

revista de la

universidad de méxico

textos
recobrados
de
salvador
novo

creación:
héctor
aguilar
camín,
josé maría
pérez gay

textos de:
lytton strachey,
e. m. forster,
h. l. mencken,
mark strand,
woody allen,
sylvia plath, fassbinder

susan sontag: ensayo de la fotografía

Sumario Volumen XXXI, número 9, mayo de 1977

Susan Sontag

La fotografía como un fin en sí mismo, 1



Mark Strand

La historia de nuestras vidas, 15

Woody Allen

Homenaje póstumo a Sandor Needleman, 18

H.L. Mencken

La trampa de la belleza, 21

E.M. Forster

Mi bosque, 23

Salvador Novo

Dos textos olvidados

José María Pérez Gay

Bitácora del consul (y Scoroacio), 25

Héctor Aguilar Camín

Versión para Teresa Alessio, 31

Rainer Werner Fassbinder

Insectos en un frasco de cristal, 35

Alejandro Tejera

Canción del viento, 40

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

Lytton Strachey

James Boswell, 41



.....
Libros

Rafael Vargas

Notas (y pretextos para hablar) sobre el suicidio, 44

Sylvia Plath

palabras (tercera de forros)

Portada:

Richard Avedon Isak Dinesen. 1958

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

Consejo de Redacción:

Luis Miguel Aguilar, José Joaquín Blanco, Hugo Gutiérrez Vega y Carlos Monsiváis

Jefe de Redacción: José Joaquín Blanco / 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: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 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

Susan Sontag

La fotografía como un fin en sí mismo

Como otras empresas rápidamente engrandecidas, la fotografía ha concitado en sus mayores representantes la necesidad de explicar, una y otra vez, el sentido práctico y el valor de su actividad. Fue breve la etapa durante la cual se atacó vastamente a la fotografía (por parricida en función de la pintura y depredatoria en relación a la gente). Por supuesto, la pintura no falleció, como un pintor francés apresuradamente predijo, al advenir la cámara en 1839; los melindrosos pronto dejaron de juzgar la fotografía como copia servil y ya en 1854 Delacroix cumplidamente declaró cuánto lamentaba que "un descubrimiento tan admirable arribase tan tardíamente".

Nada es tan aceptado hoy como el reciclaje fotográfico de la realidad, aceptado en sus funciones de actividad cotidiana y rama del gran arte. Sin embargo algo en torno a la fotografía aún mantiene defensivos y conminatorios a los profesionales de primer orden. De hecho todos los fotógrafos importantes incluidos los actuales, han escrito manifiestos y credos donde aclaran el cometido estético y moral de su trabajo: de hecho también siguen dando los más contradictorios informes sobre la índole de su arte y de su cultura.

La prisa desconcertante con la cual se pueden

tomar fotografías, la inadvertida aunque inevitable autoridad de los resultados de la cámara, sugiere una muy tenue relación con el conocimiento. Es innegable el impulso vigoroso de la fotografía para las demandas cognoscitivas de la vista, por haber extendido grandemente los ámbitos de lo visible, a través del close-up y el sentido remoto. Pero no hay acuerdo alguno sobre los métodos de la fotografía para difundir aún más los temas al alcance de la visión autónoma, ni existe unanimidad sobre el grado deseable de un conocimiento previo sobre el sujeto que lleva a obtener una "buena" fotografía.

Los fotógrafos más lúcidos han interpretado su actividad de dos modos enteramente distintos: como acto preciso del conocimiento, de la inteligencia consciente, o como encuentro intuitivo o pre-intelectual. Así, Nadar, hablando de sus respetuosos y expresivos retratos de Baudelaire, Doré, Michelet, Hugo, Berlioz, Sand, Delacroix y otros amigos famosos, afirma: "mis mejores retratos son de las personas que mejor conozco", mientras que según Richard Avedon la mayoría de sus buenos retratos son producto de la captación inmediata de las personas que recién conoce.

En este siglo, la vieja generación de fotógrafos describió la fotografía como esfuerzo heroico de atención, disciplina ascética, receptividad mística para el mundo que exige del fotógrafo una travesía por las nubes de lo desconocido. Según Minor White "el estado mental del fotógrafo mientras crea es un blanco... mientras busca sus temas... el fotógrafo se proyecta en todo lo que ve, se identifica con todo para aprehenderlo y sentirse mejor". Cartier-Bresson se ha equiparado con un arquero zen, que debe *convertirse* en el blanco para poder acertar. Hay que reflexionar antes y después —dice— nunca mientras se toma realmente una fotografía. Se cree que el pensamiento nubla la conciencia transparente del fotógrafo y viola la autonomía de lo fotografiado. En el deseo de probar que las fotografías pueden trascender lo literal (lo que siempre consiguen cuando son "buenos") muchos fotógrafos serios han convertido a la fotografía en paradoja noética. A la fotografía se le maneja como forma del conocimiento sin el conocimiento: no una manera de lanzarle un ataque frontal al mundo sino de deslumbrarlo.

Pero incluso cuando los profesionales ambiciosos se desesperan del pensamiento —la desconfianza ante el intelecto es tema recurrente en los apologistas de la fotografía— quieren dejar asentado por lo común lo riguroso de tan tolerantes necesidades visuales. "Una fotografía no es un accidente, es un concepto", insiste Ansel Adams. "La aproximación a la fotografía como 'ametralladora' —mediante la cual se toman muchos negativos con la esperanza de que alguno será bueno— es fatal para obtener importantes resultados." Según la opinión más común, para tomar una buena fotografía es necesario verla de



Robert Frank
Mitin político,
Chicago, 1956



Susan Sontag

antemano. Esto es, la imagen debe existir en la mente del fotógrafo en el momento en que expone el negativo o antes. La justificación de la fotografía impide que la mayor parte de fotógrafos admita un hecho: el método de disparar al azar —especialmente como lo utilizan algunos expertos— puede evitar resultados plenamente satisfactorios. Mas a pesar de su resistencia a admitirlo, la mayoría de fotógrafos han tenido siempre —con mucha razón— una confianza casi supersticiosa en la casualidad afortunada.

Ultimamente el secreto ya es confesable. A medida que la defensa de la fotografía entra en su presente retrospectiva etapa, hay un recato cada vez mayor respecto a las demandas del estado mental de atención y conocimiento que presupone tomar fotografías perfectas. Las declaraciones anti-intelectuales de los fotógrafos, lugares comunes del pensamiento modernista en las artes, han preparado el camino para una inclinación gradual de la buena fotografía hacia la investigación escéptica de sus propias capacidades, lugar común de la práctica modernista en las artes. A la fotografía como conocimiento le sucede la fotografía como... fotografía. Quizás la declaración más cándida sobre el (tan de moda) escepticismo actual de la fotografía respecto a sus viejos ideales de representación autorizada ha sido hecha por Garry Winogrand, uno de los más destacados fotógrafos norteamericanos jóvenes, quien rechaza toda ambición de previsualizar y define el objetivo de su trabajo de la manera siguiente: “descubrir a qué se parecen las cosas cuando se les fotografía”.

Allí donde titubean las demandas de conocimiento, toman su lugar las de la creatividad. La insistencia en que la fotografía consiste ante todo en afocar un temperamento y únicamente en segundo lugar una cámara, ha sido siempre defensa principal de la fotografía, como queriendo refutar el hecho de que muchas imágenes espléndidas han sido tomadas por fotógrafos desprovistos de intenciones serias o interesantes. Este es el tema tan elocuentemente tratado en el mejor ensayo que yo conozco en elogio de la fotografía. Me refiero a *Port of New York* (1924) de Paul Rosenfeld en su capítulo sobre Stieglitz. Al utilizar “su maquinaria” —dice Rosenfeld— “no mecánicamente”, Stieglitz demuestra que la cámara no sólo “le dio una oportunidad de expresarse a sí mismo” sino que le proporcionó imágenes con una gama mucho más amplia y “delicada” en comparación a las que “se pueden dibujar a mano”.

De modo similar, Edward Weston insiste una y otra vez: la fotografía es una excelente oportunidad de expresión personal muy superior a la ofrecida por la pintura. Para la fotografía competir con la pintura significa invocar la originalidad como un canon importante en la apreciación del trabajo de un fotógrafo, equiparando la originalidad al sello de una sensibilidad única y poderosa. Según Harry Callahan, lo estimulante “son los fotógrafos que dicen algo de una manera nueva”, y “no simplemente

para ser diferentes sino... porque el individuo es diferente y el individuo se expresa a sí mismo”. Paul Strand define la fotografía como “un récord de la propia vida”, advirtiendo a los fotógrafos que se resistan “a las insidiosas opiniones de otras gentes... interpuestas entre uno mismo y la visión propia”. Para Ansel Adams “una gran fotografía” debe ser “la plena expresión de lo experimentado, en el sentido más profundo, ante lo que se está fotografiando” y “por lo tanto, la verdadera expresión de los sentimientos personales sobre la vida en su totalidad”.¹

Aun cuando es difícil aceptar literalmente las reivindicaciones de los fotógrafos, estas demandas hiperbólicas expresadas ingenuamente, con frecuencia son interesantes por la forma en que recapitulan las actitudes tradicionales que oponen radicalmente al yo con el mundo. La fotografía se considera manifestación precisa del “yo” individualizado, el yo privado sin hogar y vagabundo en un mundo aplastante... el “yo” que domina la realidad procurándose una rápida antología visual de la misma. También la fotografía se considera un medio para encontrar un lugar en el mundo (al que todavía se experimenta como abrumador y ajeno) al hacer posible relacionarse con él con distanciamiento, eludiendo las interferencias e insolentes demandas del yo. Pero no hay tanta distancia como parece entre la defensa de la fotografía como medio superior de autoexpresión y el elogio de la fotografía como modo superior de poner el yo al servicio de la realidad. Ambas posiciones parten del supuesto de que la fotografía ofrece un sistema único de revelaciones: nos muestra la realidad como nunca la habíamos visto antes.

□

El carácter revelador de la fotografía pasa generalmente con la denominación de realismo. De Fox Talbot, para quien la cámara produce “imágenes naturales”, a la denuncia de Berenice Abbott de fotografía “pictórica”, a la advertencia de Cartier-Bresson de que “lo que más hay que temer es lo fraguado artificialmente”, la mayor parte de estas declaraciones encontradas coinciden en devotas manifestaciones de respeto ante las cosas-como-son. En un medio considerado tan frecuentemente como meramente realista, podría pensarse que los fotógrafos deberían dejar de exhortarse unos a otros a apegarse al realismo. Pero los consejos continúan como un ejemplo más de una necesidad de los fotógrafos: convertir su proceso expropiatorio del mundo en algo misterioso y urgente.

Insistir en que el realismo es la “esencia” misma de la fotografía —como hace Abbott— no determina, como podría parecer, la superioridad de un procedimiento o de un standard específicos; no significa necesariamente que los “foto-documentos”



(término de Abbott) sean mejores que las "fotografías pictóricas".² El compromiso de la fotografía con el realismo puede adaptar cualquier estilo y cualquier enfoque. A veces se definirá más estrechamente como la captación de imágenes que nos dan una semblanza del mundo y nos informan sobre él. Interpretado más ampliamente, y haciéndose eco de las desconfianzas por el mero parecido que ha inspirado a la pintura durante más de un siglo, el realismo fotográfico puede definirse —y cada vez es más así— no como lo que está "realmente" allí sino como lo que yo percibo "en realidad".

Si bien todas las formas modernas del arte pretenden una relación privilegiada con la realidad, la reivindicación de la fotografía parece descansar en bases especialmente sólidas. Pero aun así, la fotografía no ha sido en definitiva más inmune que la pintura a las características dudas modernas sobre cualquier vínculo directo con la realidad, o sea, la incapacidad para dar por supuesto el mundo tal como lo observamos. Ni siquiera la Abbott puede evitar asumir un cambio en la naturaleza misma de la realidad: es necesario el preciso ojo selectivo de la cámara ya que sencillamente ahí hay mucho más de lo hallado hasta ahora. "Hoy nos enfrentamos con la realidad a la escala más vasta que haya conocido la humanidad", declara; y esto hace que recaiga "una mayor responsabilidad sobre el fotógrafo".

De hecho, todo este programa realista de la fotografía no implica sino la creencia del ocultamiento de la realidad. Y lo que está escondido, debe revelarse. Todo lo que la cámara registra es una revelación, ya sean partes imperceptibles y fugaces

del movimiento, un orden donde la visión natural es incapaz de percibir, ya sea una "realidad dignificada" (frase de Moholy-Nagy), o simplemente una manera elíptica de ver. Al describir Stieglitz su "paciente espera del momento de equilibrio" parte del mismo supuesto sobre el ocultamiento esencial de lo real que Robert Frank cuando aguarda el momento de desequilibrio revelador que capte la realidad distraída en lo que él llama "momentos intermedios".

Los fotógrafos no necesitan señalarnos el misterio de lo oculto con temas exóticos o excepcionalmente llamativos. Si Dorothea Lange insta a sus colegas a concentrarse en "lo familiar" lo hace con el entendimiento de que lo familiar, tal como nos lo ofrece el uso sensible de la cámara, se convertirá por lo tanto en misterioso. El compromiso de la fotografía con el realismo no confina a la fotografía a ciertos temas por ser más reales que otros, más bien ilustra la comprensión formalista que tiene lugar en cualquier obra de arte: se *desfamiliariza* la realidad, como dice Viktor Sklovsky. Se vuelve conminatoria una relación agresiva con todos los temas. Armados con sus máquinas, los fotógrafos se disponen a un asalto a la realidad, la cual se percibe como terca, irreal, sólo engañosamente al alcance.

"Para mí las fotografías poseen una realidad que la gente no tiene", ha declarado Avedon. "Conozco a las personas a través de las fotografías." Pretender el realismo fotográfico no es incompatible con un ensanchamiento todavía mayor de la brecha entre imagen y realidad, ya que el conocimiento misteriosamente adquirido (y el engrandecimiento de la realidad) proporcionado por los fotógrafos parte del

supuesto de una alienación previa ante o de una devaluación de la realidad.

□

Tal como los fotógrafos la describen, la fotografía es tanto técnica ilimitada para apropiarse del mundo objetivo como expresión inevitablemente solipsista del yo singular o único. Las fotografías describen realidades que ya existen aunque únicamente la cámara puede revelarlas. Y describen también un temperamento individual que se va descubriendo a sí mismo a través del desbrozamiento de la realidad llevado a cabo por la cámara. Para Moholy-Nagy el genio del fotógrafo reside en su capacidad para ofrecer "un retrato objetivo: el individuo que se va a fotografiar, de tal modo que el resultado fotográfico no quede sobrecargado con una intención subjetiva". Para Dorothea Lange todo retrato de otra persona es un "autorretrato" del fotógrafo, lo mismo que para Minor White —cuando promueve el "autodescubrimiento a través de la cámara"— las fotografías de paisajes en realidad son "paisajes interiores". Los dos ideales son antitéticos: en tanto que la fotografía trata (o debería tratar) del mundo, el fotógrafo cuenta muy poco; pero en la medida en

que es instrumento de una subjetividad intrépida y cuestionadora, el fotógrafo lo es todo.

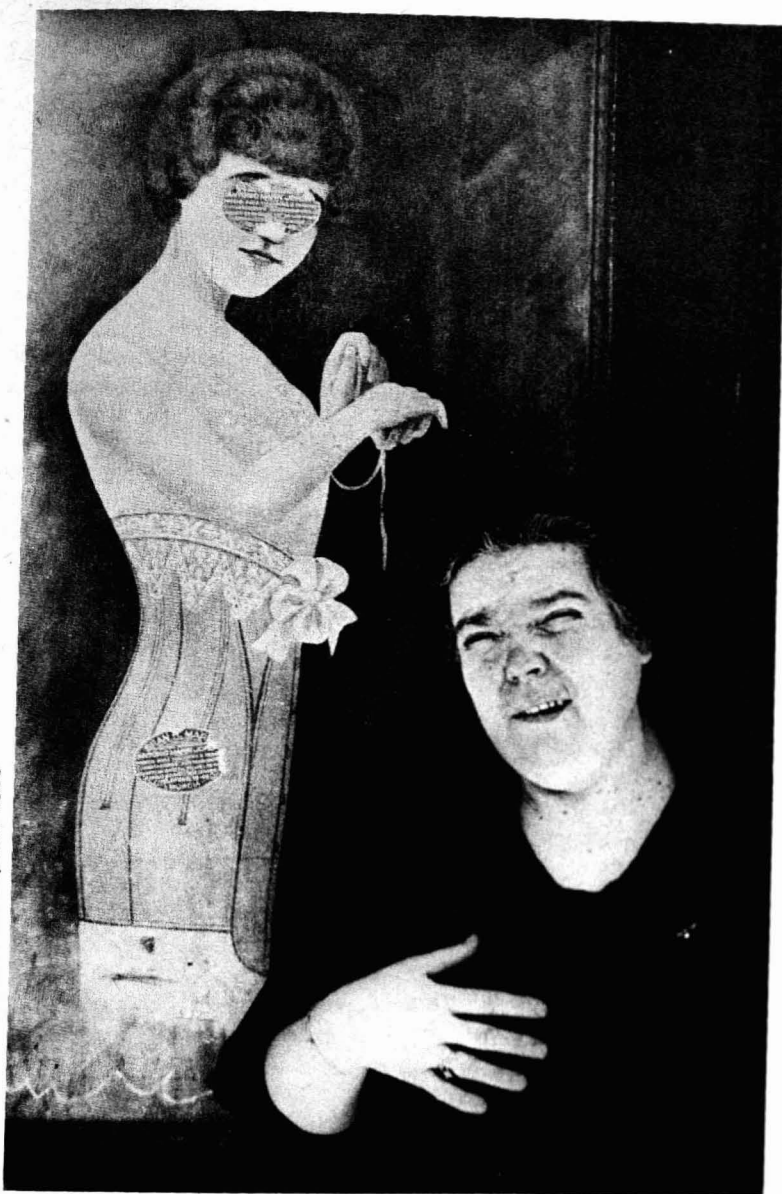
La pretensión de Moholy-Nagy de que el fotógrafo se borre a sí mismo es consecuencia de su apreciación sobre el carácter ilustrativo de la fotografía; retiene y supera nuestra capacidad de observación, nos aporta "una transformación psicológica de la visión ocular". (En un ensayo publicado en 1936 afirma que la fotografía crea o amplía ocho variedades diferentes de la vista: abstracta, exacta, rápida, lenta, intensificada, penetrante, simultánea y distorsionada.) Pero la auto-desaparición es también la exigencia que sustenta acercamientos muy diferentes y anticientíficos a la fotografía como el expresado en el credo de Robert Frank: "Hay algo que debe contener la fotografía, la humanidad del momento". En ambos puntos de vista se propone al fotógrafo como una suerte de observador ideal. Para Moholy-Nagy hay que *ver* con el distanciamiento de un investigador; para Frank, *ver* "simplemente como a través de los ojos del hombre de la calle".

Uno de los atractivos de cualquier juicio sobre el fotógrafo como observador ideal —ya sea impersonal (Moholy-Nagy) o amistoso (Frank)— consiste en que se niega implícitamente que fotografiar sea un acto agresivo en absoluto. La posibilidad de una descripción semejante vuelve sumamente defensivos a la mayoría de los profesionales. Cartier-Bresson y Avedon se cuentan entre los pocos que han hablado de modo sincero (aunque deplorable) sobre el carácter de explotación de las actividades fotográficas. Normalmente los fotógrafos se sienten obligados a proclamar la inocencia de la fotografía, arguyendo que la actitud depredatoria es incompatible con una buena fotografía y con la esperanza de que un vocabulario más afirmativo hará prevalecer a su punto de vista. Uno de los ejemplos más memorables de esta palabrería es la definición de Ansel Adams: "la cámara es instrumento de amor y revelación"; Adams nos insta también a que no digamos "tomar" una foto y eligiendo mejor la expresión "hacer" una foto. El título de Stieglitz a sus estudios de nubes, *Equivalentes*, (fines de 1920) o sea, expresiones de sus sentimientos interiores, es otro ejemplo sobrio del esfuerzo persistente de los fotógrafos por plasmar el carácter amistoso de la fotografía y desestimar sus implicaciones depredatorias.

Lo que hacen los fotógrafos de talento no se puede calificar por supuesto ni como simplemente vandálico ni como sencilla y esencialmente benevolente. Las versiones fotográficas de la ideología del realismo parecen esencialmente equívocas: a veces se dictamina una desaparición del yo en relación con el mundo, a veces se autoriza una relación agresiva con el mundo que aplaude al yo. A una y a otra actitud se les redescubre y se les defiende de manera permanente.



Dorothea Lange *Espalda*, 1938



□

Un importante resultado de la coexistencia de estos dos ideales es una recurrente ambivalencia hacia los medios de la fotografía. Cualesquiera que sean las pretensiones de la fotografía como forma de expresión personal en igualdad con la pintura, sigue siendo cierto que su originalidad se vincula inextricablemente a los poderes de una máquina: nadie puede negar el carácter informativo y la belleza formal de muchas fotografías que han sido posibles gracias al continuo crecimiento y desarrollo de estos poderes, como las fotografías de alta velocidad de Harold Edgerton de una bala al dar en el blanco, de las torsiones y remolinos de una jugada de tenis, o las fotografías endoscópicas de Lennart Nilsson del interior del cuerpo humano. Pero a medida que las cámaras se van sofisticando y son cada vez más automáticas y precisas, algunos fotógrafos tienden a desarmarse o a insinuar que en realidad no están armados y prefieren someterse a las limitaciones impuestas por una cámara de tecnología premoderna, pensando que una cámara más tosca y con menos posibilidades les dará resultados más interesantes o expresivos y dejará lugar al accidente creativo. No utilizar equipo atractivo se ha convertido casi en cuestión de honor para muchos fotógrafos, incluyendo a Weston, Bill Brandt, Walker Evans,

Cartier-Bresson, Robert Frank. Algunos siguen usando una cámara ya maltratada de diseño simple y lentes de enfoque suave que adquirieron al inicio de sus carreras, otros continúan haciendo sus copias de contacto con unas cuantas bandejas, una botella de líquido de revelado y una botella de fijador.

La cámara ciertamente es instrumento de "visión rápida" como declaró en 1918 un confiado modernista, Alvin Langdon Coburn, parangonando la apoteosis futurista de las máquinas y la velocidad. El actual estado dubitativo de la fotografía puede observarse en la reciente declaración de Cartier-Bresson: "que puede que sea demasiado rápida".³ El culto del futuro (de una visión cada vez más rápida) se alterna con el deseo de regresar a un pasado más puro y artesanal cuando las imágenes todavía tenían una calidad manual, un aura. Tal nostalgia por un estado prístino de la empresa fotográfica subyace en el actual entusiasmo por los daguerrotipos, las postales estereográficas, las *cartes de visite* fotográficas, las instantáneas familiares, el trabajo de los olvidados fotógrafos provincianos y comerciales del siglo diecinueve y principios del veinte. (Los editores se dedican a publicar una recopilación tras otra de estas fotografías "primitivas".)

□

Pero la resistencia a utilizar equipo más moderno y capaz no es la única manera ni mucho menos la más interesante, hallada por los fotógrafos para expresar su entusiasmo por el pasado de la fotografía. A los anhelos primitivistas que animan el gusto fotográfico actual los impulsan en realidad las incesantes innovaciones de la tecnología. Muchos de estos avances no sólo amplían los poderes de la cámara sino que recopilan — en forma más ingeniosa y menos embarazosa — las anteriores (descartadas) posibilidades del medio.

El desarrollo de la fotografía gira alrededor de la substitución del proceso de daguerrotipo — positivos directos sobre placas de metal — por el proceso positivo-negativo mediante el cual se pueden obtener un número ilimitado de copias (positivos) a partir de un original (negativo). (Aunque se inventaron simultáneamente a finales de 1830, el primer proceso fotográfico de uso general no fue el proceso positivo-negativo de Fox Talbot sino más bien el invento de Daguerre, patrocinado por el gobierno y anunciado con gran publicidad en 1839.) Pero ahora podría decirse que la cámara está regresando sobre sí misma. La cámara Polaroid revive el principio de la cámara daguerrotipo: cada copia es un objeto único. No sorprende la fascinación que padecen algunos de los fotógrafos más sofisticados ante esta imagen relativamente tosca: Walker Evans, en sus últimos años (murió en 1975) tomaba principalmente instantáneas en color con la (entonces) nueva SX-70; Robert Frank, en su retiro de Nueva Escocia, trabaja únicamente con la Polaroid.

Hay otros ejemplos del imperceptible primitivismo de los últimos avances técnicos en fotografía. El holograma (imágenes tridimensionales creadas con luz láser) puede considerarse variante del heliograma, las primeras fotografías sin cámara hechas en 1820 por Nicéphore Niépce. El uso cada vez más popular de las diapositivas —imágenes que no pueden exhibirse permanentemente o guardarse en carteras o álbumes, sino que sólo pueden proyectarse en la pared o en el papel (como ayuda para el dibujo) —nos conduce todavía más a términos de prehistoria porque equivale a utilizar la cámara fotográfica para hacer el trabajo de la cámara oscura.

“La historia nos impulsa al borde de una época realista”, manifiesta Abbott al conminar a los fotógrafos a dar por sí solos el salto. Pero si bien los fotógrafos siguen perpetuamente aconsejándose unos a otros una mayor intrepidez, persisten dudas sobre la realidad y sobre el valor del realismo, dudas que los mantienen oscilando entre la sencillez y la ironía, entre la insistencia en el control y el cultivo de lo inesperado, entre el ansia por aprovecharse de la compleja evolución del medio y el deseo de reinventar la fotografía a partir del tachón. Al parecer los fotógrafos necesitan periódicamente resistir a su propio conocimiento y volver a mistificar su labor.

□

Las preguntas sobre el conocimiento no son históricamente la primera línea de defensa de los fotógrafos. Las primeras controversias se centran en torno a una cuestión: ¿la fidelidad de la fotografía a las apariencias y la dependencia de un aparato le impiden ser una de las bellas artes, distinguiéndose así de un arte meramente práctico, una forma de ciencia y un comercio? (Desde el principio fue obvio que las fotografías proporcionaban información útil y frecuentemente muy llamativa. Los fotógrafos sólo empezaron a preocuparse sobre lo que sabían y sobre el tipo de conocimiento que en un sentido más profundo, proporciona una fotografía, después de la aceptación de la fotografía como arte.) Durante un siglo, la defensa de la fotografía se identificó con la lucha por asumirla como una de las bellas artes.

Frente a la acusación (“la fotografía es una copia mecánica y sin alma de la realidad”) los fotógrafos la afirmaron como revuelta de vanguardia opuesta a los cánones ordinarios, un arte no menos valioso que la pintura. Ahora, los fotógrafos seleccionan más la etiqueta que escogen. Al convertirse la fotografía en una rama de las bellas artes, ya no buscan la “respetabilidad” que la noción de arte ha dado intermitentemente a la empresa fotográfica.

Por cada uno de los fotógrafos importantes norteamericanos que han identificado orgullosamen-

te su trabajo con los objetivos del arte (como Stieglitz, Minor White, Aaron Siskind, Harry Callahan, Dorothea Lange, Clarence John Laughlin), muchos más descartan la cuestión en sí. “Carece de importancia si los resultados (de la cámara) entran o no en la categoría de Arte”, escribió Strand en los años veinte; y Moholy-Nagy declaró que “no interesa si el fotógrafo produce arte o no”. Los fotógrafos que llegaron a la madurez en los cuarentas o después son más audaces y tratan con desdén su oficio equiparando arte con preciosismo. “La mayor parte de mis fotografías son compasivas, dulces y personales”, ha manifestado Bruce Davidson. “No tienden a predicar. Y no tienden a posar como arte.” Por lo general, los fotógrafos hoy se reivindicar como personas que descubren, graban, observan imparcialmente, dan testimonio, se exploran a sí mismos; todo menos como hacedores de obras de arte.

El hecho de que fotógrafos importantes ya no estén dispuestos a debatir si la fotografía es o no una de las bellas artes, excepto para proclamar que su trabajo *no* tiene que ver con el arte, nos muestra en qué medida dan por supuesto el concepto de arte impuesto por el triunfo del modernismo: cuanto mejor es el arte, más subversivo será respecto a los objetivos tradicionales del arte. Y el gusto modernista ha dado la bienvenida a esta actividad sin pretensiones que pueda ser consumida, casi a pesar de sí misma, como una de las grandes artes.

Incluso en el siglo diecinueve, cuando se pensaba a la fotografía evidentemente necesitada de su proclamación como arte, no existía una línea defensiva estable. La pretensión de Julia Margaret Cameron (la fotografía se califica como arte porque, lo mismo que la pintura, busca lo bello) siguió la demanda casi wildeana de Henry Peach Robinson: la fotografía es un arte porque puede mentir. A principios del siglo diecinueve, el elogio de la fotografía de Alvin Langdon Coburn (es “la más moderna de las artes” por ser una manera rápida impersonal de ver) compite con el elogio de Weston: la fotografía es un medio nuevo de creación visual individual. En las últimas décadas, la noción de arte ha quedado agotada como instrumento de polémica; una buena parte del inmenso prestigio artístico adquirido por la fotografía proviene de su declarada ambivalencia al respecto. Si hoy los fotógrafos niegan su cualidad de hacedores de arte, es porque creen estar haciendo algo *mejor*. Sus negativas dicen más sobre el saqueado status de cualquier noción de arte que sobre lo que es o no es la fotografía.

Pese a los esfuerzos de los fotógrafos contemporáneos por exorcizar el espectro del arte, algo sigue ahí. Por ejemplo, cuando los profesionales objetan la impresión de sus copias en los bordes de página en libros o revistas, invocan el modelo heredado de otro arte: así como las pinturas, las fotografías deben enmarcarse con espacio en blanco. Otro ejem-

Weegee Escolares de Brooklyn ven a un jugador asesinado en la calle. 1941



plo: muchos fotógrafos siguen prefiriendo las imágenes en blanco y negro por sentir las más tácticas, más decorosas que las de color, no tan para voyeurs y menos sentimentales o crudamente naturalistas. Pero la base real para tal preferencia es, una vez más, la comparación implícita con la pintura.

En la introducción a su libro de fotografías *The Decisive Moment* (1962), Cartier-Bresson justifica su falta de disposición para utilizar el color citando limitaciones técnicas: la baja velocidad de la película de color que reduce la profundidad de campo. Pero ante el rápido desarrollo de la tecnología en películas de color en las dos últimas décadas (recordemos la sutileza tonal y alta concreción de las fotografías de Harlem de Helen Levitt, las fotografías de Leni Riefensthal de Nuba, las de Stephen Shore de los terrenos baldíos en Main Street)—Cartier-Bresson ha cambiado de terreno y ahora le propone a los fotógrafos renunciar al color como cuestión de principio. Cartier-Bresson reelabora este mito persistente según el cual—después de la invención de la cámara—al dividirse el territorio entre fotografía y pintura, el color le correspondió a la pintura. El insta a los fotógrafos a resistir la tentación y mantenerse del lado que les es propio.

Aquellos que todavía quieren definir la fotografía como arte desean siempre mantenerse a raya. Pero cualquier intento por restringir la fotografía a ciertos temas o técnicas, por muy fructífero que haya demostrado ser, está destinado al reto y el derrumbe. Porque en la misma naturaleza de la fotografía están sus visiones promiscuas y, en manos talentosas, su calidad de medio infalible de creación. (Como observa John Szarkowski, "Un fotógrafo hábil puede fotografiar bien cualquier cosa".) De

allí su interminable pelea con el arte que (todavía recientemente—) se tradujo como los resultados de un modo de ver discriminador y purificado y los de un medio de creación regido por los standards que volvieron una rareza al logro genuino.

Comprensiblemente, los fotógrafos no han querido renunciar al intento de definir más estrictamente a una "buena" fotografía. La historia de la fotografía está puntuada por una serie de controversias dualistas (la copia directa versus la copia retocada, fotografía "pictórica" versus fotografía documental), cada una de las cuales propone debate distinto, sobre la relación de la fotografía con el arte: qué tan cerca puede llegar sin desistir de su pretensión de adquisición visual ilimitada. Ahora es cada vez más común sostener lo anticuado de estas controversias, lo cual sugiere la cancelación del debate. Pero es poco probable que se extinga por completo la defensa de la fotografía como arte. Mientras la fotografía sea no sólo una manera voraz de ver sino algo que se reivindica como una manera especial y diferente, los fotógrafos continuarán refugiándose (aunque sea disfrazadamente) en los allanados pero todavía prestigiosos precintos del arte.

Los fotógrafos que suponen que están alejándose de las pretensiones del arte, ejemplificado en la pintura, tomando fotos, nos recuerdan a aquellos pintores expresionistas abstractos que se imaginaron alejándose del arte, o del Arte, por el acto de pintar (a saber, tratando el lienzo como un campo de acción más bien que como un objeto). Y mucha de la importancia adquirida recientemente por la fotografía como arte se basa en exigencias similares a las de la pintura y la escultura más recientes. El apetito aparentemente insaciable por la fotografía

en los setentas expresa algo más que los placeres de descubrir y explorar una forma de arte relativamente descuidada; deriva en gran parte de su fervor por el deseo de reafirmar la destitución del arte abstracto que fue uno de los grandes mensajes del gusto por el pop en los sesentas. Prestar cada vez más atención a las fotografías es un gran descanso para sensibilidades hartas de los esfuerzos mentales que exigía el arte abstracto o deseosas de evitarlos. La pintura modernista clásica presupone una habilidad de visión altamente desarrollada; exige en quienes la vean un conocimiento de arte. La fotografía, como el arte pop, confirma a los observadores que el arte no es difícil; parece tratar más sobre las cosas que sobre el arte.

La fotografía es el vehículo más consumado del gusto modernista en su versión pop, con su celo por desbancar la cultura del pasado (centrándose en cascajos, trastos viejos y cosas raras; sin excluir nada); su consciente adulación de la vulgaridad; su inclinación por el kitsch; su habilidad para reconciliar las ambiciones de la vanguardia con las recompensas del comercialismo; su patrocinio pseudoradical del "arte" como reaccionario, elitista, snob, insincero, artificial, fuera de contacto con las enormes verdades de la vida cotidiana; su transformación del arte en documento cultural.



Alfred Stieglitz Georgia Engelhard. 1921

Al mismo tiempo, la fotografía ha adquirido toda la autoconciencia de un arte modernista clásico. Ahora a muchos profesionales les preocupa que esta estrategia populista se haya llevado demasiado lejos y que el público olvide que la fotografía es, en definitiva, una actividad noble y loable. En resumen, un arte... La promoción modernista del arte naïve siempre dispone de un comodín: que se continúe ensalzando su pretensión oculta por la sofisticación.

II

No puede ser mera coincidencia que casi al tiempo que los fotógrafos abandonaban la discusión sobre si la fotografía era un arte, ésta fuese aclamada como tal por el público en general y entrase a los museos a la fuerza. La promoción en museos de la fotografía como arte es la victoria decisiva de una campaña de un siglo de duración declarada por el gusto modernista a favor de una definición del arte con fines abiertos, terreno en donde la fotografía ofrece argumentos más adecuados que la pintura. Porque no es sólo más difícil trazar la línea entre "aficionado" y "profesional", "primitivo" y "sofisticado" en fotografía que en pintura; tiene menos sentido. La fotografía naïve o comercial o meramente utilitaria no es de una clase diferente a la practicada por los profesionales mejor dotados; hay fotos de aficionados anónimos tan interesantes, tan complejas formalmente, tan representativas de los poderes característicos de la fotografía como las de un Stieglitz o de un Walker Evans.

Todas las diferentes clases de fotografía forman una tradición continua. Este es el supuesto en otro tiempo alarmante y ahora aparentemente obvio que cohesiona el libro *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, de John Szarkowski, director del departamento de fotografía del museo. Ya lo dijo Szarkowski en *The Photographer's Eye* (1966), una antología anterior y más polémica, "la tradición de ser una de las 'bellas artes' y la tradición 'funcional' [son] aspectos íntimamente interdependientes de una sola historia".

Esta tesis, convertida en la década siguiente en principio rector del gusto fotográfico contemporáneo, autoriza la expansión indefinida de este gusto y debe su credibilidad primordial a los esfuerzos de las personas encargadas del museo y a las exposiciones de fotografías que se multiplican continuamente en museos y galerías de arte. Lo más interesante de esta carrera museográfica de la fotografía es que no se recompensa a ningún estilo en particular. Se presentan las fotografías como una colección de intenciones y estilos simultáneos aunque ampliamente diferentes y que no se perciben en absoluto contradictoriamente.



David Douglas Duncan
Capitán Ike Fenton. No
Name Ridge, Corea. 1950

□

La hábil, imaginativa defensa que hace Szarkowski de los standards fotográficos reconciliando la fotografía de arte y la funcional, le han convertido en un dictaminador principal del gusto en la fotografía contemporánea. Pero si bien su empresa ha tenido enorme éxito con el público, la respuesta de los fotógrafos profesionales ha sido confusa. Aun cuando reciben de buen grado la nueva legitimidad de la fotografía, muchos se sienten amenazados cuando las imágenes más ambiciosas se discuten asociándolas en continuidad directa con *todo* tipo de imágenes, del periodismo gráfico a la fotografía científica a las instantáneas familiares. Algunos de los críticos más jóvenes han acusado recientemente a Szarkowski de reducir la fotografía a algo trivial, vulgar o de mera artesanía.

El verdadero problema que plantea la incorporación de las fotografías funcionales, fotografías tomadas con una finalidad práctica, por encargo comercial, o como recuerdos, a la corriente principal de los logros fotográficos no consiste en que se rebaje a la fotografía considerada una de las bellas artes, sino en que el procedimiento contradice la naturaleza de la mayor parte de fotografías. En muchas ocasiones, la función descriptiva o naïve de la fotografía es primordial. Pero cuando se contemplan en el museo o la galería las fotografías dejan de relacionarse con sus temas de la misma manera directa o primaria; se

convierten en estudio sobre las posibilidades de la fotografía. La adopción de la fotografía que llevan a cabo los museos la obligan a parecer problemática en sí misma, generalizándose así el trabajo experimental de un pequeño número de fotógrafos autoconscientes que, precisamente, cuestionan el poder de la cámara para captar la realidad. Las eclécticas colecciones de los museos refuerzan la arbitrariedad, la subjetividad de todas las fotografías, incluyendo las más directamente descriptivas.

Ahora, los museos presentan tantas exposiciones de fotografía como de pintores individuales. Pero un fotógrafo no es como un pintor, ya que su papel es marginal en muchas de las fotos profesionales y es virtualmente irrelevante en todas las acepciones corrientes ("vernáculos"). En cuanto nos importa el tema fotografiado, esperamos del fotógrafo una presencia muy discreta. El éxito mismo del periodismo gráfico reside en la dificultad existente para distinguir el excelente trabajo de un fotógrafo del de otro excepto en la medida en que él o ella hayan monopolizado un tema específico. Las memorables fotografías de Erich Salomon, Alfred Eisenstaedt, David Douglas Duncan, Robert Capa, Margaret Bourke-White, Marc Roboud, Edouard Boubat, Don McCullin, Inge Morath, derivan su poder como imágenes (o copias) de gente y lugares interesantes y no de la conciencia individual del artista. En la vasta mayoría de fotografías con fines científicos e industriales, periodísticos, militares, policíacos, familiares, cualquier huella de la visión personal se interfiere con la exigencia primordial de la fotografía: que registre, diagnostique, informe.

Que una pintura esté firmada tiene sentido pero una fotografía no (o si lo está parece de mal gusto). La misma naturaleza de la fotografía implica una relación equívoca con el fotógrafo como *autor*; cuanto mayor y más variado es el trabajo de un fotógrafo talentoso tanto más parece adquirir un carácter de autor no tanto individual sino corporativo. Muchas de las fotografías publicadas por los grandes nombres en fotografía parecen trabajo al alcance de cualquier profesional dotado de su época. Necesitan de trucos formales (como las fotografías solarizadas de Todd Walker o las secuencias narrativas de Duane Michals) o una obsesión temática (como Thomas Eakins con el desnudo masculino o Clarence John Laughlin con el Viejo Sur) para volver al trabajo fácilmente reconocible.

□

En los fotógrafos que no se limitan a sí mismos de esta manera, el "conjunto" de sus obras no dispone de integridad común a los trabajos variados en otras formas del arte. Incluso en aquellas carreras con los cambios más agudos de periodo y estilo —piénsese en Picasso, en Stravinsky— puede percibirse la unidad de intereses que trasciende estas rupturas y

puede (retrospectivamente) verse la íntima relación de un periodo a otro. Cuando se conoce todo el conjunto de la obra, se observa cómo el mismo compositor pudo haber escrito *La consagración de la primavera*, el concierto *Dumbarton Oaks* y las últimas obras neoschoenbergianas; puede reconocerse la mano de Stravinsky en todas estas composiciones. Pero no hay evidencias internas que nos ayuden a identificar como obras de Eadweard Muybridge sus estudios del movimiento humano y animal, los documentos de sus expediciones fotográficas en América central, sus reportajes de cámara patrocinados por el gobierno en Alaska y Yosemite y las series de *Nubes* y *Arboles*. Aun después de saber que todas fueron tomadas por Muybridge, todavía no pueden relacionarse entre sí estas series de imágenes (aunque cada una posea un estilo coherente y reconocible), del mismo modo que no se puede inferir el modo en que Atget fotografiaba árboles a partir de su método para fotografiar los escaparates de París o de la manera que no es admisible vincular los retratos de judíos polacos en la preguerra de Roman Vishniac con las microfotografías científicas que tomó a partir de 1945. En fotografía el tema siempre se abre paso y los temas diferentes siempre crean brechas insuperables entre uno y otro periodo de una obra amplia confundiendo la firma.

Es cierto que la misma presencia de un estilo fotográfico coherente —piénsese en los fondos blancos y la iluminación plana de los retratos de Avedon, en la característica neblina de los estudios de las calles de París hechos por Atget— parece implicar un material unificado. Y el tema parece jugar papel muy importante en la formación de gustos y preferencias del observador. Aun cuando las fotografías están aisladas de su contexto práctico original (si se les mira como obras de arte), preferir una fotografía a otras raras veces significa únicamente juzgar a la fotografía superior formalmente; casi siempre quiere decir —como en formas de ver más casuales— que el observador prefiere este tipo de humor o respeta esta intención o está intrigado por este tema (o le provoca nostalgia). Los enfoques formalistas sobre fotografía no pueden responder por el poder de *lo que* se ha fotografiado y por la forma en que nuestro interés acrece conforme la distancia cultural y la distancia temporal de la fotografía.

Sin embargo es lógico que el gusto fotográfico contemporáneo haya tomado un rumbo ampliamente formalista. Aunque el status naïve o natural del tema en fotografía es más firme que en cualquier otro arte representativo, la misma pluralidad de las situaciones en que se pueden contemplar las fotografías complica y debilita eventualmente la primacía del tema. El conflicto de interés entre objetividad y subjetividad, entre demostración y suposición, es irresoluble. Si bien la autoridad de una fotografía siempre dependerá de la relación con un tema (o

sea, una fotografía *de* algo) todas las reivindicaciones en defensa de la fotografía como arte deben acentuar la subjetividad de la visión. Hay una equivocación en el meollo de toda evaluación “estética” de las fotografías; y esto explica la perenne actitud a la defensiva y la extrema mutabilidad del gusto fotográfico.

□

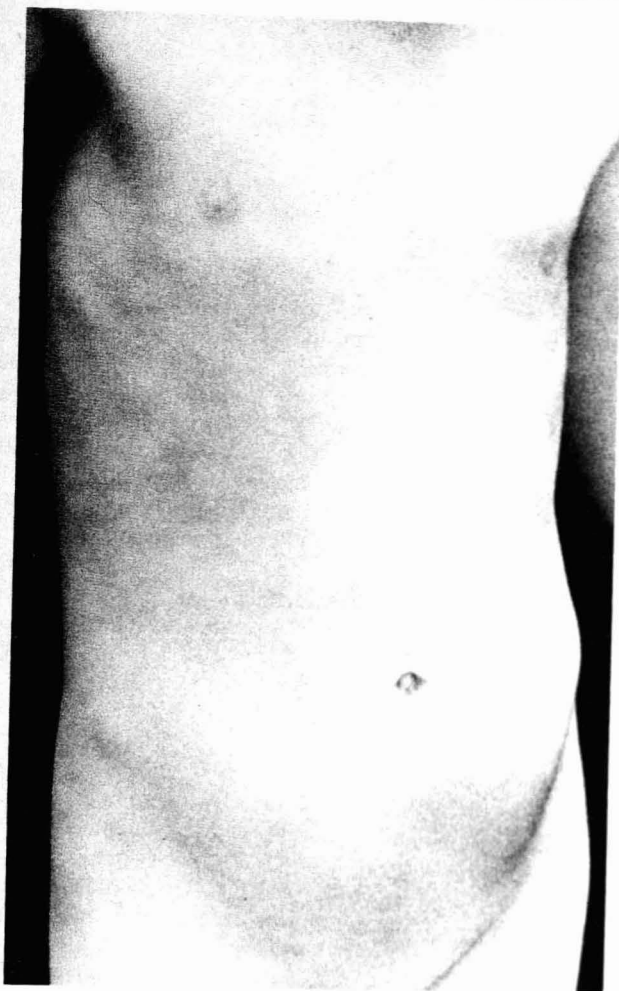
Durante un breve periodo —digamos que desde Stieglitz pasando por el reinado de Weston— parecía establecido un punto de vista sólido desde el cual evaluar las fotografías: iluminación impecable, habilidad de composición, claridad del tema, precisión de foco, perfección de calidad en las copias. Pero esta posición —que generalmente se pensaba como westoniana, y esencialmente no consistía más que en criterios técnicos para valorar las calidades de una fotografía— hoy está en bancarrota. (La apreciación despectiva de Weston sobre el gran Atget como “un técnico no muy bueno” muestra sus limitaciones.) ¿Qué posición ha reemplazado a la de Weston? Una que abarca mucho más, con criterios que varían el centro de juicio de la fotografía individual considerada como un objeto acabado, a la fotografía advertida como ejemplo de la “visión fotográfica”.

Lo que se quiere significar con visión fotográfica no excluiría casi nada del trabajo de Weston pero incluiría también como “excelente ejemplo [de] fotografía pura”, la fotografía contenida en *Looking at Photographs* de Szarkowski, reproducida en la parte superior de la página 53: la “pequeña imagen escrofulosa”, como él la llama, de un conductor y cuatro personas en un carruaje, que probablemente data de 1870 y fue tomada por un fotógrafo desconocido. La composición de esta foto, comenta Szarkowski,

—o lo que podría considerarse su falta de composición— es característica del tipo de estructura de la imagen que se obtenía como resultado cuando los fotógrafos abandonaban sus estudios para trabajar con temas en los que no se podía posar fácilmente. La acumulación aparentemente arbitraria de imágenes en el borde de la foto, las moldeaciones inesperadas creadas por la superposición de formas, el patrón asimétrico y centrífugo, la yuxtaposición de masas ocupadas y vacías— estas cualidades constituyen una definición visual de lo que se quiere decir, en gran parte, con la frase “visión fotográfica”.

Este nuevo acercamiento basado en la noción de la visión fotográfica, pretende liberar a la fotografía como arte de los cánones opresores de la perfección técnica. Liberar a la fotografía también de la belleza. Abre la posibilidad de un gusto global en donde ningún tema (o falta de él) ni ninguna técnica (o falta de ella) descalifica a la fotografía.

Edward Weston Torso de Neil. 1925



Alexander Rodchenko Reuniéndose para una exhibición. 1928



□

Si bien en principio todos los temas son pretextos válidos para ejercitar el modo de ver fotográfico, ha ido surgiendo la convención de que la visión fotográfica es más clara en temas triviales marginales. Los temas se elijen porque son aburridos o banales. Como somos indiferentes a ellos, muestran mejor la capacidad para "ver" de la cámara.

"Los mejores fotógrafos de hoy", escribe Szarkowski, "descubren más y más dentro de lo que parece menos y menos". Menos se supone que es Más pero Menos es también Menos. Szarkowski recomienda lo que Joel Meyerowitz puede extraer de un tema tan "profundamente banal". (Meyerowitz, nacido en 1938, es el número 98 en la lista de cien fotógrafos ordenada cronológicamente por Szarkowski; el libro empieza con dos fotógrafos de 1840.) Cuando Irving Penn, conocido por sus elegantes fotografías de celebridades y comidas para revistas de moda y agencias de publicidad, expuso finalmente en el Museo de Arte Moderno (en 1975), presentó una serie de close-ups de colillas de cigarrillo. "Podría adivinarse", comentó Szarkowski, "que [Penn] ha disfrutado pocas veces de algo más que de un precipitado interés en los temas nominales de sus fotos".⁴

La adopción de la fotografía por los museos se asocia ahora firmemente con aquellos importantes caprichos modernistas: el "tema nominal" y lo "profundamente banal". Pero este enfoque no sólo disminuye la importancia del tema; libera también a la fotografía de su conexión con un solo fotógrafo. El modo de ver fotográfico no está ni mucho menos

ilustrado exhaustivamente en las frecuentes exhibiciones de un solo fotógrafo y en las retrospectivas de los museos. El punto principal no es la comprensión de una *oeuvre*, porque un acercamiento de este tipo a las fotografías favorece necesariamente los nuevos significados que cualquier imagen adquiere al juxtaponerse —en las antologías ideales: las paredes de un museo o los libros con el trabajo de otros fotógrafos. Por lo mismo, muchas de las fotografías que escogió Szarkowski para su libro *Looking at Photographs* son muy poco características del trabajo de sus autores. (Por ejemplo, la fotografía de Boubat en la página 153). Pero Szarkowski nunca tuvo la intención de educar a sus lectores sobre el centenar de fotógrafos representados en su libro. Su recopilación está dirigida a educar el gusto sobre la fotografía en general; enseñar una forma de ver que convierte en equivalentes todos los temas.

Cuando Szarkowski describe las plantas de gas, las salas de estar vacías y otros temas desoladores como "patrones de hechos al azar puestos al servicio de la imaginación [del fotógrafo]", lo que quiere decir en realidad es que estos temas son ideales para la cámara. Los criterios ostensiblemente formalistas y neutrales de Szarkowski parecen disponer de una poderosa capacidad de juicio sobre temas y estilos. La revaluación de fotografías naïve o fortuitas del siglo XIX, especialmente aquellas tomadas como registros humildes, se debe en parte a su estilo de foco nítido, un correctivo pedagógico del foco suave "pictórico" que se asocia, desde la Cameron hasta Stieglitz, con la pretensión de la fotografía como arte. Pero los standards de la visión fotográfica no implican un compromiso inalterable con el foco

nítido. Cada vez que se cree haber purgado a la fotografía sería de relaciones anticuadas con el arte y con lo bonito, se puede del mismo modo complacer el gusto por la fotografía pictórica, por la abstracción, por temas nobles y no por colillas y plantas de gas y espaldas volteadas.

□

El lenguaje en que se evalúa generalmente las fotografías es sumamente parco. A veces es un parásito del vocabulario de la pintura: composición, luz, y demás. Más a menudo consiste en un tipo muy vago de juicios, como cuando se elogian las fotografías por ser sutiles o interesantes o potentes o complejas o simples o —uno de los favoritos— engañosamente simples.

La razón de que el lenguaje sea tan pobre no es casual. Se debe a la ausencia de una rica tradición de crítica fotográfica. Es algo que la fotografía lleva consigo siempre que es vista como arte. La fotografía propone un proceso de imaginación y un llamado al gusto bastante diferentes de los de la pintura (por lo menos tal como se concibió tradicionalmente). Ciertamente la diferencia entre una buena y mala fotografía no es parecida en lo absoluto a la diferencia entre una buena pintura y una mala. Las

Diane Arbus
Marcha proguerra. 1967



normas de evaluación estética elaboradas para la pintura dependen de criterios de autenticidad (y falsedad) y de la habilidad artesanal, criterios más tolerantes o inexistentes para la fotografía. Y si bien la labor del conocedor en pintura parte invariablemente del supuesto de una relación orgánica entre una pintura y un conjunto individual de obras con su integridad propia (además de con las escuelas y las tradiciones iconográficas), en fotografía el amplio conjunto de obras de un individuo no presenta necesariamente una coherencia estilística interna y la relación de un fotógrafo con las escuelas de fotografía es un asunto más superficial.

□

Un criterio de evaluación compartido por la pintura y la fotografía es la innovación; a las pinturas y a las fotografías frecuentemente se les valora por imponer esquemas formales nuevos o cambios en el lenguaje visual. Otro criterio compartible es el carácter único, de presencia, que Walter Benjamin consideraba la característica definitoria de la obra de arte. No es esó, por supuesto, lo que dijo Benjamin de las fotografías. En su famoso ensayo "La obra de arte en la época de la reproducción mecánica", adujo que una fotografía se diferenciaba de una pintura porque la primera, precisamente, al ser un objeto reproducido mecánicamente, no podía ser auténtico, ni tener una presencia genuina. Pero nosotros diríamos ahora que precisamente tal situación que determina el gusto en fotografía, a saber, las exposiciones en museos y galerías de arte, nos ha revelado que las fotografías tienen un cierto tipo de autenticidad. Un daguerrotipo de mediados del siglo diecinueve disfruta de una "existencia única" e incluso una fotografía de la que existan muchas copias puede ser —para utilizar palabras de Benjamin— "testimonio de la historia que ha experimentado".

Además, aunque es cierto que ninguna fotografía es un "original" en el sentido en que una pintura siempre lo es, existe una gran diferencia cualitativa entre lo que podrían llamarse "originales" —copias sacadas del negativo original en el momento, es decir, en el mismo instante en la evolución tecnológica de la fotografía, en que fue tomada la fotografía— y las generaciones consecutivas de la misma fotografía. (Lo que conoce la mayoría de la gente de los fotógrafos —en libros, periódicos, revistas y demás— no son más que fotografías de fotografías; los originales, que sólo se pueden ver probablemente en un museo o galería, contienen muchos placeres visuales no reproducibles.) La reproducción técnica, dice Benjamin, "puede poner la copia del original en situaciones que estarían fuera del alcance del mismo original." Pero en la medida en que todavía puede decirse del aura de una pintura vieja en una exhibición de museo, donde también ha sido arrancada de



Robert Doisneau
En el café, Chez Frayse.
Calle de Seine, París. 1958

su contexto original y, lo mismo que la fotografía, "se encuentra con el que la contempla a medio camino" —en el sentido estricto en que no sucede así con la noción de aura que da Benjamin— entonces también puede decirse que una fotografía de Atget, impresa por él mismo en el papel que Atget utilizaba y que ya es inconseguible, posee una aura.

La diferencia real entre el aura de una fotografía y la de una pintura reside en su diferente relación con el tiempo. Las devastaciones del tiempo tienden a perjudicar a las pinturas. Pero parte del interés intrínseco en las fotografías y una fuente importante de su valor estético, consiste precisamente en las transformaciones que el tiempo ejerce en ellas y en la manera en que escapan a las intenciones de sus autores. Con tiempo suficiente, muchas fotografías adquieren un aura. (El hecho de que las fotografías a color no envejezcan del mismo modo que las fotografías en blanco y negro, puede explicar parcialmente el status marginal que ha tenido el color hasta muy recientemente en el gusto fotográfico serio. La fría intimidad del color parece cancelar a la fotografía la posibilidad de la pátina.) Porque si bien las pinturas y los poemas no mejoran necesariamente ni se vuelven más atractivos simplemente por ser más viejos, la mayor parte de fotografías nos parecen interesantes y conmovedoras cuando son lo

bastante viejas. No es del todo equivocado decir que no existe lo que podría llamarse una "mala" fotografía; únicamente las hay menos interesantes, menos importantes, menos misteriosas. La adopción de la fotografía por los museos ha acelerado solamente este proceso que el tiempo acarrearía de cualquier manera: hacer valiosas todas las obras.

No debe sobrevalorarse el papel del museo en la formación del gusto fotográfico contemporáneo. Los museos no determinan qué fotógrafos son buenos y malos, sólo ofrecen nuevas condiciones para mirar fotografías. Este procedimiento, así en la apariencia vaya creando standars de evaluación, de hecho dictamina su abolición. No puede decirse que el museo, como ha sucedido con la pintura, haya creado un canon seguro para las obras fotográficas del pasado. Aun cuando parece estar patrocinando un gusto fotográfico específico, lo que hace es socavar la idea misma de un gusto normativo. Su papel es mostrar que *no* existen criterios fijos de evaluación, que *no* hay una tradición canónica de trabajo. Con el beneplácito del museo, la idea misma de una tradición canónica resulta redundante.

□

Esta Gran tradición de la fotografía está en flujo constante, se baraja continuamente, y no porque la fotografía sea un arte nuevo y, por lo tanto, algo inseguro. Es porque, en parte, allí radica el gusto fotográfico. En la fotografía hay una secuencia de redescubrimiento mucho más rápida que en cualquier otro arte. Según esta ley del gusto formulada decisivamente en *La tradición y el talento individual* de Eliot, cada obra nueva importante altera nuestra percepción de la herencia del pasado. Así pues, las fotografías nuevas cambian nuestra manera de ver las fotografías del pasado. (Por ejemplo, la obra de Diane Arbus ha facilitado la apreciación de la grandeza del trabajo de Lewis Hine, otro fotógrafo dedicado a retratar la opaca dignidad de las víctimas.) Pero las oscilaciones en el gusto fotográfico contemporáneo no sólo reflejan estos procesos coherentes y consecutivos de reevaluación en donde lo semejante exalta a su parecido. Lo que expresan más normalmente es el carácter complementario y el valor equiparable de estilos y temas antitéticos.

Durante varias décadas la fotografía en los Estados Unidos ha estado dominada por una reacción en contra del "Westonismo", o sea, contra la fotografía contemplativa, la fotografía considerada como exploración visual independiente del mundo sin ninguna urgencia social evidente. La perfección técnica de las fotografías de Weston, las bellezas calculadas de Minor White y Aaron Siskind, las construcciones poéticas de Frederick Sommer, las elegantes y contundentes ironías de Cartier-Bresson— todas han sido desafiadas por la fotografía que es, al menos programáticamente, más naïve, más directa; que es

vacilante, incluso torpe. Pero el gusto en fotografía no es tan lineal. Sin querer debilitar los compromisos actuales con la fotografía informal y con la fotografía como documento social, está teniendo lugar un perceptible renacimiento de la obra de Weston. Porque, con una cierta distancia en el tiempo, sus trabajos también parecen naïve.

Finalmente, no hay razón para excluir a ningún fotógrafo del canon. Justamente ahora están teniendo lugar minireposiciones de fotógrafos pictóricos pertenecientes a otra época, despreciados durante mucho tiempo como Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson y Robert Demachy. A medida que la fotografía adopta a todo el mundo como tema, deja lugar para cualquier tipo de gustos. El gusto literario sí es excluyente: el éxito del movimiento modernista en poesía elevó a Donne pero redujo a Dryden. En literatura se puede ser ecléctico hasta cierto punto pero no puede gustar todo. En fotografía, el eclecticismo no tiene límites. Este es el verdadero mensaje del libro de Szarkowski que contiene todo tipo de fotografías y estilos fotográficos y los elogia a todos. Las simples fotografías que datan de 1860 sobre niños abandonados admitidos en una institución de Londres llamada Doctor Bernardo's Home (y que fueron tomadas como "datos") son tan conmovedoras como los acariciados retratos de ciudadanos escoceses de David Octavius Hill (tomados como "arte"). La límpida mirada del estilo moderno clásico de Weston no queda refutada por ejemplo con el ingenioso y reciente restablecimiento del carácter borroso y pictórico de Benno Friedman.

Con esto no se quiere negar que a cada observador le gusta el trabajo de algunos fotógrafos más que el de otros. Por ejemplo los observadores más cultivados prefieren en la actualidad el trabajo de Atget al de Weston. Lo que se dice es que, dada la naturaleza de la fotografía, no se está verdaderamente obligado a elegir y las preferencias de este tipo son por regla general meramente producto de una reacción. El gusto en fotografía tiene tendencia a ser —y quizás sea necesario— algo global, ecléctico, tolerante, lo cual significa que a fin de cuentas tiene que negarse la diferencia entre buen y mal gusto.

Por eso parecen ingenuos o ignorantes los intentos hechos por los polemistas de la fotografía por establecer un canon. Hay algo falso en todas las controversias sobre fotografía y las atenciones del museo han jugado un papel crucial en ponerlo en claro. Los niveles del museo superan a todas las escuelas de fotografía. En realidad no tiene ningún sentido ni siquiera hablar de escuelas. En la historia de la pintura, los movimientos tienen una vida y funciones genuinas: se entiende incluso mejor a los pintores como parte de la escuela o movimiento al que pertenezcan. Pero los movimientos en la historia de la fotografía son fugaces, adventicios, a veces meramente superficiales y no se entiende mejor a

ningún fotógrafo de primera clase como miembro de un grupo. (Piénsese en Stieglitz y Photo-Secession, en Weston y f-64, en Renger-Patzsch y Nueva objetividad, Walker Evans y el proyecto de Farm Security Administration, en Cartier-Bresson y Magnum.) Agrupar a los fotógrafos en escuelas o movimientos parece una especie de falta de comprensión, basada (una vez más) en la irresistible pero invariablemente desatinada analogía entre fotografía y pintura.

El papel orientador que ahora juegan los museos en la formación y esclarecimiento de la naturaleza del gusto fotográfico marca aparentemente una nueva etapa en donde la fotografía no puede dar marcha atrás. Paralela al respeto tendencioso de los museos por lo profundamente banal está su difusión de una perspectiva historicista que inexorablemente promueve toda la historia de la fotografía. No es sorprendente que los críticos de fotografía y los fotógrafos parezcan angustiados. Por debajo de muchas de las recientes defensas de la fotografía está el miedo a aceptar en la fotografía un arte ya senil, salpicado por movimientos espúreos o muertos; y en donde la única labor por hacer resulta la conservación y la historiografía. (Mientras los precios suben a las alturas tanto para los fotógrafos viejos como para los nuevos.) No es sorprendente que esta desmoralización se sienta en el momento de mayor aceptación de la fotografía. Como dijo Wallace Stevens, "Es una de las peculiaridades de la imaginación surgir siempre al final de una época".

Notas

1. Las citas de Gallahan, Strand y Adams, junto con la mayoría de citas en la primera parte de este ensayo, provienen de las declaraciones recopiladas en *Photographers on Photography*, editado por Nathan Lyons (Prentice-Hall, 1966).
2. El significado original de "pictórico" fue, por supuesto, el de carácter positivo popularizado por el más famoso fotógrafo de arte en el siglo XIX, Henry Peach Robinson en su libro *Pictorial Effect in Photography* (1869). "Su sistema consistía en adularlo todo", dice Abbott en un manifiesto que escribió en 1951, "Photography at the Crossroads" (pp. 17-21 en *Photographers on Photography* de Lyons). Al elogiar a Nadar, Brady, Atget y Hine como maestros de la foto-documento, la Abbott degrada a Stieglitz como heredero de Robinson, fundador de una "escuela superpictórica" en donde, una vez más, "predominó la subjetividad".
3. En entrevista publicada en *Le Monde*, 5 de septiembre, 1974.
4. Las expresiones despreocupadas al respecto se han convertido en lugar común de los fotógrafos jóvenes. Un ejemplo reciente: *Urban Landscapes* de George Tice (Rutgers University Press, 1975), fotografías del New Jersey urbano y suburbano concebidas originalmente como proyecto documental. Tice dice en su prefacio: "A medida que iba avanzando en mi proyecto, fue cada vez más obvio que carecía verdaderamente de importancia en dónde escogía fotografiar. El lugar específico proporcionaba simplemente una excusa para producir trabajo... se ve únicamente lo que se está preparado a ver, lo que la mente refleje en este momento específico."
5. De la introducción de Szarkowski a *William Eggleton's Guide* (Museo de Arte Moderno, 1976).

Mark Strand: El cuarto la pared

Mark Strand, nacido en 1934 en Prince Edward Island, Canadá, es uno de los poetas más inquietantes de los últimos tiempos. Su capacidad para captar los espacios más oscuros de la vida (las trampas de la conciencia, las razones que nos impulsan a continuar adelante) y su habilidad para representarla a través del lenguaje en el poema, hacen de él un artista profundo y auténtico. Como Fernando Pessoa, Strand se asoma al mundo con una mirada, por íntima, absoluta y terriblemente certera, con la conciencia de quien cumple la función de observar y anotar lo que sucede. Como Pessoa, Strand es uno de los pocos poetas que se percatan de la autoincomunicación en que se encuentra el hombre de nuestro tiempo, pero, a diferencia del poeta portugués, la visión de Strand no se funda en el aislamiento, sino en la fatalidad y la indiferencia. En Pessoa, el reconocimiento del mundo no va más allá de sus límites, no penetra en sus causas. En la poesía de Mark Strand, las causas aparecen clarificadas por medio del pensamiento, pero son irremediables: estamos condenados a continuar hasta el final las circunstancias que creamos:

Tengo una llave
y abro la puerta: entro
y está oscuro: entro
y está más oscuro. Entro.

Hacia casi doscientos años, Novalis señalaba: "...sin la perfecta comprensión de uno mismo, nunca se aprenderá verdaderamente a comprender a los otros", en el caso de Strand esta comprensión existe en una forma sumamente aguda, pero ello no resuelve nada. La conciencia del dolor, de los intolerables moldes de vida (salimos de un esquema sólo para caer en otro), de la fragilidad y la miseria de las relaciones humanas, se convierte en un dolor aún más grande, que al final desemboca en la desesperanza:

El tiempo dice lo que soy. Cambio y soy
el mismo.

Me vacío de mi vida y el residuo es mi
vida.

Una realidad descarnada: crueldad y horror.
Y sin embargo, la poesía de Strand nunca
llega a la lamentación; por el contrario,
sus poemas son su más vigorosa réplica al

horror y la desesperación: "el mundo es así y esto es lo que yo digo del mundo, escuchen, es cierto." En este sentido, quizá la poesía que ayude al hombre a transformar su circunstancia sea la poesía dura, descarnada, construida con el dolor y el miedo, que al enfrentarlo consigo mismo obligará al hombre a buscar un cambio. El deseo del cambio es una constante en la poesía de Mark Strand, pero no podemos saber cuál es o en qué consiste ese cambio. Tal vez un cambio hacia la estabilidad, el reposo, quizá algo semejante a la muerte. *Semejante*, hemos dicho, la nostalgia por la muerte es sólo eso: algo semejante a la búsqueda del reposo. Para Mark Strand la muerte es sólo un suceso más en el transcurrir de la vida, nunca una opción. En todo caso, se reduce a una espera:

Sabes que hay alegría en sentir
cómo tus pulmones se preparan para su
futuro de ceniza,
así que esperas, miras fijamente y
esperas,
el polvo se aclara y las milagrosas horas
de la infancia vagan en la obscuridad.

En "La historia de nuestras vidas", Strand recorre con un estilo sencillo y directo el mundo de las relaciones amorosas de una pareja que a la vez, representa a todos los hombres y mujeres. La desilusión, el engaño, la cobardía, el conformismo y el silencio conducen a la pareja a un fracaso despiadado, inexorable. La historia rebasa a sus víctimas y las obliga a proseguir un camino ante el cual ni el deseo de cambio ni la aceptación de la verdad pueden lograr nada. Los personajes sólo pueden aguardar que se cumpla una sentencia inevitable: la que ellos mismos formulan y hagan cumplir. La actitud escéptica de Strand ante el amor es una postura que comparte con varios poetas norteamericanos contemporáneos, quienes ven en la relación amorosa una esquizofrenia salvable sólo mediante la palabra, pero ésta, a su vez, ha sido tan desgastada y corrompida que en vez de unir, distancia. Esto es lo que Strand nos indica en este largo poema, donde cada elemento (el cuarto, la pareja) tiene un enorme contenido metafórico.

Mark Strand

La historia de nuestras vidas

1

Estamos leyendo la historia de nuestras vidas
que transcurre en un cuarto.
El cuarto da hacia una calle.
No hay nadie ahí,
ni siquiera el sonido de algo.
Los árboles están cargados de hojas,
los carros estacionados no se mueven jamás.
Continuamos dando vuelta a las páginas,
esperando algo,
algo como la gracia o el cambio,
una línea negra que nos una
o nos mantenga separados.
Pero como son las cosas, tal parece
que el libro de nuestras vidas está vacío.
El mobiliario del cuarto nunca ha sido cambiado
de lugar,
y las alfombras se vuelven más oscuras
cada vez que nuestras sombras pasan encima
de ellas.
Es casi como si el cuarto fuera el mundo.
Nos sentamos uno al lado del otro en el sofá,
leyendo acerca del sofá.
Decimos que es ideal.
Y es ideal.

2

Estamos leyendo la historia de nuestras vidas
como si fuéramos parte de ella,
como si nosotros la hubiésemos escrito.
Esto acontece una y otra vez.
En uno de los capítulos
me recuesto y hago el libro a un lado
porque el libro dice
que eso es exactamente lo que estoy haciendo.
Me recuesto y comienzo a escribir acerca del libro.
Escribo que deseo moverme más allá del libro,
más allá de mi vida, hacia otra vida.
Dejo la pluma.
El libro dice: *Dejó la pluma
y volteó y la miró leyendo
la parte que trata acerca de ella misma
que la describe enamorándose.*
El libro es más exacto de lo que podemos imaginar.
Me recuesto y te miro leer
acerca del hombre que vive al otro lado de la calle.
Hace tiempo construyeron una casa ahí,
y un día un hombre salió de ella.
Te enamoraste de él
porque sabías que nunca te visitaría,
porque nunca sabrías que lo estabas esperando.
Noche tras noche dirías
que él era como yo.
Me recuesto y te observo envejecer sin mí.
La luz del sol cae sobre tu cabello plateado.

Las alfombras, el mobiliario,
parecen casi imaginarios ahora.
*Ella siguió leyendo.
Parecía considerar su ausencia
sin darle especial importancia,
como alguien que en un día perfecto considerase
el clima como un error
porque no cambió en nada su forma de pensar.*
Entrecierras los ojos.
quisieras cerrar el libro
que describe mi resistencia:
cómo cuando me recuesto imagino mi vida
sin ti, me imagino moviéndome
hacia otra vida, en otro libro.
El libro describe tu dependencia al deseo,
y cómo las momentáneas revelaciones
de una resolución te hacen sentir miedo.
El libro describe mucho más de lo que debería.
Quiere dividirnos.

3

Esta mañana al despertar, creí
que nada le restaba a nuestras vidas
excepto la historia de nuestras vidas.
Cuando mostraste tu desacuerdo, señalé
el lugar en el libro donde eso estaba descrito.
Te acostaste a dormir y me puse a leer
esas misteriosas partes que tú acostumbras
adivinar
en el momento en que iban siendo escritas
y por las cuales perdías el interés
después de que se volvían parte de la historia.
En uno de sus fríos vestidos de luz de luna
están colgados los respaldos de las sillas en
un cuarto de hombre.
El sueña con una mujer cuyos vestidos se han
perdido,
y que se sienta en una barda de piedra en un jardín
y creen en maravillas.
Porque su amor es un sacrificio.
El capítulo describe su muerte
pero su nombre nunca se menciona,
lo cual es una de las cosas
que no puedes soportar acerca de ella.
Un poco después aprendemos
que el soñador vive
en la nueva casa al otro lado de la calle.
Esta mañana después que te acostaste a dormir
me puse a revisar las primeras páginas del libro:
era como soñar con la infancia,
cuánto me pareció que se había desvanecido,
cuánto me pareció que volvía a ocurrir nuevamente.
No supe qué hacer.
El libro decía: *En esos momentos era
verdaderamente su libro.*
*Una fría corona descansó incomodamente sobre
su cabeza.*

*El se convirtió en juez suscinto de la discordia
entre su interior y el exterior,
perturbado en su propio reino.*

4

Antes de que despertaras,
leí otra parte que describía tu ausencia
y que hablaba de cómo dormías
para revertir el progreso de tu vida.
Fuí tocado por mi propia soledad mientras leía,
sabiendo que lo que siento es frecuentemente
la cruda y desafortunada forma de una historia
que tal vez nunca sea contada.
Leí y me sentí movido por el deseo de ofrecerme
a mí mismo a la casa de tu sueño.
*El quería verla desnuda y vulnerable,
verla rehusarse, los descartados planes
de antiguos sueños, los disfraces y máscaras
de situaciones inasequibles.
Era como si él hubiese sido dibujado
para fracasar inevitablemente.
Era difícil seguir leyendo.
Me sentía cansado y quería rendirme.
El libro pareció percatarse de esto.
Lo insinuó al cambiar de tema.
Esperé a que despertaras sin que te dieras
cuenta de cuánto tiempo había esperado,
y pareció que no proseguía leyendo más.
Escuché al viento pasando
como un río de suspiros
y escuché temblar las hojas
de los árboles al otro lado de la ventana.
Estaba en el libro.
Todo estaba ahí.
Miré tu cara
y leí los ojos, la nariz, la boca. . .*

5

Si tan sólo hubiera un momento perfecto en el libro;
si tan sólo pudiéramos vivir en ese momento,
podríamos comenzar el libro nuevamente
como si no lo hubiéramos escrito,
como si no estuviéramos en él.
Pero las sombras que invaden las páginas
son demasiado numerosas
y los escapes son demasiado estrechos.
Leemos durante el día.
Cada nueva página es una vela
moviéndose a través de la mente.
Cada momento es como una causa sin esperanza.
Si tan sólo pudiésemos dejar de leer.
*El nunca quiso leer otro libro
y ella miraba fijamente hacia la calle.
Los carros aún estaban ahí,
la profunda sombra de los árboles los cubría.
Las sombras se recortaban en la nueva casa.*

*Quizá el hombre que vivía ahí,
el hombre que ella amaba, estaba leyendo
la historia de otra vida.
Ella imaginaba un recibidor húmedo, cruel,
una chimenea fría, un hombre sentado
escribiendo una carta a una mujer
que había sacrificado su vida por amor.
Si hubiese un momento perfecto en el libro,
sería el último.
El libro nunca discute las causas del amor.
Clama que la confusión es un bien necesario.
Nunca explica. Sólo revela.
El día continúa.
Estudiamos lo que recordamos.
Miramos hacia el espejo al otro lado del cuarto.
No podemos soportar estar solos.
El libro continúa.
Se volvieron callados y no sabían cómo empezar
el diálogo que era necesario.
Las palabras habían creado las divisiones en el
principio,
las divisiones que luego crearon la soledad.
Esperaron.
Continuarían pasando páginas, deseando
que algo ocurriese.
Remendarían sus vidas en secreto:
cada error perdonado porque no podía ser probado,
cada sufrimiento recompensado porque era irreal.
No hicieron nada.*

6

El libro no sobrevivirá
Somos la prueba viviente de ello.
Está oscuro afuera, pero en el cuarto la oscuridad
es aún mayor.
Escucho tu respiración.
Me preguntas si estoy cansado,
si quiero continuar leyendo.
Sí, estoy cansado.
Sí, quiero continuar leyendo.
Digo que sí a todo.
No puedes escucharme.
*Se sentaron uno al lado del otro en el sofá.
Eran la copia, los cansados fantasmas
de algo que habían sido antes.
Las actitudes que tomaron eran desalentadoras.
Miraron fijamente el contenido del libro
y se horrorizaron de su inocencia,
de su resistencia a rendirse.
Se sentaron uno al lado del otro en el sofá.
Estaban dispuestos a aceptar la verdad.
Qualquiera que fuera la aceptarían.
El libro tenía que ser escrito
y tenía que ser leído.
Ellos son el libro
y no son ninguna otra cosa,
excepto el libro.*

Woody Allen

Homenaje póstumo a Sandor Needleman

Hace ya cuatro semanas y todavía me es difícil creer que Sandor Needleman haya muerto. Asistí a su cremación y, a petición de su hijo, llevé los malvaviscos, pero pocos entre nosotros podían pensar en otra cosa que en el dolor.

Needleman vivió constantemente obsesionado por su funeral. Una vez me dijo: "preferiría ser incinerado a ser enterrado y ambas cosas a un fin de semana con Mrs. Needleman". Finalmente escogió ser cremado y donó sus cenizas a la Universidad de Heidelberg que las esparció a los cuatro vientos y conservó un depósito en la urna.

Todavía puedo verlo con su traje arrugado y su suéter gris. Preocupado por cuestiones de peso, frecuentemente olvidaba al ponerse el saco, quitarle el gancho en que lo había colgado. Una vez, en una inauguración de cursos de Princeton, se lo hice notar y, sonriendo con serenidad, me dijo: "bien, dejemos que aquellos que están en contra de mis teorías piensen cuando menos que tengo

espaldas anchas". Dos días después fue enviado a Bellevue por ejecutar un repentino salto mortal hacia atrás en medio de una conversación con Stravinsky.

Needleman no era un hombre fácil de comprender. Muchos consideraban su reticencia, erróneamente, como frialdad; sin embargo, era capaz de una gran compasión: recuerdo que una vez, después de presenciar un desastre minero particularmente horrible, no pudo acabarse un segundo plato de waffles. Su silencio, por otro lado, relegaba un tanto a la gente; no obstante, él siempre consideró que la palabra era un defectuoso medio de comunicación y prefería sostener incluso sus más íntimas conversaciones con banderines.

Cuando fue destituido del profesorado de la Universidad de Columbia por su controversia con el entonces dirigente de la escuela, Dwight Eisenhower, esperó al reconocido exgeneral con un sacudidor de alfombras y lo apaleó hasta que Eisenhower corrió a refugiarse en una tienda de juguetes. (Habían tenido un encarnizado desacuerdo público en cuanto a si la campana de clase señalaba el fin de un periodo o el principio de otro.)

Needleman siempre deseó tener una muerte silenciosa "entre mis papeles, entre mis libros, como mi hermano Johann". (El hermano de Mr. Needleman había muerto asfixiado bajo la cortina de su escritorio mientras buscaba un diccionario de rimas.)

¿Quién hubiera podido imaginar que mientras Needleman observaba un edificio en demolición a la hora del almuerzo iba a ser golpeado en la cabeza por la bola de acero con que la grúa arrasaba los muros? El golpe causó un shock general y Needleman expiró minutos después con una amplia sonrisa. Sus últimas, enigmáticas palabras fueron: "no, gracias, yo ya tengo pingüino".

Como en todo momento, en el de su muerte, Needleman se encontraba trabajando en varias investigaciones. Elaboraba una ética basada en su teoría de que "un comportamiento bueno y justo no era sólo moral, sino que podía incluso llevarse a cabo por teléfono". También había emprendido un nuevo estudio semántico que estaba por concluir en el que probaba (como él sostenía con vehemencia) que las estructuras sintácticas son innatas mientras que los gemidos son algo adquirido. Finalmente, tenía todavía



otro libro sobre el Holocausto (que incluía algunos recortes). Needleman siempre había estado obsesionado por el problema del mal y sostenía, con gran elocuencia, que el verdadero mal era sólo posible cuando alguien llamado Blackie o Pete lo ejecutaba.

Su coqueteo con el Nacionalsocialismo causó escándalo en los círculos académicos, aunque, a pesar de todos sus esfuerzos, desde la gimnasia hasta las clases de ballet, nunca pudo dominar el paso de ganso. El nazismo era, para él, simplemente una reacción en contra de la filosofía académica, una posición con que siempre quiso impresionar a sus amigos para acorralarlos y así poder decirles, de golpe y en la casa con fingida agitación: “¡Ahá! Te atrapé.” Es muy fácil, en principio, criticar su inclinación hacia Hitler sin tener en cuenta sus tesis filosóficas. Rechazaba toda la ontología contemporánea y afirmaba que la existencia del hombre precedía a la del infinito aunque no tenía tantas opciones. Needleman distinguía entre existencia y Existencia y sabía que una era preferible a la otra aunque nunca pudo recordar cuál. La libertad humana consistía, para Needleman, en una existencia consciente del absurdo de la vida. “Dios es silencioso —afirmaba con frecuencia— ahora, si sólo pudiéramos lograr que el Hombre también se callara.”

La autenticidad del Ser, razonaba Needleman, sólo se podía adquirir durante los fines de semana e incluso, en esos casos, se requería de un coche prestado. El hombre, de acuerdo con Needleman, no era una “cosa” separada de la naturaleza, sino que estaba involucrado “en la naturaleza” y no podía observar su propia existencia si no se fingía primero indiferente para saltar súbitamente al extremo opuesto de la habitación con la esperanza de sorprenderse a sí mismo.

El término que Needleman utilizaba para designar el proceso vital era *Angst Zeit* que significa aproximadamente *Tiempo de Angustia* y sugería que el hombre era una criatura condenada a existir en el tiempo aunque no fuera ahí donde se situaba la acción. Después de reflexionar largamente, la integridad intelectual de Needleman lo convenció de que él mismo no existía, de que sus amigos tampoco existían y de que lo único real eran sus deudas con el banco por seis millones de marcos. De aquí que la

filosofía del poder del nacionalsocialismo lo sedujera del tal modo, o, para decirlo con sus propias palabras, “tengo la clase de ojos que se avivan con una camisa color café”. Una vez que se hizo claro que el Nacionalsocialismo era exactamente el tipo de amenaza que Needleman rechazaba, huyó de Berlín. Disfrazado de matorral y caminando sólo de ladito con rápidos y ágiles pasos de tres en tres, cruzó la frontera sin ser sentido.

Gracias a su reputación no había lugar de Europa al que llegara Needleman en el que no se topara con estudiantes e intelectuales ansiosos de ayudarlo. Mientras huía, encontró tiempo para publicar *Tiempo, esencia y realidad: una sistemática reconsideración de la nada*, y su delicioso y ligero trabajo *Selectos lugares para comer en la clandestinidad*. Chaim Weizmann y Martin Buber hicieron una colecta y obtuvieron peticiones firmadas para permitir que emigrara a los Estados Unidos, pero, en ese momento, no había habitaciones desocupadas en el hotel de su preferencia. Con los soldados alemanes a unos cuantos minutos de su escondite en Praga, Needleman decidió partir hacia Estados Unidos; sin embargo, el exceso de equipaje suscitó, en el aeropuerto, una serie de situaciones embarazosas. Albert Einstein, que iba en el mismo vuelo, le explicó que podía cargar con todo si tan sólo dejaba las hormas de sus zapatos. Después de este hecho sostuvieron ambos una cordial correspondencia. Einstein le escribió una vez; “su trabajo y mi trabajo tienen mucho en común, aunque todavía no estoy demasiado seguro de cuál es su trabajo”.

Una vez asentado en Estados Unidos, Needleman no dejó de suscitar controversias. Allí publicó su famoso *Inexistencia: qué debe Ud. hacer si de pronto lo agarra desprevénido* y su obra, ya clásica, sobre filosofía lingüística *Manifestaciones semánticas del funcionamiento no esencial*, que se convirtió luego en el exitoso film *Volaron de noche*.

Harvard le pidió su renuncia —el caso típico— a causa de su afiliación al Partido Comunista. Consideraba Needleman que únicamente en un sistema en el que no existiera la desigualdad económica podría haber una libertad real, y citaba como modelo de sociedad a una colonia de hormigas. Era capaz de pasar horas observando el ir y venir de las hormigas, diciéndose con melancolía, “son



verdaderamente armoniosas. Si tan sólo sus mujeres fueran un poco más bellas, lo tendrían todo". Como un dato interesante, cuando Needleman fue llamado a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Diputados, delató a algunos compañeros y se justificó luego ante sus amigos con una cita filosófica propia: "los actos políticos no tienen consecuencias morales pues existen fuera del reino del verdadero Ser". Por primera vez la comunidad académica soportó la injuria y no fue sino semanas más tarde que el profesorado de Princeton decidió enchapopotar y emplumar a Needleman. Casualmente, Needleman utilizaba el mismo razonamiento para justificar una particular idea del amor libre. Sin embargo ninguna de sus dos jóvenes alumnas se lo tragó y la de 16 años incluso lo delató.

Needleman era fanático de la suspensión de pruebas nucleares y, en una ocasión, se trasladó a Los Alamos donde varios estudiantes se resistían a desalojar el lugar programado para una explosión atómica. Conforme el

reloj iba dejando pasar los minutos y se iba haciendo evidente que la prueba se llevaría a cabo como estaba previsto, se oyó cómo Needleman musitaba algo y comenzaba luego a correr. Lo que los periódicos nunca dijeron es que no había comido en todo el día.

Es fácil recordar la figura pública de Needleman —ese comprometido y brillante autor de *El estilo de las modas*. Sin embargo, es el Needleman de la intimidad el que siempre evoco con agrado, el Sandor Needleman cubierto invariablemente con alguno de sus sombreros favoritos. De hecho fue incinerado con un sombrero puesto. O aquel Needleman que amaba los films de Walt Disney tan apasionadamente que, a pesar de las ilustrativas explicaciones con que Max Planck le quería hacer ver lo que era la animación, no pudo ser disuadido de hacer una llamada persona a persona con Mimí.

Cuando tuve a Needleman como huésped en mi casa, como sabía que tenía una apasionada predilección por una marca específica de latas de atún, proveí la despensa con ella. Si bien era demasiado tímido para reconocer ante mí su afición, una vez, pensando que se encontraba solo, abrió todas las latas murmurando ante ellas con pasión "¡hijas mías, hijas mías!".

En la ópera en Milán, adonde asistimos en compañía de mi hija, Needleman se inclinaba tanto hacia afuera del palco que en un momento cayó en medio del foso de la orquesta. Demasiado orgulloso para admitir que había sido un error, asistió a la ópera toda las noches durante un mes y repitió la escena diariamente. Al poco tiempo, tenía ya una ligera contusión cerebral. Le insinué que ya podía suspender las caídas, dado que su intención había quedado bien asentada.

"No, sólo unas cuantas más —replicó Needleman—. En realidad no es tan malo como parece."

Recuerdo el septuagésimo cumpleaños de Needleman. Su esposa le compró una pijama. Needleman estaba palpablemente desilusionado ya que él había insinuado que deseaba un Mercedes último modelo. Sin embargo, era tal la calidad humana de Needleman, que se retiró a su estudio para hacer su berrinche en privado. Cuando volvió a entrar al salón de la fiesta, venía sonriendo y con la pijama puesta, listo para asistir a la noche de estreno de dos obras cortas de Arabel.

De uno de los mayores satíricos del siglo:

La trampa de la belleza

por H. L. Mencken

De no ser en el escenario, el hombre guapo no tiene ninguna ventaja notable en amoríos sobre su hermano más rudo. En la vida real, en verdad, aquél es visto con la mayor sospecha por todas las mujeres, excepto las más estúpidas. Una empleada de una tienda barata tal vez pueda enamorarse plausiblemente de un actor de cine, y una viuda medio loca puede sucumbir a un gigoló con hombros como el Partenón, pero ninguna mujer inteligente que se respete, aún suponiéndola embriagada por los encantos de un macho adorable, podría rendirse a tal locura ni por un instante ni confesarlo a su más querida amiga.

Los psicólogos amateurs explican frecuentemente este desdén hacia el hombre guapo diciendo que las mujeres están como anestesiadas ante la belleza, y que carecen de la rápida y delicada capacidad de respuesta del hombre. Nada podría ser más absurdo. Al respecto, las mujeres comúnmente poseen un sentido estético mayor y más agudo que los hombres. La belleza es más importante para ellas; piensan más en ella, y exigen más belleza a su alrededor que los hombres. El hombre promedio, al menos en Inglaterra y en América, encuentra un orgullo bovino en su indiferencia hacia las artes; piensa en ellas sólo como fuentes de una forma de aburrido entretenimiento; rara vez escucha uno que estos tipos muestren la mitad de entusiasmo por cualquier cosa hermosa de la que su esposa demuestra en presencia de un fino tejido, un color eficiente, o una forma graciosa. Las mujeres se resisten a la mal llamada belleza masculina por la simple y sencilla razón de

que tal belleza es, antes que otra cosa, imaginaria. Un hombre verdaderamente hermoso es en realidad tan raro como una pieza de joyería verdaderamente hermosa.

Lo que los hombres toman equivocadamente por belleza entre sí mismos, usualmente no es sino una ostentación torpe, vacía, repugnante y pasajera: el esplendor superficial de un animal altanero. El más adorable actor de cine, considerado a la luz de verdaderos valores estéticos, no es más que un caso de vulgaridad; sus equivalentes deben buscarse no en la galería Uffizi o en las armonías de Brahms, sino con los sofás mullidos, los relojes rococó y los óleos de tercera mano de los salones de subastas. Todas las mujeres excepto las menos inteligentes, adivinan esta impostura con sólo una mirada penetrante. Saben que el cuerpo humano, excepto por un breve periodo en la niñez, no es algo hermoso, sino una cosa horrible. Sus propios cuerpos no les ofrecen atractivo; constantemente se esfuerzan por disfrazarlo y ocultarlo; nunca lo muestran estéticamente, excepto como un acto de la más grosera provocación sexual. Si se anunciara que un grupo de hombres bien formados van a desnudarse en un escenario público, las únicas mujeres que acudirán al espectáculo serían unas cuantas adolescentes retardadas, una o dos solteras psicopáticas, y un comité de indignadas integrantes de la Sociedad Parroquial de Damas Caritativas.

Los hombres no demuestran tal sagacidad para aprehender la relativa y falsa belleza del cuerpo humano. La trampa más efectiva que una mujer





puede tender a un hombre, es el cebo de lo que él con fatuidad concibe como belleza femenina. Esta susodicha belleza, desde luego, es casi siempre una mera ilusión. El cuerpo femenino, aun en su mejor momento, tiene una forma sumamente defectuosa; de curvas toscas y masas groseramente distribuidas; comparadas con éste, una jarra de leche común y corriente e incluso una escupidera, resultan objetos gratos y bien diseñados —*en suma, objets d'art*. Debajo del cuello, en la proa, y debajo de la cintura, en la popa, hay dos masas que simplemente resisten a acomodarse en una composición balanceada. Vista de perfil, una mujer parece una S exagerada, cortada por una recta imperfecta, de modo que inevitablemente sugiere un signo de pesos borracho.

Más aún; es extremadamente difícil encontrar una mujer que tenga siquiera la modesta armonía visual de que su sexo, teóricamente, es capaz; solamente una belleza rara puede ser tolerada. La mujer promedio, antes que el arte acuda en su auxilio, es tosca, deforme, torpe y crudamente articulada, aún para otra mujer. Si una mujer tiene un buen torso, es casi seguro que tiene las piernas arqueadas. Si tiene buenas piernas, es casi seguro que tiene un cabello terrible. Si tiene un cabello bonito, es casi seguro que tiene las manos huesudas, los ojos opacos, o no tiene mentón. Una mujer que satisfice todos los requisitos de belleza es tan extraña que se convierte en una especie de maravilla, y usualmente se gana la vida exhibiéndose como tal, ya sea en un escenario, por medio mundo, o como la joya privada de un rico conocedor.

Pero esta carencia de genuina belleza entre las mujeres, no les afecta en los asuntos primarios de su sexo, porque sus efectos están más que sujetos a la sugestibilidad emotiva, a la enorme capacidad de crear ilusiones y a la casi total ausencia de sentido crítico en los hombres. Los hombres no demandan auténtica belleza, ni siquiera en las dosis más bajas; se contentan con una pura apariencia de esta. Es decir, no tienen talento alguno para diferenciar entre lo artificial y lo real. Una capa de maquillaje facial, aplicada con destreza, es tan satisfactoria para ellos como una piel de Damasco. El cabello de un chino muerto, artísticamente teñido y adornado, les causa tanto deleite como si se tratara de los rizos de Venus. Unos senos postizos los intrigan tan efectivamente como la más original faja viviente. Una hermosa falda los atrapa tan seguramente, como el más hermoso par de piernas, de hombros, manos o de ojos.

En suma, ellos estiman a las mujeres, de ahí que las conviertan en sus esposas tomando en cuenta aspectos puramente superficiales, lo cual es tan inteligente como estimar la calidad de un huevo solamente por la superficie. Nunca van más allá, nunca se les ocurre analizar las impresiones que reciben. El resultado es que muchos hombres, engañados por tan mezquinas sofisticaciones, nunca ven

a su mujer realmente, es decir, como se supone que nuestro Padre Celestial puede verla —y como el embalsamador la verá— sino hasta que han pasado muchos años de casados.

Todos los trucos pueden ser obvios e infantiles, pero en la cara de un espectador tan ingenuo, la tentación de continuar practicándolos es irresistible. Una enfermera profesional me decía que aun cuando han pasado por la experiencia extremadamente incómoda del parto, la gran mayoría de las mujeres continúa modificando su complexión con silicatos de magnesio pulverizado, y dándose tiempo para arreglarse el cabello. Engaños tan transparentes reducen al psicólogo a una amarga clase de alegría; sin embargo, debe quedar claro que esos trucos bastan para entrapar y hacer tontos a los hombres, aun a los más cuerdos.

Y lo que la estética ensordece, enmudece y ciega, da lugar a que la vanidad, instantáneamente, se refuerce. Es decir, una vez que un hombre normal ha sucumbido a los prostituidos encantos de una bella mujer (o, más exactamente, una vez que una bella mujer lo ha engatuzado y agarrado por la nariz), él defiende su elección con todo el calor y la presteza propios a la defensa de un punto de honor. Decirle a un hombre llanamente que su mujer no es hermosa, es un insulto tan duro e intolerable que aun un enemigo difícilmente se aventuraría a hacerlo. Uno lo ofende menos si le dice que su mujer es idiota; incluso escupirle a la cara, es, relativamente hablando, una caricia en comparación a decirle que su mujer es fea. El ego del macho no puede soportar una ofensa de tal magnitud. Es un arma tan ignominiosa como los venenos de los Borgia.

Así, en términos humanos, una conspiración de silencio rodea al engaño de la belleza femenina, y a su víctima le es permitido sentirse tan deleitado como si escuchara la verdad. Los engaños que el hombre se traga no son exactamente digeribles o fáciles de sostener, sino simplemente brillantes e inteligentes estratagemas. Sucumbe a un par de ojos bien manejados, un gracioso giro del cuerpo, una complexión sintética o a un par de piernas dominadas con destreza, sin darse la menor cuenta de que una mujer entera está ahí, y que dentro de la cavidad craneana existe un cerebro, y que la idiosincrasia de ese cerebro es vastamente de mayor importancia que todos los imaginables estigmas físicos del mundo combinados. Pero no muchos hombres, perdidos como están en el precedente laberinto, pueden ser capaces de examinar claramente tales hechos. Incluso los evitan, aún cuando sean favorables, y depositan toda la importancia en la superficialidad que les rodea. El hombre promedio, estúpido y sentimental, si acaso llega a tener una esposa notable por su sensibilidad, casi se disculpa por ello. El ideal de su sexo es siempre una mujer bonita, y la vanidad y la coquetería que casi siempre acompañan a la belleza, son erigidas como virtudes.

Retrato del artista como propietario:

Mi bosque

por E. M. Forster

Hace unos cuantos años escribí un libro que trataba en parte sobre las dificultades de los ingleses en la India. Sintiendo a sí mismos a salvo de cualquier dificultad en la India, los norteamericanos leyeron el libro con toda libertad. Mientras más lo leían, mejor se sentían; el resultado fue un cheque para el autor. Con el cheque compré un bosque. No es un bosque grande —apenas tiene unos cuantos árboles, y lo cruza, desgraciadamente, un camino público. De cualquier modo, ésta es la primera propiedad que he tenido, así que está bien que otra gente participe de mi vergüenza, y que se hagan a sí mismos, en diferentes tonos de horror, esta importantísima pregunta: ¿Qué efecto tiene la propiedad sobre el carácter? No nos adentremos en el terreno económico; el efecto de la propiedad privada sobre la comunidad es una cuestión totalmente aparte —una cuestión más importante tal vez, pero otra, al fin y al cabo. Vamos a ceñirnos al terreno psicológico. Si se poseen cosas, ¿cuál es su efecto sobre uno?, ¿cuál es el efecto que mi bosque produce en mí?

En primer lugar, me hace sentir pesado. La propiedad tiene este efecto. Produce hombres gordos, y fue precisamente un hombre gordo el que fracasó al querer entrar al reino de los cielos. Este desafortunado personaje de la parábola no era un hombre malo, tan sólo terco; se midió el inflado pecho, no digamos el trasero, y mientras se

pesaba a sí mismo de esta manera frente a la cristalina entrada, tratando de disimular sus bien alimentados flancos, vio cerca de él a un camello, esbelto a comparación suya, pasando a través del ojo de una aguja y unirse al tejido del manto de Dios. A todo lo largo de los evangelios, la lentitud y la terquedad se hallan a la par. Señalan lo que es perfectamente obvio, y sin embargo, rara vez consciente: que si uno posee demasiadas cosas no puede moverse adecuadamente, que los muebles requieren ser sacudidos, los sacudidores requieren de sirvientes, los sirvientes requieren de seguro social, y la mezcla de todo ello lo hace a uno pensar dos veces antes de aceptar una invitación a cenar o a darse un baño en el Jordán. A veces los evangelios van más allá y dicen con Tolstoy que la propiedad es un pecado; en este punto, se aproximan al difícil terreno del ascetismo, en el cual no puedo seguirlos. Pero acerca de los efectos inmediatos de la propiedad sobre las personas, dan muestra de una lógica sincera. La propiedad produce hombres gordos. Los hombres gordos, por definición, no pueden moverse como el relámpago del Oriente al Occidente, y el ascenso de un importante obispo al púlpito, es exactamente la antítesis de la venida del hijo del hombre. Mi bosque me hace sentir gordo.

En segundo lugar, me hace sentir que mi bosque debería ser más grande.

El otro día, en mi bosque, escuché que se rompía una rama. Al principio me enojé porque pensé que alguien se estaba robando las zarzamoras, y con ello, disminuyendo el valor de las zarzas. Al acercarme más, vi que no era un hombre quien se había apoyado en la rama, rompiéndola, sino un pájaro, y me sentí complacido. Mi pájaro. El ave no se sintió igualmente contenta. Ignorando la relación entre nosotros, se asustó tan pronto vio mi cara, y voló encima de la valla de zarzas hacia un campo, la propiedad de la Sra. Henessy, donde se posó trinando ruidosamente. Se había convertido en el pájaro de la Sra. Henessy. Algo me pareció groseramente impropio en ese instante, algo que no hubiese ocurrido si el bosque fuera más grande. La idea de comprar la propiedad de la señora Henessy no me podía caber en la cabeza, y por otra parte, no me atrevía a asesinarla, limitaciones de este tipo me asediaban por todos lados. En el ejemplo bíbli-





co, Ahab realmente no quería esos viñedos, sólo los necesitaba para rodear su propiedad, antes de delinear una nueva cerca —y toda la tierra alrededor de mi bosque se ha vuelto necesaria para mí, vista la necesidad de rodearlo. Una cerca protege. Pero —pobrecita cosa— la cerca a su vez requiere ser protegida. Ruidos en la orilla. Niños arrojando piedras. Un poco más, luego un poquito más, hasta que alcancemos la orilla del mar. ¡Feliz Canuto! ¡Aún más dichoso Alejandro! Y después de todo, ¿por qué tiene que ser el mundo el límite de las posesiones? Un cohete tripulado por un norteamericano será enviado —así se espera— a la luna dentro de muy poco. Marte, Venus. Después de los cuales. . . Pero estas inmensidades terminaron haciéndome sentir triste. No podría suponer que mi bosque sea el núcleo destinado a dominar el Universo —es tan pequeño y sin otra riqueza en sus terrenos, excepto las zarzas. Tampoco me sentí bien cuando el pájaro de la Sra. Henessy se espantó por segunda ocasión y voló lejos de nosotros, bajo la creencia de que se pertenecía a sí mismo.

En tercer lugar, la propiedad hace sentir a su dueño que debería hacer algo por ella. Sin embargo, no puede estar seguro de qué. La inquietud cae sobre él, una vaga sensación de que tiene una personalidad que expresar —la misma sensación que, sin vaguedad alguna, conduce al artista a un acto de creación. A veces pienso que cortaré todos los árboles que quedan en el bosque, y en otras, quiero llenar los huecos que existen entre ellos con nuevos árboles. Ambos impulsos son pretenciosos y vacíos. No son maniobras honestas que busquen producir dinero o belleza. Parten de un tonto deseo de expresarme a mí mismo y de una torpeza que me impide disfrutar lo que tengo. Creación, propiedad, disfrute, forman una siniestra trinidad en la mente humana. Creación y disfrute son muy, muy buenos, pero con frecuencia son insostenibles sin una base material, y en esos momentos la propiedad se cuelga a la fuerza como un sustituto, diciendo, “Acéptame en su lugar, bien valgo por las tres”. Pero no es verdad. Es, como decía Shakespeare refiriéndose a la lujuria, “El gasto del espíritu en un desperdicio de vergüenza”.

Es “Primero una supuesta alegría; después;

un sueño”. Sin embargo, no sabemos cómo evitarlo. Es implantado en nosotros a la fuerza por nuestro sistema económico como una alternativa a morir de hambre. También ha enraizado en nosotros por un defecto interno del alma, por el sentimiento de que en la propiedad yace el germen del propio desarrollo y en consecuencia logros heroicos o exquisitos. Nuestra vida en el mundo es, y debe ser, material y carnal. Pero todavía no hemos aprendido a manejar nuestro materialismo y nuestra carnalidad adecuadamente; todavía están enredadas con nuestros deseos de posesión donde (en palabras de Dante) “La posesión es lo mismo que la pérdida”.

Y todo esto nos lleva al cuarto y último punto: Las zarzas.

Las zarzamoras no son abundantes en estas magras tierras, pero son fácilmente visibles desde el camino público que por ahí atraviesa, y son muy fáciles de recoger con guantes adecuados; también sin guantes, e incluso damas de tendencias educativas buscarán entre las zarzas algunos hongos venenosos para mostrarlos en la clase del Lunes. Otras damas, menos educadas, rodarán en brazos de sus caballeros amigos. Hay papeles, hay latas. Me pregunto, ¿me pertenece o no mi bosque? Y si me pertenece, ¿no sería una mejor forma de poseerlo el no permitir que nadie pase por él? Existe un bosque cerca de Lyme Regis, también maldicho por un camino público, donde el propietario no ha dudado al respecto. Ha construido altos muros de piedra a cada lado del camino, y los ha unido con puentes, de modo que la gente circula como termitas mientras él se harta con las invisibles zarzamoras. El sí que verdaderamente posee su bosque, al menos cuanto a sus mandíbulas toca. Zambullirse en el infierno estuvo muy bien, pero el golfo que lo separa de Lázaro sólo puede ser atravesado por una visión, y nada lo atraviesa en este caso. Quizá con el tiempo también llegue yo a eso. Levantaré muros por dentro y cercaré por fuera, hasta que realmente saboree las mieles de la propiedad. Inmensamente terco, infinitamente avaro, pseudo creativo e intensamente egoísta, ostentaré sobre la frente la cuádruple corona de la posesión, hasta que estos “cochinos comunistas” vengan y me arrebaten mi propiedad nuevamente, y me arrojen afuera, a la obscuridad.

Dos textos olvidados de Salvador Novo

I. LOTA DE LOCO

Adelaida iba a su trabajo. Eran cerca de las cuatro de la tarde y apresuraba el paso. El jefe no perdonaba retardo alguno. Bien que Adelaida fuera cumplida e inteligente como pocas empleadas, el jefe le mostraba siempre su cara dura y hostil, que ningún recurso femenino y coqueto dulcificaba.

Sin embargo no se podía quejar de su jefe. Pero ya llevaba dos años sin ascender. Ganaba siete pesos diarios. Era lo único con que contaba su hogar, porque a su padre, borracho, rijoso, no lo sufrían dos meses en ninguna parte, y en cuanto a su hermano, fifi de Dancing, que se levantaba a la diez de la mañana a pinzarse las cejas, sólo de vez en cuando, después de ausentarse toda la noche, y de volver en el auto de aquel señor que solía esperarlo en la esquina, daba diez pesos a su madre y se acostaba a roncar todo el día.

¿Por cuánto tiempo había venido ocurriendo esto? Adelaida no lo recordaba casi. Su mejor recuerdo se asociaba a la "Miguel Lerdo", en donde aprendió taquigrafía, mecanografía al tacto, un poco de inglés. Sus compañeras de entonces se hallaban ahora dispersas; no sabía de ellas. Todas las muchachas habían seguido distintos rumbos. Las alentaba en su ilusión el ejemplo de las mujeres que triunfan en México y el de aquellas que triunfan en Hollywood. El "Cine Mundial" las enteraba del sueldo fabuloso de fulanita, y un furtivo paseo por la Avenida Madero exhibía ante sus ojos la belleza cosmética y próspera de mengana, que iba en su propio coche, otra nueva desde que el general López se lo dio. No se formularon jamás un programa personal de vida ni de conducta. Los signos de su práctica taquigráfica cifraban sus vagos ensueños.

El día que Adelaida recibió su certificado de examen, el mun-

do, que había imaginado tan amplio, se le cerró. Ahora era indispensable buscar un empleo. Tenía dieciocho años, tres más que su hermano José. Su hermano José estudiaba en la Preparatoria, porque su padre quería que fuese dentista. Su buena, santa, tonta, abnegada madre, cosía ajeno, y de la Singer en que consumía las tardes y sus ojos, salía cada sábado para el gasto, para el alquiler de la vivienda, para los textos de José y Adelaida, para las borracheras del papá. Su padre no la quería. Veía en ella la enemiga que le había sido siempre su abnegada y tonta mujer, nuevamente joven, nuevamente virgen, y en las escenas que solía armar a la media noche de su regreso, mientras Adelaida lo contemplaba, hosca desde un rincón de la única recámara que contenía, en tres camas, su cuádruple descanso nocturno, le gritaba rabioso.

¡Qué haces ahí, puta!

Este recuerdo quemaba el rostro de Adelaida. ¿Cómo podía decir eso su padre? Ante la rudeza del vocablo, todos los consuelos que le prodigaba su madre borrábanse en bruma de amargura.

José, Pepito, en cambio, era el ídolo de su padre, porque "era muy hombre".

Desde que tenía doce años le había dado dinero que gastar y permiso para faltar a su casa una vez cada quince noches. "Es necesario que sea muy hombre, como su padre", decía. La señora, como Penélope, hacía girar la rueda de su Singer y no objetaba una palabra.

Adelaida no conocía casi a su hermano. Su madre no le permitió, cuando era niña, mezclarse en sus juegos, y la tenía siempre a su lado. Cuando de él la arrancó la "Miguel Lerdo", las clases nocturnas, el angustioso evento de la primera menstruación, se colocó un biombo entre la angosta cama de Adelaida y el lado que en la matrimonial del centro ocupaba su madre. Del otro, un viejo diván acogía las fatigas de Pepito que, acostado ya, encendía los cigarros de su padre, en el buró cuyo vaso de noche compartían. Las dos mujeres se acostaban temprano. Los dos hombres ocupaban sus sitios mucho después. Por la mañana, Adelaida transportaba al comedor sus baratos afeites y corría a la escuela.

Pero terminada ésta, su vida cambió de horizonte. Pepito había abandonado los estudios y su padre toda voluntad de obtener empleo o trabajo. Los dos hombres de la casa no se aparecían por ella sino uno que otro día, sucios, a exigir ropa limpia y silencio absoluto para reparar su agotamiento, largamente dormidos. No andaban juntos, sin embargo. Pepito tenía sus amigos, "muchachos muy hombres, de su edad", decía su padre, y en su compañía pasaba el tiempo. Su padre lo empleaba en discutir "con quien podía entenderlo, no con viejas estúpidas", la política. Adelaida había observado que sus afeites no eran de su uso exclusivo. La oblea de terciopelo con que ella acariciaba sus mejillas estaba a veces sucia, negra, compacta, como si la hubieran usado para limpiar una perspiración masculina. Su rouge también y su rimel. Disminuían demasiado aprisa para el uso que ella sola les daba, y hubo de advertir una mañana que su hermano se levantó, por casualidad, temprano, que al rededor de sus ojos había el cerco negro de cenizas que deja el rimel después de una noche.



Adelaida sabía que en los periódicos no se encuentran buenos empleos, sino particulares, mal retribuidos, con muchas horas de trabajo. Buscólo en una Secretaría y después de algunas vueltas, lo encontró. Tenía buenas calificaciones, acababan de cambiar al Ministro y el nuevo acontecía haber pasado su miserable niñez en un estado de la República, arrimado en la casa de unas señoritas Memije de apellido, ahora costureras, amigas de su madre. Milagrosamente fue aceptada sin mayor dificultad y empezó a trabajar. La primera vez que recibió su sueldo no sabía en qué emplearlo. Se compró unas medias y le llevó a su madre el resto del dinero y unos cuantos metros de tela para que le hiciera un vestido sin mangas. Su padre no estaba en la casa, ni su hermano.

Adelaida no tuvo nunca un novio. En la Miguel Lerdo los tenían las demás, chicos estudiantes que las aguardaban con libros bajo el brazo para decirles ternezas, para acompañarlas por la calle. Ella los sentía ridículos. No le inspiraban el menor deseo. Eran débiles, pequeños y sucios, miserables en todos sentidos. Desde el balcón de su clase miraba hacia la calle, largamente abstraída, cómo aquellos chicos fumaban mirando hacia arriba en pequeños grupos sin importancia. Los hierros del balcón la separaban, y la distancia.

Ella anhelaba vagamente otra cosa, que la vida no le ofrecía. Su cuerpo iba madurando. Como una respiración voluptuosa, su pecho crecía, duro y urgente y dio en salir frecuentemente al toilet durante el día, para comprobar, al mismo tiempo con júbilo y angustia, aquel vello sedoso que había plantado su bandera entre sus muslos. La noche ofrecía su mejor refugio a su voluptuosa soledad. Metida en su lecho, libre de toda ceñidura, palpaba largamente su carne. Un vago calor le recorría toda, y se localizaba imperiosamente en su boca, en su sexo. Sentía hambre de abrazos, de golpes, de contactos. Y entonces apretaba sus puños, estiraba sus miembros, frotábase los senos, y concluía por arrancar de bajo su cabeza la almohada que insertaba en sus piernas, en tanto que mordía sus labios, sollozante, hasta hacerse sangre.

Se pertenecía toda entera en la calle. Se fugaba entonces de los demás, del deber, del reloj, del café con leche y de la quietud obligada y desesperante de su fúnebre cama. Pero un sentimiento, mezcla de inferioridad y de orgullo, la apartaba de las calles concurridas y céntricas. A su bullicio insubstancial prefería procurarse el placer de ser la única mujer en un barrio de obreros que dejaban el taller, de garages que abandonaban al caer la tarde los mozos fuertes y alegres. ¡Qué diferentes cuerpos, aquéllos que veía en la oficina, que había visto al salir de la escuela, enfundados en un saco ridículo, llenos de piezas y botones, con piernas magras y manos huesosas, y éstos que envolvía la línea directa y pura del overall, en dos brazos iguales y armoniosos, con esas manos fuertes que perfumaba el sensual aroma del aceite! Su hermano, todo el grotesco aspecto de su hermano, que veía multiplicado por todas partes con su cara polveada, apretadamente peinado, la precipitaban en asco instintivo e irresistible hacia otras clases de hombres que en nada se lo recordaran y que no le ofrecieran tampoco un matrimonio tras del cual vendría el inevitable ritornelo de su padre y su madre, y un nuevo emplazamiento en la especie para la felicidad explosiva y final del individuo.

Poco a poco su deseo tomaba forma concreta. Se prometía.

Si... Y este condicional referíase siempre a sí misma. Si yo tuviera valor... Es necesario que yo tenga valor. Que el hombre que yo elija posea mi cuerpo cuando yo lo decida. Sólo le aterraba la perspectiva del embarazo. No por sus padres, a quienes nada la ligaba sino la costumbre, sino por la incomodidad personal. Ella era suficiente a sí misma. Su madre lloraría, pero nada más. Su padre quizá la librara de su presencia, y en cuanto a su hermano, podría hacer lo que quisiera. Ella alquilaría un cuarto, un solo cuarto en que la rodearan unas cuantas cosas predilectas. Comería en cualquier parte, iría a trabajar y aguardaría a su amante, en la noche, para exprimir en sus brazos toda la dolorosa dulzura de su cuerpo. Su amante la oprimiría, poderosamente, por todas partes, y penetraría su carne sedienta hasta ahogarla, hasta vencerla, hasta aniquilarla. ¿Y por qué un solo amante? Por la noche, rígida en su lecho, Adelaida imaginaba sentir las más rudas y múltiples caricias. Un hombre fuerte y grande, con ojos verdes, ofrecía a sus mejillas el quemante contacto de un miembro enorme, en tanto que sus manos se asían de brazos poderosos y que la penetraba desgarradoramente el hombre desnudo que ataba con su lengua la suya. Estos hombres de sus sueños no hablaban nunca. Eran grandes y musculosos, con ojos brillantes y labios duros. Se quitaban ante ella el overall que los dejaba desnudos de un solo golpe, y empuñando las manos crispadas de Adelaida, se arrodillaban ante ella y lanzaban contra su cuerpo el impulso de sus miembros erectos. El vello de sus pechos hacía un dulce daño a sus senos. Y logrando el espasmo, desaparecían de su vista, sin dejar huella en su recuerdo. Ignoraba sus nombres. Quedaba solamente en su nariz el acre perfume de sus manos y de su cuerpo. Un perfume de aceite, de sudor, de esfuerzo, y la dulzura de una saliva que sabía a tabaco y a fruto.

Pero cuando en el día proyectaba comprobar sus ensueños solitarios, hallaba que no les ofrecía sitio el mundo. El reloj era su amo, el que la hacía atravesar bajo luz idéntica las mismas calles indiferentes, llegar a su oficina, abrir su máquina. Entonces la mujer desaparecía, y su cerebro despachaba fríamente las mismas fórmulas. "Tengo el honor de acusar a usted recibo de su atento." "En contestación a su atento oficio número." Sus dedos danzaban alegremente en el teclado y el carro avanzaba a pequeños golpes. Las letras surgían, erectas, a la presión de su dedo y dejaban su fuerte huella en el papel. Llovían, manchábanlo. Y Adelaida arrancaba los oficios y las cartas con un gesto decidido y seguro, que producía el ruido seco de un desgarramiento.



II. LA EDUCACIÓN LITERARIA DE LOS ADOLESCENTES

Para fijar con claros contornos la materia que ha de enseñarse en la escuela secundaria con el nombre de "literatura", es preciso adoptar puntos de vista complementarios que se refieran de modo fundamental a las siguientes entidades:

- a) El alumno—su edad—su historia espiritual, hasta donde es posible averiguarla por sus antecedentes escolares y de medio ambiente y familiar.
- b) La escuela secundaria—su situación en la escala de la cultura escolar, sus fines generales.



- c] La materia misma.
- d] La utilidad de su enseñanza en relación inmediata con los fines que persigue la educación secundaria.
- e] El aspecto vocacional particular de la disciplina literaria con fines ulteriores de especialización.

El alumno llega a la escuela secundaria después de cursar los tres ciclos de la enseñanza primaria. Su edad varía entre los doce y los catorce años. Viene a encontrar su vocación. "Comparamos a menudo la escuela secundaria —me decía un especialista— con una tienda de comestibles, en la que hay expuestas diversas formas de alimentos. El alumno las prueba todas y se detiene finalmente en la que más le agrada. Pero a tiempo que gustaba aquí y allá de diferentes confituras, iba nutriéndose sin darse cuenta, de todo aquello que le era indispensable para su definitiva —especial, pero compleja— constitución." Comprenderéis por este acertado símil que no es razón proporcionar a un estómago de doce años cantidad excesiva de ninguno de estos platillos desconocidos, so pena de buscarle una congestión cerebral. Esto se hacía en la escuela tradicional, aquella recordada por el señor Sáenz, de la Escala de las Ciencias de Comte, en la que cada maestro de matemáticas exigía que sus alumnos hallaran en las ecuaciones de quinto grado el exagerado deleite que él, por la especialidad de su profesión de ingeniero, sacaba de su desarrollo, mientras el de historia hubiera querido que los jóvenes de su grupo agotaran las biografías de Numa Pompilio y el de física explayaba ante sus atónitos ojos leyes y experimentos que, si a él le pa-

recían cosa común y corriente, no lograban en cambio favorecer en sus alumnos sino el terrible complejo de inferioridad que es nuestra obligación destruir dondequiera que se presente. La escuela secundaria, ya lo sabéis, tiende a otra cosa. Va presentando las disciplinas humanas, los fenómenos naturales, las conquistas científicas, de un modo natural y sencillo, lejano del pedantesco tono habitual hasta hace muy poco, de un modo que pretendemos continuar desde la escuela primaria, a la que nos esforzamos por despojar de todo aparato verbalista y nemotécnico para hacer de ella un laboratorio de vida que la vida misma completa. Un laboratorio, para llamarle así, en que el cuerpo que se recibe no se diseque, sino que se vivifique. Por eso pensamos, y el concepto va ya difundándose, afortunadamente, que la escuela no puede ni debe hacerlo todo. Que frente a los cuatro muros del salón de clase se mueven, como un reto, los intereses de la familia, de la comunidad, de la patria, de la civilización multiforme y simultaneísta que no procede por sistemas pedagógicos en sus manifestaciones abruptas—que frente a las hierbas secas de los muestrarios de clase se mueven y se agitan las hojas despreocupadas de un árbol vigoroso, que el campo llama con la voz irresistible de su aire de oro y que—primordialmente—a menos que se trate de un monstruo inconcebible, cada ser lleva en sí la simiente del hombre de cualquier modo feliz y útil que ha nacido para ser—simiente sagrada frente a la cual no hay escuela alguna que tenga otro derecho que el de cultivar y encauzar. Hemos abusado hasta ahora del dudoso privilegio de una inteligencia más proclamada que real. Hemos creído poder dictar, desde una mesa de trabajo, las profesiones y los oficios que, al dar ocupación a los hombres de nuestro país, organicen de modo



mágico una felicidad colectiva que concebimos a nuestra muy personal manera. Ya lo sabéis: esta teoría del superhombre estadista que, reforzada por el materialismo del pasado siglo, se olvidaba del alma y se ocupaba con Spencer en suponer una sociedad semejante a un cuerpo en el que era indispensable que un juez supremo determinara quiénes habrían de tomar el lugar de los pies y quiénes el del cerebro. La teoría era ingeniosa, pero olvidaba que en la fatalidad necesaria de su ente social ideal ocurriría, con enorme frecuencia, que quienes hubieran podido con pleno éxito tomar el lugar de los pies, fueran tentados u obligados a formar parte de las manos, con el consiguiente resultado. No hay para qué repetir lo que todos sabéis por diaria experiencia, los numerosísimos casos de médicos metidos agentes de automóviles, que cantan en la ópera, de abogados que hoy fabrican jabón, de ingenieros que escriben para los periódicos sobre temas policíacos. Y ni qué decir que cuando esto ocurre debemos alegrarnos de que, al fin y al cabo, a pesar de los años de energía inútilmente empleada, estos hombres hayan dado con su verdadero camino. ¡Cuánto mejor no es esto que poner su salud en manos de un maravilloso pianista que se ignora y en las cuales habremos de morir, a pesar de la muy relativa garantía que nos ofrece en las paredes de su consultorio ese pergamino miniado a cuyo margen sonríe tristemente, libre por fin, un Schubert doméstico a quien el ciudadano Presidente de la República y el Ministro de Educación autorizan sin conocerlo a abrimos el vientre para olvidar en él unas pinzas que en nada se parecen a un corchete! Y es que se desconfiaba de un talento superior al del estadista y que ha organizado de tal modo las cosas de este mundo que los que en él venimos a habitar una temporada

más o menos larga, traemos ya una agenda muy personal, llegamos a cumplir ciertos fines que, satisfaciendo nuestros propios deseos de felicidad, contribuyen a la de los demás de un modo natural y maravilloso. Y bastará, por tanto, con que se nos indiquen los caminos para que una intuición superior a la inteligencia nos haga reconocer el nuestro. Sigamos, si insistís en ello, considerando a la sociedad como un cuerpo, para comodidad del diálogo. No temáis que, una vez desceñida la ligadura que ataba un brazo, la célula no se deslice alegremente a su justo sitio.

La escuela primaria nos entrega un pequeño ser que llega armado de los instrumentos fundamentales. Sabe entenderse con sus semejantes, ha ejercitado su mano; ante su capacidad de leer adquieren vida y sentido por todas partes los signos con que el mundo se entiende; se alza la infinita montaña de los libros de todo el tiempo y comienza a darse vaga cuenta de que antes de él han sucedido cosas trascendentales realizadas por hombres que ya no alientan y que le han dejado un tesoro que le toca acrecentar para los que vengan después. Va comprendiendo que fuera de su casa y de su familia, los hombres realizan un intercambio en que él podrá y tendrá que participar algún cercano día. Y surge entonces el problema más trascendental en su vida: en su casa se le ha hecho saber que tiene una deuda con sus padres. Deuda sagrada e irremisible de gratitud por los desvelos que ha costado su existencia y que él debe pagar, en mínima parte, con una obediencia absoluta. Cuando sus padres sean viejos e inútiles, él deberá sostenerlos. Se le repite aquella fúnebre fábula del nietecillo que preparaba el rudo plato en que habría de dar un mendrugo a su ingrato y desnaturalizado padre. Y ante el creciente sentido de la responsabilidad que se le imbuye y que él acepta de buen grado, le cierra el pasadizo del futuro la profesión, el oficio de su padre —por algo lo es y es más sesudo y mayor que él— le ha escogido. Viene a mi memoria la Paquita del Sí de las Niñas. Aberración semejante se suele cometer forzando a los niños a un maridaje incompatible con una dedicación especial que puede haber convenido, en su tiempo, en sus circunstancias, a sus padres, pero que no hay razón lógica alguna para suponer que el hijo acepta por otros motivos que la obediencia que se le ha predicado tanto, el respeto a los mayores y la deuda de gratitud.

Tenemos, pues, que en un débil grado —en la medida en que la boga de una profesión especial o el claro y decidido fomento que, por conveniencias nacionales urgentes, se preste a determinada industria o carrera— el estado, y en mucho mayor escala la familia, encauzan a las nuevas generaciones por sendas que no son para todos. Que para fijar términos, en el momento en que la libido empieza a florecer y el yo se define, la sociedad llena de inhibiciones al sujeto y le procura un desequilibrio que pocas naturalezas privilegiadas lograrán salvar de la neurastenia o del fracaso, por una oportuna liberación. Y es por ello, que en el momento en que el adolescente, que viene armado ya, lo repito, de los instrumentos primordiales, tiene derecho a escoger su vida, la escuela secundaria quiere acogerlo. Desea detenerlo en los linderos de esa enorme ciudad que es la vida moderna y mostrarle todos los caminos que a ella conducen. El contemplativo preferirá ir examinando las plantas a su lento paso. No faltará quien llegue a ella en aero-



plano; el otro volverá la vista hacia el cielo y descubrirá un nuevo planeta; otro más querrá irles vendiendo sandwiches a los viandantes; y finalmente, otro no exigirá sino un pedazo de papel y un lápiz humilde. Y la escuela secundaria se limitará a descubrir la manifestación personal, a fomentarla, y entregará en seguida al joven a la escuela especial que haya de perfeccionarlo, escuela que, frecuentemente, aún no estará fundada.

¿Qué papel toca a esa hermosa disciplina que es la historia de la literatura en esta escuela provisional de la que va a escapar pronto el joven —tan pronto como haya decidido su ruta propia? Por extraña paradoja, me ocurre que la historia misma de la literatura es comparable a la escuela secundaria— a aquella tienda de comestibles de que os hablé al principio y en la cual se gustan muy diversos manjares y condimentos. Tiene la literatura en un programa de enseñanza secundaria, el propio alto fin de descubrimiento, de encauzamiento y de depuración que la escuela secundaria se propone como fin general. Le ata- ñe apartar de los ojos del alumno, la venda familiar o de ambiente sobre materia de tan vital importancia para su realización como es el concepto de lo bello literario. Y el profesor de literatura que insista en presentar su materia de un modo solemne y hermético, será culpable del mismo grave error de que acusamos a la escuela tradicional; aquel que imponga un criterio en literatura sin permitir que sus alumnos, por lecturas directas, forjen el suyo, cometerá la falta de juicio del padre que sentencia a su hijo a una profesión que le es ingrata.

Si consideramos que en el acervo literario de que se dispone hasta hoy han puesto la mejor parte de su espíritu hombres cuyo carácter no es nunca el mismo; que han realizado aquel supremo lazo espiritual entre autor y lector que es el objetivo máximo de la obra literaria, que han llegado a la misma meta por los mil y un caminos de sus múltiples idiosincrasias, es consecuencia lógica que no exista tampoco un solo ser receptivo cuyo espíritu se halle cerrado a alguno de estos mil llamados que hace al hombre lo bello creado por otros hombres. Negar a nadie la posibilidad del goce literario equivale a dudar de las más elementales capacidades del alma. Si, pues, suele, lo que no niego, acontecer que se afirme con visos de razón que un hombre abomina de la literatura; ¿no ocurre en primer lugar pensar que no ha tenido contacto con ella y en segundo que, si lo ha tenido, su culpable maestro no ha sabido hacerlo oportuno, de la misma suerte que las fobias más graves y obscuras proceden de la concurrencia psicológica de un factor secundario (ocasional) desagradable y uno que pudo, sin aquél, ofrecer el mayor encanto? Desatemos el complejo, suprimamos el factor dómine y encontraremos que la facultad goce literario es tan natural en el hombre, como la función respiratoria.

Volvamos a nuestro adolescente. Hemos tratado ya de definir su situación exterior; las influencias generales que lo rodean en su familia desde que se piensa en su futuro hasta el punto en que el tiempo lo coloca ante la inminencia de una vida recia y formal —punto en que habrá de acogerlo la escuela secundaria. Pensemos ahora en sus antecedentes literarios, para llamar así el acervo de que se haya nutrido su imaginación desde pequeño. Descartemos, por de contado, la consideración del autodidacta, por frecuente que sea en nuestro medio, que apenas dueño de la facultad de leer, se congestiona de cuantos libros tropieza y acierta por rara maravilla a ordenar y depurar sus conocimientos. A éste, le ha de servir de poco el curso de la escuela secundaria. Mucho antes de hacerlo, será dueño de una cultura de sentido especial que no ha de cesar de acrecentarse. Casi podría aventurarse que este es el tipo del hombre de letras nato y que por lo tanto queda automáticamente fuera de nuestro cuadro de consideraciones. Meditemos en aquel otro tipo normal y numeroso de niño que ha escuchado cuentos, sucedidos, leyendas y narraciones en su hogar y en el kindergarten. Cualquiera de nosotros recuerda que todo ello no es en el fondo sino una reconvención sobre la conducta infantil que al propio tiempo que dilata la capacidad de imaginación del niño —monstruos, gigantes, animales que dialogan, diablos, arcángeles— le inflige la dolorosa inhibición del fracaso a que se condena todo impulso antisocial y ahoga en él, aunque mediante el espejismo de fomentarla, aquella facultad divina que es la curiosidad. Caperucita iba a realizar una buena acción; el lobo se la comió. En consecuencia, los niños no deben realizar buenas acciones, si no los acompañan las personas mayores por un camino en el que habrá siempre lobos astutos que se los coman. La desobediencia es cruelmente castigada en el ochenta por ciento de los casos. El impulso personal fracasa. Entre Barba Azul y la Cenicienta yo os aseguro que el primero deja más honda, perdurable, nociva huella. Nos encontramos en pleno "fabliau". Los animales, con los defectos y las virtudes que las personas mayores les han impuesto, desfilan ante el niño como un término de comparación;

he aquí que lo que se pretende y muy frecuentemente se logra es situar al niño entre los animales, a fin de que reconozca la superioridad y la sujeción que debe a los seres superiores que son su profesora y su mamá.

Mas le tenemos ya en la escuela primaria. A la luz de sus lecciones de zoología, de geografía, van palideciendo y borrarán los fantasmas de sus cuentos. No queda, acaso, sino el residuo de su esencia en forma de una actitud moral. Mientras no adquiera una fácil lectura, su facultad estética se ejercitará, desde que cesaron las narraciones, en la creación de objetos, en el dibujo y en la conversación. Vieja es ya, y conocida de todos los educadores, la controversia sobre la realidad subjetiva de las mentiras y exageraciones del niño, decidida favorablemente y que es como el embrión de aquella capacidad de goce artístico en general y particularmente literario, que vamos buscando. Pero ya puede leer, y en este punto tenemos que dividir nuestras observaciones en dos ramas: la escuela y el hogar. El profesor de segundo ciclo pone en manos del niño unos rudos libros ilustrados, a quienes se llama de "Lectura" y en que el alumno pasa, de la frase vacía y convencional en que aprendiera a unir las letras, al párrafo en que se le refieren hechos. De modo para él insensible, vuelven ante su espíritu las creaciones de la fantasía que antes oyera relatar en forma que él mismo, a su arbitrio, puede consumir. Punto delicado, punto esencialísimo de cuya resolución depende a mi juicio la ulterior actitud del sujeto ante la obra literaria. Es aquí donde autores, educadores y maestros, deberían evidenciar su tino, su competencia y su honradez. La selección del libro de lectura en la escuela primaria, de una parte, y su uso acertado de otra, ¡qué grave responsabilidad para el maestro! No sino recordad aquella funesta lectura en coro en que el maestro, regla en mano, iba marcando las pausas y convirtiendo los conceptos en huecos martilleos. Poned todavía a leer a cualquier niño de sexto año y decidme, después de oírlo recitar con ritmo anapéstico, si creéis sinceramente que ha gustado de lo que lee y lo ha comprendido. Y, de otra parte, examinad la materia de los libros mismos. Hallaréis en unos, que la nota patriótica, lejos de conducir a la unión, al olvido de las injusticias y de los odios, a la clara y razonable conciencia de los deberes que mañana ha de ejercitar aquella criatura, tratará de llevar a su alma el ya inútil odio por naciones cuyos muertos errores debería por lo contrario enseñarse a enderezar constructivamente en la nueva fase de su evolución que ha de tocar al niño conocer. Se le hace patente una afrenta antigua infligida a nuestra patria y, con un infame determinismo esquiliano, se le inculca un deseo de desequilibrada venganza. Episodios como éstos, bien lo sabéis, coinciden por rara casualidad en diez o quince libros al mismo tiempo; y a su uso se deben en mucho nuestros dolorosos demagogos ignorantes que esgrimen todavía en sus agitaciones callejeras puntos rectificadores ya de nuestra historia que nuestros autores de textos no han retirado aún de ellos, por perfidia o por ignorancia. Podríamos llamar a éstos "los libros que exaltan". Su obligada continuación es Vargas Vila en la lectura extraescolar. Pero existe otra clase de libros de lectura a quienes podría denominarse "libros que deprimen", por correspondencia inmediata, y en ella haríamos caber aquellos que, obra de un indigesto amateur literario, contienen como un (serap book) libro de recortes toda la no dilucidada bamba que su autor, habiendo encontrado de deleitosa lectura, se cree en el altruista deber de comunicar a las nuevas generaciones. Es este el caso más frecuente; su razón es la buena

fe de la ignorancia y la creencia de que una antología informativa es una obra personal en el sentido en que lo es un libro de versos. Error que cometió aun uno de nuestros mayores poetas, autor de unas lecturas literarias que, si bien lo son hasta cierto punto, apuntan todas ellas hacia eso que el vulgo llama filosofía —mezcla de tristeza, de resignación, lágrima, perdón, sonrisa triste, crepúsculo, noche de luna y de silencio afuera— y que es la negación del entusiasmo, actitud tan grave de imbuir como la del entusiasmo unilateral. Advierto que piso terrenos que no parecen propiamente ser los del tema que debe hoy ocuparme. Lo son, sin embargo, puesto que el adolescente que vendrá a nuestra clase de literatura habrá pasado fatalmente por estas etapas y es necesario conocerlo tal como es. Tal como es, no tal como debería ser. No nos apartemos, error frecuente en los maestros de literatura, de la condición real de nuestros alumnos de quince años. Porque esta situación existe, la señalo a la atención de los que deberán resolverla tal como es.

En el último periodo de su permanencia en la escuela primaria, el niño ejercita su educación literaria simultáneamente por la lectura y por la "composición". El profesor señala un tema a su grupo o bien señala solamente la obligación de desarrollar un tema libre y el alumno compone una prosa. Es asombroso ver el resultado. Quién relatará un episodio histórico, quién una experiencia ajena o personal, quién describirá un sitio, un paisaje o un momento. No importa cuál sea el tema de la composición, hallaréis en todas ellas una prolífica adjetivación estereotipada y un acervo igualmente inflexible de metáforas. La luna será la pálida princesa del azul firmamento. Febo se hundirá en lontananza, el rocío serán perlas, estrellas las flores y viceversa. El corazón entrará en juego y no faltará el dolor... Y ocurre pensar entonces si toda esta escenografía conocida será espontánea en quienes nunca han visto una princesa, ni perlas, ni saben todavía donde está el corazón, ni conocen otro dolor que el de muelas cuando abusan de las paletas. Pienso en los dibujos de esos mismos niños. Como sabéis, ya se les deja producir lo que quieran, se suprime el modelo y se ha retirado de la circulación escolar la blanca cabeza de la Venus de Milo. Y ya conocéis el resultado. Los niños pintan ahora las caras de sus criadas, los tranvías que usan, el huerto que visitan. La metáfora es aquí innegablemente personal y directa. La aptitud pura existe —como existe en el caso de la composición que todos redactan— y se diversifica en temperamentos —como en temas—. Pero mientras en el caso del dibujo se ha dejado obrar y escoger, en el caso de la literatura se ha impuesto un vocabulario, un modelo y una frontera. ¿Y no es tiempo de reclamar para la literatura el derecho concedido ya a la pintura en la escuela primaria? ¿No parece complementario lavar de cursilería literaria el espíritu de los niños, ahora que éstos ya ven con una sonrisa de admirable superioridad la pobreza de una estampa de calendario junto al cuadro lleno de expresión que ha creado un hombre de su nueva sensibilidad?

No basta a la depuración que nos urgen con que el cromo del comedor y el tarjetero de la sala, con sus pescados y sus botellas de Chianti, con sus listones azules y sus paisajes japoneses, sean substituidos por las tunas que el menor ha pintado y por el objeto que sus manos hicieron. Es indispensable librar al niño de todos los aspectos, incluso el literario, de una época



en que Núñez de Arce y Peza pudieron parecer poetas; en que la joven que es ahora su madre se deleitaba con Jorge Isaacs y con la señora Invernizio, a quien suceden hoy en su buró familiar Guy de Chatepleure y Elinor Glyn. El mal gusto, padecimiento de ninguna manera innato, sino adquirido, es mucho más fácil de destruir en lo que se refiere a las artes no literarias, de donde tenemos la grave tarea de desterrarlo por profundas que sean sus raíces familiares y por nutridos que hayan sido los cultivos que recibiera en la escuela primaria. Observad cómo un niño llena de correcciones de su mano, la nítida y cursi ilustración de su texto de lectura, en los primeros años. ¿No tenemos derecho a suponer que haría, si pudiera, lo mismo con las líneas del texto? Luego, ya no. Respeta el arte, se dice de él, lo gusta, y deja intactas, niño bien educado, ilustraciones y texto.

Ya en la escuela secundaria se intensifica la dosis de lengua castellana o de gramática que se viene dando al alumno. En esta clase se usa tradicionalmente de trozos literarios, de la misma suerte que se usa de cadáveres en la Escuela de Medicina; con fines de disección y de ejemplificación, más o menos viva, de disciplinas primordialmente teóricas. Y esta especie de introducción a la literatura, que quiero comparar con el aprendizaje de letras y sílabas como introducción a la lectura, ofrece, si se sigue usando privativamente en la clase de literatura, un absurdo semejante al que implicaría el pedir a los chicos de tercer ciclo que siguieran deletreando como en el primero. Si lo necesitan, si no puede evitarse, ello quiere decir que no merecen cursar el tercer ciclo. De igual suerte, no debería haber sido aprobado en lengua castellana este alumno que ahora, en literatura, dice que lo forzan las circunstancias, escribe sin acentos,

olvida frecuentemente las h y le cuesta trabajo reconocer una conjunción. Advertid que, como me encuentro ya en la escuela secundaria y precisamente ante profesores de lengua castellana, reclamo de ellos una cooperación indispensable para que el curso de literatura no tenga que cargar con deberes anteriores. No ignoro que hay un modo gramatical de estudiar la literatura, pero no ignoráis que ese modo dio su más alta flor en el lamentable don Francisco Pimentel, en México y en Narciso Campillo y Correa, en España. Y que nada sería más culpable que hacer desfilar ante el joven a las grandes figuras de nuestra literatura a través del pequeño vidrio deformador de la retórica, y habituarle a decir aberraciones tales como que "Lope de Vega es descuidado en la forma", en tono tal que se diría que le consta y que porque su manual o su maestro les ha señalado, triunfalmente, un trocito de doce versos en que ocurren cacofonías, aquel jovencito dogmático se creará para siempre autorizado a ignorar y despreciar a Lope de Vega. O bien, Góngora. ¿Seguirá repitiéndose hasta el infinito la clasificación "Ángel de luz, ángel de tinieblas"? ¿O será deber nuestro ensayar cada vez, a ver si los alumnos —cosa frequentísima, por otra parte— son más inteligentes que los críticos?

En la educación literaria de los adolescentes, debe desterrarse por completo todo juicio apriorístico.

La enseñanza de literatura en México, como la de algunas otras disciplinas, ha tenido casi siempre como centro el maestro. Quiero decir que se ha llamado buen maestro de literatura no al que la enseña bien, sino al que da a su asombrado público la más fuerte impresión de dominar todos sus aspectos y todos sus momentos. Agregad a ello el hecho de que hasta ahora se haya preferido para las cátedras a escritores, poetas y eruditos y tendréis la explicación de por qué el común de las gentes ignora la literatura y se aparta de ella, como de cosa que no debe tocar. No hay sino hojear las "Lecciones de literatura", de don Ignacio Ramírez, aquellas lecciones que decidieron del futuro del jovencito entusiasta y atento que era Altamirano, a la puerta de aquel salón que, se nos dice, se henchía como un teatro. Os invito, si no lo habéis hecho, a hojearlas, y decidme después si aquella balumba de griego, de sánscrito, de fisiología, de consideraciones sobre el sistema nervioso, en que el último capítulo —dieciséis páginas de las ciento veintiocho de que consta el volumen, se llama presuntuosamente "Historia de la poesía española", lograría otra cosa que dejar en el ánimo de los alumnos de aquel orador otra impresión que la deprimente y muy relativamente cierta de que se hallaban ante un portento de sabiduría— y la de que no habían comprendido ni aprendido nada, porque no se les daba nada a dilucidar ni a gustar, sino que se les imponían convicciones a que ellos no tenían por qué llegar, puesto que su sabio maestro se había tomado ese trabajo.

El literato que en su clase no olvida que lo es, equivale a un manual animado de preceptiva, y ofrece, pues no puede cerrarse, un doble peligro.

Una de las cosas más graciosas que ocurren en el programa tradicional de estudios es el llamado "Curso de Literatura General". Pensad en lo que esto significa. Ved un largo catálogo

de nombres el primero de los cuales es el Mahabharata o es Homero y el último es Proust. Y decidme si creéis posible que tres horas a la semana durante diez meses, al mismo tiempo que se cursa trigonometría, lógica, química y seis materias más, basten siquiera a situar los mil nombres de la literatura universal en sus respectivos países y en las fechas aproximadas de su florecimiento. Y sin embargo, este curso se hace todos los años, porque hay todos los años unos beneméritos profesores que narran apresuradamente las tragedias griegas, la Divina Comedia, tres o cuatro Dramas de Shakespeare, el Fausto, Molière... Claro está que el profesor puede hacerlo, pero ¿se trata de que éste ejercite la elasticidad de su memoria y de su palabra? ¿no se piensa en el estudiante? Este curso de "Literatura general" se libra del control de la preceptiva gramatical merced a que —supone el alumno, puesto que él sólo lee, si acaso, traducciones— las obras que en él se estudian están escritas en otros idiomas. El nuestro de literatura castellana ofrece en cambio una constante invitación al análisis pedantesco. Escapar a él me parece actitud obligatoria del maestro en la secundaria. Quien vaya a hacer crítica, quien sienta vocación por las "Literaturas comparadas", tiempo tendrá de ejercitarse después de nuestro curso, cuyas fronteras no rebasarán las de nuestra lengua y cuya profundidad no irá más allá de la comprensión espontánea y lógica del adolescente.

He aquí, pues, nuestra situación real: disponemos de un año para enterar de la literatura española a jóvenes de quince años: esto es lo aparente. Sabéis tan bien como yo que ni el tiempo basta ni los alumnos están en aptitud de leer todas las obras que van del Cid a Unamuno. ¿Qué objeto tendrá, pues, el curso? ¿No sería preferible seleccionar tres o cuatro "obras maestras" y reducirse a comentarlas y hacerlas leer? ¿O bien adoptar la postura antología y usar nada más que de las cien mejores poesías castellanas? ¿O, solución, volver a nuestra retórica?

Ni el plan *antología*, ni el plan *retórica*, ni el plan *obras maestras*, llenan la necesidad peculiar y compleja. El primero porque no sería sino una continuación de aquel "libro de lectura" cuyos resultados vamos precisamente a tamizar; el segundo porque convertiría nuestro curso, de un florecimiento final suyo que pretende ser, en un muerto apéndice de los cursos anteriores de lengua, y el tercero porque el término "obra maestra" anticipa y hace abortar el de este camino de dilucidación que deseamos que cada alumno emprenda solo, por cotejos, por juicio propio y con posterioridad, si es preciso, a nuestro curso. Si el joven, con pleno derecho, nos preguntara por qué es la Celestina una obra maestra y tratásemos de darle razones, nos perdería el sofisma. Es preciso esperar a que el tiempo y los andamios de la cultura y de la experiencia edifiquen en su espíritu una convicción personal de que la humanidad no erró al calificar de tal una obra que por lo pronto importa que conozca ligeramente, levemente, "por fuera".

De esta forma es preciso que enseñemos la historia de la literatura a los jóvenes. No abandonaremos la exposición cronológica. Me he opuesto vivamente cada vez que se piensa en un proceso retrospectivo de exposición que partiera de nuestros días hacia el pasado, porque me parece que esto es empezar a

construir por el techo. El paso de las leyendas anteriores al Cid al estudio del Manuscrito de Per Abat, me sigue pareciendo un excelente camino psicológico para que la atención del alumno pase de lo narrado a lo escrito, del mito a la literatura. Aparte de esto, el curso creará en el alumno un horizonte histórico y frecuentemente reforzará el curso de historia o se ayudará a él, con lo que irá lográndose que la literatura conquiste en el espíritu del alumno la categoría de una disciplina *social*, de relación humana, pareja de la estética individualista y sin tiempo que ha de derivar de su estudio, quien por él siente una vocación privativa.

Como materia de cultura general, ejemplificadora sin presión del buen gusto de todos los tiempos, preciso es nutrirla con todos los aspectos posibles de un acervo comprensible para la adolescencia y dejar abiertas todas las vías de la afición a una posterior, más amplia y honda lectura. Como materia vocacional importa igualmente exhibir ante el comprador la ruda tela de un romancero anónimo que la trama sutil del Polifemo; lo mismo un estricto Moratín que un Lope desbordante; lo mismo un sublime Juan de la Cruz, que un amargado y cruel Suárez de Figueroa; de la misma suerte un alegre y buen Juan Ruiz, que un prudente y discreto Juan Ruiz de Alarcón. ¡Qué sabemos dónde se halla la palabra precisa que venga a fecundar una vocación! Nuestro deber honrado, como el del padre de familia en el caso de una profesión, es el de abrir ventanas y observar.

¿Y cómo, me diréis, va a cumplirse un programa semejante? El cómo es ya cuestión personal de cada maestro. El oficio de profesor de literatura es igualmente vocacional si ha de ser acertado y fructífero, en mayor medida que el de otras disciplinas. Se requiere ante todo un conocimiento detallado y profundo de la materia. Insisto en esta condición, obvia en apariencia, porque el hecho de la disminución tensional y formal de ésta ha hecho creer a más de un ignoramus que podría profesarla con ayuda de algún cualquier manual. Pero aparte de esa competencia, es indispensable un amor decidido por la literatura, amor alto y puro que no ha de particularizarse nunca, en la clase, en etapa, en autor alguno. Amor atento a la más leve consulta de todos los alumnos y que sabrá provocarlas indirectamente, y que utilizará el menor incidente social, político, actual, en provecho de su curso, de mil inteligentes maneras.

No se habrá logrado, al final del año, que los alumnos hayan leído los orígenes de la novela, ni los heterodoxos, ni ninguno de estos torrentes —¡ay! ¡tan llenos de aire!— de un hombre que quiso saberlo todo. No conocerán el sentido último del Quijote. Poco importa. Si se ha logrado desterrar de su espíritu los irracionales aforismos de que venía impregnado y madurar su gusto —si ha adquirido un sentido histórico que duplicará sus potencias—; si sabe ya qué hacer cuando el ocio le deje libre de un obligado oficio que le gana el sustento, el curso habrá cumplido sus mejores fines. El hombre de mañana se sentirá unido al pasado por los más nobles lazos del pensamiento. Y cuando escriba, cuando se exprese, vendrá a mover su pluma y su palabra el impercedero, glorioso y dulce aliento del habla castellana.

Bitácora del cónsul (y Scoroacio)

por José María Pérez Gay

"Tis mine and it is likewise yours;
But an if this will not do;
Let it be mine, good friend! for I
Am the poorer of the two."

—S. T. Coleridge

7/VII/28

Sucede esto con los sueños: llevo unos dos meses, dice la Jarocha, de hablar y vociferar mientras duermo. No sé qué trato de detener con eso. Pero todos los días me levanto con la sensación de estar vestido, envuelto, en una manta arcaica y nostálgica, una manta que pudo cubrir antes imágenes viejísimas de santos o Dioses degradados y que podría rasgar con sólo hacer que la tela resbalara entre mis dedos y se desmoronara de tan inmóvil ya, tantos años.

8/XII/28

Es obvio que no hago que la tela resbale entre mis dedos. Llevo fácilmente ocho meses parado desde que sé lo que voy a escribir; no estos cuatro o cinco capítulos: esas tres o cuatro muecas, nimbadas, mórbidas, que apenas percibo y cuyo fondo me fascina como a veces fascina la estupidez de una

mirada o los muñones de un muchacho que pide dinero en la Avenida Juárez, o la ventana del Consulado; si yo pusiera un pie afuera y luego el otro...

Que sean las melancolías saudades complejísimas: toda la inútil pedacería de los últimos trances, las páginas dispersas, los comentarios escuetos y la sombra de las ardientes antorchas. Sabido es que ahora la desgracia, ya rectificada por las exageraciones, se anida en la ecuanimidad y el equilibrio, en las especies escurridizas del sueño. / Que sea la red que había puesto en tus manos y el polvo de *no* colmillo de león carbonizado, la dieta *Putá Madre*, rigurosa de la pimienta y el nardo. *qué mal escri-* Por lo demás, no nos engañemos: el *bo* hábito morbosos de las rachas de optimismo, cuyo malestar indescriptible es la ejemplificación viva de la ciencia, no podrá arrebatarlos esta perturbación rayana en la locura. Que sea aquel eclipse fatídico que dio el presagio de la excentricidad de la tierra, la avidez de noticias sobre las verdaderas inundaciones, la apreciación de esa vida corta y hazañosa. / Sabemos que es Tenerife el ecuador donde se concilian los polos.

22/XII/28

Sobrevienen inquietudes más graves. Se supone que Toral tiene que ver con el Turco. Carente de imaginación para el detalle, Plutarco exagera sus procedimientos. Sea como fuere, nada cuesta imaginarlo segundos antes del derrumbe, asediado por los remordimientos, reconociéndose en la caricatura. Porque todo cobarde que huye disfrazado de burdo fogonero, ha comenzado a cavar su propia tumba. Entretanto, la herencia se da por aceptada: este miserable linaje de caudillos eunucos y asonadas circenses... En rigor, al abandonar el privilegio que nos otorgaron las armas y aceptar el espantajo del poder político, cunde la gangrena del más lamentable canibalismo. Sería estúpido negarlo.

12/I/29

El deplorable sueño del *Nopalito*: Ser majestuoso y de poder máximo... Pobre lacayo enculado, vil prestamista arrabalero, diplomático de mierda. Desde la muerte de Carlos (Vidal) y Pancho (Serrano), el país ha venido poblándose de pretendientes de la peor ralea. Para no presencia semejante abominación, será mejor residir en Europa. Por otra parte Emilio (Portes Gil) es el hijo incestuoso de Alvaro Plutarco. Pese a todo, él es un político avezado y...

A lo que recuerdo, Vasconcelos era insoportable. Siempre me relató, sin variar, los mismos sucesos. Nunca se le ocurrió tener a la mentira por consejera. Después de todo, sólo te interesan las personas que tienen diferentes versiones de su vida. Rueda Quijano sabía contar esas historias... Los demás son los actores de un solo papel que repiten hasta la





saciedad: el filósofo, el Secretario de Educación, el deplorable político.

Pepe despliega ahora una increíble actividad para declararse héroe oficial. Sí, posee la elocuencia y el patetismo suficientes, puede transitar de la cólera a la más catatónica apatía; dejarse querer, rasgarse las vestiduras en el momento preciso. Sin embargo, su comedia puede llevar a miles al matadero.

26/1/29

Rueda Quijano:

Podía reír a carcajadas, burlarse del más pintado. Ante todo sabía que esos criminales gigantescos temen al humor como a un ácido corrosivo.

14/11/29

Ahora recibo el discurso que Pepe pronunció en Nogales. La demencia de nuestro profeta: "...que es la hora del destino la que vuelve a ofrendarnos una ocasión salvadora". Vasconcelos está convencido de que cometió un delito muy parecido al de Tántalo, que reclamó para sí la inmortalidad o cualquier otro privilegio divino. Hay que joderse con este oaxaqueño. Sí, no es difícil imaginarlo viviendo días terribles, vociferando estupideces contra el que vive enfrente, creyendo forjar la nueva grandeza,



esperando la gloria, posando para los periódicos, repartiendo puestos; hablando de Goethe, recordando a Romain Rolland, incitando a la subversión, enamorando a sus partidarias, embaucando ingenios, describiendo el Jucio Final. Otros, jugando con la sintaxis, creen en la posteridad. Aquí, el Gordo es el más vivo ejemplo. Para vencer sus escrúpulos, dispensan una tímida admiración a los magistrados. Pero secretamente, anhelan el perdón y el reconocimiento de los poderosos. Tal es el yermo panorama. Para estudiar, pues, las transformaciones, variantes y secretos de este país hay que prescindir del embelecador atormentado por su destino, y proceder de acuerdo a un método bien efectivo: nunca conciliar las apariencias. En resumidas cuentas, me quedo con el Gordo. Después de todo, no sólo a Reyes le acontece esa depresión inexorable: tener que abrirse paso por entre este desierto mexicano. Yo, que me he resignado al silencio, persisto también sin esperanza.

2/11/29

Otra extravagancia más de esta miseria: la sedicente fundación del Partido Nacional Revolucionario. Sólo los imbéciles están *in albis*; el Turco nos ha leído la cartilla: en adelante, un silencio disciplinado de cinco o siete años permitirá llegar al espantajo. El simulacro satisfizo a los charlatanes. Les ha concedido entidad de seres vivientes a Morones y López Cortés. Y así va trasladando sus intuiciones de un campo al otro de la política. Si Roberto Cruz es el amigo de los trabajadores, lo mejor será taparse el hocico; si el cerdo infame de Luis N. Morones es el líder aclamado, ya nada podremos esperar de la clase proletaria. Iniciado en recónditos rituales, Plutarco rompe en alaridos y fraternidades; y al fin, fascinado con su obra, piensa que su partidito puede resistir a la ingrata tarea del tiempo. Incluyendo a Melchor Ortega y al imbecile de Manlio Fabio Altamirano, ya se sueña César. Si las duras jornadas han pasado a mejor vida, tenemos gobierno para unos cien años. Los Divisionarios pasaban por gente de buen consejo, se suponía que miraban con ojeriza a Calles. Nada: la nueva casta de los aviesos adivinos mexicanos ha comenzado a cebarse en ellos. El efecto moral de su abstención es funesto. Pero nadie, con excepción de Portes Gil, sabe a punto fijo lo que quiere el Turco. Jeremías se queda corto: "Y dije: ¡Ay, ay Plutarco Elías! Verdaderamente en gran manera has engañado a este pueblo, diciendo: Paz tendréis, pues la espada ha venido hasta el alma." Como fuere, la progenitura se fue a la chingada; esta presea cayó en manos de las instituciones: el expósito en turno reinará sólo unos años. Al término de su reconfortable periodo, tendrá que apechugar y ceder el trono a su posible asesino. El Turco, sin reparar siquiera en esto, ha dado con una de las versiones más diáfanos del



canibalismo político moderno y del culto a Moloch. Tras este embrión, del que sólo alcanzo vagas noticias, he aquí a Plutarco Elías. Sí, ha parido una desconcertante parodia; más precisamente, la *Anagnórisis* mexicana. Si no lo eliminan antes, el país acabará por someterse a la horma implacable de su bota.

16/IV/29

Porto Petro, Mallorca.

Ana Luisa:

He querido recordarte aquí, un poco por cansancio, un poco porque sí, porque no es justo. Mientras la calumnia, la delación y el crimen redoblan sus esfuerzos, eres tú la que cruza por el tiempo. Para ser más exactos, es el chasquido del recuerdo: *Te duele, ¿verdad?* aquellas primicias de tu vientre, el paisaje de tu rostro. Es probable que *Pero no* alguna vida insospechada, humilladísima, rebrote hoy en el temblor casi *la enviaste.* furtivo de las hojas más íntimas de esta *El cuento* isla. Como es de suponer, habrá aquí *de siempre* dentro de poco algo de las cosas que tanto te gustan: girasoles, castañas, ralos pastitos. Yo no sé, mira, soy culpable de literatura, de estúpidas fabri-

caciones irreales, de mentiras. Y sí, parece que es así, que te extraño demasiado. . .

Tuyo,

Julián.

Tres y media de la mañana. Siento que voy dejando a Pepe algo mal parado. Debo apresurarme, pues, en desagravio, a escribirle. Porque mientras Vasconcelos se parte la madre con la Plutarca, tú juegas al Cónsul amoroso de los grandes magnates adscritos a la impunidad de ser viajeros. Aunque siempre has creído que toda dignidad moral es fanfarronería y vanagloria, debes ahora darte cuenta que Pepe hace bien en denunciar los crímenes y el saqueo. Nadie ha negado la licitud de tal empresa. Muy justa, pero arma de dos filos. Por lo pronto, el *Nopalito* será el siguiente. No estoy casado con mi hipótesis. Voy rumiándola, por ver si descubro alguna luz. Al reducir el espacio político a ese *partidito*, Plutarco evita, de golpe, todo tropiezo. El efecto es inmediato: ha inventado una complicada máquina de tributos. Pepe no tiene nada que hacer; al contrario, se convierte en el enemigo que necesitan los malhechores. Además, y esto no está a discusión, es un reverendo pendejo. Carajo, ¿no hay un alma caritativa que le haga ver su infame ridículo? De veras, se las gasta: "Yo siento que la voz de Quetzalcoatl, la misma voz histórica y milenaria, busca hoy expresión en mi garganta y le da fuerzas para que grite yo sin ejércitos a tantos que se respaldan con ejércitos, que es traición a la Patria querer defraudar el voto en estos instantes". . . No hay derecho, nos cree oligofrénicos. Porque si admitimos estas palurderías de la peor laya, justificamos al Turco y a sus secuaces. Impúdica y despiadadamente se nos confina a la mudez. En el fondo, Pepe se burla también de lo que pretende defender. Convéncete, Julián; es un charlatán de mierda. Nos hace creer que aceptó con viril resignación esta fatalidad que le impone el destino, dice percibir el contraste entre su sensibilidad y el objeto que la provoca: Que si la cultura, que si el saqueo de urnas, que si individuos armados de palos y cuchillos, que si Madero. No ha querido más que explotar una espléndida situación, para verse muy fotografiado, contestando reportajes y seduciendo niñas bie. Sobra, pero no sobra decir, que se toma demasiado en serio. Aprovechando la indigencia de este país, busca salir airoso: Todos los recursos y las tretas de los del *partidito* conviven en su lenguaje. Entendámoslo bien: Vasconcelos, cuya formación mental pertenece al siglo XIII es, por hipocresía, por casta y por recursos, un jesuita prematuro venido a menos. Carajo, me entran calosfríos cuando oigo la voz de Quetzalcoatl (que también habla por su raza). Combates nocturnos con el ángel, imis güevos! Por eso, a criticarlo públicamente, es preferible hacerlo pedazos en la intimidad. De verdad resulta tan pobre que se resiste al análisis. No es difícil asesinarlo.



22/V/29

¿Por qué no Pepe:
la mandaste? Amén de coincidir en ciertas no-
Eres un culo ciones extravagantes, nunca entendis-
tembloroso. te a Thomas Hobbes.

Julián.

(Tarjeta postal de Londres.)

14/VII/29

Porque sólo el desnudo nos hace vivir,
y sólo el desnudo.

Soy sólo un reflejo de este espectáculo de locura. Plutarco cree que es anterior al nacimiento y posterior a la muerte. Según esto, es el monarca más formidable de la historia de México. Sin embargo, y si mi hipótesis funciona, de su *partidito* saldrá el asesino. Ahora se deja venir a este continente. Le ha cedido el poder al indígena de la argolla (Joaquín Amaro). El Turco es un maestro de la dinámica del vuelco y de la estática de la situación. Es aconsejable, para evitar el choque contundente, que emigre yo a Francia. Tengo la sensibilidad a flor de piel: si lo veo aquí, no voy a controlarme. La zona más rica de mi alma, y desde luego la más extensa, es el odio. Si lo veo aquí, si hablo con él, me voy a quedar temblequeando. El entozoario que llevo adentro responde al nombre de cobardía. Es mejor no pensar en Arnulfo, en Pancho... Canalla, miserable, que las turbas de seres esquilados en tu abyecta cruzada... Ignoro si quiere verme. No es improbable que necesite mi piedad.

Ginebra, 4/VIII/29

Ana Luisa querida:

(Te transcribo lo que sigue, escrito entre rato y rato en un cafecito de la Place du Molard. Hubiera querido que lo leyeras a mano, pero la letra era demasiado apretada y como siempre, ilegible. Más ilegible que de costumbre.)

...Te escribo una carta desde esta ciudad, con una sensación de burocrática ilegalidad. He optado por una licencia consular: no quiero ver a Plutarco en Londres. Aquí desaparecen todas las cosas que requiero para vivir; es difícil decir cuáles, pero desaparecen. Quiero decirte ahora sólo aquello que sea verdad y nada más. Levanto la vista y no recojo nada, una apariencia cualquiera; lo excluido primariamente de este breve exilio, del clamor y el vocerío de los recuerdos, eres tú; no existes aquí, no podrías, no te dejo existir aquí, como tampoco me dejo a mí mismo. Aquí existe un Julián que desconocerías, como yo lo desconozco; que ha perdido su peso, que es sólo un fantasma —como los

otros, justamente como los otros—, y que busca un éxito fácil —un “está bien”—, con una cuartilla estúpida y mal redactada. Cuando el otro Julián aflora en este sitio, quizá asoma a mis ojos una expresión imbecil. Cuando, como ahora, te escribo —después de leer la más linda de tus cartas, que enviaste al Consulado—, debo parecer extraordinariamente fuera de lugar, imagínate escribiéndote a mano, poniendo en cada palabra una especie de extremo cuidado, de extremo regocijo, para que llegue a ti con todo lo que hubiera deseado que te llevara. Tú eres una de las pocas cosas que parece realmente rescatada al clima de irrealidad que me abruma. El asunto es que volteas a buscar un lugar de dónde partir, algo que recuperar y algo a qué responder; algo que te redima de la oscura sensación de tener una historia sólo como la víctima tiene un verdugo. Y no hay nada, Ana Luisa; es decir, nada que no necesite de una segunda mirada, que sea ya la vida misma. ¿Es posible escribir algo de veras en esas condiciones?

¡Oh sí: fragmentos!

Fragmentos:

Yo trato de mirar, trato de ser, voy andando entre esos escombros: papeles viejos que hablan de ti, de nosotros, esbozos imposibles. Hurgo, delibero. Mire, vea, imaginárselos no cuesta nada: hay fotos, hay vestigios que juntar, puede usted caminar la Kensington High Street, o recorrer los bares y mirarlo todo, desparramar la vista, y a ellas una por una, y decir: tomo este gesto, esa pantorrilla, ese vestidito escocés de cuadros verdes con lineaje amarillo, y esos ojos que parecen venir, haber estado, y consignarlo todo, esa cabellera sin orden, ese cuerpo delgado. Y luego qué. Si lo que trato de saltar, si lo que quiero dejar atrás definitivamente es el foso de los incidentes...

Y principios, inicios prometedores, como siempre. (¿Dónde quedaron aquellos sueños que prometían el futuro, dónde aquellos soldados que barrieron en la batalla de *Trinidad*, dónde aquellos gambusinos del absoluto, dónde los que pensamos que el movimiento armado nos daría la completa redención y seguimos, seguimos ahora, a pesar de todo?)

Inicios prometedores, Ana Luisa:

Pensará en esa isla.

Cómo regresar, cualquiera: se pone en un barco, se pone en un Zeppelin, se pone en cualquier sitio que lo saque de ahí, y lo vaya trayendo de donde salió algún día y ya se dice, Ha regresado, Ha vuelto, y otros sinónimos absurdos. Como esperarla, como saber desde antes o presentirla, Ahí viene, No tarda en llegar, esos sinónimos absurdos. Quién habría aprendido a no esperar, a alimentarse de su ausencia, a vivir como si se-hubiera-ido-para-siempre.

From our island with love, así diría: sellos como estrellas en el equipaje y en la frente.

Carabinera de la ausencia.

Bucanera internacional.





Yagunza de la vida recobrada.

Pistolera del tiempo.

Lo que quiero decir es que ese día preciso en que partiste yo había intentado./ Ah, Ana Luisa, eran los principios, las interminables premoniciones. Yo no sé qué hay de irracional e instintivo y loco y temible en unos nuevos senderos que ahora comienzo a trillar. Aparecen espectros, policías, abuelos como buitres en el comedor de tu casa, caras interminables, arquetípicas, noches en que mataron sin cesar a Pedro Pérez y la morbidez de la muerte inminente, la magia oscura de trabarte con los muertos, de dejarlos romper su torpe huevo en tu estómago y cagarte y orinarte y contagiarte su inexistencia; noches en que regresa *Pancho* y reconstruye su historia secreta, y quiebra mi silencio, y destruye la fortuita ira de vivir, a retazos, en el imperio de mi olvido.

Huitzilac. Apenas eso han sido, mixtura del olvido. (Párrafo prescindible.)

De ti, Ana Luisa, me apasiona mi terror. Esperar que llegaras: un orificio largo, una ansia inexplicable de tenerte: Era como si no te hubiera reconocido aún, y como si apenas los ángulos de mi mala suerte empezaran, con alguna firmeza, a meterse en la rutina mal hecha que otros llamaban tu vida. ¿Recuerdas?, nunca habías sido al llegar a esa ciudad



extraña, desconocida para los dos, la razón exclusiva, suficiente, de tu viaje, de las horas que lo precedían. Un oscuro haz de demonios desfondaba tu normalidad, te arrebatava a tus faenas cotidianas. Nadie tenía la culpa porque te amara, porque presintiera el ojo desastroso del abismo en tu alma. Esa era la densidad que en ti transitaba, que iba yo a inquirir cuando nos encontrábamos en la estación de cualquier ciudad, cuando te abrazaba con una discreción... Y la trivial aventura de llamarte, de llamarnos de algún modo. Minucioso desencanto el de encontrarnos cada semana en sitios diferentes.

Sí, Ana Luisa, hay una morbosa, enferma, turbia, dulce entidad que se llama hogar, sitio de todas las oscuras conformidades, de todos los fantasmas ciegos, de todos los crímenes y los reposos y todas las satisfacciones envueltas en un coito hecho de antemano y una dulce fatiga previa. Hay la amistad paternal de tu marido y las noches que de algún modo fueron verificables y las colchas hirvientes que han elegido como mórbidos escudos contra el mundo. Así, creo yo, no lleva muy lejos la rutinaria comparación entre nosotros: tú te debes a la familia; yo, que admito mi resignación, sueño con un libro como un río de terrores esenciales. La vida familiar, como hoy se te presenta, ¿no es de algún modo cabal la prehistoria, el rastro instintivo de una denominación invencible, la vieja derrota del rayo y el incendio, la voz de la madre, la caricia de la hermana, la llaga sin cauterizar del miedo puro, el abismo no salvado de la necesidad, las pertenencias de la sangre y la respiración, del deseo y la cárcel, el eczema rozado de una crucifixión eterna y minuciosa y la chingada?

Cómo arrancarte de esa eternidad, ¿cómo irte desprendiendo y empujarte hacia atrás en el tiempo, recuperarte una mañana de tus veinticuatro años, irte rozando dentro de mí hasta que tus manos tropiecen con el nudo ciego del dolor? La respuesta no la darán el aunque-vuelvas-mañana, el qué-triste-que-te-has-ido, el es-a-ti-a-quien-recuerdo. Así las cosas, nos estaremos buscando siempre, nos estaremos perdiendo sin cesar, entre los resplandores y el humo. Y dejaremos que la rutina haga lo suyo. Quizá abriremos los ojos para darle confianza al sueño...

Otra cosa y última:

Me he quedado aquí jugando con la hipótesis de que podrías haber llegado de pronto, locamente, sustraída de súbito al orden de los hábitos, de las obligaciones, de tus hijos y tu marido, y luego llego a casa y es otra vez el sello de aquella ciudad, de esa plazoleta de niebla, porque nunca sucede, no te has vuelto loca, no has perdido la razón, no has venido. Es la hora de salir de este antro (son las cuatro de la mañana y estoy perfectamente briago). Voy a tomar la ruta del Ródano y a paladear esa pálida alegría de que mañana no tengo que ir al Consulado, puedo dedicarme bien a tu ausencia, a



una parte cualquiera de esta ciudad que no conozco, que nunca rebosa sus límites, ni los nuestros. . .

Tuyo,

Julían.

6/X/29

Londres, medianoche.

Y de pronto no queda sino lo más directo de todo: un ir y venir al Consulado, la Jarocha que no se halla en Londres y quiere regresar a México y una fantasía vaga y persistente: La mujer camina por los muelles desiertos de Santa Cruz de Tenerife, y una raíz fosforescente brota entre sus muslos; con

ella se orienta, la raíz se mueve como un radar titilante, supiera, chinga sensible, como su fibra más que me acomodaba. Íntima; si la tocaras harías correr un resplandor por todo el cuerpo, sentirías un puñal en el culo. Mientras yo juego y me enamoro de ella, que va por los muelles de Santa Cruz, cumplo mis tareas, regreso a casa y vuelvo a soñar con ella.

No vivimos como queremos, sino como apenas podemos. . .

Hay que echar los recuerdos abajo de una patada, soltarles una jauría de rabiosos mastines, ahogarlos sin prisa en el gran basurero de las pesadillas. . .

Todo repercute en el *insight*; se pierde la fe, va quedando por ahí, adentro, el ánimo de no enseñar la cara, de no opinar, no jugar al gambito de una carrera intelectual en México; hasta hace unos días avanzaba aún con el ánimo de que la investigación sirviera para aclarar algo, para volver más verosímil lo que nos sucede; ahora sólo conservo el aliento estético de construir un todo a partir de los datos más dispersos y menos elocuentes que haya en el mundo: los papeles de un archivo.

Ah, ¿pero no nos queda la parodia como una forma de distancia, como un modo de percibir el aletear del espíritu en la jodida, pinche, agraviada maraña de nuestras propias miserables sensaciones que hasta ahora negamos y escondemos? Para qué el paciente estudio de la germanística, las interminables sesiones de culo leyendo a los románticos, sino para ejercer la implacable lectura desde nuestra propia trinchera y no desde ese espacio neutro del respeto y la previa complicidad, de situarse ante Thomas Mann, como quien se pone ante un ser de antemano superior, inaccesible e impracticable. Sí, uno de los rasgos supremos de nuestra cultura incipiente es su permanente *posteridad*. Para el *Gordo* la cultura es un imperecedero monumento, y tiene un sello de unidad y grandeza que nunca alcanzarán los mutilados restos de nuestra especie. Sin duda, esta actitud

reverencial transforma la crítica en retórica. No confundamos: la cultura está hecha de mierda, y es una especie de pesada catapulta. El *Gordo*, que se la ha pasado sacralizándola, debería ser el primero en admitirlo: su padre, después de todo un general Custer cualquiera, le abrió el camino; su pluma tiene algo de sangre en la espada de Don Bernardo. ¡Carajo!

Proyecto de cuento.

Con el entusiasmo juvenil propio de los primeros tanteos, y empuñando ciertos recursos apócrifos que decía haber rescatado una noche de sospechosas iluminaciones, Fernando de Scoracio, médico de su majestad y protomédico en los reinos de España, esperaba, mediante el uso consuetudinario de piedras, hierbas y medicinas que curasen la pestilencia, desenredar la complicada maraña de asuntos que otros arbitrariamente habían decidido calificar de irremediable mitomanía y falta absoluta del principio de la realidad.

Así fue como aquella mañana, antes de comenzar la brega cotidiana impuesta por las dolencias de sus clientes, olvidando un poco la avasalladora inconciencia de siempre, recordó que Alberto Magno recomendaba el uso de la piedra preciosa llamada carbúnculo o rubí, jacinto o zafir, para remediar la pestilencia.

No sin alguna tristeza provocada por esos paseos en las sombras, doliéndose de haber abandonado durante años la lectura de ciertos textos que ahora le serían de gran provecho, a pesar de su habitual sutileza para diagnosticar con toda precisión los males del lumbago, rodeado de colegas prehipocráticos que no acertaban a distinguir suficientemente lo objetivo de lo subjetivo, defendiendo todavía el principio de la vida como ecuación entre la *pyhis* y la *psiquis*, Scoracio acercó la navaja a la yugular y se cortó para siempre.

16/XI/29

Londres, medianoche.

Llego a pensar que los vicios incubados durante este tiempo, la mierda acumulada en los asesinatos y las escenografías de los pregoneros, todo aquello que se traduce en esta irritación silenciosa y humillante, sería una carga histórica excesivamente difícil de superar para la mejor de las revoluciones que pudiera pensarse. Yo tengo para mí que perdimos la oportunidad. La corrupción y la mala conciencia son ya nuestro ser constitutivo siquiera por una treintena de años. No quiero ni pensar en lo que esa misma miseria va engendrando. Si la Virgen María même bajara de los cielos a la calle de Madero, correría el consabido tour: Sirvienta, mesera, putona, y si buena nalga, corista del Folies.

Versión para Teresa Alessio

por Héctor Aguilar Camín

Habían matado a Dagoberto el día anterior, pero todos tuvimos alguna razón para que su muerte no contara; yo, la de querer a Teresa Alessio. Ahora le fabrico una versión inútil, erguida contra hechos en sí mismos irreparables: sé que quererla no fue suficiente. No importa, igual me asedian hasta desbordarme dulcemente, las horas vacías y corteses que la escoltaban en la universidad, las claras parejas de entonces. Supongo que no puedo elegirlo, pero dejo que me rondan esas cosas, los detalles pusilánimes del cerco que nos habíamos puesto, restos de pasillos y de clases, Ramiro que me dijo un día: "Ella te quiere, viejo", Melania que le dijo a ella que yo, el ramillete de frotos accidentales, tantos celos para nada.

Por la tarde, asido al tedio de las cuatro junto a un ventanal del pasillo, veía surgir a Tere Alessio en el último tramo del túnel claro, chapoteando sobre las manchas plateadas. Caminaba casi siempre hacia mí, porque casi siempre yo desplegaba la modesta estrategia de pararme frente al salón que iba a reunirme a los dos hasta la noche. Así podíamos fingir que el salón no contaba, que los datos prácticos de nuestra ubicación eran incidentales: lo mismo, por unos segundos, nos habríamos sentido como aguja e imán en ese espacio, yo la habría distinguido gozosamente a lo lejos —sólo un bulto destruido por la luz— y habría juzgado míos el vaivén de sus piernas, los vuelcos del vestido y de sus ojos, su pueril decisión de ignorar que la observaba. En el minuto que

durara nuestra escueta geografía, Teresa Alessio me ofrecería en exclusiva, y a sabiendas, la inquietud de su cuerpo contra el fondo brillante del pasillo, la simetría difícil de sus rodillas, una cintura así, unos hombros que nadie.

El aura repetitiva de esos días me ayuda a creer en éstos que habíamos llegado a naturalizar nuestra distancia, a disolver en ella una proximidad acechante, no tocada por voces o besos; aprendí a mejorarla, dejando que Teresa Alessio me inundara por las noches con su intromisión exacta en sus sueños que no la exigían. De sueños y miradas y rápidas geografías amorosas llenamos cinco años; años de rozarnos, de calcularnos, de conocernos por rumores que otros traían. Nos empujábamos, sin saberlo, hasta la última oportunidad de una tarde de septiembre que recoge aquellos años y los escupe, descifrados, frente a esta página en blanco.

La comida de fin de la carrera conquie esa tarde empieza no tiene razones suficientes; carece de historia, de casualidad. Debí parecernos siempre un trámite obvio, la ratificación de que habíamos cruzado en efecto todos esos meses lentos de pasillos y falso aprendizaje (porque los pasillos son el síntoma básico, secundan cada una de las imágenes radiantes en que aquel tiempo se ha coagulado; es como si fueran el paisaje perfecto, y la bondad o la maldad —nuestros afectos morosos, envanecidos— nada más sus secuelas, simples chispazos del frotamiento).

Habían matado a Dagoberto dos noches atrás pero Vásquez Lobo tenía hechos los arreglos desde antes: había recogido las cuotas, había comprometido el restorán, había alquilado el camión para que nos moviéramos juntos. —Quiere contigo— me había dicho Grijalbo, a su vez, desde la mañana, y me había ido invitando a aceptarlo con esa forma idiota que tenía de repetir las cosas. —Esta tarde, te digo, después de la comida. Está arreglado. Arreglado, te digo.

Dije ya que cada quien tuvo alguna razón para que la muerte de Dagoberto no contara; como sea, al acercarnos al camión para subir, el armatoste pareció anticipar una secuencia de funeral modesto, la ayuda que la agencia facilita a los dolientes. Para que tuviéramos un coche al fin de la comida, Grijalbo había convencido a Melania de que llevara el suyo; debía inventar algo que la eximiera de subir al camión. Como Melania era la novia de Grijalbo, inventó una metáfora idiota sobre el acarreo de ganado. Teresa Alessio sonreía a su lado; a mitad de la explicación empezó a irse hacia el coche, dichosa y secreta, paseando la bolsa sobre el césped del camellón, de espaldas al mediodía sin sol que el camión y una nubes cargadas y Dagoberto se ocupaban en degradar.

Los demás fuimos en el camión, tratando de cantar por el camino. Cuando llegamos al restorán ellas se habían instalado en el extremo de una de las largas mesas ordenadas por Vásquez Lobo. Había una fuente de carnisas y una botella de brandy cada cuatro asientos. Grijalbo destapó la primera al sentarnos. Alessio alzó hacia mí una copa de líquido morado y la dulce sonrisa que estrenaba. Después del primer trago, Melania saltó:

— Gordito, ¿dónde mataron a Dago? Fue por aquí, ¿no?
— La gasolinera de al lado —respondió Grijalbo—. Junto al motel.
— Pobre Dago, tan buena gente.

En la parte de atrás del restorán había unas florecillas mustias entre el zacate erizado y alto. El aguacero que se soltó mientras comíamos pareció reavivarlas, al final las dobló. Un viento frío empezó a correr en ráfagas bajo las mesas, y el estacionamiento fue pronto un solo charco terroso, color gabardina. Comimos y jugamos y sentimos el frío; a partir de la tanda de los cancioneros



la tarde se fue más aprisa, como adelgazada. Helados fotógrafos de bigotillo, con sacos cafés de una moda perdida, nos registraron en sus placas: complacientes, hartos, abrazados, con un ojo cerrado, ostentando el undécimo jaibol y la muñeca guanga. Novios y amigos se ratificaron en el reverso de las fotos cuando las trajeron. Vásquez Lobo se quitó la corbata, la cortó con unas tijeras que tenía preparadas y repartió los pedacitos entre varios de nosotros. Dijo que esta no sería la última vez sino la primera de una nueva etapa; dondequiera que fuéramos y él estuviera —o no estuviera— podríamos enseñar el pedacito de corbata que nos daba y eso sería como volver a vivir, y por la noche iríamos en el camión a la Plaza de Garibaldi por un mariachi que él iba a pagarnos y luego a la universidad. Propuso un brindis por nosotros. Al voltear vi el cuello suave de Alessio, la delicada transparencia de una gasa color carne sobre los hombros pecosos y el brazo largo, moreno, apoyado en la mesa. Tenía las cejas alzadas en una curva angulosa y las pestañas finas y erectas, indiferentes a la uña que las recorría en la comisura y al amago del cigarrillo que los dedos sostenían apoyado en la sien. Estaba atenta desde hacía un rato sobre mí, irritada y paciente, tratando de exprimirme el caballero. La miré largamente y cambiamos una sonrisa. Atrás, junto a la línea que ondulaba su cabello negro, los pirules de Tlalpan se hinchaban de lluvia y dejaban llegar entre borrones un malestar incierto, algo que asocié torpemente a Dagoberto, la desazón postergable de haber sido su amigo o de no tener nada contra su muerte, ni siquiera dolor.

Antes de que las mesas se vaciaran, huimos al estacionamiento. El coche de Melania estaba en la esquina, empañado, sucio con los retazos de una madreselva que las gotas habían aporreado.

— Ustedes atrás —dijo Melania.

Puse una mano para que Alessio se apoyara al entrar y pensé que cuando las cosas están preparadas, todo parece doblemente inseguro —e inevitable: se dejó caer en el asiento sin soltarme. Los baches del estacionamiento, cuando salíamos, le sirvieron con la misma justicia tenue e improvisada para acercar la cabeza a mi brazo, los labios a mi cuello; luego prendió un cigarrillo y lo puso en el centro para que fumáramos. Dejamos atrás unos pirules antes de que Grijalbo frenara: —Aquí lo mataron —dijo.

Por cortesía con su novio, Melania volteó. Había una colina, una zanja grande con casuchas en las laderas y encima un motel nuevecito, encallado en la piedra. Un poco a la derecha estaba la gasolinera. La rampa colorada que iba a las tomas de gasolina estaba clausurada por una cadena y había un policía sentado en un sillín de plástico, bajo la ancha cornisa. Lo habían matado dos noches atrás, al arrancar. Su novia Madeleine había sacado un corte a sedal en el brazo y estaba muda desde entonces. Teresa se inclinó musitando mi apellido, un hábito de cinco años; estiré la mano también para encontrar su cuerpo, el otro hábito de verlo detenido, traicionado limpiamente por el fondo de las cuatro de la tarde, pero sólo hallé una tela resbalosa, y varias ligas, bajo la falda tableada. La besé por primera vez, repitiéndome que era la primera vez; sentí estúpidamente que Madeleine y Dagoberto pasaban entre nosotros como un aire encerrado; pasaban con su vida plena, magullados por la lucha reciente en el motel y alguien volvía a dispararles un perfecto disparo a la nuca. La besé de nuevo y Grijalbo arrancó. Durante el trayecto nos acariciamos cinco años. Increíble y exacto: por años había apuntado hacia Teresa Alessio como hacia una frontera final para el gran desperdicio de cosas mal vividas; ahora la tenía arqueada sobre mí, descuidada y

ardiente, exigiendo una violencia que la desbordara. Su voz era la misma, quizá más urgente, que yo le había adjudicado algunas noches, la voz que había aprendido a escuchar en la almohada para fortalecer mis ensueños con su dueña, el afán de dormirme cada noche con la sensación de tenerla, de haber logrado una victoria sobre el día. La humedad del nylon, sus manos bajo mi camisa, el juego de su lengua en mi oreja: cada cosa fundía el sabor de los ensueños pasados con un presente que empezaba a cumplirlos sin llenarlos del todo. Era como si el fervor quedara todavía estrangulado por una diacronía imperceptible, decisiva, que los ensueños, más inteligentes que nosotros, siempre suprimieron y que esa tarde yo había empezado a llamar Dagoberto.

En San Juan de Letrán se amotinaban las camiserías; tres cuadras adelante de Madero, cuando doblamos hacia la plaza Garibaldi, Alessio me quitó la mano de sus piernas y buscó el espejo en su bolsa. —Ya vamos a llegar —explicó. Sacó el espejo y se compuso las puntas del peinado, la pintura, la reputación. Grijalbo bordeó la plazoleta y se paró junto a un tendajón rezumante. Alessio se corrió al extremo del asiento.

— No sea mañosa, Alessio, mosquita muerta —le dijo Grijalbo al recargarse en la puerta para vernos.

— Mosquita tu mamá que se para en la caca —respondió Alessio. Melania fumaba, la risa la hizo toser.

— Así se muere la gente —jugó Grijalbo—. Ven lo de Dago y no escarmientan.

— No juegues con eso, gordo —dijo Melania, ahogada todavía por la risa y el humo. Pobre Dago.

— Hay algo sucio en lo de Dago, ¿no es cierto? —especuló Grijalbo para mejorar sus bonos. Digo, algo sucio. No se mata a nadie por diez pesos, ¿o sí? No se mata a nadie, carajo.

— Son unas bestias —explicó Melania.

— Ponle que sean unas bestias. De cualquier modo hace falta un motivo. Un motivo al menos.

— Eso lo piensas tú —replicó Melania. No tiene nada que ver con ellos.

Dijo ellos como si escupiera.

Grijalbo volvió a acomodarse en el asiento para mirarme: —¿Tú cómo lo ves, flaco?

— Esas cosas sólo pasan en México —dijo Alessio, que buscaba unos cabellos de la nuca con el espejo. En Europa se podía caminar por todas partes sin temer la oscuridad en cada esquina.

Miré el árbol próximo a la ventanilla, estaba totalmente limpio de hojas. El cortejo de mi abuelo había sido suave, apenas triste. Yo no lo quise, no lo quería ya cuando murió, pero asistí de todas formas, lo acompañé como si lo quisiera hasta el hueco que le tocó bajo unos sauces, en esa greda limosa y afiligranada que tiene la tierra de los cementerios. Lo llevaron en una camilla rodante, alto y acerado el ataúd, con los ojos rotos, estragados por el carcinoma. Habían dejado junto a la reja del gran monumento cuatro coronas de flores; a un lado de las coronas, al llegar, había encontrado a Teresa de pie, sin indicios de luto o cortesía, esperando la marcha. No se acercó cuando llegamos, apenas me miró. Hizo unos cuantos ademanes compulsivos —o solidarios, según se vea— y luego se fue, sola y mía y en secreto, como vino. Porque nadie nos vigilaba esa vez como ahora, como siempre.

La plaza estaba desierta por el agua y porque los otros, con Vásquez Lobo y el camión, no llegaban. Durante un tiempo vimos únicamente perros, esos perros de fin de aguacero que aparecen por todas partes y ambulan, como adoloridos, gulados por un



olfateo casi humano. Pensé que lo inevitable es que los muertos cumplan su ciclo de aniquilación, que vayan acabándose todos los días un poco, conforme se desatan los nudos respectivos en algunas gargantas.

Había oscurecido cuando decidimos volver a la universidad a esperar el mariachi. Entramos por Madero hacia el centro y vimos los capacetes mojados, brillantes, las pequeñas banquetas abigarradas. A la altura del Zócalo, Melania iba ya en el hombro de Grijalbo y Teresa me mordía la oreja. Estábamos acostados en el asiento cuando llegamos a la universidad, pero repitió el movimiento de apartarse sin trámites. La imaginé desnuda, forrada de un desdén aséptico y certero, retando una pasarela de desconocidos, y luego íntima y sola, en su casa, tapándose púdicamente los hombros para pasar al baño, por la noche.

Dejamos a Melania y a Grijalbo en el auto y cruzamos sin tocarnos el estacionamiento. Adelante estarían los otros —estaban ya entre los coches— dividiéndonos, consignado nuestros tactos, nuestras primeras bromas privadas, esa intimidad que la simulación y los mutuos desplantes nos habían escamoteado cinco años y que nos hacía caminar ahora por los pasillos de abajo recelando de nuestra compañía. Odié la certeza de que Alessio sabría de lugares menos vigilantes que éste, lugares relativamente impunes en los que le habría sido ya más fácil reconocerse, darse, llamarse sólo Tere

durante un *tour*, dejarse coger por el gringo próximo, el piloto en una estación de paso, dos paisanos al final de una borrachera parisiense, Sí. Madeleine también tendría el viaje a Grecia que le permitiría reponerse, el viaje de que hablaba Teresa a mi lado. Aquí estaban los pasillos, los jardines moteados de hortensias y dalias, la conciencia de ser uno más, cazado en un escenario la mitad de impune.

Ocupó treinta minutos en el baño, arreglándose el peinado. La esperé en el café tomando una coca cola, dejándome llegar las bombas y la rampa, la última gasolinera de Dagoberto. Lo habían matado —dijeron— porque jugó a no pagar diez pesos de gasolina. Había arrancado para huir cuando el matador salió de las oficinas, con la escuadra en la mano, gritándole que se parara. No le hizo caso. El primer disparo dio en el parabrisas; Dagoberto aceleró. El matador corrió atrás y se cuadró en el centro de la rampa a tres metros del coche que volaba, a cuatro metros, a seis: el segundo disparo pegó en el tablero, el tercero perfecto en la nuca. Madeleine sufrió un corte a sedal en el brazo que le tenía pasado sobre los hombros. Jugué a encontrar en mí una huella paralela del odio que había bajado por el gatillo del matador contra Dagoberto, su blanco ocasional. Tuve la sensación de haberlo compartido todo con el blanco, o por lo menos una memoria mutua de nuestro aburrimiento en los pasillos, el gusto por Madeleine, un par de zapatos iguales, de gamuza, que los dos teníamos. Bebí la coca cola y transité ese circuito. Luego vi aparecer a Grijalbo y a Melania en los prados laterales; venían abrazados del estacionamiento, las hortensias tiritantes y nítidas por el agua flotaban a su alrededor. Melania tenía las piernas redondas y un poco achatadas, pero la frente despejada y el pelo rubio, alzado en una onda inmensa sobre la cabeza, le daban un aire noble, libertino. Caminaban los dos enlazados por los jardines, una brisa improbable agitaba las hortensias haciéndolas temblar como si obedecieran un tropismo preciso, el diseño de alguna emboscada.

Los mariachis llegaron una hora más tarde, con Vázquez Lobo, sin corbata, a la cabeza. Ahora había música y algunos se habían puesto a bailar. Ramiro se le había declarado a alguien y despotropicaba en el fondo del café, perfectamente borracho. Teníamos encima la primera amonestación del administrador de la universidad y el informe secreto de que la fiesta seguiría, para los íntimos, en la cercana casa de Chavo. A eso de las nueve y media nos reunimos de nuevo con Melania y Grijalbo para hablar de la fiesta y de la falta de alcohol, de la forma en que escaparíamos, sin que nadie supiera, a la casa de Chavo. No fue difícil. Del impropio Vázquez Lobo nos escabullimos fingiendo una retirada monástica, a las diez. Al salir, Ramiro se nos cruzó en la puerta, despatarrado, para exhibir unas cuentas que nadie le dio. Caminamos hacia los prados en el aire húmedo y fresco, como si dejáramos atrás cientos de obstáculos y esta fatiga alerta y estilizada fuese ya el final del escenario cautivo de los pasillos, de los años muertos y pulcros que habíamos desperdiciado. Entrando al estacionamiento, Teresa pasó un brazo por mi cintura y me puso un llavero en la mano. —Traje mi coche —dijo, jugando con la nariz en mi mejilla.

Antes de salir a Ermita, unas tres cuadras después, venía otra vez sobre mi hombro, silenciosa y moldeable, otra vez un racimo de voces propicias, una ternura afásica, sometida, dispuesta a perder. Calló cuando pasé de largo la casa de Chavo y puse el coche varias calles adelante, junto a un camellón oscuro y ancho donde habían crecido por años viejos eucaliptos. Eché los asientos para atrás y la tendí encima, combatiendo con su olor y las

sombras de su pecho, los rencores nacientes, el hábito de no tenerla, la resignación de su ausencia. Besé su abandono, su libertad, la pierna que apoyaba en el asiento y sobre contra mí, sobre el ocio de esas caricias que burlaban una distancia de años, un calendario perdido, y la tarde transcurrida y la resistencia de su blusa de seda a la prisa de mis dedos. Escuché el roce de sus medias, los resbalones de su fondo, el chasqueo de sus labios, su exigente lenguaje de gruñidos. Fue como volver atrás, al tiempo gastado contra su voz tantas noches sin ella; como irle quitando la falda, zafándole el sostén, liberándole los botones del ligero a todas las Teresas fingidas y buscadas en esos ensueños y a ésta, que hundía levemente los sillones del auto al revolverse conmigo. Estuvo presente también la escena de una noche en la casa de Chavo, durante la fiesta de aniversario de sus padres: la coincidencia extrema de esos segundos en los que Teresa, detenida por Vázquez Lobo junto a un biombo, ocupaba un lugar que repetían dos espejos de luna colgados simétricamente, uno frente a otro, en los rellanos de una escalera de granito. Los espejos coagulaban la mitad de su rostro y su escote, una Teresa Alessio fracturada y triple que no era, por ese momento, ninguna de las tres posibilidades, ni siquiera la suma de ellas, sino ya mi enredo y mi confusión, el exceso de su ausencia en mi vida. Para desbaratar ese montaje latente, urdí la frágil táctica de perderme en sus brazos, en la caja de su pecho, en la luz de plata que el eucalipto soltaba (no sé por qué el eucalipto) haciendo que su piel refulgiera. —Cuánto tiempo, cuánto, cuánto, cuánto.

Ahí estaban la luz del eucalipto, el brasier suelto en su cuello, la ciudad borrada por el fleco de la luz, los peces plateados y largos en el aire. Las cosas que siguen a eso, están más acá de las palabras. Son el ahogo, el desenfreno en los ojos que apenas besaba, el encogimiento veloz de las manos sobre sus senos, un primer grito quizá. Me abrí a esa ruptura con una lentitud inmensa, deslumbrada, como si despertara. Antes de mirar entendí: atrás estaban los otros, nadie se sustrae. Luego los ví, se recortaban en el parabrisas contra otra luz, apoyados en el cofre. Eran tres, el que sonreía usaba una gorrita de estambre con una borla en la cima. Fue el que dijo —¡Píquenle!

No me moví, pensé absurdamente en Dagoberto y en los pasillos, en los ojos de mi abuelo. Ellos corrieron hacia las portezuelas, el que vino hacia mi lado sacó de la bolsa un objeto que brilló bajo el eucalipto. Teresa gritó. Salté buscando la llave y tratando de sumir los seguros de las puertas. El primer tajo fue en el brazo. Teresa gritó otra vez, dos veces, jalándose el cabello a mi lado. El tipo de la gorra de estambre que miraba desde el cofre golpeó el parabrisas con una cadena. Apreté la llave de la marcha, bruscamente, lastimándome el pulgar. El segundo tajo fue en el hombro: forcejeaba para mantener cerrada la puerta de mi lado. La otra puerta no abrió, le florecieron un boquete con una piedra y una mano entró por el hueco del vidrio para abrir por dentro la manija. Tiré una patada y sentí la mano encogerse, deformada bajo el zapato. Dejé que el otro abriera un poco la puerta de mi lado y la pateé también hacia afuera, golpeándolo con ella en las rodillas. Perdió el equilibrio y cayó sentado, le dí la vuelta a la llave y el auto arrancó. Se fundieron en la noche limpia un grito metálico de Teresa suplicando algo y el ruido del motor, el rechinado de las llantas al hundir el pedal. Vi al tipo de la gorrita de estambre echarse para atrás; fintó a un lado, sin moverse, y luego saltó, golpeó en el cofre y en el capicete, quejándose. Teresa resbaló hasta mi cintura; se le había corrido el rímel, el llanto y los mocos

desbarataban las chapuzas del salón de belleza y de sus años. Había dos manchones negros bajo sus ojos, y un labio hinchado y seco colgando sobre su barbilla.

—No pasó nada —dije. Sentí la humedad en el brazo, la camisa empapada secándose en el aire que llegaba por la ventanilla. Ella estaba tirada en el fondo del otro asiento, gimoteando, con las medias rojas caídas en las rodillas y la blusa desabrochada, sin brasier, repitiendo no puede ser, no puede ser así, tú, y pasándose la mano por el pelo, por la nariz, por la boca, conteniendo con eso los accesos de vómito y los sollozos. Puse un pañuelo sobre la cortada del hombro y enderecé el respaldo; luego conseguí un kleenex y un espejo, le dije que mirara los arbotantes de Tlalpan, que era su coche, que era yo, que no había pasado nada.

Varias colonias después, cuando llegamos a la suya, empezó a trabarse las medias y a limpiarse el rostro. Me paré en una farmacia a comprar un sedante que no quisieron venderme. Al llegar a su casa me dijo que pasara para llamar al médico. Hubiera podido aprovechar la grieta y bajar, besarla en la verja como dándole a entender cualquier escena imborrable, llamar al médico, exhibir la coartada, recobrarla a fuerza de días y proximidad. No entré. Vi sus hombros caídos, su cuello repentinamente flaco, sus labios secos, la locura de vidrio en sus ojos. Entendí, con el debido patetismo, que no era para mí: habría siempre otras cosas interponiéndose, Dagoberto o el pasillo, nosotros mismos, vedando nuestro encuentro sin descanso.

Rumores no confirmados anuncian que se casó el mes pasado en Monterrey. Es el turno, pues, de velar su calma y su reputación; de escribir aquellas cosas, levantar una versión verosímil, hecha especialmente para ella: un espacio duradero, sin intermediarios, donde algún día podamos encontrarnos sin testigos, donde de algún modo nos hemos encontrado ya. Confío en que el tiempo hará valer esta versión, como verdad, lo mismo que esa tarde y esa noche. Faltarán si acaso unos detalles en cuya estricta correspondencia no hace falta insistir. Digamos: la sirena de la ambulancia en que fui conducido por Tlalpan, recogido sin ella bajo las luces del eucalipto, los dos golpes secos y helados del cuchillo en mi estómago, las razones del otro día en el que nadie —apenas yo— preguntó por su paradero.

San Angel, 1967

P.S. 1975.

Casi diez años después de estas astucias, y de no verlo, encontré a Vázquez Lobo en un garito clandestino de las calles de Brasil. Gordo y todavía aparatoso, quemaba fichas de cien pesos en una ruleta adversa. Después de varios whiskys y varias injurias al pasado, llegó a Dagoberto. Su caso probaba, dijo, los mares de estupidez e ingenuidad en los que siempre nos habíamos movido. Estaba harto de la estupidez y de la ingenuidad. A Dagoberto lo habían matado, sí, pero no en la gasolinería ni mientras escapaba de una estúpida e ingenua deuda de diez pesos, sino desnudo en el motel, sorprendido *in fraganti* cuando le hacía el amor a Madeleine. El padre de Madeleine en persona, un ganadero de Chihuahua, lo había ejecutado mientras tres de sus hombres lo detenían. De ahí el perfecto disparo en la nuca: —Droga, hermano, deudas, de a de veras. Y este pendejo que quería zafarse llegándole a la hija del jefazo. ¡Pues dónde estamos, carajo!

Estábamos en la barra del garito tratando, como todos de elegir nuestro pasado.

Insectos en un frasco de cristal

Notas fortuitas sobre Claude Chabrol

por Rainer Werner Fassbinder



Claude Chabrol

PRESENTACION

Uno tras otro los datos que tenemos a la mano: contemporáneo de Uwe Brandner, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, compañero de escuela de Wim Wenders, productor del dramaturgo y novelista austriaco Peter Handke, director de cine y televisión, guionista y dramaturgo, miembro de toda una generación de cineastas de la República Federal Alemana, el realizador más conocido del joven cine alemán, Rainer Werner Fassbinder (n. en Munchen, 31 de mayo de 1946), representa —para los comensales de la mesa y el anquilosamiento cinematográfico de este lado del paraíso— al sátrapa del renacimiento del cine alemán, iniciado a finales de los sesentas.

Claude Chabrol (n. en París, 24 de junio de 1930) perteneció al grupo de críticos de cine de los Cahiers du Cinéma, que se habrían de convertir en cineastas para integrar una de las facetas de la nueva ola francesa. La carrera de crítico de Chabrol se inicia en 1950 y se prolonga hasta 1959. En 1957 filma su primera cinta: *El Bello Sergio* (*Le Beau Serge*); al año siguiente *Los Primos* (*Les Cousins*); en 1959 *Las Buenas Mujeres* (*Les Bonnes Femmes*), y *Les Godelureaux* en 1960; un año después *La Avaricia* (episodio de *Los siete pecados capitales*), con la que finaliza la época más importantes de su producción. De aquí hasta 1972 filmará catorce películas, un sketch de 18 minutos (*El hombre que vendió la torre Eiffel*, 1963) y un episodio del filme *París visto por* (*La Muette*, 1964). De estas trece son conocidas en México únicamente seis, *Landru* (1962), *La Pantera Azul* (*Marie Chantal contre Dr. Kha*, 1965), *Burbujas del terror* (*Le Scandale*, 1966), *Las dulces amigas* (*Les Biches*, 1967), *La bestia debe morir* (*Que la bête meure*, 1969), *Clínica del amor* (*Dr. Papaul*, 1972). En el caso de las películas que jamás se hayan estrenado en México, ni en salas comerciales ni en cine clubes, se han puesto las traducciones literarias. Para finalizar, es conveniente señalar que este ensayo ha sido sometido, digamos, a un doble proceso de decantación. Publicado originalmente en el libro *Reihe Film 5: Claude Chabrol*, Ed. Carl Hanser, München 1975, fue traducido al inglés por Derek Prouse para la revista del British Film Institute (*Sight and Sound*/otoño 1976/ Vol. 45 No. 4). Así, irremediablemente, la fuerza y la precisión de un original se han perdido; no obstante, ciertos comentarios y obsesiones de Fassbinder sobreviven a la traducción más falible.

"Toda deuda deberá ser pagada en esta tierra, incluso la de mostrar sombras y espectros como seres humanos."

Theodor Fontane

Todo sigue como empezó y hasta ahora no ha cambiado. Cuando Francois va a Sardent, su tierra natal, que no ha visitado por años, María lo acompaña en su primer paseo por el pueblo, y entonces se menciona el hecho: para María, Francois está mirando a las gentes como si fueran insectos. Eso fue en *El Bello Sergio* (*Le Beau Serge*) en 1957, y Chabrol, que se identifica con Francois, está a punto de terminar el filme con esta aclaración; sin embargo, es apenas el principio y ni el mismo Chabrol se ha precisado. Al contrario. De otra forma en sus últimas obras hubiera desarrollado más creativamente la intuición de Francois al final de *El Bello Sergio*; de este modo, Chabrol habría jugado más limpio con Chabrol y —honorablemente—, se hubiera convertido en un gran cineasta: Chabrol es el caso de un director que ha realizado muchos filmes hermosos y reconocidos, pero, al mismo tiempo, pocos de ellos verdaderamente ponderables.

El punto de vista de Chabrol no es el del entomólogo, como a menudo se ha sostenido, sino el del niño que conserva una colección de insectos en un frasco de cristal y los observa con asombro, alternando temor y placer ante las maravillosas pautas de conducta de sus minúsculos animales. Su actitud respecto a ellos cambia de acuerdo a su estado de ánimo, como si se tratara de una pesadilla o una mala comida. De hecho, su punto de vista varía. No investiga. De otro modo podría —y debería— descubrir las razones de la brutalidad de la existencia y tendría más cosas que decir acerca de ella. Y todo esto al margen de un hecho: existe un número de criaturas cuyo colorido es menor que el de las otras, criaturas menos iridiscentes, una agobiante mayoría menos colorida que provee las bases para la existencia de las más hermosas. Sin embargo, el niño desprecia esta mayoría; no la investiga, simplemente la mira como a algo lejano, deslumbraído como está por el centelleo de los demás insectos. Esto le impide encarar las inconsistencias de sus criaturas predilectas. El niño se vuelve un ciego cada vez más abatido y enfadado por su ceguera, por la curiosidad insuficiente que ya le otorga este indicio: algún día, con sus animalitos, hará un film que se llamará NADA.

Una vez más es el destino quien lanza los golpes, el destino que se enrola a un accidente para conducir el relato hacia adelante. ¿Por qué dispara Paul a su primo Charles en *Los Primos* (*Les Cousins*)? Pues por el destino. Y un destino muy azaroso, por cierto. Ahí pudieron darse muchos otros: la bala bien pudo matar a Paul, puesto en la mira por Charles durante la noche. Con esto, al menos la



El bello Sergio



Los primos



Los primos

estupidez del relato hubiera sido interrumpida. Pero esta misma estupidez es sostenida con obstinación hasta el fin. ¿Y cuál es el papel más importante que desempeña esta imbecilidad inabitable? ¿La consistencia misma de la estupidez? Cualquiera que éste sea, la trama da en el corazón del ingenio empobrecido del espectador que uno suele menospreciar. ¿Cuál fue el verdadero rostro del fascismo en 1958 en Francia? *Los primos* es un documento sin valor documental y una historia en un tiempo *intemporal*. En 1958 el fascismo no puede ser Wagner y un judío a quien torturan gritándole: "Gestapo". En efecto, un estudiante de color es tachado de estúpido un par de veces; Chabrol es valiente al mostrar esto. ¿Pero qué pasó con los cien mil norafricanos que eran explotados y discriminados en París? Ah sí, no se puede culpar a nadie por algo que no ha hecho —¿o se puede? Eso me pasa con Chabrol: las cosas importantes son las que dejó a un lado.

Sin embargo persiste, en otro lado, el odio constante entre Thérèse y Henri Marcoux. Este odio perduró a través de un largo matrimonio en *A doble vuelta* (*A double tour*). Esto ya es algo. O al menos, es mucho más que el silencio despreciativo de Paul hacia Charles en *Los Primos*, el cual, según *Cahiers du Cinéma* (1960), no "se fusiona con ningún otro en esa prolongada carrera, esa aberración colectiva del tiempo: fascismo". El fascismo implica mucho más que el desprecio de un joven inteligente a su primo llorón. Así, el aborrecimiento en *A doble vuelta*, el matrimonio que destruye a la gente por su central inhumanidad, la educación de los niños dentro del mismo matrimonio y cómo estos niños son, inevitablemente, expelidos, todo esto, al menos, pudiera conformar un tema. Incluso tratándose de un cuento de hadas, los filmes deben aspirar a la realidad. ¿Y sobre las mentiras qué? Chabrol acertó: con una pequeña parte de la sociedad (como la *haute bourgeoisie*) a la cual casi nadie tiene acceso, uno puede repartir libremente las mentiras. ¿O es que el espectador no tiene la posibilidad de reinterpretar las mentiras en los términos de su propia realidad? Y este filme, por último, ¿no tiene algo que ver con el matrimonio y nuestros padres, con la hipocresía y las demandas de propiedad? Pero el hecho de que nuestros padres hagan esas demandas no es culpa suya sino de su educación, de las razones por las que fueron educados en esa forma, de los intereses familiares, etcétera.

Chabrol no mira así las cosas. Como lo muestra su última película, Chabrol no hace preguntas, intercede por el matrimonio y el matrimonio es, primero y antes que nada, una institución vitalicia. Chabrol está en contra de la hipocresía y las demandas de propiedad en el matrimonio, en lugar de estar en contra del matrimonio mismo. Todos son sentimientos y necesidades triviales. Ninguna pregunta sobre cuáles son los sentimientos y las necesidades verdaderos. Ninguna indicación de que las necesidades

Landru



que uno cree tener son en realidad —y únicamente— las que uno mismo supone.

Todo, en su conjunto, parece estar en orden. Los problemas que se le presentan a Chabrol son problemas irracionales, no las desviaciones inevitables que se dan en la realidad dentro de un sistema social como éste. Richard Marcoux (en *A doble vuelta*), hijo mal educado y posterior homicida, no se convierte en criminal por su educación sino porque es un débil mental. Y esa es una mentira de Chabrol, una mentira que impide al espectador tomar al cuento de hadas por la realidad. ¿Para qué sirve entonces una película? ¿Sólo para hacer dinero? Después de todo, la industria cinematográfica es, en efecto, una industria. Hacer dinero es un objetivo honorable, pero falta preguntar si es el único. Y entonces, ¿por qué son tan peligrosos estos filmes? ¿Porque quitan el coraje en lugar de promoverlo, porque encubren en lugar de iluminar? Después de todo, es sólo arte. ¿y qué puede hacer el arte?

Chabrol, con seguridad, no ignoró el callejón al que había llegado con *A doble vuelta*, y del cual él mismo iba a salir tan bien librado después, cuando hizo *Las buenas mujeres* (*Les Bonnes Femmes*). Y

Las buenas mujeres



Los Gandallas



entonces tuvo problemas. *Las buenas mujeres* es el único filme de Chabrol que comercia con personas verdaderas y no con sombras. Al final, Chabrol se permite un rasgo de ternura hacia sus personajes —una ternura manifestada sólo posteriormente para con los personajes abandonados, como el que representa Michel Bouquet. Aquí penetra con ellos en las situaciones más odiosas y repugnantes y, no obstante, permanece en ellas: el niño ha metido la mano en el frasco de los insectos; naturalmente, éstos lo mordieron. En adelante, lo pensará dos veces antes de meter la mano nuevamente para liberar a sus criaturas. Como sea, no ha vuelto a hacerlo hasta ahora. En realidad ha separado algunos insectos relucientes y los ha acariciado delicadamente, pero sin ir más lejos.

Los críticos lo atacaron ferozmente y el público se unió a la crítica. Todo esto al margen de un hecho notorio: los críticos, por esta vez, aprobaron los personajes que Chabrol ciertamente amaba. Yo creo que en realidad los críticos y el público despreciaron a "las buenas mujeres" y condenaron a Chabrol porque éste pudo señalarles cómo y qué despreciaban. Más aún, *Las buenas mujeres* es un filme revolucionario porque provoca una cólera genuina en contra de un sistema que deja a la gente desmoralizada. Es un filme que deja muy en claro la necesidad de actuar. Su método de trabajo, hasta aquí, había obligado a Chabrol a hacer películas muy caras, de otro modo podría haberlas hecho con mucho menos dinero y aprender perfectamente a trabajar con un presupuesto pequeño. Sucedió lo contrario: aprendió a hacer filmes desaliñados con grandes presupuestos. Ese, no obstante, es un camino.

Después de *Las buenas mujeres*, Chabrol trató de hacer películas de la serie B, caracterizadas por muy poca acción y mucho arte. Al público, principalmente, no le importaron *Les Godelureaux* (traducción literal, *Los Gandallas*), *L'Oeil du Malin* (t. 1., *El ojo del maligno*), *Ophélie* (t. 1., *Ofelia*) y *Landru* (ídem). De este segundo periodo de su obra sólo conozco *Landru* —un admirable Frankenstein cinematográfico. Extractos de documentales de la primera Guerra Mundial son yuxtapuestos a representaciones teatrales; el mismo Landru, en la narración de esta anécdota, no es visto como un monstruo sino como alguien que, viviendo en una época despiadada, se comporta despiadadamente —y Chabrol permite a Charles Denner actuar de un modo tan extravagante que el relato pierde su credibilidad. Se contradice tanto que al final uno no ha visto nada, no ha experimentado nada. El público sabe cómo va a desarrollarse el juego, y éste funciona a partir del placer que Chabrol siente por lo repugnante —placer que lo domina hasta el punto en que se vuelve una manía. Una manía que termina por molestarlo tanto a uno, que el filme se vuelve algo insoportable —ya que el mismo filme es tan sólo su superficie: el



El ojo del maligno



Marie-Chantal contra el doctor Khô



La línea de demarcación

filme y la mayoría de las maravillosas imágenes que terminan chocando entre sí. Esto implicaría que, por esta vez, Chabrol entendió al fin que el público era su enemigo y que, después de todo, ¿por qué habría uno de hacerle el bien a sus enemigos?

Entre 1957 y 1962 Chabrol se las arregló para hacer una o dos obras al año. En 1963 hizo únicamente un *sketch* de 18 minutos, de modo que debe aclararse que Chabrol, para el siguiente periodo, necesitaba ganar dinero. Pero esto es sólo una parte del problema. En los dos "Tigres"* que realizó —yo debería llamarlos filmes policíacos del lado del sistema— existe un acercamiento consistente: no se realizó ningún esfuerzo por llegar a asir el género. Para este tipo de obras Terence Young es más completo. Chabrol tiene aún varios problemas cuando se propone imitar: todo resulta subestimado —incluso los momentos de comicidad que uno suele encontrar en este tipo de películas. Lo que se olvida, no obstante, en todo esto, es el convenio entre Chabrol y su república.

No hay tal Balzac del siglo XX, aunque sus filmes indican que éste es el papel que él mismo quisiera adjudicarse: en Chabrol, Francia no es criticada; aunque en Chabrol, también, Francia cuenta con un cínico solapado, un cínico tremendamente nostálgico por el *naïve*, por la identidad perdida. Y es de esta estupenda yuxtaposición de donde surgen filmes como *La pantera azul* (*Marie Chantal contre Dr. Kha*), *La ligne de Démarcation* (t. 1., *La línea de demarcación*) y *La Route de Corinthe* (t. 1., *La ruta de Corinto*). Filmes *naïve* con héroes —en apariencia— *naïve*. Con los filmes policíacos —*La pantera azul* y *La ruta de Corinto*— esto se vuelve tolerable porque el filme policíaco es un género *naïve*; pero se convierte en una farsa cuando aspira a la realidad como en *La línea de demarcación*. No es casual que Chabrol llamase al coronel Rémy para escribir el guión. Los veteranos de la resistencia se convirtieron en los reaccionarios representativos de la moral de un Estado muy singular. A Chabrol lo pierden la simpleza y la adaptabilidad de sus esquemas. En efecto, todo queda entre franceses, especialistas en tomar el pelo de principio a fin; incluso el aristócrata cobarde, que en todo momento encuentra estúpido el oponerse a los alemanes, muere exonerado. Y los buenos franceses estallan en una breve interpretación de la *Internationale* antes de terminar con la *Marseillaise*. Esto no sirve para clavar una bandera ondeante con la svástica (la respuesta común a la pregunta de qué sucedió, subsecuentemente, para liberar a Francia) flotando sobre un Rhin maravilloso. Los otros dos filmes con sus valerosas heroínas siempre afortunadas, Marie Chantal y Slanny, son muy atractivos

* Fassbinder se refiere a dos cintas de Chabrol aún no exhibidas en México: *El tigre gusta de la carne fresca* (1964) y *El tigre se perfuma con dinamita* (1965).



Ophelia

—como atractivas son, por lo que sé, Marie Laforet y Jean Seberg. No había mucho más para ellas; sin embargo uno puede sumergirse en profundas especulaciones metafísicas acerca de qué clase de mensaje Chabrol tenía en mente cuando le echó a cuestras el poder sobre toda la humanidad a la *petite bourgeoisie* (Chantal). ¿Todo el poder a la *petite bourgeoisie* o algo similar? ¿Quién sabe?

Por fortuna, Chabrol no fue capaz de exponer la saga subsecuente de Marie Chantal. Realmente no puedo creer en la sinceridad de su declaración cuando dijo que en este periodo realizó únicamente trabajos menores. En un lapso de cuatro años se sucedieron cinco filmes y dos episodios. Sabemos lo que hizo —y él también sabe lo que debió haber hecho; todos los géneros se encuentran tan vinculados entre sí, que finalmente pueden lograr que cada cosa parezca su contrario. Habría que recordar, tan sólo, los obligatorios *happy-ends* hollywoodenses para darnos cuenta de que cualquiera pudo haber hecho lo mismo. Chabrol optó por el camino más sencillo y, lo repito una vez más, creo que sabía muy bien lo que estaba haciendo.

Burbujas del terror (*Le Scandale*), realizado, sin embargo, antes que *La ruta de Corinto*, lo condujo

hacia su cuarto periodo de creatividad, que por lo general se encuentra asociado con el nombre de Chabrol. En general, uno podría decir que desde este momento la intención de Chabrol es sacudir los valores de la burguesía. Pero la pregunta es ésta: ¿los ataca para destruirlos o para preservarlos? Creo que más parece esto último. De acuerdo, Chabrol se aflige un poco porque las cosas no están claras ni en orden, y se entristece porque la humanidad está muy mal. Todavía no se han dado las condiciones ni el sistema que conviertan a la gente en el medio que a Chabrol le interesa, sino en el fin —de tal forma que sea lo suficientemente pictórico. Y en realidad esto es inhumano.

Los filmes de Chabrol en este último periodo son inhumanos por fatalistas, cínicos y misántropos. Las excepciones confirman la regla. En contraste con su primera época, los relatos de *Las dulces amigas* (*Les Biches*) y *La Rupture* (t. 1., *La Rupture*) son admirables y —planeados desde un principio como filmes no realistas— resultan tolerables. Por otro lado, *El Carnicero* (*Le Boucher*) es un gran filme en el que Chabrol, por primera vez de un modo consistente, desarrolla un relato utilizando gente verdadera. Ah, la única vez. Es el único filme donde no vapulea a los espectadores aceptando la incursión de lo absurdo como algo inevitable. Al contrario, esta vez toca al público de una manera tan acertada que uno difícilmente puede resistirlo, y en esto radica su peligrosidad. En sí mismo, este universo parece alcanzar un orden, pero no tiene nada que ver con la gente que paga en la taquilla; excepto en *Las dulces amigas* y *La Rupture*, no realiza ningún contacto con ella.

Estos dos filmes, tan viejos como son, resultan hasta cierto punto accesibles al margen de que no existan más que sombras en lugar de hombres. Sombras de un encanto alusivo cuya anécdota está bien narrada. Chabrol maneja a la perfección su arte narrativo aún cuando las películas se vuelvan cada vez más descuidadas en su forma. Eventualmente uno tiene la impresión de que Chabrol debió ser el inventor de la toma con *zoom* —el más triste de todos los artificios cinematográficos. Restan una o dos estupendas tomas en movimiento, al contrario de las imágenes flojas, planas y sin ninguna importancia particular de iluminación o color. Y dos filmes definitivamente malos: *Dr. Papaul* (*Clinica del amor*) y *Nada*. Aquí tenemos muy claramente fascismo puro. Pero todo el tiempo permaneció oculto y algún día tuvo que salir.

El desprecio que Chabrol siente por su público se hace evidente en sus cuatro películas para televisión. Uno no puede hacer un trabajo tan irreflexivo cuando está destinado a un público tan numeroso. En lugar de acercarse a la televisión como un canal que puede amplificar la visión del cineasta, la tomó como si se tratar de una molestia. Pero eso también tiene su lógica.

El carnicero



Canción del viento

por Alejandro Tejera

"No os mováis
Dejad hablar al viento
ése es el Paraíso."

Cantares, Ezra Pound.

Ebrios

los brazos son embornal de ciudades que envuelven las velas bañarlas
de voces

alba

cerrada picotea tendida en los bosques marinos despojos de alquimia

ola

se agazapa en ojos enredando la luz que murmura rostros al husmearte

ritual

angosta piel se puebla de días cercanos son siempre que asoman

duna

reflujo constante de ramas ciegas al derramarse el gran ojo se
descascara

tumbo

desciende su pigmento humoso de pira agitada en caras de luna

roca

incipiente amontona las sombras arco indeciso en dedos de niñas

llama

despierta enredaderas de silencio eclipsadas apenas mueve el arroyo

flota

delgada entre la arena arremolina los brotes

musita

las recientes vueltas ahogadas en la orilla de piedras quebrando marea.

Contraluz

charcas que yacen entre rocas y graznidos

los valles nuevos se hunden

frágilmente

en la mansa albada tendida por gaviotas

silencio que crece.

Guardiana del mar encendido

apresada en la espera del vuelo que calla

mancha que beben adolescentes en tierra

recorre agitada los ojos y es paso

Roza

la calle imprecisa en la oscuridad reflexiones

encuentra

el sol más ágil oceánico que enfila velas cerradas

resbala

en nieblas que van hacia arriba

soplando el cristal

la altura

que cava

uniones

palabras-Tiresias

vas navegando

e izas ciudades.

Lytton Strachey

James Boswell

**Clásicos
de la crítica**

**Crítica
de los clásicos**

Sería difícil encontrar una refutación tan demoledora a las lecciones de moralidad barata como la vida de James Boswell. Uno de los más extraordinarios éxitos en la historia de la civilización fue realizado por un haragán, vicioso, borrachín y snob. Pero este éxito no fue del repentino y explosivo género que con frecuencia ocurre entre los jóvenes genios —como la inspirada floración de un Rimbaud o un Swinburne; fue esencialmente el producto de largos años de energía acumulada; la suprema expresión de una vida entera. Boswell triunfó a fuerza de abandonarse a sí mismo, a través de cincuenta años, a sus instintos. Su ejemplo, sin duda, no debe seguirse temerariamente. La auto-indulgencia es muy común; los Boswells, en cambio, son raros. El preciso carácter de la rareza que ahora estamos capacitados, por primera vez, a estimar con algo como la perfección. La naturaleza de Boswell y su historia interior no pueden ser totalmente comprendidas si partimos solamente de las obras que publicó. Sólo en sus cartas es posible encontrar revelado al hombre entero. El profesor Tinker, al haber colectado y reunido la correspondencia de Boswell, y al editarla con una exactitud académica, ha prestado un gran servicio a

la literatura inglesa. De hecho, sólo se puede encontrar un error en este admirable libro. El profesor Tinker nos muestra más de Boswell que cualquier editor anterior, pero no nos muestra todo lo que puede. Tal como los editores de las cartas de Walpole y del diario de Pepys, al darse a sí mismo crédito por rehabilitar el texto de su autor, admite con el mismo aliento que lo ha mutilado. ¿Cuándo llegará a su fin esta torpe y bárbara mojigatería?

La carrera de Boswell estuvo completamente dominada por sus características innatas. La fuente de donde éstas provinieron es imposible de adivinar. Era el hombre más extraño y audaz: descendiente de barones escoceses y terratenientes, hijo de un brillante abogado, fue un artista, un derrochador, un bufón, con una enorme pasión por la literatura, y sin ninguna clase de dignidad. Así nació y así permaneció; la vida no le enseñó nada —pues nada tenía que aprender; una maldición marcó su destino, inmutablemente, desde el comienzo. A los veintitrés años descubrió al Dr. Johnson. Un año después le escribía, en Wittenberg, "desde la tumba de Melancthon": "Mi papel descansa sobre la lápida de ese gran y buen hombre... ¡En esta tumba, entonces, mi siempre querido y respetado amigo! Te juro un eterno cariño." El resto de la existencia de Boswell fue la historia del cumplimiento de ese voto. Pero su conexión con el Dr. Johnson fue en sí misma sólo el coronado instante de una abrumadora predisposición, que se mostró a sí misma en una multitud de diversas formas. Hubo también otros grandes hombres, por ejemplo ahí estaban el Sr. Wilkes, y el General Paoli, y Sir David Dalrymple. Uno de los más deleitantes descubrimientos del profesor Tinker es una serie de cartas del joven Boswell a Jean-Jacques Rousseau, en las cuales sus más persistentes cualidades de escritor —su destreza literaria, su perspicacia psicológica, su pasión por las personalidades, y su sorprendente aptitud para la revelación personal— se encuentran exquisitamente desarrolladas. "Dígame —le preguntó al sentimentalista misántropo— ¿no haré bien si me dedico verdaderamente a la música, hasta un cierto punto? Dígame cuál debe ser mi instrumento. Esta tarde yo lo reconozco. ¿Mas no tendré el placer de hacer un progreso continuo, y no seré capaz de aliviar mi vileza con los sonidos de mi lira?" Rousseau estaba completamente deshecho. El viejo Pitt, sin embargo, era de un material más resistente. Cuando Boswell apareció ante él vestido de caudillo Corso, "Lord Chatham", se nos cuenta, "sonrió, pero lo recibió muy graciosamente con sus pomposos modales". Y ahí terminaron las presentaciones; a despecho de la modesta sugestión de Boswell, según la cual el Primer Ministro "debería honrarme de vez en cuando con una carta. ... Mantener correspondencia con un Paoli y con un Chatham es suficiente para mantener a un hombre joven y ardiente en la persecución de una fama virtuosa".





James Boswell

Ciertamente, Boswell alcanzó la fama —aunque difícilmente virtuosa—, pero esta ardiente persecución siguió la ruta de un extraordinario zig-zag que nada podía haber tenido en común con las cartas de Lord Chatham. Sus propias cartas a su amigo Temple muestran desnuda la completa e insólita peregrinación, desde el principio hasta el fin. Confesar es el deseo de muchos, pero muy pocos tienen la facultad de hacerlo. Una rara claridad de visión, un candor aún más raro de expresión —sin estas cualidades es inútil que un hombre pretenda descargar su corazón. Boswell poseía esas cualidades en el más alto grado; y, al mismo tiempo, no tenía problemas con otras ciertas cualidades, las cuales, aunque admirablemente se encuentran en otras conexiones, son fatales para este particular propósito. Boswell no tenía orgullo, ni vergüenza ni dignidad. El resultado fue que pasó por alto una multitud de inhibiciones. Sin embargo, jamás fue afectado por ninguna de sus confesiones. El suyo era el método del observador científico, que anota sus observaciones con fría exactitud —lejos de ello; se encontraba íntimamente fascinado con todo lo que tuviera que ver con él mismo— sus pensamientos, sus sentimientos, sus

reacciones; y sin embargo, tenía la capacidad de dar expresión a todos ellos con absoluta ingenuidad, sin el menor asomo de autoconciencia, sin una partícula de reserva. Naturalmente el retrato presentado en tales circunstancias está lleno de absurdos, pues ningún carácter que hubiera suprimido sus absurdos hubiera podido describirse a sí mismo con tanta exactitud. Boswell era un *ex hypothesi* absurdo: y precisamente su absurdidad fue la condición esencial de su consumado arte.

Es en la descripción de sus aventuras amorosas donde verdaderamente apreciamos el paisaje de esa maravillosa capacidad. La sucesión de sus pasiones, con todos sus detalles, sus variaciones y agitaciones, llenan las cartas a Temple (un tranquilo clérigo de las profundidades de Devonshire) con una constante efervescencia de deleite. Uno progresa en la lectura con maravillosa hilaridad desde el caso de la señorita W—t (“sólo una joven dama como ella podría desear para compañía de mi alma”) a Zélida (“por el bien de mi alma, Temple, debo tenerla”), y así con la Signora, y con la infiel Moffat (“¿puedo hacer algo mejor que conservar a la querida infiel para mis horas de felicidad?”) y la princesa (“aquí toda flor está unida”), y la hija del jardinero, y las Sra. D, y la señorita Bosville, y la bella irlandesa (“tan sólo dieciséis años, con la figura de una ninfa griega, con la más dulce continencia, llena de sensibilidad, perfecta, educada en Dublín”), y la Sra. Boswell (“tengo completa conciencia de mi felicidad al haberme desposado con tan excelente mujer”) y la Srita. Silverstone (“en el vuelo conmigo, una amigable criatura que ha estado en Francia. Puedo conjugar un pequeño cariño con un perfecto amor conyugal”) y la Srita. Bagnal (“una muchacha coqueta, pero de excelentes principios, tanto, que lee oraciones a los sirvientes de la familia de su padre, todos los domingos por la tarde. ‘Déjeme ver a una mujer como ella’ clamo yo”), y la Srita. Milles (“de una cierta edad, y con una fortuna de diez mil libras”) y —pero el catálogo es interminable. Estas son las páginas que recogen las doradas horas del juego de damas de Boswell. Luz y calor se desprenden de ellas; pero, aún en el mediodía de su felicidad hubo nubes imprevistas. La hipocondría lo fustigó; despertaría en la noche “temiendo asfixia, o siendo arrojado a algún horrible estado del ser”. Su conciencia no lo dejaría solo; fue atacado por desgraciadas enfermedades, se sentía “como un hombre condenado a una ignominiosa ejecución”; temía que sus infidelidades a la Sra. Boswell nunca serían perdonadas. Entonces sus espíritus vitales acudieron a su rescate, y la sombra se desvaneció. ¿Acaso no era amigo de Paoli? Bien que lo era; y estaba sentado en una librería de cuarenta pies de alto, vestido de verde y dorado. El futuro era radiante. “Mi cálida imaginación contempla el futuro con gran complacencia en la sobriedad, la completa salud, y el valor de mi futura vida.” En cuanto





a sus infidelidades, ¿eran tan reprensibles después de todo? "El concubinato es casi universal. Si fuera *moralmente* incorrecto, ¿por qué era permitido entonces a los piadosos hombres del Viejo Testamento? ¿Porqué nuestro Salvador no dijo una palabra en contra suya?

En el transcurso de su vida, sin embargo, las nubes se tornaron más espesas y amenazantes, y el final fue tormenta y oscuridad. El clímax llegó con la muerte de su esposa. Boswell se encontró a los cincuenta años solo en el mundo y con problemas económicos, una familia de pequeños niños por criar, y ningún signo de que las "torres de esperanza" de su juventud se hubieran realizado. Peor aún, por esas fechas se había convertido en un alcohólico confirmado. Sus autorreproches eran lastimeros; sus esfuerzos por enmendarse nunca cesaban; hizo votos de sobriedad: juró solemnemente que dejaría de beber de una vez por todas —que se limitaría a sí mismo a cuatro vasos de vino en la comida y a una pinta después de ésta; pero todo fue en vano. Su estilo de vida se hizo más y más desordenado, humillante y miserable. Si se hubiese retirado a Escocia, y vivido económicamente de su situación,

habría podido reparar su posición; pero eso era lo que no podía hacer; no podía estar fuera de Londres. Sus ambiciones parecían multiplicarse con sus infortunios. Cambió el bar escocés por el inglés, y perdió todas sus entradas profesionales en un momento. Tenía fervientes esperanzas de convertirse en miembro del Parlamento, con sólo adular suficientemente a Lord Lonsdale; y Lord Lonsdale prometió mucho, lo llamó a su castillo, hizo un hazmerreír de él, escondió su peluca, fue gravemente acusado y finalmente arrojado después de "expresarse de la más degradante manera en presencia de un inferior a Carlisle y uno de sus sirvientes domésticos". Los consuelos ahora eran verdaderamente muy pocos. Era algo, no cabe duda, tener oportunidad de ingresar a la Corte. "Yo era el *gran hombre* en el último salón vestido con un saco de azul imperial forrado con seda rosa, y adornado con ricos botones de oro labrado. ¡Qué escena tan abigarrada es la vida!" Y en Eaton, en donde fue "llevado a comer a la mesa de los amigos", era placentero encontrar que a despecho de una educación escocesa uno podía tener aún una figura honorable. "Tenía mis citas clásicas preparadas". Pero estos eran resplandores efímeros. "Tu generosidad hacia mí", le dijo con tristeza a Temple, en abril, 1791, "me hace derramar lágrimas, ay, temo que mi constante melancolía, que retorna en terribles accesos y que ahora se agrava con la pérdida de mi valiosa esposa, deba prevenirme de cualquier felicidad permanente en esta vida. Tengo pequeños momentos de gratificación; pero no comodidad, o al menos muy poca... Descanso mal en la noche, y entonces surgen todas mis quejas —la *enferma mente* que he tenido desde mis primeros años— el fracaso de mis esperanzas de éxito en la vida —la irrevocable separación entre mí y esa excelente mujer que fue mi prima, mi amiga y mi esposa—, el abrumamiento de mis asuntos —la desventaja de mis hijos al tener un padre tan miserable— no, el querer tener una *absoluta certeza* de ser feliz después de muerto, el *seguro prospecto* de todo esto me da pavor. No más de esto".

La tragedia se cernía; pero sólo superficialmente era sordida. Seis semanas más tarde el autor de estas líneas publicaba en dos volúmenes *La vida del Dr. Johnson*. En realidad, el espíritu de Boswell nunca había fallado. Con increíble persistencia, había seguido adelante a través de la enorme trampa que se había puesto a sí mismo treinta años atrás. Todo lo demás se había ido. Se encontraba totalmente consumido, pero su obra estaba ahí. Era la obra de alguien cuyo apetito por la vida era insaciable —tan insaciable que provocó en el final su auto-destrucción. La misma fuerza que produjo *La vida del Dr. Johnson* hundió a su autor en la ruina y la desesperación. Si Boswell hubiera sido capaz de retirarse al campo y economizar nunca habríamos oído de él. Fue el hazmerreír de Lord Lonsdale quien alcanzó la inmortalidad. (1925.)



Notas (y pretextos para hablar) sobre el suicidio

por Rafael Vargas

Hace ya cuatro años apareció en Editorial Novaro (traducida al castellano por Stella Mastrangelo) uno de los más importantes ensayos que se han escrito sobre el suicidio: *El Dios Salvaje*,* del crítico y poeta inglés A. Alvarez. La relevancia de esta obra es indiscutible y, sin embargo, en México ha pasado casi desapercibida. En primer lugar, porque resulta sumamente difícil localizar un ejemplar en alguna de las librerías del Distrito Federal (lo que no deja de ser extraño, pues la Novaro tiró cinco mil ejemplares, y no creemos que la edición entera se haya agotado. Es más lógico pensar, conociendo el sistema de distribución de los libros en México, que más de la mitad del tiraje se conserve almacenado en las bodegas de la editorial). Y, por otra parte, hay que añadir la escasez de comentarios de la crítica en torno al libro. Este es motivo más que suficiente para hablar —pese al tiempo transcurrido desde la fecha de aparición— de este excepcional estudio.

En su análisis sobre el suicidio (compilado en el libro "Sociología de la muerte"),¹ el doctor Ruth Menahem señala: "Cuando se habla del suicidio en general, no parece que la significación del término deje lugar a dudas. El que atenta contra su vida, el que voluntariamente la pone en peligro, es calificado de suicida. Pero cuando se trata de precisar en un caso concreto cómo se articulan el deseo de vivir y el deseo de morir, nos vemos obligados a hacer un cierto número de inferencias, de hipótesis sobre los deseos conscientes e inconscientes, sobre las motivaciones y su realización, sobre las causas y sus móviles. ¿Cabe hablar de tendencias suicidas siempre que una persona se arriesga, sea al volante de un automóvil, en la escalada de una montaña, al tomar un medicamento o al rehusar cuidarse, cuando fuma o cuando bebe? Y, a la inversa, ciertas muertes calificadas de accidentales son quizás el resultado de una decisión suicida.

"Toda la dificultad que supone dar una definición unívoca del suicidio está relacionada con esta problemática del suicida,

inserto en un entramado de relaciones entre él y el medio que lo rodea. Las reacciones del entorno pueden determinar la necesidad del individuo de pasar al acto. La conducta suicida es tan sólo la parte visible de ese iceberg inmerso compuesto de los deseos y temores de muerte de unos y otros; lo que está en juego en esta comunicación entre la persona y el ambiente tiene que ver con la muerte, por lo cual es tan difícil encontrar una postura racional."

Y no es otra cosa lo que Alvarez persigue (y consigue) a lo largo de "El Dios Salvaje": desentrañar la compleja mecánica del pensamiento del suicida. Para ello, se sirve del estudio histórico, antropológico, sociológico, psicológico (¡uf!) y por supuesto, literario.

En el prefacio, Alvarez confiesa las causas que lo llevaron a intentar "descubrir porqué la gente se suicida". La fuerte impresión que provocó en él el suicidio de un antiguo profesor de física y, sobre todo, el suicidio de su amiga, la poetisa Sylvia Plath. El libro comienza con una evocación acerca de su persona: una mujer "alegre e ingeniosa", sobre la cual pesaba una abrumadora conciencia de soledad y muerte. El prólogo describe la situación y las circunstancias que la condujeron al suicidio. A partir de esto, Alvarez se lanza a recopilar antecedentes y datos, "la historia del acto y de su extraña transformación dentro de la cultura occidental". Desde los griegos hasta nuestros días, tanto la concepción del acto suicida como sus efectos sociales, han sufrido un extraordinario cambio: las motivaciones varían desde la dignidad, el honor, hasta el hastío de vivir. Las implicaciones morales del suicidio, en consecuencia, tie-

nen toda clase de matices, y van desde la condena y el desprecio, hasta la frialdad del análisis científico. El suicida, en la edad media, es considerado como un criminal, en la *Divina Comedia* de Dante, quien se ha quitado la vida se encuentra en el último círculo del infierno, después que los criminales, son transformados en troncos secos y no pueden nunca recuperar su cuerpo. En la actualidad, el que se suicida es un alienado. Citamos nuevamente a Menahem: "El suicidio ¿es siempre patológico? Semejante postura nos parece que responde más a un deseo de excluir al suicida que a un juicio racional... si el suicidio cae dentro de la patología, tal vez sea en un sentido etimológico, ya que 'patos', significa sufrimiento."

Alvarez incursiona con todo cuidado en el terreno, no exalta ni hace una apología del suicidio, nos ofrece una mirada lo más desapasionada posible, pese a que, en el último capítulo, se declara a sí mismo como un suicida frustrado: "Es como si todo hubiera sucedido a otra persona, en otro mundo."

Aparte de todos estos aspectos, de los enfoques psicológicos y sociológicos, Alvarez nos presenta un amplio cuadro del suicidio entre los artistas (sobre todo entre los poetas), y en esta forma hace un recorrido a través de la más diversa cantidad de nombres: Dante, John Donne, Baudelaire, Rimbaud, Dostoievski, Tolstoi, en fin, una larga serie de personajes cuyas tendencias suicidas (o sus eventuales crisis) demuestran hasta qué punto la idea del suicidio obsede la mente de los artistas. Pero la intención de Alvarez, no es, en ningún momento, mitificar formas de conducta o de pensa-



miento, por el contrario: su interés primordial es echar abajo las falacias y los mitos que pesan sobre esos "prestigios literarios". Como en el caso de Chatterton: "...sus razones para suicidarse no tenían nada que ver con la imaginación, la vulnerabilidad del poeta o el extremismo. El suicidio fue, en cambio, una solución para un problema práctico, mucho más visible y desagradable: el fracaso en Grub Street y el hambre". Es decir, los mismos problemas que pueden aquejar al hombre promedio. Algo muy semejante a lo que Thomas Mann decía acerca de Baudelaire: "Era un gran poeta a pesar del alcohol."

Sólo hay un aspecto que Alvarez no ilumina con suficiencia. El trasfondo político de todo suicidio. Una persona que decide quitarse la vida, es, de una manera u otra, una víctima de un orden social, económico y moral. ¿De qué manera podría uno explicarse la muerte de un joven, que, supuestamente, no tiene ningún problema para continuar adelante? "La evocación de la muerte —nuevamente Menahem— anuda los lazos entre el suicida y su entorno. El candidato al suicidio actúa como un despertador de culpabilidad: hace que los otros reconozcan sus propios deseos inconscientes de muerte; todo el grupo se siente afectado, pues si la muerte es preferible a la vida, es porque la vida resulta demasiado penosa. La conducta suicida revela así la quiebra de todo en el sistema. Por esta razón la mayoría de las sociedades condenan el suicidio."

En México, muy pocas personas han logrado decir algo coherente acerca de la autodestrucción y el suicidio. De entre ellas, conviene citar a Carlos Monsiváis: "Quienes prefieren autodestruirse, quienes niegan dinámicamente las editoriales de los periódicos, las mesas redondas de TV y los mensajes de los padrinos de generación con su amor positivo por el progreso, están desafiando (se dice) la noción misma, el corpus total de esa jerarquía que no registra afrenta mayor (se afirma) que el autoexterminio, decidido y consumado a espaldas de los soberbios premios ofrecidos y ya sacralizados por la sociedad (...) De allí que en el empeño de negar la autodestrucción, el primer peligro sea hacerlo a nombre de la sociedad. Si uno mantiene reservas ante la fragilidad o el oculto vigor de esos seres que se dopan, se alcoholizan, destripan de la universidad y, en cuartos apiñados se clavan alrededor del último disco de Jimi Hendrix o de un volumen de Octavio Paz; si uno pone entre paréntesis lo



radical de la postura de quienes no identifican la vida con la carrera, debe procurar la mayor exactitud para no volverse repentinamente defensor del orden y exaltador del curriculum vitae."

Pero la cuestión tampoco es sentir que... "soy un drop-out, un exiliado de la sociedad, un desertor del bienestar. ¡Admirarme!", porque "En el fondo se perfila el autohalago; soy como Rimbaud, Baudelaire (...), Jorge Cuesta, Janis Joplin (...), Modigliani, soy como esa admirable legión de quienes han rodado hasta el fondo de sí mismos. (...) Soy Van Gogh mutilándome la oreja. Hart Crane suicidándose para huir de su alcoholismo y su homosexualidad (...), Dylan Thomas desangrándose como ángel ciego, Poe agotando las reservas bostonianas de ajeno. Y puesto que soy todo eso, puesto que cedo mi genio a las fuerzas de la oscuridad, mi valor se potencia y permanece."

"...¡Nelazo! O sea el no categórico de la Onda. El autoelogio es autocompasión y es autoalabanza. Lo subyacente es la atmósfera de carnaval, la sensación de que esas ropas nunca les corresponden a esos seres, que el signo del farsante es su incapacidad dramática para llegar al tercer acto. Siempre se quedará en los intermedios. Siempre preferirá dolerse —con su exhibicionismo patético— de una incompreensión que en caso de pretender modificarse, no tendría absolutamente nada que comprender."

"Mas siempre existen entre quienes se autodestruyen, seres que no actúan por erigir una estatua del tamaño de sus debilidades, ni por dandismo exagerado y cruento, ni por rendirse al mareo de alturas o descensos. Hay seres vestigiales, residuos

de una actitud del porvenir, siglos del futuro que se desvanecen en el presente, que merecen, por un lado, el respeto que toda decisión autónoma solicita, y por otro, la postura crítica complementaria a ese respeto. Entiendo que la mayor autodestrucción se produce cuando se pertenece y se acata a la sociedad. El proceso de un niño mexicano cuya potencia o virtud posible está en el orden de Albert Einstein y cuyo acto o virtud cumplida se dará finalmente en el orden de Pito Pérez, no es sino el proceso de la autodestrucción, que se consuma con ayudas sociales."² La cita de Monsiváis es larga, pero necesaria.

Dentro de toda esta cuestión, lo que se necesita es hacer luz y despojarse de falsas creencias, que a fin de cuentas devienen en asideros tan falsos como los otros, de los cuales se cree escapar.

Volvamos al punto de partida (que dio pretexto para todos estos comentarios). El libro de A. Alvarez es, en el sentido al que acabo de referirme, un libro esclarecedor y muy valioso, además de una hermosa muestra del género ensayístico. Esperemos que a alguno de los dirigentes de Novaro se le ocurra (por fin) hacer una distribución adecuada del libro, de modo que muy pronto esté al alcance de cualquier buen lector interesado en el asunto.

Notas

1 *Sociología de la muerte*. Tribuna Médica. Organización Sala Editorial, S. A. Madrid, 1974.

2. Carlos Monsiváis: "Aproximaciones y reintegros", en *La Cultura en México* Suplemento de *Siempre!*. No. 415, 1970.

* Ed. Novaro, México. Junio de 1973.

TITULOS RECIENTES



MINERIA Y SOCIEDAD EN EL MEXICO COLONIAL. ZACATECAS (1546-1700) P. J. Bakewell. Sección de Obras de Historia. 288 pp.
\$ 150.00

IDEA DEL HOMBRE - Eduardo Nicol. Sección de Obras de Filosofía. 418 pp.
\$ 125.00

EPISTEMICA Y ECONOMIA - G. L. S. Shackle. Sección de Obras de Economía. 528 pp.
\$ 200.00

EL RENACIMIENTO EN ITALIA (2 tomos) John Addington Symonds. Sección de Obras de Historia.
\$ 800.00

LA TEORIA DEL SIGNIFICADO - G. H. R. Parkinson. Breviario 258. 276 pp.
\$ 80.00

LECCIONES SOBRE LA HISTORIA DE LA FILOSOFIA - G. W. F. Hegel. Sección de Obras de Filosofía. 3 tomos.
\$ 810.00

INTRODUCCION A LA ECONOMIA MODERNA - J. Robinson y J. Eatwell. Sección de Obras de Economía. 444 pp.
\$ 160.00

LAS FUENTES DE LO IMAGINARIO - Jean Chateau. Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis. 348 pp.
\$ 150.00

DE VENTA EN TODAS LAS LIBRERIAS

LA UNIVERSIDAD EN EL MUNDO • 12

Con colaboraciones de:

Ernest Mandel / Osvaldo Sunkel /
Darcy Ribeiro / Roberto Duran /
Jaime Ruiz Tagle / Juan Vergara.



MATERIAL DE LECTURA

CUADERNOS MENSUALES DE CULTURA
PRIMERA SERIE: POESIA MODERNA \$ 5.00
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

carlos pellicer
eugenio montale
paul valéry
fernando pessoa
octavio paz
w. h. auden
ezra pound
jose gorostiza
giorgos seferis
jorge cuesta
jaime sabines
jose lezama lima
t. s. eliot
saint-john perse
jaime gil de biedma
lucien blaga
cesare pavese

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL/UNAM

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

JUNIO 1977

90

PRECIO \$ 3.00

ANALISIS DEL DEBATE
PERIODISTICO ACERCA DEL
APARTADO "C" AL ARTICULO 123

LUIS J. MOLINA PIÑEIRO



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

PERIODICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCION GENERAL
DE DIFUSION CULTURAL • UNAM



Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00
Dirección General de Difusión Cultural.
10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.

VIVIENDA

Arquitectura, Urbanismo, Sociología,
Asentamientos Humanos, Usos del
Suelo, Legislación,
Financiamientos...vinculados al
problema de la Vivienda Popular.

VIVIENDA

Publicación bimestral editada por el
Instituto del Fondo Nacional
de la Vivienda para los Trabajadores.

VIVIENDA

Permite una profunda
revisión de datos, opiniones y criterios
sobre las soluciones que se enfrentan al
problema de la vivienda
popular tanto en México como
en el extranjero.

Revista altamente especializada.
Una auténtica tribuna pública
sobre cuestiones de vivienda.
Dirigida al público interesado en
los problemas de la vivienda
de alcance social.

Contenido de interés permanente,
escrito por destacados especialistas.

Precio del ejemplar: \$ 20.00
Suscripción anual (6 ejemplares) \$ 100.00
Ejemplares atrasados: \$ 40.00

INFONAVIT

REVISTA VIVIENDA

Departamento de Orientación,
Difusión y Servicios Jurídicos
Barranca del Muerto 280, México 20, D.F.



**Serie popular Era
Novedades**

Juan Gómez-Quinones

**Las ideas políticas
de Ricardo Flores Magón**

Octavio Ianni

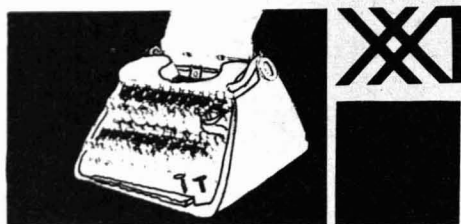
**El Estado capitalista
en la época de Cárdenas**

Ernesto Cardenal

En Cuba

Ediciones Era / Avena 102 / México 13, D. F.

NOVEDADES



**la educación como
imperialismo cultural**
martin carnoy

**niveles de cultura y
grupos sociales**
bergeron y otros

**teoría marxista
de la literatura**
helga gallas

**multinacionales y
sistemas de
comunicación**
armand mattelart

ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO
CHAPULTEPEC □ MEXICO



UNAM/DIFUSION CULTURAL
VOZ VIVA DE MEXICO



PALABRAS

Sylvia Plath.

Hachas,
Después de sus golpes la madera resuena,
¡Y los ecos!
Ecos que viajan
Sin punto fijo como caballos.

La savia
Brotó como las lágrimas,
Como el agua que intenta
Reanudar su reflejo
Encima de la roca

Que gotea y cambia el rumbo,
Un cráneo blanco,
Róído por la maleza.
Años después
Las encontré en el camino.

Palabras yermas y mostrencas,
Cascos infatigables.
Entre tanto
Desde el fondo del estanque, estrellas fijas
Gobiernan una vida.

versión: Daniel López Acuña

