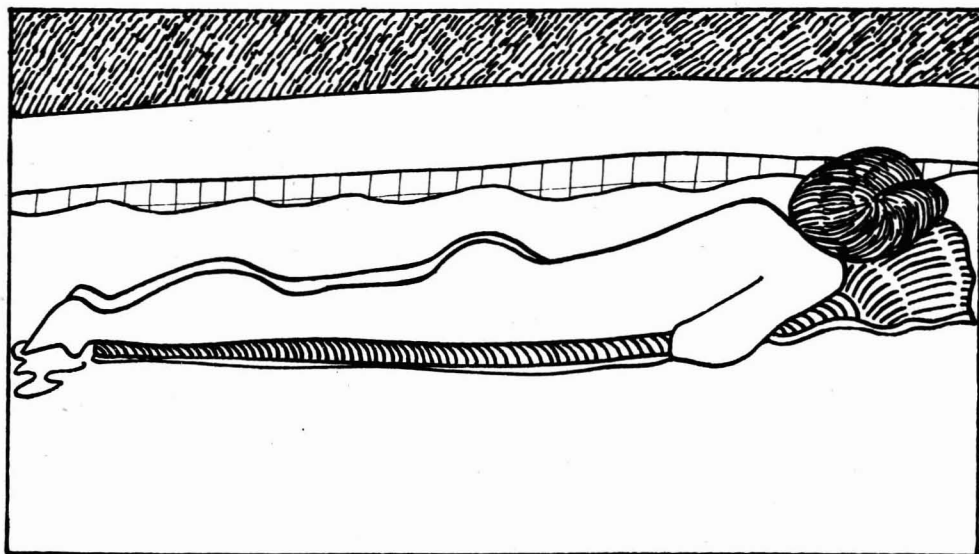
del relato son producto de los obstáculos que le ofrece la familia —convencional, histérica, mojigata— a ese “amor imposible”. La obligada clandestinidad de los amantes transcurre, entonces, cobijada por la tímida obscuridad de cines de barrio, cafés solitarios y poco frecuentados y calles apartadas del centro de la ciudad. Y culmina, happy end mediante, en una fraudulenta acta de matrimonio, rubricada en un romántico y sucio pueblecito de pescadores en la costa peruana. No es definitivamente una historia escrita por Vargas Llosa; más bien, parecería ser un radioteatro de Pedro Camacho, ese personaje chusco y conmovedor que deleitó a Lima, hasta la locura, con sus historias de incestos, crímenes, violaciones y fanatismos como ningún melodrama vargasllosiano sería capaz de hacerlo. Es justo aquí, en el trabajo tras bambalinas de Camacho, donde la novela gana definitivamente la simpatía del lector. Y son básicamente los aspectos formales los que hacen posible esta ineludible atracción.

Estructuralmente, la novela está dividida en dos partes que van intercalándose a lo largo de la narración: por un lado, los radioteatros de Pedro Camacho, que adoptan la forma de cuentos, siempre inconclusos y cuyos personajes, muriendo y renaciendo furiosamente, saltan de un radioteatro a otro, según los caprichos de la cada vez más desquiciada y caótica imaginación de su autor; y por otro lado, la melodramática historia —hilo de Ariadna de la novela— de la tía Julia y Varguitas.

Estos dos niveles narrativos, como cada uno de los radioteatros de Camacho, aparecen estrechamente enlazados, alimentándose

mutuamente, al grado en que sus sentidos resultan intercambiables. Camacho, el escritor, a medida que pierde la razón y sus demonios encuentran menos obstáculos racionales para manifestarse, comienza a producir una literatura cuyo carácter instintivo y pulsional termina escandalizando los castos oídos de sus radioescuchas. Varguitas, en cambio, zambullido hasta las narices en el melodrama familiar, no hace otra cosa que abortar pequeños cuentitos fantásticos que terminan siendo fácilmente demolidos por la crítica de Javier, su “amigo del alma”, y de la tía Julia, fervorosa admiradora de don Pedro Camacho. Así, aquel nivel narrativo —el de los radioteatros del escritor— que por su propia naturaleza parecería contener la esencia del melodrama va desprendiéndose poco a poco de ese lastre y contaminando, a su vez, con lo que desecha, la tragicómica biografía de Varguitas.

Pero, incluso a nivel estructural, Camacho da una lección a Vargas Llosa que éste no supo asimilar. Las historias radiofónicas del escritor, un poco contra su voluntad y siguiendo los dictados de su locura en incontenible crescendo, terminan creando un caos tanto formal como temático en sus relatos que el melodrama vargasllosiano no alcanza a rozar. En una entrevista a José Miguel Oviedo (*Vuelta*, No. 10, septiembre 1977), hablando de esta novela, Vargas Llosa declara: “Mi intención era contar esta historia simultáneamente en dos niveles y mostrar cómo estos dos niveles, que al principio parecen tan rígidamente independientes uno de otro, en realidad están visceralmente comunicados. En las historias del protagonista uno lo va descubriendo





Mario Vargas Llosa

poco a poco; lo que parece a primera vista totalmente imaginativo, producto de la fantasía, está en realidad enraizado en menudos acontecimientos de su vida, en sórdidos episodios cotidianos. Lo mismo ocurre en esa experiencia que tú puedes llamar diminuta y trivial del otro narrador que cuenta sus peripecias privadas a lo largo de ese año. Hay elementos allí que son tan extravagantes, distorsionados y excesivos, sobre todo a nivel del sentimiento, como en el mundo de los radioteatros. O sea que esos dos mundos en realidad no están tan diferenciados; constituyen sólo distintos grados de una misma realidad, de una misma experiencia." Pero, en realidad, estos dos niveles en los que se desarrolla la historia se comunican sólo por su sentido: el melodrama recorre tanto la vida de los personajes de la novela como la de los personajes de los radioteatros de Camacho. Pero ¿qué habría sucedido si estos dos niveles llegaran a fundirse realmente? ¿Qué habría pasado, por ejemplo, si alguno de esos personajes rodiofónicos —estupradores, fanáticos, criminales— hubiera saltado de pronto de su radioteatro y aparecido, un día cualquiera, cortejando a la tía Julia?

A Vargas Llosa definitivamente le faltó la locura de su personaje, el escritor. Los presupuestos de la novela están dados, de hecho, en los radioteatros de Pedro Camacho: cada vez más la historia de Varguitas y la tía Julia se torna un melodrama radiofónico más. El autor de la novela va cediendo poco a poco a la instancia de su personaje. Vargas Llosa desaparece en el escritor, se somete, se transforma en él. Por lo menos, esto parece ser así hasta algo más de la mitad de la novela. Sin embargo, al final, el proceso se trunca: Vargas Llosa retrocede, se estanca en el convencionalismo de un relato lineal y acostumbrado para un asiduo lector de Corín Tellado; en definitiva, traiciona a su personaje: no se atreve a asumir su locura, no da el salto definitivo a ese caos narrativo que don Pedro Camacho le ofrece en bandeja; temeroso, se repliega a la fácil y trillada senda del relato lineal. Alberto ha cumplido cincuenta años y cómodamente se dispone a contarnos su vida.

Sin embargo, hay un valor indiscutible en *La tía Julia y el escritor* que es necesario reconocer explícitamente. El hecho de incorporar a la literatura (como ya anteriormente lo habían hecho otros escritores; entre ellos, tal vez el caso más sobresaliente: Manuel Puig) todo ese mundo del

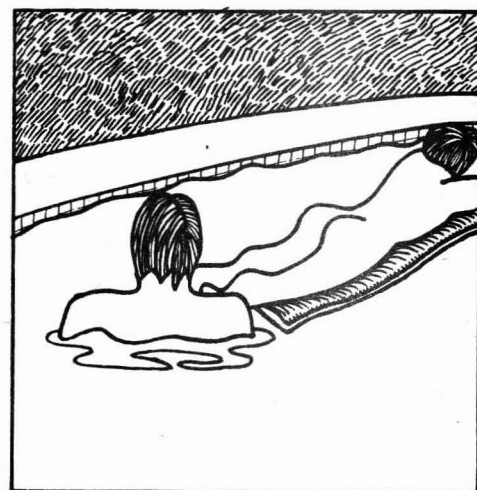
melodrama (novela sentimental, radioteatros, telenovelas, etc.) que viene a realizar subliminalmente los anhelos y expectativas sentimentales de una clase media siempre insatisfecha con sus mediocres condiciones de existencia y cuya única posibilidad de evasión es el mundo que le ofrecen esas grotescas y sublimes historias radiales, televisivas o impresas que le ponen el cielo al alcance de su sensiblería. Pero también, y sobre todo, el haberlo hecho con ese humor, esa gracia, esa sonrisa constantes —de las que ya habíamos tenido noticia con *Pantaleón y las visitadoras*— que recorren cada una de las páginas del libro y que ganan definitivamente la simpatía del lector. No cabe duda: Vargas Llosa se divirtió tanto al escribir esta novela como el lector al leerla.

Armando Pereira

Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escritor*, México, Seix Barral, 1977, 447 pp.

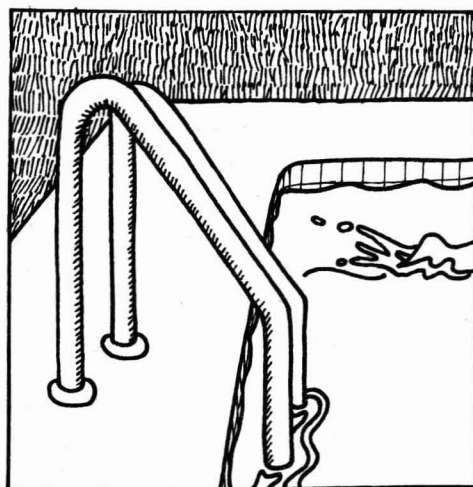
Alejo Carpentier: *El peregrino en su patria*

Solemos pertenecer, en la universidad al "grupo de críticos históricos inclinados a leer toda la obra de Alejo Carpentier desde el punto de vista del 'realismo mágico'" y viviendo ahora, según González Echevarría, "en el otoño de una época crítica que ha liquidado el recurso del autor como origen



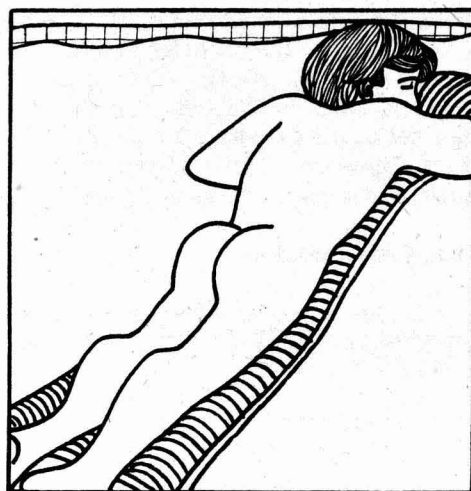
y puesto en duda las prácticas convencionales de la crítica académica", hay que confesar que su libro era entusiasmante: el tiempo del descubrimiento, de la revelación, el apocalipsis sobre la obra de Carpentier, había llegado encerrado en las páginas de *El peregrino en su patria*.* Pero, una vez más, dicha revelación del propósito artístico (de Carpentier, en este caso) se queda en mera proposición y la "metanovela" [sic] que González cree haber escrito, es sólo un "pseudoeptígrafo" más: un ensayo crítico sin un *meta* antes o después (no en balde en este mismo "otoño", Jacques Lacan ha negado la posibilidad de un metalenguaje o, lo que es lo mismo, de una posición privilegiada desde la cual se pueda hablar del lenguaje). La meta de González parece consistir más bien en usar, sin definir, tanta terminología crítica *avant-garde* proveniente de escritores franceses (aunque usada de manera muy particular: aquella de los egresados de la universidad de Yale, en los Estados Unidos) y en citar tantos autores como le es posible. En su libro abundan, pues, los términos *estructura* (ya pasado de moda pero todavía utilizable), *borradura* ("erasure" o ¿effaure?), *tachadura*, *trazo*, *texto*, *architexto*, *contexto*, *juego intertextual*, por citar sólo unos cuantos, que hacen muy pesada la lectura de esta "novela bizantina" [sic otra vez].

Ahora bien, si se deja a un lado el continuo y molesto pavoneo culterano de González Echevarría, su libro provee al lector de un pertinente contexto histórico y filosófico en el cual las obras de Carpentier deben ser situadas y dentro del cual deben ser analizadas. Esto es llevado a cabo por González y su análisis, tanto de la



ficción como de los ensayos de este escritor, es interesante y polémico. Su indiscutible habilidad crítica reluce, en verdad, cuando analiza un solo texto más bien que cuando trata de relacionar varios de ellos, de compararlos, o de introducirlos. Esto se debe a que González intenta manejar conceptos teóricos que no domina o que no es capaz de elucidar en forma debida en su texto como, por ejemplo, la diferencia entre la historia y la ficción, entre la novela y otros géneros narrativos (biografía, autobiografía, confesión, ensayo etc.), y, por último, la relación entre la realidad "real" (¿histórica?), el referente, y la realidad literaria. González muestra un marcado interés en relacionar la biografía del autor con sus ficticias biografías: las novelas. Esta posición crítica implica una base teórica que no puede darse como sabida y que debe, por tanto, ser planteada. Pero González no parece darse cuenta del alcance teórico que su interpretación entraña. La relación entre biografía y novela ha sido observada (Hegel) y analizada (Bakhtin) por muchos críticos. Recientemente, Michael Holquist, en su libro *Dostoevsky and the Novel*, dice por ejemplo que "las novelas son la búsqueda de una apropiada biografía..." y formula, aunque en otro contexto, la siguiente pregunta: "Si hay una diferencia entre vivir y contar ¿cómo puedo contar una historia sobre mi vida, sobre mí mismo, que sea, a pesar de todo, de algún modo verdadera?".

González ha intuitido que hay una relación entre la biografía del autor y sus novelas, pero no ha sido capaz de formular(se) la pregunta ni de dar(se) una respuesta. Por lo cual, desde el punto de vista teórico su libro, a diferencia del de Holquist, vacila y se tambalea al carecer de una concepción de la novela como género que le sirva de soporte y, desde el punto de vista práctico (de la *praxis*), su libro se desborda por el alud de ideas, de conceptos y de tendencias críticas que él trata de aplicar simultáneamente. El uso de semejante terminología parece emanar de la necesidad de encubrir la falta de claridad de algunas ideas o del deseo de llenar más páginas ya que el decir, por ejemplo, "si el pasado como origen, como madre, es el reino de la carencia de la forma, el pasado como presente es la apoteosis de la forma, del padre —de la architextualidad" (p. 205), clama por una explicación que necesita de menos un párrafo para ser expuesta, cuando sería más fácil, quizá, remitir al lector directamente a

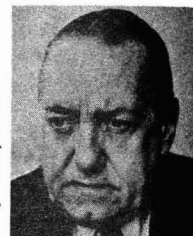


las fuentes (Hegel, Lacan, Derrida) y dejarlo que se las entienda como pueda. Y aunque es cierto que este tipo de oraciones empleadas por González para explicar lo explicado o para ser dilucidadas tienen, generalmente, un sentido dentro de su contexto, un significado que estoy violando y violentando al citarlas, no es menos ciertos que la utilización de esta fraseología debe ser en el ensayo justificada como necesaria y no empleada como ornamento. Por otro lado, debido al empleo de diferentes discursos críticos, su texto es tan caótico que el orden cronológico que él sigue parece surgir más bien del intento de imponerle un orden al desorden que de las razones que González aduce para haberlo escogido.

Así, en su "Preámbulo: una reflexión post-carpenteriana", con vocabulario derri-deano González justifica la organización lineal de su texto diciendo que "cada conjunto de textos previamente escritos por Carpentier constituye una borradura [erasure] sobre la cual Carpentier intenta inscribir su nueva escritura" (p. 24). Su concepto del escritor y de su obra es, por tanto, hegeliano ya que cree en un desarrollo histórico (¿del espíritu o mente?) tanto de la obra (¿forma?) como del "yo" de la conciencia del escritor consciente de su obra como acontecimiento histórico y de su propia historia, adquiere mayor conciencia de su ser, de su identidad como escritor. Y puesto que "la historia es el principal asunto [o tema] en la ficción de Carpentier" (p. 25), González tiene la oportunidad de probar su tesis y de escribir *a posteriori* su propia fenomenología (¿o filosofía de la historia de la literatura latinoamericana?). Así, su crítica dura y negati-

va, aunque no por esto deje de ser a veces acertada, de las primeras obras de Carpentier se debe, pues, a su afán de probar que hay un desarrollo en la producción artística de este autor. Desarrollo que puede dividirse en cuatro "momentos" que corresponden, de un modo general, a los cuatro capítulos de que consta el libro de González Echevarría. Con el objeto de probar que los textos recientes de Carpentier tienen ya una *existencia* universal, este crítico describe el proceso histórico que se inicia con los primeros (primitivos) textos (*¡Ecue-Yamba-O!*, "Histoire de lunes" y "El milagro de Anaquillé" principalmente) publicados entre 192... y 1939; que pasa por los textos que tratan de definir la identidad latinoamericana a través de la recuperación de su pasado (*El reino de este mundo*, *Guerra del tiempo* con la excepción de "El acoso" que es posterior, y "Los fugitivos"), el periodo del realismo mágico, de 1939 y 1949, y por los textos que muestran la conciencia crítica que Carpentier tiene ya de sí mismo (*Los pasos perdidos* y "El acoso") publicados entre 1949 y 195...; y que termina con los textos en que la historia que se presenta es política y cuya escritura es revolucionaria "en su sentido etimológico, en que gira alrededor de un eje ausente constituido por el mismo movimiento de su periferia" (*El siglo de las luces*, *El recurso del método* y *Concierto barroco*). Estos adquieren una dimensión histórica universal ya que su asunto es el estado o su formación y su forma, debido a la nueva escritura, es semejante a la del mundo, a la de la tierra en que vivimos. Y su autor, al no haber liquidado el futuro, logra sobrepasar a Hegel ciego ante esta categoría: "La síntesis textual de la reciente ficción de Carpentier no es, sin embargo, hegeliana sino post-hegeliana. Es el caos después del final de la historia que es simultáneamente un principio consciente de la historia" (p. 272).

Si como escritor, González es novato, como crítico es brillante. Su magnífico estudio de *El siglo de las luces*, "un experimento radical con la historia y con la narrativa", es prueba suficiente de su capacidad. González divide su análisis en dos partes: en la primera, aplica a la novela el concepto que Hegel (y también Vico) tiene de la historia, de aquí su afirmación de que el tiempo no es circular sino que forma una espiral. Esto no es, desde luego, un error sino un acierto y la aplicación del concepto hegeliano del tiempo es certera, cuidadosa-



mente desarrollada y probada; pero González no se muestra todavía tan seguro de sí mismo como para decir explícitamente qué camino está recorriendo, qué texto —*archi-texto*— le sirve de base, aunque al principio de este capítulo (“Memorias del futuro”) dice que “Carpentier rescata al surrealismo y a Hegel de su propio pasado” (p. 203). Sin embargo, en la segunda parte, al admitir que en el texto se encuentra presente lo oculto y lo irracional, González nombra su fuente, la Cábala, y acepta analizar esta novela en forma “tradicional”: simbólica. Y, de esta forma, González se vence a sí mismo superándose. Su estudio es tan soberbio que a través de la Cábala no sólo logra probar lo que ha dicho anteriormente sobre la novela basándose en Hegel —la espiral— sino resumir y aclarar, hasta donde le es posible, lo que ha dicho sobre las otras novelas en los capítulos anteriores. En esta parte, verdadero *tour de force*, González se atreve a definir los términos que emplea (“emblema”), menciona a Hegel de pasada y aclara la diferencia entre la concepción histórica de éste y la que Carpentier plantea en esta novela: “Si, en la famosa sentencia [*dictum*] de Hegel, la historia del mundo es el juicio del mundo, en *El siglo de las luces* historia y juicio son uno —la escritura es historia. Es en este contexto que el epígrafe tomado del *Zohar* adquiere su significado último: como en el pensamiento cabalístico, la escritura es el mundo. El texto es la primera y la última medida de sí mismo” (p. 253). En este último capítulo, González estudia brevemente *El recurso del método* y *Concierto barroco* señalando la influencia de Vico en ella, puntualiza que hay un lazo entre las novelas de Carpentier y dos novelas latinoamericanas contemporáneas: *Cien años de soledad* de García Márquez y *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes y esboza, por último, la posibilidad de establecer más vínculos o relaciones ya que la obra de Carpentier “es un almacén iconográfico, un monumento —la fundación [*base*] de la casa de la ficción latinoamericana” (p. 274).

Por su deseo de abarcar tanto material que lo conduce a hacer uso de tales generalizaciones cuyo resultado es una vaguedad por la que el lector tiene que vagar y no precisamente en su patria, el libro de González fracasa como “summa”, como enciclopedia de la ficción latinoamericana moderna y contemporánea; pero por su carácter polémico, esta compilación de ensayos críticos sobre los textos de Alejo Carpen-

tier es un punto necesario de partida para el estudio de las obras de este autor, y un punto central de retorno para la discusión teórica y crítica de la literatura latinoamericana de la cual Carpentier forma parte. Sí, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* suscita la discusión e invita al diálogo.

M. E. Cossío-Ameduri

* Roberto González Echevarría: *Alejandro Carpentier: The pilgrim at home*; Ithaca U. Press, Ithaca, 1977.

Cine y comunicación social

La comunicación de masas, como objeto de estudio y de divulgación, parece estar de moda permanentemente, como otra más de las paradojas producidas por ella misma.

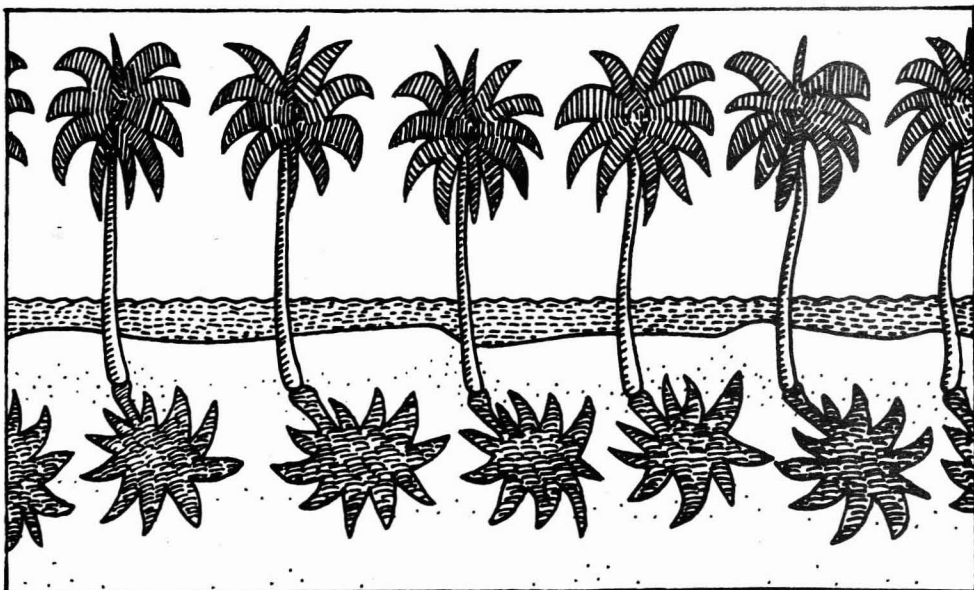
Entre el torrente —digamos, mejor, el cúmulo— de obras dedicadas a estos temas hemos recibido el ambicioso trabajo que aquí reseñamos, cuyo autor, después de leer gran parte de lo que se ha publicado en lengua inglesa sobre el cine desde una perspectiva sociológica, afirma al iniciar su trabajo: “Puedo decir con toda honestidad que semejante esfuerzo no merecía la pena. Los pocos estudios notables están sumidos en un mar de mediocridad”.

Ante esta situación, ¿qué nos ofrece Tudor? No se trata solamente de una descripción del carácter históricamente ex-

cepcional de Hollywood como paradigma de comparación con otros modelos de producción (cap. 3), ni de una síntesis de las teorías sobre el lenguaje cinematográfico para ofrecer un esquema alternativo de interpretación. (cap. 5). Se trata, más bien, de rescatar al espectador como participante activo y eventual transformador del producto cinematográfico, y no como simple víctima de sus efectos (caps. 1, 2 y 4) y la necesidad de considerar los focos institucionales (cine y sociedad) en sus posibles relaciones con los focos analíticos (cultura y estructura social) (cap. 6).

Este último punto, por su vastedad, queda sólo esbozado implícitamente en estos primeros seis capítulos, y el autor se limita, en la segunda parte del libro, a poner en práctica la consecuencia última de este planteamiento: la consideración de películas concretas, agrupadas en las clasificaciones más tradicionales y definitivamente más útiles para estudiar el cine como fenómeno social: los movimientos cinematográficos (cap. 7) y los géneros tradicionales (cap. 8). Esta última decisión, se nos dice, refleja la realidad más específica del medio y da pie para estructurar los capítulos más sustanciales del libro, debido en gran medida a la pretendida ausencia de análisis del desarrollo de cada género.

Aunque el capítulo dedicado al único movimiento cinematográfico comentado en el libro (el expresionismo alemán de los años veinte) deja sin explicar satisfactoriamente las condiciones que produjeron el nacimiento y el breve éxito regional de un grupo de películas con características simi-



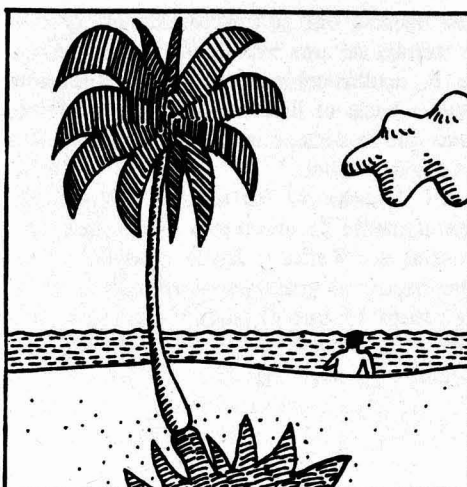
lares, el capítulo siguiente, dedicado a rastrear el desarrollo del cine de terror, de gangsters y westerns, ofrece suficiente material para comparar las esquematizaciones a las que autores anteriores han reducido un fenómeno tan rico y complejo como lo es todo género.

Antes de llegar a las conclusiones, veamos más en detalle el resultado de este proceso. Al comentar el desarrollo del western se define su "sustancia" como algo más que la simple oposición de H. N. Smith, Jardín-Desierto (o cualquier oposición similar, como individuo-comunidad, Oeste-Este, Barbarie-Civilización). La complejidad de este, como de cualquier otro género, estriba en sus transformaciones evolutivas. Baste mencionar el carácter psicológico del western de los cincuentas, bautizado por André Bazin como un "superwestern", consciente de los propios clichés del género. Sólo en esta perspectiva evolutiva se podría entender el naturalismo que caracteriza al género en un momento específico, no sólo como una exigencia técnica del mismo sino como una consecuencia del ambiente de austeridad impuesto por la Depresión.

Estas transformaciones superficiales del género se ven acompañadas por otras más sustanciales, como la que observamos en el papel desempeñado por el héroe solitario, que deja de ser un papel puramente intersticial y efímero para convertirse en el elemento aglutinante de todo el relato.

A diferencia del género de gangsters cuyo esquema de ascenso y caída del personaje central parece no varía a través del tiempo, el género de terror ha asimilado infinidad de variantes, debido a su ubicuidad. De hecho, es éste un género cuyas variantes pueden ser registradas en casi cada país, mientras que el western y el cine de gangsters —cuyo origen es claramente norteamericano— han recibido escasas aportaciones de otras regiones: el western en Italia, y los *thrillers* en Francia, obteniendo en ambos casos un éxito relativo.

En cambio, el rasgo más característico del cine de terror parece ser su universal fascinación por un enigmático *ello*. Efectivamente, los malos —sean monstruos, momias o algún científico desquiciado— no son buscados, sino perseguidos, ni tampoco son muertos, sino destruidos, es decir, son simplemente cosas, envueltas en una mitología que permanece como incognoscible y trascendente, eternamente "acechando en el umbral" (Lovecraft).



Como observación marginal, podemos señalar que la única característica común a los tres géneros es la violencia, como última y definitiva forma de relacionarse con el mundo. Aquí Tudor rompe lanzas contra ciertas acusaciones hechas contra esta violencia explícita, pues resulta claro que ciertas formas de coerción —amenazas de violencia, de privación, de daño emocional— aparecen a cada momento en cualquier muestra de estos géneros, lo cual implica la aceptación por parte del público de la misma violencia cuando ésta se presenta en forma camuflada, forma ésta que por subliminal resulta aún más dañina y efectiva. Aunque, finalmente, la violencia no es monopolio del cine, sino que los géneros sólo se limitan a "ocupar su lugar en el círculo de casualidad y confirmación", por lo que "hay tanta justicia en achacarles la violencia como en culpar a un átomo de hidrógeno de una explosión nuclear".

Ahora bien, el análisis de estos géneros intenta demostrar las limitaciones de los tradicionales modelos de análisis macrosociológico, que parecen imitar el modelo ya clásico de Kracauer, para quien la actitud del público alemán de entreguerras ante la exhibición de *King Kong* sería un símbolo de la "angustia colectiva" ante la crisis económica del país. Al aplicar este enfoque tradicional, el investigador se tropieza con problemas más complejos, como la dinámica de los subgéneros o subculturas que exigen su propio género, como es el caso del llamado "cine de arte".

Ante este problema, Tudor expresa la necesidad de crear una teoría evolutiva —particularmente útil para el estudio de los géneros mismos—, similar a la existente en las ciencias biológicas pero apoyada en el

concepto de la "selección comercial", es decir, en la "supervivencia del comercialmente más apto" (p. 266). Como punto de partida, señala algunos de los criterios operativos que regulan esta selección: todo género es acumulativo, "conservador" y diferenciado (en el sentido de que cristaliza en subgéneros especializados).

De esta manera se evitaría exceder la reserva de los materiales empíricos (es decir, la cantidad de películas existentes), pero se contaría con un marco teórico general para analizar el desarrollo de cada género y subgénero en particular. Desafortunadamente, esta proposición no llega a ser desarrollada en este trabajo, y aunque aquí sólo aparece como una simple "conjetura conceptual", su potencial predictivo aguardará a ser explotado en un futuro incierto.

Lauro Zavala Alvarado

Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*. Editorial Gustavo Gili (colección Comunicación Visual), Barcelona, 1975. 288 pp.

Buzzati: el refugio de la soledad

Casi desconocido en México, inubicable en cualquier tendencia literaria de su país, Dino Buzzati (1906-1972) es, sin embargo, uno de los autores más interesantes y logrados de la literatura italiana, con una serie de obras cuya calidad sólo decayó en los últimos años (*Un amor*, *Il Colombero*), cuando gastó su impresionante capacidad para crear realidades paralelas y extravagantes en meditaciones sobre su propia vejez. Si el crítico Giorgio Pullini (*Novela italiana de la posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1969) le tiene que inventar la corriente del "compromiso moral", la relación entre la obra de Buzzati y la de Kafka es obvia; de hecho, Buzzati es el único escritor que, asumiendo francamente muchas de las motivaciones kafkianas, ha logrado piezas originales, autónomas, trascendentes.

Periodista de oficio (redactor de *Il Corriere della Sera* y *La Domenica del Corriere*), publicó en 1935 dos novelas cortas, de ambiente rural, *Barnabó de las montañas* y *El secreto del Bosque Viejo*, llenos de leyendas y personajes misteriosos que recrean un mundo ajeno al común en sitios



aislados. Cinco años después publicó su obra maestra, *El desierto de los tártaros**, la gran novela de la soledad como salvación.

El desierto está en la frontera norte de Italia y es vigilado desde la fortaleza Bastiani, último (y único) reducto de sociedad humana en miles de kilómetros a la redonda. A ella es enviado el joven teniente Giovanni Drogo, quien se encuentra con situaciones paradójicas: sometidos los miembros de la guarnición a una disciplina, división del trabajo, jerarquías y ascensos rigurosos, son aquellos a todas luces insuficientes para proteger la inmensa planicie que se extiende bajo la fortaleza; pero además, la inutilidad de la disciplina y de la propia fortaleza está dada por el hecho de que jamás nadie se ha acercado desde el país vecino, nadie ha atravesado el desierto en siglos. De la fortaleza no se vuelve sino jubilado o enfermo, aunque nunca se cierra la posibilidad de solicitar traslados que, misteriosamente, pocas veces se conceden; es como una ley no proclamada la imposibilidad del retorno. El sastre del lugar afirma: “—Espero marcharme de un día a otro... Si no fuera por el coronel, que no quiere dejarme ir... Pero ¿de qué os reís vosotros?” (p. 53). Con todo, lo que en un principio se siente como un castigo se convierte, poco a poco, en la única opción de vida armónica (los lazos con el pueblo natal se diluyen con el tiempo), de realización total, aunque ésta esté contemplada a largo plazo; “Del desierto del norte tenía que llegar su fortuna, la aventura, la hora milagrosa que al menos una vez le toca a cada uno. Por esa posibilidad vaga, que parecía volverse cada vez más incierta con el tiempo, hombres hechos y derechos consumían allá arriba la mejor parte de su vida” (p. 56). Para sostener esa ilusión se forjan leyendas, se mantienen actitudes heroicas, se justifica de cualquier modo la absurda existencia de la fortaleza; un soldado lo explica así: “Aquí arriba está uno un poco como en el exilio, es preciso encontrar una especie de desahogo, es preciso esperar algo. A alguien se le pasó por la cabeza, se empezó a hablar de los tártaros, quién sabe quién fue el primero...” (p. 163).

Ese último proyecto de realización vital que representa la fortaleza y la ansiada llegada de los tártaros (tribu inexistente desde hace centurias pero que representa a cualquier enemigo probable) se ve constantemente alentada y frustrada: cuando se ve

una mancha que se desplaza en el horizonte, resulta ser una expedición agrimensora o es la construcción de una carretera que avanza hacia el fuerte cruzando el desierto, pero que se detiene inexplicablemente antes de llegar a aquél.

El desierto de los tártaros cumple casi textualmente la estructura e imágenes propuestas por Kafka y Joyce (aunque no por ello aspire al prestigio a priori): desde el momento en que el pasado deja de significar y el futuro es incierto, el uso del tiempo se vuelve más libre y abstracto; los contornos de paisajes, objetos y personas se diluyen y confunden (la fortaleza Bastiani y sus moradores se parecen mucho, en ese sentido, al Castillo kafkiano) y aun el uso monótono y gris del lenguaje recuerdan poderosamente a Kafka: “Pasarán días antes de que Drogo comprenda lo que ha sucedido. Será entonces como un despertar. Mirará a su alrededor, incrédulo; después oír un pataleo de pasos que llegan a sus espaldas, verá la gente que, despertada antes que él, corre afanosa y se le adelanta para llegar primero... A las ventanas ya no se asomarán risueñas figuras sino rostros inmóviles e indiferentes” (p. 49).

El acto de despertar, de salir de la noche, como un medio de acceso a la realidad (o a una nueva realidad) era una constante bien definida en Kafka: José K. despierta para verse hundido en el proceso; el agrimensor K. pasa la noche en una taberna nebulosa para, al día siguiente, enfrentarse al castillo; Gregorio Samsa amanece convertido en escarabajo, etcétera. Aun cuando esto no se repita en las demás obras de Buzzati, en *El desierto*... se da conscientemente; no es casual que Drogo abandone su pueblo al



amanecer y vea por primera vez la fortaleza bajo el sol matutino. Pero si el despertar es un “cambio” repentino, las noches tienen el carácter de transición, de cambio gradual de situación muy emparentado con Conrad (recuérdese la importancia que la vigilia nocturna tiene en *The secret sharer*, *Heart of darkness* y *The shadow line*).

Noche y vigilia, esperanza y desolación, la frustración como único final posible de los sueños, conforman esta pieza admirable que, ante su tardía traducción al español, confirma las excelencias de un escritor poco atendido.

Gustavo García

* Dino Buzzati: *El desierto de los tártaros*; Traducción de Esther Benítez, Alianza Ed., serie de Bolsillo No. 635, Madrid, 1976.

Javier Molina: La palabra derruida

Entre los poetas que han surgido en los últimos años, ocupan un sitio destacado, con justicia, David Huerta, Jaime Reyes, Ricardo Yáñez y Ricardo Castillo, quienes han publicado ya uno o más libros. La visión del mundo de cada uno de estos poetas es diferente pero, no obstante, coincide en la creación de un nuevo espacio, de una nueva voz a través de la cual los jóvenes de hoy, al mismo tiempo que la escuchan, hablan y se reconocen.

En esta misma empresa participa un poeta no menos importante, pero de quien hasta la fecha se ha dicho poco —o casi nada— fuera de un pequeño grupo de lectores. La razón de esto parece más bien obedecer a problemas de difusión que a otra cosa. Desde su aparición en 1974, *Bajo la lluvia*, de Javier Molina, ha tenido poca fortuna. En primer lugar, porque es imposible conseguir un ejemplar fuera de las librerías universitarias y, en segundo, debido a su escaso volumen, pasa inadvertido para los compradores que merodean los estantes. Lo extraño, pese a ello, es que ninguno de los que lo conocen se haya ocupado siquiera en escribir una breve nota sobre el libro.

Bajo la lluvia agrupa dieciséis poemas que en realidad pueden leerse como fragmentos o articulaciones de un solo poema

extenso (a excepción de "Homenaje a Ezra Pound", que en el desarrollo del libro aparece como una breve pausa), cuyo tema principal, y sobre el cual los otros se desarrollan, es la palabra. La palabra asumida como soledad y memoria, lugar común y acto mágico, concreción y vacío.

La reflexión sobre la palabra, sobre el acto de escribir, es uno de los motivos centrales de la poesía moderna. "Afortunados los poetas de antaño —decía Auden— porque la mitad de su trabajo estaba ya hecha: todos aplaudían cuando nombraban lugares o héroes o dioses. Los nombres propios eran materia poética, pero ahora difícilmente hay un poeta que se atreva a escribir sin añadir un glosario." Esta preocupación es compartida por todos los poetas del mundo en nuestros días. Al respecto, uno de los más admirables poemas, sin duda, es "Hacer poesía", del italiano Sebastiano Vasalli:

"Hacer poesía con las palabras significa, precisamente,
Mezclar las palabras acostumbradas, esto es, calle, árbol, piedra.
Hoy en el zapato, aurora, absurdidad,
intención,
causa, amor, y luego todas las demás con frecuencia variable"

significa la dificultad, la inutilidad, la pasión. El poema concluye:

"Hacer poesía con los gestos, qué presunción estúpida."

En México, esta preocupación empieza a cobrar fuerza a partir de Xavier Villaurrutia para manifestarse después, claramente, en la poesía de Octavio Paz. Luego se ha convertido en tema casi obligado y frecuentado por todos los poetas. Sin embargo, pocos los han tratado tan felizmente como Javier Molina: "Te lo digo, así no vas a ir a ninguna parte, husmeando en el calabozo, poniendo la mano sobre la frialdad de las piedras del muro. Queriendo escribir sin perturbaciones, disculpe usted el lugar común. Te lo dije, pendejo."

Felizmente, porque Molina no sólo logra llevar la reflexión adelante, sino que además aporta sus propias soluciones, evitando el facilismo y lo trillado; no se detiene en el lugar común sino que explora, encuentra imágenes, crea atmósferas, se precipita a través de la imaginación y la mirada. Su poesía es tanto intelectual como sensual:



"La palabra derruida trastabillea
como queriendo hablar
como queriendo tocar una señal
un sonido algún recuerdo
entre las estrellas que pastan
en la llanura
cuelga de un árbol desprendido
como una lámpara o una fruta que ha visto
el paso del viento como un caballo
desbocado."

En este sentido, su poesía tiene cierto parentesco con la de José Carlos Becerra (sobre todo la de su primera época). Compare el lector:

José Carlos Becerra:

"Cada palabra es una boca para acercarme
a tí
el otro modo de tomarte por la cintura
o por el mundo
cuando tu mirada y el atardecer son la
misma persona."
Javier Molina:
"Hablar para decir la cintura
de una muchacha entre las manos
Que la revolución es necesaria
decir
es hablar solamente
oír gotas en las lajas
música que se derrama
en el pasto blanco."

Cercanía no significa imitación. En todo caso, si existe influencia, ha sido asumida perfectamente. Javier Molina no explota vetas ni acumula hallazgos. Por el contrario, arriesga su camino. No importa que "lo único esté dicho y es todo", porque aunque así fuera, la poesía de Molina da una

respuesta. Si la palabra (la poesía) ha perdido su poder adánico, entonces el poeta sólo puede tomar el sitio del testigo, suyo y de los demás, o creer que todo recomienza cada vez que escribe, que puede rescatar "cosas perdidas" o "indescifrables". Sin embargo, la poesía de Molina no se limita a rescatar o descifrar, es, en y por sí misma, el mundo en que se mueve el poeta, herramienta, suceso e historia, y, finalmente, su propia negación:

"La miseria no es una palabra
el volcán y la linterna
sí son dos palabras
palabra
tu captura
tu libertad
tu aire y tu celda."

"En la soledad de su cuarto", escribió alguna vez Villaurrutia a propósito de Elías Nandino, "en el cuarto de su silencio, el poeta avanza, inmóvil, sobre las olas de un mar interior y profundo; fatiga el agro de su alma con los arados de la cultura; cautiva seres intangibles en la red de palabras que nadie que no sea él mismo teje; crea un porvenir que la vista no alcanza y aun escapa de la muerte. El hombre vive y no sabe que vive. El poeta se mira vivir. El hombre tiene miedo a la muerte y muere. El poeta se siente morir... y ya no morirá jamás". Podríamos agregar: el hombre habla y desgasta la palabra. El poeta habla y la recrea. Javier Molina reflexiona sobre la palabra y la vacía, pero sólo para que instantes después vuelva a llenarla de su fuerza. A cuatro años de distancia, esta

reseña no quiere ser sino una disculpa, un pretexto para saludar la presencia de un importante poeta.

Rafael Vargas.

Javier Molina, *Bajo la lluvia*. Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1974, 20 pp.

La resurrección de Clotilde Goñi

En la primera incursión* que hace en la narrativa el crítico Luis Mario Schneider (autor de excelentes investigaciones acerca de algunos miembros de Los Contemporáneos y de otros poetas), reflexiona y expone a través de sus personajes, asuntos como el de la muerte, de la existencia, de la agonía y, por supuesto, de la resurrección.

En términos anecdóticos, la novela presenta una situación que pretende ser límite: una mujer agoniza y muere, mientras una monja monologa introspectivamente, un niño resiente en sí el mundo y otros miembros de la familia aparecen fantasmales a lo largo de la narración (la criada, especialmente).

La agonía, el cadáver y los funerales, son elementos que se convirtieron en lugares comunes luego de que algunos grandes nombres agotaron, —o casi— el tema como posibilidad literaria: Faulkner en *Mientras yo agonizo*, Revueltas en *Los días terrenales*, incluso Cortázar con la muerte de Rocamadour que acontece a media *Rayuela*, y todas las demás grandes agonías y muertes novelescas que el lector sabrá recordar. Schneider entra a la narrativa, con estos antecedentes temáticos, sin lograr trascenderlos.

La novela se desarrolla linealmente. Desde una perspectiva casi litúrgica y monacal. Schneider lleva el monólogo de la monja, y los diálogos de un niño que habla como señor, por un camino que quiere invitar al lector a la reflexión gruesa acerca de la vida.

La monja está siempre en estado de gracia, invocando a Dios, haciéndolo existir, gracias a una fe católica pero medieval. Enfermiza, la mujer invoca a Dios (*El* para el autor), como si esta fuera un ser tan



palpable como ella. La monja descubre a media novela, y a sólo unos cuantos años del siglo XXI, que ha vivido en el onanismo y que lleva en sí la imposibilidad de realización del deseo en vista de su condición de beata. De golpe, la buena mujer es poseída por una lujuria que sólo podría ser colmada por una carne que obviamente Dios no tiene: “utilizar el cuerpo y su sangre, la carne y su savia para llegar a El devolviéndole la generosidad que tuvo, de darnoslo, de aceptar la donación, pero quedando bien claro que sólo es para volverla a poner a su servicio, que está a su disposición, porque su pertenencia es suya”.

Esta mujer, cuya voz desenvuelve y desarrolla la novela que nos ocupa, sostiene su vida con las ideas de redención —coros gregorianos— del deseo carnal que tiene de Dios y de la pureza que también a toda costa quiere conservar. La obvia contradicción es descubierta por Schneider y lo que en su personaje debiera ser una pasión más allá de lo concreto, “espiritual”, se convierte en un fatigoso deseo lúbrico, que nunca es manifestado objetivamente, pero que la devuelve a la tierra, atormentándola, haciéndola tomar, trágicamente, la conciencia —¿o es sólo intuición?— de que su condición de ser biológico está antes y es más real y natural que el de religiosa: “porque se piensa, como esa mujer de hace un rato, que somos monjas desde la cuna, que ya tenemos este color amarillo transparente desde que nacemos. No suponen que palpitemos y corremos y deseamos y lloramos”.

Como se ve, la recurrencia de Schneider a asuntos que dejaron de discutirse —sobre todo en los términos en que él lo propone— desde hace unos doscientos años, lo lleva, sin posibilidad de revitalización, a

hacer de su personaje una copia chafa y extemporánea de heroínas cachondas como Santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz o la Madre Juana de los Angeles.

La presencia de la monja en esta novela es tan brutal y dominante, que subordina a los que la rodean, incluyendo al propio autor. Lamentablemente, desde su punto de vista, el texto se vuelve de un curioso oscurantismo pues la mujer llega a hablar en términos que no utilizaría ni siquiera alguna sobreviviente de la guerra de los cien años: “atender a mi esposo con pulcritud, con amor que no se entibiase, con pasión siempre viva, con desafío obsesivo”. Resulta alucinante leer estas opiniones, sobre todo, porque uno, lector, se pregunta cómo pudo Schneider ponerse en el papel de su heroína a través de una primera persona que lo hace vivir este anacrónico melodrama casi hasta el orgasmo; obsérvese con atención: “todo, hasta el aturdimiento y la ciega emoción cuando con el hábito levantado refregaba el ángel entre mis piernas y transmitía las palabras que El me dictaba envuelta entre espasmos y gemidos”.

Cuando uno entra en estas páginas, se da cuenta que la religión, o cuando menos una actitud religiosa ante el mundo, es para el autor la única o mejor posibilidad para que el hombre se encuentre a sí mismo y se salve. De aquí que el niño, personaje cuyo punto de vista hubiera sido, seguramente, mucho más novedoso e interesante, quede sin definirse. El infantil personaje schneideriano, se la pasa deambulando entre el bang bang de Roy Rogers y las ansias litúrgicas de la familia. El infante, débilmente construido por el autor (no tiene un lenguaje adecuado, no hay un desarrollo de su personalidad etcétera, etcétera), mantiene a pesar de todo, un constante deseo de conocimiento pues pregunta sin cansancio, sabe mucho de entomología, observa sin reposo a los otros, pero nunca llega a expresarse como ser capaz de razonar en medio del mundo asfixiante y opresivo de la familia (sin duda, Schneider, maneja todavía ese gigantesco lugar común a través del cuál se quiere mostrar a todos los infantes, como si ellos tuvieran un mundo aparte del adulto). La diferencia entre el trabajo que el autor dedicó a uno y otro personaje es abismal, demasiado notoria. Por eso la monja subordina todo en la novela y el autor se pierde en la identificación con ella.

Formalmente, *La Resurrección de Clotilde Goñi*, es tan convencional como anecdótica; tan interesante como fallida. Con el

monólogo el autor maneja el tiempo, el espacio y se introduce en los personajes. Como buen crítico y estudioso de la literatura, Schneider maneja las convenciones a la perfección, pero sin trascenderlas, y su técnica narrativa, que quiere ser fluida y moderna (conjunciones, frases largas, lenguaje y sintaxis que no se creen en esos personajes) choca con una anécdota que debiera estar ubicada en una época muy, pero muy alejada de la actual.

José Buil

* Luis Mario Schneider. *La resurrección de Clotilde Goñi*; Joaquín Mortiz, México, 1977.

Aridjis: mucho después del reino y en pleno tour

El momento actual de la poesía de Homero Aridjis se anuncia desde *Los espacios azules* (1968). Una vez agotado lo que sería su primer, único y efímero aliento, el de la experiencia amorosa, Aridjis se refugia en una celebración reiterativa y tediosa, en un sistema donde la luz —se supone— lo alumbraba todo hasta el ennegrecimiento; abordar su último libro, *Vivir para ver*,* requiere de una breve revisión a esta actitud.

Los afanes iluminatorios tienen como contrapartida la búsqueda de una "esencia": "quitando toda ornamentación verbal —afirma— intento el poema desnudo, direc-

to, conciso". Por otra parte, a dos décadas de *La estación violenta*, continúa escarbando la veta y el culto prestigioso a la "transparencia"; la exaltación de la luz se vuelve pretexto inicuo, recurso de primera mano, chivo expiatorio, salida fácil e intercambiable y fórmula grandilocuente.

Aridjis toma una parcela del universo de Paz y se dedica a "desnudarla" con una obstinación excepcional. Prevalece el deseo de dar a su vida un sentido "poético y onírico" ("todo esto es como un sueño que vivo/ desde mi cama de niño en Contepec") además de un carácter edénico: "Para mí, señala en una entrevista, la tierra es el paraíso: yo podría vivir para siempre como en este momento".

Por derecho propio, la autocomplacencia se instala en el idealismo satisfecho: "Estoy bien aquí/ en el tiempo de mi espíritu". Se trata de una visión maravillada por cierta magnificencia del mundo, en la que todo lo que el autor encuentre puede colocarse sin apelaciones y con toda la solemnidad del caso en el "árbol de la vida".

Ya en *Quemar las naves* (1975) destaca la ausencia de matices, la monocordia, la evidencia de que leer un volumen de Aridjis es afrontar unas cuantas ideas reiteradas y retorizadas en distintas formas, con mescolanzas de conceptos abstractos y concretos que rozan los límites de la incongruencia metafórica:

Tu amor es el caballo de tu espíritu
móntalo con energía
y pasarás galopando el sendero de la locura.

Vivir para ver culmina la dirección de este proyecto. Contiene textos como *J. K.* que vuelve al trillado y arquetípico anarquismo del vagabundo cumplido que va de Grecia a México y de Tijuana a una aldea "ya sin nombre", cuyo único orgullo es no terminar su vida "encerrado en una oficina". Lugar común por excelencia, lo grave de este poema anecdótico-discursivo es que su tesis suena perfectamente falsa, artificiosa y retórica. Aridjis está mucho más cerca de lo que escribe cuando señala en la página 35: "por el anhelo de hacerla mía/ he caminado desde entonces/ he trabajado".

Aridjis también intenta "captar" la realidad de América Latina. De todas todas se queda en el detalle folclórico que se supone virulentamente significativo, en la leyenda fácil, mitificante o miope. Así, Zapata "no



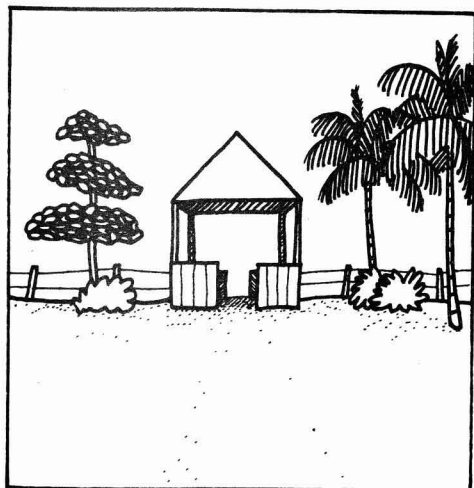
murió acibillado" porque su caballo era inmune a las balas y se soltó "a galope tendido". Así, a Juan el de la hacienda "lo voló un cañonazo". Así, en un desfile en Santo Domingo, Trujillo, "este general condecorado" de cuyo maquillaje se conduce el buen sentido del poeta, es lo más "triste" (sic) que se pueda encontrar.

Vivir para ver es la total ausencia de emoción, el relato —mucho más mecánico que "esencialista"— de anécdotas por un autor que de hecho no participa de ellas sino que, Poeta con mayúscula, las observa como un turista desde el otro lado de su polaroid. La poesía de Aridjis ha llegado a tal carencia de voz, a tal indiferencia por lo que dice o no dice y a tal ausencia de mirada que con este tipo de escritura, por lo menos, no puede dejar de ser prolífico: todo es digno de escribirse, a condición de que nada involucre al autor. Usted escoja la escena, redáctela en versos, tenga siempre en mente la posibilidad de la salida fácil y la fallida elocuencia. Ejemplo:

Hernán Cortés en su caballo zaino
Pedro de Alvarado en su yegua alazana
Francisco de Montejo en su alazán tostado
llegaron un día del mar

y desde entonces por los llanos
polvorientos
a través de vivos y de muertos
sin mañana y sin noche
no dejan de galopar hacia la luz

El itinerario de este tour comprende visitas al Popocatepetl, a Uxmal, Tuxtepec y Tijuana para el día de reventón, entre otros lugares no menos autóctonos.



Sin cargo extra, incluye recordatorios de la revolución con tintes indiofernandezcos, entre pilas de muertos y soldaderas fofas. Hay borracheras en Chapultepec y la previsible presencia de las deidades al estilo Huitzilopochtli y Tezcatlipoca. Laberinto de las posdatas donde la urbanización de la *Ciudad de México* (pretexto para otro capítulo), como en el mejor cine de rumberas, aparece "lodosa", sobre todo cuanto el Poeta camina "por la calle negra de una ciudad perdida". Horror.

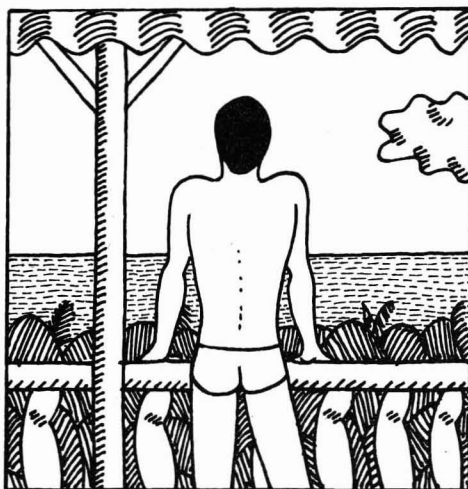
Aridjis se abisma en la alegoría inconsecuente y en la reiterada voluntad de auto-engañarse "poéticamente" ("cuando come, la mesa tiembla como una perra flaca"), lo que manifiesta hasta la aberración en el *pathos* de su poema *Patos*, donde las aves desvalidas pululan hambrientas y cruzan la calle "entre los coches" de una avenida seguramente espectral.

El capítulo dedicado a los *Desfiguros* hace honor a su título. Se compone de dieciséis prosas que acogen errores tan inocentes como reveladores de un afán localista que a estas alturas es ya muy sospechoso. Hay "un coche con placas de Morelia", pero como es ficción todo se vale; las placas de Morelia bien pueden suplantar a las de Michoacán, why not? Aquí, la mirada "es lo único del hombre que vuela, pues lo demás es la carne" (cabe señalar que el único texto que quizá salga del esquema del libro es el que contiene este capítulo, titulado *Observación a las cinco de la tarde*).

Intento vano de condensación, redundancia de la luz como una veta ya muy fatigada y fatigante, retórica de la nitidez y la claridad, ejercicio indiferente, elaboración fetichizada de una pretendida "pureza", la poesía de Homero Aridjis se desborda en la vacuidad. Recobrar el aliento le presupone un cambio definitivo en la dirección de su obra.

Roberto D. Ortega

Homero Aridjis, *Vivir para ver*. Las dos orillas, Editorial Joaquín Mortiz, S. A., México, 1977, 125 pp.



libro que reúne 12 cuentos cortos donde, por el título y temas, se pretende revitalizar y dar forma a un género poco presente en México, el gótico. La autora retoma el esquema clásico del cuento de terror: la narración se inicia introduciendo al lector a una atmósfera particular y extraña, la anécdota o tema principal se entrevé desde un principio, pero el refuerzo esencial se encuentra en los finales que son generalmente avocados al asombro y la sorpresa. Los textos aparecen saturados de demonios y fantasmas que buscan acomodo en un mundo específico de obsesiones femeninas.

Característica del cuento es la capacidad de la acción narrativa para rendir constancia del hecho particularísimo mediante el cual el hombre da, del universo en que forma parte, una imagen poética. Los textos de Amparo Dávila muy pocas veces alcanzan la belleza y la profundidad de la poesía como "investigación del mundo", a excepción de momentos breves en los monólogos de Griselda y otros, la prosa torpe y descuidada da paso a secuencias que se quieren poéticas y resultan abrumadoramente cursis: "era un hombre en toda la extensión de la palabra. . ." "breves lucecitas cuando algo gelatinoso y caliente empezó a correr entre sus piernas. Miró hacia abajo y vio sobre el piso un ramo de amapolas deshojadas", "La fatalidad se imponía y eran sus víctimas", etc. . .

Podemos decir que el error principal de *Arboles petrificados* es la falta de unidad y congruencia de una problemática y su realización narrativa. Los cuentos participan de una serie de obsesiones personales que no se salvan de la anécdota y el interés individual, una problemática incapaz de producir asombro. Una tras otra aparecen obsesiones

que no se definen ni se ubican en los planos narrativos que aborda el autor.

Primeramente es la equivocación de género y estilo. Quizá más que en ningún otro género en el cuento la etimología de la palabra *narrar es el motor y la esencia*, narrar proviene de refero, entre cuyas acepciones figuran las de restituir, restablecer, retroceder, volver hacia el origen.

El cuento requiere una reducción del campo narrativo análoga al estrechamiento de conciencia que acompaña a las ideas fijas; en los cuentos de Amparo Dávila las ideas se dejan inconclusas la mayor de las veces, o en el peor de los casos se resuelven con demasiada facilidad.

El primer cuento del volumen, "El patio cuadrado", es el más pretencioso en forma y contenido, sin embargo uno de los menos logrados. Historia amorfa que plantea la búsqueda de la existencia, la razón de vivir, el paso por la literatura, el constante asedio de la angustia, el sueño y la muerte. La historia no es lineal y trata de alcanzar diferentes realidades; el transcurso de un plano de vida a otro metafóricamente expresado en encuentros con "*existencias inexistentes*" que atraviesan la razón de la vida y llegan a manifestaciones metafísicas y filosóficas para explicarla.

El argumento es premeditadamente caótico: una mujer sentada al borde del crepúsculo al lado de Horacio. La atmósfera se presenta pesada y con un sabor a vacío. Horacio se dirige hacia un hombre en situación suicida y es él el que muere (¿la trasposición de la muerte en los hombres?). El personaje central es un narrador femenino que comienza el viaje hacia sí mismo. Del umbral de la razón a la explicación del hombre. El cuento goza de pocos momentos lúcidos y apreciables, desde un principio define las reglas que han de servir de guía; el mundo onírico, el paraíso del sueño y la invención.

El segundo cuento, "La rueda", es el deseo de ahondar en el fenómeno de la temporalidad y la existencia. *La rueda* es una alusión a la forma elíptica y repetitiva del hombre en el tiempo. Narrado en primera persona, una mujer sale del Sanborn's de Niza. En la calle de Hamburgo en una tienda, frente a un espejo, un hombre se para al lado de ella ¿Marcos?!. Ambos personajes salen a la calle, ella: "Presas de ese terror que entra en la vida por las puertas del alma." Al atravesar la calle un abismo se abre a sus pies (nuevamente imagen del inesperado acceso al mundo interior) y caen a unas *arremolinadas pro-*

Prosa petrificada

*Arboles petrificados** salido a la luz hace unos cuantos meses y ahora consagrado bajo el rubro de Premio Villaurrutia, es un



Homero Aridjis

fundidades. Aparece la problemática de Eros y Thanatos, la angustia y una apresurada búsqueda de la superficie, salir “a la luz, al sol que amo, a esas pequeñas cosas que se nos dan sin tributo”. Entonces se pasa al descubrimiento de Marcos como un hombre muerto que regresa (¡uuuyyyy!) y *del terror se va al melodrama*; una mujer insatisfecha de la vida que aboga por no morir y expone *argumentos tan contundentes* como: “antes de morir quiero conocer muchas cosas en las que he soñado siempre, países, mares, ruinas, sitios hermosos, todo lo que alimenta el espíritu... un hombre en toda la extensión de la palabra (¡gulp!) y no sólo fragmentos y despojos de seres humanos... sentir el amor y gozarlo, comprobar que existe la ternura verdadera y sencilla...”

Bajo anécdotas que más bien dispersan un posible tema, la autora lleva la narración a un *momento* (computus) que en lugar de convertirse en realidad literaria se falsea por la facilidad de la resolución. Todo lo que acontecía era producto del sueño: “al tiempo que experimentaba una gran alegría, la alegría de estar viva aún y no muerta, o camino hacia la muerte como en el terrible sueño recién terminado”. La mujer despierta a la realidad, lleva a cabo el arreglo matutino, le pregunta a la doméstica sobre recados o telefonemas y recuerda la cita para desayunar con su amiga Teresa en (¡vaya premonición!) el Sanborns de Niza. Se reúnen las dos amigas y transcurre el desayuno “entre comentarios de la última película, de la barata del Palacio de Hierro, de la carta de Luis Mario, de los zapatos de Pertergaz que son un verdadero primor y tan cómodos, y quedando en vernos el sábado a las siete de la noche para ir a la exposición de pintura francesa”. Teresa sale primero del restorán por su prisa de llegar al trabajo. Entonces el tiempo se encarga de transportar al narrador al principio del cuento: una mujer sale del Sanborns de Niza. En la calle de Hamburgo en una tienda, frente a un espejo, un hombre se para al lado de ella ¡¿Marcos?! etc...

En realidad el libro *Arboles petrificados* es un solo cuento dividido en doce partes, donde las obsesiones y los problemas son siempre los mismos con diferentes matices, y que convierten los relatos en una narrativa que se repite hasta el cansancio.

Lo mejor, sin duda, del volumen es el titulado *Garden Party*. Es la historia de Rogelio, un burócrata mediocre, que con bastantes dificultades consigue por parte de su amigo Oscar una invitación a una lujosa

fiesta, en casa de industriales de renombre. Para Rogelio esto significa “la oportunidad de su vida”, la opción de un mejor trabajo para no “terminar tus días en ese miserable puesto, con un sueldo infeliz que no te alcanza para nada”. Sin embargo el hombre llega a la fiesta perdido en alcohol causando el repudio y la crítica de la “gente bien”, y en un momento entre metafísico y abrumador se suicida ahogándose en la piscina, mientras la fiesta alcanza su apogeo. La narración del borracho es alternada con monólogos interiores de este mismo, donde aparece una problemática amorosa y social. Dicha alternancia da fluidez al cuento y permite ubicar al personaje en una concepción específica.

Hay otro, curioso “Oscar”, que es la historia de una especie de Frankenstein-niño salvaje-GasparHausser-monstruo comic, sin llegar a trascender ninguno. Teresa vuelve a su casa provinciana después de trabajar un tiempo en la capital. Cuando regresa todo es igual que siempre; un padre autoritario, una madre noble-ama de casa, dos hermanos inocentes y hacendosos, y Oscar que sigue en el sótano recluso y temido. La enfermedad insinuada y jamás conocida de Oscar se agrava hasta el nivel de ser causante de la muerte del padre, de la madre y del incendio de la casa, del cual logran huir Teresa y sus otros dos hermanos. Esta es una de las historias que se conocen sin haberla leído. Todo tipo de desenlace es previsible, desde el momento de leer las cuatro primeras páginas el argumento se conoce de antemano.

Estocolmo 3 es el terror zonarrasino. Tiene la fuerza de los malos programas de televisión de suspenso. La visión del fantasma, aún cuando sea una muchachita delga-



da y guapa, que se aparece en la casa alquilada es común y a estas alturas bastante anticuada.

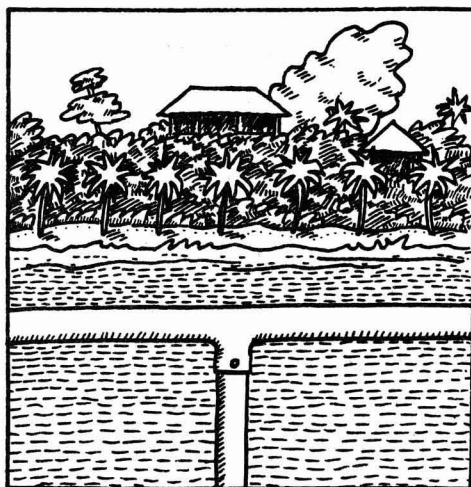
Asimismo, en las últimas dos historias el deseo de convertirlas forzosamente en cuento de terror, origina que la autora caiga una y otra vez en el lugar común y la resolución fácil: “y clandestinamente en esta noche que empieza a caerse en pedazos”. “No sé bien lo que te estoy diciendo, he caído dentro de un remolino de sorpresas y turbación.”

Cito a Susan Sontag: “Lucrecio veía al hombre desgarrándose entre el placer del sexo y el dolor de la falta de emociones, atormentado por supersticiones inspiradas por la religión, acosado por el miedo a la decadencia y muerte corporal. Aconsejaba el conocimiento científico que enseña una liberación inteligente, una ecuanimidad. Para Lucrecio el conocimiento científico es un modo de gracia psicológica. Es el camino por el que aprenderemos a soltarnos.”

Este modo de *gracia psicológica o conocimiento*, de soltarnos, es en la literatura la capacidad de penetrar cada vez más en el mundo del hombre y transformarlo, de buscar su libertad. Todo buen libro transforma nuestra posición frente al mundo. Y es precisamente esta forma de abordar el mundo, este quehacer de desentrañarlo lo que no logran los cuentos de *Arboles petrificados*, que como oficio o trabajo artesanal pueden atribuírsele imperfecciones fáciles de ser excluidas, que no obstante mucho tienen que ver con la incapacidad de los textos para transmitir y conmover.

Víctor M. Navarro

* Amparo Dávila, *Arboles petrificados*. “Nueva narrativa hispánica”, Joaquín Mortiz, 1977.



revista de la

universidad de méxico

literatura y pornografía

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

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

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

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

teatro de ludovic janvier

sobre la pornografía: 50 autores 50

una novela de alberto dallal



revista de la

universidad de méxico

Publicará en sus siguientes números

- José Bianco: Diarios de escritores
- Angel Rama: Sobre el exilio en Latinoamérica
- Sergio Pitlor: Celeste y la médium
- Paul Léautaud: Diarios
- Rubén Darío: Textos no recogidos
- Adolfo Castañón: Jaquica, demagogía y crisis (La actualísima poesía mexicana)
- Textos de Sciascia, Carriagale, Cioran, Eliade, Ionesco, Lampedusa y Luzi.

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

primeros libros

de nuevos

autores

y libros

breves

de autores

reconocidos

una

editorial

de poetas

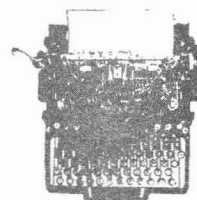
para

poetas



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

La Máquina de Escribir



TITULOS PUBLICADOS:

1. Jorge Aguilar Mora: *U.S. Postage Air Mail Special Delivery.*
2. David Huerta: *Huellas de civilizado.*
3. Evodio Escalante: *Dominación de Nefertiti.*
4. Esther Seligson: *Tránsito del cuerpo.*
5. Adolfo Castañón: *Fuera del aire.*
6. Federico Campbell: *Pretextos.*
7. María Luisa Erreguerena: *Un día dios se metió en mi cama.*
8. Coral Bracho: *Peces de piel fugaz.*
9. Ricardo Yáñez: *Escritura sumaria.*
10. Ignacio Millán: *Psicoanálisis y poder.*
11. Mariano Flores Castro: *Desierto atestado.*
12. Juan Villoro: *El mariscal de campo.*
13. Carlos Chimal: *Una bomba para Doménica.*
14. Javier Molina: *Para hacer plática.*
15. Rosario Ferré: *La caja de cristal.*
16. José Ma. Espinasa: *Son de cartón.*
17. Eduardo Urtado: *Ludibrios y nostalgias.*

Apartado Postal 21-998
México 21, D. F.

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

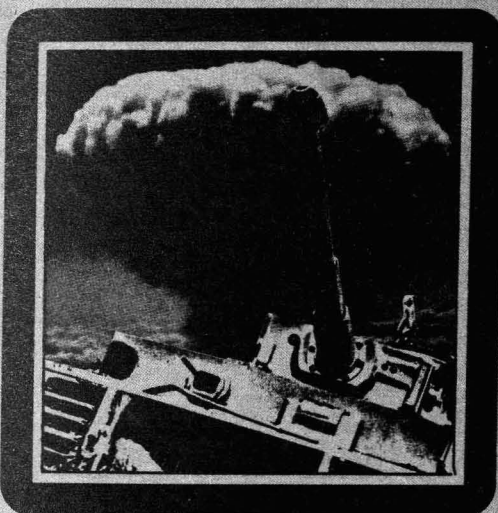
ABRIL 1978

100

PRECIO \$ 3.00

EL TRATADO DE TLATELOLCO
Y EL DERECHO
INTERNACIONAL HUMANITARIO

HECTOR CUADRA



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD
COORDINACION DE HUMANIDADES

UNAM

HUGO GUTIERREZ VEGA

ANTOLOGIA POETICA

(1965-1977)

Introducción
y versión italiana de
Gabriele Sardo

INSTITUTO ITALIANO DI CULTURA

México, 1978

difusión cultural

UNAM

MATERIAL DE LECTURA

CUADERNOS MENSUALES DE CULTURA

PRIMERA SERIE: POESIA MODERNA TOMO 1 \$140.00

carlos pellicer

poesía italiana moderna

paul valéry

fernando pessoa

josé lezama lima

lucian blaga

octavio paz

ezra pound

efraín huerta

w. h. auden

jaime sabines

jorge cuesta

saint john perse

giórgos seféris

xavier villaurrutia

poetas norteamericanas

modernas

josé gorostiza

t. s. eliot

reunión

de poetas mexicanos



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

CUADERNOS POLITICOS

Fernando Claudín ► Octubre y el
movimiento comunista Ⓢ Atilio Borón ►
Nuevas formas del Estado latinoamericano
Ⓢ Aníbal Quijano ► La lucha de clases
en el Perú actual Ⓢ Julio Manduley ►
El proceso panameño Ⓢ Lourdes Orozco ►
PEMEX y la crisis del petróleo Ⓢ Olac
Fuentes ► Enseñanza media básica
en México: 1970-1978

Enero-marzo de 1978

Ⓢ
Revista trimestral de ediciones ERA

15

XXI siglo
veintiuno
editores

nuevos títulos de
AMÉRICA NUESTRA
de próxima aparición

**LA ORGANIZACIÓN
ECONÓMICA DEL
ESTADO INCA**

John Murra
[Serie América antigua]



**ARTIGAS Y SU
REVOLUCIÓN
AGRARIA. 1811-1820**
**Lucía Sala de Tournon
y otros**
[Serie Caminos de liberación]



**ENSAYOS SOBRE
HISTORIA DE LA
POBLACIÓN:
MÉXICO Y EL
CARIBE, II**
**Sherburne F. Cook y
Woodrow Borah**
[Serie América colonizada]

**EL ANARQUISMO
Y EL MOVIMIENTO
OBRERO EN
ARGENTINA**
laacov Oved
[Serie Caminos de liberación]

difusión cultural

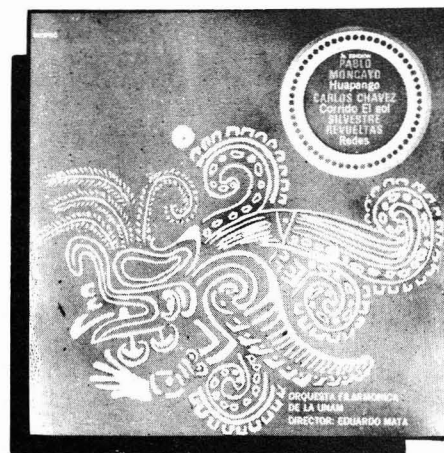
UNAM



discos



MUSICA DE LA CIUDAD



**ORQUESTA FILARMONICA
DE LA UNAM**

A LA VENTA EN:

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

**JOSE
LEZAMA
LIMA**

JOSE LEZAMA LIMA

Julieta Dobles

Presentación

Aquí mi cuerpo.
Simplemente amado.
Así: mi cuerpo,
el exacto a mi clara profundidad,
el mío,
el único,
el que no puede repetir
su primitiva concepción de grano.
El que adivina la más pequeña
burbuja de temor entre mi sangre,
el de las manos móviles
y los ojos profundos,
el que ama como late:
por instinto.

Mi cuerpo sabe caminar conmigo,
dotarme de una sombra
que se funda a las sombras
y siga siendo mía.

Mi cuerpo sabe darme el sol,
mi cuerpo
se parece a mí misma demasiado
para no amar
su clara transparencia de muerte
bajo el sueño.

Mi cuerpo:
por el que me bautizo
viva y sola,
frente a todos los muertos
que me aman.
Este,
mi cuerpo,
rojo conmigo.
Aquí,
de pie:
mi cuerpo.

Julieta Dobles nació en San José de Costa Rica en 1943. Ha publicado *Reloj de siempre* (1965), *El peso vivo* (1968) y *Los pasos terrestres* (1976). Forma parte del grupo costarricense "Transcendentalista" de cuyo *manifiesto* hemos tomado este poema.

