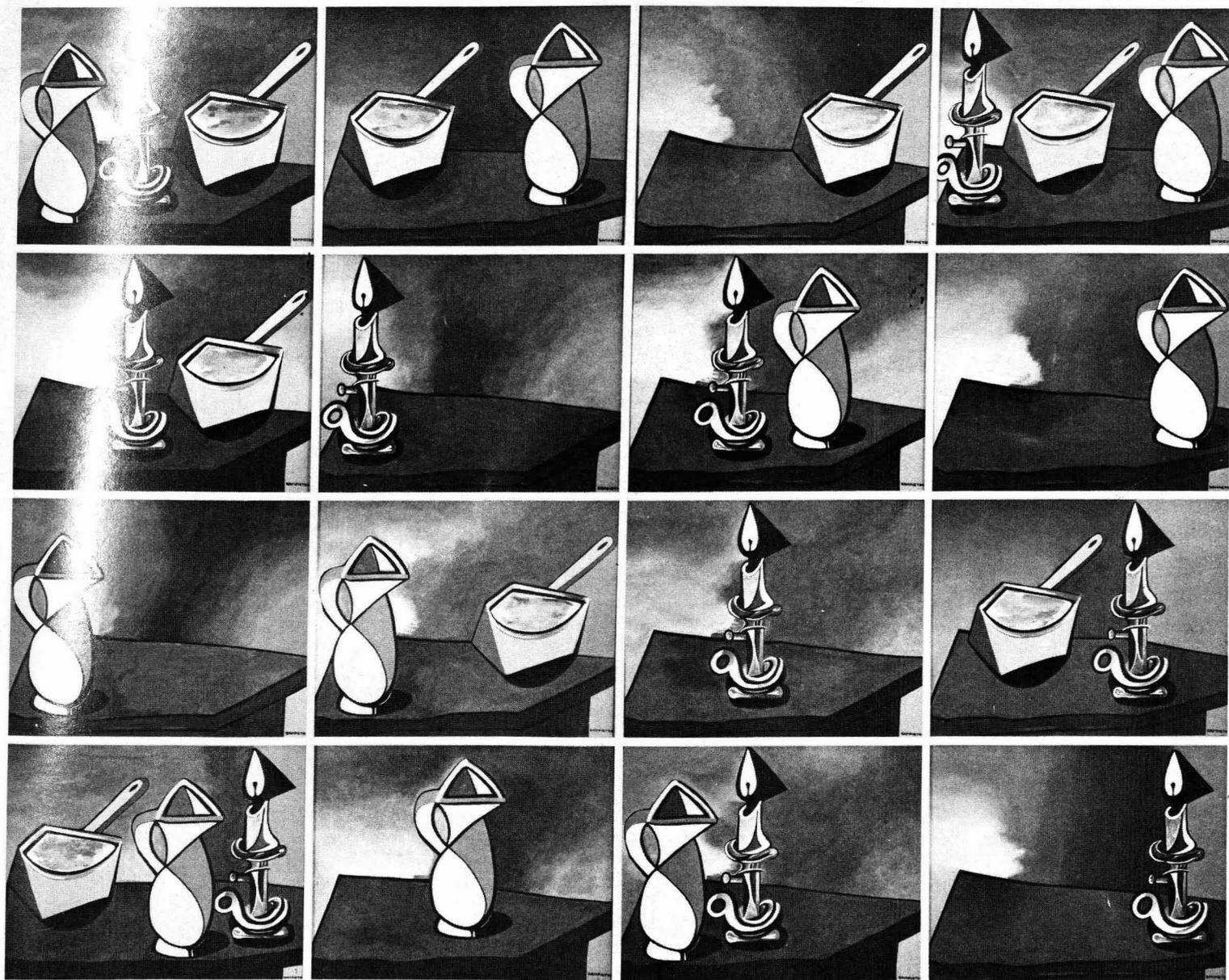


revista de la

# *universidad de méxico*

**josé bianco : diarios de escritores**  
**paul léautaud : diario literario**



**cuentos de ignacio betancourt y javier córdova**  
**poemas de luis barjau , alberto blanco y elena jordana**

**crítica sobre léautaud, bianco , perec, magis , hellman, kafka ,**  
**solórzano , duvignaud y los jóvenes cuentistas mexicanos**

**¿quién ganó el premio nacional de poesía 1977?**

## Sumario Volumen XXXII, número 8, abril de 1978

**José Bianco**

*Diarios de escritores*, 1



**Hernán Lara Zavala**

*De sombras y fantasmas*

(*la sutileza narrativa de José Bianco*), 3

**Guillermo Sheridan**

*La rica, ambigua, lejana verdad*

(*notas a la crítica de José Bianco*), 10

**Javier Córdova**

*Historia de los demonios de la noche*

y sus inquilinos, 15

**Luis Barjau**

*Cuaderno imaginario*, 19

**Ignacio Betancourt**

*Los ingratos problemas de la santidad*, 23

---

**I Paul Léautaud**

Páginas del diario literario.

---

Dijo "al carajo la poesía" y se puso a escribir (*una entrevista con Elena Jordana*), 25

**Elena Jordana**

*Los despegues*, 27

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

**François Mauriac**

*Memorias interiores (sobre Paul Léautaud)*, 28



.....  
**Libros**

Paul Léautaud: "me río de las grandes obras sólo me gusta la conversación escrita", 31 / Antropología: *Las huellas del lenguaje perdido*, 31 / *La poesía hermética de Octavio Paz*, 33 / *Declaro sin escrupulo*, 35 / Rilke: La creatividad: alteridad o silencio, 37 / Lillian Hellman: ¿En qué se ha convertido la vida amada?, 39 / El otro proceso de Hermann Kafka, 40 / *Las cosas* de Georges Perec (la cultura de la cotidianidad), 42 / *El Teatro breve* de Carlos Solórzano, 44.

Tercera de forros: Dos poemas de **Alberto Blanco**

Portada: **Fernando Sempietro**: 20 variaciones sobre un cuadro de Picasso

---

### Universidad Nacional Autónoma de México

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

**Revista de la Universidad de México**

Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

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

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

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

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

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

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

Precio del ejemplar: \$ 20.00

Suscripción anual: \$ 200.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

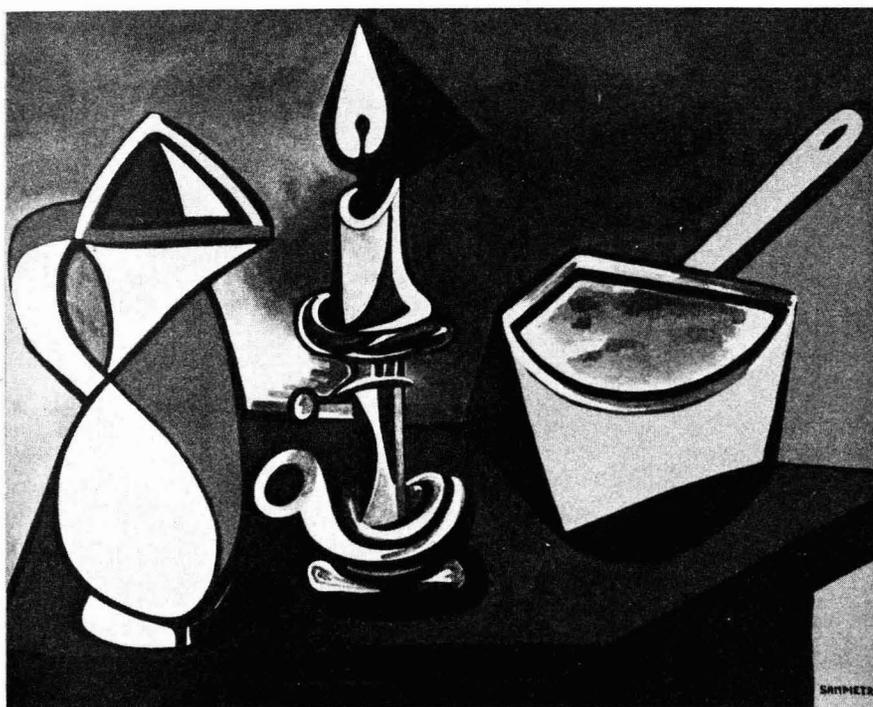
# Diarios de escritores

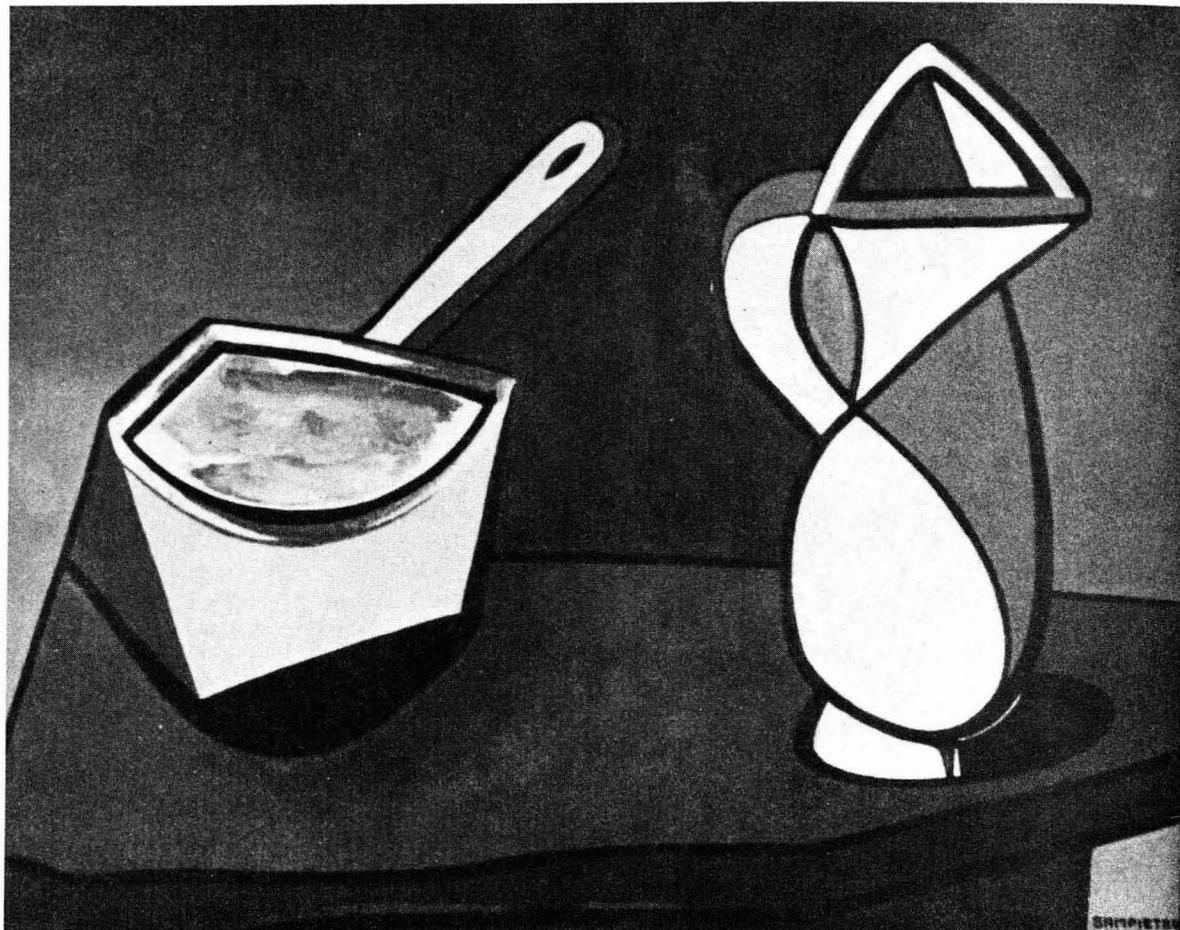
Léautaud, en uno de los tomos de su *Diario*, dice que lo que más le interesa en la literatura son las notas e impresiones tomadas del natural, las frases memorables, los detalles pintorescos, las anécdotas. Esta declaración rechaza las ideas generales, las obras sistemáticas y de largo aliento. Es deliberadamente frívola. Proviene, sin embargo, de un espíritu a quien es difícil acusar de frívolo. Léautaud se consagró por completo al ejercicio de las letras. Fue la suya una vida singularmente aplicada y modesta, de una austeridad y decoro ejemplares desde el punto de vista intelectual. Ni siquiera el amor, que se felicitaba de haber practicado hasta la senectud, le procuraba un placer comparable a escribir. Seis años antes de su muerte confiesa que sólo ha prestado atención a las personas y a las cosas con el exclusivo propósito de expresarlas literariamente. "He sacrificado mis dichas y afectos más secretos, hasta la felicidad de algunos seres, ante cuya desgracia no he retrocedido, para escribir acerca de ellos lo que me causaba placer escribir. Con tal de escribir soy capaz de sacrificar el universo." Y en su *Diario*, refiriéndose a su madre: "Esta noche haré 53 años que he nacido. Ah, otra mujer que tampoco me ha querido. Tampoco con ella he tenido suerte. Es verdad que eso mismo me ha procurado un tema literario muy hermoso." Es el tema de *Le Petit Ami*, en que habla de sí mismo y de su novelesca relación con su madre. Léautaud era muy pobre. Como no cultivaba aquéllos géneros literarios que le permiten a un escritor ganar dinero —el teatro, la novela, el periodismo en diarios de gran circulación— ni estaba dispuesto a enajenar su libertad

haciendo concesiones a los directores de revista o al público, tuvo que vegetar en empleos subalternos. Por falta del ocio necesario para escribir, sólo alcanzó a publicar tres libros breves, más o menos autobiográficos, aparte de sus crónicas teatrales. Es poco, muy poco, si tenemos en cuenta que vivió 84 años. Pero allí no para la obra de Léautaud. Todas las noches, antes de dormirse, rodeado por sus numerosos gatos y perros, utilizando una pluma de ganso e iluminado por dos auténticos candelabros Luis XVI (reniega del progreso), escribe su *Diario literario*, del cual han aparecido hasta ahora seis volúmenes y que abarcará cerca de quince. En su *Diario* recoge impresiones de lecturas y de gente, reflexiona sobre hechos grandes y pequeños, relata entrevistas y conversaciones sostenidas durante el día. El paso del tiempo puede falsear las Memorias, los Recuerdos. Pero en el *Diario* que un escritor lleva de esta manera, y sea cual fuere su interpretación de las cosas, hay una especie de verdad material que se conserva intacta. Toda una larga época aparece retratada en el *Diario* de Léautaud, y también aparece Léautaud, testigo de esa época: un niño envejecido y terrible, solitario, inconformista, enemigo tenaz de la vanidad, la estupidez, los prejuicios morales, el sentimentalismo, el fanatismo.

Los hermanos Goncourt iniciaron en el mundo la costumbre de publicar en vida los Diarios literarios. Al mayor, Edmond, porque Jules muere diecisiete años antes de que aquél se decida a imprimirlo, su discutido *Diario* le trae no pocos inconvenientes. Taine lo llama al orden en una carta: "Estoy vivo —le escribe— y me inspira horror cualquier publicidad personal. En su próximo volumen omite todo aquello que pueda concernirme. Cuando hablo con usted, o delante de usted, lo hago *sub rosa*." Renan reacciona con violencia en una carta pública que ni siquiera dirige a Goncourt, para demostrar hasta qué punto lo desdén: "Los relatos de comidas que hace el señor de Goncourt, sobre las cuales no tiene el menor derecho de convertirse en historiógrafo, tergiversan por completo la verdad. No comprende lo que se dice y atribuye a los demás lo que su espíritu, obliterado a las ideas generales, le hace creer que se ha dicho. Protesto enfáticamente contra esas lamentables crónicas, aunque considero, en principio, que la chochez de los tontos carece de importancia."

Después de los Goncourt, abundan los escritores, especialmente los franceses, que antes de morir han publicado parcial o íntegramente sus Diarios. También Léautaud, que adelanta muchas páginas del suyo en revistas francesas (y los tres primeros tomos en los últimos años de su vida). Algunas de estas páginas confirman la aprensión que Léautaud suscitaba en determinados escritores. En efecto, por mucha simpatía y admiración que le tuvieran, ¿cómo no desconfiar de un hombre que legará a la posteridad todas las palabras inteligentes o estúpidas que escucha? El mismo Léautaud atribuye a esta





desconfianza la falta casi absoluta de invitaciones que recibe. Se refiere primero a Valéry, y después extiende el caso de Valéry a otros intelectuales. "Saben que llevo un *Diario* —escribe—, y por añadidura conocen mi gran libertad de espíritu y de juicio." Tratándose de Valéry, la hipótesis es verosímil. Al decirlo, pienso en una diferencia que surge entre Valéry y Gide con motivo del *Diario* de este último. Sabemos que eran grandes amigos. Gide sentía por Valéry veneración intelectual y personal. "De todos mis contemporáneos —ha escrito— es, junto con Proust, aquel cuya obra tiene mayores posibilidades de sobrevivir." Una tarde Valéry da una conferencia sobre poesía y afirma que los versos excelentes se reconocen en que no podemos cambiar ni desplazar en ellos una sola palabra. Para ilustrar su aserto, cita los famosos alejandrinos de Victor Hugo:

*Oh! quel tragique bruit font dans le crépuscule  
Les chênes qu'on abat pour le bucher d'Hercule.*

pero empieza mal el primer verso:

*Oh! le tragique bruit. . .*

con riesgo de que salga cojo. Gide, que está presente, lo escucha sobrecogido; son pocos segundos, durante los cuales Valéry se balancea como un equilibrista en la cuerda floja, hasta que agrega una palabra:

*. . . que font au crépuscule. . .*

y el verso, así modificado, tiene los doce pies requeridos. Gide cuenta la anécdota en *Pages de Journal*, y termina: "Lo cual le permite decir a Valéry, a la salida: Ah, mi definición, bonita estupidez [en realidad, emplea un término más fuerte], y el público que no se da cuenta de nada, ni sabe nada de nada."

Valéry se molesta por la indiscreción de Gide y le escribe una carta en la que hace una distinción esencial entre dos personas que son y no son la misma: entre la sugerida por las obras y la que conoce el amigo, entre el escritor y el hombre. Una y otra existen, una es tan real como la otra, pero el público —a diferencia del amigo que representa la libertad, la seguridad, el descanso— sólo tiene derecho a una de ellas: el escritor. Gide hace mal en entregar al público las tonterías, las debilidades, los descuidos de un escritor amigo que le pertenecen exclusivamente a título de amigo. "Eso puede disminuir la confianza que hay entre nosotros. Converso contigo, y veo de inmediato la mano del escriba, la página de tu *Diario*, la faja rosada de la N.R.F. que lo anuncia."

Gide suprime de su *Diario* el párrafo que había molestado a Valéry. Después que mueren ambos, en la *Correspondencia Gide-Valéry*, aparecen el párrafo incriminado y la carta de protesta.

Valéry tiene razón, sin duda. Pero los lectores, cuando admiran a un escritor, también se sienten atraídos por el hombre que hay en él. Quieren conocerlo, alcanzar vicariamente su amistad. Hacer posible esa amistad es uno de los placeres que deparan los Diarios de escritores.

Hernán Lara Zavala

# De sombras y fantasmas

(la sutileza narrativa de José Bianco)

para seguir hablando de sus muertos y narrar al amparo del crepúsculo la aparición del familiar fantasma.

R. López Velarde

José Bianco (1909) ocupa un lugar un tanto difuso en el campo de la literatura latinoamericana; perteneciente a la generación de Borges y de Bioy Casares, Secretario de Redacción de la revista *Sur* durante más de veinte años (1938 a 1961) y ampliamente reconocido como "hombre de letras" en nuestros círculos literarios, ha guardado, sin embargo, una autonomía que lo ha mantenido independiente de alardes publicitarios pero que, en ocasiones, lo ha llevado a injustos desconocimientos y omisiones (*The Penguin Companion to Latin American Literature*, por ejemplo, lo excluye de su lista de autores donde figuran Sábato, Torres Bodet, Desnoes, Benedetti y tantos otros, si no inferiores, al menos de la misma estatura literaria que el propio Bianco). Esta situación obedece a dos factores amén de su actitud personal que desconozco: primero a que su obra creativa es parca —algunos cuentos, dos novelas cortas y una larga— y de tenue intensidad; segundo, a que siendo un autor profundamente latinoamericano no ha caído en las manidas tendencias de nuestros escritores en boga: "realismo mágico" (sic), "barroquismo", "literatura comprometida", "novela *avant gard*", etc.

José Bianco se inicia en la ficción como cuentista. A su primer volumen de cuentos, *La pequeña Gyaros* (1932) (prácticamente imposible de conseguir ya que el autor se ha negado a reeditarlos y del que sólo conozco uno de los relatos, *El límite*), le

sigue la que acaso sea su obra más conocida, una novela corta titulada *Sombras suele vestir* (1941). Tanto *El límite* como *Sombras suele vestir* tienen un carácter fantástico si bien el tipo de imaginación que despliegan está más relacionado con una aguda percepción de lo ambiguo que de lo fantástico, entendido como manifestación abierta de lo sobrenatural. En este sentido no es gratuito que se le asocie con un novelista como Henry James cuyas obras (particularmente *The Turn of the Screw*, traducida al español por el propio Bianco) han escapado a toda clasificación en tanto que fantásticas o psicológicas gracias precisamente a la ambigüedad de su carácter.

*El límite* está narrado por un adolescente, Carlos Horacio, que se halla interno en una escuela de Buenos Aires debido a un viaje de sus padres. En su soledad, el muchacho decide visitar a unos parientes: a una tía de nombre Amanda y a su hija Bebé. Ambas mujeres, y en particular su prima, cautivan al muchacho que, intensamente atraído, las visita cada vez que puede y cena con ellas una vez por semana. Al volver a la escuela Carlos Horacio le cuenta a un condiscípulo inglés —Jaime Meredith— todos los detalles de su visita a sus parientes. Jaime, que padece una enfermedad que le provoca ataques esporádicos, comparte la fascinación que estas dos mujeres ejercen sobre el narrador y sigue apasionadamente cada uno de los incidentes que Carlos Horacio vive con su tía y su prima, no siempre expuestos objetivamente por cierto. Un día la prima Bebé se hace de un pretendiente y Carlos Horacio no se atreve a contárselo a Jaime por temor a herirlo. No se lo revela sino hasta que le resulta inevitable ocultarle lo que sucede: su prima se ha comprometido en matrimonio y se va a vivir a Europa. A la mañana siguiente de su confesión, el narrador se entera de que su amigo y condiscípulo ha muerto durante la noche. El título del cuento y las palabras finales del propio narrador ponen de manifiesto el sentido ulterior del relato: "¿Es que puede una persona, sin saberlo, llegar a pesar tanto en la vida de otra? ¿Es acaso posible que a gran distancia, sin proponérselo, pueda su influencia trabajar secretamente en un desconocido? . . . En torno a nosotros, junto al horizonte, la vida nos impone un límite preciso, más allá del cual todo es vaguedad y misterio. Respetemos el límite si no queremos lanzarnos extraviados por senderos que no tienen fin."

Es curioso observar cómo este relato de juventud prelude los temas que han de servir para la literatura posterior y madura de Bianco: la insistencia sobre la tenue línea que separa a la realidad de la imaginación; la identidad como parte del juego de sustituciones que permite que un personaje viva de otra persona; la fuerza intangible con que las sombras y los fantasmas configuran nuestro mundo haciéndolo real dentro de su irrealidad y la enfermedad —psí-





José Bianco

quica o física— que conduce al individuo a situaciones extremas insospechadas.

En *Sombras suele vestir* el autor tiene ya pleno dominio sobre todos estos temas. El tratamiento que Bianco le da a este relato es mucho más ambiguo que el de *El límite* y los recursos técnicos que utiliza para crear dicha ambigüedad son de una pericia sin precedente en nuestra literatura. *Sombras suele vestir* está compuesta a la manera de un tríptico en el que cada uno de los cuadros deforma y reforma la perspectiva del anterior dejando al lector con una sensación de absoluto desamparo ante la multiplicidad de evocaciones que finalmente plantea el relato. Lo que le permite a Bianco esta movilidad, esta distorsión de una parte de la novela en relación a otra para lograr su efecto de inaprehensibilidad, es su manejo del punto de vista narrativo.

Aunque sea un poco engorroso hacer crítica aludiendo demasiado a la anécdota, permítasenos hacer una apreciación “textual” de esta breve pero compleja novela con objeto de poner de manifiesto algunos de los recursos técnicos de Bianco así como sus sorprendentes resultados.

El primer cuadro de este tríptico que forma *Sombras suele vestir* está visto a través de los ojos de Jacinta, la heroína: “Hoy, como de costumbre, se detuvo ante los ojos de Raúl. . . de la cabeza de Raúl pasó al delantal de la mujer. . .” Es durante esta primera parte que nos enteramos, a través de un narrador, omnisciente pero selectivo en tanto que ha centrado su descripción en las impresiones y reacciones de la heroína, que Jacinta vive con su madre y con su hermano Raúl, que padece de autismo, enfermedad que a la propia Jacinta se le antoja como signo de superioridad. Jacinta se dedicaba al oficio de traductora hasta que una vecina —doña Carmen— que siente especial cariño por Raúl, la convence de que se dedique a la prostitución en una casa a cargo de una tal María Reinoso. Como prostituta Jacinta vive sus citas como “encuentros inexistentes: el silencio los aniquilaba”. Su madre muere de una embolia pulmonar. Ese mismo día Jacinta habla a la casa de prostitución y le comunican que un cliente la ha llamado. Decide ir. Antes, el autor ha tenido el cuidado de referir las sensaciones de Jacinta, todavía un tanto inexplicables para el lector:

El narcótico empezaba a operar sobre los nervios de Jacinta. . . Entreabriendo los ojos miró a sus dos queridos fantasmas en esa atmósfera gris. . . Temía la sensación de haber eludido su presencia, tal vez para siempre. Había entrado en un ámbito que la encargada del inquilinato no podía franquear. . . Y ahí estaba ella en el espejo, con su cara de planos vacilantes, con rasgos inocentes y finos. Todavía joven. Pero los ojos, de un gris indeciso, habían envejecido antes que el resto de su persona. “Tengo ojos de muerta”.

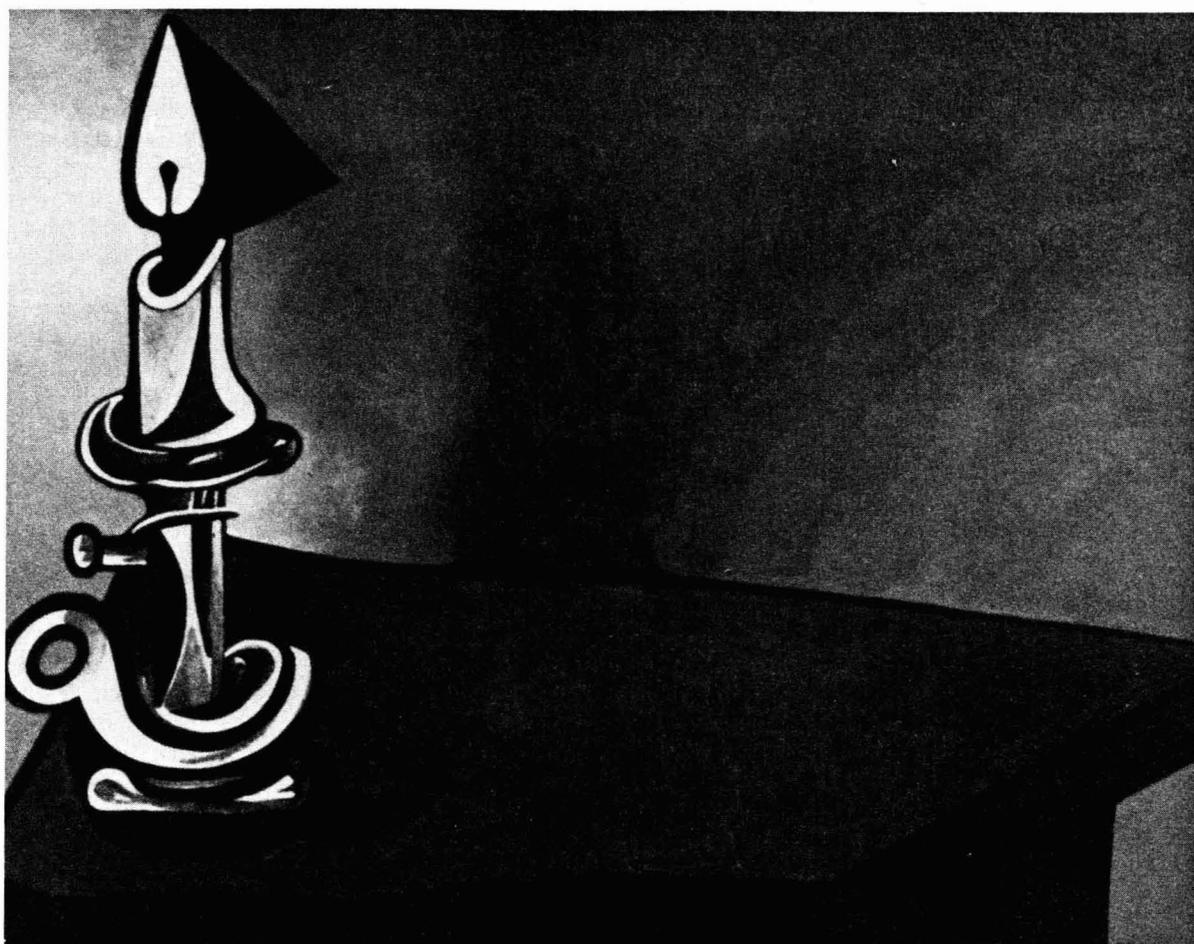
En apariencia Jacinta va al departamento de María Reinoso donde la espera Stocker, el cliente que la ha mandado llamar. Este primer capítulo concluye con la proposición de Stocker para que Jacinta se vaya a vivir con él. Existe, sin embargo, la preocupación de ella por la condición de su hermano enfermo. Stocker se ofrece a hacerse cargo de él. Esta plática la han sostenido los protagonistas en encuentros anteriores. Ahora resuena en la mente de Jacinta. Al aceptar Stocker hacerse cargo de Raúl, Jacinta acepta también su proposición.

El segundo lienzo del tríptico mantiene la convención de la omnisciencia pero se centra en la personalidad del cliente de Jacinta, Bernardo Stocker. A esta altura del relato Jacinta se ha trasladado supuestamente a vivir con él. El autor describe algunos antecedentes de la personalidad de Stocker: es hijo de un próspero suizo fundador de la firma “Stocker”, ahora “Stocker y Sweitzer”; estudioso del Antiguo y Nuevo Testamento como lo fue su padre con el cual se identifica plenamente en uno de los tantos juegos de sustitución que inquietan a Bianco: (“Don Bernardo después de morir, acudió puntualmente a la oficina —¿veinte, treinta, cuantos años más joven? — afeitado y hablando español sin acento extranjero, pero la sustitución era perfecta cuando Bernardo y su actual socio. . . discutían temas bíblicos en francés o en alemán.”)

La intención de este capítulo es la de narrar la relación que existe entre Jacinta y Stocker una vez que ella ha aceptado vivir con él. Pero no olvidemos que el narrador ha adoptado el punto de vista del propio Stocker y por lo mismo la presencia de Jacinta es simultáneamente real e incierta:

Jacinta permanecía ajena a todo, vaga, remota, como disuelta en la atmósfera del comedor. . . le servía una copa de vino en la que Jacinta había perdido su pasado o estaba en vías de perderlo. . . Jacinta se quedó un rato, pellizcó unos restos de pan y se marchó. Nadie pareció advertir su presencia.

Por otra parte el autor ha manejado tiempo y espacio sin guardar orden o cronologías, intercalando sucesos que tuvieron lugar en diversos tiempos y que ahora concurren en la mente de Stocker fincando la presencia de Jacinta. Existen, sin embargo, dos momentos, uno en el restaurant (cita anterior) y otro en casa del propio Stocker, en una ocasión en que esperan a su socio a cenar que, leídos con todo cuidado, revelan la meticulosidad con la que Bianco ha trabajado su historia para crear la ambigüedad que impide saber a ciencia cierta si Jacinta vive tan sólo en la mente de Stocker o si forma parte de la realidad. La idea que yace tras este recurso es, evidentemente, el que sugiere el título de la novela, tomando de un soneto de Góngora: que Stocker ha



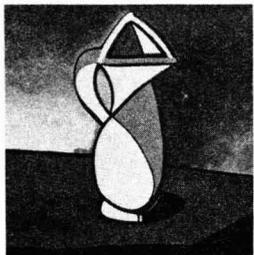
estado vistiendo la sombra de Jacinta “de bulto bello”.

Bianco alude en la misma novela, aunque de un modo más indirecto, a ideas análogas cuando sus protagonistas discuten sobre teología. “¿Había o no existido Jesús?” —se preguntan al salir de un congreso Stocker y su padre. “Hoy mismo lo hemos hecho vivir en cada uno de nosotros” —le responde el señor Stocker a su hijo— “con ayuda de su espíritu lograremos transformarlo aún...” Creación y usurpación de seres e identidades que se multiplican *ad infinitum* para aparecerse despreciando el sentido del tiempo y de la realidad y que se hacen posibles gracias a lo que Góngora ha insinuado son “las potencias del alma”.

El tercer y último cuadro de los que configuran esta novela está narrado una vez más omniscientemente aunque bajo la perspectiva del señor Sweitzer, socio de Bernardo Stocker; esta parte representa la mirada más “objetiva” e imparcial del relato. Por lo mismo Bianco se sirve de ella para establecer el desenlace de su historia. Stocker ha entrado en crisis y se halla recluido en un hospital psiquiátrico con Raúl, por quien sufre un “afecto verdaderamente paternal”. Sweitzer decide investigar qué sucede con su socio y averigua, de labios del propio Stocker, que Jacinta ha huido de su lado —no sabe a donde—

pero confía en que en algún momento “vendrá al sanatorio a ver a su hermano”. En la misma visita que hace Sweitzer al sanatorio se encuentra, al salir, con doña Carmen, la alcahueta aquella que indujo a Jacinta a la prostitución, que ha ido a ver a Raúl. Al ver a Sweitzer lo aborda y le pide que influya sobre Stocker. “Que a Raúl lo dejen en paz y le permitan volver al inquilinato.” En el curso de ese encuentro Sweitzer descubre que Jacinta se suicidó tomando un frasco de digital el mismo día en que murió su madre, y que incluso las enterraron juntas. En principio Sweitzer no sabe si creerlo o no; pero como su socio y amigo está en un entredicho decide investigar el caso hasta sus últimas consecuencias. Para ello se entrevista con María Reinoso, la dueña del prostíbulo, que le comenta:

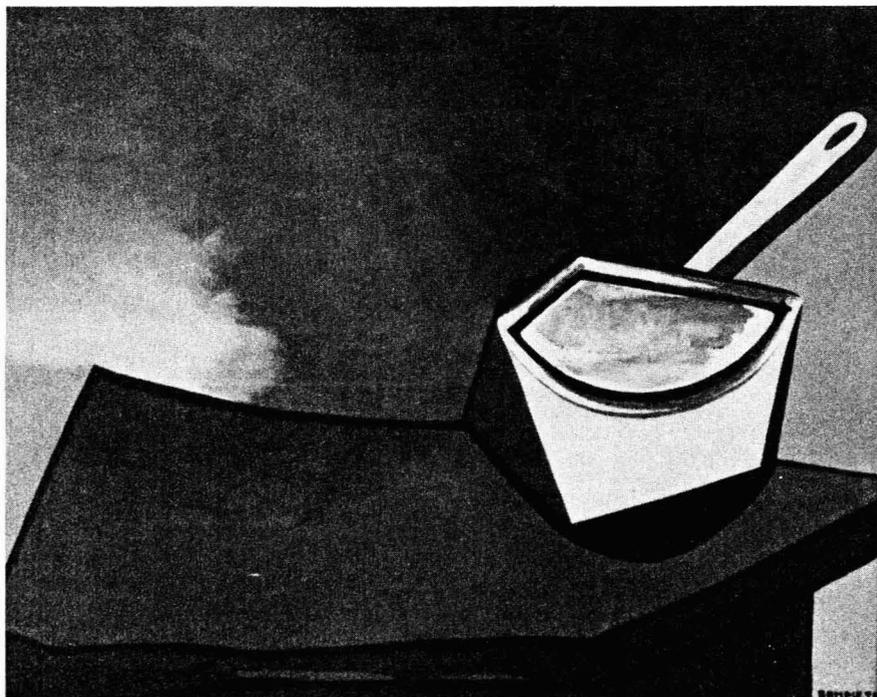
El día en que murió la señora Vélez, Jacinta había quedado en venir. A mí me pareció extraño, pero ella misma se había empeñado. Llegó Stocker y Jacinta no viene. Yo le explico la demora. Esperamos. Al final, ya preocupada hablo por teléfono y me entero de la desgracia. A Stocker le impresionó muchísimo. Me dijo “María. Déjame solo en este cuarto”. Y allí se quedó hasta muy tarde. Es un sentimental.



Nótese cómo cada uno de los incidentes cobra coherencia en relación a lo que se ha narrado en los capítulos previos. Con la revelación de María Reinoso parece quedar resuelto el enigma: en efecto, Stocker, como se había sugerido, ha estado “vistiendo de bulto bello” la sombra de Jacinta. Sólo que al final de la novela Bianco da una “vuelta de tuerca” y, conduciendo a Sweitzer a casa del propio Stocker habla con los criados, un par de negros tucumanos que no saben nada acerca del paradero de Jacinta. Sin embargo, ellos afirman la existencia de Jacinta, aseguran que ha vivido en el departamento y, aunque no la han visto, tienen la certeza de haberla identificado por su olor:

Vea usted señor Sweitzer, yo no quisiera ofenderlo, pero la señora Jacinta no tiene ese olor tan desagradable de los blancos. El de ella es diferente. Un olor fresco, a helechos, a lugares sombreados, donde hay un poco de agua estancada quizá, pero no del todo. Sí, eso, en la bóveda, cuando vamos al cementerio de los Disidentes hay el mismo olor. El olor del agua que empieza a espesarse en los floreros.

Con la reseña anterior se podrá percibir más claramente lo que se ha definido como la “ambigüedad” en la obra de Bianco. Es obvio que el autor no ha querido, como en una novela policiaca, que al final encontremos una “solución”, que encontremos las pistas que nos conduzcan a reinstalar el orden. La solución yace en el enigma. Por ello cuando creemos haber descubierto “la clave” Bianco mismo se encarga a volver a sembrar la duda con el



testimonio de unos personajes que contradicen —aunque no enteramente— los descubrimientos logrados por Sweitzer a través de sus investigaciones. ¿Novela de fantasmas o psicopatológica? Como en el caso de Henry James ninguna y las dos. Porque Bianco ha buscado adentrarse a esa zona neutra en la que los incidentes ocurren entre “la realidad cotidiana” y el mundo del mito y la imaginación. Stocker sufre de una perturbación “norte-noroeste” como se dice cuando se alude a la locura de Don Quijote. Su ilusión es obra del espíritu, y de la imaginación. Como muchos de los personajes “locos” de la literatura, Stocker habita el espacio donde se producen los espejismos, que es el que hace posible al arte.

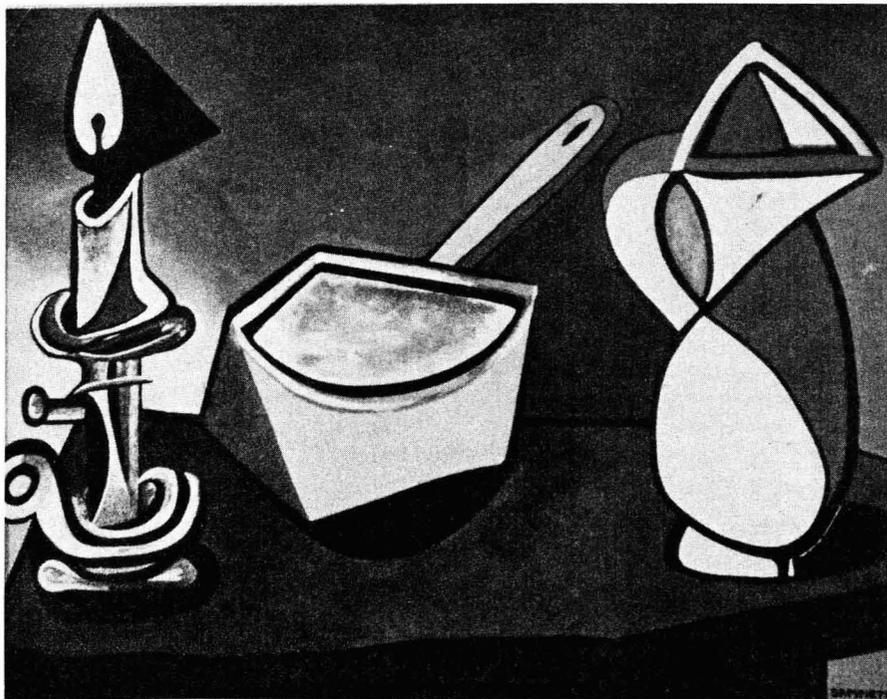
*Las ratas* (1943) es otra historia igualmente laberíntica aunque desprovista de todo sentido “fantástico”. En un marco netamente realista Bianco hace en esta novela la crónica de la crisis de una familia. Delfín, el narrador y personaje principal, inicia su relato con aparente calma. Empieza por comunicarnos que Julio, su medio hermano, se ha suicidado. Pero a medida que va avanzando la novela empezamos a percibir que tras ese ambiente de burguesa calma y aparente bonhomía se ocultan conflictos de diversa índole. La novela lleva el título de *Las ratas* porque Julio, es un centífico que se dedica a investigar los efectos nocivos de ciertas sales disueltas en el agua; para efectuar sus experimentos se sirve de ratas. Pero ratas son también los miembros de la familia Heredia, que actúan bajo la sutil manipulación de una de las protagonistas (la tía Isabel), y cuyos conflictos (envidias, competencias, rencores ocultos) —narrados en un tono neutro que tiende a disipar toda suspicacia por parte del lector— se extiende prácticamente a cada uno de sus integrantes. El más patético de estos conflictos es, sin embargo, el que se libra entre Delfín y Julio, y en cuyas almas se decidirá la batalla que se lleva a cabo entre los otros miembros de la familia. A Julio lo apoya su madrastra, madre de Delfín y a éste su tía Isabel. Julio es mayor y tiene un parecido asombroso con un autorretrato de juventud de su padre que es un pintor fracasado. Delfín estudia música y tiene temperamento artístico. Pero su disparidad de caracteres se mitiga cuando Delfín se sienta al piano a tocar bajo al autorretrato de su padre, perdiéndose “a través de la música en el afecto de Julio y de su madre”. Al tocar se indentifica con su medio hermano hasta el punto de sostener conversaciones imaginarias con él a través del retrato que no es sino el reflejo de un reflejo. El tema es recurrente en Bianco: Delfín prescinde de su personalidad con la esperanza de perderse en la identidad de su medio hermano (que a su vez, se parece a su padre):

Porque la noche continuaba gravitando en mí. A la noche, irremediabilmente, me conducían los



gestos, las palabras de Julio. Y yo me asociaba a sus gestos, a sus palabras. . . Poco a poco aprendí a peinarme y pude hacerme correctamente el nudo de la corbata sin ayuda del espejo. Después de todo, yo era el único sitio donde podía prescindir de mí mismo, olvidarme. No me miraba jamás. En cambio, desde el piano del vestíbulo, levantaba los ojos, me contemplaba en el retrato. Me contemplaba atentamente, admirativamente. ¡Qué fisonomía tan franca, tan bondadosa! El mismo retrato parecía asombrado de su duplicidad, o de nuestra duplicidad, como quieran ustedes llamarla. Porque la identificación que ahora existía entre nosotros había hecho ilusoria cualquier tentativa de diálogo.

Sustitución, duplicidad, cambio de identidad: he ahí una de las constantes de la obra de Bianco. Ya hemos señalado en qué sentido se lleva a cabo este proceso en su obra anterior. En *Las ratas* el autor vuelve a servirse de esta idea para lograr su inesperado desenlace. El conflicto familiar de los Heredia llega a su fin con la muerte de Julio a quien su madrastra ha descubierto como amante de Cecilia Guzmán, su amiga de juventud y ahora protegida que vive en casa con ellos. Dentro del juego de sustituciones que plantea la novela, la madrastra interpreta su descubrimiento como una traición por parte de Julio. Para ella el acto inmoral de su hijastro la lleva a identificarlo con su esposo, con su naturaleza promiscua. Al reprochárselo, Julio le contesta: "¿qué quieres que haga? ¿Que me mate?", Delfín escucha la proposición y a causa de los problemas de identidad que sufre se desdobra en

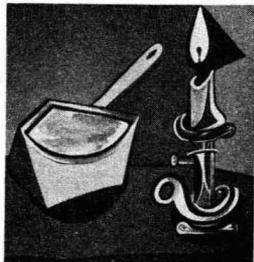


Julio, acepta la propuesta y lo envenena. Se trata de un suicidio diferido. Volvemos a hallarnos en el terreno de las sombras, y los espejismos. ¿Es culpable Delfín? ¿Cómo puede serlo si ha intentado actuar exactamente como si él fuera Julio?

Quizá el propio Bianco sugiere una respuesta cuando en la novela dice "Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua y preside de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas que todas las interpretaciones pueden canjearse y que, en honor a la verdad, lo mejor que podemos hacer es desistir como propósito de alcanzarla".

Tras un prolongado silencio en el ámbito de la ficción Bianco publica en 1973 la que a la fecha es su última y más extensa novela: *La pérdida del reino*. Narrada en un tono claro, diáfano y un tanto neutro, aunque exento, empero, de frialdad y de las florituras de la novela "vanguardista", Bianco produce una obra engañosamente tradicional. Lo engañoso reside, una vez más, en el punto de vista desde el que está contada la novela que rompe con extrema sutileza la cronología lineal del relato y que ofrece una original variante al narrador omnisciente del siglo diecinueve. Estos recursos técnicos no son en modo alguno gratuitos. Rufino Velázquez es presentado en principio como un personaje que se entrevista con el narrador para pedirle que escriba una novela sobre su vida, novela que él se había impuesto y que se ve incapacitado de terminar a causa de una enfermedad mortal. Al aceptar el narrador y presentarnos la novela que ha escrito, convierte a Rufino Velázquez, de uno de los tantos personajes de la novela, en el protagonista principal de "la novela dentro de la novela"; por otra parte, al imponerse escribir la novela, el narrador vuelve a vivir la vida que Rufino Velázquez le ha dejado esbozada en unos cuadernos de apuntes y se convierte, paradójicamente, en lo que su protagonista no pudo realizarse: en artista. Con ello el autor vuelve a discurrir sobre el tema de la identidad:

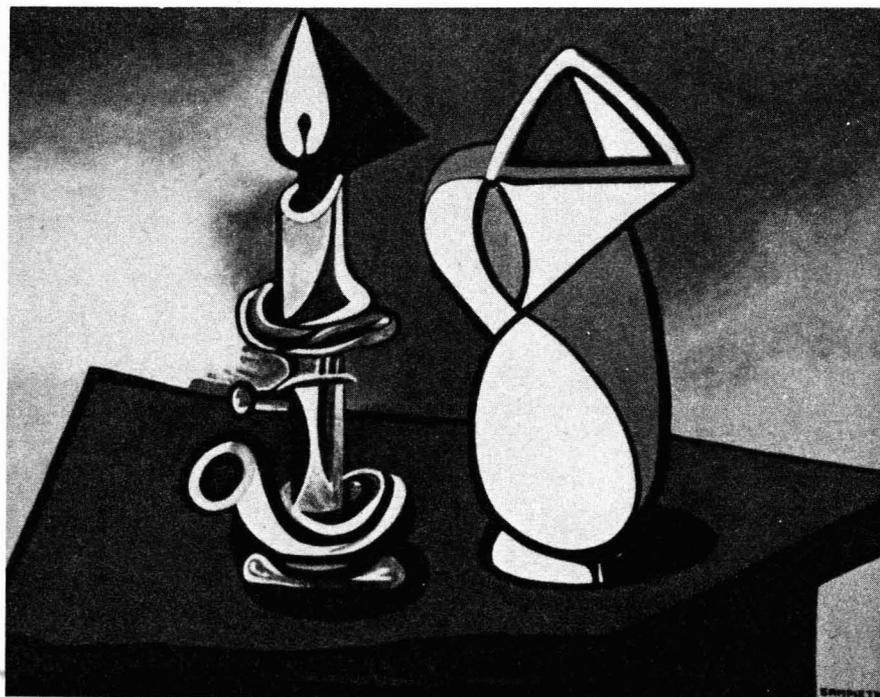
Por si el lector lo ha olvidado, le recuerdo que Velázquez me dio plenos poderes para interpretar los originales que tuvo a capricho confiarme. Yo podía hacer con ellos lo que me diera la gana, inclusive destruirlos. . . Adopté un término medio: obedecer las indicaciones de sus originales siempre y cuando me parecieran oportunas y, en la medida de lo humano, sin olvidar que Velázquez era Velázquez, tratar en lo posible de confundirme con él. . . A mi vez empecé a desconfiar de Velázquez. Me pregunté si no estaría arrepentido de su proyecto. ¿No querría, en el fondo, que la novela que me sugirió permaneciera en embrión hasta el fin de mis días, y que yo, a semejanza suya, me limitara a comprender y admirar la obra ajena, a ser artista, lo cual, como ha dicho un crítico perspicaz, es muy otra cosa y a menudo lo contrario de ser un artista?



En efecto, lo que en este caso inquieta a Bianco es precisamente el dilema de quién es en última instancia el artista: ¿el que posee la inspiración y las vivencias o el que las organiza en la obra escrita? En estos momentos en que los temas del novelista son de carácter introspectivo y cada vez más próximos a sus experiencias autobiográficas, la sutil disociación entre narrador y protagonista en *La pérdida del reino* da cabida a otras incógnitas: ¿Se puede simplemente vivir como artista o es sólo a través de la obra que un artista puede aprehender y justificar su vida? La indagación se centra, en suma, sobre el límite que existe entre la vida cotidiana y la vida literaria:

Me gustaría escribir algo así como una novela, tender un puente entre esos dominios siempre abiertos a la existencia: la imaginación y la realidad. Dialogar con ella, ampliarla, inventarla y al mismo tiempo ampliarse e inventarse a uno mismo, porque el escritor es un elemento de esa realidad que está elaborando estéticamente. Entonces, quizá, puede llegar a conocerse. Una y otra salen favorecidas.

De este modo la novela que escribe el narrador se convierte, como muchas otras, en la novela de una vocación. Pero en este caso la vocación resulta finalmente frustrada y no viene a realizarse, como se ha insinuado ya en el protagonista sino en el propio narrador gracias a que ha logrado identificarse con su personaje hasta tal punto que ha logrado hacerlo vivir en el campo del arte. La historia que nos

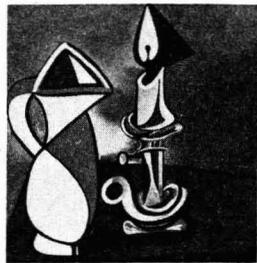


cuenta *La pérdida del reino* es la del fracaso de Rufino Velázquez como novelista y como hombre. Pero uno se pregunta, ¿no son las historias sobre fracasos más memorables y más interesantes que las de los éxitos? Lo que constituye el núcleo de *La pérdida del reino* es ese afán de recobrar la vida perdida de Rufino Velázquez a través del recurso de la "novela dentro de la novela", que nace de la necesidad del arte, de representar y de "hacer creer" premeditadamente. Por lo mismo el narrador se permite hacer incursiones como las de la cita anterior dialogando directamente con el lector y haciéndolo consciente de que se halla ante una obra de ficción que es, sin embargo, tan coherente como la vida real. Durante el relato de la vocación frustrada de Rufino Velázquez, de Rufo, como lo llega a llamar afectuosamente el narrador, se tocan las experiencias que no son muy disímboles de las de otras novelas de artistas adolescentes: la influencia de la religión, de la enfermedad, de sus primeros encuentros eróticos, de la figura materna y de sus incursiones al mundo de la literatura. Pero la novela se distingue de otras del género por la presencia de un personaje, Néstor Sagasta, fantasma de quien el protagonista intenta convertirse en sombra. Sagasta no es el único fantasma que Rufo persigue en la novela. Antes se ha obsesionado y ha actuado influido por los fantasmas de las figuras bíblicas de Tobías y Sara, por el de una muchacha que ve en un tranvía, más tarde por el de su padre, que es asesinado a causa de su vida promiscua y finalmente por el fantasma de escribir una novela.

Así, de los papeles póstumos de Rufino Velázquez el narrador empieza a levantar su novela reconstruyendo la vida de Rufo, paulatina y meticulosamente. Hace énfasis en ciertas experiencias que parecen haber configurado el destino del protagonista y que lo dejaron ante el umbral del arte. La etapa de Rufo adolescente culmina luego de una fuerte crisis en la que el personaje recurre a la divinidad para salvar sus conflictos. Dios, el Dios de Bianco, lo escucha desde la hostilidad, como lo va a escuchar posteriormente en relación a su salud y a su novela. En este caso le concede su anhelo a costa de la muerte violenta de su padre.

Rufo crece. En provincia, ya un joven, se inicia en las exigencias del amor y de la vida y se impone la tarea de desentrañar la misteriosa muerte de su padre a través del estudio minucioso del expediente legal. El narrador se sirve de estas páginas para irrumpir en el relato haciendo algunas reflexiones, muy del gusto del novelista del siglo diecinueve, que imponen la perspectiva, el tiempo y la materia memorable de la novela:

Páginas antes dije que, para Rufo, las cosas debían dejar un rastro en nosotros, madurar nuestro espíritu. Retengamos de la vida, pensaba Rufo, algunas enseñanzas. Pero tal vez el olvido



sea la gran enseñanza que nos deja la vida. La vida misma podría definirse como el arte de olvidar. Gracias al olvido pierden su germen maléfico los agravios que causamos y que nos causaron. Y también gracias al olvido, que borra detalles inútiles, penosos, abstraemos de tantas experiencias algunas normas generales que regirán nuestra conducta para sobrellevar con paciencia en el futuro nuevos agravios, nuevas ocasiones de sufrir.

Luego conocemos la juventud del protagonista y, ya en plena madurez, su estancia en París, en las postrimerías de su vida. La novela va subiendo cada vez más de tono; se vuelve más intensa, más triste, más conmovedora. Por un incidente fortuito Rufo conoce a Inés Hurtado, amante de su amigo Néstor Sagasta, la cual resulta ser la hija del asesino de su padre; con ello Bianco parece sugerir que la casualidad y la fuerza de la sangre son las que imponen que Rufo se enamore de ella. Pero es también gracias a Inés que Rufo puede convertirse en émulo de su amigo, que puede usurpar parte de su identidad. Ella juega un papel capital en su destino porque, entre otras repercusiones que tendrá sobre la vida de Rufo, Inés será la que lo lleve a afrontar su vocación literaria.

Curioso que a través de la mujer el protagonista vaya aproximándose al arte. Porque en la última parte de la "novela dentro de la novela" Rufo conoce a Laura Estévez, que es una vez más amante de su amigo Néstor, media hermana de Inés y la que lo alienta a que escriba precisamente la novela que

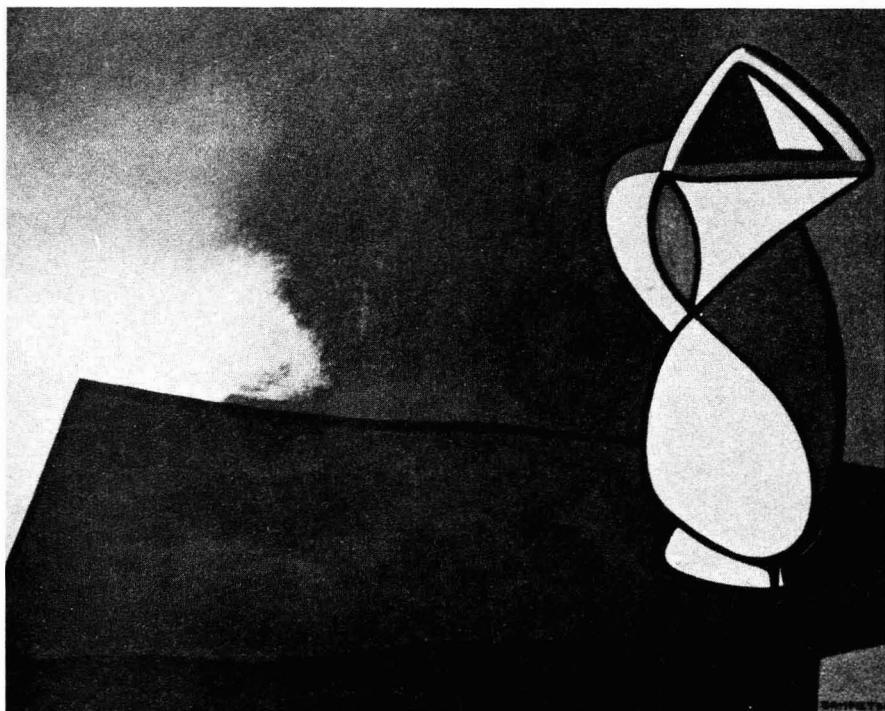
nos hallamos leyendo. Extrañas coincidencias que en este contexto pueden parecer maniqueístas y sobrepuestas y que son, en realidad, una de las muchas maneras en que Bianco vuelve a insistir que, independientemente de nuestras búsquedas, de los juegos de identidad, o de nuestros apegos, el azar es uno de los factores que configuran los hechos trascendentales de nuestras vidas.

En fin, ambas mujeres resultan definitivas para Rufo y ambas están caracterizadas imponentemente: Inés es valiente, profunda, sencilla y franca; por su parte, Laura está retratada como una mujer de gran vitalidad, tal vez un tanto superficial, pero definitivamente graciosa e inteligente. Qué mérito el de Bianco el de poder lograr estas dos creaciones femeninas tan disímbolas y convincentes. Qué pocas veces encontramos personajes tan naturales, tan de la vida real en las novelas.

Tal vez este afán de verdad, de sinceridad y de realismo que caracteriza a los personajes de *La pérdida del reino*, y en especial a Rufo ("cuando pensaba en su vida no encontraba otra cosa que pequeñeces, decepciones, traiciones, melancolía, sexo. Pero sentimientos tan mezquinos habían surgido de Rufino Velázquez y Rufino Velázquez, a su vez era el resultado de ellos") nos lleva a que muchas veces lo veamos retratado como un carácter débil ante la vida; un poco afectado, indeciso, pusilánime. Rufo se impuso la tarea de escribir una novela, de convertirse en un artista y fracasó:

Y ahora, con los años, no había realizado ninguna de las esperanzas de su juventud. No era más un muchacho. Era un hombre infeliz, un fracasado. Qué triste era la vida. Ah, si las cosas se hicieran dos veces. . . Pero si las cosas se hicieran dos veces volverían a repetirse.

Pero uno se pregunta, ¿fue, en efecto, la vida de Rufino Velázquez la de un fracasado? ¿No fue el suyo un esfuerzo más dramático, y por lo mismo heroico, que el de Néstor Sagasta, por ejemplo, que a fin de cuentas resulta una figura inferior a la de su sombra? ¿Al haber desaprovechado su vida ha perdido Rufo el reino? ¿No se gana el reino al hacer consciente nuestra vida? La novela nos lleva a reflexionar sobre todo esto así como sobre los temas de la creación artística (particularmente sobre la técnica de escribir novelas), la oposición entre el arte y la vida, el azar del destino, el carácter adverso de la divinidad y la redención de nosotros y para nosotros. "Hay hombres favorecidos por los sueños" dice Bianco en las primeras líneas de su novela. Un sueño comienza la acción, son sueños los que persigue el protagonista y con la realización de un sueño —en otro ámbito y en otra identidad— culmina la novela. Sí, hay hombres favorecidos por los sueños. Bianco es uno de ellos y es meditando, siguiéndolos, como él mismo se ha ganado el reino.



Guillermo Sheridan

# La rica, ambigua, lejana verdad

(notas a la crítica de José Bianco)

“Cuanto más se comenta una obra, más pide comentarios”, dice Maurice Blanchot en *El diálogo inconcluso*: “Hemos leído un libro, lo comentamos. Al comentarlo nos damos cuenta de que ese libro mismo sólo es un comentario. La puesta en un libro de otros libros a los cuales remite. Nuestro comentario, lo escribimos, lo elevamos al rango de obra. Al convertirse en cosa publicada y cosa pública, a su vez, atraerá otro comentario, el cual, a su vez...” El comentario, así, siempre revela nuestra intransigencia con el texto, señala lo que falta en él pero que sólo gracias a él podemos determinar, y, simultáneamente, lo que del texto usurpamos. Cuando criticamos literatura producimos una revelación y una usurpación de los sentidos del texto, algo que no es, a la larga, sino claves que estimulan y acrecientan un espacio central de resonancia, es decir: una operatividad.

Esto viene a colación por el libro de crítica —reúne 20 textos, uno de ellos una “Crónica Italiana: *Portofino Mare*”, y otro la entrevista con Torres Fierro que ya conocíamos en el antiguo *Plural*— que acaba de publicar José Bianco en la Argentina con el título *Ficción y realidad (1946-1976)*, y que, entre la reciente proliferación de textos críticos pretendidamente científicos o anhelantemente estructuralistas, bien satisface ese deseo impreciso del comentario y la opinión de la a veces —cuando el texto apasiona— impostergable aceptación de sabernos culpables de haber añadido algo.

El libro de Bianco reivindica, en ese sentido, la voluntad de pensar la propia existencia en términos de los libros que nos permite leer. “La opinión tiene menos claridad que el conocimiento y menos oscuridad que la ignorancia”, dice en el primero de los ensayos, y buscando quizá ampliar el interés de su posición filodoxa, parece desear que esa idea abarque la totalidad del volumen. Pero este ejercicio de la opinión y el comentario ante el texto, a su vez, quiere integrarse a un oficio más ambicioso: si la imaginación descifra e interpreta el enigma de la realidad es porque se muestra atenta a ella; del mismo modo el crítico descifra e interpreta el texto (que siempre es difícil) dándole además su emoción; es decir suplantando el sistema del texto por el texto más aquello que el crítico le solicita y le impone. “Discernimos pues entre el escritor y el mundo que lo rodea una mutua intención de favorecerse”; entre el crítico y el texto, puede inferirse, esa intención es la misma, como será la misma intención la que se implante entre el lector de crítica y ésta. Crítico y autor comparten, además (lo ha dicho Barthes, al que muchos hemos conocido en las traducciones de Bianco) esa condición ineludible que es el lenguaje. La asunción cabal de la responsabilidad crítica, la aceptación de que ante el texto será mi comentario la única tabla de contención y de que tienen que trabajar mis ecos y mis emociones para que lo que de él suplanto sea

válido y viva por sí mismo es admirable en Bianco, en un José Bianco que “como una especie de homenaje a los lectores que me tienen simpatía” reúne este libro admirable y amable.<sup>1</sup>

Crónico, penetrante, austero en su soltura para incitar en él mismo y en el lector el movimiento del texto en sus múltiples registros, Bianco escribe crítica —y novelas, para el caso— desde la tradicional postura nunca suficientemente deteriorada del humanismo: criticar es “alcanzar la verdad”, es decir, lo que Wilde ya había sugerido hace lustros: la crítica es una forma, la más respetable, de la autobiografía. Bianco sugiere en el único ensayo en el que se distancian la idea de la crítica y la crítica practicante lo mismo que Blanchot: “La crítica es siempre provechosa a la literatura. Hasta cuando desvirtúa o limita su significado ahonda la visión que un autor tiene de su propia obra (lo convierte en crítico de sus críticos) y exalta su fuerza (lo induce a rebelarse contra ellos).” En este sentido (la crítica como un riesgo necesario, significativo y no necesariamente redituable) Bianco elude en su crítica la desvirtuación y cualquier posición omnimoda a la vez. Claramente enemistado con toda forma imperiosa y autocomplaciente, su pensamiento crítico (llamemos así la suma de los códigos literarios y humanos que la lectura del texto pone en movimiento) desplaza toda objetividad y se abre al asalto de las alternativas. Es obvio que la selección de autores que suscitan las incitaciones del crítico en tanto lector, acarrearán consigo su propia carga ideológica y operan dentro de una situación de elecciones y exclusiones. Así, las páginas de Bianco revelan, a veces en frases aisladas, cierta taxonomía literaria que no por eventual deja de ser manifiesta (y quizá hasta gracias a ello): el más evidente es la separación de las *ideas generales* que tanto pondera en Léautaud. Estas *ideas generales*, sugiere Bianco, permiten sólo descripciones hechas desde lo que consideran su incuestionable solvencia; la duda sistemática, el desamparo de todo dogma, en cambio, estimula la creación literaria.

Por supuesto, tal inferencia suscitaría varias reacciones encontradas en las que no pocas veces destacarían las voces de todos imaginables: *humanismo* o *frivolidad* serían dos de ellas. Puede considerarse bajo esta óptica, un párrafo en el que Bianco comenta la línea de *Sur*, revista de la que, como es bien sabido, Bianco fue jefe de redacción por varios años:

(*Sur*) supo eludir o apaciguar las jergas en boga, empezando por la existencialista, que hoy parece transparente si la comparamos con el vocabulario que manejan algunos críticos de nuestro país y que ha invadido todo género de publicaciones. Por momentos lastima los oídos. Mezclan marxismo, estructuralismo, psicoanálisis... ¿Porqué la

simple crítica, aplicada a la literatura, tiene que salirse de la literatura y cometer solecismos o utilizar seudotecnicismos?

*Sur*, p. 236.

Bianco no contesta quizá porque sabe que no puede existir una respuesta satisfactoria del todo. Para él (cuyo conocimiento de esas jergas, por otro lado, no es mínimo) la actividad crítica parece centrarse en la expresión "simple". Pero esa simpleza es la de la tentación de San Antonio que, imaginariamente, quiso dibujar (dibujó) el Uccello: la suma de todas las líneas, el registro de todas las perspectivas que se vacían en la blancura: se trata de la simpleza de lo genial, de lo accesible que nunca tropieza con lo accesorio, de la fe en que el socavón de la opinión nunca se verá obstruido. Es la simpleza crítica de Barthes, de Paz, de los privilegiados: la elucubración *clara* (claridad que no excluye la desvirtuación) de las cosas escritas. Como en el caso de Léautaud, esta frivolidad (en tanto ajena al rigor científico) es deliberada, fugaz, si bien implica otro valor insoslayable: la responsabilidad moral del pronunciamiento. Esto no tiene, aparentemente, manera de escapar a la acusación de diletantismo. Hemos sido educados en la necesidad de substituir la naturaleza de las cosas por aquel sistema de pensamiento o metodología que se avoca a su estudio. Aprendimos, en el laboratorio de M. Teste, a valorar más la elaboración del objeto que el objeto en sí. Cierta espíritu fáustico impregna hoy el acercamiento que efectuamos hacia la realidad. Pero esta herencia fatal del *sapere audem* parecería en-

contrar un esquivo enemigo en el ejercicio literario que no se deja domeñar por el rigor calculado y seco y se elude a zonas menos cerradas y quizá menos responsables en apariencia: la exégesis (la suscitación ante el texto es el mejor homenaje al texto), cuyos sentido no es gravable por la lógica. La reivindicación de la duda de Bianco escapa, sin embargo, del escepticismo; siempre hay la sensación, al leerlo, de que quedan rescoldos, resabios tan imposibles de cercar como esenciales. Al efecto puede recordarse una observación de Delfín Heredia sobre la pintura de Antonio en *Las ratas*, que luego repite Rufo en *La pérdida del reino*, que puede ampliarse a la posición crítica de Bianco:

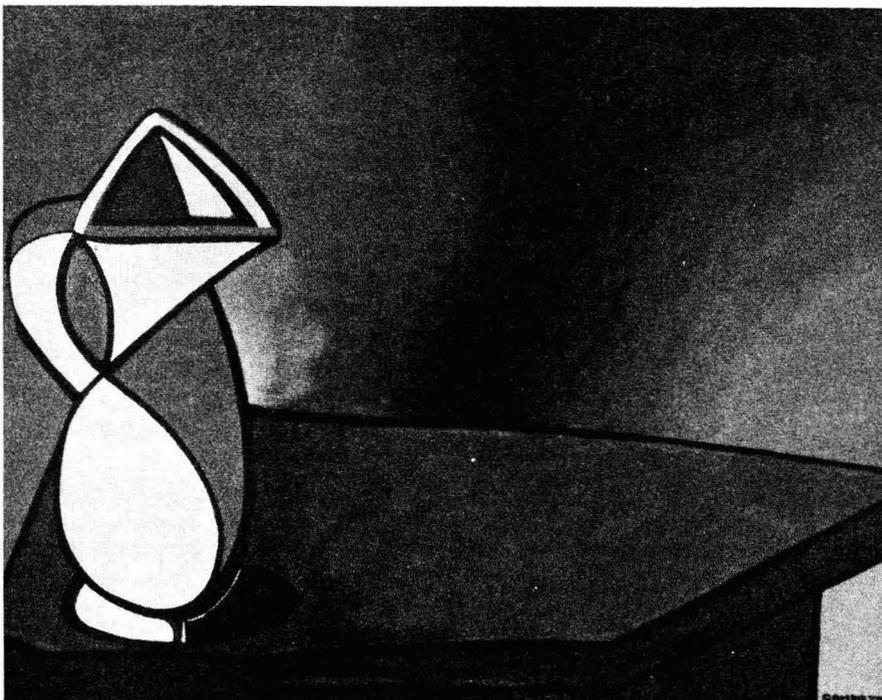
En sus cuadros intentaba decirlo todo: cuando un artista intenta decirlo todo, acaba a menudo por omitir lo fundamental; no toma partido, corre el peligro de diluirse, de perderse.

O cuando Delfín, aquel que deseaba "lectores clarividentes y justicieros" con el mismo afán con el que quería permancer inédito, dice:

Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua y apresida de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas, que todas las interpretaciones puedan canjearse y que, en honor a la verdad, lo mejor que podemos hacer es desistir del inicuo propósito de alcanzarla.

Puede resultar anacrónico, por lo menos en apariencia, rehabilitar las virtudes de esa disolución. Sería inevitable ejercer esa forma de la claudicación intelectual apenas enmascarada por la recurrencia a términos como "hombre" o "verdad". Y sin embargo Delfín Heredia termina por dar a conocer sus pasiones tanto como Bianco tiene que recurrir a esas relaciones originarias y siempre prematuras, amen de impenetrables, que legitiman toda intencionalidad crítica: la relación entre el habla y el sentido.

Al mismo tiempo, en tanto que esa actitud se da como basamento o pretexto, un argumento no menos incierto desde la perspectiva empecinada de la teoría satura las relaciones entre práctica y crítica: el asunto de la intencionalidad. ¿Por qué perpetrar textos sobre otros textos? ¿Por qué recurrir a esas formas ancilares que son los diarios, las correspondencias y en fin, toda esa bisutería inorgánica que gira alrededor del texto y que, a veces, incluso, lo desplaza? Bianco mismo pondera en Proust su decisión, en *Contra Saint-Beuve*, de intimar a los críticos a que no juzguen la literatura por la persona de su autor: "su persona, su verdadera persona está en su obra. Sólo en su obra". ¿Qué tan dependiente puede ser la crítica de la autobiografía? Dice Bianco: "¿Haber sido amigo de Stendhal nos ayuda a comprender su obra? Parecería que no", y





agrega, recordando la proverbial indiscreción de Gide en sus diarios:

Valéry se molesta por la indiscreción de Gide y le escribe una carta en la que hace una distinción esencial entre dos personas que son y no son la misma: entre la sugerida por sus obras y la que conoce el amigo, entre el escritor y el hombre. Una y otra existen, una es tan real como la otra, pero el público —a diferencia del amigo que representa la libertad, la seguridad, el descanso— sólo tiene derecho a una de ellas: al escritor.

No deja de tener razón desde un punto de vista, desde el otro sí que la tiene. Ya Barthes, en su polémica con Picard sostiene uno de ellos. Es cierto que los textos biográficos (o la crítica que rehabilita la información biográfica como condición esencial para comentar un texto) substituyen vicariamente, en su narrativa, la narrativa del texto a comentar, el encuentro con el texto como tal, aislado de quien lo ha escrito, a veces (sobre todo cuando el texto nos gusta mucho) parece quedarnos lejos. Sin embargo, siempre queremos ver la casa del escritor, fotos de su cuarto o de su cafetera, los retratos que le hicieron sus amigos pintores, queremos leer sus entrevistas, queremos inmiscuirnos en su correspondencia, substituir al confidente de sus diarios, en fin, queremos ejercer esa forma híbrida y agradable que es el ensimismamiento del escritor en nosotros mismos. Las *dos críticas* apuntalan la perentoria presencia de una oquedad molesta, de una neutralidad apabullante: el análisis textual riguroso (de cualquier escuela) falla en darnos una compensación medular (¿quién dice esto?); el ensayo emotivo y su carrusel de trivia, juicios de autoridad, juego de ecos, bagatelas conmovedoras desplaza otro placer —si bien de otro orden no menos necesario—: ¿qué hace de esto algo significativo? Al optar Bianco por la *causerie*, en el peor sentido que le da Jakobson al término, confiesa indirectamente para su crítica algo que en su obra creativa resulta clarísimo, esto es, que no está tan lejos de ciertas ideas generales, pues una hay que quizá reclame ese título: la realidad es menos real que la ficción; la crítica *causerie* es más real que la científica:

... los lectores, cuando admiran a un escritor, también se sienten atraídos por el hombre que hay en él. Quieren conocerlo, alcanzar vicariamente su amistad. Hacer posible esa amistad es uno de los placeres que deparan los diarios de escritores (p. 58).

Abogado de un imposible (la traducción del sentido del texto a un texto crítico sensible), Bianco opta, pues, por *el serrallo y las lágrimas*, como decía Barthes. Pone su emoción, su inteligencia (en el sentido doble: inteligir e inter-ligar) al servicio de

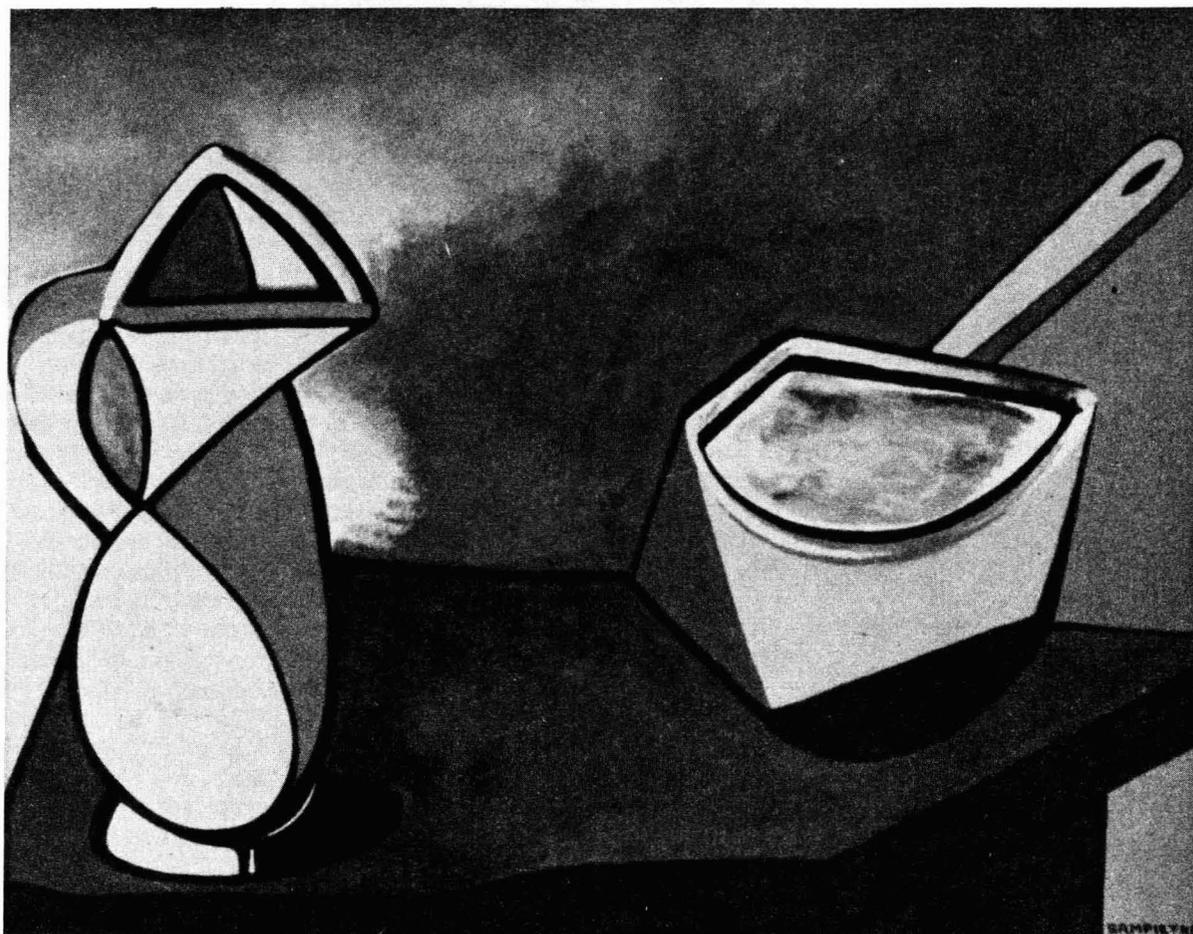
la suscitación emotiva pues ¿puede alguien sumirse en sí mismo sin emoción? A esto Proust le llamaba las *verdades del corazón*. Cuando Bianco recurre a términos gastados y polisémicos como “cautivar” o “placer” o “sentirse atraído”, no está claudicando; asienta, en sus contextos y desarrollos, la pertinencia de esos términos en los que parece vaciarse la *emoción* de la vida y los libros que ofrece. El análisis, por otra parte, no queda del todo erradicado (véase el ensayo dedicado A Virgilio Piñera) y su lucidez lleva, además otra virtud que puede arrancar de una deformación profesional:

Existe sin duda una crítica literaria que no pierde nunca la objetividad. Soy el primero en admirar sus virtudes; sin embargo, como rara vez condesciende a ponerse en contacto con los problemas de un autor determinado, ignoro hasta dónde puede serle útil (p. 207).

Ese reproche a la objetividad, queda claro, obedece a la imposibilidad de Bianco a considerar al *autor* como un “objeto fuera de nosotros”, como suele definirse la cualidad de lo objetivo. Es decir, sin el autor no puede concebirse la obra y la crítica no puede desmontar del texto a su creador. Es el credo de Baudelaire: “La crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, hacerse desde un punto de vista que abra la mayor cantidad de horizontes posibles.”

“La opinión tiene menos claridad que el conocimiento y menos oscuridad que la ignorancia.” La modestia de Bianco nada tiene del falso orgullo que le alegaba unida, La Rochefoucauld. Desde la primera página hace gala de las virtudes que lo consagran como uno de esos escritores cuya obra —tan breve como intensa— más ha acusado la fiebre fecunda de la paciencia y la reflexión. Es un consagrado a la atención. Sostiene que el literato “debe su atención a la realidad” que su imaginación descifra e interpreta para volver a cifrar y relevarla de su turbiedad. El crítico comparte ese interés: su atención al texto es la base de su posible complicidad con la obra, la preciosa cazadora de opiniones sobre los modos que la realidad tiene para hacerse accesible y los no menos astutos del literato o el crítico para articularla.

Ya Borges había notado que pocos escritores como Bianco recuerdan que hay un lector “cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa”. Cómplices imprescindibles, el autor, el crítico y el lector juegan a escamotear la realidad aparente para evidenciar la realidad esencial. La verdadera realidad (la de la ficción) parece ser el presupuesto sobre el que se levanta toda su crítica. La idea dista de ser original, si bien en Bianco recobra no poco de ella (incluso para rebatirla); la realidad sólo puede comprenderse por medio de los sistemas que la “imaginan”, es decir, que la articulan de acuerdo a los



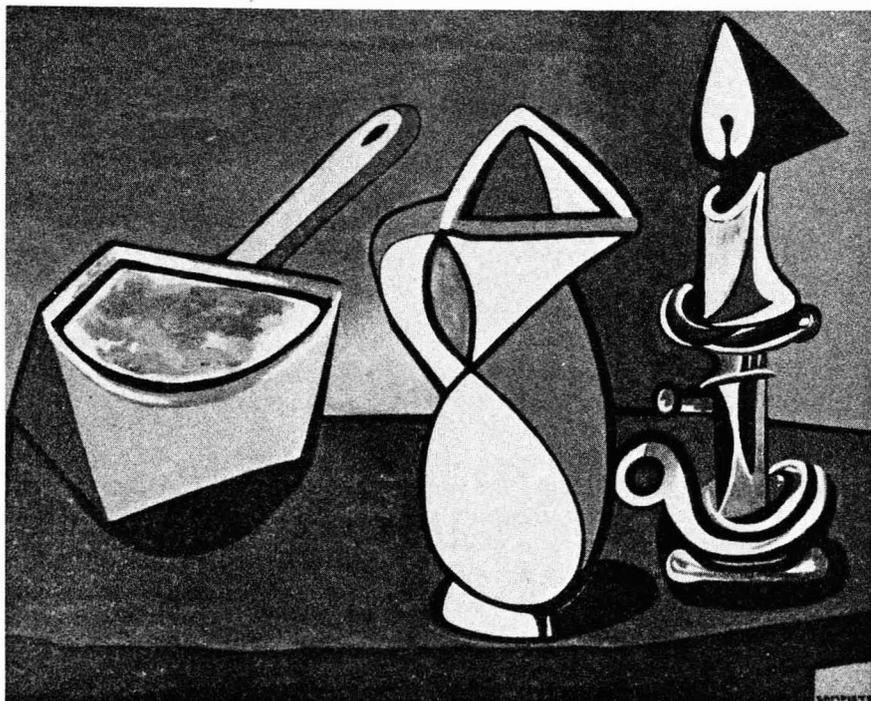
modos peculiares de cada creador. Esa verdadera realidad, cuyo conocimiento empaña lo cotidiano, es el fundamento basáltico de una postura que los personajes de Bianco adoptan casi como una ideología. Basta recordar las recapitulaciones (en la típica primera persona del plural proustiano) que impregnan las tres novelas que le conocemos. “La literatura no engaña nunca”, dice Marcel en *El camino de Guermantes*, “nos dejamos engañar por la realidad, nos engañamos nosotros”. A estas alturas supongo que el nombre de Proust habrá acudido más de una vez a la mente del lector. De hecho en el primer ensayo del tomo, *La Argentina y su imagen literaria*, la argumentación toda sobre realidad y ficción no puede sino remitirnos a algunos de los puntos centrales de las reflexiones de *El tiempo recobrado*. Proust es, así, la imagen tutelar de todo el libro.

¿Cómo se presenta Proust a los ojos de Bianco? Ya habíamos dicho que unido siempre a su obra. En “Proust y su madre”, “Centenario de Proust” y el formidable “El ángel de las tinieblas” se evidencia, desde luego, la constatación de un cautiverio. Proust, su novela, su correspondencia, la imagen que de él dejaron escritores y amigos surgen placenteramente de la evocación de un manuscrito de Proust en un museo, como el pasado, para Proust, del

ruido de la taza de te. En la relación de Proust y su madre ve la enseñanza de la literatura: “el beneficio espiritual del sufrimiento fue demostrado por él; nadie ha esclarecido con mayor inspiración poética este recurso por excelencia de las personas poco inteligentes, gracias al cual descubren dentro de sí algunas verdades esenciales que de otro modo continuarían ignorando”. La fidelidad a lo “real” (no como alternativa, como imperativo) origina el resabio educativo asociado a todo hallazgo de sentido. Esta es, para Bianco, la escuela de Proust, la “escuela de los príncipes” como le llamaba Jean Paul, la de los que se niegan a cerrar los ojos ante la realidad y cuyo sufrimiento provoca las “enseñanzas implacables del dolor”. Realidad y ficción: el viaje a través de la profusa geografía de los lugares proustianos (la metáfora como operación liminal de conocimiento y escritura, la relación con la madre-pelicano cuya desaparición abre las esclusas del remordimiento, el snobismo) le sirve a Bianco para argumentar si el oficio literario acarrea como virtud accidental el relevar al creador de poseer “la terrible visión que a pocos hombres les es dado alcanzar”, y que ellos expían y expresan bajo la especie de lo imaginativo. La literatura es la crítica de la vida, la crítica literaria es la autobiografía. Eso no implica

una utilización de Proust o de Léautaud o de Benda —las tres figuras numen del volumen—: Bianco parece hacer de su obra crítica objeto de reflexión de su propia vida como ellos hicieron de su vida objeto de reflexión para su obra. De ahí que no tarden en sentirse ciertas correspondencias temáticas: la cuestión de la suplantación ya próxima a la metempsicosis cara a Bianco se valoriza en el comentario al cómo Proust suplanta a sus personajes a costa incluso de la verosimilitud. La relación entre la oscuridad de la vida y la transparencia de la ficción se posibilita gracias a ese poder de suplantar las cosas entre sí, lo que, si bien no aclara, lleva la habilidad de especular con los significados perceptibles. La paciente recreación de nuestra alma puede redundar en una obnubilación de la realidad, precio insignificante si opuesto al sentido que esa suplantación provoca. En realidad las intensas reflexiones que hacen de Proust la figura tutelar del libro todo hacen recordar la aseveración de Revueltas: Proust es un escritor para escritores. Bianco persigue hábilmente las relaciones, sobre todo, entre el yo creador y el yo ser humano. Extrema la necesidad de quitarle lo velado a ese “yo que produce las obras” porque, finalmente, no considera éstas como lo único pertinente. Lo que le interesa es ese “yo oculto” y la naturaleza de sus relaciones tanto con la realidad como con la ficción —o con sus mutuas suplantaciones— pero siempre *desde adentro*, es decir desde aquello que lucha por expresarse y pergeñar sentido: “sólo es nuestro lo que extraemos de la oscuridad que hay en nosotros y que no conocen los demás”, dice Proust.

¿Sostendría Bianco las mismas ideas de no ser él



mismo un narrador extraordinario? Quizá sí. Después de leer su crítica quedan en el lector esa serie de ideas reiteradas a lo largo de las 250 páginas y los 30 años que cubre el volumen: la realidad como algo “inventado” por la ficción en tanto su evidencia artística; la mutua incidencia entre literatura y realidad; la reivindicación de la sabiduría y el comentario sobre las ideas y las formas; la literatura como única operación que logra hacer resplandecer lo verdadero en el cuidado que ambos ponen en ocultarse y, claro, la literatura como “el orden de verdades que acatamos no con el raciocinio sino con el sentimiento”. Si la ambigüedad es su método, la inteligencia y la sensibilidad son su signo. Inteligencia para urdir las relaciones entre realidad y ficción, teoría y creación, pensamiento abstracto y mito, crítica y ficción; pensamiento elástico y operante que fluye no en pos del juicio de valor sino a la caza de la operatividad y que va de las cuestiones de la fe (“Sartre y los EUA”) a la naturaleza de la justicia (“El teatro de Graham Greene”) y al sicologismo (“El sadismo de Ambroce Bierce” que ya conocíamos en *Diálogos*) o a la evocación de los amigos y las épocas (“Mika”, “Sur”) y los lugares (“Crónica italiana: *Portofino Mare*” ese mismo Portofino donde, en *La pérdida del reino*, Rufo reafirma su fe en la memoria y en la literatura; donde, a veces casi con las mismas palabras que en esta crónica, Bianco-Rufo sugiere que la vida real suele plagiar a la literatura). Y éste es otro de los placeres, y no el menor, que ofrece *Ficción y Realidad* al repetir y refrendar nociones, ideas, obsesiones (Bianco es, parece ser, un defensor de la teoría de la obsesión como fuente creativa) que pueden seguirse en su narrativa (la escena de Portofino en la novela y la crónica ahora no es la única) porque no es poca la fe, tampoco, en la literatura para mezclarse con la vida. Podría decirse de él lo que dice de su personaje en *La pérdida del reino*: “a su mundo cotidiano se agregó el mundo imaginario, que también era cotidiano, y empezó a mirar con indiferencia lo que llamamos realidad”. Ese esfuerzo por conferirle “dignidad literaria” a la realidad que es este libro que reúne la crítica literaria y los “lugares” de Bianco, igual que su literatura creativa, quiere lograr lo que Rufino Velázquez al heredar la misión del narrador (que en cierta forma somos todos): no distinguir “entre lo cierto y lo incierto, lo ficticio y lo real” para tal vez alcanzar “esa realidad literaria que, más que ver, nos permite entrever como en un relámpago la verdad de un ser humano sin disipar por completo su misterio”.<sup>2</sup>

Notas.

1. José Bianco, *Ficción y realidad* (1946-1976). Monte Avila, Buenos Aires, 1977.

2. Todas las citas de *Las ratas* y *La pérdida del reino* se toman de las ediciones Siglo XXI.

Javier Córdova

# Historia de los demonios de la noche y sus inquilinos

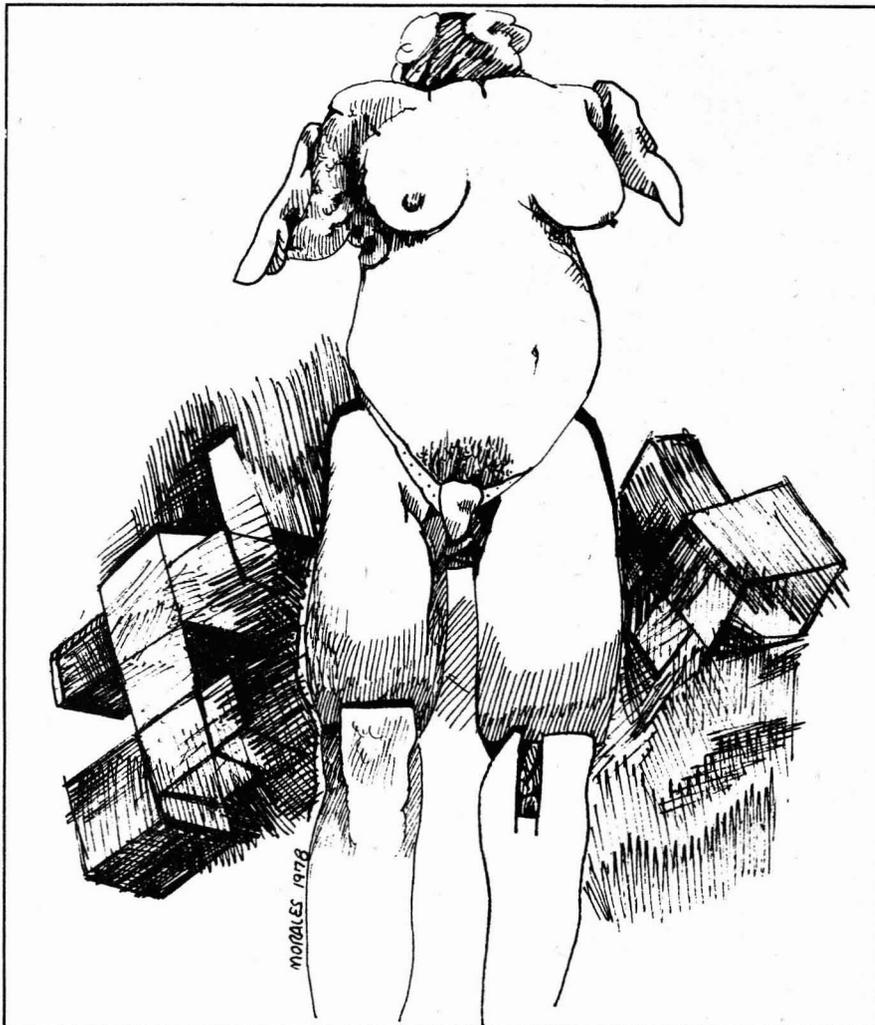
## PARTE PRIMERA. LOS DEMONIOS.

Era una de esas veces en que el diálogo cotidiano se convertía en algo peligroso. Jorge, sumido en un mutismo extraordinario y angustioso para mí, me conducía por la ciudad estrepitosa y multitudinaria. Y yo insistía en penetrar y desvirgar aquella claridad indecisa.

—Al grano, al grano —insistía yo—. ¿De qué se trata? Como si no fueran suficientes las películas de James Bond. “Es que tú nunca has estado en el nivel en el que yo he estado” decía el Fotógrafo, con una seguridad que me encolerizaba. “Una vez que la fantasía y la realidad pierden sus contornos, lo mejor es encomendarse a dios...” y le metía mano al séptimo cigarrillo de la tarde.

Y miré la calle. (*Paul McCartney, en tu radio de transistores quizás canta “Largo y sinuoso camino”.*) De las puertas y los zaguanes brotaban ciertos gruñidos de bestias nocturnas que pugnaban por salir.

—Esto se pone demasiado metafísico —bromeé, al cruzar las cortinas negras de un cuarto oscuro.



“No te preocupes” sonrió Jorge, mirándome sobre el arillo de los lentes. “Este infierno es de mi propiedad”, y se perdió en una oscuridad casi total. Cuando me hube acostumbrado a la poca claridad del cuarto de revelado, observé que el fotógrafo ocupaba una de cuatro cabinas, situadas en derredor de una gran pila de azulejos. Estaba ahí, serio, tratando de apresar un trozo de celuloide entre unas piezas metálicas. Aquel hombre de ojos de lince y pelo rizado había tratado de convencerme de abandonarme a la borrachera. “Una borrachera total de los sentidos”, gruñía ante mi indiferencia. “¿Ya lo ves? Te das demasiada importancia a ti mismo”, sentenciaba. Miré en derredor. Hurgaba en aquella oscuridad, como si la esencia del mal, de todos los males, estuviera escondida en la oscuridad, “...el cuerpo de Haller jamás apareció”, me sorprendió el fotógrafo. Mirándome lleno de júbilo y malicia, deteniéndose a cada frase. “Ni gotas lustrosas de tierra, ni trapo oscurecedor de dolorosidades...”

Había mantenido las manos dentro de una bolsa de plástico negro, como si las palabras leídas en otra parte fluyeran de la bolsa a sus brazos. No respondí.

“Porque la belleza, Fedón, nótaló bien, sólo la belleza, es al mismo tiempo divina y perceptible.” Sobre una hoja de papel fotográfico se imprimía la imagen de una niña con audífonos, y una cruz huichola. ¿Pero crees hijo mío, que logre alguna vez la sabiduría, emperrado por esas pustulosas ninfulas modernas?” y estrelló varias veces su puño cerrado contra mi cabeza.

La luz de la ampliadora se había apagado automáticamente, y el fotógrafo salió tambaleante hacia las charolas llenas de líquidos.

—“Hola” —dijeron desde las cortinas. El fotógrafo me miró, en silencio, expectante. “Soy yo”, volvió a decir la voz; claramente pude distinguir un tono femenino. “Son los espectros menores”, refunfuñó el fotógrafo, y regresó a la fotografía en proceso.

—“De cuál fumaste”, dijo nuevamente la voz, como en un auto sacramental. Y Minerva apareció junto a la cortina negra. (*Tú veías “El último tango en París”.*) “Minerva, luz de mi vida, fuego de mis entrañas...” entonó Jorge, grávido. “Pecado mío, alma mía.” Lograron unir sus labios. Varios círculos concéntricos se formaron alrededor de la imagen fotografiada. El rostro de la niña me miraba con expresión de ahogado. Minerva reía con fruición. Su risa lebruna roía de alguna forma la noche y el silencio. “De qué te ríes”, espetó Jorge con amargura. “Esto es recontracagadamente serio, y tú te ríes”, reclamaba. Ella se encogió de hombros y evadió la mirada del hombre. “Sólo el uso de la realidad verifica la actividad mental cuando ésta se halla en su nivel y en su capacidad.” Me dijo, mientras metía una mano en la entrepierna de Minerva, auscultando. Ella permaneció seria, miró con fastidio hacia el fotógrafo, y luego hacia mí.

—“Es un cerdo” —dijo. “No le creas” desmintió él. Ahora resbalaba la mano hacia las nalgas firmes. “Hay cosas que destruir. Hay deformaciones del pensamiento, hábitos mentales, vicios, por último, que contaminan los juicios del hombre desde que nace. Nacemos, vivimos, morimos en la atmósfera de la mentira.” Dicho esto, colocó la fotografía en la charola del agua, y empezó los preparativos de otra impresión.

Cuando salimos del edificio, la ciudad estaba llena de autos semidetenidos, y un aire frío y terroso circulaba sobre los toldos. Minerva, en aquel ambiente parecía un espectro de verdad. Pero afortunadamente aquel espectro tenía el descaro de pedir un café, “Un asiento en un lugar de éstos y olvidarme de quién soy y lo que soy” —había dicho, ante la indiferencia del hombre. “Mamadas”, debía sonreír él, sistemáticamente. Conociéndolo, y habiéndolo escuchado hacía algún tiempo, sabía que pretendía el tráfago ciego del alcohol. “No son gente, son maniqués”, me dijo, señalando una pareja detrás de un cristal. Me acerqué, en medio de

una racha particularmente fría y terrosa. Detrás del cristal, sentados frente a una serie de tazas de café, estaban dos monigotes de tela con máscaras de plástico. “El camino hacia el cielo y el infierno son el mismo” murmuró en mis oídos, con una voz gutural. “Y por supuesto”, pensé. “El Marrano Melodramático que ciertamente vivía en todos y cada uno de nosotros (un dedo acusador debe apuntarte ahora), reclamaba su triunfo.” Sentí ganas de llorar, un silencio ominoso me impedía emitir cualquier juicio. En tales circunstancias, era deplorable saber que el máximo triunfo de nuestras doncellas, era su carrera comercial, o a lo sumo estudiar ilusiones internacionales.

Sin embargo, nuestro futuro, no era muy diferente del de ellas, las necesitábamos. “Ese mal sabor de conciencia sólo se quita con un fregadazo de mezcál”, me dijo el Fotógrafo, y me tomó del brazo, y me hizo caminar en dirección de Minerva. Propuso entonces ir al estacionamiento en busca de la pequeña máquina VW, con que lo había dotado la pura suerte. “Los invito a un conciliábulo de brujas”, exclamó finalmente, casi alegre.

—“No mames” —dijo ella. “¿Y vamos a la fiesta de las brujas?” Pero Minerva ya no dijo nada. Se dejó conducir con desgano.

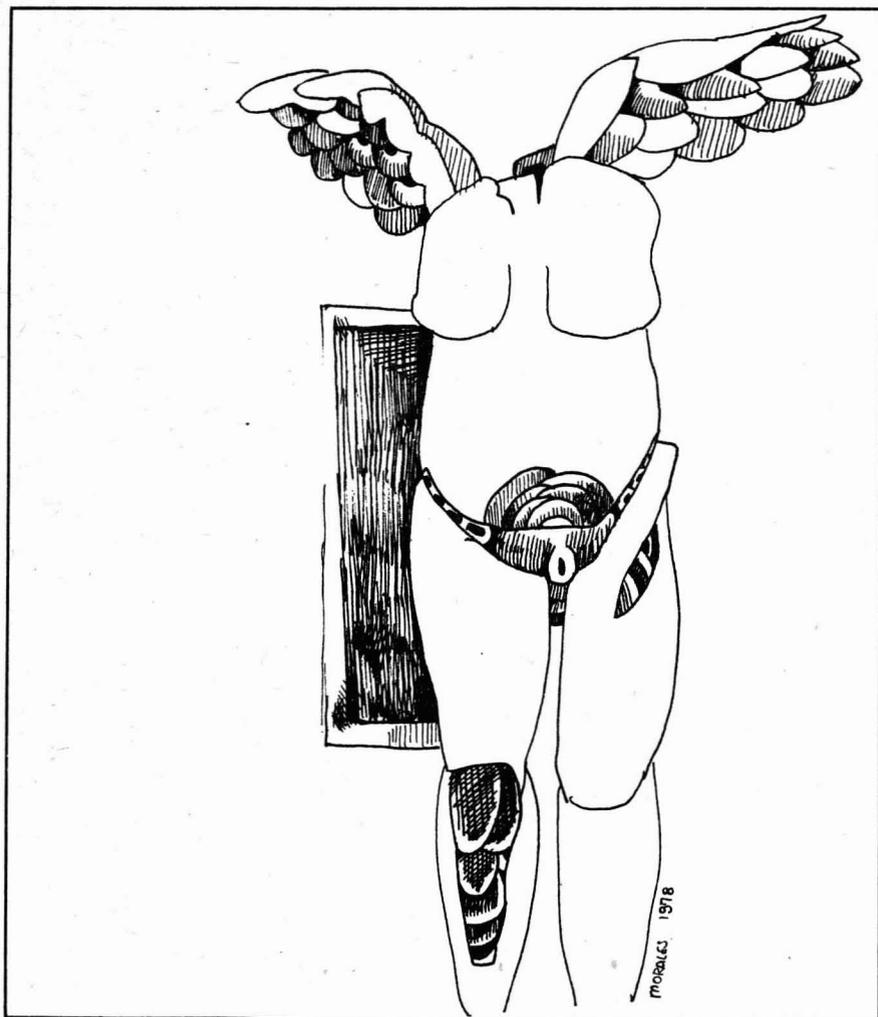
Era mejor así. Varias veces había amargado el sabor del alcohol, o el bailoteo sensual de un cigarro de marihuana, con una historia terrible. *Su historia.*

Antes que nada, hay que decir que para ella, no existía nada mejor que los Beatles y un montón de amigos animando la tertulia y luego un ir y venir bailando rocanrol.

Eso era ahora, porque ella siempre vivió una especie de celda familiar. Cuando hizo un viaje de 20 minutos al centro de la ciudad (el México de 1963), a la edad de 9 años, regresó asombrada: había descubierto casotototas de muchos pisos, monumentos, estatuas y millones y millones de gentes. Su madre estaba adormilada todo el día, criaba piojos en la cabeza, y daba el aspecto de una moribunda. Así, de nacimiento. El padre era el hijo mayor de una familia numerosa: sus mujeres se destacaban por su precocidad sexual. Invariablemente resultaban regenteadas a los 16 por agentes de la judicial. Ellos, por su ferocidad en las peleas callejeras. Mantenían bajo su dominio la última calle de canal del Norte y sus alrededores, comandados por la madre: una gran vieja Bruja, malhumorada y canosa que negaba con los dientes de fuera la homosexualidad de su hijo el menor.

Minerva había sufrido esa suerte. Atendía la tienda sin brasier, y todas la noches se terminaban las existencias de cigarros en la tienda. Era víctima de una vida sumergida en dramas, abortos, buenos deseos de Navidad, fotonovelas y hoteles sucios.

A mí, realmente me alarmaba saber que todo ese dolor iba a salir a cada momento por esos labios delgados. Quizá era *eso* lo que atraía al fotógrafo.





Minerva era un bicho raro que al menos tenía una coartada que esgrimir. Y el fotógrafo la había utilizado multitud de veces, como modelo. Practicaban entre sí una camaradería grosera. Eran una especie de hermanos de sangre que se encontraban de pronto, asistiendo al mismo infierno. “¡El infierno está aquí!”, me habían dicho más de una vez. Borrachos, abrazados, inconmensurablemente tiernos, así, irrecuperables en su miedo.

Yo me unía a ellos, bajo el sentimiento de conservar su misma ansiedad viva. Un desasosiego interior y malsano me provocaba saber que todos y cada uno de aquellos seres con los que convivíamos, practicaban una envidia sorda. Una especie de condición esencial. Incluyéndonos a nosotros.

Minutos después, cuando estuvimos a bordo del auto, Minerva propuso pasar por Leo. (*Quizás, tu recuerdes aquella edición de “Vampiros multinacionales”*.)

—Necesita una compañera ¿no? —dijo. No pude contestar su mirada: un par de cristales fríos, detenidos en mí; como un shock eléctrico.

El auto dio un giro a la derecha, y nos encontramos corriendo por Paseo de la Reforma, en un silencio asombroso. “The Soft Parade” musitó Jorge.

## PARTE SEGUNDA.

### LOS INQUILINOS.

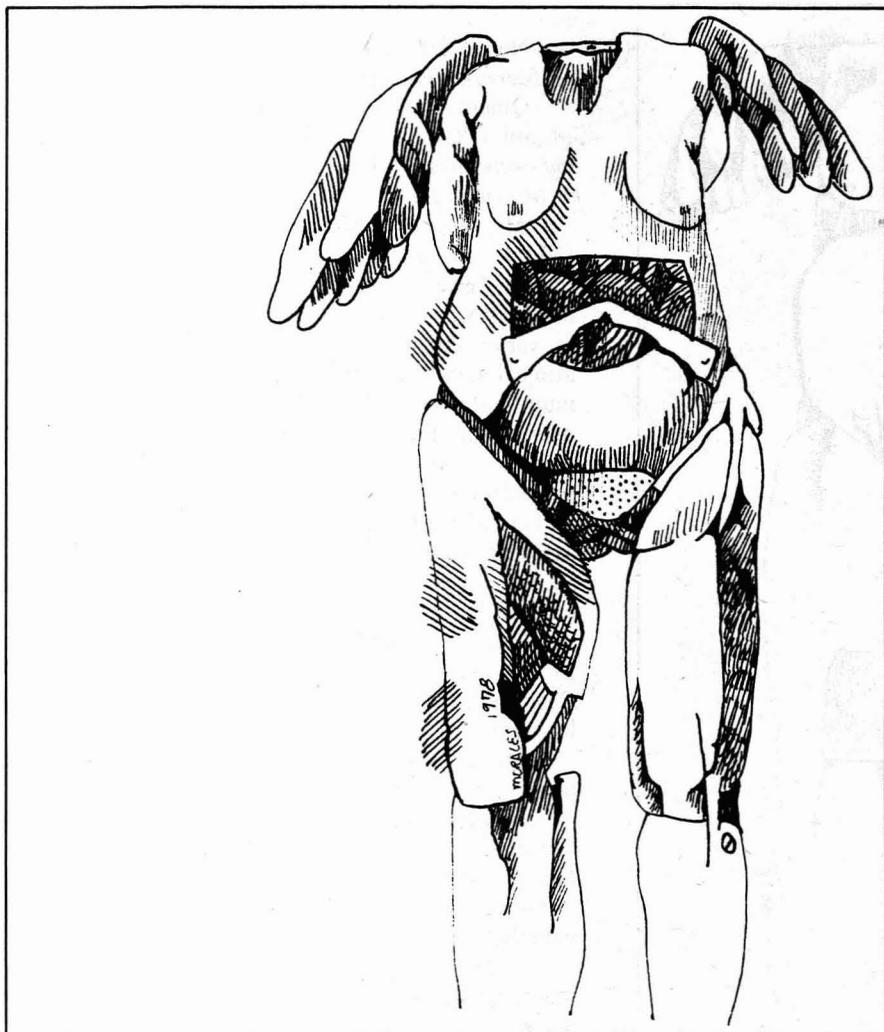
“¡Cabeza Loca, cerebro de pajarito! ,  
¿Qué tengo que ver yo con el amor?” / L. Marechal

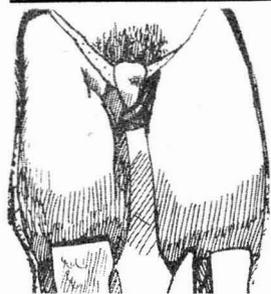
Leo no estaba en ese edificio de Tlatelolco que conocíamos como su casa. La mujer violenta de labios rojos y ojos ardientes que había acudido al llamado del timbre, nos había dicho que con seguridad Leo se encontraba en el cine. Hablaba de “el cine” como de algo familiar.

—Qué cine —inquirí. La mujer pareció sorprenderse, sus ojos erráticos se fijaron en mí, y atinó a decir el nombre de Chaplin. Le agradecí la información, y bajamos las escaleras. “Amamos a una mujer por el hecho de hablar del amor con ella...” decía el fotógrafo, a medida que nos internábamos en la diagonal de un parque. “Lo mejor es no verlas, no hablarles, no escribirles. Sin la rectificación (o experiencia) de los objetos (amorosos, o de cualquier otra índole), el mundo exterior resulta falso: en cuanto no la veas ni oigas, habrá dejado de existir para ti. Como si de una forma artificial hubiere muerto...” Temblé ante aquellas palabras. Minerva corría delante de nosotros. “Consíguete otra mujer...” aconsejaba el fotógrafo.

Me descubrí deslizándome hacia la noche, sumido en un murmulante zumbido amoroso. ¿Algo peor podría pasarme? La tarde me había inducido a revolcarme como un cerdo, y las ganas de emborracharme se habían vuelto nítidas. ¿Era eso tan grave? ¿Y si había culpa alguna de quién y cuál sería? Porque el mundo había demostrado ser circunstancial. Y yo, junto a Leo, sucumbiría a la pareja amada-amante.

“¿Quién dice que amamos para destruir el amor, que el amor se gasta, que el amor no es pasión conflictiva sino amistad displicente?”, seguía el fotógrafo, mientras examinábamos la cartelera del cine. La última vez que me había visto con Leo, tuvimos una de aquellas escenas grotescas. Verdaderos rounds de Techazo, de absoluta y estúpida violencia verbal y física. Estábamos hartos el uno del otro, y de la situación que atravesábamos.



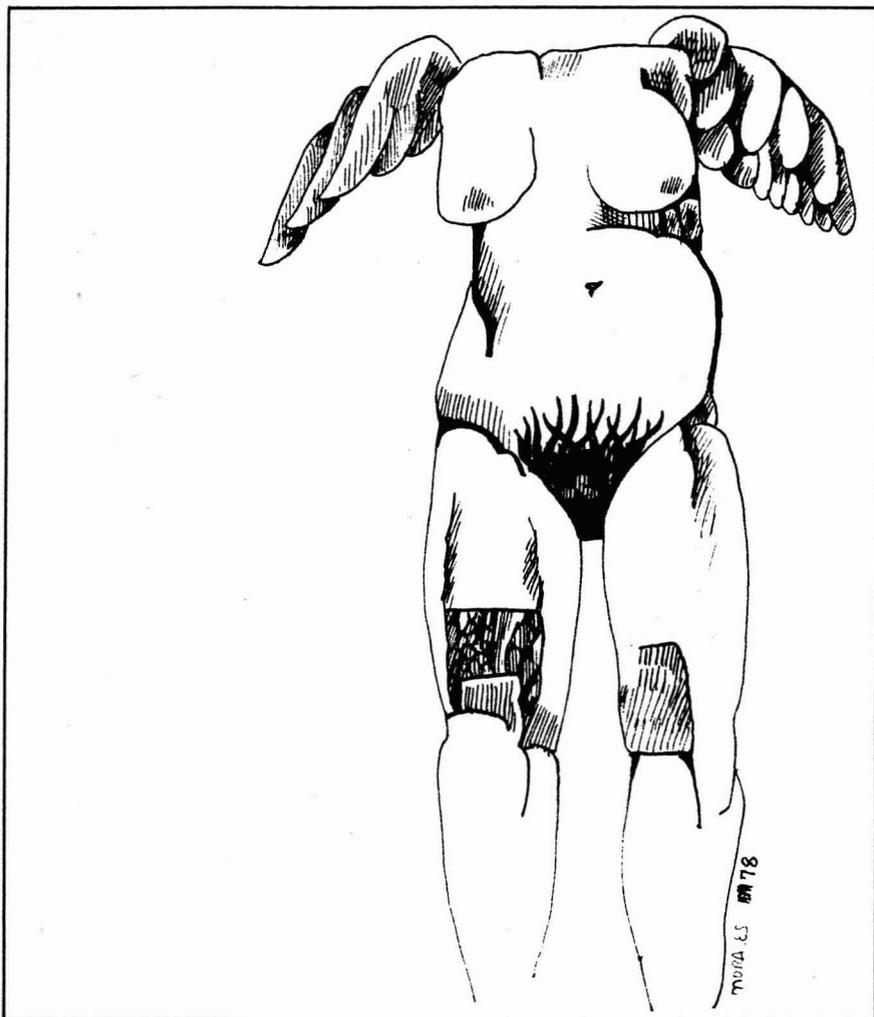


Cuando por fin llegamos al lugar, las luces mercu-  
riales nos daban cierto aspecto grisáceo. Leo y yo  
viajábamos en silencio. Nos mirábamos oblicuamen-  
te. Aquel fluir de palabras que solía existir entre  
nosotros, había desaparecido. Samba pa ti, resonaba  
en un gran salón mal alumbrado y lleno de humo y  
voces.

Caminamos entre mesas de cantina, donde hom-  
bres de todas las clases sociales bebían, acompaña-  
dos de mujeres untadas de pintura y salpicadas de  
lentejuela.

Nos detuvimos en una mesa abarrotada de bote-  
llas y vasos. El fotógrafo, Minerva, Leo y yo,  
tomamos asiento entre aquellos hombres. ¿Hom-  
bres? Yo no me atrevería a decir que la mirada  
turbia de aquellos seres, fuera humana. Eran más  
bien una especie borracha de piratas desalmados.  
Leo me miró. Había un asomo de alerta en sus ojos.  
Un azoramiento múltiple: una especie de espasmo  
carnal e intelectual. Me tomó la mano izquierda y  
me apretó fuertemente.

Yo me di prisa en terminar el contenido del vaso



que habían puesto a mi disposición. Bajo el efecto  
del primer sorbo de alcohol (*como si fuera tu  
presencia algo beodo y sensual lo que me hiciera  
amarte y desearte*), Leo mostraba unos labios húme-  
dos y apetitosos.

Junto a Jorge, escoltado por coristas con plumas  
y pedrería barata, estaba Raúl Aranda. Reconocible  
a pesar de la borrachera en sus ojos negros y vidriosos.  
Me reconoció, y levantó el brazo hacia mí.

—Salud... —dije. Repetimos varias veces la opera-  
ción, y aquellos hombres seguían libando con ale-  
gría. Me dirigí entonces a Leo, y le propuse bailar.  
29 pestañas alrededor de una pupila café claro  
aparecieron frente a mis ojos. Leo se levantó, y nos  
dirigimos hacia un claro entre las mesas.

—¿Porqué no me has hablado? comenzó Leo,  
una vez que empezamos a movernos, confundidos  
con otras parejas. Me sentí atraído. La trampa  
consistía en su presencia vaginal, en su labios abier-  
tos, en la sensualidad de sus movimientos, en sus  
huesos, en su piel.

—Es inútil... —murmuré.

—No seas melodramático —dijo ella, con desdén.  
Levantó los hombros irresponsablemente y conti-  
nuó: ese, es mi papel.

—No es melodrama... —repliqué de nuevo, casi  
sin fuerzas. Tenía ganas de abrazarla, de poseerla.

Quiero ser tu amiga —seguía ella; quejumbrosa,  
infantil (*“Couldn't really blame you, if you turn  
and walk away”, debe cantar la baladista de moda,  
en tus apreciables oídos*).

—Mi amistad —decía ella, segura de su papel—. Es  
todo lo que te puedo dar. Acerqué mi rostro a su  
rostro. Tenía la certeza de que podría ser mía esa  
misma noche, si tan sólo lograra colocarse certeramen-  
te varios chantajes descarados y sentimentales. La  
atraje hacia mí, y empezamos a bailar muy juntos,  
muy lentamente. No me conformaba con nuestra  
separación. Eran demasiadas frases para quedar sin  
respuesta, era demasiada ternura, mucho amor des-  
perdiciado.

Leo se detuvo jadeante, me guió de la mano  
hasta la mesa. Una vez ahí, tomó su vaso apenas  
tocado, lo levantó hasta la altura de los ojos, y lo  
empinó hasta el fondo. ¿Si a su vez necesita de las  
tinieblas del alcohol, para cumplir el acto de entre-  
ga?, pensé yo, mientras le servía una nueva ración.  
Después de todo ella siempre me decía que “todos  
los penes de noche son pardos”.

—Mi amistad no sirve... —la oía yo, en voz  
baja—. Tu amistad tampoco me sirve.

Leo mantenía una risita inexpresiva. La Comedia  
Cotidiana la había aleccionado muy bien, y seguía  
con su convencimiento.

—Confundes los sentimientos —decía, en tono  
conciliador.

—Confundida tienes la vagina —le espeté, sin  
misericordia. Y apoyé una mano (*Ardiente, según  
tus propias palabras*) en sus muslos. No dijo nada,

simplemente llevó el vaso hasta los labios, y bebió.

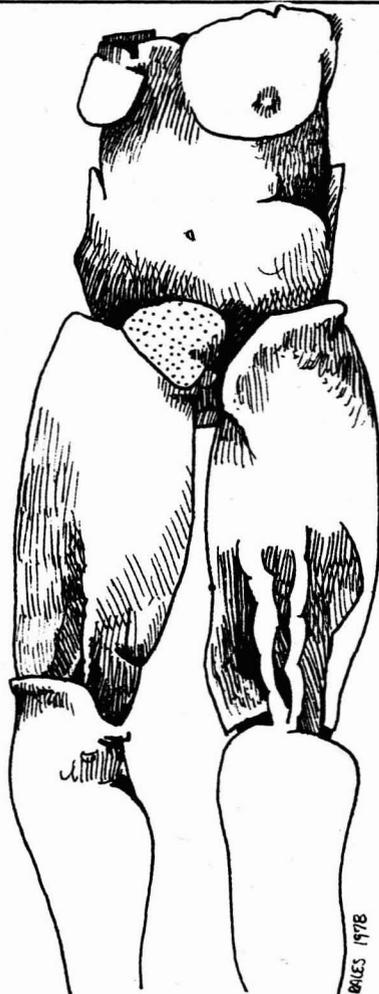
—Te felicito sinceramente —insistí yo, abierto ya a mi propio rencor—. Porque has aprendido muy bien a etiquetar, a encasillar... No seas inhumana, dale tu cuerpo a quien lo necesita. ¿Como puedes amar al Bueno Para Nada?

Leo apretó nuevamente mi mano, y dijo mi nombre en un espasmo. Como si estuviéramos desnudos en alguna cama, y la hubiera penetrado. Pasé una mano por su cuello, y fui resbalando los dedos hasta tocar uno de sus senos.

—Es que tú no sabes... —dijo ella, retirándose. Busqué una frase que la hiriera, que la dejara en el vacío existencial.

—Eres una cochina burguesa de porquería —le dije, epilgando mi borrachera incipiente. Cierta risa amarga brotaba de mí. Después llené mi vaso de nuevo, y me levanté frente a la mesa.

—Mi amistad —dije, sonriendo—, pueden meterse-la por el culiacán ¡Señores! —y varias risas cónicas se precipitaron hacia la noche, abrazadas por el humo de los cigarrillos.



Volví a bailar un par de piezas con Leo, pero ella tomaba muy a pecho su papel, y mantenía un respetuoso y decente alejamiento.

—Nos pueden ver... —sonreía, cada que trataba de besarla. Por fortuna había bebido dos vasos completos, y confesaba sentirse mareada. —No seas canalla, respétame, soy tu amiga...

Pero el alcohol la fue haciendo abordable. La culpa de nuestras acciones necesitaba de un chivo expiatorio: el Cheverny. ¿No era eso lo que buscábamos? El alcohol nos enseñaba una libertad desgraciada y hostil.

—También se puede ser canalla por soledad, por sueño, por fatiga —murmuré. Pero Leo me respondía remotamente al besuqueo, y empezaba a dejarse caer aquí y allá, en la mesa o mi hombro, en busca del sueño final.

Cuando Leo empezó a brincar, inconscientemente, señal inequívoca de que disfrutaba del sueño, yo roía un odio solitario. Al poco rato, la música desapareció también y sólo el fuelle de nuestras respiraciones habitaba el lugar. Raúl, el fotógrafo y yo, seguimos bebiendo durante mucho tiempo, como lo había hecho durante muchas noches. Habíamos nacido, y habríamos de morir contra nuestra voluntad, y ese maldito trecho de historia, y ese otro maldito trecho de espacio que habitábamos no significaban nada. En nosotros no había ni una pinche pelusa de lo que los otros llaman felicidad, ni nos importa.

Cargué con el cuerpo beodo de Leo, y me encerré con él en el primer Hotel que se ofreció a mi paso. Cuerpos que nos habían traicionado, cuerpos que recordaban orgasmos ajenos, cuerpos de dos bocas. Al fin cuerpos, al fin húmedas vaginitas sonrientes. Me fui diciendo. Y la desnudé y le hice el amor a un cuerpo inerte.

Por la mañana, el mal genio de Leo hacía de mi estado un infierno, había (*junto con la cruda*) una soledad diferente para cada uno de nosotros. Una aureola de pensamientos inútiles, de un aferrado diálogo interior. O era solamente la trastornadora presencia de aquellos ¿fantasmas?

—Lo cierto es que la realidad aparte de la que hablaba el fotógrafo, se hace evidente ahora —dije. Nos habíamos mediodespertado a base de agua helada sobre la cara.

—Estás pedo —dijo Leo, mientras merodeábamos montañas de basura y callejuelas estrechas—. Esto es una mierda, sólo a un pendejo se le ocurre ser romántico aquí —concluyó Leo, arrugando la nariz.

—¿Qué esperabas —le reñí. El sol implacable, su apresuramiento, me obligaban a pensar que era cierto. Era yo un pendejo. Por fin estaba borracho, total y estúpidamente borracho, en una mañana sórdida, caminando junto a aquella mujer irritada e irritante.

Rodeé su cuerpo con un brazo, en un intento último de acercamiento y recapitulación.



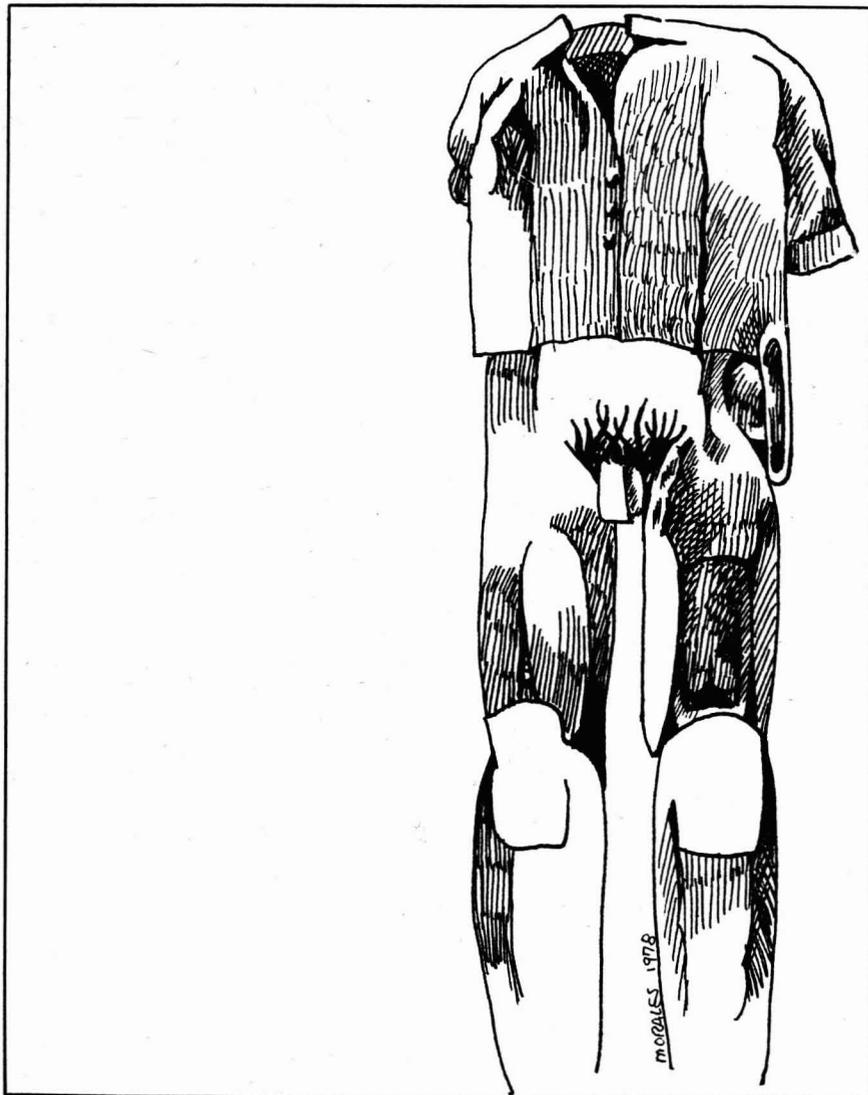
—Hueles a borracho —dijo ella, separándose de mí, casi con asco.

—Estoy borracho —afirmé. Habíamos llegado hasta la Avenida de los 100 metros, y se afanaba en conseguir un taxi.

—Vamos a hacer el amor —le dije. Con la seguridad de que cuando ella aceptara, todo cambiaría. No me importaba nuestra mala catadura, sólo era importante su cuerpo y mi deseo.

—Necesito un baño —contestó, molesta, cepillando rabiosamente el cabello enmarañado.

Al cruzar la calle hacia la Central Camionera, por mi mente desfilaron todos los intentos de acercamiento hacia Leo. Y consecuentemente, todos sus rechazos. Ella siempre había dicho que no quería perder mi amistad por un capricho (*asi lo llamabas*), que era el mejor amigo que había tenido, que me admiraba y etcétera. Pero que en la cama no íbamos a funcionar nunca. Y se complacía con aquella palabra. Decirme nunca, era sentirse deseada,



saberse inalcanzable. Le habrían enseñado a concebir el mundo desde las palabras “nunca” y “jamás”.

Compré un par de vasos humeantes de café, y un tiquet de taxi, mientras Leo se resignaba a pasar sus delicadas nalgas blancas en un excusado público. Me sentí como un ladrón: cada caricia, cada beso, lo había tomado por asalto (*asalto nocturno, piensa*). Porque Leo guardaba celosamente todo su amor para el Bueno.

Por el Para, había aprendido de fútbol. La máxima ilusión del Nada era convertirse en comentarista deportivo, y escribía notas en un diario, sobre eso. Leo recortaba y guardaba las notas en un album que luego le regaló con motivo de su cumpleaños. Por el Bueno Para Nada quería hacerse de dinero, porque éste se quedaba embobado con las autos enormes y las cenas con queso y vino.

En fin, el Bueno Para Nada, era un bueno para nada, y ella lo amaba.

—Vamos a hacer el amor —repetí, y puse en sus manos uno de los vasos, y el tiquet de taxi. Leo bebió a pequeños sorbos.

—No me condiciones —replicó, lanzando el tiquet hacia la mesa sucia. Dirigió hacia mí unos ojos fríos, y bebió de nuevo—. Acabo de hablarle a Gerardo.

—¿Sí? —Gerardo era el Bueno Para Nada.

—Sí. Y me está esperando para ir al estudio. Tiene que hacer una nota —y era como si me dijera voy a hacer el amor con él. Porque sus ojos brillaban de lujuria, para mi desgracia. Caminábamos hacia una gran vidriera amarillenta de muchos metros de alto.

—Siquiera dame un beso —imploré.

—No —dijo ella, cortante. Me tomó de la mano, y empezó a caminar de prisa, arrastrándome—. Háblame la semana que entra ¿sí?

—¿Para hacer el amor? —insistí.

—No. Pídeme cualquier otra cosa que no sea eso —le había abierto la puerta del auto, y me miró directa y sonriente, como las primeras veces que nos habíamos mirado. Me sentí ridículo, borracho e impotente ante aquella estúpida despedida. Quizá Jorge o Raúl lograban un orgasmo histérico sobre un cuerpo amoroso y desnudo, o gozaban de un limbo lleno de luz.

Leo me besó en la frente. Yo miraba sus piernas, sus senos.

—Haría cualquier cosa por ti —concluyó. El chofer aceleró violentamente el motor. Leo tomó asiento dentro del auto, y con una hermosa sonrisa le pidió al hombre que esperara un segundo, sólo un segundo.

—Pues... hazme el desgraciado favor de irte mucho a la chingada —le dije, casi ahogándome. Cerré la portezuela con un golpe seco, contundente.

“De todo eso, no quedaría sino una sensación de asco.”

Luis Barjau

# Cuaderno originario

I

El mar, el viejo mar que ondea retirándose.  
El desencanto.  
La sed.  
El mar. . .  
Se retiran las cosas.  
Y con ellas los sucesos de amor se desvanecen  
como arrastran las telas vacías  
cuando un teatro se apaga.  
Un vocerío parte.  
Se hielan las palabras en sus puestos de  
responsabilidad.  
Las consignas que no recuerdo:  
cruzar ciertas palabras,  
dar la mano precisamente a alguien  
entre la multitud apasionada,  
abonar tal especie de flor. . . .  
La lejanía se abre.  
Hacia el fondo se agudiza una imagen  
cuyo nombre no vuelve.

II

En un claro de bosque agonizan las brasas  
de una hoguera.  
Los frutos cuelgan su madurez.  
Parece que viene el viento  
de una inexcrutable indiferencia  
enquistada en el tiempo.  
Las bestias trajinan su martirio de sucesión.  
Una hoja abandona su forma  
a la rojiza orgía que hormiguea.

III

Se entrecierra la tarde, rueda  
ciclópea, intraducible, melancólica.  
Pero el grito no se desencadena.  
Vago, el ser superior se tambalea  
y sus hombros deambulan,  
se aturde la cabeza colosal  
bajo la ebriedad de la razón.

IV

Abrir todos los valles:  
desgastar todo punto que vicie  
las cimas,  
su verde deserción  
allá en la nada.  
Media circunferencia azul aísle el cielo.  
Los mares vuelvan a las rocas, vuelvan,  
una reventazón que se deslía,  
blanquizca furia efímera.  
El asediado paso se detenga  
frente a una aspiración que cosifique  
las prístinas roturas por montaña.

V

Un día será un tigre  
este listado cuerpo reptando entre las ramas.  
Un perro este mecanismo de dientes.  
Migajas de color tomarán vuelo  
y ya en la cumbre congregarán un pájaro;  
escindiré  
la luz mirada  
doblada proyección:  
irá a dar a lo lejos  
con una mariposa,  
una flor, polen, tierra,  
tierra.

VI

Una tarde declinaba la quemazón de los  
cielos.  
Terribles reinos de la luz  
morían sin que la luz muriese:  
dos cuepos diferentes callando se acercaban.  
Temor de espejo, respiración de miedo:  
el germen de la vida se toca con el germen  
bajo el sueño de las sombras.  
Se aleja un ser  
y entre las piernas de la hembra queda  
una furia de savias y de espumas  
y en las miradas un dulce horror  
de violencias y epilepsia.

VII

No desear el final de esta obscurana.  
Estar girando, cósmico, sin destino,  
grisáceos hombres yendo  
como en un migratorio letargo estratosférico,  
cero cuestión,  
algún vaivén.  
Y allá en el maldito mundo exterior  
tanta ansiedad se agolpa en las ventanas.  
Alguno de ellos vendrá a incrustarse  
a nuestra cara.

VIII

Aquí el paréntesis.  
La vegetal inercia.  
Aquí el tiempo que asoma su rabia facial:  
un vacilar de manos y jadeos,  
una tropa de manos torpes contra gargantas.  
Partir. Partir. Partir. Abandonar  
entre los tibios sueros  
el cósmico local,  
invertir la razón de ser nostálgicos.

IX

Se hace trizas la luz contra los ojos,  
ciego el estrépito hace volar sus láminas:  
chillan contra la vida los sentidos inéditos  
y entre la maquinaria y la aspereza  
desfila el grito.

X

Llegar, quedar de pie  
y en la mirada  
nada, ni una sombra turbe  
la llamada ulterior  
que hagan los huesos:  
estar alerta, tristemente alerta,  
fijar la mano contra la balastrada,  
de espaldas,  
de perfil,  
la mano temeraria y temerosa;  
pero todo el vigor,  
toda potencia corporal  
mirando cómo derrumba su cascada  
verde el vegetal.  
Quizás acuosos amarillos y rosas  
vibren  
desde los ojos;  
ya no girar la cabeza, no  
el cuello de virilidad pleno.  
Atrás, yendo de los cabellos,  
el hilo de metal de la tristeza.

Roma, mayo de 1977.

Ignacio Betancourt

## Los ingratos problemas de la santidad

Que no vayan a hacer nada malo antes de comulgar, pasa gritando un niño descalzo por entre callejones empedrados. Que no vayan a hacer nada malo antes de comulgar porque se condenan. Muchas veces saliendo de un pozo repiten la sentencia. Se va corriendo el muchachito andrajoso, perdiéndose en su propia voz multiplicada por el miedo y las paredes, y tantas cosas más de los años infantiles, cuando las estrellas se pueden comer y las escobas corren.

Algunas veces la noche es Lucifer jalándole los pies al pequeño Faustino. El viento es la voz del Príncipe de las Tinieblas y las hojas frotándose en los árboles lamentos de condenados.

### DE LOS CONDENADOS

La carne convertida en brasa iperecedera, chicharrón constante, ardor horrible para siempre, el pecador asándose cada segundo, cada minuto, cada hora, cada día, cada semana, cada mes, cada año, cada siglo, cada eternidad.



Y las hojas frotándose en los árboles lamentos de condenados. Toma la veladora y tembloroso comienza a buscar su escapulario. Se me ha de haber caído cuando me bañé Faustino despertó sobresaltado, se había descubierto sin su amuleto, era un combatiente medieval sin armadura. Virgen del Carmen dónde lo puse. Lleno de ansias remueve las sombras. Hurga busca rebusca. El cuadrito de tela café carmelitana significa la balsa para el naufrago que puede ser tragado por un tiburón. Virgencita ayúdame a encontrarlo. El miedo es una gaviota y de seguro en algún rincón una virgen del Carmen se recoge con la lengua una lágrima.

Los que aprendieron mejor todos los rezos van a hacer su primera comunión el diez de mayo. Recuerden, el día de la madre. Recuerden que la hostia no se puede masticar. Recuerden que su mamá se va a sentir feliz. Recuerden, hay que esperar a que se desbarate en la lengua. Recuerden que es el cuerpo de cristo. Recuerden.

Toda de negor por dentro y por fuera, el estómago los pulmones la pantaleta, toda negra la anciana que enseña la doctrina aparece renqueando y se convierte en una voz opaca y llena de sombras. Voy a contarles la historia del zapatero borracho y su pequeño hijo. Habla y acomoda sus apolillados huesos en la madera de una banca. Esa tarde llegó el niño y le dijo a su papá, mira la hostia que me dieron para que ensaye a comulgar. Enfurecido el zapatero gritó, ya te he dicho que no quiero que vayas a la iglesia, dame acá eso. La vieja acelera la respiración del cuento. Mira lo que hago con tu hostia. Los ojos secos de la viejecilla se acomodan enfrente de Faustino que escucha asombrado, reventándose de tristeza. Y se la arrebató (con su manaza llena de pintura de zapatos y RESISTOL\* 5000). Impió con su cuchilla la clava en la pared (la hostia contra el calendario donde sonríe una mujer rubia, en traje de baño y con la pierna cruzada). En esta parte de la historia la voz de la anciana se convierte en una serpiente parda y suave, inflexiones que cosquillean con sus lancetas en las orejas de los niños. Faustino se desinfla en llanto, su pequeño torax se estremece imperceptible. De la santísima hostia acuchillada goteó sangre. Todos los ojitos se agrandan al mirar el dibujo que la sangre de la hostia deja en la pared de la



humilde zapatería. La vieja es una encantadora oscura que se limpia los labios con el dorso de su mano arrugada.

Pincheputobofocabrónojetejodidopendejo, dice un niño alardeando frente al azoro de Faustinito que se queda inmóvil, con las canicas en la mano, sin respirar. Nunca seré como él.

Métemelo otro ratito. Ya, ahora le toca a tu hermana. La niña se quita los calzones y se inclina con ingenuidad, como si fuera a jugar a la olla de tamales, apoyando las manos en una silla, sonriendo mientras aguarda. Su pequeño trasero en un durazno que le abre su sabor a Faustinito (en este cuento el niño cree que solo se puede coger por atrás). El, con un pito como el de su tío entra y sale en un sueño, entra y sale de la fruta de la niñas vestidas de blanco y con zapatos de tacón, El, con su traje azul brillante y su corbata como mariposa es el gallo con las gallinas en el corral del Edén. Bueno adiós, tengo que ir a misa. No te vayas. Lo detienen, lo empiezan a jalar. Faustino despierta que ya es hora. La mari-



posa corbata se va volando. Despierta se te va hacer tarde. Faustino se levantó con el pajarito tieso. Ahora no podría hacer su primera comunión.

Entre vapores, mientras revuelve la comida en un caldero sucio del que salen gritos de niños de siete años, un diablo grande, dos metros, color rojo oscuro, fornido, medio viejón, caliente caliente, canturrea despacio con voz cavernosa: no vayan a tener malos pensamientos antes de comulgar.

En su ansiedad el corazón de Faustino se ha herido al golpearse contra las costillas. Llega el pequeño corriendo hasta la sacristía, la parte más oscura, donde los confesionarios son pequeñas cuevas de madera por las que se sale el perdón o la tragedia. Ya se oyen los pasos de la misa de ocho. La esperada misa de la primera comunión muy adornada toca las campanas. Qué se te ofrece niño. Vengo a confesarme, padre. Arrodillado. Lívido. A punto de llorar. Lentamente el hombre acomoda su cuerpo inmenso cerca del niño. Cuánto hace que te confesaste. De miedo la lengua se le hace bola. El silencio le aprieta el cuello a Faustino. Ayer. Logra decir. Ayer. Ayer, replica el cura. Sí, tímidamente. Quítate de aquí, esto no es un juego, y se levanta fastidiado. El niño se hunde. El temor sólido le golpea la cabeza. Faustino se desploma dentro de sí mismo. Se empequeñece y se resbala por su propia inmensa traquea pecadora. Angustiado en el fondo de sus entrañas, con los ojos grandes por el miedo. Padre, padre, pero el hombre se aleja con sus pestilencias particulares. Los pedos entre los pliegues de la sotana, la saliva truculenta. Faustino inmóvil en el fondo, junto a la cueva de madera, realmente asustado. Desde el techo de la sacristía un murciélago dice: que ojete. Y se balancea cabeza abajo.

Padre pequé en un sueño. Padre no me deje en pecado pensó decirle al cuervo gigantesco que se alejaba. Mudo, en silencio prefirió ir a comulgar. Era el día de la madre, no iba hacerla enojar. Cuando me ponga la hostia en la boca no me la como, la guardo en una caja de cerillos y me la paso hasta que vuelva a confesarme.

La delgada blancura del mentado cuerpo de cristo es una isla inverosímil que se desintegra sobre la lengua azorada de Faustino. Las velas parpadean.

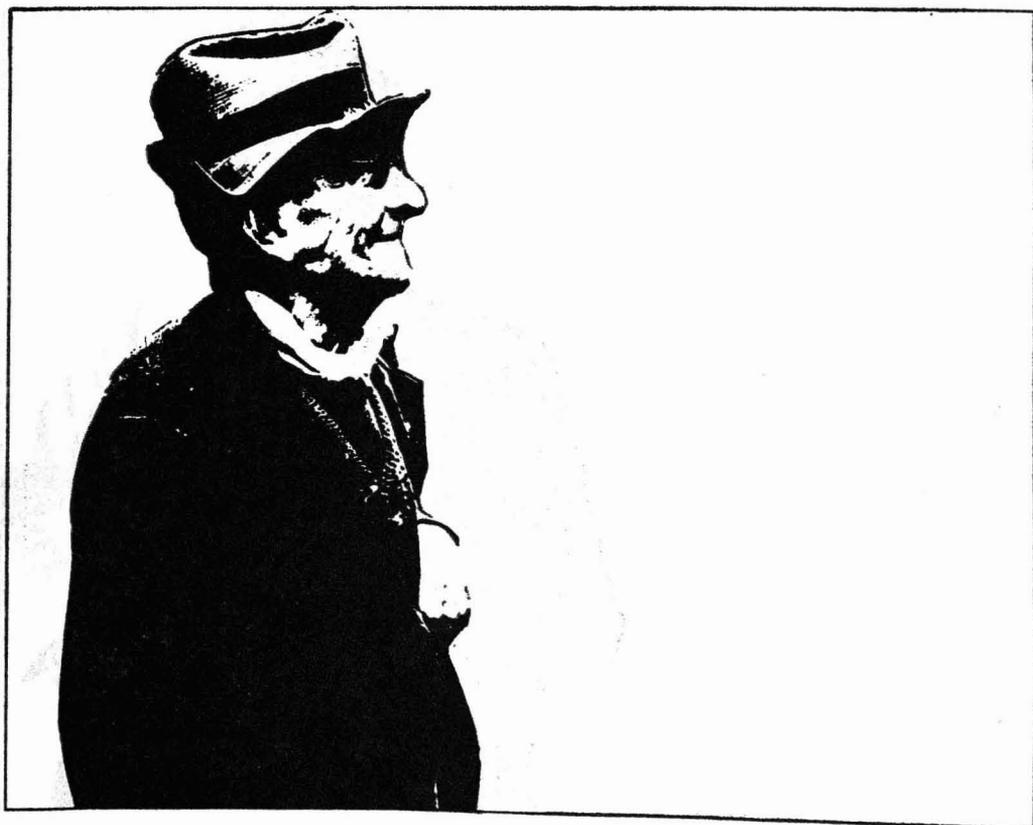
# Del diario literario de Paul Léautaud\*

## NOTA INTRODUCTORIA

Cada cual debe llevar el diario de algún otro, dijo Oscar Wilde, tal vez con razón, porque nada es tan difícil como juzgar los hechos que nos conciernen directamente. En los diarios de Stevenson y de Kipling, escritos por sus mujeres —ambas de carácter firme— y en la más famosa de las biografías —cabe describir la *Vida* del doctor Johnson, por Boswell, como el diario de un escritor, llevado por otro— encontramos la expresión indudable de la burla y de la verdad de la paradoja de Wilde. En todo caso, la primera de las perplejidades del diarista concierne lo que debe registrar y lo que debe omitir. Gide considera equivocada la pretensión de sólo anotar lo muy importante. En la escuela opuesta, Jules Renard extrae de sus días la esencia epigramática, y más que diario el suyo es un luminoso libro de observaciones y de reflexiones. Pepys procura registrar todo, de manera casi indiscriminada; el resultado es la acumulación de material de poca trascendencia: "Fui a tal parte, vi a Fulano, volví a casa." Un amigo me explicaba: "Cada frase equivale, para el autor, a un nudo en el pañuelo; le recuerda algo, secreto para nosotros. Lea usted en orden, empezando por el principio; de pronto esa multitud de indicaciones se organiza milagrosamente y emergen con nitidez Pepys y su época." Porque no seguí el consejo, no corroboro ni desmiento el milagro. La segunda perplejidad proviene de que el diarista descubre que su vida está hecha de repeticiones; la frase de un libro de memorias, *durante años vi a Fulanita*, puede ocupar volúmenes en un diario. Tan abrumado estaba Benjamín Constant con esas repeticiones, que ideó una clave numérica para aligerarlas; si mal no recuerdo, Constant escribe un 1 para representar el amor, un 2 para la inquebrantable resolución de romper el eterno yugo con Mme. de Staël, un 3 para la conformidad con ese yugo, un 4 para el trabajo, un 5 para los proyectos de viaje, un 6 para las disputas con su padre, un 7 para las reconciliaciones con su padre, y así hasta llegar a poco menos de 20; de modo que no faltan líneas como: 4 mal, 3,2,5,6. Véase a cuánto se expone el lector ansioso de intimidades.

Léautaud ejerció en la vida y en los libros una veracidad a la que sólo moderaron los apremios de la milicia y de la afición por las réplicas agudas. En su *Journal Littéraire* procuró, evidentemente, no callar nada: propósito que bien podría llevarlo a los extremos de Tristan Shandy, que para relatar dos días empleó dos años. Como curiosidad recuerdo la explicación de Russell, en *Principles of Mathematics*: a ese paso Tristan Shandy, si viviera eternamente, llegaría a escribir todos los momentos de su biografía. Volviendo a las cosas de los mortales, resulta claro que todo diario consiste en una selección más o menos voluntaria. En el suyo, Léautaud habla preferentemente de sí mismo, de los colegas, de los compañeros de redacción del *Mercure*, de las mujeres y de los perros y de los gatos que lo rodeaban, de los amores y de las muertes (no ocultaba su afán de mirar cadáveres), de la guerra y del patriotismo, que lo enojaban, de su madre, que lo había renegado, del premio Goncourt: año tras año con reunir en volumen *Amours* e *In Memoriam*, lo hubiera obtenido, pero no le satisfacían esas páginas, no se resignaba a darlas a la imprenta sin corregirlas, y no las corregía porque

había perdido el interés en ellas y porque la promesa de la gloria y de los cinco mil francos del premio —apenas ganaba en el *Mercure* ciento cincuenta francos mensuales y veinticinco más por cada nota sobre teatro— no lo decidía a romper su norma de sólo escribir por gusto. Desde luego, la obra abunda en historia menuda, y de la crónica de hechos, de libros y de nombres enterrados con su época se desprende, en ocasiones, un vaho de mortalidad, que en estos volúmenes no acongoja, porque en ellos priman las excelencias del autor: la observación perspicaz, la máxima, comparable con las de La Rochefoucauld, el retrato nítido y asombroso (en la vida sobran motivos de asombro, pero descubrirlos es riqueza del observador). Son memorables los retratos que ha trazado Léautaud de Gourmont y de Mme. de Courriere, de Francois Coppée, de Catulle Mendés, de Moréas, de Schwob, de Pierre Louys, de Guillaume Apollinaire, de Max Jacob, de Charles-Louis Philippe —"muerto, parecía un títere"— y de individuos extraños, como Nicolardot y como Rebell. Sobre la muerte de Balzac refiere una circunstancia, que Mirabeau debió suprimir de uno de sus libros, no indigna de la más truculenta agonía de



\* Paul Léautaud, *Journal Littéraire* 1910-1921. (Mercure de France, París.)

la Comedia Humana. Acerca del estilo de su amigo Valéry, opina que es artificial e impreciso (el de Léautaud siempre es llano; dijo: "Un escritor que declama, nada más despreciable. Corneille y Racine, Rousseau y Chateaubriand obran en nosotros, aun si los hemos leído, a través de otros escritores; con ellos aparece la declamación y son la ruina de las letras"). De Claretie afirma que era un trabajador excepcional; "Novelas, crónicas, artículos en los diarios, piezas de teatro, contestación a todas las cartas, admiración de la Comedia Francesa, Academia, discursos, vida de familia, entierros y estrenos, a todo hacía frente, sin detenerse un día. Qué don de ilusión esto supone, qué falta de sensibilidad... Envidiamos, tal vez... ¿Soñar, vagabundear, meditar?

Conozco todo eso: no es demasiado alegre. Trabajar es olvidar, es olvidar".

Léautaud se describe a sí mismo como "personal hasta el disgusto, libre hasta la afrenta, sensible hasta la ridiculez, imperfecto hasta el exceso". Pudo agregar *contradictorio*, seguro de que ninguno de sus escritos —todos ellos de índole más o menos autobiográfica— lo desmentiría. En las referencias a su madre, combina una sensibilidad como la de Proust con un

impudor como no hay ejemplo. Sostiene que es haragán —"ni la necesidad me mueve"—, pero a veces trabaja ininterrumpidamente doce horas.

Declara: "Debo negar, burlar, destruir, oponerme. No sólo importa decir lo que uno piensa; también importa decir maldades, enojar al prójimo, escarnecerlo." A pesar de todo ello, puede ser caritativo: para un escritor muy pobre —más pobre que él— organiza, entre los amigos del *Mercur*, una colecta, en la que participa, y cuando entrega los francos, declara que son la donación de un admirador anónimo. En el trato con los animales bordea la santidad. (Una mujer católica dijo de este ateo: Está más cerca de Dios que muchos cristianos.) En su casa, en Fontenay, hospeda, entre perros y gatos recogidos en la calle, unos cuarenta animales. En cierta oportunidad reflexiona que está ganando algún dinero, que podría cumplir el sueño de su juventud: vivir en la rue Richelieu, tener una criada, permitirse el lujo de comprar unos pocos libros, y los grabados, que tanto desea, con la esfinge de Voltaire, de Diderot y de Stendhal; pero se resigna a su onerosa casa de los alrededores, a viajar en tren todas las mañanas y todas las noches, a vestirse con harapos. con tal de que

sus animales dispongan de jardín. Para que no pasen frío, en un día de invierno de 1917, carga ciento cincuenta kilos de carbón en un carrito y lo empuja desde París hasta Fontenay, durante cinco horas. Un domingo, un periodista lo visita; cuando Léautaud lee su retrato en *La Vie de Lettres*, no se reconoce. ¿Que vive en el olor de gatos y de perros? Imposible. Continuamente está fregando con lavandina. ¿Que usa una chaqueta despedazada? Mentira. Esa tarde vestía camión. (No es menos cierto que solía ir al teatro con dos chaquetas sobrepuestas.) ¿Un pantalón de arpillera? Lo duda. Tenía envuelta en algodones una pierna; pero concluye con candor: "Tal vez, a pesar de todo, produzco ese efecto, de bohemio despreocupado del qué dirán." En otra ocasión piensa: "Lástima que los buenos recuerdos correspondan a hechos lejanos y como extraños a mi vida."

Léautaud ha escrito *Le Petit Ami*, suerte de novela, muy curiosa, que trata de la relación entre él y su madre, *In Memoriam*, páginas implacablemente lúcidas, acerca de su padre (éste se le apareció en sueños, más de una vez, "con la cara que tenía en la vida y con la cara que tenía en la muerte", y le reprochó el haberlas publicado), *Passe Temps* y *Propos d'un Jour*, dos admirables misceláneas, *Le Theatre de Maurice Boissard*, famosas crónicas dramáticas, un tanto envejecidas, los riquísimos *Entretiens* con Robert Mallet, las antologías de *Stendhal* y *Poetas d'Aujourd'hui* (esta última en colaboración con Adolphe Van Bever), algunos opúsculos y varias compilaciones de cartas. Pocos parecen estos libros, comparados con los diez y ocho volúmenes del *Journal Littéraire*, que abarca desde el 3 de noviembre de 1893 hasta el 17 de febrero de 1956 (cinco días antes de la muerte del autor). Sin duda, entre las perplejidades del diarista, olvidé la que lo lleva a postergar incesantemente el resto de la obra. Habitado a que su mero vivir, tras cada jornada, le proporcione el material para llenar las carillas, todo trabajo de invención y de construcción lo cansa de antemano. Lo ha dicho Léautaud: "Yo creo que mi placer de escribir podría muy bien circunscribirse a este diario."

Adolfo Bioy Casares

(De *La otra aventura*)



1895

*Abril.* Me decidí a llevar mis versos al Mercurio. Conocí al director, Alfred Vallette, a quien no había visto más que en las representaciones de *L'Oeuvre*. Encantador recibimiento. Lugné-Poe me recibió diciéndome: "No hay necesidad de presentaciones para venir aquí." Al salir, le dije a Van Bever, en su pequeño escritorio que sirve de entrada: "Traje mis versos y se aceptarán."

*Mayo.* Mis versos se aceptaron.

*Diciembre.* He aquí mi única ambición: llegar a los cuarenta años con un millar de versos que por su belleza me ameriten ser criticado.

Me dan ganas de injuriar todo lo que es autoridad.

Es una fuerza que no tiene nada de admirable.

Leer... es un verdadero sufrimiento para mí.

1896

*Enero.* Para vivir bien hay que pensar a menudo en la muerte, dice, creo, un proverbio. Yo no sé si habré vivido bien, pero jamás he podido conocer a alguien sin pensar al mismo tiempo en la actitud que deberé tomar cuando vaya a su entierro.

*26 de noviembre.* También deseo escribir algunas páginas que aún puedan gustarme a los cuarenta años.

1897

*26 de marzo.* Siempre habrá una cosa que me interese más que las obras mismas de los escritores: la manera como las escribieron; sus sentimientos, sinceros o imaginados (superiores éstos últimos), que les animaban al escribir. Quisiera verlos cuando escriben.

Hay dos autores que no conozco, a quienes solamente he leído pero con quienes jamás he hablado. Pero cuando pienso en ellos, me digo: mi querido Jammes, mi querido Gide.

Porque en los poetas había leído demasiado la palabra soñar, ¡cuántas horas pasé acurrucado en mi sillón y en mí mismo!

1898

*5 de junio.* Todavía lloro cuando me recitan *Le Balcon*.

*4 de septiembre.* Estar siempre vigilante, siempre consciente. Desafiar el estilo de Renan, todos los estilos considerados "grandes estilos". No hacer frases fáciles, insulsas, al contrario, frases duras, secas, aún rudas. De estas frases se desprende también una armonía.

Simplificar sin tregua. Lo menos posible de epítetos.

Una frase delicada aquí y allá, como una sonrisa oculta, atenuará.

Saber escoger... Para expresar una idea, un sentimiento, diez palabras, diez imágenes se ofrecen. Saber escoger...

Escribo, sé lo que voy a escribir, y después de haberlo pensado lo pienso otra vez, y me gustaría no hacer otra cosa que ignorarlo.

Pequeñas cosas duras y concisas, imperceptibles y llenas de reflejos, a la vez unas y múltiples, unas veces trémulas y

otras glaciales, pequeñas vidas eternas y sin límites; ideas: quizá todo el arte no valga vuestro rigor.

Valéry es anti-dreyfusiano tan apasionadamente como yo soy dreyfusiano. Hablamos de "*L'Affaire*" en nuestros paseos vespertinos. Nos oponemos y nos ofendemos hasta que finalmente estallamos de risa. Jamás hemos tenido una sola palabra de acuerdo en cuanto a este tema, y sin embargo no se resiente en nuestra relación ni en nuestra recíproca cordialidad. ¿Será él más apasionado que yo, por lo que me acaba de contar?

"Amigo mío... Llego a casa de Schwob el domingo, ¿qué veo sobre la chimenea?... La fotografía del Coronel Picquart... No di un solo paso más. Le dije a Schwob: Mi querido amigo, usted tiene esta fotografía sobre la chimenea... le digo adiós... usted no me verá más... puede contar con que no volveré a poner los pies en su casa." —A mí, contado por el mismo Valéry.

En otra ocasión: "Que lo fusilen (refiriéndose a Dreyfus) y que no se hable más de él." Estaba un poco deslumbrado. "¡Vamos! ¡Vamos! Quiero creer que si la decisión le perteneciera, usted dudaría un poco. Yo, ¡de ninguna manera!"

*10 de septiembre.* Esta mañana los periódicos anuncian la muerte de Mallarmé, acontecida ayer, súbitamente, en su pequeña casa de Valvins. El que fue mi maestro. Cuando conocí sus versos fue para mí una revelación, un prodigioso deslumbramiento, un reflejo penetrante de la belleza, pero al mismo tiempo que me mostró sus versos conducidos a su más fuerte expresión y perfección, me desanimó de la poesía, porque comprendí que nada valía más que sus versos y caminar en esta dirección, es decir, imitar, sería poco digno y poco meritório. Me acuerdo que les hablaba de ellos a todos mis colegas del estudio, y que les iba a comprar con Perrin un ejemplar de *Versos y prosa* para cada uno. Mallarmé es verdaderamente el único poeta. Tengo esta opinión desde que lo leí la primera vez. Como poeta, por la expresión y la quintaesencia de la forma, está mucho más arriba de Hugo, y Verlaine, a su lado, no es más que un elegíaco. Los versos de Mallarmé son una maravilla inagotable de sueño y transparencia.

Mallarmé fue quien decidió mis relaciones con Valéry. Hasta entonces lo había visto solamente los martes en el Mercurio, sin hablarle. Un martes, cuando iba al Mercurio, entré a la tabaquería de la calle Sein, entre la calle Saint-Suplice y la calle Lobineau. Valéry salía de ahí, me esperó, e hicimos camino juntos. No supe lo que lo llevó a pronunciar el nombre de Baudelaire. Le contesté que había un poeta que yo ponía muy por encima: Mallarmé. Desde que no sé qué simpatía me liga a él, hemos hablado a menudo. Aún más, él debía llevarme, una tarde de este invierno, a la calle de Rome. No tendré este placer. Había proyectado escribir sobre Mallarmé un "Homenaje al Poeta". Este trabajo está todavía por hacerse.

Mallarmé ha muerto. Ha roto el cristal por el monstruo insultado. El cisne magnífico está por fin liberado. Y qué calidad: él era único.

*27 de septiembre.* La idea del suicidio me obsesiona de nuevo desde hace algunos días. Cada año, paso dos o tres meses en este estado.

*29 de noviembre.* Valéry vino a buscarme a mi casa esta tarde, después de cenar, para dar un paseo. Mientras me preparaba, tomó una hoja de papel, y escribió:

Cuento

A Paul Léautaud

Había una vez un escritor, ..... que escribía.  
Valéry.

1903

22 de marzo. Por primera vez estuve en casa de Schwob, a consecuencia de su invitación en respuesta al envío del "*Petit Ami*". Un individuo encantador, de rostro curioso. Se parece a Napoleón. Infinitamente instruido, sabe todo. Sencillo, jamás pedante. Me recibió un sirviente chino, que agrega un matiz más a esta habitación vasta, clara y silenciosa. Desde la antecámara vi que Schwob me hacía un guiño en la pieza vecina. Cumplidos suyos. Después vino Moréno, afable como un camarada. No sé qué miembro de la *Academia des Inscriptions* llegó, grande, flaco, barba rubia y larga, con lentes, que conozco de vista por encontrarlo a menudo en la calle Richelieu, entrando a La Nacional. Luego, otro invitado. Se habló de la Tiara de Saïtapharnés. Schwob fue a buscar a la pieza vecina un cofre del Renacimiento, de plata; según parece, ricamente labrado, que compró en Niza, creo. Lo mostró a cada uno de nosotros, lo examinamos, se le admiró y conversamos. Luego Schwob puso el cofre sobre la chimenea. Llegan otras gentes. José de Charmoy, un hombre muy joven, autor del monumento a Baudelaire, rostro afeitado, pálido y moreno, de porte muy renacentista, con su deliciosa esposa que parece una niña de catorce años. Luego muchas otras gentes... En ese momento, Moréno percibió el cofre sobre la chimenea: "¿Cómo dejas ese cofre ahí, Marcel!... ¡Es una locura!... ¡No se sabe quién viene aquí!..." Y desapareció, para llevárselo a un lugar más seguro. Poco después conversé con Schwob sobre *Gil Blas*, *Revue Bleue*, un puesto de secretaria, mis labores de estudio, falta de tiempo. Vi a Gide, que me habló de mi libro, del que también he hablado con Valéry. Tuvo éxito, dice, en hacerle cambiar un poco de opinión... Cumplidos. Le enviaré un ejemplar. Vi a la condesa de Noailles, gran dama pero no del todo sencilla. Alguien le preguntó lo que le gustaría: "¡Vivir en la selva virgen!"

6 de mayo. No soy completamente brillante en literatura. Primero, no logro introducirme totalmente. Lo que hacen a mi alrededor no me interesa lo suficiente. Me doy cuenta, cada vez más, que una sola cosa me interesa: yo, y lo que en mí pasa, lo que he sido, lo que soy ahora, mis ideas, mis recuerdos, mis proyectos, mis penas, toda mi vida. Después de eso, el resto no me interesa sino en relación a mí.

Cuando no me encuentro en cierto estado de excitación, tristeza o alegría, no siento gusto por nada, ni por una idea, nada. ¿Seré acaso un soñador apasionado? Esta mañana releía en *Vie de Henri Brulard*, el pasaje del "momento del genio". Es absolutamente mi caso. Cuando escribir se vuelve trabajo, envío todo al diablo. Y sin embargo tengo una voluntad extrema. Algunas veces he empezado diez veces la misma página, el mismo capítulo. Me sentía desgraciado como las piedras. Pero eso no cambiaba nada y recomenzaba. No tengo ninguna confianza en mí, será necesario que tenga la fuerza para no leer nada, de creer en mí y sólo en mí, como si fuese el único que escribiese. Y luego, comenzar; el comienzo de cualquier cosa es lo verdaderamente difícil. Qué trabajo las primeras frases.

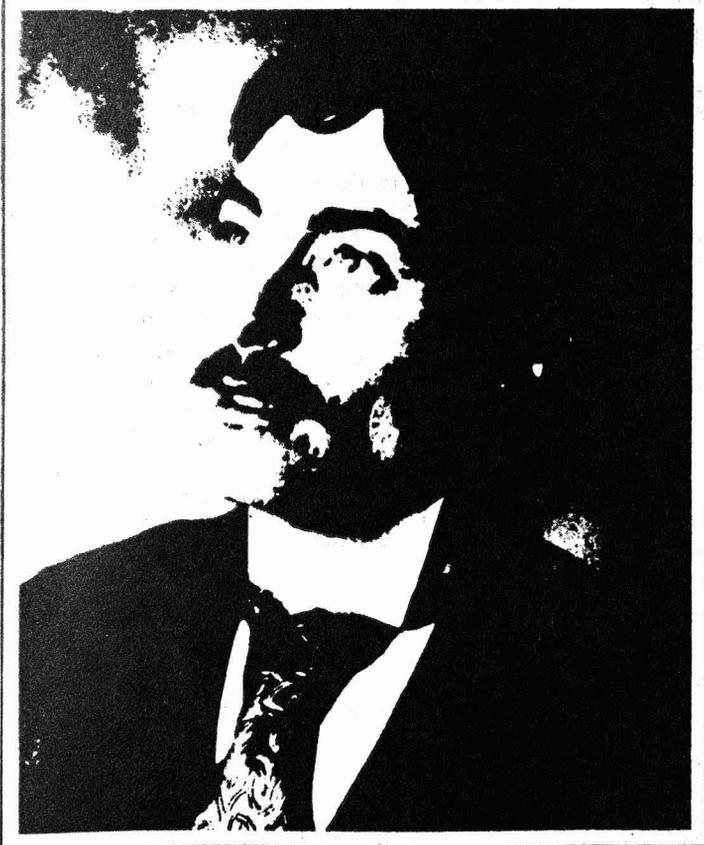
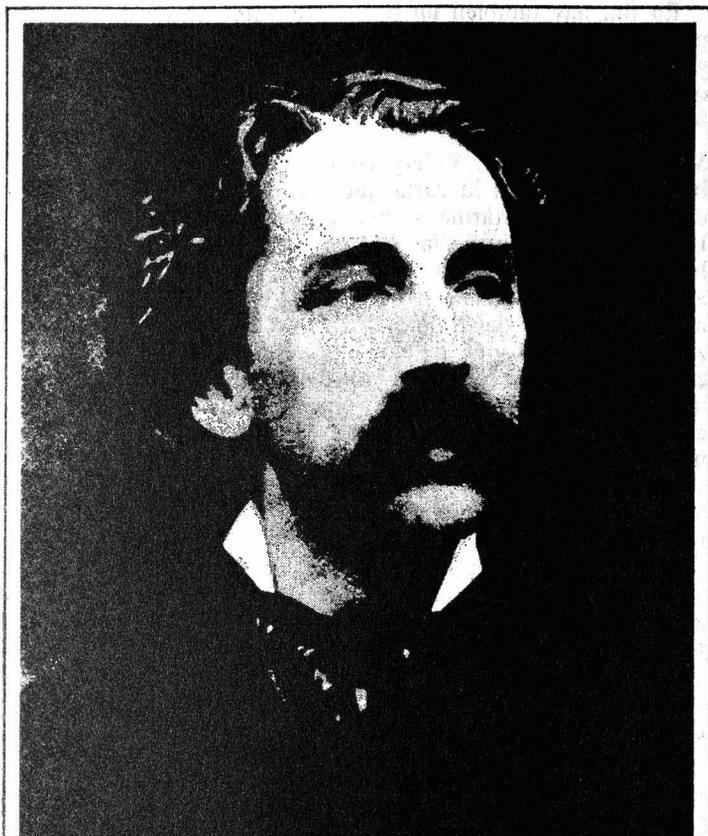
¡Cómo tratar otros temas sin arrebatamiento! Los defectos,

frases olvidadas, irreparables quizá de P.A.\* Sólo después de sentirme tan poco sólido, tan enfermo, me siento seguro hasta el fondo. Además esta frecuente falta de facilidad. Todos los elogios, todos los alientos, no solucionarán nada. Lo siento, sólo yo cuento en esta materia. Lo que no encuentro bien en un momento, jamás podré encontrarlo bien. Todavía no tengo ideas claras sobre mi libro. Daría mucho por poder recomenzarlo, y sin embargo no lo cambiaría gran cosa, no agregaría más que las frases anotadas a lápiz sobre pequeñas hojas sueltas, pero que sería mucho a mis ojos, sobretodo si encontrara un mejor final, más conciso y menos literario, del capítulo VII.

Decididamente no estoy lo bastante loco. En estos días me hicieron que enviara ejemplares para el *Prix Goncourt*. Me parece espantoso. ¡Un premio! ¡La literatura premiada! ¡Pobres cosas! ¡Colegiales! ¡Es cierto que son cinco mil francos! Pero... Quizá eso pase en silencio. Qué buenas voluntades encontradas. ¡Ah! Podré decirlo: hubiera inspirado simpatía a todos los que me hubiesen conocido, pero tres días después, soy tan seco... La vida no es suficientemente vivida, no hay más que vivir a mansalva, y las intermitencias son muy largas. También estas notas están escritas muy de prisa, sin la suficiente reflexión. ¿No es esto entonces sino trabajo y dificultades?

Martes 27 de octubre. Georgette contribuyó mucho a formar y modificar mis ideas sobre las mujeres, aunque sea falso juzgar a todas por una. Sería más exacto decir: a pensar en las mujeres de la manera en que hay que pensar para sacar únicamente placer, y no tristezas, o al menos lo menos posible. En ella vi, 1o.: la pequeña pensionista tímida y novelesca, enamorada del primer hombre que ve (es cierto que entonces yo tenía un aire muy novelesco), que dice no casarse con nadie en el mundo excepto con él, y que se deja tomar por él a la primera ocasión (sus vacaciones en la casa de Courbe Voie, ella durmiendo en mi recámara y yo en el comedor, venía a reencontrarme cuando Luisa dormía); 2o.: la jovencita que continúa a pesar suyo por el mismo camino en el que empezó, con remordimientos inútiles, de grandes pudores, con un sentimiento excesivo de creer ser deshonesto y que es fuertemente seducida e impresionada por el lado de la vida especial de su enamorado (calle Savoie, los domingos, cuando tan pronto llegaba en la mañana, se recostaba conmigo, obediente, a la vez contenta y triste, hubiera deseado verme trabajar, como ella dice, y me lo decía todavía el jueves pasado, la intimidaba entonces mucho); 3o.: La jovencita, a quien su locura retoma, después de años de separación, a pesar de los tristes recuerdos que en el fondo no son nada agradables. Ha vivido poco, no quiere confesarse lo que desea. Al primer pretexto posible me escribe, sabiendo bien que le contestaré y lo que de eso resultará (fin 1901, cuando me escribía al estudio Barberon y nos vimos muchas veces en su casa. La primera o la segunda noche me saltó al cuello pidiéndome que me quedara, fin de 1901, cuando me escribió de nuevo. Esta vez no hubo nada porque se había cambiado y no quiso ni siquiera darme su dirección. Fue entonces cuando vino muchas veces a verme a escondidas a mi casa, por la noche, preguntándole a la portera si estaba solo; recibiendo la respuesta negativa, se regresaba. Después en enero de 1903, cuando me anunció su partida a Inglaterra, y el día de nuestros adioses me pedía venir a mi casa. No era posible; naturalmente, tuve que hacerle creer que trabajaba en la noche, en el estudio,

\* (Al parecer, se refiere a Paul Adam, escritor francés. N. de la R.)



Paul Valéry

para que no cayera a casa. Si yo hubiera insistido mucho seguramente la tendría todavía); 4o.: La mujer joven (tiene o va a tener 27 años) muy cambiada a la jovencita, mucho más escéptica, más burlona, con sentimientos menos fuertes, y que comienza a distinguir, a escoger en la vida, a no buscar más, en lo posible, que su placer, la Georgette del jueves pasado, que me parece ser también más sensual. Podría seguir agregando un 5o. y un 6o. para la mujer de 30 años, para la mujer madura, para la mujer de gran edad, y por la vieja amiga.

1904

*Viernes 13 de mayo.* Tengo necesidad de ciertos excitantes para soportar a una mujer. El viernes pasado, me encontré con Claudine Hervet, como en una tarde del pasado febrero. No me reconoció pronto, a pesar de todas las indicaciones que le dí sobre nuestra primera entrevista. Ella está ahora viviendo con no sé quién, y durante el día, hace de mujer liviana. Le dije que si la hubiera conocido con tales disposiciones le habría propuesto mejor algo de lenguaje, de consejos, etc., etc. Sentía gran placer al hablarle así a esta muchacha. Me respondió, ¡y con qué facilidad!, que eso no le importaba al acostarse con las personas siempre y cuando tuvieran dinero. La llevé a un hotel de la calle Arbre-sec, creo. Estuvimos ahí una media hora, tres cuartos de hora, y ya era su amante de corazón. Le hablaba de los buenos negocios que haríamos juntos, si ella quería, diciéndole que tenía que hacer todo lo que le pidieran, si se le ponía el precio, etc. En fin, un prefacio delicioso a un pequeño trato de blancas. Todo estaba casi convenido, ella debía reflexionar, decidirse a dejar a su señor (no tenía más que ocho días de vivir con él), debíamos vernos de nuevo a los dos días, el domingo, en un cuarto que tiene en la calle Zacharie, en un sucio hotel. Fui a buscarla, la esperé una hora. Nadie. Pequeña pilla. Habrá olvidado nuestra cita. La busqué después cada tarde en el Luxemburgo, en donde creí que iba de vez en cuando por las tardes. Nadie. Vive en la calle Burque, pero no sé en qué número. Habría marchado bien, ella es joven, nada abismada ni desconfiada. La habría quizá hecho una ramera apreciable y una criatura fácil a mi placer difícil.

Sin duda, todo lo anterior no es nada bonito. Me pregunto, si leyera lo que precede, si estaría fuertemente impresionado y aún más. Ya que en eso encuentro placer (teoría y práctica). ¡El placer antes que nada! Eso siempre me ha interesado, y es en mí como una necesidad irresistible cada vez que hablo con una mujer.

*Domingo 22 de mayo.* Comprobé todavía la otra mañana cómo aparento más edad de la que tengo. Ciertos días parezco tener treinta y seis, treinta y ocho años. Cada vez más, mi carácter es el mismo —y en buena hora—, nunca tuve más juventud. Me acuerdo de los 11 años, en la calle Condé, en la calle Feuillantine y en la calle Bonaparte, de 1897 a 1900, más o menos. Cómo era ya un viejo, cómo tenía tan poca noción del porvenir, del “futuro”, tanto, que creía que había vivido incluso más de lo que me quedaba por vivir. Lo que me salvó fue mi extrema sensibilidad y mi gran amor hacia mí. Sin eso, todos esos años de reflexión, de análisis solitarios (todavía los tengo), me hubieran sido completamente inútiles. Mientras que, por el contrario, llegué a una enorme independencia de espíritu y de juicio.

De todas formas perdí en buena hora la locura de la juventud, y ahora me encuentro más replegado de lo que convenría. Soñaba la otra mañana en las causas de esta madurez

moral. Nunca me apegué mucho a los libros de *entusiasmo*, a los libros meramente líricos, casi podría decir que nunca leí los libros que lee toda gente joven. Leía a Tinan. Sé muy bien que en Tinan hay ironía, y ¿No es un poco menos de juventud, la ironía? Los libros de fe también me han aburrido siempre. Me inclinaba por los libros en donde el autor dice: yo, y se cuenta, pues son raramente libros de gente joven. Creo que *The Small Friend*, si se toman en cuenta ciertos hechos que ahí se encuentran, es una cierta excepción, ya que venían de un hombre joven, eso, lo repito, fuera de todo valor literario, únicamente en cuanto a los hechos.

Hay mucho también de la manera en que fui educado, de toda la soledad de mi adolescencia, de mi primera juventud, de la dificultad en mí de encontrar gente que me guste. Pasé diez años leyendo, removiendo ideas literarias, aprendiendo a escribir, a buscarme, a reflexionar, sin tener a alguien con quien hablar de literatura, y ahora que conozco algunas personas, sus gustos, sus ideas, sus preferencias, son tan diferentes a las mías . . . , que mi situación es más o menos la misma. Sé también cuáles son los libros que más me han tocado o gustado, y eso solamente porque me identificaba un poco, ya sea por la atmósfera, sea por la sensibilidad, por las ideas, y digo que me identifico porque en realidad ningún libro me ha influenciado, a causa del gusto tan pronunciado por mí mismo.

Libros como *Las flores del mal*, como *Les Souvenirs* de Renan, como *Les Journeaux* y *La Correspondance* de Stendhal, como la *Graindorge* de Taine. Tengo razón cuando digo que ningún libro me ha influenciado. No había, por así decirlo, leído a Stendhal cuando comencé en el Mercurio, ya que sólo conocía sus novelas, y prefiero mucho más el *Bru-lard*, *Los recuerdos del egotismo* y la *Correspondencia* que no leí sino tres o cuatro años más tarde. Ya tenía entonces el gusto por la sequedad, la autenticidad, a tal punto que Vallette, tan flaubertista, me repetía sin cesar que desconfiara. Simplemente perfeccioné lo que ya tenía en mí y pasé mucho tiempo sin atreverme a ser yo. Aun cuando escribí *Le Petit Ami*, no había logrado atreverme a ser yo. Ahora si no es una decena de libros, y únicamente por el placer, podría muy bien abstenerme de ellos.

Hay también como causas de esta madurez ciertos hechos de mi vida. Es cierto que si hubiera visto morir a Fanny, que si hubiera vuelto a ver a mi madre, y que si hubiera visto morir a mi padre, cuando tenía dieciocho o veinte años, no hubieran dejado tan profunda huella en mí como lo han hecho. Era entonces un poco ligero, un poco desprovisto de reflexión, pero la muerte de Fanny, la entrevista con mi madre y la muerte de mi padre, todo tan seguido, me llegó cuando tenía 29 años, 30 y 31. Estaba en plena transformación moral; era como una tierra recientemente removida, y lo que estos tres incidentes desprendían de emoción, de vida, etc., entraron en mí sin pena y se marcaron sin embargo más profundamente. Todas las reflexiones que no hubiera hecho a los 20 años las hice entonces, y con qué agudeza, a causa del estado moral en que me encontraba, sin darme cuenta entonces de la coincidencia que ahora veo. Acababa de leer todo Stendhal, acababa de reflexionar intensamente sobre mis lecturas, comenzaba a encontrarme, me venía un gusto por mis ideas, una indiferencia por las ideas de los otros, perdía la parálisis que es la admiración, etc. Entonces llegan por encima tres hechos vívidos, ¡y de qué vida, caramba! Mi pobre Fanny, esta madre adorada y este hombre muerto tan espantosamente. Sí, es de todo este conjunto que yo salí.

En fin, hay también un poco este parecido de cara con mi padre. Hasta ahora no lo había notado, porque lo conocí ya grande, cuando tenía 38 años, cuando nació, pongamos doce o quince años para la edad en que pude observar. Tenía entonces 53 años.

*Sábado 11 de junio.* Valéry vino a verme esta tarde para saber mi respuesta a la carta que me escribió, hace dos o tres días, para preguntarme si podía reemplazarlo junto con M. Lebey durante quince días (un periódico militar que tenía que hacer). Hablamos de muchas cosas. Vino muchos domingos a verme. Una vez vino a buscarme para llevarme con Huysmans. Me habló del folleto Régnier. "Una frase me encolerizó", me dijo. Busqué delante de él cuál era. Se explicó, diciendo que era la relativa a la fidelidad de Régnier a Mallarmé. En efecto, había olvidado un poco lo que Valéry me dijo en otra ocasión de la desertación de Régnier, partiendo para no volver, jalando detrás de él a otros, casi los últimos leales, y la gran desolación que significó para Mallarmé. Le dije a Valéry cuánto me pesaba, en cuanto a un punto tan importante, tener tan poca memoria, porque no hubiera dudado en decir la verdad. ¡Si al menos Valéry me hubiese escrito cuando se publicó la noticia en el Mercurio! No se acuerda si es en el Mercurio o en el folleto que la leyó. Como estilo, el folleto le gusta. Dijo esto: "Filoso", lo que para él quiere decir duro, casi brutal, un poco militar. Huysmans la leyó. El pasaje Régnier-Mallarmé le pareció una enorme ironía y se divirtió.

Hablamos de Schwob. Valéry expresó estas palabras muy justas pero además exquisitas: "Cuando pienso en Schwob tengo ganas de decir siempre: señor Marcel Schwob, experto." Lo pondré en mi nota.

1905

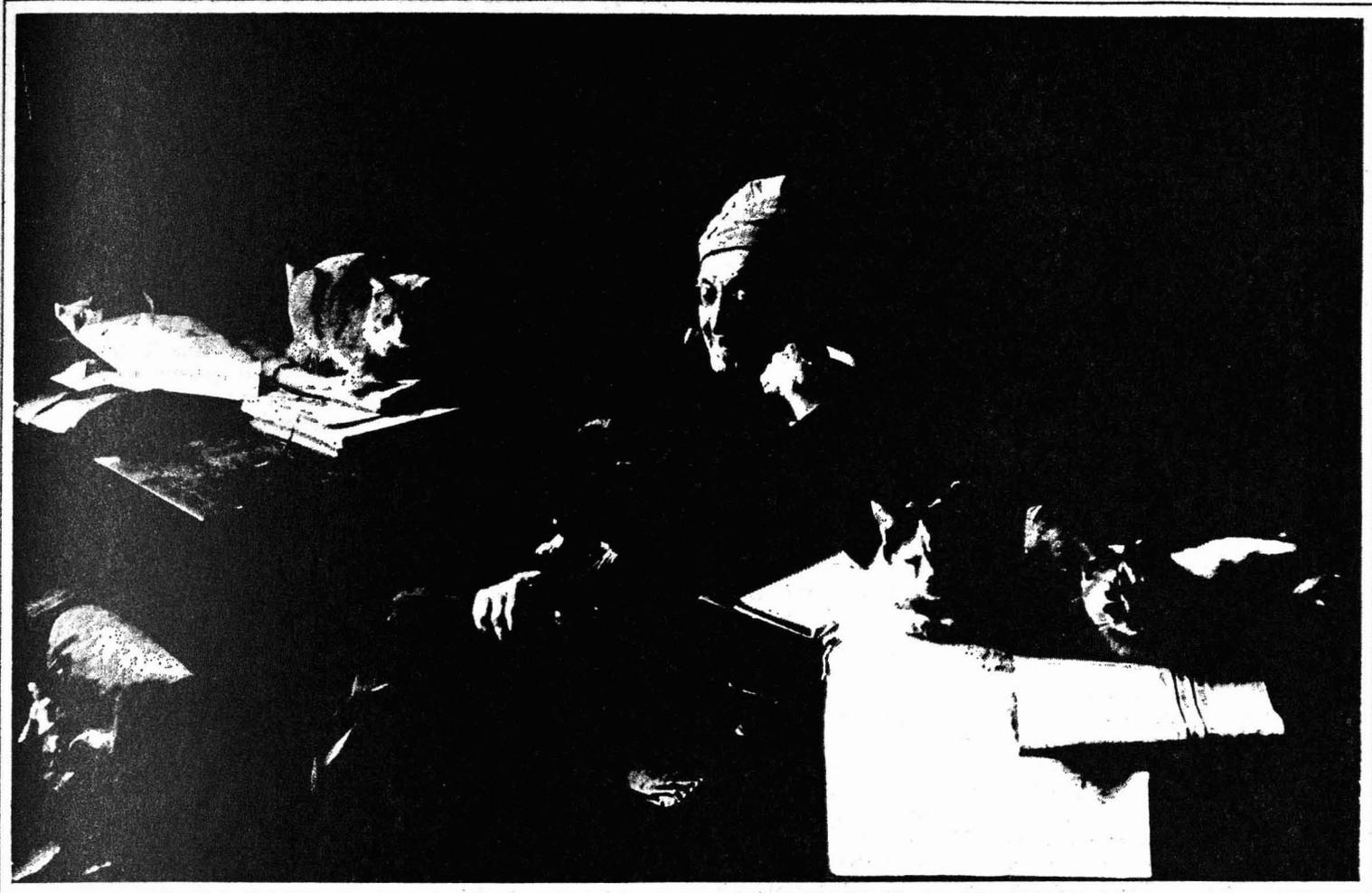
*20 de mayo.* No es verdaderamente sino en los momentos de sentimientos vivos. En individuos, sentimientos y obras, no cuenta más que lo excesivo.

*31 de mayo.* Ser el hombre de su corazón, decía Chamfort. Ser el hombre de su espíritu, diría yo también. Los dos hacen uno solo. Tal vez Chamfort tiene palabras, expresiones que son totalmente modernas. Está hecho a la medida de nuestra sensibilidad actual. Cómo es bueno esponjar la vida. Hay algo de Chamfort en algunos escritores jóvenes actuales.

*Viernes 2 de junio.* No debo tener ningún escrúpulo al escribir mis historias personales. Por ejemplo, la muerte de mi padre, —encuentros con mujeres—, otros encuentros, etc., etc. ¿Tengo que inquietarme por gustar o disgustar? Nada más raro que los libros en donde un hombre se cuenta. No es por esta razón que deba contarme, pero ya que soy invenciblemente dado a contarme y no me gusta más que eso, tengo aún más razones para no dejarme llevar por esta consideración que me podría enfadar o chocar.

1907

*Jueves 4 de abril.* No he vivido sino para escribir. No he sentido, visto, entendido las cosas, los sentimientos, las personas, sino para escribir. He preferido eso al bienestar material, a las reputaciones fáciles. Aún por eso he sacrificado a menudo el placer del momento, mis más secretos bienestares y afecciones, aún el bienestar de algunos seres, y delante de su tristeza no he retrocedido para escribir lo que me daba placer escribir. De todo eso guardo un profundo bienestar.



1909

*Sábado 18 de diciembre.* Esta mañana Gide vino a ver a Vallette, quien había puesto en mi buzón una carta que había recibido de él antes de su llegada, y en la que le preguntaba quién había escrito "este excelente análisis de *La Porte Etroite*". Vallette creyó que se trataba de un análisis irónico. Inmediatamente le preguntó a Morisse, quien lo tranquilizó y se lo hizo leer. Al salir de casa de Vallette, Gide me lo agradeció afectuosamente. Como le dije: "No soy hábil para hacer cumplidos a la gente. El *Bulletin de Nouveautés* me proporciona algunas veces el medio sin que le cueste a mi timidez." Gide me dijo que estaba tan sorprendido que sentía que una cierta parte de su libro me era antipática. Se lo confesé, pero le dije que eso no me impedía sentir toda su belleza. Nos repitió lo que ya me ha dicho en cuanto a que *La Porte Etroite* viene, como concepción, inmediatamente después de *Los Cuadernos* de André Walter, pero que entonces no se sentía capaz de escribirlo, que había madurado y conservado en él el tema, que hacía tres años que lo trabajaba, y que también había partes de su heroína de las que se alejaba. A lo que Morisse le objetó que de cualquier manera hay un parecido entre Alissa y él. Gide respondió: "¡Claro! Cuando pongo un personaje en escena, termino amándolo. Si mañana escribiera una novela con un asesino, terminaría igualmente amándolo. Me conmo-

vería, me interesaría, sería como él. Es evidente que se nos juzga mal con los libros que uno escribe."

1913

*Miércoles 9 de junio.* Esta tarde comí en casa de Apollinaire. Él y Marie Laurecin vinieron a buscarme al Mercurio. Juntos llevamos el paté a mis gatos de Luxemburgo, y luego compramos una tarta de fresas en la Place Médicis. Enseguida fuimos a casa de Apollinaire, en el No. 202 del Boulevard de Saint-Germain, después de haber encargado las provisiones en una frutería de la calle de Saint-Peres. Curioso apartamento el de Apollinaire, en el último piso de una vieja casa. Una pequeña escalera interior conduce a una terraza y a su recámara, semejante a una linterna, es decir, una sola pieza en forma de cubo, instalada sobre el techo, como hay en ciertas casas viejas. La gata Pipe, negra y blanca, familiar y juguetona. La pintura de Marie Laurecin. La cena comienza con un arroz a la parmesana y al azafrán, que no me gusta. El café olvidado. Es necesario que Apollinaire baje de nuevo. Curioso, un tanto misterioso como personaje. Siento por él, como por Billy, una gran simpatía. Sin embargo algunas veces me parece que tiene un cierto lado de aventurero, de equívoco. El otro día me confesó que a pesar de tener necesidad de conocer mucho a la gente, todavía no se sentía libre conmigo. No obstante, sé

que es inteligente, husmeador, secreto, y conozco sus libros llenos de rarezas, como una costumbre en él, por ser tan cosmopolita. Se lo dije una vez, hace tiempo, cuando publicó *L'Herésiarque*: "Es con todo eso que usted hace sus libros." Se defendió diciendo que quería ser él mismo, sobretodo en sus versos.

Es un hombre muy sencillo y sin presunciones, estando en su casa, sin corbata, ayuda a Marie Laurecin en la cocina y en la mesa.

Ciertamente tengo una simpatía muy grande por Apollinaire. Me gusta como hombre y como escritor. Es bastante curioso como poeta, y su *Vie Anecdotique*, publicada en el Mercurio, es de un estilo sencillo y extremadamente fino. ¡Qué personaje tan singular! Se le siente pleno de interior. Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky. ¿De dónde viene, qué ha hecho, qué piensa, qué hace, qué acciones, qué costumbres, qué sentimientos? Me lo digo riendo: ¡me gusta tanto no saberlo! Billy dice que sobretodo es un débil, que puede dejarse llevar por lo que sea.

1914

*Sábado 7 de marzo.* Apollinaire envía sus testigos a un pintor que dirigió una carta al periódico en la que lo acusa de mala fé a propósito de sus críticas de *Salons* en *L'Intransigeant*. Billy es uno de sus testigos y nos contaba esta mañana de un duelo que casi se llevó a cabo entre Apollinaire y Max Doireaux, hace una decena de años.

Apollinaire había apelado como testigos a Max Jacob y a Jean de Mitty. Max Jacob llevó, para la circunstancia, el sombrero alto de Picasso, quien había pintado su nombre con letras grandes en el fondo del sombrero: *Picasso*, lo que no notó al principio Max Jacob. Los testigos llegan a casa de Max Doireaux. El sirviente los recibe y se queda con ellos por un momento, mientras espera a su amo. Max Jacob tenía su sombrero en la mano. El sirviente miraba insistentemente el fondo de este sombrero, Max Jacob bajó la mirada, y fue hasta entonces que vio el nombre pintado tan visiblemente. Uno de los testigos de Max Doireaux era un noble cualquiera, algo así como M. de Saint-Gratien. Cuando oyó el nombre, Mitty creyó tener la oportunidad de hacerse de una buena relación. Tomó su postura más seductora y se dirigió a este señor; "Monsieur de Saint-Gratien, conocí muy bien a un miembro de su familia en Isère . . ." — "Señor, le contestó el otro con altivez, tengo familia por toda Francia, excepto en Isère". Max Jacob ya no era rico, y tampoco Apollinaire. El primero recibió del segundo cincuenta centavos como pago por sus servicios.

1918

*Lunes 11 de noviembre.* Al llegar esta mañana al Mercurio, Vallette me comunicó la muerte de Apollinaire, acontecida el sábado, antier, a las seis de la tarde, después de alrededor de una semana de enfermedad. Fiebre intestinal complicada con congestión pulmonar. Me aterró. Pierdo un amigo que adoraba como hombre y como escritor. Estaba destinado a ser alguien. Había visto en él de inmediato al verdadero poeta, extremadamente particular y evocador en *La Chanson du Mal Aimé*, que hace algunos años hice que el Mercurio aceptara sin la lectura habitual. Lo había encontrado el día anterior por la tarde en el Boulevard de Montparnasse, cuando paseaba a mis perros. Dimos muchos paseos juntos. Le había preguntado por qué no enviaba nada al Mercurio. Me respondió que hacía

tiempo que había enviado versos, pero que no había noticias. Al día siguiente por la mañana tuve el placer de dárselas. Debí notarlo en aquella época. Todavía hace cinco o seis días hablábamos de eso, y reconocía que yo no había esperado a que tuviera una pequeña reputación para reconocer su gran talento.

1928

*Viernes 15 de junio.* En la tarde me visitó André Malraux, después de la carta que me escribió. Se trata de esto: va a ocuparse, con Gallimard, de la publicación de una colección. Los principales escritores franceses comentados por un escritor de hoy, una especie de historia de la literatura francesa al revés de las que estamos acostumbrados a ver. Me propone hacer a Chamfort, cuatro o cinco páginas, cien francos la página. Primero opuse mi falta de tiempo, los compromisos que tengo atrasados. Si decía que sí, sería un compromiso más y dos descontentos: él y yo. Me defendí enseguida, diciendo que soy incapaz de escribir algo sobre Chamfort, a menos de volver a decir todo lo que ya se ha dicho, procesado a la moda. Dije: "Se ha dicho por ejemplo que todo lo que ha escrito Chamfort ha estado influenciado por la sífilis que tuvo. ¿Qué más quiere que se diga? A menos de hacerle al pedante . . ." Malraux me dice: "Es Gourmont quien dijo eso, ¿no es cierto?, en su introducción al volumen de *Las más bellas páginas*. Ha debido aún pensar en él cuando escribió eso. También lo que Gourmont escribió estuvo influenciado por un accidente físico que lo obligó a llevar una cierta vida . . . Hay ahí casi un reflejo autobiográfico."

Malraux me muestra entonces la lista de los nombres para los dos primeros volúmenes, desde Villon, alrededor, hasta la mitad del siglo XVIII. Evidentemente la idea no está mal. Podría salir un conjunto curioso.

Me dice: "¿Tiene usted alguien que me indique para La Fontaine? Se lo habíamos pedido a Jammes, pero hubo que renunciar a causa de las pretensiones que tenía: pedía 650 francos por página . . ."

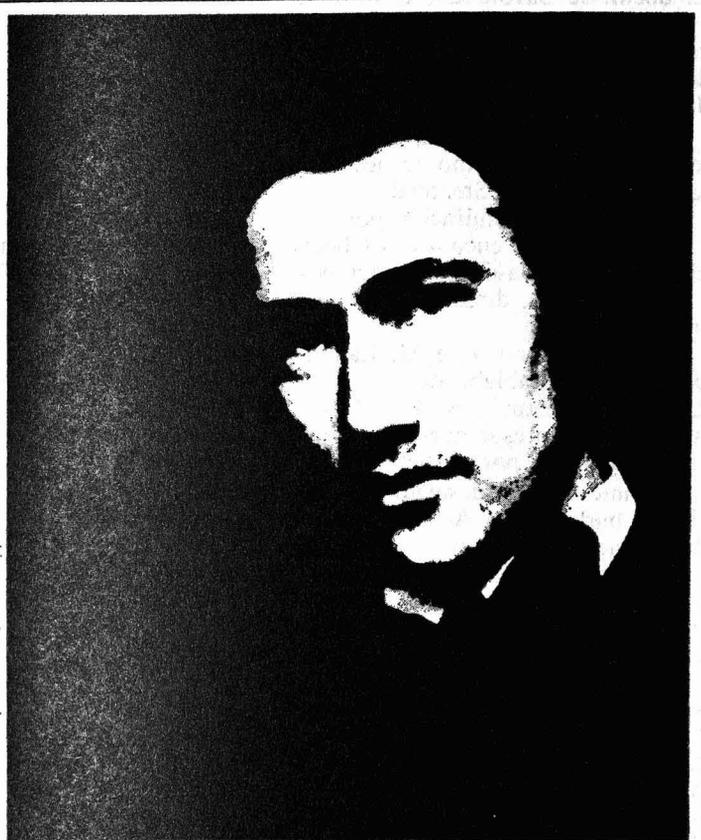
Pobre Jammes, ahí se ve su infatuación, su necedad, como dice Vallette.

Malraux me dijo que tuvo una feliz sorpresa al ocuparse de este asunto: el desinterés que encontró en todos los escritores a los que se dirigió. No se encontró más que dos que primero le preguntaron cuánto se les daría (no me dijo cuáles y no me atreví a preguntárselo). Los demás no se fijaron en eso y esperaron a que les hablara, pero Malraux no se esperaba a dar esta contestación.

Me ofreció examinar las listas por si otro escritor me interesaba más que Chamfort. Le dije que no, que si aceptaba me gustaría tomar más a un escritor que me fuera familiar. Me dijo que esa fue la razón por lo cual me propuso a Chamfort. Le dije: "Y Stendhal, ¿no lo ponen? Si se lo pidiera . . ." Está en el tercer volumen, pero entonces le pediría 30 páginas. Usted comprende, el número de páginas que pedimos está en relación a la importancia del escritor, al alcance de su obra. Meteremos a Balzac, que tendrá quizá cincuenta páginas. Diderot tendrá quizá treinta páginas también."

Reclamé sobre las treinta páginas de Stendhal, ya que sería, al menos para mí, volver a repetir también lo que ya se ha dicho de él. Expliqué que tendría cosas que decir sobre Stendhal, que he tomado varias notas, pero treinta páginas . . .

Finalmente convenimos en que iba a reflexionar en cuanto a Chamfort y que le daría una respuesta a los ocho días. Mi respuesta será negativa, lo sé desde ahora, sería una locura



Marcel Schwob

agregar este trabajo, aunque sea tan pequeño, a todo el trabajo que ya tengo. Diré que no lo haré, será una preocupación menos.

André Malraux, hombre muy joven, alrededor de treinta años, de aire muy inteligente, de espíritu muy vivo, no habla para no decir nada, y no hace cumplidos simples.

1936

*Miércoles 15 de enero.* Siempre he estado interesado por Van Gogh —el hombre— conozco poco su pintura y además no presumo de ser buen juez. No tengo más que el placer o la emoción que experimento o no. Juzgo como un escritor, la manera más falsa de juzgar, según Valéry, que me lo dijo una vez. Recuerdo con qué interés leía yo las cartas que Emile Bernard publicó hace algún tiempo en el Mercurio. Todos los detalles biográficos que encontraba los leía cuidadosamente. Vino hoy al Mercurio, en doble ejemplar, un folleto sobre Van Gogh: Doctor Joachim Beer, *Ensayo sobre las relaciones del arte y la enfermedad de Vincent Van Gogh*. Me llevé uno que leí ayer en la noche y de nuevo esta noche. La parte médica se me escapa un poco. Los detalles biográficos me afectan profundamente. También esta belleza que siempre encuentro en la asociación del genio y la pobreza, de la pobreza y de la bondad, de un cierto valor del alma y de la hostilidad de su tiempo. Auriol es nombrado en este folleto entre los que han conocido a Van Gogh. Cuando venga a verme al Mercurio para preguntarme las novedades, será necesario que lo haga hablar. Evidentemente Van Gogh estaba loco, ciertos actos suyos lo prueban abundantemente. Si lo hubiera conocido, lo habría quizá dejado a un lado, pero qué tratos, ante cuya memoria hay por qué quitarse el sombrero, aun cuando eso haya que ponerlo un poco a cuenta de la locura, pues se trata de una locura generosa, entonces. Copio los dos puntos siguientes del folleto. El primero se refiere a los tiempos en que Van Gogh vivía en medio de mineros. Hubo en ese tiempo una explosión catastrófica. Los médicos socorrían a los heridos considerados como viables, pero abandonaban a su sufrimiento a los que debían morir. Uno de esos gemía, la figura inundada de sangre. Vincent veló todo un mes en su cabecera, lavando sus llagas, “rogándole vivir”. Se alivió, y antes de dejar Bélgica, delante de este hombre que llevaba cicatrices sobre su frente, tuve, dijo, la visión del Cristo resucitado. Lo lamentable aquí es el mal estilo. No se sabe quién de los dos se expresó así: el minero o Van Gogh. Me burlo del resto de la alusión a Cristo. No es eso lo que me emociona.

El segundo se refiere a una estancia de Van Gogh en París. Diciembre 1887. Una calle de París, un peatón friolento, raro por su atavío ridículo, piel de cabra, boina de piel, la barba rusa erizada, las manos blancas y armoniosas, el ojo claro... Así lo describió Gauguin, que lo vio entrar apresuradamente con un comerciante de vieja chatarra y cuadros pintados al óleo a buen precio.

—Es una pequeña naturaleza muerta, camarones rosas sobre un papel rosa...

—¡Dios mío! La clientela se vuelve difícil, y luego su pintura no es divertida... En fin, ahí tiene cinco francos.

El pobre artista tomó la pieza sin murmurar, agradeció y salió. Penosamente retoma la calle. Al llegar cerca de su vivienda, una limosnera (sic) sonríe al pintor. La bella mano blanca sale del abrigo y la pieza de cinco francos se vuelve propiedad de la limosnera.

Los camarones rosas. El autor agrega que habría que dar

ahora centenas de miles de francos por una naturaleza muerta de este género de Van Gogh.

1938

*Viernes 10 de abril.* Hace mucho tiempo que tengo esta opinión, desde mi juventud, y no sé si alguna vez la he anotado: un escritor no debe tener diccionario. Toda búsqueda de una palabra, aun cuando se tenga necesidad, es un atentado contra lo natural. Se debe escribir con las palabras que se conocen, que se tienen en la cabeza, que nos llegan naturalmente.

Mme. Fernande Olivier me visita. Le pregunto si es cierto que Picasso, al comparecer junto con Apollinaire ante el juez de instrucción, a propósito de la estatua robada al Louvre, negó conocer a Apollinaire, a pesar de las afirmaciones de éste en cuanto a sus relaciones. Me dijo que era completamente falso, que por el contrario, se habían abrazado llorando. Cuando le dije que lo había sabido por Serge Ferat, me dijo que no había que tenerle mucha confianza, que era un ruso, mentiroso como todos, que odiaba a muerte a Picasso porque le había quitado una amante, que Picasso fue a menudo a ver a Apollinaire a la Santé, mientras que él, Serge, no fue una sola vez.

Me regaló una bonita boina de seda verde, como las que usan los gondoleros de Venecia, traída de allá por Roger Karl.

1939

*Domingo 30 de abril.* Hoy desayuné con Valéry en la *Vallée au Loups*. Otros invitados: el doctor Debré, comensal habitual, un tal M. Laugier, profesor de filosofía en *Arts et Maitiers*, alumno del siniestro vivisector Lapique, "mi maestro", dice, probablemente también vivisector, que fue jefe de gabinete en un tal Ministerio Blum, en la Justicia; Mme Batault, y otras damas de quienes no retuve el nombre.

Valéry encantador como siempre. Pasó el tiempo conversando conmigo, excepto durante el desayuno, en donde estuvimos sentados bastante lejos el uno del otro. Pero qué viejo señor, que semblante asolado y aruinado. Aun por momentos con oscilaciones de cabeza. Hablamos de nuestra edad, de la vejez, solamente tiene tres meses más que yo. Le hablé de lo terrible que es envejecer, y le preguntaba si él no se sentía afectado por eso. No comprendió mi pregunta más que físicamente y me respondió: "No me hable de eso. Constató sus efectos. Hace todavía algún tiempo, por la mañana, después de haber tomado el café, podía ir a pasear o ponerme a trabajar. Ahora me quedo ahí..." e imitaba la pose de un hombre que se queda aconchado, esperando a que las fuerzas le lleguen. Le dije que a mí no me pasaba eso, que era moralmente como me sentía afectado, que encuentro terrible el verme al borde del abismo.

Me dijo entonces: "No me hable de eso. Nunca me miro en un espejo, excepto para rasurarme."

Siempre fuma como un rabioso, una cajetilla al día, y él mismo hace sus cigarrillos. Primero sacó de su bolsillo un pequeño estuche de cartón, entablado, con cigarros hechos, me ofreció uno. Dije: "No, tengo mi tabaco." Metió de nuevo el estuche en su bolsillo, sacó de otro paquete de tabaco, un cuaderno de papel y se puso a hacer un cigarrillo. Golpeando el estuche bajo su bolsillo: "este es para los otros".

Sacó de su bolsillo una caja de ampollitas. Me dijo que estaba enfermo de diabetes. "Usted ve, llevo esto conmigo. El doctor me inyectará enseguida."

El doctor le Savoureux, él mismo, lo encuentra envejecido: "sobretudo desde hace dos años", dijo. Le pregunté si era cierto que uno envejecía de pronto, así, de manera sorprendente, y a qué se debía eso. Me respondió: "No se sabe. El caso de Valéry es ciertamente a causa de su diabetes."

Ha conservado la memoria. Se acuerda muy bien de lo que le conté, antaño, como recadero: que fue él quien me hizo leer el *Brulard* de Stendhal.

Está lleno de admiración por Réstif de la Bretonne, Pigault Lebrun, de quien encontró los bocetos en una casa de provincia, en donde pasó sus vacaciones. Los encuentra llenos de rasgos naturales, directos, muy distintos a Balzac, mucho más instructivos.

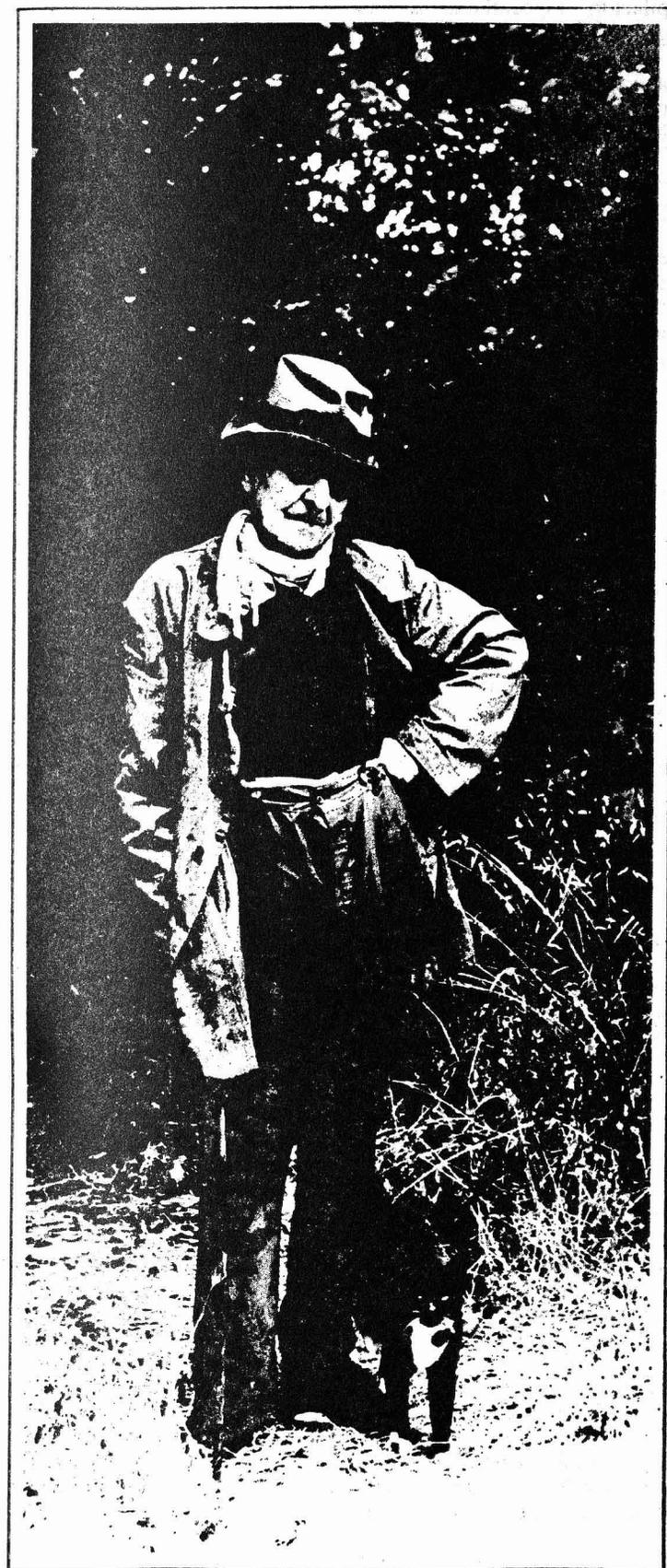
En el desayuno, este M. Laugier expresaba su admiración por Péguy, y hablaba de la admirable manera en que lo lee León Blum, estuvimos de acuerdo los dos, cada uno en su lugar, para expresar nuestro elogio, podría casi escribir: nuestra repugnancia por el dicho Péguy.

Durante todo el desayuno estuvo lleno de humor, de malicia, de burla por la Academia y por él mismo. Como Laugier decía que estaría muy avergonzado de nombrar a todos los miembros de la Academia, se puso a nombrarlos a todos juntos: los militares... los historiadores... los diplomáticos... los marinos... los curas... los novelistas... un médico: George Duhamel; los sabios: Picard y Broglie. Una dama se puso a decirle que debe ser un medio muy impositivo, muy solemne. Habría que ver la malicia dibujada en su rostro: "¡Pero no! Uno se hace de ideas falsas sobre eso, como sobre todo lo demás. Le aseguro... no es nada de eso." Otra dama, más o menos rusa, se puso a hacerle cumplidos a causa de la manera en que habló recientemente de Pushkin. Explicó que lo había dicho inocentemente, ya que ignoraba el ruso, y que jamás había leído nada de Pushkin. "Es como con Goethe, no conozco el alemán, estuvo a la buena de dios, a la buena ventura." Esto me hizo decirle, desde el otro extremo de la mesa, en donde me encontraba, que quizá era el mejor medio de tratar bien un tema, cuando no se conoce bastante: el espíritu no está embarazado, limitado, dominado, y puede brillar naturalmente.

También contó esto, que es delicioso. Estaba en el extranjero (no retuve el lugar), una dama de sociedad había ofrecido una cena en su honor. Era domingo. A la hora del café, ve a la dama que se le acerca con un álbum: "Ahí está, me dije, el trancazo del álbum. Va a ser necesario que pague mi cena. Escribí: los pensamientos están cerrados los domingos."

El doctor Savoureux se puso a hablar un momento sobre la *Académie Goncourt*, y a decir que soy el candidato perfecto para tener el puesto, que deberíamos ocuparnos de eso para lograrlo. Valéry exclamó: "Qué buena idea. Si nos ocupáramos de eso." De inmediato paré estos propósitos, declarando que ese asunto no me interesaba para nada. Lo que no me impidió decir que la *Académie Française* está mejor compuesta que la *Académie Goncourt*, en donde se encuentran, desde hace algunos años, gente de la que uno se pregunta qué hace ahí. Valéry pronunció el nombre de Laruier, con desdén. Lo mismo en cuanto a Ajalbert.

Me habló de la existencia que tiene, una vida de presidario, escribiendo por encargo, sobre los temas más inverosímiles. Por ejemplo, se le encargó un trabajo sobre el pensamiento francés, en doce páginas, no más. "¡El pensamiento francés en doce páginas, ustedes creen eso! Nada más citando los nombres llevaría estas doce páginas. Entonces renunció a citar nombres. Todo lo que escribo es así, todo lo que se encuentra



en mi volumen *Variété* ha sido escrito igual.” Reclamé diciéndole que ahí se encuentran partes maravillosas, que *Le Preface aux Lettres Persane*, por ejemplo, es un hallazgo, como el *Stendhal*, —convino en que no está mal en efecto— y que es quizá bueno que haya estado forzado algunas veces para escribir, que eso lo ha hecho escribir excelentes cosas. Entonces me dice, a propósito de la vida que tiene; “Yo compuse mi epitafio, mi estimado: ‘Valéry, muerto por los otros’... Definitivamente es eso: muerto por los otros. Lo anoté en mis papeles. No sé si eso sea posible... Usted es un jurista...” (alusión a mi juventud como empleado de la procuraduría judicial). Le digo: “Pero usted no tiene más que escribir eso en su testamento. Se verán obligados de ejecutarlo según su voluntad.” “Tendré que pensarlo”, dijo.

Tiene “un horror sin límites” por los cazadores y los pescadores: “No puedo soportarlos.”

Se fotografió la reunión, naturalmente, en grupo, dos o tres veces. Durante un paseo por el parque, el doctor Savoureaux nos fotografió, a Valéry y a mí solos.

Valéry un poco más bajito que yo, lo que había olvidado, y ya un poco encorvado. Sus cabellos largos y blancos, su bigote completamente blanco, su rostro tan marcado: totalmente un viejo señor, pero qué encanto de sencillez, de camaradería, de conversación cordial, burlona. El doctor Savoureaux me dice que no es el mismo en el mundo social, que enmudece.

Como hablábamos del pasado, Valéry me dijo: “No escribí nada, no tomé una sola nota, ningún recuerdo.” Me pareció que lo decía con cierta expresión de lamento.

A mi llegada, cuando nos dijimos buenos días, me dijo: “Leí su crónica esta mañana, antes de salir. Me dije: hay que leerlo para poder hacerle cumplidos.” Encantadora amabilidad de su parte, que tomé como eso, nada más.

Como hablábamos de la *Nouvelle Revue Française*, me preguntó lo que me pasó cuando le dije que vi levantarse recientemente a todos los judíos de la casa en contra mía, y tuvo estas palabras: “Usted tiene un vecino... ¡Suarés!...”, con una expresión de desprecio.

Partió a las cuatro, en coche, con M. Laugier y una dama que acompañaba éste y que había traído. Yo partí a las cinco. El doctor Savoureaux me repitió una frase de Valéry, refiriéndose a mí, cuando decía que piensa que soy perverso: “Léautaud no es perverso, es malvado.”

1941

*Jueves 2 de enero.* No me moví. Esta mañana hubo cerca de 40 centímetros de nieve en Fontenay, ningún coche, el riesgo de resbalar y caerme, nunca se sabe de qué manera.

Nada de comer, ni siquiera pan. Hice sopa con viejas costuras y mantequilla. Sardinas, a las que les tengo pavor.

Todo el día, aún por la noche, el viento soplando, entrando por todos lados a esta casucha de pabellón, pasé mi tiempo temblando de frío, a pesar de mi ropa, las manos congeladas, a pesar de mis idas y venidas. Y sin embargo no puedo acostarme a las ocho de la noche.

¡Qué bufonerías las democracias! La voluntad de los pueblos.

¡La verdad! Estamos, nosotros los franceses (al menos los de la Francia ocupada), encerrados sin saber nada de lo que pasa, que es mejor, no teniendo sino la mentira, el silencio de los periódicos. Y es lo mismo en Italia, en Alemania, en Inglaterra (¿quizá menos en Inglaterra?).

Qué cambio en los tiempos de Luis XIV, cuando los bur-

gueses debían decirse durante una guerra: "Se dice que el Rey...?"

Tengo las piernas congeladas. No hay medio de quedarse a escribir.

*Jueves 6 de febrero.* En *La France au Travail* de hoy, un documento muy bello, muy representativo de nuestra época. Rompí el periódico por descuido, desafortunadamente, ya que debería conservarse. La carta de una lectora diciendo que la mujer está lista para quedarse en el hogar (es uno de los barcos demagógicos en curso desde hace algún tiempo), a condición de que se le retribuya por el trabajo que cumplirá en el interior. Así, una mujer que atenderá su quehacer, que retomará la ropa de su marido, que educará a sus hijos, que reemplazará en una palabra todos sus deberes de esposa, se le deberá pagar un salario como a una empleada. Ya se les paga a las gentes, que bajo el nombre de desempleados, no hacen nada. Pronto se les pagará a las gentes que trabajan para que trabajen bien. Es cierto que se obliga a las personas solteras o amas de casa sin hijos a tener un salario por entretener a los hijos de las personas que procrearon como conejos.

No hay razón para pararse en esta vía. Habrá que pagar quizá algún día para tener el derecho de ocuparse de las cosas del espíritu; un cavador o un cinquero, representando un ciudadano más útil.

1944

*Martes 10. de febrero.* Pensaba en Apollinaire esta tarde, en el metro, cuando regresaba de mis cursos. No, no es un gran poeta, es un poeta menor. Sus versos son pintorescos, tienen un encanto, una emoción, una cierta rareza, un vagabundeo muy colorido, un gran don de evocación; pero su poesía se limita a él mismo. Un gran poeta es el hombre de grandes sueños, de grandes esperanzas, de grandes evocaciones, de vastos paisajes, de una humanidad general, en donde todo hombre pueda reencontrarse a su vez. Lamartine no me interesa. Hugo me es antipático en extremo. El hombre y la obra es, quizá, Verlaine, en ciertas partes.

En cuanto al resto de la literatura actual, nada es grande. Es una literatura pequeña. Los últimos escritores grandes —no hay duda en cuanto a mi gusto— han sido Flaubert, Gourmont, Zola.

Toda la literatura consiste quizá en esto: el don de evocación. Lo que empequeñece un poco a Balzac es un lado en él, Eugene Suë, frecuente en su obra.

Estamos lejos de los siglos XVII y XVIII. Parece que Francia se ha hecho pequeña en todo: pequeña literatura, pequeña política, pequeños hombres políticos, pequeñas artes (hombres como el escultor Maillat, como el pintor Matisse, que se les tiene tan alto; al primero con sus mujeres mal construidas, con enormes tobillos sin gracia, sin nada que pueda despertar la representación de desnudos femeninos; al segundo con su pintura chillona como un cromó, y su desdén, ciertamente voluntario, lo que es bien estúpido en el dibujo. Algún día serán puestos en su verdadero lugar), pequeña sociedad, pequeño pueblo, pequeñas costumbres, —la provincia de Europa, ya lo he dicho más de una vez. Es lo que tal vez haya traído este descenso de valores, como una especie de consolación, esta manera de calificar grandes a éste y a aquel, que en realidad no lo son. El que se cree ahora un gran escritor es todavía muy pequeño.

Otra anotación que se puede agregar: la literatura de com-

pilación, especialidad de nuestra época, literatura para las gentes que no saben nada. He ahí la democracia.

Quizá me equivoco al concluir así. La verdadera razón es la anemia de un país, de una nación. Los regímenes dictatoriales nunca han favorecido las letras. Ejemplo: el reinado de Napoleón y la Alemania después de 1870.

Otra prueba de esta clase de decadencia de escritores franceses, es el regreso, en muchos, al amaneramiento, que siempre ha sido lo opuesto en fuerza a la salud.

Regreso a mi conclusión: democracia. Por su influencia, sus efectos, en el espíritu: vulgaridad, pretensiones, vanidad de un saber pequeño, idea de ganancia, cambio de temas, falta de "raza". La invención de la "literatura populista" dice mucho al respecto. Es la pareja, en literatura, de los famosos "Museos de la tarde".

1946

*Lunes 30 de septiembre.* Tengo a Guillaume Apollinaire por el último poeta sensible. No encuentro otra palabra para expresarme, y espero que se entienda lo que quiero decir con esto. En la poesía actual no hay más que el juego premeditado, querido, aplicado, de un vocabulario desprovisto de significación y de motivos estructurados de una manera, que si bien fuera completamente otra, tendría el mismo resultado bárbaro. Es cierto que muchos de estos poetas nuevos descienden de Apollinaire, y es un poco a él que se los debemos, lo que pocos de entre ellos reconocen. Su poesía no es más que superficie, exterior, decoración de palabras, que bien se podrían reescribir totalmente en otro orden. Les falta lo esencial de la poesía, de lo que vive, de lo que canto, lo que [ilegible] palabras. Les falta el acento del bohemismo que tienen los poemas de su iniciador, esa melancolía, ese ensueño y esa resonancia en nosotros cuando los leemos.

1956

*Lunes 2 de enero.* Me encuentro en un estado moral espantoso. La sensación de que voy a morir y que estoy al final de todo. A tal punto que, al contestar algunas cartas que recibí por el Año Nuevo, no pude retenerme de escribir algunas palabras sobre mi desapego a todas las cosas, mi desinterés acerca de todo, mi indiferencia a la muerte.

*Viernes 20 de enero.* ¿Esta mañana...? Desde que ya no compro el periódico, no sé en qué día estoy. Esta mañana telefonema de Marie Dormoy para llevarme mañana sábado con el doctor Savoureux a la Vallé au Loups. Una verdadera mudanza para mí.

*Viernes 17 de febrero.* A las 11, una pequeña visita de Mme le Savoureux, puesta al corriente por la enfermera y la maleficencia que significa para mí los platillos de salsa de tomate, de la nueva dieta, es decir, dieta rigurosa, a la cual seré puesto.

Le hablé, sin molestarme, del café que me den en la mañana: en lugar de un reconfortante, del caldo aguado, casi agua.

Debo reconocer que ella aceptó muy bien mis observaciones y como yo le respondía que eso me molesta, ya que no me gusta dar molestias a la gente, me respondió que, al contrario debo señalar lo que no me parece y que verá absolutamente que todo sea como yo lo deseo.

Paul Léautaud murió el 22 de febrero de 1956.

# Dijo: "Al carajo la poesía" y se puso a escribir

Elena Jordana, premio nacional de poesía 1978

*El premio nacional de poesía 1978, de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, le fue otorgado, por decisión de Efraín Huerta, Jaime Sabines y Roberto Fernández Retamar —los jurados—, a la escritora argentina (desde hace años radicada en México) Elena Jordana.*

*Deseosos de conocer a la laureada, y sin otra intención que la de informar a nuestros lectores de una circunstancia más en las cosas públicas de nuestras letras, nos dirigimos a ella en busca de las consabidas primeras impresiones. Lo que a continuación anotamos es el resultado de nuestra pesquisa:*

"La poesía significa, antes que nada, un desahogo. La poesía es, para mí, una catarsis. Cuando ya no aguanto más la angustia, la soledad o el amor, me pongo a escribir. Sin embargo, cuando estoy feliz en el amor, no escribo poesía; escribo únicamente cuando son amores contrariados. Y no solamente del amor entre un hombre y una mujer o viceversa, sino de la impotencia ante ciertos hechos que afectan a los seres que se aman o se quieren por su calidad de humanos; por ejemplo el pianista argentino Miguel Estrella, quien está preso en Uruguay dizque por actividades políticas cuando él es un músico, un artista únicamente. Este sentido de impotencia, de frustración y de amor al ser humano me hace escribir una poesía, la cual creo es la mejor de mi libro. Escribo también sobre mi amor a los desposeídos, es un amor mezclado de compasión y de identificación también."

—¿O sea que en los únicos momentos que puede escribir son los negativos?

—Pues sí. Estoy venciendo un poco eso, y lo he conseguido poco a poco, aquí en México. Yo comencé a escribir en Nueva York, en medio de una gran soledad, aunque tuviera amigos, gente querida, y haciendo cosas que me gustaban como estudiar literatura. Pero también tenía que trabajar, ser un poco esclava del sistema. Mi primer libro (*S.O.S. Aquí New York*) fue completamente negativo, crítico, destructivo, hacía pedazos todo lo que me parecía mal. Tenía entonces 25 años y me imaginaba como mujer de 50 vendiendo como histérica empujando una tienda neoyorquina, o borracha en un parque, o encerrada en mi cuarto. En ese entonces veía muy desolado mi futuro. Desde que llegué a México me conecté otra vez al ser humano (y no es que no haya seres humanos en Nueva York; es que están demasiado atrapados por el sistema, endurecidos, y hay poco espacio para las relaciones humanas verdaderas). Aquí comencé a ver las cosas de otra manera porque los marginados somos muchos, la mayoría de la población. Existen aún valores que no han sido pisoteados por el sistema. Me encontré con gente buena, que desprecia la situación en que se encuentra. Pero a pesar de ese fatalismo le tienen amor a la vida. En *Poemas no mandados* dedico un poema a Elena, la escritora del último poema de *S.O.S.* en el que le digo: "Quisiera soñar con el amor y sólo veo compañeros que se cruzan en la calle sin reconocerse/ niños que marchan cantando himnos, formando filas de cuatro..."; en fin, era una enumeración de las cosas horribles que yo veía en el mundo. En cambio el último libro es un canto de amor a todas las cosas gastadas por el uso, al valor que éstas le dan al amor.

*Incluso le hicimos la pregunta de rigor:*

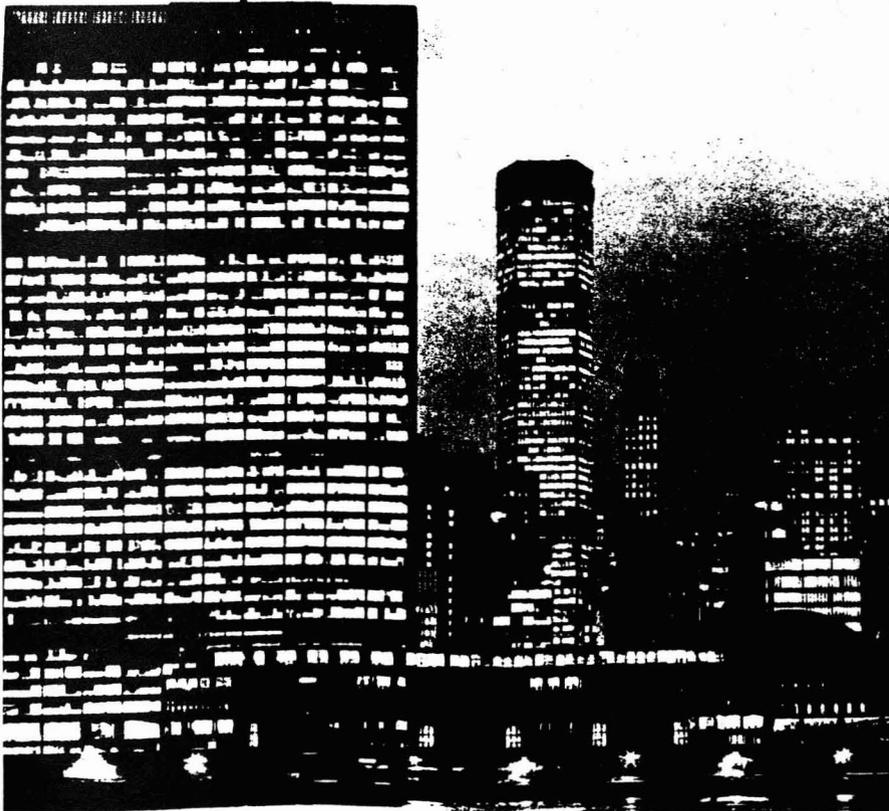
—¿Crees que la poesía sirva social o políticamente?

—La poesía no cambia las cosas pero es una necesidad del hombre. No cambia a la sociedad pero puede cambiar a un ser humano en particular. A mí ciertos poemas me han transformado aunque después tenga que seguir yendo a la oficina, de compras o a pagar las cuentas. Creo que el mundo está en manos de los políticos, de los economistas y de todas las grandes fuerzas con intereses creados. Yo nunca pretendería —aunque escribiera la poesía más política— cambiar algo del mundo. El poeta debe dedicar tiempo a la poesía, pero también a la sociedad en que vive, sin dejar de elucubrar poéticamente las cosas. Hay que luchar con los roles que a uno le han tocado en la vida y luchar por las propias conquistas.

*Y otra que no es menos importante:*

—¿Qué o quiénes han contribuido a tu formación poética?

—Creo que todos los que he leído. Algunos para



rechazarlos y otros para que se me metan realmente dentro. No conozco mucho de la poesía universal (tengo la manía de no leer jamás poesía traducida porque desconfío y pienso cuál sería realmente la palabra que utilizó el poeta para darle el ritmo, el color, las reminiscencias). Conozco sólo la poesía española y latinoamericana. Los poetas que más admiro son Ernesto Cardenal, Juan Gelman, Pablo de Rokha, Huidobro, Nicanor Parra (con ciertas reservas), Jaime Sabines, Efraín Huerta (por su gran invención y erotismo), y Jorge Hernández Campos. De los anteriores a ellos están Vallejo, Silva y, mucho más atrás todavía, García Lorca (quien influyó mucho en mi poesía si bien ya lo he superado). Pero también me nutro de otras lecturas no poéticas: Ernesto Sábato, Juan Rulfo y de la agudeza de Tito Monterroso. Todo esto me alimenta de alguna manera y me proporciona una visión enriquecida del mundo. Otro caso es Juan de la Cabada, un ser tan lírico y tan puro que me ayuda a ver el mundo de una manera más positiva. Francisco Juliao, líder campesino brasileño, es un gran amigo mío y cuando asisto a su casa y voy cargada de angustia encuentro ahí la paz, y al regresar a casa escribo un poema muy diferente al que hubiera hecho antes de ir. Esto quiere decir que uno no solamente se alimenta de las cosas poéticas sino de todo, hasta del odio que ha veces he sentido por alguna gente.

*Y por no dejar:*



—¿Cuáles son los temas que generalmente tocas en tu poesía?

—En *S.O.S.* era la vida desolada, alienada, dura y angustiante de Nueva York. En *Poemas no mandados* están los antihéroes, el pobrecito hombre que va a su oficina, que no es célebre en nada, que tiene tics por donde explotan las neurosis de su mujer, la indiferencia de sus hijos, el mal salario que le pagan en su trabajo. Está la mujer a la que ves con una cara desolada en una banca de Reforma, mujer de 50 años de quien te imaginas su pasado pero sobre todo lo que depara el futuro: soledad. Este es mucho mi tema: O como el prólogo del libro que dice:

Sabines dijo: ¡A la chingada las lágrimas!  
y se puso a llorar como se ponen a parir  
Yo dije: ¡al carajo la poesía!

Y me puse a escribir como se ponen a vivir.

Esto es la catarsis. Todos los momentos de uno se van guardando hasta el momento de sentarse a escribir. Para mí es un poco parir el escribir un poema. Pero los poemas con mucho sufrimiento, incluso medio llorando. Pero ya hecho el poema quedo aliviada porque ya lo saqué de adentro.

*Y sacamos de adentro la pregunta última y obligada también:*

—¿Qué significa para ti haber sido la primera mujer y la primera extranjera que recibe el premio nacional de poesía?

—En cuanto ser la primera mujer siento que es lo mismo ser hombre o ser mujer. Aquí le han dado mucha importancia y me alegro mucho. No estoy con los movimientos feministas *per se* ya que al ser los hombres esclavos del sistema, las mujeres, al pedir igualdad con ellos, lo único que están pidiendo es igualdad de esclavitud. Existen muchas reivindicaciones que a las mujeres se les deben de hacer, como son las cuestiones de trabajo, de derechos sobre los hijos. Como ganadora de este premio siento que existen aquí en México magníficas escritoras como Ida Vitale, Isabel Fraire, Isabel Quiñones, personas de mucho talento y capacidad, por lo cual estoy muy contenta de haber merecido tal distinción. En cuanto a ser la primera extranjera tengo un gran agradecimiento por México, porque en muy pocos países los premios nacionales se les entregan a los extranjeros, sin embargo aquí lo hacen sentir a uno como si no lo fuera.

*Hemos transmitido las respuestas de Elena Jordana tal como las contestó a Sergio Monsalvo. Pensamos que ahora cabe esperar el juicio de la crítica ante el libro que, supuestamente, debe aparecer dentro de un año a más tardar. Cuando eso suceda nos pronunciaremos ante él. Por lo pronto dejamos esta entrevista y un poema que pueden adelantar al lector una idea de lo que será el resto.*

Elena Jordana

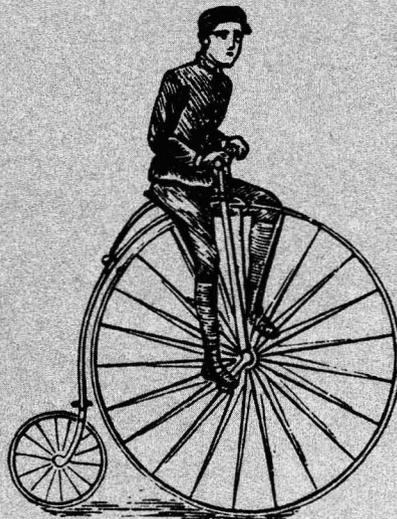
# Los despegues

## LOS DESPEGUES

Las gotas de lluvia en tu ventana  
se mezclan con flechas disparadas desde un  
tiempo remoto:  
tu niñez  
Villa del Parque  
el viejo zapatero clavando las suelas con  
expresión de apóstol  
la maestra elogiando tu composición  
el primer cigarrillo  
—hecho con paja de escoba y papel de baño  
y fumado a solas  
¡oh pecadora!  
el día de tu primera comunión.  
El Beto  
que pasaba todas las tardes, a las seis  
silbando la barca.  
Aquella sirvienta un poco borrachina  
que te contaba historias de monjas, curas  
y huérfanos  
el poema aquel, escrito después del primer  
beso. . .  
la fiesta de quince años a la que alguien  
prometió llegar  
¿pero llegó?  
los paseos en bicicleta sintiéndote barrilete,  
hélice, viento  
¡tantas cosas vividas con intensidad de  
barrilete, hélice, viento!

¿Y después?  
Después aterrizar.  
Bajar del viento  
de la hélice  
bajarse de un poema  
para mirar las cuentas del mercado  
mecanografiar cartas  
contestar eficazmente “sí, señor” de nueve  
a cinco  
hacer fotocopias  
gárgaras  
para cuentas  
ir cada seis meses al dentista  
tomar gotas para el hígado  
teñirse el pelo  
rechazar coquetamente  
los pasteles de frutillas  
recordarle al gerente  
la ley de la jubilación  
escuchar con envidia a las sobrinas  
y con paciencia a las tías.

Y luego  
casi imperceptibles  
otra vez los despegues:  
Bach escuchado a oscuras  
Onetti, Cardoza y Aragón, Cortázar  
al calorcito de la estufa  
una sopa caliente  
la carta de un amigo lejano  
el cielo desde la ventana.



François Mauriac

## Memorias interiores

(Sobre Paul Léautaud)

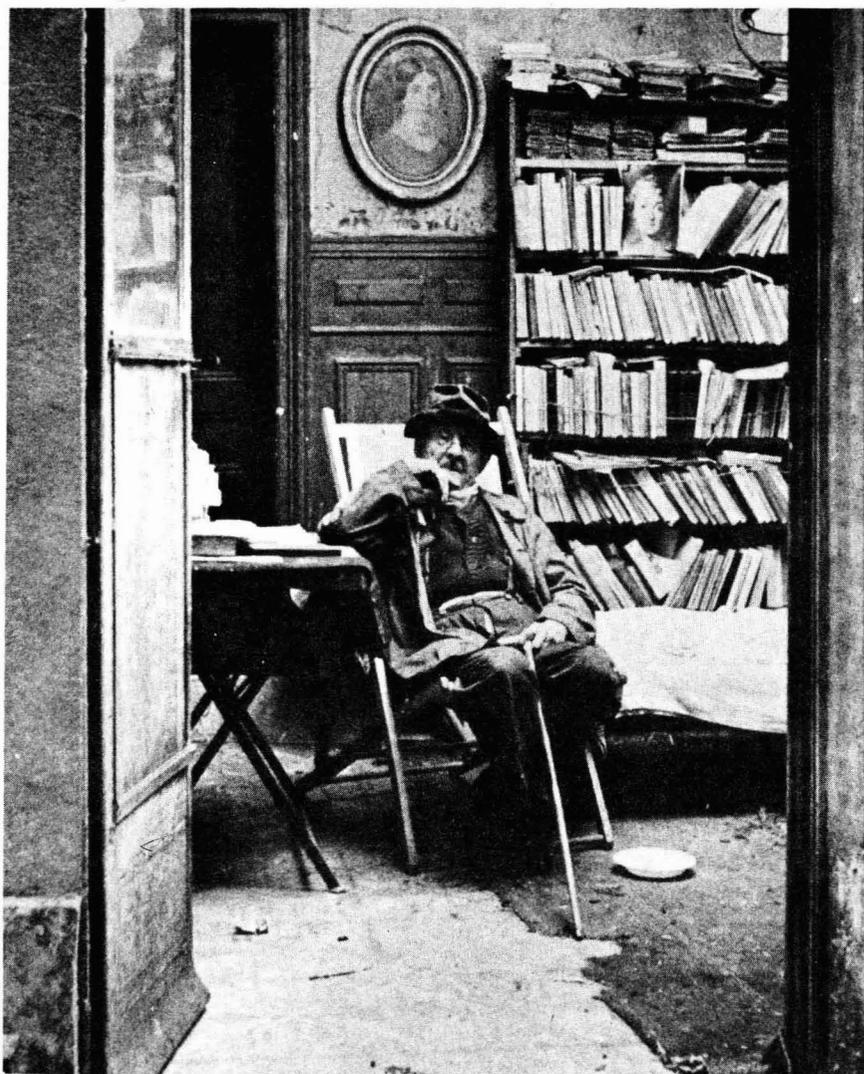
Clásicos  
de la crítica

Crítica  
de los clásicos

Vivimos en una época en la que para conocer bien a un hombre no es necesario haberlo frecuentado. Apenas habré intercambiado diez frases con Paul Léautaud, pero su *Journal*, sus confesiones públicas en la Radio y el personaje que yo percibía de lejos en el teatro me lo revelaron mejor de lo que hubiesen podido hacer los comentarios de la camaradería o la confianza de la amistad. Un hombre simple en el fondo, y que, deseoso de que nada en él quedara escondido, no tuvo ninguna dificultad en darse a conocer totalmente, lo contrario de Gide, quien hasta la muerte y aún después no ha acabado de sorprendernos y escandalizarnos. Pienso en su último diario íntimo, el que trata de su vida conyugal, y que ha hecho parecer casi anodinas sus peores confesiones.

Como hay falsos devotos que a fuerza de hacer los gestos de la devoción terminan por poner a prueba los sentimientos, Léautaud se volvió un verdadero cínico. Pero los menudos horrores que nos confía en el transcurso de su *Journal*, y que

Paul Léautaud



sólo parecen singulares porque él los expone a la luz del día (¿qué vida sexual revelada así no sería horrible?), no disimulan el infantilismo del hombre de letras en estado puro, del hombre de letras que no es más que eso.

El *Mercure* de los años 1900 es un caldo de cultivo en donde unos insectos negros, dentro de un olor a papel y a tinta, frotan sus antenas ignorando todo lo del mundo que no sean las murmuraciones y los secretos de las salas de redacción, academias, y de las intrigas alrededor de los primeros premios Goncourt.

Un pequeño mundo que se glorifica de ser amoral y que de cualquier forma tiene sus virtudes. Primero el espíritu de pobreza del cual nosotros los otros creyentes hacemos todo un platillo. Sólo que en mi juventud fue practicada mejor que por muchos creyentes, incluyendo los clérigos, por una cierta especie de hombres de letras que no se apasionaban más que por la cosa escrita. Hay que leer en el *Journal* de Léautaud el proyecto de un viaje a Rouen que acarició mucho tiempo junto con Remy de Gourmont: para que este sueño se cumpliera, Léautaud tuvo primero que disponer de cincuenta francos. No había más problema que reunir esta suma. El relato del viaje, el ferrocarril, la llegada a Rouen, la admiración en el hotel... En verdad es una historia de jovencito, es lo que nosotros mismos sentíamos a los diez años cuando partíamos de vacaciones largas y los cien kilómetros recorridos nos extrañaban más de lo que lo haría ahora el vuelo sobre el Atlántico.

Un niño, este Léautaud, que tiene el gusto de disfrazarse, no de *cow-boy* ni de bandido ¡claro está!, para él se trata de parecerse a lo que admira en literatura. Su modelo en todo debería ser Stendhal, pero no sabría parecersele: nada en su aspecto físico se presta para ello. En cambio el sobrino de Rameau es un personaje que se puede componer como uno quiere. Paul Léautaud, sórdido y negro, el cuello grasoso, era a pesar de eso todo un dandy. Componía su tipo según la idea que él se hacía de lo que hubiera podido ser un hermoso espíritu desarrapado del siglo XVIII, al que agregaba rasgos torpes de la bohemia romántica. Había algo de actor en ese hijo del apuntador de la Comedia Francesa. Era en sentido literal un "actor cómico".

Esta idolatría a la apariencia, esta necesidad de expresar en imagen el personaje del hombre de letras, nos hace más sensible, a medida que leemos el *Journal* de Léautaud, su increíble indigencia interior. ¿Qué es una vida literaria sin la obra que debería ser la razón y la excusa? La ambición de escribir una obra, aún si resulta un fracaso, debería absolver por sí sola al hombre de letras de esta indiferencia a lo social que afecta a Léautaud, de este desprendimiento del drama humano que es la política. Proust, aquí, es ejemplar. El deber de escribir su libro prevalecía sobre los otros. Todo lo que le

apartaba de eso era malo a sus ojos. Era la verdad de Proust pero, ¿era también la de aquellos que siendo hombres de letras no llevaban nada que aún de lejos se pareciera a *En busca del Tiempo Perdido*?

Hablando del deber que considera esencial, de escribir su libro, Proust confiesa: "¡Cuánta labor asume uno para evitarlo! Ya sea el caso Dreyfus, ya sea la guerra, cada evento proporcionó excusas a los escritores; querían asegurar el triunfo del derecho, rehacer la unidad moral de la nación, no tenían tiempo de pensar en la literatura. (. . .). Las excusas no figuran para nada en el arte, las intenciones ahí no cuentan; en cualquier momento el artista debe escuchar su instinto, lo que hace que el arte sea lo más real, la más austera escuela de la vida y el verdadero Juicio final."

Pero Léautaud no lleva ninguna obra, no tiene nada que decir desde hace tiempo — fuera de lo que observa en él. ¿Y qué observa? ¿Qué es él entonces? ¿Qué queda de un hombre desinteresado de

toda fé, de toda esperanza metafísica o terrestre, que tampoco tiene el gusto de las ideas, que parece ignorar todo de las pasiones del corazón y llama amor a los gestos furtivos de la sexualidad? No queda nada, pero esta nada es la misma costra del hombre de letras que no es más que eso. Habría que parafrasear aquí a Pascal y reconocer que es más difícil alcanzar la nada que el todo. Como pintura de esa nada, el *Journal* de Léautaud ciertamente tiene valor, es quizás una obra considerable, y tiene sin duda más suerte de llegar a las épocas lejanas que el *roman fleuve* ambicioso, al cual no consagró su vida y que habría liquidado a mansalva si llegara a todas esas ramadas novelescas. Porque en literatura la masa no lo salva a uno de la nada. El instinto de Léautaud no lo engañó: no existirá sino en la medida en que él rechazó ser.

Lo que impresiona en Léautaud, en ese niño disfrazado de sobrino de Rameau y que trata de darnos miedo, es la sensibilidad reprimida, sensibilidad casi loca que se libera en los gatos, los perros y los monos. Se puede acariciar a los gatos durante todo el día. Se puede, a cualquier edad, sentir contra el pecho o sobre las rodillas el calor de un animal. (Eso nunca me ha mantenido en calor) Los animales no saben que nosotros somos viejos y que nos hemos hecho feos (como tampoco nos pueden consolar, o al menos eso me parece). ¿Era un corazón sensible, ese Léautaud? Escuchándolo en la Radio, una tarde, lo sorprendí en flagrante delito de ternura. Hablaba de Jammes y de ese poema de la gloria del Jammes que compuso un poeta muy olvidado ahora: Charles Guérin.

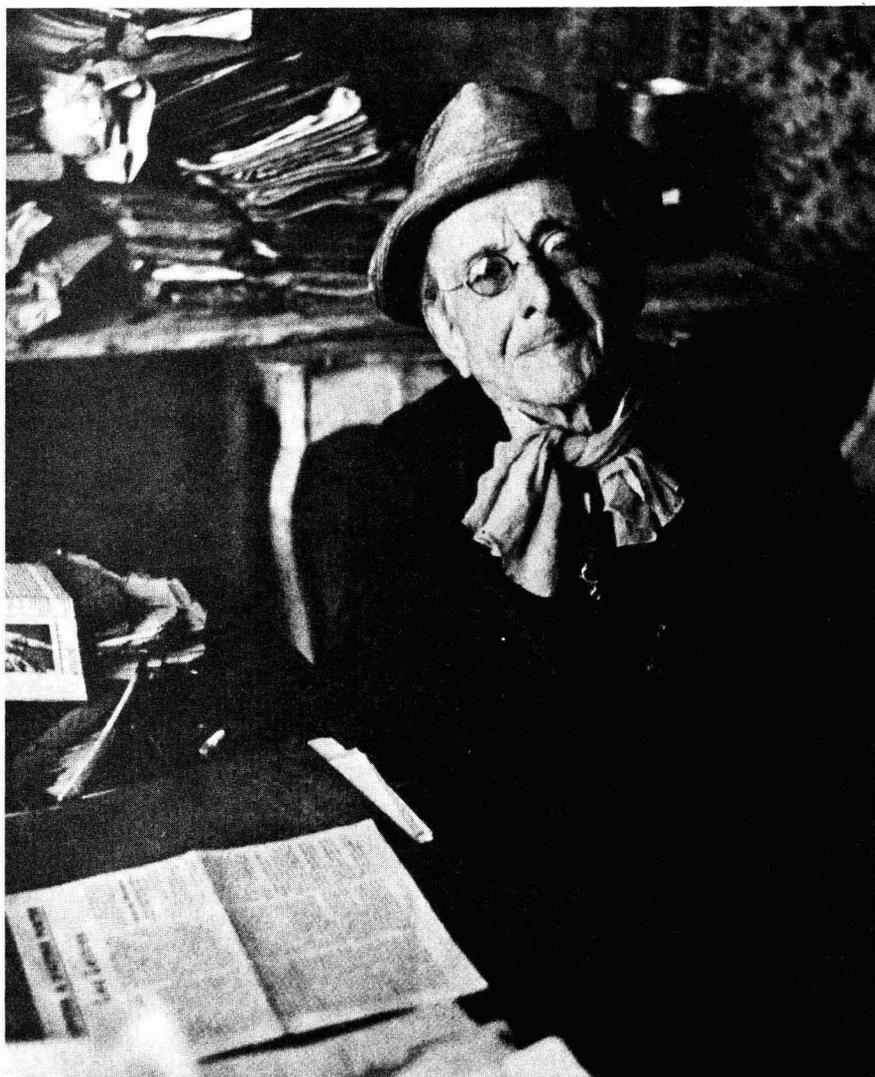
O Jammes, tu casa se parece a tu rostro. . .

Yo también había amado esos versos y, como André Lafon, como Jean de la Ville, me los supe de memoria. A medida que Léautaud los leía con las mismas inflecciones que eran las nuestras, su voz lo traicionaba. No podía dudar de que su rostro no chorreará lágrimas.

Así habremos llorado juntos a escondidas una tarde. ¡Pero qué! ¿No es a este cínico Léautaud a quien los hombres jóvenes de mi generación debieron el descubrir la poesía moderna? Su Antología me ganó de inmediato cuando tenía dieciocho años.

Este pobre hombre ha vivido en la contemplación y el terror de la muerte: el espíritu de pobreza y el pensamiento de la muerte son dos rutas que llevan a Dios, que han servido para consolar a tantos, me parece. Un corazón sensible, este Léautaud, ¿Cómo interrogaba a los cadáveres de los que había conocido! ¿Con qué atención maniaca! Cuando se trata de su padre esta curiosidad glacial da horror. Y sin embargo lo extraño es que nos escapábamos del cadáver y que ninguno cedíamos a esta obsesión de Léautaud. Este viejo narciso obstinado que, inclinado sobre todo despojo, buscaba evidentemente el reflejo de su propia descomposición.

Paul Léautaud



# Veinte años después

"Quien lleva con ligereza su pasado, alarga la existencia"

Valéry

Quiere el público conocer al escritor en mangas de camisa, decía Carlos Valdés en "Entrevista a un desconocido" (*Revista de la Universidad*, Vol. XII, No. 9, mayo de 1958) que luego pasó a formar parte de *Dos y los muertos* (UNAM, 1961). Al afecto se lanza en pos de un joven que reúna "las características del anonimato y de la juventud atrevida". Recorre "rumbos lóbregos" y sube "escarpadas escaleras" hasta dar con el hombre, que resulta "franco, feo, casi enano y de rasgos indígenas". Hemos seleccionado algunas respuestas de esa "entrevista" que, como advertirá el lector, retratan fielmente esos lugares comunes (la *realidad*, para el caso es lo mismo) de la vida literaria mexicana:

—¿Cómo trató la crítica al primer libro suyo?

—Lo pasó por alto olímpicamente. Su desprecio no me entristece: por el contrario, me alegra. Los mexicanos no podemos soportar la fama, nos incomoda más que una lápida sepulcral. Los ejemplos son lamentables: muchas jóvenes promesas mueren junto con su primer libro. Los prudentes no queremos terminar como cartuchos quemados, ni en eternos niños precoces, por eso nos escondemos en el anonimato, o por lo menos nos enmascaramos detrás del seudónimo.

—¿Cuál es el defecto más grave del escritor mexicano?

—Carece de conciencia profesional. Escribe sin método ni constancia, por mero pasatiempo, y sólo para agradar a los amigos. Aspira a la indulgencia, no al mérito, como los escolares que recitan versos delante de los profesores satisfechos de antemano. Si no tenemos amigos ni familia nadie nos lee.

—¿A qué se dedica el escritor que fracasa como perrillo faldero?

—Naturalmente, a la crítica. La que fue noble labor, hoy languidece en manos de los resentidos, y de los ineptos.

—¿Cómo explica usted nuestra crítica indulgente?

—Porque se ha convertido en una manera de agradecer los obsequios de los editores (que la honra de los libreros

quede limpia; sólo regalan los libros que ellos imprimen), y también en una próspera industria de dorar la píldora. Los perspicaces sabemos que detrás de la azúcar se encuentra el ácaro.

—Entonces, ¿usted cree que los críticos carecen de valor?

—No hay que culparlos. Adoptan actitudes olímpicas, pero comen igual que todos los mortales. En México los literatos, poetastros, genios mayores y menores, dependen más o menos del presupuesto oficial. Usted conocerá la afortunada frase: "El único error, estar fuera de la nómina." Aplicable al noventa por ciento de los casos. Las Secretarías de Estado empollan los intereses literarios: hay escalafón de ensayistas, antigüedad de poetas, y hasta jubilados de obra completa. Usted comprenderá: si nadie se atreve a criticar al jefe, menos al influyente amigo del señor Ministro.

Me sorprendió la parcialidad de sus juicios, y su modo de reducir a esquemas el ámbito multicolor de la vida artística. No pude menos que objetarle:

—¿Cuál es el origen de las polémicas que a veces alborotan al cotarro?

—Pregunta difícil de contestar. Los intereses creados son a la vez de naturaleza simple y complicada. No tiene gran objeto discutir, por elemental la raíz egoísta del interés; en cambio, su manera de enraizar es apasionadamente compleja. En su fuero interno ninguno está conforme. La literatura mexicana es un lago de superficie tranquila, y dorada por la mediocridad: pero en el fondo se producen continuas borrascas. Las profundidades submarinas son crueles:

los escritores se agrupan en clanes o parecen. Los círculos de elogios mutuos, las capillas de adoración perpetua sólo ofrecen la necesaria seguridad. Su organización se parece a los castillos feudales: el incienso es para los moradores, y el desprecio para los bárbaros de afuera. La verdad oficial no impide que la lucha interna se propague. Todos quieren ocupar el trono. Para guardar las apariencias, la rivalidad se oculta. El traidor puntapié bajo la mesa, y los chismes de pasillo, son las cartas del triunfo.

Nuestro escritorcillo no se dejaba interrumpir. Se entusiasmaba en su papel de Catón abominando las costumbres corrompidas.

En nuestro medio el chisme ha sustituido con ventajas a la crítica. Para criticar es necesario leer los libros, quebrarse la cabeza y sobre todo, dominar el arte de no comprometerse en dos cuartillas. En cambio, murmurar del prójimo es muy sencillo: basta fijarse en sus defectos; luego juzgarlo, condenarlo y ajusticiarlo en ausencia. Los cocteles y las comidas literarias se eternizan, supongo porque nadie quiere iniciar la marcha. La mayoría de los ataques son personales. Nadie acusa al escritor de maltratar la sintaxis, sino de homosexual o cornudo. Se ataca la persona, no la obra, porque el éxito del escritor es social no artístico. La gente no se preocupa si los versos están mal medidos, sino de la perfección del nudo de la corbata. —Hemos hablado mucho de que en México no existen escritores ni público; pero ¿con qué llenan las páginas de las revistas?



—Frecuentemente son el producto de dos o tres personalidades. Esto no obedece al monopolio, sino a la escasez de plumas; si no fuera por las traducciones, las revistas aparecerían con regularidad de cometas. Para obrar con justicia agruparé a los plumíferos por clases: a) Los menopáusicos; la mayoría aplastante. b) Los que escriben de cuando en cuando: ejemplar casi extinto. c) Los prolíficos: unos empecinados que se aferran al número para ocultar su poca calidad. Pero la juventud es la plaga que consume a la fauna literaria. Hasta los viejos siguen siendo inmaduros. La prisa y el deseo de triunfo fácil han ocasionado infinidad de partos monstruosos. Se podría instituir un museo de fetos y abortos; hasta sobrarían ejemplares para regalar. Las naciones cultas se maravillarían de nuestros ensayos sin columna vertebral, de las novelas sin pies ni cabeza, y de los poemas que no alcanzaron el tercer mes del embarazo.

—¿Qué piensa usted de los jóvenes, de los cachorros, como se les ha llamado?

— le pregunté mientras lo imaginaba hundiéndose en el pantano de su perdición.

—Padecen los mismos defectos de los viejos, sólo que magnificados. Escritorzuelos a la última moda, engolosinados con cualquier forma que alcance un poco de éxito, pordioseros del ingenio, indigentes de todo talento. Si en Francia alguien triunfa con un ensayo sobre la inverosímil vida de las ranas, aquí cien fracasarán en el mismo tema. Si en México obtiene aplausos un soneto marxista, en adelante todos los versificadores lo tendrán por modelo. Toda regla alcanza sus excepciones; pero los justos, en este caso, no suman cinco.

El escritor anónimo se había transformado en Júpiter. Continuó lanzando rayos sobre los mortales.

—De los jóvenes, de quienes algo se espera, son los primeros en traicionar el ideal. Si algún talento poseen se apresuran a cambiarlo por un plato de lentejas. Ellos no son culpables, sino quienes devoran los bodrios, y se regocijan ante los monitos amaestrados; y la ley del mejor esfuerzo se impone fatalmente. Yo me inclino a la indulgencia con los gustos reblandecidos por la edad, pero a la juventud no la perdono.

## Paul Léautaud: “Me río de las grandes obras, sólo me gusta la conversación escrita”

Son pocos los autores que frecuentan abiertamente la prosa autobiográfica, aunque todos, de manera indirecta, incurren en ella. Es un género que muestra claramente al autor, como esos libros de cartas (generalmente recopilados después de su muerte) o diarios, e incluso ciertas entrevistas, y una de sus mayores cualidades, es la presentación y recreación, no sólo del autor, sino de toda una época.

Todo esto a manera de introducción, para comentar la reciente publicación en castellano de un libro de Paul Léautaud, hasta ahora casi desconocido en nuestro país, excepto por el magnífico ensayo de José Bianco, “El ángel de las tinieblas” (*Plural* 31-32) y por una breve selección de aforismos publicados en el suplemento cultural de *Siempre!* hace un par de años.

La importancia y fama de Léautaud obedece, principalmente, a su célebre *Journal Littéraire*, recopilación de anécdotas, chismes y opiniones, suyos y ajenos, sobre un sin fin de cuestiones, que Léautaud apunta con gracia y, a veces, genialidad.

El libro que da pie a esta reseña, *Amores\** es el recuento y la narración de las experiencias del joven Léautaud entre los años de 1888 a 1892, es decir, entre sus dieciséis y veinte años — hecha a catorce años de distancia, con un maravilloso poder de evocación y una gran vivacidad.

Alguna vez Proust (remito nuevamente al lector al ensayo de Bianco) opinó que *Amours* era “lo más atroz, lo más imbécil que existe”. Sin embargo, tal opinión no es muy de tomarse en cuenta desde el momento en que, al emitirla, pesaban sobre Proust razones de tipo moral y no de juicio artístico. Y *Amores* no acepta lecturas desde otra perspectiva que no sea ésta.

Léautaud avanzó por las páginas de *Amores* mezclando fechas, nombres, sucesos y ordenándolos a capricho. Es un narrador agudo, encantador, irritante. La narración no transmite sus recuerdos de manera plana; el libro nos obliga a percibir climas, olores, un cúmulo de sensaciones que construyen una atmósfera. Pero sobre

todo, en *Amores* encontramos afecto: afecto prodigado a todos y cada uno de los personajes (y por lo tanto hacia el mismo autor —y vaya que Léautaud era una persona que se quería bien) a través de una prosa brillante, de un estilo concentrado que nos lleva párrafo a párrafo, como una conversación con un amigo. ¡Cuántas amistades se traban en las páginas de un libro!

Es imposible encontrar un momento vacío en la narración de Léautaud, un punto flojo en su relación de los hechos. Un suceso sigue a otro sin proyectar sombra ni cansancio. El libro se lee no sólo con admiración y placer, sino hasta con cierta nostalgia.

Léautaud nos remite a los grandes conversadores, ameno, espontáneo, directo. Uno de sus mejores recursos es el uso irónico de los adjetivos, que da al libro un tono de malicia y picardía, mejor dicho, de inmoralidad, que tanto irritó a Proust.

La mejor prueba de la calidad de *Amores* la da la traducción de Josep Elías, que, aún siendo floja, todavía logra transmitirnos el vigor de Léautaud. ¿Para qué más comentarios?

Rafael Vargas

*Amores*, Paul Léautaud. Premia Editora. Colección “La nave de los locos”. México, 1977, 90 pp.

## Las huellas del lenguaje perdido

Hacer antropología siempre ha significado correr graves riesgos: estudiar un grupo humano sin recuperar más tarde su lenguaje; seguir una vocación de desarraigo arrastrando la nostalgia de un mundo perdido; seguir las huellas de otras culturas sin dejar de codificarlas con estructuras racionales que terminan por absorber y disolver su naturaleza radicalmente diferente de nuestro sustrato occidental.

Porque hacer antropología —nos recuerda Jean Duvignaud en *El lenguaje perdido*<sup>1</sup>— es mucho más que estudiar mitos o registrar fonemas. De Morgan a Lévi-Strauss (pasando por Levy-Bruhl, Frobenius y Malinowski), el acto antropológico ha quedado sepultado bajo el peso de la costumbre

racionalista, ese involuntario reduccionismo que —no importa qué tan complejo y preciso pueda llegar a ser, como en Lévi-Strauss— revela las limitaciones de la antropología occidental: hacer antropología ha significado buscar la Forma detrás de las formas, proyectar la sombra de la costumbre cartesiana sobre el “terreno” de la práctica etnológica.

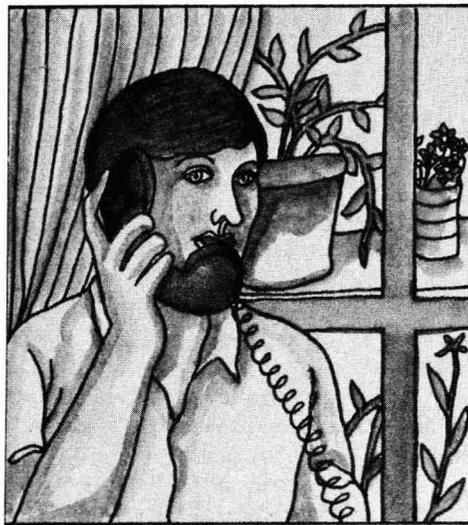
Por ello, la práctica antropológica ha olvidado recuperar el infinito “abismo del presente” en el que sin proponérselo resbala el etnólogo. Este abismo, que se define en la *diferencia*, desaparece ante la explicación o la excusa de su descubrimiento, una excusa que puede ir del evolucionismo al difusionismo y del funcionalismo al estructuralismo. Pero todas estas explicaciones no son otra cosa que ideologías, en tanto que pretenden “reducir la infinidad de lo posible” en el hombre a una visión parcial que aspira a la universalidad.

Cualquier explicación racional se contenta con explicar, sin recuperar para el “salvaje de Occidente” el lenguaje perdido que el antropólogo encontró en el “terreno” y que al volver —porque siempre vuelve— a su gabinete traicionará trazando una distinción entre razón y mito separados por lo que el escritor polaco Joseph Conrad —varios de cuyos personajes se atrevieron a cruzar<sup>2</sup>— llamó acertadamente la “línea de sombra”.

Con Morgan se inicia la ciencia antropológica, arraigada en el estudio del parentesco y de la fuerza social de la sexualidad, y en el “movimiento interno de los ajustes sincrónicos” que segregarían la temporalidad y que lo llevarían a dividir la historia de la barbarie, salvajismo y civilización.

Es Lévy-Bruhl quien por primera vez se aparta de la mentalidad eurocéntrica al afirmar la discontinuidad de los tipos de sistemas, reconociendo las categorías primitivas de lo sobrenatural y lo místico. La participación en la comunidad por medio del mito y la consubstancialidad de la palabra y la cosa nombrada (lógica con la que Joyce reconstituiría en *Ulysses* y *Finnegan's Wake* la vida en Dublín) permiten a Lévy-Bruhl interpretar la mentalidad primitiva —lo mismo que Freud logró con los estados del sueño— como jeroglíficos de los cuales el soñador y el salvaje son sólo los transmisores momentáneos.

En Frobenius predomina la determinación que ejerce no la duración cronológica sino el espacio geográfico. En esta morfología de las culturas, el pueblo nómada, dominado por la figura del animal, exalta el



espacio; este pueblo vive a ras de un suelo hostil “que nunca se habita verdaderamente”, un lugar propicio para la comunicación con los fantasmas rupestres de Altamira o de los bosquimanos: “exaltación y embriaguez del hombre por su propio ser, posesión de sí mismo y por las figuras que él se fija a sí mismo como término de su experiencia psíquica”.

En oposición a esta cultura, el pueblo dominado por la planta vive rodeado por una naturaleza productora y eternamente creadora. Al muerto no se lo quema ni se lo destroza. Quizá se lo coma, “pero se trata de ingerirlo en el cosmos familiar mismo”. En esta civilización, la palabra se apaga; no existe ninguna transmisión obligada (educación o iniciación) tan sólo “la persuasión por el ejemplo, la práctica ofrecida”.

La riqueza y la diferencia de estas culturas, cuyas formas constituyen un *lenguaje perdido* nos obligan a sumergirnos en las profundidades de la realidad humana, “donde el hombre neolítico hacía pie en el hombre moderno y le recordaba que siempre, en el comienzo, hay una acción espontánea”.

Esta apertura a las culturas diferentes, que se opone a la razón del totalitarismo, nos obliga a descubrir al *otro* y, al hacerlo, a cambiar nosotros mismos.

Cruzar la “línea de sombra” y adentrarse en el lenguaje perdido fue logrado por el joven matemático Bronislaw Malinowski —también polaco, como Conrad—, aunque, como el personaje de *Los pasos perdidos* de Carpentier, una vez alejado del “terreno” no le fue posible regresar allí para volver a

cruzar la línea, esta vez de manera definitiva. Su permanencia en las islas Trobriand y su descripción del intercambio ritual (el *kula* y el *potlatch*) comprueban que el salvaje conoce mejor que nosotros “el precio de las cosas sin precio”, en ese espacio donde lo *percedero* es un elemento esencial para la creación del precio de las cosas. Con Malinowski aprendemos que las instituciones, al fin y al cabo, son *percederas* y que son los hombres quienes, al reinventarlas en el presente, crean la cultura —y, con ella, toda una forma de vida, que en Trobriand contradice la universalidad del Edipo.

En el inmenso fresco creado por Lévi-Strauss, donde la Historia no es más que una hipótesis de trabajo y “el hombre y el mundo se convierten en espejos uno del otro”, la única manera de yuxtaponer los aspectos diacrónicos y sincrónicos es pedir al científico que tenga una conciencia neolítica, con lo cual se satisface el impulso estético de la actividad antropológica. Estético puesto que la estética siempre aparece cuando desaparece la historia y por la búsqueda —en Lévi-Strauss— de una alternativa construcción y destrucción de los modelos de estudio.

La antropología sirve así como espléndido trampolín hacia el nihilismo, apoyado en una observación que parte de una distorsión en el seno del lenguaje, donde lo significativo es igual al significativo, formulando proposiciones en una lógica topológica, a la vez elástica y discontinua, que permite finalmente reconstituir los datos como en una partitura orquestal. En este momento, “más allá de la experiencia y de toda conciencia, la naturaleza puede, con su movimiento propio e identificable en sí misma con una razón que ignora nuestra razón, privarse del hombre y del espíritu” (p. 226).

A pesar de esta compleja red de experiencias acumuladas para cumplir el proyecto antropológico de recuperar el lenguaje perdido, el hombre occidental, cegado por su lógica, permite no sólo el etnocidio sino la trasgresión de las culturas diferentes, propiciando que la frustración estalle en forma de guerrillas, como la última y desesperada respuesta al “nihilismo de la materia que corroe y ataca la comunidad”.

El antropólogo, a su vez, situado en un terreno movedizo debido a su posición de doble exilio, responde al “nihilismo de la civilización blanca, que destruye lo que toca, repitiendo en el salvaje la operación

salvaje, transformando lo perecedero en forma simbólica", correlacionando lo vivido con una lógica anónima, que piensa no a través de nosotros sino sin nosotros, y que —en los museos y en los libros— convierte a los hombres en simples momias, en símbolos metafóricos de la realidad humana.

Ante el grito de la guerrilla, ante el silencio del lenguaje perdido, ante el abismo de la diferencia antropológica, ese "abismo del presente" que nos recuerda que "no son las similitudes sino las diferencias las que se asemejan",<sup>3</sup> el antropólogo parece estar petrificado, como un inquisitivo y fantasmal espectador de la realidad social contemporánea, transmutando la realidad en metáfora y dando una imagen a lo perecedero, como si esperara que esta imagen le indicara —tal vez en otro lenguaje— la manera de recuperar su propia sustancia.

Lauro Zavala Alvarado

<sup>1</sup> Jean Duvignaud: *El lenguaje perdido. Ensayo sobre la diferencia antropológica*. México, Siglo XXI Editores, 1977.

<sup>2</sup> Cf. Esp. *Heart of Darkness*, 1902.

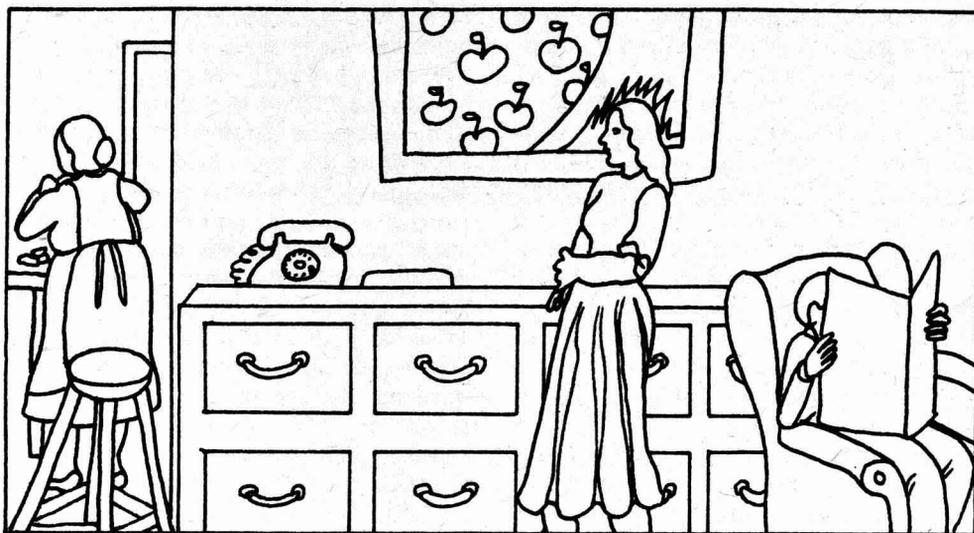
<sup>3</sup> Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, París, PUF, 1962, p. 101.

## La poesía hermética de Octavio Paz\*

"El poema es inexpresable, no inteligible"  
O. Paz (*Corriente alterna*)

Recientemente se han publicado una serie de tesis universitarias sobre la poesía de Octavio Paz (Monique Lemaitre: *Poesía y poética* UNAM, 1977; Rachell Phillips: *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, F.C.E., 1977) que, tal como lo señaló la mayoría de los comentaristas en México, se hallaron lejos de cumplir los objetivos que se anunciaban en las introducciones o en las solapas. Antes, una serie de críticos han ido a fondo en ciertos aspectos del trabajo de Paz si bien nunca con la largueza con la que lo hacen los universitarios. *Pity*: no suele haber relación entre la cantidad y la calidad. Así, los trabajos de Yurkievich, Sucre y los de varios colaboradores del volumen de Angel Flores (Jean Franco, Schneider, Segovia) valen, en su brevedad, más que las extensas, documentadas y aburridísimas tesis universitarias "con recomendación para ser publicada".

Bueno, por lo menos la proliferación de tesis sobre Paz tiende a nacionalizarse: El



Colegio de México publica la de Carlos H. Magis y Editorial ERA anuncia la de Jorge Aguilar Mora, libro este último que, como pocos en México, arrastra ya consigo toda una mitología acrecentada o disminuida por los corredores de universidades y editoriales, salones de clase y cafetines de moda. Está bien: Paz es, ni hablar, la figura central del mundillo público literario. Su poesía, sus ensayos, su polémica persistencia entusiasman y alientan la actividad literaria mexicana incluso (sobre todo) cuando su actitud polariza la de otros. Ahora, junto a los teóricos franceses apocalípticos que advierten la desaparición del personaje, la disolución del autor y luego la del libro, uno considera lo dramático que eso sería en un mundito como el nuestro en el que apenas se configura el borroso perfil de una literatura moderna capaz de intervenir en la configuración de una filosofía y un estado social crítico y moderno. Octavio Paz está (parece estar) más allá. Y no creo que sea el caso reprochárselo; antes bien debe reconocerse en su obra el testimonio y la evidencia de una voluntad creativa y crítica; incluso debe reconocerse en su trabajo lo que quizá tenga de esencial: lo que se piensa y lo que se hace significa más aún si se piensa sobre lo que se hace y se hace lo que se piensa. Pocos son los escritores que, en México, como Paz, han insistido en la importancia de la reflexión literaria con tal voluntad y acabamiento. Ya Sucre insistía en esto: su verdad más profunda —dice— reside en "el debate mismo". ¿Y los otros? es decir ¿nosotros?; no podemos ignorar ni olvidar ni minimizar un quehacer literario pertinaz y sostenido ya por varios

lustros, no podemos sino considerar el desarrollo de nuestras letras modernas sino a partir de él o en su contra. Es el rapsoda o el antípoda, pero siempre es el paradigma insoslayable.

El libro de Carlos H. Magis, pues, se inscribe en esa circunstancia. Se inicia con una buena panorámica de la poesía en lengua castellana en los años treinta que dura demasiado poco. De hecho dura una página. De pronto ya estamos en todo el rollo elusivo, antiséptico, renuente a separarse del cómodo salvavidas de la paráfrasis. Magis se confiesa estremecido por las "incisivas intuiciones" de *Estación violenta* (que con *Libertad bajo palabra* es el libro al que se aboca el estudio) y señala que, junto al estremecimiento, "surgió la tentación de conocer cómo pudo el poeta conjugar lucidez y hermetismo". En ese sentido "gran parte de lo que sigue no es más que el intento de exponer los resultados de un largo, repetido y siempre lleno de sorpresas ir y venir por una poesía que es 'revelación' de lo inefable. Ir y venir, deteniéndome especialmente en lo que entendí que podrían ser los factores y las vías primordiales de la especialísima conciliación de hermetismo y transparencia: preocupaciones que conmueven al poeta y mecanismos singulares del lenguaje que las revelan, codificación de elementos simbólicos y valor de sistemas como clave de significaciones esquivas en principio, relación entre el enfoque personal de aspectos temáticos y la estructura de los poemas" (p. 2).

El trabajo es largo en efecto; levantar un índice minucioso y preciso de los asuntos centrales y los medios de su expresión,

deteniéndose con gran soltura en la cuestión estructural (retórica, figuras, ritmos, rimas, etc.) es trabajo de años: tan largo como necesario. El trabajo, en efecto, es repetido; y la sorpresa, lástima, está ausente. Magis reconoce que, en lo tocante al acercamiento, que su examen "ha quedado más cerca del comentario de textos que de los cánones de la 'nueva crítica', aun cuando sus principios fertilizan a menudo mis lecturas" (p. 4-5). Sus exégesis son más incisivas que las de Lamaitre, pero menos exhaustivas que las de Phillips. Y es que pronto se reivindican los habituales sesgos y las manidas mitologías, demasiado comunes ya, que peligrosamente empiezan a obstruir la diáfana claridad de la escritura de Paz, es decir, comienzan a existir como *ruido*: el poeta adánico, el poeta visionario, el poeta prometeico que (lastres del desterrado modernista) se convierte, agobiado por *el don* en "testigo y víctima primera" sacudido por la vida que arrastra, en su propiciación, consigo, a "todo el género humano"; el repaso de las obsesiones (que uno no debe poner jamás en prosa porque no tardan en sonar a canción neo-popular) que van del afán por penetrar en la entidad secreta del hombre al intento de buscar su propia verdad para dar con ella sentido al mundo, y del rollo de la incomunicación radical del hombre y del poeta que sueña y al soñar rehace la realidad a aquello de que la poesía tiene como objeto restituir al hombre y al mundo su unidad perdida. Todo levantado sobre el durable edificio del *donner un sens plus pure aux mots de la tribu*. Después es cuando Magis sale a dar lo mejor de sí: sus análisis formales y su habilidad para configurar los procesos retóricos es ágil e interesante por demás, partiendo del consabido punto de que a todo aspecto formal equivale un aspecto anímico. Eso no impide que uno resienta la persistente implosividad de todo el planteamiento. Es decir, uno se queda a la expectativa de aprender cómo esos procesos, una vez descritos, ya insinuado su embone con "el alma romántica", se telescopian con una posición ideológica (o cultural) de la que necesariamente tienen que ser, también, producto. Al limitarse a la descripción (tan bien lograda) se acentúa la gana de integrar esos mecanismos a un sistema de orden cultural (filosófico, político, religioso) que, de hecho existe. ¿Recuerda ese tomito dedicado a "Los gatos" de Baudelaire escrito por Jakobson y Lévi-Strauss? Se complementaban a la perfección. En el caso

de Magis se extraña la necesidad analítica y ordenadora (la tesis) de un Lévi-Strauss.

Magis se siente atraído por un solo aspecto extraformal que no suele ser muy conformable: la metafísica. No son pocos los críticos que han elucubrado alrededor de los temas de todos conocidos y siempre morosos y turbios en tanto que no se les puede expresar adecuadamente sino en su vehículo original (la poesía); una vez fuera parece que se cae inevitablemente en el solecismo y da la impresión de que a los exégetas el tintero, como a Melville, se les convierte en cráter que devora su pluma de ganso: "el otro" como certeza de la propia existencia; la poesía=revelación=invención; el conflicto entre reflexión racional y visión intuitiva; el llamado del hombre y del mundo a la vocación de la perfección y "las frustraciones de esa vocación"; los opuestos irreconciliables ("único principio inmanente del ser del hombre y del mundo"); la entidad y la identidad del yo; la realidad como oscuridad evasiva sólo cristalizable en poesía; la nostalgia del paraíso perdido ("la búsqueda del poeta se resume en la búsqueda de lo absoluto"). Quizá podría partirse del acatamiento de estos problemas para echar a andar una tesis y no acometer por enésima vez la tesis en pos de su señalamiento, hecho que inevitablemente claudica en frases aisladas por su estupor en las que se vacía el contexto como "francamente hermético", "verdad última", "entraña secreta", "oscuridad y transparencia", "lucidez filosa", "contemplación tensa" o "temblores inefables". Con lo que quiero decir que si se acepta un ideolecto relativamente filosófico que su-



brepticamente conduce al pasmo del espejeo ¿porqué no intentar evadir la sofocante amenaza del verdadero hermetismo (en tanto mudo o prescindible) siguiendo pistas no puramente literarias pero productivas de una cosecha mayor de sentido que ya puede ser la moral, la antropología, la sicología o, quizá uno que puede funcionar espléndidamente en Paz, la detección de elementos arquetípicos (en el sentido de Cowley)? El lector de Paz, y de crítica sobre Paz, sugeriría a los críticos (sobre todo a los académicos) la necesidad de reconsiderar ese principio encandilante en teoría y tedioso en la práctica que, fascinación de la ortodoxia, rara vez escapa de la esterilidad: el poema se describe formalmente (por cierto ¿a qué se deberá la ausencia en el análisis formal de dos figuras capitales en la poética de Paz: el quiasmo y la sinestesia?) pero queda siempre una rémora de sentido que puede y debe suscitar otros enfoques: el enfoque formal sigue caminos conocidos pero, por lo mismo, se detiene cuando el sistema acecha lo desconocido. Paz no puede decir, con sus críticos, que es bueno olvidar los asuntos meramente humanos para ocuparse sólo de las percepciones humanas. Es decir, Paz formula su época, pero también, y sobre todo, la contradice; produce poemas, pero esos poemas producen significados, (sentidos) concretos que es necesario sopesar moralmente. Entre los académicos, Phillips lo intentó con bastante gracia en su capítulo I, "Los modos míticos". No creo que se pueda negar que Paz elucubra y critica la naturaleza de su propio meandro, y que esa crisis necesariamente alumbrará experiencias colectivas, del mismo modo en que la experiencia colectiva determina la de Paz, la de un Octavio Paz que, sobre todo, precisamente en *Libertad bajo palabra* ha operado con gran vigor su vocación reflexiva.

Asombra pues que Magis limite su comentario sobre las circunstancias aledañas a la producción poética de Paz a una nota (la 36) en la que en 25 líneas se despacha al positivismo, al existencialismo, al historicismo y al intuicionismo de Bergson. No asombra menos que, a estas alturas y bajo estas circunstancias, adopte una postura que a veces recuerda lo peor del Abate Bremond. Quizá pueda decirse que no era ventilar estos asuntos el objeto del trabajo, pero creo que hay elementos operantes a nivel ideológico que Magis maneja y que, por tanto, no pueden dejar de notarse. Curioso, pero parecería que intenta mostrar

(demostrar) un Octavio Paz astringente, autocomplaciente que se halla a un grado de alcanzar la incorporeidad. Uno se niega a aceptar a Octavio Paz seccionado de la vida y de la historia. Flaco servicio se le hace a Paz pintándolo como un humanista superdotado, místico aéreo alejado de toda contingencia. Magis insiste, por ejemplo, en que “la poesía social (‘revolucionaria’ si se quiere) de Octavio Paz se hizo expresión de un compromiso con la realidad total del hombre antes que una mera forma de militancia política” (p. 15) y hace a un lado la crisis española para refugiarse dos párrafos después en la *inanité sonore* de la “visión poética” y la “metáfora trascendente”. Paz no es tan hermético y esto parecería afán de hermetizarlo en el otro sentido. ¿Cómo si no entender el que se insista hasta en que Paz “excluye del todo lo puramente anecdótico del poema”, como si las anécdotas pudieran diluirse en la pureza de la expresión? Así, el Paz que se insinúa en la segunda parte del trabajo “Estación violenta” resulta mucho menos improbable que el Paz ser humano inscrito en la historia, ignorado totalmente para evitar biografismos tergiversadores que empañarían otro principio del formalismo: el texto vive autónomamente de su productor, y que quizá hubiera resultado mejor. Mas cómo evitar caer en eso si en el planteamiento de los objetivos Magis advierte que “las circunstancias históricas (estructura sociocultural, ‘ideología’ y hechos que los explican o ponen en crisis) no son ‘determinantes’ de la creación literaria”? Bueno, o todo o nada. Pero el Paz que se le filtra por el cedazo del método a Magis, ideológicamente, es una especie de Aquamán pomposo y acríptico que se mueve con immaculada soltura en un océano bastante sucio. Por ejemplo: Magis acepta que Paz sufre “la existencia ingrata del hombre dividido” pero que eso no es tan serio porque “Paz se mantiene de pie gracias a la terca confianza en otra forma de ser y en otra manera de realizarse” (p. 217) que es la del “desterrado”; los poemas que se dan bajo la forma de la interrogante (que en Paz no son pocos) “equivalen casi siempre a una propuesta cuando no a una afirmación” (p. 222); hasta el insomnio deja de ser desgarramiento y confusión para convertirse en “un estado propicio para las más profundas revelaciones” (p. 227). Sostiene incluso esta tesis: Paz “alcanza la plena realización de su propio yo y por añadidura se le revela un nosotros esencialmente inclusivo:



el yo sólo llega a ser en la comunión con los otros, quienes a su vez se realizan gracias a este yo que ha podido hacerse” (p. 232). Así Paz usurpa (el Paz de Magis) —“los otros se realizan gracias a este yo” cámara— las funciones dispendiosas y amalgamadoras que hasta hoy creíamos propias del gran Og Mandino. Si, por ejemplo, Paz, cuidadoso —sobre todo en un país como el nuestro donde la crítica siempre se vigila para no herir susceptibilidades o para conseguir canonjías— duda, DUDA, y considera que la facilidad expresiva entraña el peligro de no decir nada (“Mutra”) Magis dice que no, que terminará “por realizarse plenamente: ‘inventa’ su palabra y descubre el camino para llegar a la poesía” (p. 243) que, lejos de ser el lugar propiciatorio de la crisis, adquiere las virtudes curativas del bálsamo bengué. Pero si hasta “tiene la elegancia (Paz) de no recurrir a las imágenes irreverentes por gusto de escandalizar, influencia muy superficial del ‘satanismo’ de Baudelaire y de algunos de sus discípulos en la que se quedaron ciertos poetas con un pie en el Posromanticismo y otro en el Modernismo” (p.148) como Leopoldo Lugones, lo que a sus ojos (de Magis) reivindica a Paz y borra, al tiempo, de un plumazo las preocupaciones de necios como Huxley o Pierre Emmanuel que sí le dieron seriedad al asunto (como Paz mismo en *Los hijos del Limo*).

Tanta pretendida pureza y sofisticación (parecería que a Paz, según esto, jamás lo picó abeja dorada alguna del jardín de Petronio, como decía Darío de Theo Hannon) abotaga e irrita. Otra vez: o todo o nada. Valéry mismo dijo alguna vez que

hasta el espíritu es un “animal con instintos”. De haber querido nada más una descripción estilística de la poesía de Paz hubiera sido importante y significativo, como lo son las dos secciones dedicadas al asunto. Pero en el libro hay otros elementos en juego. La descripción que, hace años, hiciera Pacheco de “Piedra de sol”, Phillips, repito, en su capítulo “El modo místico” o Jean Franco en “El espacio”, son buenos ejemplos de lo que se puede hacer con una poesía tan gratificante como la de Paz. Cuando Magis basa su crítica en lo que se puede hacer con el texto es buena; cuando, con o sin intención, habla de él desde afuera es malo. Ya lo dijo Blöcher hace años: sólo el intelecto puede (y debe, agregaría yo) contribuir a desban-car la estéril antinomia entre arte y vida.

**Guillermo Sheridan**

\* Carlos H. Magis. *La poesía hermética de Octavio Paz*. El Colegio de México. Serie “Estudios de Lingüística y literatura” núm. VII. México, 1978.

## Declaro sin escrúpulo

### EL PROLOGO

*Declaro sin escrúpulo*, volumen que reúne las narraciones de siete nuevos escritores mexicanos tiene un panegírico, a manera de prólogo, escrito por Pedro Orgambide, quien también inaugura aquí una nueva esquematización de la literatura mexicana cuando apunta que estos jóvenes “superan dialécticamente viejas alternativas: literatura

regional/ urbana; realista/ fantástica/ estética/ política". Orgambide exclama que estos escritores tienen un carácter "revulsivo renovador" y anota que en ellos se pueden encontrar "formas tradicionales y otras de penúltima moda" como puntuaciones y estilos de los narradores de la década pasada, para agregar que a diferencia de los escritores de la llamada corriente de "la onda", los nuevos, es decir, los que participan en este volumen, utilizan el inglés porque tienen un "sentimiento descolonizado". O sea: para Orgambide, aquellos fueron unos muchachos alienados que nunca se dieron cuenta de la terrible opresión colonial a que estaban sometidos y de la cual se han liberado, pluma en ristre, quienes aportaron colaboraciones para *Declaro sin escrúpulo*. Y el lector termina, exhausto, preguntándose si será tan fácil señalar —como— "colonizados" y por lo tanto despolitizados y desconcientizados, a escritores como Juan Tovar, al José Agustín que tiró un rollo archipolitizado y lúcido en el prólogo a las obras completas de José Revueltas, o a un René Avilés Fabila cuya obra se puede criticar por todo menos porque carezca de "un sentimiento descolonizado". ¿No será que Orgambide está confundiendo a esos autores con los personajes que crearon? La cosa está como para pensarse más seriamente.

#### EL CONTENIDO

Ignacio Betancourt que con *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás* ganó el premio nacional de cuento, colabora aquí con cuatro narraciones que siguen el mismo estilo de aquéllas y en las que confirma las habilidades que tiene para convertir en literatura sus divertimentos cotidianos. Pero Betancourt hace todas sus narraciones graciosas porque así evita los problemas específicamente literarios que le plantean las anécdotas. Si su trabajo tuviera un poco más de rigor, ahora estaríamos hablando del escritor más agradable y completo de cuantos pululan por ahí, en vista de la elogiada actitud lúdica que tiene ante su trabajo. Los cuentos de Betancourt valen más por lo que muestran y desmisticizan que por su trabajo literario, pues mezcla lo litúrgico con lo coloquial de una manera muy hábil y así rescata esa onda popular en la que tan bien se mezcla el sentimiento religioso con el desmadre.

Entrar al volumen con las narraciones



betancourtianas obliga a pensar que la narrativa actual ha huído de la colonia Del Valle y de Narvarte para instalarse en los atrios de las iglesias y en los prejuicios que ciertos ámbitos sociales generan en algunas féminas provincianas. Y es que con Betancourt, los estilos narrativos surgidos en la capital (Agustín & co.) se trasladan al interior. ¿Culpa del desarrollo, el subdesarrollo, la descentralización cultural, la industrialización, la virgen de Guadalupe o la descolonización?

Alberto Enríquez estudia estomatología (what is this?) en San Luis Potosí, y aunque no sabemos qué tiene que ver eso con la escritura, diremos que Enríquez aporta narraciones espontáneas y que además cuenta historias de adolescentes tan divertidos como Archi y Verónica (los cuales aparecen en uno de sus cuentos) y que siempre están enojados y haciendo pucheros de frustración. Su mejor cuento es el titulado *OK. Estaré tranquilo* donde cuenta la historia de un cuate medio chiflis y neurás en monólogo interior. A Enríquez le falta redondear más sus anécdotas, detallar dramáticamente a sus personajes y rematar sus historias sin dejarse llevar por el delirio de la máquina de escribir.

Alejandro García es el más chavo de todos los que fueron publicados en este volumen. Su cuento del monólogo está bien interesante y es muy efectiva la manera en que maneja la técnica respectiva; en este cuento, García le habla a un esquirolo universitario desde una perspectiva de reproche y lo pone pinto con facilidad. Este escritor enriquece sus narraciones con canciones populares y muestra que para él

escribir es un acto que tiene mucho que ver con el placer: "Te metes debajo de la cama jalas por la patita de la "a", trepas encima de ella: es una palabra gorda, escurriendo de grasa, rimbombante. La crucificas en la hoja de papel. Sale un discurso alrededor de tus piernas y sonríes sintiéndote satisfecha". Con sus dos colaboraciones al libro, García demuestra que puede llegar a ser un narrador original, con un sistema de puntuación y construcción de frases personal. Su trabajo lo presenta como un escritor de muchas posibilidades.

Alberto Huerta es zacatecano y aporta tres colaboraciones. La primera se llama *De Nuevo: Blues*, que es la habilidosa descripción de uno de esos tiempos muertos no tan muertos en donde suceden miles de cosas en el interior de los personajes: "Eres una mentirosa. No, es verdad, lo juro. La mosca camina por la mejilla llena de pecas. Un día de estos te voy a tatuar mi cara en tu estómago, para que me recuerdes siempre, para que no me olvides. El cigarro se termina." Como se ve, la narración de Huerta es de una meticulosidad casi ideática; en ella el tiempo va y viene: el personaje habla de negocios en Africa y cosas así, para darle a la narración un vaivén espacio-temporal muy bien logrado. En *El verano casi terminó*, (título debido a una canción de los *Doors*) Huerta se deja arrastrar por un lenguaje que lo envuelve hasta aniquilar la anécdota y donde, al igual que en *Blues*, tampoco sucede otro asunto que el transcurso del tiempo, un tiempo que se mide con la palabra. En *Pacífico Jardín*, Huerta cuenta la historia de dos fugados, prófugos, que se encierran para no ser descubiertos y que no logran su libertad debido a sus propios demonios. En este cuento, Huerta logra conciliar la subjetividad con lo concreto. Si se conserva en esta línea y abandona las miradas al ombligo que practica en sus otros dos cuentos, pronto surgirá como un narrador sensacional.

Lilia Martínez es la única voz femenina del grupo y elabora frases que sólo sería capaz de publicar Jorge Arturo Ojeda: "Que viniera una ola y los tirara después de decir te amo". Con este tenor, Martínez inicia seis párrafos que juntos intentan aparecer como un cuento, cuando apenas llegan a ser pequeñas y femeninas (tradicionales, sobadas) opiniones acerca de lo que es el amor y la vida: "Que viniera una ola rápido, rapidísimo, para destrozarnos la idea de que podrían ser compatibles sus sueños,

de que podrían seguir perdiendo el tiempo en filosofar sobre el sentido de la vida". En *Eres un muchacho solitario* describe, sin abandonar el tono meloso, a un cuate que está sentado en la banca de un parque y al que termina diciéndole "eres un muchacho que parece que se aleja porque camina lentamente". Lilia Martínez mejora muchísimo cuando, en lugar de regodearse en la plañidera, nos describe un apartamento apestoso y asfixiante, como los que salían en los melodramas de los cincuentas.

David Ojeda escribe con una gran madurez de estilo. En sus cuentos trata, abiertamente, sin cortapisa alguna, problemas sociales y políticos muy claros. En *Sobra un cadáver y un recuerdo* elabora una feroz crítica al devoramiento —y también el rechazo— que el american way of life hace de los llamados *country worker*. En el *Cumpleaños de Mamá* se avienta una severa descripción de una familia típica de la clase media. En *Ese Pinche Crucifijo*, Ojeda narra admirablemente, compenetrado con el personaje, la angustia de un hombre que se encuentra en situación límite y que recuerda con ansiedad algunos escarceos eróticos; aquí, Ojeda maneja el tiempo magistralmente y evita con habilidad las posibles situaciones melodramáticas. Al contrario de *Frankie* que es una narración llena de lugares comunes politizados, *Club de Leones* es un gran cuento; en este, Ojeda lleva la historia *in crescendo*; construye al personaje y hace avanzar la anécdota con mano maestra. Este es un cuento con atmósfera y textura, sólido, denso, donde Ojeda denuncia la "natural" corrupción militar. Hay algo que molesta en los cuentos de Ojeda:

siempre los antecede con epígrafes de escritor aspirante a premio casa de las américas y no resultan acertados casi ninguna vez. Las citas discursivas de Eisenhower o Kennedy, podrían cambiarse por un hermoso espacio blanco que evitaría la demagogia. De cualquier manera, Ojeda es un cuentista "hecho".

César Yáñez es un escritor magnífico. En *Declaro sin escrúpulos*, le publican tres cuentos donde combina lo real con lo fantástico (diría Orgambide) de manera muy convincente. Su cuento del *Mago* donde narra la historia de un hombre que se devora a sí mismo y enseguida al público, es una pequeña obra completa y exacta. Los cuentos de Yáñez tienen la cualidad de la concreción, de la sencillez y, por tanto, de la ausencia de pretensiones poéticas, filosóficas o de izquierdas, más bien, Yáñez está por la literatura en el mejor sentido de la palabra: toma la realidad y la transforma hasta lo onírico. *El Mago* concluye así: "Cuando llegó la policía, él se quitó el sombrero y lo aventó a los pies del comandante. Entonces, sin que nadie lo pudiera sospechar, del sombrero salió un conejito de color blanco que poco a poco se comió los pies del comandante y los de sus amigos ejecutantes de la justicia". Hay que leerlo.

José Buil

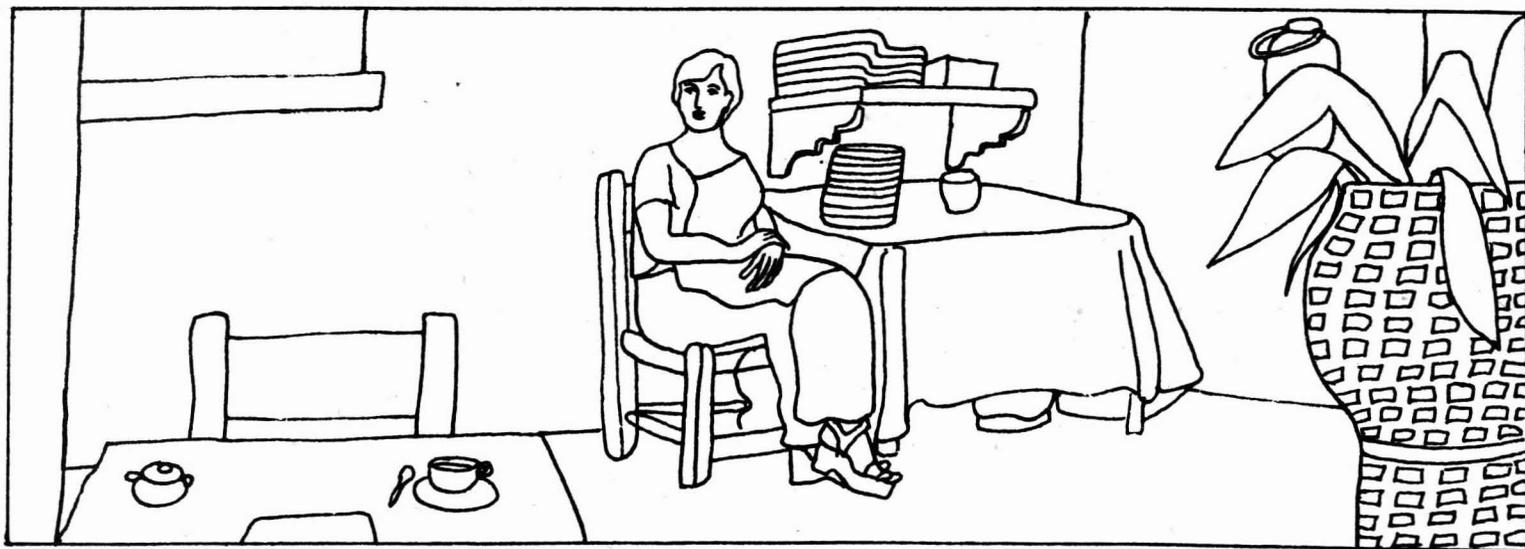
*Declaro sin escrúpulo*. Volumen colectivo de cuentos publicados por la UNAM. Ediciones de la Revista Punto de Partida. 1977. 119 pp.

## La creatividad: alteridad o silencio\*

Rilke escribió *El Testamento* en un momento de profundo desconuelo, como ejercicio de análisis interior para sondear las causas de su larga esterilidad —experimentada a partir de 1914. Dicho análisis representaba un intento por adentrarse en el estado de recogimiento y reconocimiento de sí que lo podía llevar al inicio de su trabajo creador. Para Rilke, que había encauzado su vida como una totalidad dirigida hacia la meta única de ese contacto con los "Angeles" que se manifiesta en el surgimiento creativo, la imposibilidad en que se encontró durante casi ocho años de volver a encontrar ese "contacto con las Fuerzas", que le había llevado a escribir el principio de las *Elegías*, significaba un cuestionamiento profundo y casi religioso de sus vivencias más íntimas. En ese sentido puede ser el *Testamento* un texto de gran importancia para entender, no sólo la génesis de las *Elegías de Duino*, sino el mismo fondo espiritual del poeta.

La lectura de las *Elegías* es probablemente una de las menos felices hoy en día. Como lo afirma Romano Guardini, su mensaje necesita ser captado por una atención nacida de una intensa experiencia espiritual. La falta de una concepción espiritual de la vida hace que en una época de valores "objetivos" como la nuestra conozca escasos ejemplos de dicha experiencia.

Es evidente, por otro lado, que en cualquier momento de la historia el arte ha



sido difícilmente asumido como un compromiso vital. Son demasiados los atractivos de prestigio, posición social o sencillamente poder de seducción que el arte ofrece a la visión gregaria, como para que no haya, como en tantos otros medios sociales, una bandada de aves de presa acechando para saltar sobre las oportunidades del *papel* de artista. Para algunos, por otro lado, el arte representa una promesa de panacea a su malestar existencial, y lo adoptan como quien se pone una cataplasma o practica el yoga para conservar la juventud.

Pero en la suposición y la creencia de que unos cuantos poetas llegan (por azar o guiados por una vocación) a alguna región en que un aire inauténtico se hace irrespirable, cabe preguntarse: ¿Cuál puede ser el sentido, para la medida de una vida humana con su margen limitado de sucesos, su "destino", y su pretendida unidad, de la actividad que convenimos en llamar creativa?

Uno se detiene ante la enormidad de la pregunta y se da cuenta de que he levantado una tolvanera de interrogaciones: ¿coincidimos realmente en la manera de entender algo que llamamos por el mismo nombre?, ¿no habría que tomar en cuenta, además, que el concepto de creación ha sufrido una larga evolución en el transcurso de la Historia?

Para tomar un ejemplo que atañe a Rilke por su contemporaneidad: una de las cosas que ha hecho cambiar radicalmente el concepto de creatividad es la visión psicoanalítica del problema. Desde hace menos de un siglo, la creatividad es para el mundo occidental, entre otras cosas, una parte del sistema llamado "libidinal" por la teoría. En ese sistema, según el punto de vista freudiano, ocupa uno de los dos lugares predominantes o privilegiados de la vehiculización de la neurosis o tendencia al equilibrio del principio de placer. El otro puesto es ocupado por el amor, en cuya realización Freud parece centrar su preferencia, dando sutilmente a entender que la sublimación de los instintos libidinales a través del arte o del pensamiento sería una suplantación de la finalidad sexual de todos los impulsos. Mientras que para el espíritu romántico, teñido de un misticismo vago en reacción contra los valores materialistas burgueses de la época, el impulso creador había sido ante todo un valor metafísico ligado a una concepción de la conciencia humana en cuanto irracional y divina.

A pesar de que ambas versiones coinciden en destronar al racionalismo en nombre de lo

que Nietzsche por primera vez llamó "inconsciente" en un sentido cercano al del psicoanálisis, éste convirtió al entendimiento religioso y creativo en sólo uno entre otros elementos del fenómeno libidinal, y los sujetó a una jerarquía entre toda una serie de "proyecciones" de las pulsiones esenciales. Dentro de esta definición, la tendencia a dar una interpretación cosmogónica o metafísica a las facultades creativas normalmente desaparece. El pensamiento moderno ha enfatizado en cierta medida esta visión "objetiva" que pretende aportar una explicación materialista de las conductas humanas.

En eso radicó principalmente el conflicto entre Jung y Freud: para este último, la explicación de todo fenómeno psíquico se hallaba en última instancia sobre el mismo plano que las realidades más elementales de la vida: el nacimiento, la reproducción, la muerte. Un ejemplo de esto es el paralelismo que establece entre la estructura de la represión y formación del sistema inconsciente y la formación del sistema nervioso en la evolución... en la evolución del embrión. En cambio para Jung, la existencia de "arquetipos" en las diferentes manifestaciones del "inconsciente colectivo" (término que para Freud es en sí contradictorio) indicaría la supervivencia de un atávico conocimiento del más allá.

Claro que para establecer esta dialéctica se han debido simplicar pensamientos que se expresan de una manera muy sutil —tal vez aun más por su carácter de investigaciones—. Pero lo que se intenta aquí es mostrar simplemente en qué tipo de discusión se originan los actuales puntos de vista sobre



la cuestión del arte como fenómeno humano, es decir: en cuanto facultad creativa. ¿Podemos hoy en día adoptar una interpretación metafísica? En caso de pretender lo contrario, ¿nos es realmente posible el comprender los fenómenos espirituales como para sostener una visión objetiva y materialista del problema?

La intención es también situar en esta alternativa ideológica a Rilke, y parece ser *El Testamento* un texto particularmente revelador en este sentido. Su punto de partida es un conflicto bien rilkeano: el de la necesidad de una soledad reflexiva o meditativa como vía de acceso al exclusivo estado de concentración en que nace el impulso creativo, de retirarse ante las exigencias del mundo exterior manifestadas en su punto más extremo por el compromiso afectivo de la amistad o del amor. En la correspondencia del poeta resalta la benevolencia y atención prestadas a todas esas relaciones que "parecían esperar algo —no sé qué— de mí: ayuda, consejos... y aunque sé que se equivocan, me siento sin embargo (y no pienso que sea por vanidad) tentado por comunicarles algunas de mis experiencias— de los frutos de mis prolongadas soledades..." Y en efecto, el poeta, desde su aislamiento, experimenta la comunicación como un discurso unívoco, anónimo, a través del cual se dirige a nadie en particular, es decir a esos desconocidos que le piden un poco de su palabra, y en el fondo no habla sino consigo mismo, como ese reflejo atrayendo a sí la propia imagen que proyecta: Los Angeles, el mundo de la serenidad y de la belleza del Ser, en que se muestra su esencia, y que se conserva como intacto a pesar de entregarse infinitamente en cuanto aparición.

Hay en efecto en Rilke una real necesidad de darse, de no constituir sino el lugar de paso de lo que se manifiesta en su silencio sensible, opuesto en una suerte de equilibrio dialéctico a su búsqueda de la soledad. "Las experiencias de Malte me obligan a responder a estos gritos de desconocidos." Y esas experiencias, tal como aparecen en los *Cuadernos*, nos revelan la profundidad del personaje como una zona sensible exacerbada al extremo por el monólogo interior, y ligada íntimamente a la necesidad de la escritura como contacto y correspondencia con la vida a través del "dar forma". Y sin embargo resulta oscura la urgencia por perpetuar dicho aislamiento, exclusiva posibilidad de relación con la obra. ¿Por qué no haber creado como



## Lillian Hellman: ¿En qué se ha convertido la vida amada?

La reciente traducción de *Pentimento*\* y, en general, el repentino nuevo auge de Lillian Hellman, que ya amenaza en volverse una moda, confirma las excelencias de uno de los personajes clave de la cultura norteamericana contemporánea; más partícipe que espectadora, Hellman pertenece a una generación literaria post-generación perdida que ya no ve la vida como una búsqueda febril de experiencias sino como un constante compromiso político ante un momento conflictivo, el de la depresión económica y el *New Deal* de Roosevelt, el auge de los partidos e intelectuales izquierdistas en Estados Unidos, la ascensión del nazismo y la guerra civil en España; una época que permitía a Steinbeck escribir *Grapes of Wrath* e *In Dubious Battle* y a Hemingway presentar la película *Tierra de España* en Hollywood para recolectar fondos para la República, mientras los mejores intelectuales hacían películas y los actores participaban en mítines antifascistas o pacifistas. Tiempos clausurados brutalmente en 1948 por el Comité de Actividades Antiamericanas.

En todo ello participó Hellman y, en mayor o menor grado, es lo que ha dado cuerpo a lo último de su producción, la trilogía autobiográfica iniciada con *An Unfinished Woman* (referido a su larga relación con Dashiell Hammet), *Scoundrel Time* (sobre su enfrentamiento con el Comité de McCarthy y la ruina económica y moral que trajo consigo) y *Pentimento*, el texto más amplio, el único que aspira a revisar toda la vida de la autora a partir de personas y hechos claves, que dan pie a cada capítulo (*Bethe, Willy, Julia, El teatro, Arthur W.A. Cowan, La Tortuga y Pentimento*). Así, se construye un impresionante conjunto de retratos que van desde la inmigrante alemana que descubre la ternura del amor libre y la pesadilla de las intrigas policíacas y familiares hasta la gallarda y gozosa actitud vital de Dashiell Hammett, pasando por el primer amor (el tío Willy), la heroica luchadora antifascista Julia (a quien se dedican las mejores páginas), un anacrónico heredero de la generación perdida (Arthur Cowan) y la esperpéntica fauna teatral neoyorquina.

Bach, rodeado por la vida gregaria, dejándose continuamente solicitar por los accidentes de una vida exterior al universo de la creación, pero sabiendo conciliar y usar dicha sollicitación?

En este punto, la experiencia creadora no es ya otra cosa que la experiencia íntima del místico, un místico que a través de la elevación anímica a que le lleva su intimidad con la esencia de las cosas creadas, encuentra el camino de regreso a la humanidad bajo la forma de compasión universal, anónima. Y podríamos oponer esta visión a la teoría de que de lo que se trata en realidad es de un conflicto entre la capacidad de sublimación y la realización de la relación amorosa en su plenitud.

No olvidemos que Rilke no pudo nunca deshacerse de la necesidad de renovar su acercamiento a la figura femenina, y que el conflicto que intentamos analizar aquí es justamente el que suscita la necesidad de escoger entre una y otra posibilidad: la presencia de una relación afectiva excluye a la de la realización creativa, y viceversa.

Así, por un lado, Rilke, en el momento en que escribía el *Testamento*, luchaba por lograr el estado de Malte en París, o el que había favorecido el nacimiento de las *Elegías*, y, para ello, por cortar sus lazos, no con las relaciones anónimas que sólo exigían un monólogo de su parte, sino con los compromisos afectivos más fuertes, y en particular la relación con la amada. En el borrador de carta del *Testamento*, así como en otras cartas a "Merline" (Baladine Klossowska), Rilke aparece constantemente preocupado por demostrar la íntima necesidad de su aislamiento. En estos textos, elabora un punto de vista sobre el estado

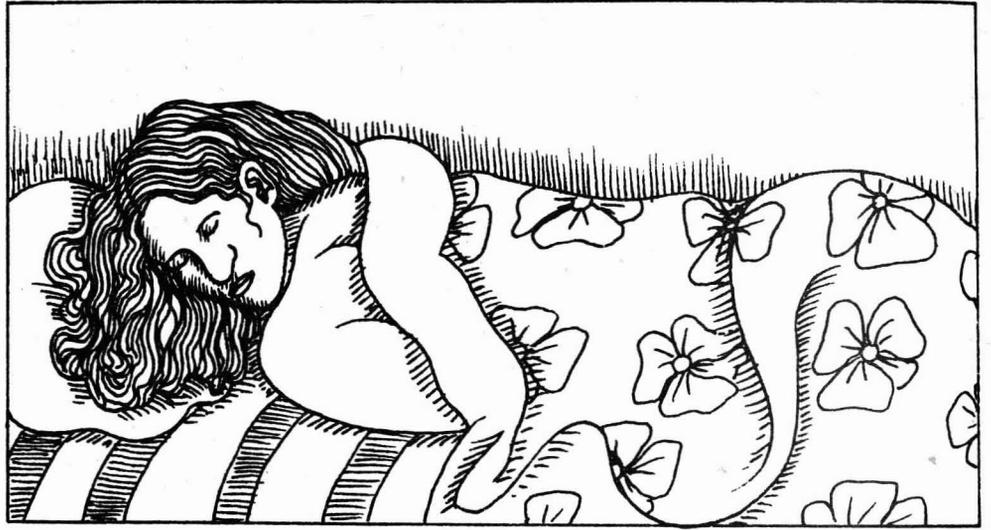
creativo en que se unen un sentido metafísico del arte y el papel de éste en cuanto método de *investigación* o reflexión: "Mantener alerta la conciencia más íntima, que nos *dice*, durante la elaboración de una experiencia tal como es, en su veracidad e integridad: *he ahí*, el fundamento de toda producción artística, el cual habría que garantizar aún en los casos en que una inspiración como aérea parecería no necesitar suelo." La experiencia auténtica requiere una ausencia total de disturbios, no puede surgir más que en momentos de delectadísima presencia de las cosas. Y para ello debe suceder fuera de toda modificación exterior del estado de ánimo, en una relación de total anonimato del mundo. Para que la mirada en cierta manera deje de establecer diferencias, regrese a su estado más primitivo de abertura, se vuelva indiferente. "... ¡Imagina a un Malte, en ese París tan terrible para él, que hubiera tenido una amante, un amigo! ¿Hubiera podido alguna vez adentrarse tan allá en la confianza de las cosas? Por que esas cosas cuya vida quisiera uno convertir en algo esencial le preguntan antes que nada a uno: ¿Estás libre? ¿Estás listo a consagrarme todo tu amor, a acostarte junto a mí como San Julián Hospitalario que se acostó al lado del leproso, devolviéndole su supremo abrazo de una manera que no podía ser la de una caridad pasajera, sino que debía estar movida por el amor, el amor entero, todo el amor de la tierra?"

Rafael Segovia

\* Rainer María Rilke, *El testamento*. Alianza Tres (A. Editorial), Madrid 1976, 182 pp.

La voluntad literaria de Hellman no es tanto la de recuperar su "tiempo perdido" como consignar los momentos significativos de una vida desenfadadamente asumida: así, se salva de una violación estornudando, se excusa de asistir a una reunión con el magnate cinematográfico Louis B. Mayer porque está enrollando condones para una broma, ayuda a pasar de contrabando miles de dólares por la Alemania nazi para salvar a varios judíos y comunistas, se pelea ferozmente con Hammett por una tortuga que se niega a morir, sufre la decepción de ver fracasar su segunda obra teatral, *Days to come*, tras el abrumador éxito de la primera, *The Children's Hour*; todo ello es recordado con una profunda ansia por comprenderlo cabalmente, por explicarse por qué y cómo pasó y sintió la vida. De su platónica relación amorosa con su tío, comenta amargamente: "... lo que hizo distinto el sentimiento por Tio Willy fue el dolor de aquel primer reconocimiento; no del amor sino de las luchas provocadas por el amor; la ceguera de una muchacha joven intentando hacer que el simple deseo sexual fuera algo más complejo, más poético, más inalcanzable" (p. 69).

Lillian Hellman no aspira a elaborar una memoria documental personal ni rehuye el riesgo de deformar los hechos. "No podría escribir una historia de aquellos años como nos parecieron entonces. O, para ser más exactos, no podría escribir la mía propia: no tengo notas y no sé cuándo lo comprendí ni qué comprendí" (p. 110). Ese aparente desconcierto, ese deseo de hacer consciente lo que fue en su momento puro deseo, hacen de *Pentimento* una serena meditación



sobre el acto de recordar y escribir: "A mí la infancia me resulta menos clara que para mucha gente: cuando tocó a su fin le volví la cara y no por ninguna razón que yo sepa... Durante muchos años esto me preocupó, pero luego descubrí que las historias que algunos cuentan de su infancia rara vez se pueden creer. Alguna gente aporta demasiadas victorias o placeres para consolarse, y otros se abrazan apenas, reales o imaginadas, como excusa para aquello en que se han convertido" (p. 101).

Aun en los capítulos más divertidos o corrosivos, se advierte una desolación inmensa, un desencanto por la época que tocó vivir a la autora, miembro de una generación que casi se descubre sin antecedentes culturales, huérfana ante la decadencia de Scott Fitzgerald, Hemingway y Dos Passos, de quienes desconfió profundamente (no sólo ella, véase al personaje del bohemio Dick en la novela *El grupo* de Mary McCarthy): "Los rebeldes de los años veinte, la generación anterior a la mía, ahora parecían rebeldes sólo en el sentido de Scott Fitzgerald: habían malgastado su sangre ciegos al futuro que podían haber olfateado si el olor del alcohol no hubiera sido tan fuerte" (p. III). Esa orfandad cultural será compensada por una época privilegiada de la vida norteamericana, tan rica como no se volverá a ver hasta mediados de los sesenta, cuando los estropicios del macartismo se fueron esfumando.

*Pentimento* es el testimonio de una importante actividad artística que abarcó el teatro y el cine (su último trabajo fue el guión de *La jauría humana* de Arthur Penn, en 1965), siempre estrechamente relaciona-

da con las más nobles (y arriesgadas) causas políticas, es, finalmente, el cómputo de una intimidad que no teme decir su nombre.

Gustavo García

\* Lillian Hellman, *Pentimento*, Barcelona, Argos Vergara, 1977.

## El otro proceso de Hermann Kafka

A partir de diversas biografías, y sobre todo de la *Carta al padre*\*, las interpretaciones psicoanalíticas se han abatido sobre la obra de Franz Kafka, la han encasillado como el exorcismo de una angustiada y opresiva situación familiar, como una expresión literaria sublimada y como una parábola del mundo edípico.

La *Carta al padre* es un complejo y minucioso desmenuzamiento que describe las instancias decisivas para conformar la individualidad de Kafka. Pero esto no significa un acuerdo con el método psicoanalítico: es una experiencia que no se ajusta a ese modelo, una operación que, finalmente, niega la idea de la familia como causante de la vida "gris" del escritor checoslovaco.

La carta es una confesión que desplaza la familia a un contexto de producción material y social. De sus incontables y agudísimas transmutaciones, del tono intenso, irónico, intimista, desolado, el texto termina por convertirse en un documento político<sup>1</sup>. Revisión del mundo social, político y económico a través de los primeros

agentes que reproducen sus esquemas: los padres y la institución familiar.

### 1. La metamorfosis

Por mediación de su padre, en quien veía "la medida de todas las cosas", Kafka enfrenta "al mundo entero". Hermann Kafka es para su hijo la forma inmediata y definitiva de un poder despótico y aparentemente inexplicable ("adquirías para mí lo enigmático de todos los tiranos, cuyo derecho se basa en su persona y no en el pensamiento"). Un modelo trascendido y traspasado por relaciones que a su vez lo determinan a él.

La *Carta al padre* es mucho más que la acusación o el enjuiciamiento de una aplastante autoridad paterna. Hay ideas en las que Kafka insiste una y otra vez: "también te creo enteramente exento de culpa"; "vuelvo a rogarte, cada vez de nuevo, no quieras olvidar que jamás, ni remotamente, creo en culpa alguna de tu parte"; "el sentimiento de culpabilidad exclusiva del niño quedó parcialmente reemplazado por la comprensión del desamparo de ambos"; "tu enigmática inocencia", etc. Mutación, pero sobre todo reiterada inocencia que no deja de ser destructiva. Como el resto de la familia, la madre es también inocente. Kafka escribe: "Tú (el padre) has sido siempre amante y considerado con ella, pero en este sentido has tenido tan poco cuidado por ella como nosotros (los hijos). Sin consideración alguna descargábamos sobre ella nuestros martillazos, tú por tu parte, nosotros por la nuestra". No hay culpables inmediatos, sólo victimarios. Los juegos de tiranía y de poder se filtran y transforman el vínculo familiar; este no es un círculo cerrado, consumado, sino el agente reproductor donde el poder es la inmanencia destructora.

La familia propaga la sumisión y la dominación. Kafka lo sabe perfectamente ("me cuidó mucho de afirmar que sólo por ti he llegado a ser como soy; tú únicamente reforzabas lo que existía") y cambia la idea de sí mismo como un escritor simbolista, enfrascado en parábolas de la opresión: por el contrario, desmonta cada pieza de una relación tangible y la expresa minuciosamente, la transforma y descubre sus instancias decisivas. De acuerdo con Foucault, el poder es productor; no una entidad abstracta sino un mecanismo que prolifera y se reproduce en cada nivel de la práctica social: no la figura abstracta del tirano sino

el ejercicio generalizado en el cual Kafka se entiende como un co-responsable.

En este desplazamiento que transforma la idea de la familia como un vínculo autónomo, la inocencia común, la voracidad común, se vuelven un sentimiento de culpa asumido en mayor o menor medida. La irrupción del sistema político trastoca y sitúa en su verdadera circunstancia los supuestos psicoanalíticos: todo queda inscrito en las relaciones de dominación.

### 2. El proceso

El padre aparece diseccionado en su "enigmática inocencia" y como el propio Kafka es motivo de ironía, de sarcasmo, de amorosa comprensión y de empequeñecimiento. El proceso incluye un vuelco absoluto que muestra al "omnipotente" padre sometido con docilidad a los requerimientos sociales: "te dejabas encandilar fácilmente por personas que sólo en apariencia, en la mayor parte de los casos, ocupaban posiciones más elevadas que tú"; "creías en la certeza incondicional de las opiniones de determinada clase social judía". Por parte de Kafka no hay caludicación o sumisión sino el despliegue de todo el mecanismo ("los asuntos de tus hijos fueron siempre asuntos públicos"), la puesta en marcha de un proceso que revela, en la fórmula de inocencia-culpabilidad, la relación de flujos (Deleuze) que deciden la individualidad esquizo: "el negocio se confundía contigo".

Kafka se coloca en el otro polo del modelo capitalista que se instala en el núcleo mismo de la familia ("pertenecía yo necesariamente al partido del personal") y su respuesta es correspondiente: "casi llegué a tenerle miedo al negocio".

Hermann Kafka estaba profundamente inscrito en el modelo de producción ("eres sólo parte, tan débil y enceguecida como nosotros"). Kafka niega su condición de oprimido mediante la escritura, y con ella deslinda el sometimiento; niega todo papel inculcado por el padre y todos los esquemas de pensamiento inducidos en él. Niega en sí mismo "la fuerza y el escarnio del otro, salud y cierta desmesura, elocuencia e incompetencia, autoconfianza y descontento con cualquier otra persona, superioridad mundana y tiranía, conocimiento del hombre y desconfianza frente a los más; luego también virtudes sin detrimento alguno, tales como laboriosidad, perseverancia, presencia de ánimo, valentía". Ante tales representaciones del proceso burgués, Kafka



opera un segundo proceso: el que revela al padre como sujeto a una dominación de la que no tiene conciencia; al mismo tiempo, rechaza expresamente todo reproche de parte de su familia.

### 3. La condena

Hermann Kafka fracasó en el intento de reproducir en su hijo los atributos necesarios para enlazarlo en su visión del mundo. Las desavenencias provocaron una separación irreductible de Kafka para con ese mundo; todo cuanto promovía era nulo para él ("no se trata de mí") y el efecto secundario que tuvo fue el no atender "precisamente aquellas cosas que hubiera debido tomar en serio" para ganar la confianza y la estimación del mundo inscrito en su padre. Por tanto, Kafka decidió evadir todo lo que se involucrara en un sistema de vida semejante: "lo que quedó era huida, amargura, tristeza, lucha interior".

Otra consecuencia es la "desesperación" provocada por ese mundo que prolifera y perjudica "las relaciones con los hombres fuera de la familia": no es Edipo en el vínculo familiar, sino este último en las relaciones sociales y materiales de producción.

La condena de Franz Kafka radica en que esto lo hace buscar "intentos de autonomía, intentos de fuga" cuya expresión tiene lugar en la escritura. Una fuga en razón a los esquemas imperantes; en todo caso un intento grandioso de reconocimiento, que tiene como respuesta natural la aversión. En el ejercicio literario Kafka testimonia su rechazo, se siente "a salvo",

respira ("me hacía bastante bien... mi maldad clamaba por su reivindicación"). Se confirma a sí mismo y obtiene la posibilidad de ser "libre". Por ello, uno de los pasajes más citados de esta carta cambia radicalmente su sentido: "Mis escritos trataban sobre ti, no hacía más que depositar en ellos los lamentos que no podía depositar en tu pecho". El padre es un agente y Kafka —para decirlo con Deleuze— opera una *edipización del universo*.

La condena de Kafka es también asumir "preocupaciones tan profundas por el mantenimiento de mi existencia espiritual, que todo lo demás me fue indiferente"; es absorberse en el reconocimiento de sí mismo. La condena es el fracaso de toda tentativa conyugal —uno de sus aspectos más patéticos. Kafka se siente "espiritualmente incapaz de casarse", pero sabe que se lo impide "otra cosa": el comprender que esta intención incluye el deseo de "reconstruir la prisión convirtiéndola en un lujoso castillo para sí". Se centra en la escritura y la protege sin permitir ninguna concesión; el matrimonio es un peligro para su actividad literaria, y por ello

¿Cómo podría continuar en el matrimonio con la sensación, acaso irrechazable y de todas maneras indiscutible, de ese peligro! Frente a ello ciertamente no puedo vacilar, pero el desenlace final es seguro: debo renunciar. La comparación del pájaro en la mano y los cien volando sólo muy remotamente viene al caso. En la mano ya no tengo nada, todo está volando, y sin embargo yo —así lo deciden las condiciones de lucha y la miseria de la vida— debo escoger la nada. De un modo parecido, ciertamente, he tenido que escoger cuando se trataba de la elección profesional.

Kafka se negó a las comodidades y los compromisos satisfechos del mundo burgués. Su elección profesional, su vida en la burocracia, los choques familiares (sociales), la negativa a publicar sus obras póstumamente, las indecisas y finalmente fracasadas tentativas de matrimonio: todo concurre a este proyecto que opta hasta sus últimas consecuencias por reconocerse en su circunstancia, al tiempo que rechaza el desconocimiento implícito en cualquier concesión. Procesado por el sistema político, económico y social, Kafka procesó a su vez



este modelo de vida. La *Carta al padre* es un intenso testimonio de ello.

Roberto D. Ortega

\* Franz Kafka, *Carta al padre*. Introducción y traducción de D. J. Volgemann. Premiá editora, S. A., La nave de los locos, México, 1978. 88 pp.

1. Una lectura en este sentido, que hace trizas al Kafka edípico y lo revela como un escritor político, es desarrollada magistralmente por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka, por una literatura menor* (ERA, 1978).

## Las cosas de G. Perec (la cultura de la cotidianidad)

Desde jóvenes se han acostumbrado a juntar cosas, a adquirir; no pueden ver un objeto sin plantarlo inmediatamente en su casa. Y eso lo hacen maquinalmente.

No puede llamarse a esto avaricia, digamos más bien reflejo.

H. Michaux

*Las Cosas* dice la contraportada del libro de G. Perec, es la historia de la progresiva enajenación por los objetos de una joven pareja típica de nuestra moderna sociedad de consumo. Esta novela, considerada en su aparición —Francia, 1965— como un lúcido estudio sociológico, es una de las facetas del escritor Georges Perec.

Georges Perec nació en París en 1936. Realizó estudios de Sociología. Se instala dentro de la corriente literaria llamada "Nouveau Roman" al lado de escritores como Allan Robe Grillet, Michel Butor, Nathalie

Sarrute, grupo que mantiene la consigna: "Joyce mostró que es fácil destruir la escritura; el problema ahora, es reinventarla." Bajo este principio los buscadores de "La nueva novela" han producido obras que inciden en la literatura como "nuevos lenguajes en busca de la claridad". Desconcertantes y atractivas las obras de estos autores —fundamentalmente franceses— llevan a los límites la experiencia de la creación literaria; elaboran prácticas combinatorias entre la matemática, la geometría y la literatura. *Las Cosas* no es la primera novela escrita por G. Perec pero sí la primera publicada, y la única traducida al español, sus demás obras son: *Una pequeña bicicleta de manubrio cromado en el fondo del patio*, *El hombre que duerme*, *La desaparición*, *Les revenentes*, y *La tienda oscura*, textos que entre sí guardan una gran distancia de temas y estilo. El mismo Perec en una entrevista realizada por Jorge Aguilar Mora declara: "definitivamente mi primera preocupación al comenzar un libro reside en que no quiero escribir dos libros iguales. Para mí la literatura universal es como un rompecabezas: ahora bien, en medio o en una orilla yo veo que falta una pieza, esa pieza es mi obra; todo lo que escribo entonces, es para llenar ese campo".

Si *La tienda oscura* está estructurada bajo el rigor de la fantasía y la capacidad de aprehensión de la suprema entidad abstracta que es el sueño, en *Las cosas* es lo fantástico de la realidad, la increíble sublimación de lo cotidiano hasta convertirse en verdugo, lo que sostiene la trama y el estilo.

El libro principia introduciéndonos al mundo de las cosas. A la visión entre posible y animada que el universo de los objetos rinde a la existencia diaria del hombre. Continuando el juego característico de nuestras sociedades mercantiles, el autor describe y presenta a sus personajes a través de/o por medio de sus pertenencias y propiedades. La primera atmósfera del libro es un detallado inventario de un departamento pequeño-burgués típico; recorrido en el cual la narración sustenta su acción en verbos manejados en los pretéritos del indicativo, tiempo que da a la novela y al universo objetual un carácter de posible realidad como entidad particular. Es tal la cantidad de trabajo y esfuerzo que deposita el hombre en las cosas, que éstas llegan a adquirir una independencia existencial que les confiere la autonomía de entes testigos y conformantes de nuestra realidad.

Jean Baudrillard en su estudio teórico *El sistema de los objetos*, explica perfectamente la relación de las cosas con el mundo: “De hecho, se ha producido una verdadera revolución en el nivel cotidiano: los objetos se han vuelto hoy más complejos que los comportamientos de los hombres relativos a estos objetos. Los objetos están cada vez más diferenciados, nuestros gestos cada vez menos. Podemos expresar esto de otra manera: los objetos ya no están rodeados de un teatro de gestos en el que eran las funciones, su finalidad, sino que hoy en día son los actores de un proceso global en el que el hombre no es más que el personaje o el espectador.”

Los personajes principales de *Las cosas* son: “Jérôme tenía veinticuatro años, Sylvie veintidós. Los dos eran psico-sociólogos. Su trabajo, que no era exactamente un oficio, ni siquiera una profesión, consistía en entrevistar a la gente, de acuerdo con diversas técnicas, sobre temas variados. Era un trabajo difícil que exigía, como mínimo, una gran concentración nerviosa, pero no carecía de interés, estaba relativamente bien pagado y les dejaba un apreciable tiempo libre.” Una pareja para la cual “sus grandes sueños imposibles pertenecían a lo utópico”, utopías y sueños basados en un sistema en el que la *adquisición y la propiedad* son su centro. La felicidad como sinónimo de acumulación. La dosificación del ser en un “hombre consumidor” como única posibilidad de *ser y estar* en el mundo actual. Hay pasajes donde la pareja lleva a cabo recorridos por los aparadores y salas de las grandes tiendas, con la sola idea y obsesión de que llegue el momento en que

todo lo que está ante sus ojos pueda ser adquirido por ellos. El mundo reducido a su mínima expresión y máxima extensión de la propiedad: “La saturación: —continuando con Baudrillard— se sabe que la casa burguesa está cerrada sobre sí misma y llena hasta el tope. Herencia, acumulación, son signos de *status* y de holgura. Dentro de esta línea, el interior pequeño burgués se distingue por el amontonamiento.”

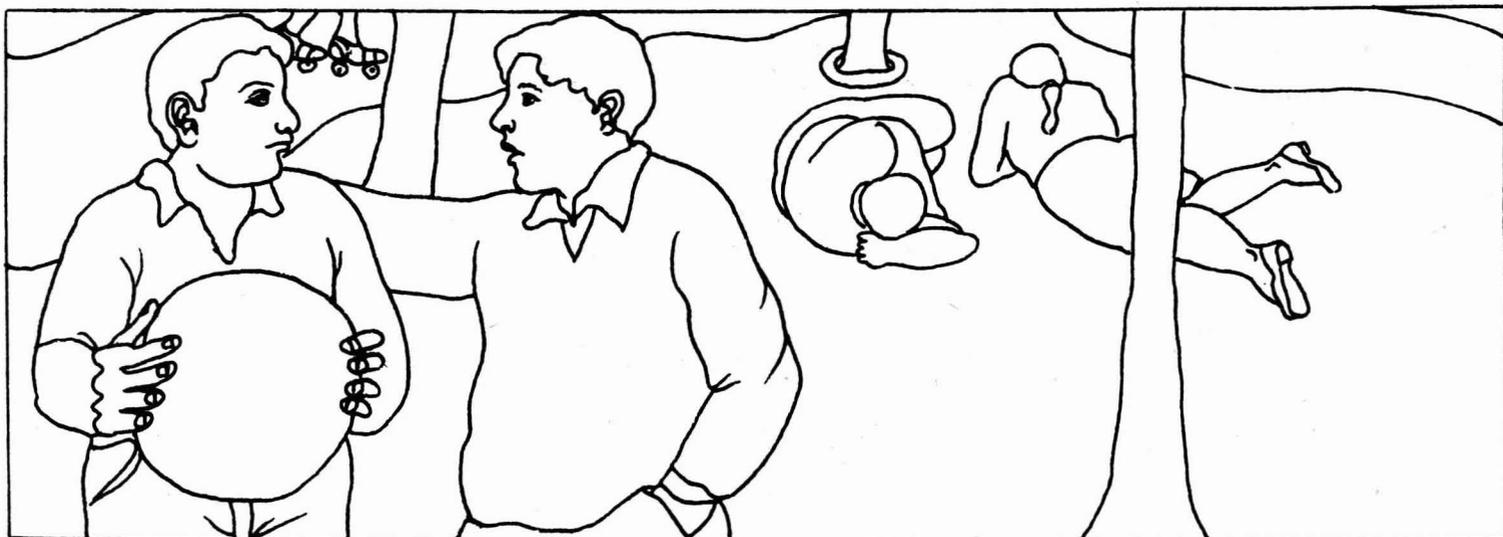
La convivencia con los objetos, con las cosas cotidianas y necesarias en cada uno de los espacios y acciones de la pareja era: “una guerra de desgaste (que) comenzaba, de la que jamás ellos saldrían vencedores. Es en este mundo de cosas donde el hombre encuentra su entidad espiritual y material y asimismo se da cuenta de su inmensa pobreza: “siempre acaban por encontrarse en lo que era su verdad, su única verdad: treinta y cinco metros cuadrados”.

Sylvie y Jérôme están completamente insatisfechos con su pequeño departamento, lugar de corto espacio (“jamás se atrevieron a comprobar si medía treinta y cinco metros realmente”) donde se encuentran apilados cantidad de objetos que convierten el ambiente en opresivo y asfixiante. La lucha fundamental presentada por la pareja, es la de lograr y fabricarse un entorno material más rico, cómodo y confortable. El valor de uso de las cosas ha pasado a formar parte de un mundo anterior y casi es desapercibido, ahora es el valor simbólico el imperante; el sistema *kula* —diría Baudrillard— de intercambio simbólico fundado en la circulación, alrededor del cual se organiza el sistema social de valores y categorías. La adquisición desmesurada de objetos es la

forma en que el hombre se vierte y representa en las sociedades contemporáneas, es, en mucho, la manera de encontrar una identidad, la única posible en el capitalismo. Todo esto representa propiamente la “retórica de la desesperación”. La distinción de las cosas entre su función/económica y función/signo es presentada con la radicalidad que ambas detentan.

La búsqueda del bienestar perdido radica en la apropiación y acumulación de cosas, el confort y la comodidad convertidos en un culto por la sociedad de consumo, tienen como fin moral y social la adquisición de *status* por medio de la propiedad: “Su amor al bienestar, su ansia por mejorar, se traducían en general por un proselitismo estúpido: ellos y sus amigos hablaban largo tiempo sobre la calidad de una pipa o de una mesa baja, haciendo de ellas objetos de arte, piezas de museo”, y “los almacenes de lujo que no iban a tardar en convertirse en su tierra prometida”.

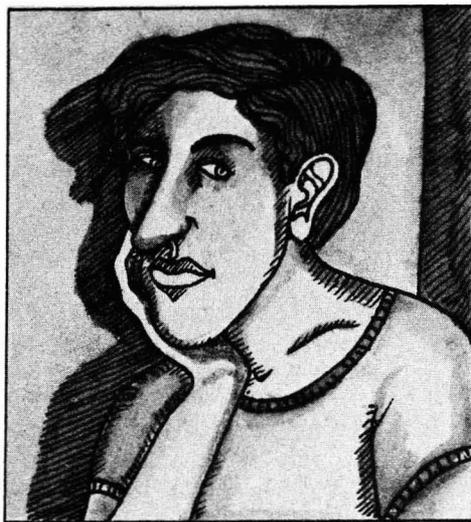
De manera sencilla y totalizadora Pereg aborda el fenómeno de la alienación. La mirada del autor sobre sus personajes va disecando fríamente la vida de una pareja que a cada momento se acerca más y más a su única posibilidad “el frenesí de poseer”. No obstante dentro de este panorama de angustia creciente nos encontramos con respiros que se traslucen a través de las obsesiones particulares del autor; “el deseo de saber no les devoraba; mucho más humildemente, y sin ocultarse que sin duda se equivocaban y que, más tarde o más temprano, llegaría el día en que lo lamentarían, sentían la necesidad de una habitación un poco mayor, de agua corriente, de una



ducha, de comidas más variadas o simplemente, más abundante que la de los restaurantes universitarios, de un coche quizá, de discos, de vacaciones, de ropas. "Planteamientos que encuentran por sí mismos su antítesis; a quien no lo devora el deseo de saber no aprehende el mundo, el mundo lo aprehende a él."

*Las cosas* está dividida en dos partes y un epílogo. En la primera parte se ubica a los personajes en París en un departamento modesto y estrecho. Su trabajo de psico-sociólogos se define; hacer entrevistas para compañías publicitarias y comerciales. Se habla de la vida en común con sus amigos, los recorridos por los bares, las tiendas de antigüedades, los restaurantes, cafés y calles de París. Viajes a pequeñas provincias en plan de trabajo y una inconformidad inmensa y palpitante. En la segunda parte Jérôme y Sylvie incapaces de seguir soportando el vértigo y la violencia de la vida urbano-mercantil, huyen hacia Sfax, provincia de Túnez. Entonces pasan de la opresión multitudinaria de la ciudad a la opresión desolada y asfixiante de la provincia, de un mundo de feroz lucha por el status a un mundo de inercia y devalorización paulatina. Es en Túnez donde descubren la banalidad y la pobreza de su mundo interior perfectamente correspondiente con el exterior. La tercera parte o epílogo, es el regreso de la pareja a París, para ir cediendo cada día más y regresar al punto de origen, la asimilación de los individuos por parte de la sociedad, se adaptarán a las exigencias del sistema y "No tendrán treinta años aún. Tendrán la vida por delante".

Los personajes son seres complacientes que de una u otra manera participan y ratifican el sistema y el orden de las cosas, el burgués arquetípico, fiel representante de los sesentas; arribista y disidente, decadente y progresista, deseoso y frustrado, inconforme y complaciente. Gente de esas que encuentran su felicidad "en las comedias americanas". Seres incapaces de cuestionarse su existencia más allá de los objetos que los rodean y que sin embargo llegan a planteamientos importantes. Es entonces cuando surge una mínima conciencia que convierte la vida de Jérôme y de Sylvie en una lucha real entre contradicciones, que son las mismas a las que se enfrenta la burguesía y demás clases sociales en mayor o menor grado, frente a un mundo de cambios a más de necesarios, vertiginosos. Se llega a la conciencia de felicidad e infelicidad, de alegría y sufrimiento, de



libertad y opresión, de ocio y trabajo; "Sabían, desde luego, que todo era falso, que su libertad no era más que un señuelo. Su vida estaba más marcada por sus búsquedas casi desesperadas de trabajo", "Estaban en medio de la situación más banal, más estúpida del mundo. Pero aunque sabían que era banal y estúpida, seguían en ella, sin embargo, la oposición entre el trabajo y la libertad no constituía ya, desde hacía mucho tiempo, como habían oído decir, un concepto riguroso; no obstante, era lo que les determinaba primordialmente".

Así, dos contradicciones fundamentales se observan como motor de la novela *Las Cosas*: a) "quien no trabaja no come, sí, pero quien trabaja no vive" y b) "la gente que elige ganar dinero primeramente, los que dejan para más adelante, para cuando sean ricos, sus verdaderos proyectos, no están equivocadas forzosamente. Los que no quieren sino vivir y llaman vida a la libertad máxima, a la exclusiva búsqueda de la felicidad, a la sola satisfacción de sus deseos o de sus instintos, al uso inmediato de las riquezas ilimitadas del mundo."

"Ellos querían gozar de la vida, pero, en todo lo que les rodeaba, el gozo se confundía con la propiedad."

La historia va desembocando en el fracaso de dos seres que frente al mundo y a la realidad no toman partido ni posición. Se congelan entre el querer y ser algo y la incapacidad de definir en principio ese algo hacia el cual se inclinan. "Hacia dónde dirigiremos ahora nuestros pasos señor." La problemática que encierra al hombre entre ser "normal" y aceptar con mínimas mediaciones el mundo impuesto o luchar con la

desgracia a costas: "Entre ellos se alzaba el dinero. Era un muro, una especie de tope contra el que chocaban a cada instante. Era algo peor que la miseria: el fastidio, la estrechez, la escasez. Vivían el mundo cerrado de su vida cerrada, sin porvenir, sin otras salidas que los milagros imposibles, los sueños estúpidos que no se tenían en pie. Se ahogaban. Sentían que naufragaban.

La situación vivida por los personajes trae consigo connotaciones políticas bien específicas; las acciones se ubican al inicio de la guerra de Argel, y el miedo y la zozobra colectiva, la inestabilidad económica y existencial, se presentan en cierta forma como causantes de angustias y obsesiones personales que cuentan también con un reflejo colectivo: "Esta irrupción del martirio en su vida cotidiana, que se convertía a veces en obsesión y que, les parecía, era característica de una cierta actitud colectiva, daba a los días, a los acontecimientos, a los pensamientos, una especial coloración. Imágenes de sangre, de explosión, de violencia, de terror, les acompañaban continuamente."

"Maravillados de su prolongada ignorancia" los personajes muestran progresivamente las etapas de alineación que van sufriendo: "Iban cambiando, se iban volviendo otros. porque el dinero —semejante observación es forzosamente banal— suscita nuevas necesidades."

*Las cosas* es una novela donde la forma acusa lucidez, la alquimia verbal sustenta pasajes abundantes en luz y poesía. Perek al igual que Robbe-Grillet y el grupo *Nouveau Roman* participa en la lucha por el nuevo lenguaje de la literatura contemporánea que replantee formalmente el contenido y responda a las nuevas necesidades de expresión. Novelas donde la inteligencia no rinde concepciones al acto de creación.

*Las cosas* es un muestrario de arquetipos donde se exhiben de manera preferente los impuestos por la sociedad mercantil y de consumo. El recorrido por la tipificación del individuo a cargo de una colectividad que sustenta su moral, valores y principios en una historia regida hasta la fecha por la lucha de clases. Se observa el claro panorama de los intereses económicos y políticos moldeando la conducta de los individuos, vía un aparato de poder. *Las cosas* deja entrever muy sutilmente una aguda crítica que va más allá de la novela misma, plantea una serie de cuestionamientos sobre la imposibilidad de vocación y realización que destruye paulatinamente al hombre y su

mundo. La novela participa de los puntos de vista que confluyen como vasos comunicantes para formar la expresión actual de la literatura. La conducta y el mundo Kitch de los personajes, por ejemplo, restituye el análisis a cauces mayores. Así mismo una excelente crítica en base al humor, que al parecer se sitúa en contraposición, termina reafirmando los principios del texto; dice Boris Vian en una disertación Patafísica sobre el mundo de los objetos: "Preguntaréis quizá cuál es el lugar del hombre en todo esto. Por Dios, ninguno: por su sola presencia interviene a la manera de un catalizador, pero sólo puede jugar un papel parcial; porque el mundo se puede concebir sin hombres, pero no el hombre sin el mundo, si es que no por sí mismo (pero esto no cuesta). Así toda la vida del hombre es un "acercamiento discreto al objeto", puesto que nuestra situación final, límite diré, es la muerte; ser de sujeto un objeto.", "Pero dejemos aparte la muerte, que sólo tratábamos de paso y que ni siquiera es divertida, porque no se ha logrado hacer de ella algo que divierta, y porque no tolera la repetición". Por lo tanto lo mismo en Vian como en G. Perec, los objetos son entidades reales y cambiantes, que de una u otra manera establecen una lucha circular en la dialéctica social del hombre.

En *Las Cosas* (Les Choses en su original) es el placer de la literatura, aunada a un intenso replanteamiento de las formas, lo que hace a un texto tan angustiante e irritante, bello y conmovedor.

Víctor M. Navarro

\* Georges Perec. *Las Cosas* Ed. Seix-Barral. Barcelona 1967. 164 pp.

## Teatro breve de Carlos Solórzano

Poco representado por el teatro oficial, Solórzano ha sido rescatado por grupos teatrales universitarios de México y EE.UU.; la calidad de su obra lo coloca como un autor representativo del teatro hispanoamericano surgido de la postguerra. Ha sido traducido al inglés, francés, polaco y alemán, así como representado en diversos países de América y Europa.

El presente volumen recopila seis obras de épocas diversas: "El zapato" (1973), "Cruce de vías" (1968), "El sueño del ángel" (1972), "Mea culpa" (1960), "El crucificado" (1958) y "Los fantoques" (1958).

Solórzano, nacido en Guatemala y nacionalizado mexicano, es maestro de la UNAM, investigador que ha hecho grandes aportaciones al teatro hispanoamericano, dramaturgo y novelista; nos ofrece un teatro sintético de estructura sencilla y con trayectorias simples, pero cuidadosamente trabajado; en él fluye un hilo de magia logrado a base de objetos comunes y traslación de tradiciones y ambientes guatemalteco-mexicanos. La temática está referida a la religión enfocada hacia sus defectos y señalando el daño que causa al hombre; es una crítica subjetiva a la conciencia cristiana de nuestros pueblos. Planteando problemas de índole filosófico-cristiano, recurriendo a la pantomima y a la estructuración de símbolos crea un universo que oscila entre la crueldad y la poesía; se deslizan rasgos meta-

físicos existenciales entretreídos finalmente en la temática, logrando un impacto fuerte en cada escena.

Sus obras están muy bien construidas y pertenecen a ese tipo de teatro breve explorado genialmente por Artaud y Lorca, donde la belleza poética del texto marca un preciso contrapunto o a la crueldad, ofreciendo un equilibrio a la estructura interna de la obra y un impacto que se desenvuelve entre la llamada "emoción estética" y el pánico.

Solórzano pide un lenguaje gestual, pantomímico. El diálogo es breve y conciso, reviste de sutileza al masoquismo, crueldad y desgarramiento de los personajes y las situaciones.

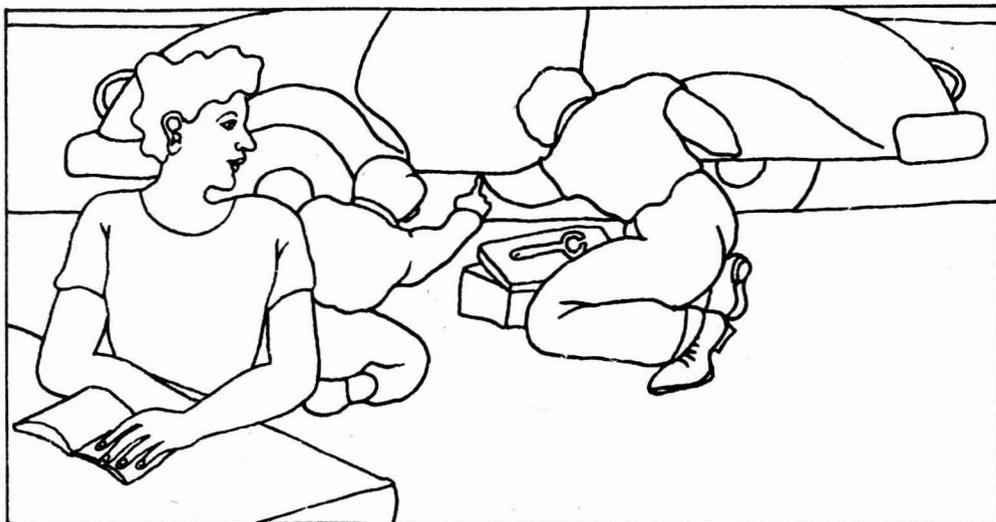
Solórzano desnuda la conciencia cristiana, permite una introspección de sus personajes y saca a flote los conflictos derivados de la alternativa religiosa. Sus personajes se debaten entre el repudio a la religión y el deseo de salvación a través de ella, entre el temor y la represión, entre el ansia de libertad y la castración. El sexo para ellos es un delito, un pecado. Al atacar estas concepciones Solórzano llega a plantear a la manera de Rousseau, que el hombre debe gozar mientras pueda de lo que la naturaleza le ofrece, retornar a su esencia. Se desdobra así un contrasentido: si la religión ha causado durante mucho tiempo la infelicidad humana, habrá que exterminarla o modificarla. Se vale de paradojas conocidas popularmente y construye un mundo simbólico a través del folclore.

Estas seis obras ofrecen al director teatral material de experimentación y práctica, y al lector una incursión en un tipo de teatro poco explorado y que se sale del habitual "costumbrismo de dramaturgos caseros" ya quemado y carbonizado en este país.

De sus obras comenta Ghelderode en una carta reproducida por el libro: "son obras de un dramaturgo y de un poeta auténtico... visiones crueles y enloquecedoras en que gimen y blasfeman los hombres de siempre..."

Alejandro Hermida

Carlos Solórzano, *Teatro breve*. Joaquín Mortiz, Serie "El Volador," México, 1977, 118 pp.



revista de la

# universidad de méxico

publicará en sus siguientes números:

- *La riesgosa navegación del escritor exiliado*  
por Angel Rama
- *Rubén Darío: volver al pueblo, dominar los monstruos*  
por Justo Sierra
- *Dos poemas no recogidos de Gilberto Owen*
- *Celeste y la médium*  
por Sergio Pitol
- *Por vivir en la misma calle*  
por José Contreras Quezada

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

# DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Revista bimestral publicada por El Colegio de México,  
ofrece en su número 81:

Carlos Cortínez: *Un autorretrato espiritual del joven Neruda*; Bertran de Born: *Poema*; Mauricio Beuchot: *Microcosmos y lógica*; Homero Aridjis: *Tres poemas*; Guadalupe González: *La naturaleza de la política exterior soviética*; Verónica Volkow: *A Vlady*; Ramón Xirau: *Los nuevos filósofos: ¿Por qué no hubo polémica?*; Roberto Páramo: *Cómo conquistar a las mujeres*.

Creación literaria, ensayo poético, filosófico y político. Secciones fijas: *Epígrafe*, *El eterno retorno*, *Artes* (por Alberto Dallal), *Libro a libro* (por Ramón Xirau), *Lecturas* (por Gabriel Zaid, João Paulo Morteiro y Mónica Mansour).

En esta oportunidad *Diálogos* ha sido ilustrada con una interesante colección de boletos de camión, iniciada hace más de quince años por el historiador Bernardo García Martínez.

*Diálogos* está a la venta en las principales librerías o directamente en:

EL COLEGIO DE MEXICO  
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F.  
Tel. 568.60.33, exts. 364, 367, 368

Primeros libros

de nuevos

autores

y libros

breves

de autores

reconocidos

una

editorial

de poetas

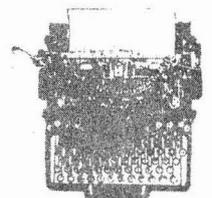
para

poetas



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

## La Máquina de Escribir



TITULOS PUBLICADOS:

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

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

# DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

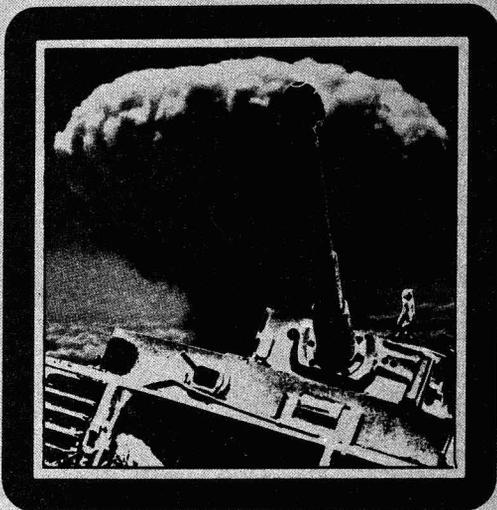
ABRIL 1978

## 100

PRECIO \$ 3.00

EL TRATADO DE TLATELOLCO  
Y EL DERECHO  
INTERNACIONAL HUMANITARIO

HECTOR CUADRA



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD  
COORDINACION DE HUMANIDADES UNAM

HUGO GUTIERREZ VEGA

# ANTOLOGIA POETICA

(1965-1977)

Introducción  
y versión italiana de  
Gabriele Sardo

INSTITUTO ITALIANO DI CULTURA

México, 1978

## difusión cultural

## UNAM

# MATERIAL DE LECTURA

CUADERNOS MENSUALES DE CULTURA

PRIMERA SERIE: POESIA MODERNA TOMO 1 \$140.00

carlos pellicer

poesía italiana moderna

paul valéry

fernando pessoa

josé lezama lima

lucian blaga

octavio paz

ezra pound

efraín huerta

w. h. auden

jaime sables

jorge cuesta

saint john perse

giórgos seféris

xavier villaurrutia

poetas norteamericanas

modernas

josé gorostiza

t. s. eliot

reunión

de poetas mexicanos



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

Novedad



Elena Poniatowska

QUERIDO DIEGO, TE ABRAZA QUIELA



Ediciones Era  
Avena 102 / México 13, D. F.  
5 81 77 44

Palabras y documentos públicos de



LÁZARO CÁRDENAS 1928-1970

Vol. 1 1928-1940. Mensajes, discursos, declaraciones, entrevistas y otros documentos.

Vol. 2 1928-1940. Informes de gobierno y mensajes presidenciales de año nuevo.

Vol. 3 1941-1970. Mensajes, discursos, declaraciones, entrevistas y otros documentos (de próxima aparición)

Solicítelos en las mejores librerías o en Siglo Veintiuno Editores, Ave. Cerro del Agua 248, México 20, D.F.

difusión cultural

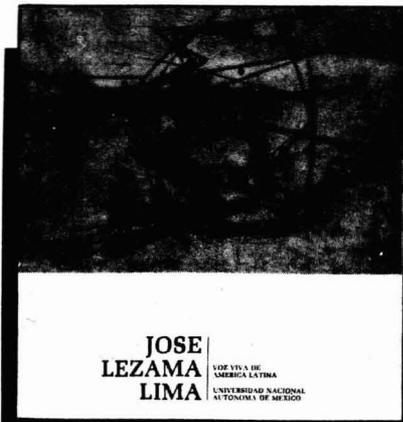
UNAM



discos



MUSICA DE LA CIUDAD



JOSE LEZAMA LIMA

A LA VENTA EN:  
SALA MARGOLIN  
PRO MUSICA  
SALA CHOPIN  
CASA RICORDI  
PLANTA BAJA RECTORIA C.U.  
LIBRERIA AUGUSTO NOVARO  
Adolfo Prieto No. 133



ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNAM

Alberto Blanco

## Dos poemas

### CABALLO POR ALFIL

Las ventanas crecen con la soledad  
De los hombres que están cambiando  
Peones, reyes y reinas de posición  
Con aire displicente... escondidos  
En la lógica familiar de la cerveza  
No sienten cómo llega la oscuridad  
Que paraliza las patas del caballo  
Ni la mirada casi blanca del alfil

### NO HAY PARAISO SIN ANIMALES

Jaulas transparentes: un mono trepa  
con astucia, gira, busca, salta...

Quiebra con la cola los lentes,  
la perspectiva del hombre de palabras.

Goza con la risa de las lechugas  
como goza la foca, como el camello

Que rumia la hierba de los justos  
para compensar el pálido horizonte.

Vueltas y vueltas en las jaulas,  
la vida en los zoológicos es triste:

El huevo roto con luz artificial  
quisiera ser tortuga a toda costa.

Adiós, amigo león, amiga cebra,  
amigos todos de esta fiesta exótica:

El oso nada, los pericos chiflan...  
el hombre batalla tras las rejas.

Alberto Blanco (1955) ha publicado poemas en varias revistas y suplementos. Perteneció al consejo de redacción de la revista *El Zaguán*.

