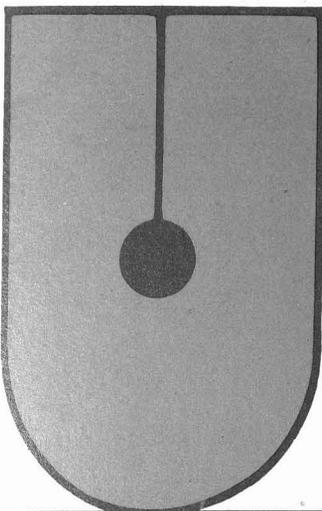
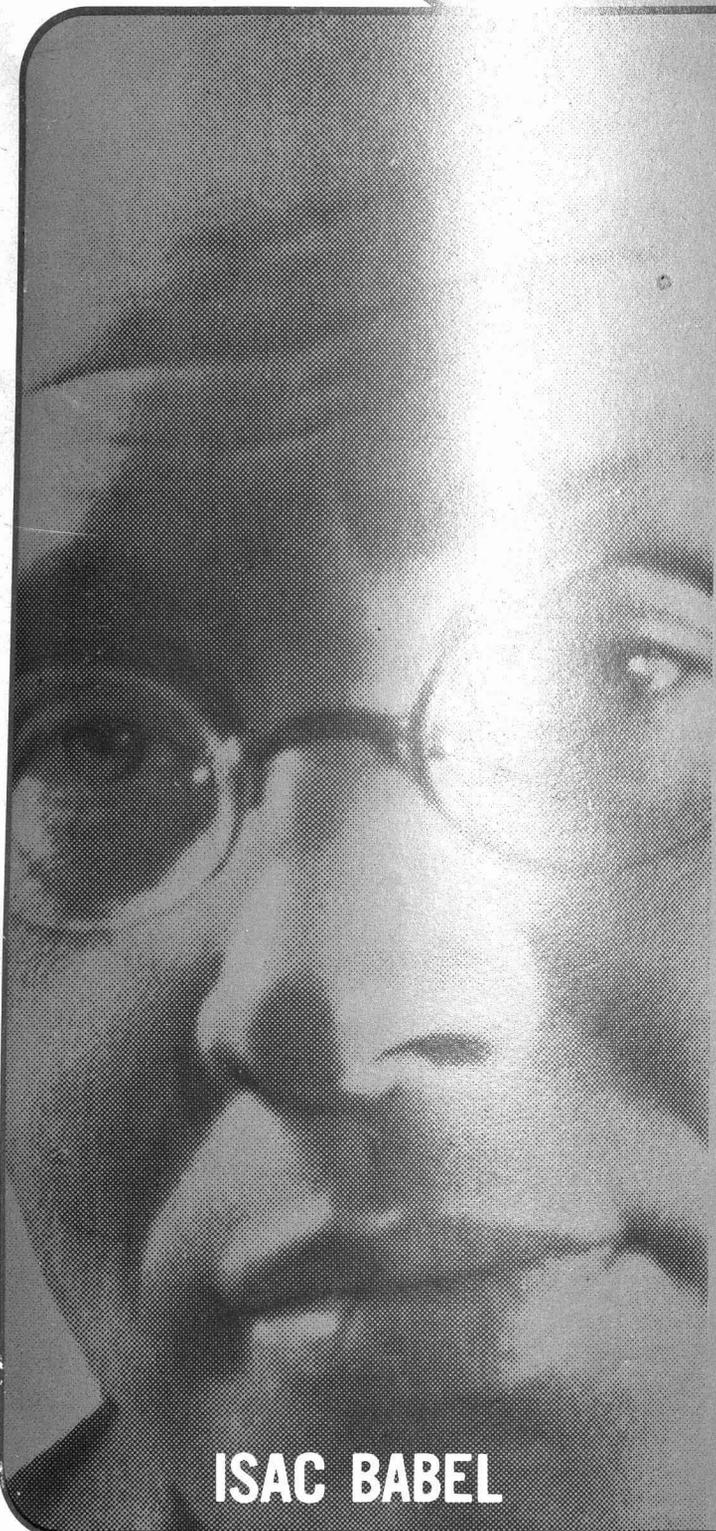


**J. L. BORGES
Y EL BARROCO
ESPAÑOL
LA POESIA
CENTROAMERICANA**



**SIQUEIROS
DIBUJOS DE
J. PERALTA
LIBROS
B. RUSSELL**

**REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO**



ISAC BABEL



SERGUEI YESENIN

SUMARIO

Volumen XXIX, número 10, junio de 1975

Isac Babel

Relatos de Odesa (1924-1925), 1

Armando Partida

Serguei Yesenin, 15

Serguei Yesenin

Antología, 20

I Brevísima antología a la poesía centroamericana
(prólogo, selección y notas de Eduardo St. Parra)

Emir Rodríguez Monegal

Borges, lector del barroco español, 25

Joaquín Sánchez Mac Gregor

Siqueiros: unidad de los opuestos, 37

LIBROS

Bernardo Ruiz

El otoño del patriarca, 41

Héctor Noriega Valencia

Latinoamérica en las ideas, 40

José Miguel Quintana

Retablo barroco, 43

Richard J. Gallan

La desgarradura trascendental del hombre en

Las manos de Dios, por Solórzano, 43

COMEDIA

Bertrand Russell

La ciencia (3a. de forros)

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Carlos Montemayor / Secretario de Redacción: Manuel Núñez Nava

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

Torre de la Rectoría, 10o. piso,

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

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

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT.

**ISAC
BABEL**



**RELATOS
DE
ODESA
(1924-1925)**

Isac Babel escribió los "Relatos de Odesa" durante el verano de 1921 y la primavera de 1923. Los más conocidos son: "El Rey", "Liubka la Cosaca", "El Padre" y "Así se Hacían las Cosas en Odesa". Los "Relatos" se publicaron en los años 1924-1925 y, después, en 1930. El conocido director de cine V. Vílner produjo en 1927 la película Benia Krik, que recoge las historias de "El Rey" y "Así se Hacían las cosas en Odesa".

Con sólo cuatro relatos, nos pinta magistralmente la vida y costumbres de la minoría judía de la ciudad de Odesa en la época zarista, donde tanto los judíos como otras minorías étnicas no rusas tenían pocas posibilidades para desarrollarse plenamente.

Debemos añadir que Odesa representa un islote muy especial dentro de la vastedad del territorio soviético. Queremos decir que las diversas nacionalidades que habitan la ciudad han creado, a través de los siglos, una civilización social, económica y cultural muy propia: los rusos, húngaros, judíos, rumanos, gitanos, búlgaros, etc., odesitas, son muy diferentes a sus connacionales de Rusia, Hungría, Rumania, etc., aunque mantengan costumbres, cultura y religión. Esto, Babel lo manifiesta en los diálogos, expresiones e imágenes tan peculiares que copia fielmente y que pone en labios o en reflexiones de sus personajes judíos odesitas.

EL REY

La ceremonia religiosa había terminado. El rabino se hundió en el sillón; luego salió de la habitación y contempló las mesas alineadas a lo largo del patio. Eran tantas que llegaban a la calle de Gospitalnaua. Las mesas, cubiertas con manteles de terciopelo, serpenteaban como culebras por el patio. Parecía que alguien hubiera cosido las panzas de estos "reptiles" con remiendos de todos colores, y elevaran su canto con voces espesas a los remiendos naranja y rojo en particular.

La gente convirtió sus departamentos en cocinas. A través de las puertas, ennegrecidas por el humo, salía una llama abundante, briaga y regordeta. En sus rayos humeantes se veían cocer los rostros de las ancianas, sus barbillas temblorosas y sus pechos grasientos. El sudor, rosado como la sangre, rosado como la baba espumosa de un perro rabioso, cubría los pechos de estos pedazos de carne humana emanando un aroma dulzón.

Tres cocineras, sin contar a las lavaplatos, preparaban la cena de bodas. Sobre ellas reinaba Reizel con sus 18 años, tradicional como un rollo de la Tora, baja de estatura y jorobada.

Antes de iniciarse la cena se coló al patio un joven que nadie conocía. Preguntó por Benia Krik. Lo llevó a un lado.

— Escuche, Rey —dijo el joven—, tengo que decirle un par de palabras. Me envía la tía Jana de la calle de Jostetskaya...





— Bien —contestó Benia Krik, apodado el Rey—, ¿qué quieres decir con un par de palabras?

— Me mandó decirle la tía Jana que ayer llegó el nuevo inspector de policía. . .

— Lo sabía desde anteayer —contestó Benia Krik—; prosigue.

— El inspector reunió a los de la comisaría y pronunció un discurso. . .

— Una escoba nueva barre impecablemente. Quiere organizar una redada. Sigue. . .

— ¿Sabe usted, Rey, cuándo será la redada?

— Será mañana.

— Rey, será hoy.

— ¿Quién te lo dijo, niño?

— Lo dijo la tía Jana. ¿Conoce usted a la tía Jana?

— Sí, conozco a la tía Jana. Sigue.

— El inspector reunió a los de la comisaría y pronunció un discurso: “Debemos estrangular a Benia Krik —dijo—, ya que donde existe el Señor Emperador, no puede existir un Rey. Hoy, cuando Krik entregue la mano de su hermana y cuando estén todos reunidos tendremos que hacer la redada. . .”

— Prosigue.

— . . . Los soplones, entonces, sintieron gran temor. Dijeron: “Si organizamos hoy la redada, en el momento de la fiesta, Benia se enfurecerá y correrá la sangre.” El inspector contestó: “Para mí es más importante mi amor propio. . .”

— Bien, te puedes ir —contestó el Rey.

— ¿Qué le digo a la tía Jana de lo de la redada?

— Dile: “Benia sabe lo de la batida.”

El joven se fue. Le siguieron tres de los amigos de Benia.

Dijeron que volverían a media hora y cumplieron su palabra. Así sucedió todo.

Los invitados se sentaron a la mesa sin que importara la edad. La vejez idiota no es menos miserable que la juventud cobarde. Tampoco se tomó en cuenta a los más ricos. El forro de la bolsa repleta de dinero está bordado de lágrimas.

En el lugar de honor estaban sentados el novio y la novia. Era su día. En segundo término se hallaba Sender Eihbaum, el suegro del Rey. Era su derecho. Es preciso conocer la historia de Sender Eihbaum, ya que no es una historia cualquiera.

¿Cómo se convirtió Benia Krik en un atracador y en el rey de los atracadores, además de yerno de Eihbaum? ¿Cómo se convirtió en el yerno de una persona que tenía sesenta vacas lecheras, menos una? Aquí la cuestión se encierra en la forma de atracar. Hace apenas un año, Benia le había escrito una carta a Eihbaum: “Monsieur Eihbaum, le suplico que mañana en la mañana deposite, bajo el portal del número 17 de la calle Sofiyevskaya, la cantidad de veinte mil rublos. De no hacerlo, prepárese a recibir un castigo del que Odesa jamás tuvo conocimiento. Odesa hablará de usted

por siglos y milenios. Respetuosamente: Benia, El Rey.

Tres cartas, una más clara que otra, quedaron sin respuesta. Entonces Benia tomó las medidas necesarias. Nueve personas empuñando largos garrotes se presentaron en la noche. Los garrotes estaban enrollados con estopa empapada en alquitrán. Nueve llameantes estrellas se encendieron en el patio donde Eihbaum guardaba el ganado. Benia forzó los candados del establo y comenzó a sacar a las vacas una por una. Las esperaba un muchacho con un cuchillo en la mano. Tumbaba a la vaca de un solo golpe y hundía el cuchillo en el corazón del animal. Sobre la tierra, inundada de sangre, florecieron antorchas que parecían rosas de fuego, y sonaron los disparos. Con los disparos, Benia espantaba a las trabajadoras que corrían hacia el establo. Los demás atracadores también empezaron a disparar al aire para no matar a alguien. En el momento en que la sexta vaca caía emitiendo su mugido postrero a los pies del Rey, Eihbaum salió corriendo al patio en puros calzones y preguntó:

— ¿Qué resultará de todo esto, Benia?

— Si no tengo el dinero, se quedará sin vacas, Monsieur Eihbaum. Esto es como dos por dos.

— Pasa a la casa, Benia.

Ya en la casa se pusieron de acuerdo. Se repartieron las vacas sacrificadas en partes iguales. A Eihbaum se le garantizó su inmunidad personal y se le entregó con ese motivo un certificado sellado. Pero el milagro sucedió más tarde.

Durante el atraco, aquella noche terrible, cuando mugían las vacas acuchilladas y las terneras se resbalaban en la sangre de sus madres; cuando las antorchas danzaban como vírgenes negras y las ordeñadoras corrían por todas partes gritando como locas bajo los cañones de los browning; esa noche terrible salió corriendo al patio, en camión bordado, la hija del viejo Eihbaum, Tsila. La victoria del Rey se convertiría en su derrota.

A los dos días y sin previo aviso, Benia regresó a Eihbaum todo el dinero robado y después le hizo una visita. Vestía un traje color naranja. Una pulsera de brillantes adornaba su muñeca. Entró en la habitación saludando y pidió a Eihbaum la mano de su hija. El viejo se cayó de la impresión, pero pudo levantarse. Aún tenía vida para otros veinte años.

Escúchame, Eihbaum —dijo el Rey— cuando muera usted lo enterraré en el cementerio judío de primera clase, al lado mismo de la entrada. Le eregiré, Eihbaum, un monumento de mármol rosa. Lo convertiré en presidente de la sinagoga “Brodskaya”. Abandonaré mi profesión, Eihbaum, y me convertiré en su socio. Tendremos doscientas vacas, Eihbaum. Mataré a todos los que tengan vacas lecheras, excepto a usted. Ningún ladrón rondará la calle en que usted viva. Le construiré una casa de campo en la estación 16. . . Y recuerde. . . Eihbaum: tampoco usted llegó a ser en su juventud un rabino. No hablemos en voz alta de quién fue el



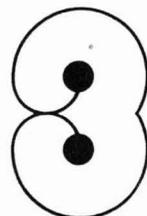
que falsificó el testamento. . . Además tendrá por yerno a un Rey, no a un mocoso, a un Rey, Eihbaum. . .

Benia Krik consiguió lo que quería porque era un apasionado y es la pasión la que domina al mundo. Los recién casados pasaron tres meses en la obesa Besarabia, entre viñedos, abundante comida y sudores amorosos. Luego Benia regresó a Odesa para casar a su hermana Dvoira de 40 años de edad, que padecía bocio. Ahora, una vez contada la historia de Sender Eihbaum, podemos volver a la boda de Dvoira Krik, hermana del Rey.

Para cenar, sirvieron pavos, pollos asados, gansos, pescado relleno y sopa de pescado, donde brillaban como nácar lagunas de limón. Sobre las cabecitas muertas de los gansos, se mecían las flores como penachos de plumas.

Todo aquello de que se puede enorgullecer el contrabando odesita, las cosas más famosas del mundo, llevaban a cabo esa noche estrellada, esa noche azul, su acción destructiva y seductora. El vino extranjero calentaba los estómagos, las piernas cosquilleaban dulcemente, adormecía los sesos y provocaba eructos sonoros, como el toque guerrero de una trompeta. El cocinero negro del "Plutarco", llegado hacía tres días de Port Said, logró pasar la aduana con turgentes botellas de ron jamaiquino, vino untuoso de Madera, puros de las plantaciones de Pirpont Morgan y naranjas de los alrededores de Jerusalén. Esto deposita en la orilla la resaca espumosa del mar odesita, esto consiguen de vez en cuando los mendigos en las bodas judías. En la boda de Dvoira Krik les tocó ron de Jamaica y por eso, al embriagarse como cerdos, los mendigos judíos empezaron a hacer un ruido ensordecedor con sus muletas. Eihbaum se desabrochó el chaleco; guiñando un ojo y con hipo amoroso, observó la tempestuosa reunión. La orquesta tocaba una fanfarria. Como si pretendiera Sender pasar revista a una división. Una fanfarria no es más ni menos que una fanfarria. Al principio, los atracadores sentados en filas cerradas, se veían un poco tímidos; pero un momento después se desataron. Liova Katsap rompió una botella de vodka sobre la cabeza de su amada Moña; el artillero disparó al aire. Pero la alegría llegó al rojo vivo cuando, siguiendo la tradición, los huéspedes empezaron a entregar los regalos a los recién casados. Los shameses de la sinagoga saltaron sobre las mesas y empezaron a canturrear, bajo el acompañamiento de fanfarrias burbujeantes, los rublos y cucharas de plata que regalaban. Entonces los compañeros del Rey mostraron lo que es tener sangre azul y vestigios de caballería moldavanesa. Con desdeñoso movimiento de mano, arrojaban monedas de oro, anillos y collares de coral sobre una bandeja de plata.

Estos aristócratas del barrio de Moldavanka vestían chalecos estrechos de color lila y chaquetas bermejas; sus ajustados pantalones azul celeste estaban a punto de reventar. Erguidos a todo lo que permitía su estatura y mostrando su barriga, los bandidos





aplaudían al ritmo de la música, pedían a gritos que se besaran los novios y le tiraban flores a la novia. La cuarentona Dvoira, hermana de Benia Krik, el Rey, hecha un monstruo por el bocio descomunal, estaba sentada sobre una montaña de almohadas, al lado del niño esmirriado, mudo de tristeza, al que compró Eihbaum con su dinero.

La ceremonia de la entrega de los regalos tocaba a su fin. Los shameses enronquecieron y el contrabajo no desentonaba con el violín. De pronto, se sintió sobre el patio un ligero olor a chamusquina.

— Benia —dijo Krik padre, viejo carretero con fama de procaz entre sus colegas—, Benia, ¿sabes lo que pienso? Creo que se nos está quemando el hollín.

— Papito —contestó el Rey a su padre borracho—, haga el favor de beber y comer. No se moleste por tales tonterías. . .

El padre siguió el consejo de su hijo: comió y bebió. Pero la nube de humo parecía ser cada vez más grande. En algún lugar, los bordes del cielo enrojecían. Después se vio una lengua estrecha de llama elevándose hacia las alturas. Los huéspedes, puestos de pie, empezaron a olfatear el aire, mientras sus mujeres chillaban. Los atracadores se miraron. Sólo Benia, que no se había dado cuenta de nada, se sentía desconsolado.

— Me estropean la fiesta —gritaba desesperado—. Les suplico queridos, sigan comiendo y tomando. . .

Pero en ese momento apareció en el patio el mismo joven que había venido al principio de la fiesta.

— Rey —dijo—, tengo que decirle dos palabras. . .

— Bien, dime —contestó el Rey—, tú siempre tienes guardadas dos palabras. . .

— Rey —dijo el joven y se rió—, es muy gracioso: la comisaría arde como una vela. . .

Enmudecieron los tenderos. Los atracadores sonrieron. Mañka, de sesenta años de edad y progenitora de todos los bandidos de la región, colocó dos dedos en la boca y silbó tan fuerte que sus vecinos se tambalearon.

— Mañka, no se encuentra usted en su trabajo —le hizo notar Benia—. Tome las cosas más fríamente.

El portador de la sorprendente noticia seguía carcajeándose.

— Unas cuarenta personas salieron de la comisaría para hacer la redada —contaba batiendo sus mandíbulas—. Cuando ya se habían apartado unos quince pasos, empezó el incendio. . . Si quiere, corra a verlo.

Pero Benia prohibió a los huéspedes ir al incendio. Se fue solo, acompañado de dos compañeros. La comisaría ardía por los cuatro costados. Los guardias municipales, con sus traseros temblorosos, corrían por las escaleras llenas de humo y tiraban por las ventanas los archivos. Los detenidos, aprovechándose del alboroto escapaban. Los bomberos, celosos de su deber vieron que la toma de aguas más cercana no servía. El comisario —la escoba que haría tan bien— estaba de pie en la acera de enfrente y se mordía los bigotes que entraban en su boca. La nueva escoba estaba inmóvil. Benia, al pasar al lado, le hizo el saludo militar.

— Tenga usted muy buena salud su señoría —dijo compadecido—. ¿Qué se podría decir ante tal desgracia? ¡Qué pesadilla!

Miró fijamente al edificio en llamas, meció la cabeza y dijo: “Vaya, vaya. . .”

Cuando Benia regresó a casa, los faroles empezaban a apagarse. Amanecía. Los huéspedes se habían ido y los músicos dormían apoyando sus cabezas sobre los contrabajos. Sólo Dvoira no tenía intenciones de dormir. Empujaba con ambas manos al asustado marido hacia la puerta de su habitación y lo miraba con voluptuosidad, como un gato que tiene en su boca a un ratón y lo prueba, mordiéndolo ligeramente.

LIUBKA, LA COSACA
(1924-1925)

En el barrio de la Moldavanka, en la esquina de las calles de Dalnitskaya y Balkovskaya, se encuentra la casa de Liubka Shneiweiss. En su casa hay una cantina, una hostería, un expendio de avena y un palomar para dos docenas de las palomas Ksiukov y Nikolaev. Las tiendas y el terreno número cuarenta y seis que están en las canteras odesitas pertenecen a Liubka Shneiweiss, llamada Liubka la cosaca, y solamente el palomar es propiedad del velador Evzel —soldado dado de baja y condecorado con una medalla. Los domingos, Evzel sale a la calle de Ojotnitskaya para vender sus palomas a los empleados públicos y a los niños del vecindario. Además del velador, viven en la posada de Liubka la cocinera y alcahueta Piosia-Mindl y el encargado Tsudechkis, un judío de baja estatura que por sus barbas se parece mucho a nuestro rabino moldavanés —Ben Zjaría. Acerca de Tsudechkis conozco varias historias. La primera es cómo se hizo encargado de la hostería de Liubka.

Hace unos diez años, Tsudechkis consiguió para un hacendado una trilladora con todo y su tiro de caballos. Esa misma tarde llevó con Liubka al hacendado para festejar el trato hecho. Piosia-Mindl le sirvió como cena un pescado relleno y después una muchacha de muy buen ver que se llamaba Nastia.

El hacendado pasó allí la noche. A la mañana siguiente, Evzel despertó a Tsudechkis, que se hallaba ante el umbral de la habitación de Liubka.

— Bien —dijo Evzel—, ayer en la tarde se daba usted grandes aires porque el hacendado había conseguido una trilladora gracias a sus servicios. Pues sepa usted que el hacendado, después de haber pasado la noche, se ha fugado como el último de los fascinerosos. Ahora entrégueme dos rublos por la comida y otros cuatro por la señorita. Está visto que es usted un caballero de mucha experiencia. . .

Pero Tsudechkis no quiso entregar el dinero. Entonces Evzel lo empujó a la habitación de Liubka y lo encerró bajo llave.

— Verás —dijo el velador—, permanecerás aquí hasta que Liubka regrese de la cantera, y con ayuda de Dios, te sacará el alma. Amén.

— Bandido —le contestó al soldado Tsudechkis, que empezó a revisar su nueva estancia—, tú no sabes nada, bandido, excepto de tus palomas; mas yo todavía creo en Dios que me sacará de aquí como sacó a todos los judíos, primero de Egipto y luego del desierto. . .

El insignificante comerciante deseó decirle muchas otras cosas a Evzel, pero el soldado retiró la llave de la cerradura y se alejó arrastrando ruidosamente sus botas. Evzel se dio la vuelta y vio cerca de la ventana a la alcahueta Piosia-Mindl, que leía el libro

Los Milagros y el Corazón de Baal-Shem. Leía el libro y con una pierna mecía una cuna de madera de roble. En ella lloraba el hijo de Liubka, Davidka.

— Vaya forma que tiene de hacer las cosas —le dijo Tsudechkis a Piosia-Mindl—, da lástima ver cómo tiene a ese niño desgañándose, mientras que usted que parece un peñasco entre un bosque, no puede darle ni siquiera un chupete. . .

— Déselo usted —contestó Piosia-Mindl sin dejar el libro—, a ver si quiere tomar un chupete de las manos de un viejo embustero como usted. El sabe lo que quiere: quiere leche de su mamacita que anda recorriendo sus canteras, bebiendo té con los judíos de la tasca “El Oso”, comprando contrabando en la bahía y acordándose de su hijo como uno piensa en la nieve que cayó el año pasado. . .

— Así es —se dijo el comerciante—, estás en manos del Faraón.

Tsudechkis se apartó a la pared que daba al oriente y murmuró su rezo matinal. Luego tomó en sus brazos al infante lloroso. Davidka lo miró sin entender nada y movió sus piececillos morados bañados de sudor. El viejo empezó a caminar por la habitación, meciéndolo y entonando una canción que no tenía fin.

A-a-a —cantó— para todos los niños burlas y a nuestro Davidka una rosca de pañ para que duerma de día y de noche. . . A-a-a, para todos los niños burlas. . .

Tsudechkis le enseñó al hijo de Liubka su puño de vellos grises y le repitió lo de las burlas y las roscas hasta que el niño quedó dormido y el sol llegó hasta el centro del brillante cielo. El sol llegó hasta el centro y se estremeció como una mosca que pierde su fuerza bajo el poder del calor sofocante. Los campesinos salvajes de Nerubaisk y de Tatarca que habían establecido sus reales en la hostería de Liubka se metieron bajo los carros y se durmieron roncando sonoramente. Un artesano borracho salió al portal del patio, y dejando caer su cepillo de carpintero y la sierra, se tumbó sobre la tierra durmiendo en el centro del mundo, cubriéndose de moscas doradas y de relámpagos azules del mes de julio. No lejos de él, en la sombra, se aposentaron unos rugosos alemanes que le traían a Liubka vino de la frontera de Besarabia. Prendieron sus pipas y el humo empezó a mezclarse con los pelos cortos y duros de sus mejillas ancianas y sin rasurar. El sol se deslizaba en el cielo como la lengua de un perro sediento; a lo lejos, un mar gigantesco avanzaba sobre Peresip y los mástiles de los buques transoceánicos se mecían en las aguas del golfo de Odesa.

El día estaba sentado en una lancha engalonada, el día navegaba hacia la tarde, a su encuentro, y sólo pasadas las cinco regresó Liubka de la ciudad. Llegó en un caballo de pelo gris, gordo y con una crin demasiado larga. Un mozo de piernas fuertes y vestido con una camisa de percal le abrió el portón. Evzel sostuvo las bridas y Tsudechkis gritó desde su reclusorio a Liubka:





— Le deseo un buen día, honorable señora Shneiweiss, ya hace tres años que se fue usted a la ciudad a arreglar sus asuntos, dejando en mis brazos a un niño hambriento.

— Cierra tu hocico —contestó Liubka al viejo y se apeó del caballo—. ¿Quién es ése que se atreve a abrir la boca desde mi ventana?

— Es Tsudechkis, un viejo con gran experiencia —contestó el soldado condecorado y empezó a contarle toda la historia relacionada con el hacendado, pero no pudo terminarla porque el agente de comercio empezó a llamar con todas sus fuerzas.

— Vaya cinismo —gritó y arrojó su gorro al piso—, se necesitaba tener cinismo para abandonar en mis brazos a un niño ajeno, mientras usted desaparece por espacio de tres años... Venga y déle la teta...

— Ahí te voy, estafador —murmuró Liubka y se precipitó hacia las escaleras. Entró en la habitación y sacó su pecho de la blusa polvorienta.

El niño se abalanzó hacia ella, mordisqueó el pezón descomunal, pero no consiguió la leche. Una vena en la frente de la madre se inflamó y Tsudechkis le dijo agitando el gorro:

— Usted todo lo quiere para sí misma, Liubka avara; quisiera arrasar con todo el mundo, como los niños arrebatan de la mesa el mantel que todavía contiene migajas de pan; desea para sí la primera cosecha de trigo y de la uva; quisiera hornear panes frescos bajo los luminosos rayos del sol; mientras su tierno bebé, su bebé que se parece a una estrellita, debe sucumbir por falta de leche...

— ¿Pero de qué leche habla? —gritó la mujer y apretó con su mano el pecho—. Hoy atracó el "Plutarco" y tuve que caminar unas 15 verstas bajo el sol... Deje de quejarse, viejo judío, y entrégueme mejor los seis rublos.

Pero Tsudechkis no le dio el dinero. Se remangó el brazo y metió en la boca de Liubka su codo delgado y sucio.

— Atragántate, criminal —dijo, y escupió en un rincón—. Liubka aguantó un momento en su boca el codo ajeno, luego se lo sacó, cerró la puerta con llave y salió al patio. Allí ya la esperaba Mr. Trottibarn, muy parecido a una columna hecha de carne sonrosada. Mr. Trottibarn era el mecánico mayor del "Plutarco".

Llegó a la casa de Liubka con dos marineros. Uno era inglés y el otro era malayo. Entre los tres arrastraron al patio el contrabando proveniente de Port-Said. La caja era pesada. Se les cayó a tierra y de ella saltaron habanos enredados en sedas japonesas. Una gran multitud de mujeres corrieron hacia la caja, mientras dos gitanas forasteras, meciéndose y haciendo tintinear sus colgajos, empezaron a acercarse por los lados.

— Fuera de aquí, gaviotas —gritó Liubka y se llevó a los marineros bajo la sombra de una acacia. Allí se sentaron a la mesa. Evzel les sirvió vino y Mr. Trottibarn desarrolló sus mercancías. Sacó habanos y sedas finas, cocaína y limas, tabacos sin etiqueta de Virginia y vino negro de unas de las islas griegas. Cada mercancía tenía su precio especial; se anotaba en un libro y se acompañaba de un vino de Besarabia que olía a sol y a chinches. El crepúsculo empezó a recorrer el patio, se apresuraba como una ola de un ancho río. El malayo estaba ya borracho y sorprendido por lo que veía ante sus ojos: tocó con un dedo el pecho de Liubka. Primero lo tocó con un dedo y luego con todos, uno por uno. Los ojos amarillos y tiernos quedaron suspendidos sobre la mesa como los faroles de papel en las calles chinas. Entonó con voz apenas perceptible una canción, en el momento en que Liubka lo empujaba con el puño.

— Vea las cosas que sabe hacer —dijo Liubka a Trottibarn—, está acabando con la poca leche que me queda, y ese judío me regaña porque me falta.

Señaló a Tsudechkis, que se veía cerca de la ventana, lavando sus calcetines. Una pequeña lámpara ahumaba el cuarto; la cubeta echaba espuma y hervía. Al darse cuenta de que se hablaba de él, se asomó a la ventana y empezó a gritar:

— ¡Felices séais! —y agitaba los brazos.

— ¡Calla, bobo! —rió Liubka— ¡Calla!

Cogió una piedra y la tiró a la ventana, pero no dio en el blanco. Entonces cogió una botella vacía de vino, pero Mr. Trottibarn, el mecánico mayor, se la quitó, apuntó y la lanzó atinando exactamente a la ventana abierta.

— Miss Liubka —dijo el mecánico mayor, levantándose y haciendo todo lo posible para que no se le doblaran sus piernas borrachas—, mucha gente decente me busca, miss Liubka, deseando que les venda mis mercancías; pero a nadie las vendo: ni a Mr. Kuninson, ni a Mr. Batia, ni a Mr. Kupchik. Sólo le vendo a usted



Miss Liubka, porque no hay nada más agradable que su conversación.

Sintiéndose ya firme sobre sus pies, agarró de los hombros a sus marineros y empezó a bailar con ellos por el patio que resentía ya el frío de la noche. La gente del "Plutarco" bailaba en silencio, como si guardara pensamientos profundos. Una estrella anaranjada que se había deslizado al extremo del horizonte, los observaba abriendo los ojos. Cuando recibieron el dinero, salieron a la calle tomados de las manos, balanceándose como se balancea una lámpara en un barco. Desde la calle veían el mar, el agua negra del Golfo de Odesa, como también distinguían los banderines juguetones en los mástiles. Liubka acompañó a sus huéspedes danzantes hasta el paso a desnivel, luego se quedó sola en la solitaria calle, se rió para sus adentros y regresó a la casa. El mozo somnoliento cerró tras ella el portal. Evzel entregó a Liubka las ganancias del día. Después, ella se dirigió a sus habitaciones escaleras arriba. Allí Pioska-Mindl estaba durmiendo y Tsudechkis mecía con sus pies descalzos la cuna de roble.

— Vaya si nos hizo sufrir, Liubka desvergonzada —dijo Tsudechkis y cogió al niño de la cuna—, a ver si aprende de mí, madre envilecida. . .

Colocó un broche en el pecho de Liubka. Luego acostó al niño en la cama. El bebé se precipitó sobre el pecho de su madre, se pinchó con el broche y empezó a llorar. El viejo entonces le dio un chupete, pero Davidka rehusó.

— ¡Déjese de brujerías, viejo estafador! —dijo quedamente Liubka, durmiéndose.

— ¡A callar, madre envilecida! —le contestó Tsudechkis.

— A callar y aprenda ¡Maldita sea. . .!

El niño cogió con indecisión el chupete y lo empezó a chupar.

— Ya ve —dijo Tsudechkis y se rió—, yo le enseñé a su niño; a ver si ahora aprende usted de mí, maldita sea. . .

Davidka yacía en la cuna. Chupaba el chupete y babeaba plácidamente. Liubka se despertó, abrió los ojos y los cerró de nuevo. Vio a su hijo y a la luna que forzaban la ventana. La luna saltaba entre nubes negras como un ternero que se hubiera perdido.

— Está bien —dijo entonces Liubka—, ábrele la puerta a Tsudechkis, Piosia-Mindl, mañana será merecedor de una libra de tabaco americano. . .

Al día siguiente se presentó Tsudechkis por la libra de tabaco de Virginia sin etiqueta. Recibí la libra, además de un cuarto de té. Después de una semana, cuando visité a Evzel para comprar palomas, vi a un nuevo encargado en la casa de Liubka, bajito, como nuestro rabino Ben Zjaría. Era Tsudechkis. Ocupó ese puesto por espacio de quince años y durante ese tiempo conocí muchas historias acerca de él. Si algún día puedo hacerlo, las relataré una por una, pues son interesantes.



EL PADRE
(1924-1925)

Froim Grach estuvo casado en cierta ocasión, hace veinte años. Su esposa le dio una hija y murió en el parto. A la niña le pusieron por nombre Basia. Su abuela materna vivía en Tulchin y no quería a su yerno. Decía de él: "Froim es carretero de profesión y tiene caballos negros, pero el alma de Froim es del pelaje de sus animales..."

La vieja no quería a su yerno, así que recogió a la recién nacida. Vivió al lado de la niña veinte años y luego murió. Entonces Basia regresó a la casa de su padre. Sucedió así:

El miércoles 5, Froim Grach transportó hasta el puerto, al buque "Kaledonia", una carga de trigo proveniente de la sociedad "Dreyfus". Para la tarde ya había terminado el trabajo y se dirigía a su casa. Al dar la vuelta en la calle Projorovskaya se encontró con el herrero Iván Piatirubel.

Saludos, Grach —dijo Iván Piatirubel—, he visto a una mujer que ya lleva tiempo rondando tu casa...

Grach prosiguió su camino y vio en el patio de la casa a una mujer de estatura gigante, enormes caderas y unas mejillas de color ladrillo rojo.

Papito —dijo la mujer con una voz de bajo ensordecedora—, me llevan todos los diablos de lo aburrida que estoy esperándote todo el día... Sepa que la abuela murió en Tulchin.

Grach se incorporó en el carro y peló los ojos.

No te muevas tanto ante los caballos —gritó desesperado—. Agarra las bridas y al caballo limonero, ¿no ves que me puedes lastimar a los animalitos?...

Grach seguía incorporado y amenazaba con el látigo. Basia cogió al limonero por la brida y guió a los caballos hasta la cuadra. Los desenganchó y se fue a ajetrear a la cocina. Colgó sobre una cuerda los calcetines de su padre, limpió con arena la tetera ahumada y empezó a calentar unas croquetas en una olla de hierro forjado.

—¡Vive usted, papito, en una suciedad insoportable! —dijo, y arrojó por la ventana unas pieles de oveja que olían acremente y que estaban tiradas en el suelo — ¡Pero ya verá cómo acabaré con esta mugre —gritó—, y después le sirvió la cena a su padre.

El viejo bebió vodka de la tetera de esmalte y se comió de golpe las croquetas que olían a infancia feliz. Luego cogió el látigo y salió por el portón del patio. Basia lo siguió. Se puso unas altas botas de hombre, un vestido naranja, un sombrero cubierto de aves y se sentó en una banca. La tarde se desperzaba a lo largo de la banca, el ojo luminoso del ocaso caía al mar, allá por Peresip, y el cielo era rojo como la fecha de un día festivo en un calendario. En la calle de Dalnitskaya los almacenes habían cerrado y los atracadores se adentraban en la calle oscura de la casa de citas de Ioska

Samuelson. Iban con equipajes lacados, vestidos con chaquetas de todos los colores. Parecían pájaros colibrí. Tenían ojos saltones, una pierna la sostenían en el estribo, y en una mano que parecía de acero, sostenían ramos de flores envueltos en papel para cigarrillos. Sus equipajes se movían a paso lento. En cada uno de ellos iba sólo un viajero con su ramo, y los cocheros, adornados con lazos, se erguían en sus asientos altos, al igual que los choferes en las bodas. Las judías ancianas con sus tocas observaban perezosamente el paso de tan acostumbrada procesión y sólo los hijos de los tenderos y de los técnicos navales envidiaban a los reyes del barrio Moldavanka.

Salomoncito Kaplún, hijo de un tendero de ultramarinos y Moña, el artillero, hijo de un contrabandista, eran los únicos del grupo que trataban de no llamar mucho la atención. Ambos pasaron frente a ella, meciéndose como muchachos que ya conocieron el amor. Se dijeron algo en voz baja y empezaron a mover los brazos como queriendo mostrarle la forma en que la abrazarían si ella así lo deseara. Y he aquí que Basia lo deseó inmediatamente, ya que ella era una muchacha sencilla de Tulchin, un pueblito de gente codiciosa y atrasada. Su complexión era de unos 82 kilos y algunas libras más. Toda su vida se la pasó entre agentes mordaces de Podolsk, agentes viajeros que vendían libros y capacitores forestales, y jamás había visto gente como Salomoncito Kaplún. Por eso, al verlo, empezó a restregar la tierra con sus piernas gruesas que calzaban botas altas de hombre y dijo con voz atronadora:

—Papito, vea a ese señorito: tiene unas piernitas de muñeca, podría yo quebrárselas de puro placer.

—Oh, señor Grach —susurró entonces el viejo judío Golubchik que estaba sentado cerca, veo que su retoño desea revolcarse sobre el pasto...

—Vaya enredo —contestó Froim a Golubchik— sacudió varias veces el látigo y se fue a dormir sin creer lo que decía el viejo. No lo creyó y, sin embargo, estaba equivocado. Quien tenía razón era Golubchik. En nuestra calle era éste el que arreglaba todas las bodas. En las noches rezaba por las almas de los ricos que habían fallecido y conocía la vida de todos como la palma de su mano. El equivocado era Froim Grach. El acertado, Golubchik.

Efectivamente, desde ese día, Basia se pasaba las tardes fuera del portón. Se sentaba en la banca y preparaba su ajuar. Las mujeres embarazadas se sentaban a su lado, mientras montañas de telas se deslizaban sobre sus fuertes rodillas deformes. Mientras las mujeres embarazadas sentían madurar el fruto de sus entrañas, al igual que en la primavera las ubres vacunas sienten llenarse de leche, los hombres regresaban uno por uno a sus casas, después de un día laborioso. Los maridos de las mujeres gruñonas se enjugaban las barbas bajo las llaves de agua y luego cedían el lugar a las viejas jorobadas. Las ancianas bañaban en palanganas a sus nietos



regordetes, les daban de nalgadas y los envolvían en sus faldas viejas. He aquí que Basia, la de Tulchin, vio lo que era la vida de "Moldavanka" —madre nuestra espléndida—, vida preñada de niños que toman el pecho, de ropa colgada y noches de miel, llenas del esplendor de una gran ciudad, con los soldados acuartelados, de insaciables deseos. La muchacha quiso gozar de esa vida, pero comprendió rápidamente que la hija de un padre tuerto, no podría contar con un buen partido. Desde entonces dejó de llamar a su padre por su nombre.

—Ladrón pelirrojo —le gritaba por las tardes— ladrón pelirrojo, venga a merendar.

Esto se prolongó hasta el momento en que Basia terminó de coser seis camiones y seis pares de pantalones con holanes de encaje. Terminada la costura, lloró y le dijo al implacable Grach:

—Cada muchacha tiene el derecho de ser algo en la vida, sólo yo llevo la de un velador nocturno que cuida un almacén que no le pertenece. O hace usted algo de mi vida o me suicido. . .

Grach escuchó la súplica de su hija hasta el final, se puso su abrigo de fieltro del Cáucaso y se fue a visitar a su amigo Kaplún que vivía en la plaza de Privoznaya.

Sobre la tienda de ultramarinos de Kaplún brillaba un anuncio dorado. Era la mejor tienda de la plaza. Dentro olía a múltiples mares y muchas vidas desconocidas para nosotros.

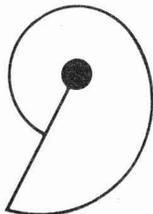
Un niño regaba con una manguera las profundidades frescas del almacén y cantaba una canción sólo para adultos. Salomoncito, el hijo del dueño, se encontraba tras el mostrador. Sobre el mismo había aceitunas provenientes de Grecia, mantequilla de Marsella, café en grano, Málaga de Lisboa, sardinas de la casa "Felipe y Cano" y pimientos exóticos. Kaplún estaba sentado en una veranda de cristal y comía una sandía roja llena de pepitas negras, pepitas rasgadas como los ojos de las astutas chinas. La barriga de Kaplún yacía sobre la mesa bajo el sol, y el sol no podía hacer nada con ella. El tendero de ultramarinos vio a Grach envuelto en su abrigo de fieltro y se puso pálido.

—Buenos días, monsieur Grach —dijo— y se hizo a un lado. Golubchik me avisó que vendría usted a visitarme, tengo una libra de té que ahora podría considerar un verdadero milagro.

A continuación comenzó a explicar las delicias de este tipo de té que llegó a Odesa en barcos holandeses. Grach lo oía con paciencia, hasta que lo interrumpió como persona simple y hombre sin rodeos.

—Soy un hombre sencillo —dijo Froim— conservo todavía mis caballos y sigo trabajando. Doy por Basia ropa nueva y un par de monedas, además de mi respaldo. Al que esto le parezca poco que arda en el fuego eternamente.

—¿Quién quiere consumirse en las llamas? —contestó rápidamente Kaplún— y acarició la mano del carretero. No es necesario, monsieur Grach, pronunciar tales palabras. Es usted una persona



que siempre podría ayudar a otra, aunque, por otra parte, también podría ofenderla. Ahora, usted no es un rabino de Krakovia, pero tampoco podría yo decir: Me he desposado con la sobrina de Moisés Montefiore, pero... pero la señora Kaplún, esta dama grandiosa, tan grandiosa que ni el mismo Dios está enterado de lo que pueda tener en mente...

—Yo sí que lo sé —le interrumpió Grach— yo sé que Salomoncito quiere a Basia, pero la Sra. Kaplún no me quiere a mí...

—Así es, no lo quiero —gritó entonces la señora Kaplún que estaba pegando oído detrás de la puerta—; entró en la veranda de cristal, echando fuego y sin poder casi respirar por la excitación. No, no lo quiero, Grach, como un humano no puede desear su propia muerte; no lo quiero como una novia no desea granos sobre su cabeza. No olvide que nuestro difunto abuelo fue tendero, lo mismo que nuestro difunto padre y por eso también nosotros debemos seguir la tradición...

—Pues quédese con su tradición —contestó Grach a la enardecida Señora— y se fue a casa.

Allí lo esperaba Basia engalanada con un vestido de color naranja. El viejo no le dirigió la mirada; puso una piel de oveja bajo uno de los carros y se dispuso a dormir, pero la mano poderosa de Basia lo sacó de allí violentamente.

—Ladrón pelirrojo —dijo la muchacha en voz baja—, ¿Por qué he de soportar sus modales de carretero y por qué se calla usted como un tronco, ladrón pelirrojo?...

—Basia —pronunció Grach—, Salomoncito te quiere, pero la señora Kaplún no me quiere a mí... En esa casa sólo piensan en un partido que garantice la continuación de los tenderos de ultramarinos.

El viejo arregló su piel de oveja y se metió de nuevo bajo el carro, mientras Basia abandonaba el patio.

Todo esto sucedió un sábado, día de descanso. El ojo purpúreo del atardecer, al revolver la tierra esa tarde, topó con Grach que roncaba bajo una de sus carretas. El veloz rayo dio con el dormido. Lo vio con ojos de gran reproche y lo llevó a la calle polvorienta de Dalnitskaya que brillaba como el centeno verde abandonado al viento. Los tártaros avanzaban por la Dalnitskaya; tártaros y turcos con mulas. Regresaban de la Meca a sus estepas de Orenburgo y a Transcaucasia. El barco los había traído a Odesa y ahora iban del puerto a la fonda de Liubka Shneiweis, llamada Liubka la cosaca.

Las batas tiasas y rayadas de los tártaros inundaban la calle con el sudor bronceado del desierto. Las toallas blancas se enrollaban alrededor de sus feces, lo que indicaba que habían adorado las cenizas del profeta. Los peregrinos llegaron hasta la esquina y dieron vuelta rumbo a la fonda de Liubka. Mas no pudieron pasar porque ante el portal se encontraron con una gran multitud. Liubka Shneiweis con una bolsa amarrada a su costado le daba de



puñetazos a un borracho y lo empujaba fuera de su fonda; con el puño cerrado le pegaba en la cara como si tocara la pandereta y con la otra lo sujetaba para que no se cayera. Por los dientes del pobre hombre y por sus oídos escurrían hilos de sangre; parecía pensativo y miraba a Liubka como si no la pudiese reconocer. Luego cayó sobre las piedras y se durmió. Liubka le dio una patada y entró en la fonda. El velador cerró el portón y saludó a Froim Grach, que en ese momento pasaba por el lugar.

—Saludos, Grach —le dijo—, si quiere aprender de la vida pase a visitarnos. Aquí tenemos muchas cosas para alegrarse.

El celador llevó a Grach hacia el muro donde descansaban los peregrinos. Un turco viejo, con turbante verde, viejo turco verde y ligero como una hoja, yacía sobre la hierba. Estaba cubierto de sudor, una blanca espuma de perlas. Respiraba con dificultad y apenas movía los ojos.

—He aquí —dijo Evzel, y se arregló la medalla que tenía siempre suspendida en su desaliñada chaqueta—, he aquí el drama cotidiano que podríamos llamar la ópera "El Mal Turco". Se está muriendo el viejecillo pero no podemos llamar a un médico, pues el que muere al regresar a casa, por el sendero de Mahoma, ha de considerarse el más afortunado... Escucha Salvash —le gritó carcajeándose Evzel al moribundo—, ahí viene el médico a curarte...

El turco miró al velador con miedo infantil y con odio. Le volvió la espalda. Evzel, contento con el papel que estaba representando, llevó a Grach a la otra parte del patio, donde se encontraba la cantina. Estaba iluminada y tocaba la música. Hebreos viejos con barbas tupidas tocaban canciones rumanas y judías. Mendel Krik tomaba vino de un vaso verde y relataba la paliza que le habían propinado Benia y Liovka, sus hijos. Relataba

su historia a gritos con una voz ronca y terrible; enseñaba sus dientes rotos y permitía que la concurrencia tocara las heridas que le habían salido en la barriga. Muchachotes de Volinda con carás de porcelana, escuchaban asombrados el relato y quejas de Mendel Krik. Se asombraban de todo lo que oían y Grach los despreciaba por eso.

—Viejo presumido —susurró—, y pidió un vaso de vino.

Luego Froim llamó a la dueña, Liubka la Cosaca, que junto a la puerta decía palabrotas y bebía vodka de pie.

—Dime —le gritó a Froim, y de la ira que sentía se puso bizca.

—Señora Liubka —le contestó Froim y la sentó a su lado—, es usted una mujer inteligente y la vine a ver como si fuera mi amada madre. Tengo confianza en usted, señora Liubka; primero confío en Dios y luego en usted.

—Habla —gritó Liubka. Corrió por toda la cantina y después regresó.

—En las colonias —dijo Grach— los alemanes tienen magníficas cosechas de trigo. Pero en Constantinopla, los ultramarinos están a mitad de precio. Un pud de aceitunas se compra allí por 3 rublos y aquí las revenden a 30 kopeks la libra.

Ahora les va muy bien a los tenderos, señora Liubka; los tenderos se pasean ahora muy gorditos y si uno pudiera abordarlos con cierta delicadeza, podría uno convertirse en una persona muy afortunada. Pero yo me quedé sólo en mi trabajo, ya que el difunto Liova Brik se murió. No cuento con ayuda alguna y estoy solo como Dios está en el cielo.

—Benia Krik, —dijo entonces Liubka— ¿Qué tiene de malo Benia Krik?

—¿Benia Krik —repitió Grach, lleno de sorpresa— soltero?

—Soltero —dijo Liubka—, amárralo con Basia, dale dinero y haz de él una persona decente. . .

—Benia Krik —repitió el viejo con una voz que parecía un eco lejano—; no había pensado en él.

Se levantó susurrando y tartamudeando. Liubka se adelantó corriendo y Froim la siguió. Salieron al patio y subieron al segundo piso. Allí vivían las mujeres que Liubka guardaba para los huéspedes.

—Nuestro novio está con Katiusha —le dijo Liubka a Grach—; espérame en el pasillo. Y se dirigió a la habitación donde Benia Krik se encontraba acostado con una mujer de nombre Katiusha.

—Deja ya de babear —le dijo al joven la dueña—. Primero, Benchik, hay que tener un oficio, después podrás babear. . .

Froim Grach te busca. Busca a una persona que le ayude en su trabajo y no la puede hallar.

A continuación le contó lo que sabía sobre Basia y sobre los negocios del Tuerto Grach.

—Lo pensaré —le contestó Benia, cubriendo con las sábanas sus piernas desnudas— lo pensaré, que espere el viejo.

—Espera lo que decida —le dijo a Froim que la aguardaba en el corredor— espera, tiene que pensarlo. . .

La dueña le acercó una silla y en ella se acomodó Froim para esperar con paciencia. Esperaba pacientemente como lo hace un mujik en una oficina. Tras la pared, Katiusha gemía y reía a carcajada limpia. El viejo dormitó unas dos horas o posiblemente más. Hacía tiempo que la tarde se había convertido en noche; el cielo se ennegreció y las estrellas se llenaron de oro, brillo y frescura. La cantina de Liubka ya había cerrado; los borrachos descansaban en el patio como muebles rotos; el viejo turco del turbante verde había muerto hacia la media noche. Luego llegó la música del mar, la trajeron los instrumentos musicales que sonaban en los barcos ingleses; la música llegó y luego dejó de tocar, pero Katiusha, la sensata Katiusha, seguía ofreciendo a Benia al rojo vivo, su paraíso ruso sonrosado. Gemía y reía a carcajada limpia. El viejo Froim permaneció sentado frente a su puerta hasta la una de la madrugada. Finalmente tocó.

—Hombre —dijo— ¿Acaso te burlas de mí?

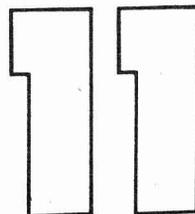
Entonces Benia abrió la puerta de la habitación de Katiusha:

—Monsieur Grach —dijo todo confundido, sonrojado y cubriéndose con la sábana—, cuando somos jóvenes pensamos que las mujeres son una mercancía, pero son realmente paja que arde por cualquier motivo. . .

Luego se vistió, arregló la cama y las almohadas de Katiusha y salió con el viejo a la calle. Paseando, llegaron hasta el cementerio ruso y allí, a un lado, se entendieron Benia Krik y el tuerto Grach. Acordaron que Basia entregaría a su futuro esposo tres mil pesos de dote, dos caballos de pura sangre y un collar de perlas. También acordaron que Kaplún pagaría a Benia dos mil rublos, como prometido que debió haber sido de Basia. Kaplún de la plaza Privoznaya, fue acusado de orgulloso, de que se había hecho rico gracias a las aceitunas provenientes de Constantinopla, de que no se había dado cuenta del primer amor de Basia y que por todo esto Benia Krik había decidido tomar sobre sus espaldas el martirio de casarse con Basia y recibir de parte de Kaplún los dos mil rublos.

—Tomaré esto bajo mi responsabilidad, papá —le dijo a su futuro suegro—, Dios nos ayudará y castigaremos a todos los tenderos. . .

Esto lo dijeron al amanecer, cuando la noche había ya terminado. A partir de este momento comienza la nueva historia de la decadencia de la casa de los Kaplún, el relato de su fin lento, de los incendios, balazos nocturnos. Todo esto, el destino del orgulloso Kaplún y el destino de la muchachota Basia, se decidió aquella noche, la noche en que su padre y su inesperado novio paseaban a lo largo del cementerio ruso. En aquel entonces, los jóvenes llevaban a las chicas tras las verjas y sus besos, sobre las lápidas, sonaban a gloria.



EL INICIO (1934)

Hace unos veinte años, siendo yo muy joven, me paseaba por las calles de San Petesburgo, durante un invierno muy frío, con un pasaporte falso y sin abrigo. Confieso que tenía un abrigo, pero no lo usaba por razones personales. Mis propiedades eran en aquel entonces unos cuantos relatos tan breves como arriesgados. Los repartía por todas las editoriales, pero a nadie se le ocurría leerlos, y si caían ante la vista de alguien, producían una reacción contraria a la que yo esperaba. El redactor de una de esas revistas me envió con el portero un rublo; otro dijo que mi manuscrito era una soberana tontería, pero que su suegro tenía un almacén de granos y harinas del que me podría hacer cargo. Pronto me di cuenta que lo único que me quedaba era visitar a Gorky.

En ese tiempo se editaba en Petrogrado la revista internacional "La Crónica", que en unos cuantos meses consiguió convertirse en la mejor publicación mensual. Su redactor era Gorky. Así que me dirigí a la calle de Bolshaya Monetnaya. Mi corazón daba brincos y por momentos se detenía. En la antesala de la redacción encontré un público de todos los estratos sociales imaginables: damas de la alta sociedad, los "don nadie", telegrafistas de Arzamás, "dujobores",¹ y obreros bolcheviques que trabajaban en la clandestinidad y no querían mezclarse con los presentes.

La consulta debía empezar a las seis. En punto de las seis, se abrió la puerta y entró Gorky. Me causó una gran impresión su estatura, su esbeltez, sus huesos anchos, lo azul de sus pequeños y penetrantes ojos y su traje extranjero que le quedaba un poco suelto pero que lo hacía verse elegante.

Dije que la puerta se abrió a las seis en punto. Toda su vida permaneció leal a esta puntualidad, virtud tanto de reyes como de obreros experimentados y seguros de sí mismos.

El público de la antesala se dividía en dos categorías: los que habían traído sus manuscritos y los que esperaban el veredicto.

Gorky se acercó al segundo de los grupos. Su forma de andar era ligera, silenciosa y diría que elegante. Llevaba unas libretas, en algunas de ellas sus anotaciones superaban lo escrito por el autor. Con todos hablaba con gran concentración, largamente y muy atento. Expresaba sus opiniones en forma franca y severa, escogiendo cada palabra y su fuerza pudimos apreciarla mucho después, a través de los años; palabras que al pasar por nuestras almas en un camino largo sin regreso posible, se convirtieron para nosotros en ley y conducta para la vida.

Al terminar con los autores conocidos por él, Gorky se nos acercó y empezó a recoger nuestros manuscritos. Me miró de reojo. Mi figura entonces era una sonrosada e inconsistente mezcla de personaje rechoncho, social demócrata, sin abrigo, escudado con

unos anteojos sujetos con un cordón encerado. Esto sucedió un martes. Gorky cogió mi cuaderno y dijo:

— Venga por la respuesta el viernes.

Estas palabras sonaban a irrealidad. . . Generalmente los manuscritos se perdían meses enteros en las redacciones y lo más frecuente era que desaparecieran por toda la eternidad.

Regresé el viernes y contemplé caras nuevas. Igual que la vez anterior me topé con princesas y dujobores, obreros y monjes, oficiales de la marina y colegiales. Al entrar en la habitación, Gorky me miró con su mirada rápida y decidió dejarme para lo último. Cuando todos se habían ido, el escritor y yo nos quedamos a solas. Me sentía como si me hubiera caído de mi propio planeta de Marsella (no sé si deba aclarar que estoy hablando de mi ciudad de Odesa). Gorky me invitó a su despacho. Lo que ahí me dijo resolvió mi destino.

— Hay clavos pequeños —dijo—, los hay también grandes —me mostró su dedo índice, fuerte y bien configurado—. El camino de un escritor está sembrado de clavos, generalmente de tamaño grande. Tendrá que caminar sobre ellos descalzo, desangrándose, y cada año que pase, más será la sangre que vertirá. . . Usted es una persona débil, se dejará comprar y vender, lo fastidiarán, lo adormecerán y se marchitará, simulando ser un árbol en flor. . . Para una persona honrada, para un literato y revolucionario honesto, el pasar por este camino es un gran honor. Le doy mi bendición para que lo recorra.

He de creer que no hubo en mi vida momentos más importantes que los que pasé en la redacción de "La Crónica". Al salir de allí, perdí por completo la noción física de mi ser. Delirante, bajo un frío azul de treinta grados bajo cero corrí por las espléndidas avenidas de la capital, abierto al cielo lejano y oscuro, y sólo me recobré cuando dejé tras de mí la Chiornaya Riechka y la Novaya Derevnia. . .

Pasada la media noche regresé a mi habitación alquilada la víspera a la esposa joven e inocente de un ingeniero. Cuando el esposo llegó de su trabajo y observó mi persona misteriosa y juvenil, ordenó que se sacaran de la antecámara todos los abrigos y chanclas y que la puerta de mi habitación, que daba al comedor, se cerrara con llave.

Así que llegué a mi nueva casa. Tras la pared se encontraba la antecámara despojada de las chanclas y chales que le pertenecían de derecho, mientras la alegría febril me llenaba el alma, alegría que exigía con todas sus fuerzas una salida. No sabía qué hacer. Me vi en la antecámara, sonriendo sin motivo alguno y sin proponérmelo abrí la puerta del comedor. El ingeniero y su esposa tomaban el té. Al verme a una hora tan avanzada de la noche, palidecieron; sobre todo sus frentes se pusieron muy blancas.

"Ya empezamos", pensó el ingeniero, y se preparó a vender cara su vida.

¹"El Inicio" apareció por primera vez en la "Gaceta Literaria" el 18 de junio de 1938; pertenece al ciclo *Recuerdos*. Lo escribió basándose en la entrevista que concedió al corresponsal de Komsomolskaya Pravda, Tregub, manifestando el gran cariño y agradecimiento que sentía por M. Gorky.



Me acerqué dos pasos y le confesé que Máximo Gorky me había prometido publicar mis relatos.

El ingeniero se dio cuenta de su error: haber tomado a un loco por un ladrón, y palideció más aún.

— Les leeré los relatos que me prometió publicar — dije sentándome y acercándome un vaso de té que no me pertenecía.

En mis trabajos, la brevedad del contenido competía con el abandono total de los buenos modales. Una parte de ellos, afortunadamente, jamás vio la luz. Algunos se recortaron de las revistas y sirvieron para enjuiciarme por dos delitos: por tratar de derribar al régimen y por pornografía. El juicio debió celebrarse en marzo de 1917, pero el pueblo que quiso defenderme se sublevó a fines de febrero, quemando no sólo mi caso judicial, sino también el edificio del juzgado de Distrito.²

En aquel tiempo, Alexis Maximovich³ vivía en la avenida Kronversky. Yo le llevaba todo lo que escribía, o sea, un cuento diario (al final tuve que abandonar este sistema para caer en el extremo opuesto). Gorky lo leía todo; lo rechazaba todo y me exigía que continuase. Al fin, nos cansamos ambos. Me dijo con su voz de bajo:

— Podemos deducir con toda claridad, estimado señor, que aunque no sabe usted nada de nada, se da cuenta de muchas cosas. Así que viaje y observe. . .

A la mañana siguiente me convertí en corresponsal de una revista que me entregó 200 rublos para mi misión. La revista jamás llegó a publicarse, pero los doscientos rublos me sirvieron de mucho. Mi misión duró siete años; recorrí muchos caminos y fui testigo de múltiples batallas. Después de estos siete años, al darme de baja en el ejército, intenté por segunda vez publicar mis escritos. Entonces recibí una nota de él: "Posiblemente ya pueda empezar a escribir. . ."

Sentí de nuevo su apoyo constante y apasionado. Esta exigencia de aumentar constantemente y a como diera lugar el número de cosas necesarias y bellas que hay en la vida, se lo pedía Gorky a miles de personas, cuyo talento él descubría y educaba, y a través de ellas, a toda la humanidad. Estaba dominado por una pasión ilimitada, nunca antes vista y que no se debilitaba mientras se tratara de la creatividad humana. Sufría cuando se percataba de la esterilidad creativa de alguna persona en la que él hubiera puesto sus esperanzas. Feliz, se restregaba las manos y guiñaba el ojo al Mundo, al Cielo y a la Tierra cuando observaba que de una chispa surgía la llama. . .

Notas

1. Secta religiosa que negaba los ritos y dogmas de la Iglesia ortodoxa (sur de Rusia, segunda mitad del siglo XVIII).
2. El autor se refiere a la Revolución de febrero de 1917, a raíz de la cual tuvo que abdicar el zar.
3. M. Gorky.

SOBRE LOS CREADORES DE LA NUEVA CULTURA. (Conferencia pronunciada en marzo de 1936)

Camaradas: nos hemos reunido como resultado de la sublevación del público lector. La finalidad de ese movimiento trasciende cualquier caso personal. Uno puede estar de acuerdo o no con los métodos que utilizan los críticos para mutilar a algunos de nuestros compañeros, pero he de decirles que estoy de acuerdo, en esencia, con dichas mutilaciones (*risas*).

Contamos con un pueblo renovado de 170 millones de individuos. La mayor parte ha aprendido a leer y a escribir hace diez o veinte años. Tenemos ahora decenas de millones de nuevos lectores que no pueden leer partiendo de Joyce o Proust. En la dirección de este movimiento nunca antes visto, tienen que cometerse errores. El trabajo de nuestros redactores y críticos es de una gran responsabilidad, mas no es mi intención defenderlos. Dentro del embrollo que los mismos críticos tratan de esclarecer, son ellos ahora los que frecuentemente cometen equivocaciones; más aún, muchas veces sus juicios son tan sorprendidos que se asemejan a los fenómenos atmosféricos. Pero todo esto no tiene gran trascendencia. Importa que un pueblo de 170 millones que está creando una nueva cultura, que construye una nueva sociedad, declara que tiene pocos libros para leer y que la mayor parte de ellos son malos. Ante una declaración así, debemos estar alertas.

Teniendo esto en cuenta debemos tratar que esta reunión se convierta en una reunión de producción literaria.

Hablo de gente de buena voluntad y de talento que desea y puede trabajar, y hablo en forma concreta. En todas nuestras reuniones literarias se expresan muchas y muy buenas intenciones, con estas intenciones están empedrados el infierno y nuestra literatura (*risas*). También hemos oído muchas veces del reconocimiento que nos brinda el Poder Soviético. Creo que la cuestión ahora estriba en saber si el Poder Soviético reconoce a aquellos que lo reconocen a él (*aplausos*).

¿Qué es lo que debemos hacer para elevar nuestro profesionalismo? He aquí la pregunta que cada uno de nosotros debe plantearse.

Tomemos el caso del camarada Babel: me es más familiar que cualquier otro. Aquí me es muy difícil concordar con el coro de personas que lo critican.

Me echan en cara que mi producción es escasa.

En mis años mozos publiqué varios relatos que despertaron interés; después guardé silencio por espacio de siete años. Luego, mis obras empezaron a publicarse de nuevo, pero resultó que ya no me gustó lo que había hecho anteriormente y surgió en mí el sentimiento, completamente normal, de escribir en forma distinta.

No puedo ligar la palabra "equivocación" a los sentimientos de inconformidad que experimentaba hacia mi persona, pues equivo-

"Sobre los Creadores de la Nueva Cultura" se publicó el 31 de marzo de 1936 en la *Gaceta Literaria* bajo el título de "Extractos del Discurso del Camarada. I. Babel". Se basa en el discurso pronunciado por el escritor en la reunión de escritores de Moscú que tuvo lugar del 16 al 26 de marzo de 1936 y donde se discutieron problemas relacionados con el formalismo y el naturalismo.



cación dentro de la literatura equivale a decir "escritor". El Rey Luis dijo en alguna ocasión: "El Estado soy yo". A partir de ese punto se deben tomar medidas extremas para saber lo que uno realmente es.

Al principio de mi carrera, mi intención fue escribir en forma breve y concreta. Pensaba que tenía mi propio método para expresar sentimientos e ideas. Luego, esta pasión decreció en intensidad y me convencí a mí mismo que debe escribirse con armonía y largueza, usando una serenidad clasicista y haciendo gala de gran tranquilidad. Cumplí con mis propósitos; me aislé del mundo y usé al escribir tanto papel como un grafómano (*risas*).

Entre mis pecados hay una virtud que posiblemente deba conservar. Considero que uno debe ser su propia censura; previa, no posterior. Por eso, al terminar de escribir dejé que mi obra se añejara y, después, cuando la leí en mis cinco sentidos, me di cuenta de que no podía reconocerme: lento, aburrido y nada interesante. Fue entonces cuando, por enésima vez, decidí conocer gente, recorrer miles de kilómetros y observar infinidad de casos y cosas. Mi idea fue la siguiente: cuando surgen sucesos de importancia mundial, cuando nacen individuos y manifestaciones nunca antes presenciados, sólo los escritos sobre hechos reales pueden sacudir las conciencias.

He aquí que, entonces, traté de describir hechos reales, los dejé

añejar, luego los releí y me di cuenta que tampoco era nada interesante (*risas*).

La cosa empezó a ponerse seria, hasta que llegó el momento de revisar todo nuevamente para llegar a una decisión.

Entendí que el primer deseo que me impulsaba era el de cambiar mi forma de ser a través de un objetivismo especial y la utilización de nuevas formas y técnicas.

Mi segundo impulso se basaba en la confianza, muy íntima, de que el país soviético mismo hablaría por mí, ya que los sucesos que vivimos son tan extraordinarios que hablarían por sí mismos sin ningún esfuerzo de mi parte. Sólo necesitaría exponerlos correctamente para que resultaran interesantes, estremecedores e importantes para todo mundo. A pesar de ello, no me resultó; lo que escribí me pareció también poco interesante.

Entonces entendí definitivamente que un libro es un universo visto a través del individuo. Entendí que en mi forma de describir los hechos lo que faltaba era precisamente el individuo, por lo que se creaba un vacío. Lo que tenía que hacer ahora era redescubrir al individuo. Como literato no cuento con otros instrumentos que no sean mis sentimientos, deseos e inclinaciones. En nuestra condición de grande responsabilidad precisamos de una ilimitada honradez hacia nosotros mismos.

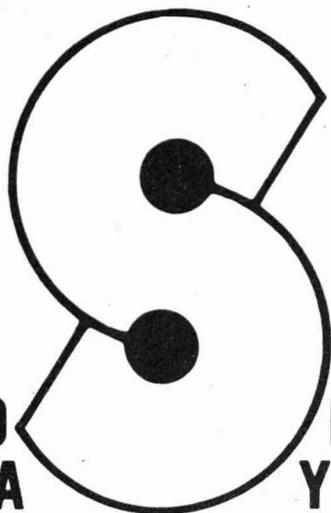
Así pues, llegué a la conclusión de que para escribir bien debo llevar mis sentimientos, sueños y deseos más íntimos hasta el límite de lo posible, elevarlos a alturas insospechadas, decirme con todas mis fuerzas lo que realmente soy, purificarme por completo y, sólo entonces, emprender la marcha. Sólo así puede uno llegar a saber si lo que tiene entre manos valdrá o no la pena. Entonces, camaradas, por primera vez en muchos años sentí agilidad al escribir y toda la belleza de mi trabajo.

La única forma que existe de probarse a sí mismo es mantener la personalidad propia y desarrollar con gran vigor y honestidad el talento artístico. Esa prueba consiste en saber si mi personalidad, mi trabajo, con lo que pretendo enseñar o influir en los demás, es o no parte de la creación de la cultura socialista, de la que soy parte integrante. Debe saberse si uno se puede considerar representante del hombre nuevo de nuestro pueblo, que presencia con codicia el escenario y que espera y exige ideas nuevas, apasionadas y vigorosas.

La única respuesta que me puedo dar es la de seguir mi trabajo con mucho más ahínco que antes. No quisiera extenderme más sobre el tema, para no caer en el campo de las "buenas intenciones". Esperemos a que se publiquen mis futuros trabajos... Trataré que ello sea en un futuro no lejano.

No podremos tener buena literatura si de estas reuniones de escritores no surgen figuras poderosas, vigorosas, variadas y apasionadas. Ellas, unidas por una sola meta y un amor apasionado hacia la construcción del socialismo, deberán crear la nueva cultura socialista (*prolongados aplausos*).

**ARMANDO
PARTIDA**



**ERGUEI
YESENIN**

El 28 de diciembre de 1975 se cumplirán cincuenta años de la muerte de uno de los "poetas contemporáneos más eminentes. . ." (L. Leonov. *30 días*, Moscú, 1926, No. 2). Nació el 3 de octubre de 1895 en la aldea Constantino, de la región de Riazán, en el seno de una familia campesina, acortó su vida el 28 de diciembre de 1925.

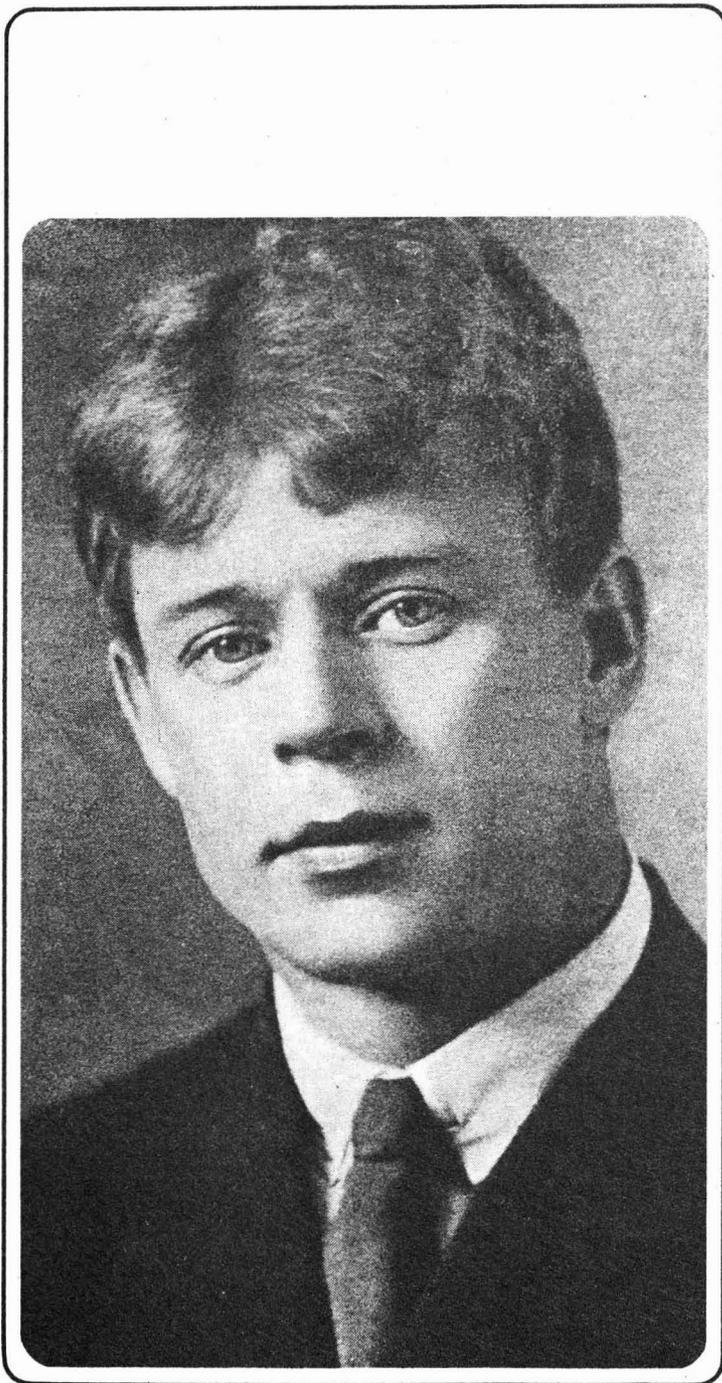
La niñez de Yesenin transcurrió en la casa del abuelo materno y posteriormente en la de la abuela materna. La influencia de la religiosidad y del folcloré lo marcaron para toda su vida. Las tradiciones culturales de la aldea, la atmósfera de la naturaleza y la belleza del paisaje únicamente podrán manifestarse con sentimientos, ya por medio de la religión, ya por medio de la canción y los cuentos populares que, posteriormente, determinaron el lirismo y el espíritu de este poeta.

A los 14 años terminó el cuarto curso del Colegio de Constantinov y en el otoño comenzó a estudiar en la escuela para profesores de Spas-Klepikovsky. Hasta no hace mucho tiempo, se hablaba de Yesenin como de un improvisado e irreflexivo poeta que escribía por mera intuición; mas lo cierto es que la poesía popular acumulada durante su niñez se enriqueció con las lecturas constantes de los poetas populares rusos (Nikitin, Koltzov, Nikrasov), y de los escritores del Siglo XIX leídos en la escuela.

*Talento y de clara inteligencia. Respondía en las lecciones con viveza. Sobre todo cuando leía los versos de Nikrasov, Koltzov y otros poetas, hay que decir que Ivan Matviévich (el profesor de la escuela A.P.) se esforzaba por despertar en nosotros, niños aldeanos, el amor por la literatura patria. Teníamos nuestra biblioteca escolar, no mala para aquellos tiempos. Teníamos libros de Pushkin, Gogol, Turguéniev, Nikrasov, Lermantov, Tolstoy, versos de los poetas campesinos Koltzov y Nikitin. A Yesenin le gustaba leer. Si le veía un libro nuevo a alguien, se incendiaba y en alguna forma obtenía el libro.*¹

De los versos del poeta, hasta hoy publicados, los primeros son obra de un adolescente de 15 años. Después de recibir el título de profesor de escuela primaria, parte a Moscú (1912). Las dificultades, los contrastes de la ciudad con que se enfrenta, le despiertan su inquietud social y participa activamente repartiendo literatura ilegal junto con los obreros bolcheviques de la imprenta *Sitin*, donde comienza a trabajar en marzo de 1913, mismo año en que se inscribe en la Universidad Moscovita Popular en la división de historia y filología; se hace miembro también, del círculo literario-musical *Surikov*.

La decisión de no ser profesor y dedicarse completamente a la poesía, es deliberada. Abandona los amplios espacios abiertos del campo para convertirse en un poeta de verdad. Abrirse camino le es difícil al aún adolescente Yesenin; aunque tiene contacto con el círculo de trabajadores demócratas revolucionarios, su "imaginación poética era motivada por otras imágenes, las imágenes de su infancia patriarcal".²





Las revistas donde Yesenin comenzó a escribir en Moscú durante 1914 no tenían un "público culto". En estas revistas había que igualarse al nivel de los lectores; Yesenin no publica sus mejores poesías, sino frecuentemente las de carácter religioso ("La campaña somnolienta. . .", "La oración maternal" etc).³

Su inquietud lo hace incursionar en Petrogrado, donde se encontraban los círculos literarios con mayor influencia. Blok y Gorodietzky lo apoyan y le abren las puertas de las revistas literarias. El poeta Gorodietzky nos comenta: *Yesenin apareció en Petrogrado la primavera de 1915. Llegó a buscarme con una nota de Blok. En ese tiempo Blok y yo estábamos estusiasmados por la aldea. Yo, además, por el paneslavismo. La aparición de Yesenin era la realización de un milagro mucho tiempo esperado, y junto con Kliuyev y Shiriavtzy, que para entonces ya había surgido, Yesenin dio la posibilidad de hablar de todo un grupo de poetas campesinos. Sus versos los traje enredados en un pañuelo, a lo campesino. Desde los primeros versos me quedó claro qué felicidad había llegado a la poesía*"⁴

Bastaron los pocos minutos que se tardó Blok en leer los versos del joven poeta vestido especialmente "a la rusa", con botas y camisa de personaje de las óperas de Glinka, para que luego escribiera en su diario:

9 de marzo de 1915. Estuvo conmigo un muchacho de Riazán con sus versos. . . . Los versos son frescos, limpios, sonoros, locuaces. Tiene su propia lengua.

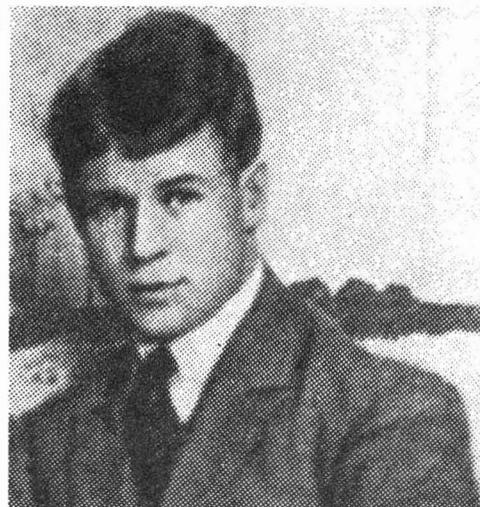
También Gorky, en una carta a Romain Rolland, describió el

retrato de Yesenin de aquellos años: . . . *bajo de estatura, de figura graciosa y delicada, con rizos claros, vestido como Vania de "La vida por el Tzar", ojiazul y limpito como Lohengrin, así era. La ciudad lo recibió con tal admiración, como el glotón encuentra las fresas en enero. Comenzaron a elogiar sus poesías en forma exagerada e incluso sin sinceridad. Entonces tenía 18 años y a los 29 ya metía sus rizos a la moda en su sombrero de copa; entonces parecía un dependiente de confitería.*⁵

El sentido común de Yesenin ayudó a sortear las dificultades que presentaba la vida literaria y a navegar en las corrientes literarias como el simbolismo, akmeísmo, anarquismo místico, neocristianismo, futurismo, egofuturismo, neopopulismo, etc.; mas no pudo evitar que su vida posterior se convirtiera en algo difícil y sumamente complicado, al luchar no sólo contra su propia naturaleza, sino contra la atmósfera social y literaria, tanto pre-revolucionaria como post-revolucionaria.

II

Las poesías anteriores a la revolución pueden dividirse aproximadamente en tres grupos. Las primeras son meros intentos poéticos; él mismo se negó a publicarlas. El segundo grupo son las poesías fechadas los años 1910-1911, publicadas mucho más tarde y posiblemente de años posteriores. Estas poesías se diferencian visiblemente por su mejor calidad de las que se conservaron en los manuscritos más tempranos y en especial de los versos que envió a



su joven amigo Panfilov a las aldeas de Spas-Klepiskovsky, en los años 1912-1913. Al tercer grupo pertenecen las obras anteriores a la revolución, que se refieren a los años 1915-1916; son las más maduras.⁶

En ellas encontramos la vida de la aldea y de la naturaleza en todo su esplendor y libertad; aunque se sienta mucho la influencia de los poetas por él leídos, su carácter lírico y su sinceridad los hace frescos y muy personales. Su yo interno, sus sentimientos íntimos, su amor desmedido por el paisaje natal se desbordan límpidamente, sin fingimientos.

Aquí ya se siente su talento metafórico, basado en lo representativo, concreto y real de la naturaleza y sus colores. El sistema poético de la línea popular rusa está totalmente asimilado: no recurre a la inversión ni al encabalgamiento, sino a un sistema sintáctico fluido y simple. En su primer período, la rima y ritmo de la canción popular rusa son evidentes. En las poesías líricas de Yesenin la personificación del mundo llama poderosamente la atención. El objeto que dibuja, sobre todo la naturaleza, siempre se mueve. De allí la abundancia de formas verbalizadas. La luna que compara con su cordero rizado, "pasea" por la yerba azul. Los cuernos de la luna que se reflejan en el lago tranquilo "dan topes" con el espargancio. Si se asoma al lago, "desde el sendero lejano", parece que "el agua balancea las orillas". el ajeno no huele, sino que "sopla con su olor", el jardín no florece, sino que "fulgura, como espuma de un incendio", etc.⁷

Los recuerdos de la religiosidad familiar se vierten sobre la naturaleza y todo el ritual religioso, todos los accesorios del altar los trasplanta metafóricamente en imágenes que van desde los abedules blancos como cirios, hasta un léxico correspondiente "Y sus chozas, imágenes con casullas" (*Peregrinos*). Los árboles, plantas, el inmenso escenario, se engalanan con el dorado y plata de los altares. Sin embargo, este hecho en nada lo acerca al misticismo de la época. Las tradiciones de la lírica popular de que se alimentó le dan vigor, vitalidad y la humanizan haciendo terrenal su poesía.

A la vez que recurre a los arcaísmos, toma los giros dialectales de la región de Riazán, o forma neologismos a partir de antiguas raíces; esto dificulta la comprensión de ciertas palabras, junto con los términos bíblicos que utiliza.

Por otra parte, el poeta recurre frecuentemente a vulgarismos o blasfemias que rompen la estructura de la lírica. Así, el efecto idiomático que provoca es mucho más fuerte que el de un simple contraste, como en el poema *Sorokoust*. Otro género que también cultivó, sobre todo en su último período epistolar como *Carta a mi madre*, *Carta de mi madre*, *Carta a mi hermana*, etc. Muy cercano a éste, es su estilo retórico, sobre todo en sus grandes poemas de gran contenido político y social. Aquí, el lirismo ciudadano está determinado por emociones personales, igual que

en sus versos romanzas, que siguen las tradiciones de la lírica popular y de la canción gitana.

III

En poesías y poemas como *Camarada*, *Inonia*, *El tamborilero celeste*, escritos inmediatamente después de la revolución, se escuchan nuevas notas que amplían su diapason poético. Ciertamente que su contenido se vuelve contradictorio por sus metáforas que provienen de una concepción del mundo completamente diferente a la que la revolución trae consigo; ¿pero quién de los escritores, poetas, pintores de la época, pueden sustraerse de lo que eran antes de Octubre? El epopéyico y gracioso poema de Block *Los doce*, tiene como héroes a doce soldados, doce apóstoles y a su comandante Jesús, que patrullan las calles de Petrogrado. El pintor Petrov Vodkin sustituye a los tres arcángeles de Rubliov y coloca a tres soldados; en el teatro se toma a los personajes de Shakespeare, Schiller, etc., y los tornan bolcheviques y burgueses. La revolución no significaba que simultáneamente a su estallido, surgiría una nueva forma de expresión poética; el mismo Mayakovsky no renuncia a los recursos formales del cubofuturismo para tornarse un poeta revolucionario.

Otro aspecto también muy discutido es su pertenencia, después de la revolución, al grupo de poetas imaginistas (17-XII-1918), que se valían de imágenes muy ricas, llenas de arabescos, con muchas facetas para describir los objetos. Las metáforas debían de ser inusitadas y rebuscadas. Se asegura que esto ejerció en él una influencia negativa.

Si así fuera, tendríamos que considerar su participación dentro del imaginismo como otra etapa de su poesía: mas su poesía no cambia, sino que continúa por senderos ya marcados. Las imágenes, metáforas, ritmo, etc., de su sistema poético anterior al imaginismo, no se tornan más complejos, sino se depuran. Igualmente, jamás logra compartir la posición filosófica de A. B. Mariengort y V. G. Sherschenevich, los portadores del imaginismo: "Esta agrupación ignoraba el contenido ideológico de los versos, anunciaba la imagen como esencia de éstos. A Yesenin le llamó la atención que resaltarán la metáfora, ya que su búsqueda de la representación escultórica de las ideas en la obra, constituían la particularidad de su maestría como poeta. Ideológicamente se separa del grupo en la primera mitad de 1921 (ver el artículo de Yesenin *Los hábitos y el arte*, en donde critica el programa del imaginismo). En su autobiografía *De mí* (octubre 1925), señala el poeta: 'Esta escuela no tenía nada en qué apoyarse y murió por sí misma, dejando la verdad a la imagen orgánica'.⁸

"El poema *Pugachov* (1921, A. P.) es la obra más significativa creada por Yesenin en su período ligado a los imaginistas y demuestra cuán distante se encontraba el poeta en su desarrollo artístico...⁹

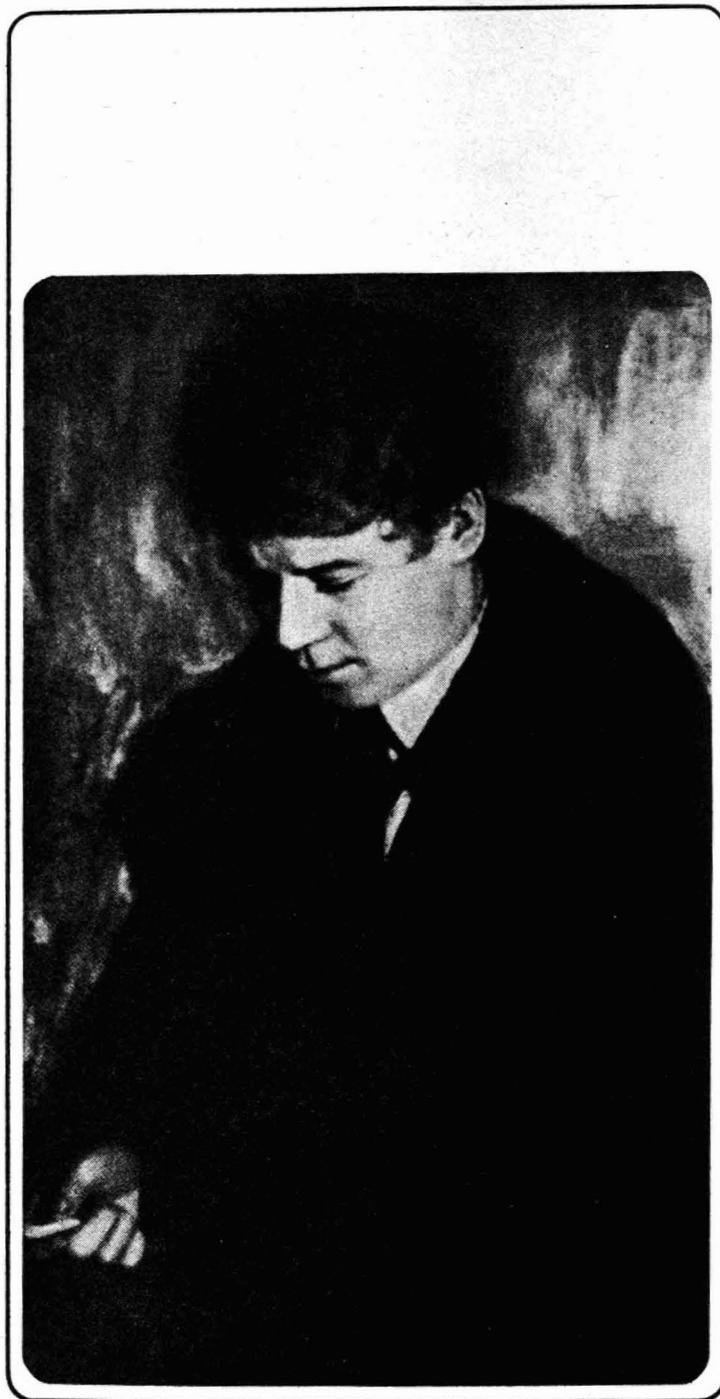
IV

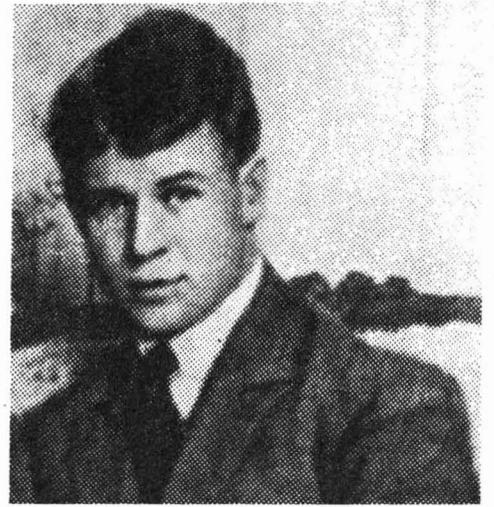
Su viaje a Europa y a USA (10 de mayo de 1922-3 de agosto 1933), acompañando a su tercera esposa, Isadora Duncan, le da una madurez que ya señala en *Yo, el último poeta de la aldea* (abril de 1921) y en su poesía *No lo deploro, no llamo, no lloro* (1921). Dos líneas marcan los derroteros muy precisos de este período. La primera es una lírica nueva que lentamente alcanza la sencillez de todo lo clásico, se libera de lo que pudiera ser superfluo, decorativo o sorprendente. Se concreta a lo que él mismo llamó "imagen orgánica", resultado de una depurada, sincera y apasionada manifestación que, incluso, más tarde le permitió escribir poesía amorosa, rica en acentos dramáticos y con toda la gama de sentimientos de que fue capaz. El ciclo *Motivos persas* (1924) es signo palpable de su madurez poética y filosófica; esto refleja también el grupo de poesías titulado *Moscú de las tabernas*, o su desesperado y trágico poema *El hombre negro*. La segunda es la del poeta tribuno, iniciada con el drama poético *El país de los canallas*, que continúa con el poema inconcluso *¡Pase a campo!*, que posteriormente formó parte del poema *Lenin*, uno de los primeros dedicados al gran dirigente y uno de los más sentidos y hermosos que se le han escrito.

Dentro de esta misma línea y rompiendo la medida clásica que Yesenin tenía como ideal de la lírica (no más de 20 renglones por poesía, según el consejo que le había dado Blok) encontramos: *El poema de los 36*, *La balada de los veintiséis*, *Anna Snéguina*, *La canción de la gran campaña*, y otros más breves, pero que rebasan la medida mencionada anteriormente. El carácter social y épico de los temas lo obliga a buscar nuevas soluciones poéticas y nuevos medios de expresión. La lírica popular y el carácter narrativo de los relatos populares de sus primeras obras tienen una nueva manifestación al encontrar su unidad en el carácter épico.

V

Después de que Yesenin se convierte en la sensación de Petrogrado, su vida cambia por completo. Por un lado, su ansia de ser famoso y reconocido; por el otro, el descubrimiento de un mundo lleno de atractivos. El mundo snob bohemio y decadente de la sociedad aristócrata y burguesa en crisis del Petrogrado prerrevolucionario, corrompen al aún adolescente de facciones finas, muy rusas, de bellos ojos azules y cabellos rizados de centeno. Sin demora, junto con el éxito literario llegaron los placeres de la vida fácil, brindados por los que tenían en sus manos la cultura; lo sobornan con la fama y la adulación. Pero lo que más influyó en él fue la necesidad de tener amigos, de sentirse admirado y querido, ¡y qué poeta no lo desea! Su pasión por sentirse mimado, junto con su rebeldía y el deseo de ser siempre el primero, muchas veces lo llevó por caminos equivocados, como se





desprende de las espléndidas memorias de Matvey Rizman: *Todo lo que recuerdo de Yesenin* (1973).

El disfraz de muñeco ruso con que se presentara ante los literatos cosmopolitas, le abrió las puertas de la fama. Posteriormente, en sus mistificaciones cambia ese disfraz por el sombrero de copa, el frac y la capa (¡en pleno período de la guerra civil!) Cuando descubre que el escándalo es la mejor forma de hacerse publicidad, establece su figura de truhán y escandaloso sin que se sepa cuándo ese escándalo es producto del alcohol o de su manía por ser el centro de atención. Sin embargo, la verdad es que gozó hasta la muerte de mayor simpatía y popularidad como ningún otro poeta contemporáneo, incluso Mayakovsky. Todo lo expresado en su poesía era merecedor de eso y mucho más, de aquello que los críticos no siempre le brindaron, de aquéllo de que siempre estuvo hambriento. Se ha dicho que por no ser su poesía de contenido revolucionario, fue desdeñado oficialmente*, sin embargo, su poesía fue revolucionaria por ser tan acendradamente nacionalista, pues mostraba el espíritu y carácter del hombre ruso sin ningún recato. Con todo, su temática era muy limitada, como lo señalaron Lubacharsky y Sviertlov: *Es un poeta talentoso, pero escribe sobre la antigua Rusia. Sobre una forma de ser ya vieja, costumbres, religión. Todo esto siempre morirá. Si Yesenin no comprende esto, enterrará su talento. ¡Y de él puede salir algo!*¹⁰

Tales cambios sustanciales ocurrieron en la conciencia de Yesenin; tal fue su evolución, un rechazo progresivo de las ideas ilusorias patriarcal-populistas, de la idealización de la antigua vida de la aldea.

Al mismo tiempo, esto significó un acercamiento de Yesenin con aquellos escritores soviéticos que mantuvieron una posición real para resolver los problemas candentes de ese momento, como el campesinado y la revolución, la ciudad y la aldea. Yesenin, a diferencia de otros muchos escritores, llegó a la solución correcta de estos problemas —aunque un poco tarde—, ligado a un doloroso proceso de rechazo a lo viejo. Y no pierde, sin embargo, su individualidad creativa, al mezclarse a la corriente general de la literatura soviética.¹¹

Aun conservando su carácter lírico, su talento se impone y es reconocido oficialmente por las autoridades como uno de los más grandes y valiosos poetas, ya no rusos, sino soviéticos. Prueba de ello es que durante su estancia en Bakú, en 1924 y 25 el mismo Kirov y Frunse se encargan de cuidarlo y protegerlo para que no le ocurra nada, a sabiendas de que en cualquier momento puede salir muy mal parado de algún pleito o riña callejera. P. I. Chaguin recuerda que en 1925, "...a fines de diciembre, en el XIV Congreso del Partido, Serguey Mironovich Kirov me preguntó: '¿Qué escriben de Yesenin en Bakú? ¿Cómo se encuentra?' Le informé a Mironov: por lo que sé, Yesenin se fue a Leningrado. 'Vaya, pues —dijo Kirov—, continuaremos protegiéndolo en Leningrado.

Dentro de unos cuantos días estaremos allí." En el Congreso habían designado a Kirov secretario del partido en esa ciudad.

Pero ni la protección del estado, ni su cuarta esposa Sofía A. Tolstoy, con la cual apenas se había casado el 18 de septiembre de ese año, ni el hecho de haber firmado un contrato (17 de junio de 1925) para publicar sus obras completas pagándole "...un rublo por renglón, a ninguno de los otros poetas se les había asignado ese pago, prueba de lo alto en que se preciaba su obra"¹³ fueron suficientes para que el poeta siguiera viviendo.

La resolución tomada el 27 de diciembre, realmente no debía haber extrañado; en sus poesías ya estaba presente la depresión, pues "la poesía para Serguey Yesenin era un relato lírico sobre su vida"¹⁴ y en los últimos años el poeta reflejaba una gran desilusión por todo lo que le rodeaba.

No nos

descubrirán

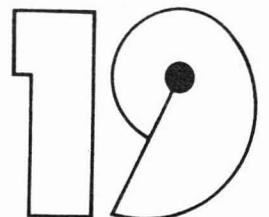
la causa de la pérdida

Posiblemente haya sido la falta de calor fraternal, la falta del gran amor que nunca encontró o el temor de perder la frescura de su juventud, pero el 27 de diciembre de 1925, al no encontrar tinta en su cuarto del hotel *Inglaterra* en Leningrado, se cortó las venas y escribió con sangre su verso de despedida: *Adiós, amigo mío, adiós* y al día siguiente se colgó. "Murió el gran poeta nacional... El día de su muerte deberá señalarse con luto en la literatura."¹⁵

Notas

1. N. P. Kalinkin. "En la misma clase", *Memorias sobre Serguey Yesenin*, Moscú, edit. Moskovsky Rabochi, 1966, pp. 87-88.
2. Korney Zielinsky. Prólogo a Serguey Yesenin: *Obras completas*, Moscú, Edit. Judozhstviennaya literatura, 2da. ed. T. I., p. 11.
3. Op. cit. p. 11.
4. S. M. Goroditzky. "Sobre Serguey Yesenin", en *Memorias sobre Serguey Yesenin*, p. 167.
5. Korney Zielinsky, Op. cit. T. I., p. 12.
6. Korney Zielinsky, Op. cit. T. I., p. 13-14.
7. Korney Zielinsky, Op. cit. T. I., pp. 14-15.
8. V. Belousov. *Serguey Yesenin*, Moscú, Edit. Ananie, 1965, p. 99.
9. Korney Zielinsky, Op. cit. T. I., p. 36.
10. Matvey Roizman. *Todo lo que recuerdo de Serguey*, Moscú, Edit. Sov. Rossia, 1973, p. 21.
11. Ye. Naumov. *Serguey Yesenin, Vida y Obra*, Moscú-Leningrado, Edit. Provieschebie, 1965, p. 142.
12. P. I. Chaguin. "Yesenin en Bakú", en *Memorias sobre Serguey Yesenin*, p. 416.
13. Y. V. Eyvdokimov, "Serguey Aleksandrovich Yesenin" en *Memorias sobre Serguey Yesenin*, p. 434.
14. Simón Chikovani. *Pensamientos, Impresiones, Recuerdos*, Moscú, Edit. Sov. Pisatiel, 1968, p. 87.
15. A. Tolstoy. Citado por V. Belousov, *Serguey Yesenin*, p. 151.

* "Yesenin compuso los mordientes cantos de un "Hooligan" y dio a los insolentes estribillos de los tugurios de Moscú esa inimitable melodía Yeseniana que le era propia. Muy frecuentemente parecía un engreído con gestos vulgares y palabras crudas y triviales. Pero en el fondo palpitaba la ternura especial de un alma sin defensa y sin protección. Por medio de esta grosería semifingida, Yesenin trataba de protegerse contra la época brutal en que había nacido, pero no logró hacerlo."
L. Trotsky. *Sobre Arte y Cultura*, Madrid, Ed. Alianza 1971-1974, pp. 144-145.





**ANTOLOGIA
DE
SERGUEI
YESENIN**

Llanura nevada, luna alba,
Nuestra tierra envuelta por una mortaja
Y los abedules de blanco lloran en los bosques.
¿Aquí quién pereció? ¿Murió? ¿Yo mismo no seré?
1925

Arce, tú, arce helado,
¿Qué haces acurrucado bajo la ventisca blanca?

¿Acaso algo has visto? ¿Acaso algo has oído?
Parece que hubieras salido de la aldea a pasear.

Y cual vigilante borracho, saliendo al camino,
Al caer en la nieve, se te heló una pierna.

Ay, y yo mismo no sé por qué hoy estoy tambaleante,
No llegaré hasta la casa con esta borrachera amistosa.

Allá encontré un sauce, aquí vislumbré un pino,
Bajo la ventisca les canté a voz en grito la canción del verano.

Yo mismo me creí aquel arce
Mas no abatido, sino verde del todo

Y después, al perder la discreción, atontado por un pino,
Como a una mujer ajena, me abracé de un abedul.
1925

Allá, en los surcos de coles,
Con agua roja riega el ocaso.
El arcito a la pequeña madre
Mama la tela verde
1910

No fuerces la sonrisa, crispando las manos,
Amo a otra, no a ti.

Tú misma lo sabes, lo sabes muy bien:
A ti no te miro, no vine a verte

Pasaba de lado, al corazón le es igual.
Sólo quise fisgar por la ventana.
1925

Versificador infortunado, ¿Eres tú
quien compone canciones a la luna?
Hace tiempo mis ojos se helaron
por las cartas y el vino, para el amor.

¡Ay! La luna se filtra por el marco
¡Qué luz! Como para punzar los ojos...
Aposté a la dama de espadas
Y le jugué al as de oros.
1925

En el lago se entretejió la alborada escarlata,
En el pinar con rumores lloran los urogallos.

En alguna parte llora la oropéndola, sepultándose en el hueco.
Sólo yo no lloro, el corazón está radiante.

Lo sé, por la noche saldrás al borde del camino,
Nos sentaremos en los haces frescos del pajar vecino.

Te besaré hasta embriagarme, te ajaré como una flor,
El ebrio de felicidad no tiene juicio.

Bajo las caricias tú misma arrancarás el velo de seda,
A los matorrales la llevaré embriagada, hasta el amanecer.

Y deja que con rumores lloren los urogallos.
Hay congoja alegre en el grana de la alborada.
1910

PEREGRINOS

Los peregrinos pasaban por las aldeas.
Bebían *kvas* bajo las ventanas.
En las iglesias, ante cerrojos del pasado,
Adoraban al límpido salvador.

Los peregrinos atravesaban los campos,
Cantaban el verso del dulce Jesús.
Los jamelgos con el equipaje pateaban al paso,
Los gansos vocingleros grasullaban.

Los baldados renqueaban entre el rebaño,
Diciendo sermones dolorosos:
"Como uno sólo servimos al señor,
Cifrando en los hombres las cadenas del asceta."

Los peregrinos sacaban de prisa
Las migajas guardadas para las vacas
Y los pastores gritaban con burla:
"A bailar, muchachas, llegaron los bufones."
1910

ABEDUL

Abedul blanco
Bajo mi ventana,
Cubierto de nieve
Como plata.

En las ramas vaporosas
Cual orla nevada,
Se extendieron las borlas
Como flecos blancos.

Y el abedul se yergue
En silencio, somnoliento,
Y arden los copos
En el fuego dorado.

Y la aurora, perezosa,
Recorriendo alrededor,
Espolvorea las ramas
De nuevo con plata.

1913



CANCION DE PERRO

De mañana en el granero del centeno,
Donde las esteras fulguran en fila,
Siete parió la perra,
Siete cachorros de fuego.

Hasta el atardecer los estuvo acariciando,
Peinándolos con la lengua,
Bajo su vientre tibio
El copo derretido fluía.

Y al caer la tarde, cuando las gallinas
Se sientan en la percha,
Salió el amo ceñudo
Y metió a los siete en un costal.

Entre montones de nieve corría,
Alcanzando a correr tras él
Y así temblaba incansable,
Por la superficie de agua sin congelar.

Y arrastrándose apenas al regreso,
Corriéndole el sudor por los costados,
Le pareció que la luna sobre la choza
Era uno de sus cachorros.

Miraba gimoteando
A la altura azul, sonora,
Y la luna esbelta al deslizarse
Se escondió más allá de la loma de los campos.

Y sordos, como témpanos,
Como cuando le arrojan piedras al burlarse,
Los ojos perrunos le rodaron
Como estrellas de oro a la nieve.

1915

En la celeste fuente azul,
Humo miel de nubarrones amarillos;
Por la noche la gente duerme,
Salvo yo, agobiado de tristeza.

Santiguado por las nubes,
El pinar aspira el humo dulce,
Más allá del anillo de fisuras celestes
Tiende sus dedos la pendiente.





Gime la garza en el pantano,
Con precisión el agua chapotea,
Y de los nubarrones mira, como gota,
Una estrella solitaria.

Quisiera en el humo turbio
Con aquella estrella incendiar los bosques
Y sucumbir junto con ellos,
Como relámpago en el cielo.

1915

OTOÑO

Tranquilo, en la espesura de enebro del despeñadero,
El otoño, una yegua alazana, se rasca las crines.

Sobre el manto empapado de la orilla
Se oyen rechinar sus herraduras.

El viento asceta, con paso sigiloso,
Aja el follaje en las salientes del camino.

Y besa en el arbusto de serbales
Las llagas rojas del Cristo invisible.

1916

El camino medita en la tarde roja
Y los arbustos del serbal en las profundas nieblas.
La choza vieja con las quijadas del umbral
Mastica migas fragantes del silencio.

El frío otoñal, suave y manso,
En la bruma se esconde por el granero de avena.
A través del azul del vidrio un adolescente rubio
Encandila los ojos sobre el juego de rayuela.

Abrazando el tubo, resplandece en el cobertizo
La ceniza verde del fogón rosado.
Falta alguien, y el viento, labios finos,
De alguien murmura, desaparecido en la noche.

Sabe qué talones no ajarán más en las arboledas
La hoja hiriente y el oro de la hierba.
Un suspiro de pena, hundido en un sonido ahogado,
Besa el pico de la lechuza herida.

La neblina se vuelve más espesa; en la pocilga del reposo y el sopor.
El camino blanco traza la zanja escurridiza
Y delicadamente gime la paja de cebada,
Colgando de los labios de las vacas aquiescentes.

1916

No me engañaré.
Yace una preocupación en el corazón brumoso.
¿Por qué pasé por charlatán?
¿Por qué pasé por escandaloso?

No soy un malvado, no asalté en el bosque,
No fusilé a los infelices en los calabozos;
Sólo soy un juerguista callejero
Que sonrío a las caras que se encuentra.

Soy un escandaloso parrandero moscovita.
En todo el barrio de Tverskaya,
Por los callejones, todos los perros
Conocen bien mi andar ligero.

Cada caballo mugriento
Menea la cabeza a mi encuentro.
Soy buen amigo de los animales,
Con versos el alma de la bestia mitigo.

Uso sombrero de copa, no para las mujeres,
Para esta pasión tonta el corazón no tiene fuerza,
Es más cómodo cubrir las penas con él
Y dar avena áurea a las yeguas.

Entre la gente amistad no aliento,
Al imperio de nadie me someto,
A cada perro de aquí, en el cuello,
Estoy listo a colgarle mi mejor corbata.

Y ahora no caeré enfermo.
Se aclaró la ciénega en el corazón brumoso.
¿Por qué pasé por charlatán?
¿Por qué pasé por escandaloso?

1922

CARTA A MI MADRE

¿Estás viva, aún, mi viejecita?
Yo también. ¡Salud! ¡A ti, salud!
¿Qué corra sobre tu *isbushka*
Aquella luz maravillosa del crepúsculo.



Me escriben que tú, escondiendo la congoja,
Estás por mí profundamente triste,
Que con frecuencia al camino sales
Con tu vetusto y anticuado *shushun*.

Y en las tinieblas azules del crepúsculo
Parece que ves siempre lo mismo.
Como si alguien en riña de taberna
Bajo el corazón hundiera la daga tajante.

¡No importa, adorada! Ten calma.
Esto es sólo un penoso desvarío.
No soy un briago tan amargado,
Que pueda morir antes de verte.

Como siempre, sigo con la misma temura,
Y sólo sueño en regresar muy pronto
A nuestra casita, y refugiarme
De mi indomable tristeza.

Regresaré cuando las ramas se extiendan
Por primavera en nuestro blanco jardín,
Pero no me despiertes
Como hace ocho años, al amanecer.

No despiertes al desencantado,
No despiertes al que no realizó sus sueños.
Muy temprano fue la pérdida y la fatiga,
Que me deparó la vida.

Y a rezar no me enseñes. ¡Para qué!
Regresarme al pasado no podrás.
Sólo tú eres mi ayuda y consuelo,
Eres para mí la única luz maravillosa.

Cómo olvidarme de tu inquietud,
No te aflijas tan hondamente por mí,
No salgas tanto al camino
Con tu vetusto y anticuado *shushun*.

1924

¡Sí! Todo está resuelto.
Abandonaré los campos natales sin regreso.
Como hojarasca alada nunca más
Sobre mí sonarán los álamos.

La casita baja sin mí se ha encorvado,
Mi viejo can hace tiempo reventó.
En las torcidas calles moscovitas
Morir, seguramente Dios predestinó.

Amo esta ciudad que ata,
¡Qué importa ahora sea barrigona y caduca!
La dorada Asia somnolienta
Reposa sobre las cúpulas.

Y en la noche, cuando la luna brilla,
Cuánto brilla. . . ¡el diablo sabe cómo!
Voy con la cabeza colgante
Por la callejuela a la taberna vecina.

En la madriguera siniestra hay ruido y algaraza
Pero toda la santa noche hasta el amanecer,
Recito poesías a las putas
Y con los bandidos empino el codo con fervor.

El corazón late cada vez más fuerte
Y entonces les digo sin que venga al caso:
"Soy igual que ustedes, un perdido,
Ya no puedo volver atrás."

La casita baja sin mí se ha encorvado,
Mi viejo can hace tiempo reventó.
En las torcidas calles moscovitas
Morir, seguramente Dios predestinó.

1922/1923

Está visto, así será por siempre;
A los treinta años, rabiando,
Los desafortunados consumados
Más fuerte se apegan a la vida.

Querida, muy pronto me golpearán los treinta
Y la tierra es más grata cada día,
Por eso el corazón ha comenzado a soñar
Que ardo con fuego sonrosado.

Si hay que arder, pues ardamos consumiéndonos,
No en vano entre las flores del tilo
Le saqué el anillo al papagallo:
El signo de que nos consumiremos juntos.

Aquel anillo me lo puso una gitana,
Quitándolo de mi mano te lo entregué.
Y ahora, cuando el organillo se entristece,
No puedo recordarlo sin turbarme.

En la cabeza vaga un remolino pantanoso
Y en el corazón hay llovizna y bruma.
¿Quizás tú a otro
Con risas lo otorgaste?





Quizás besándote hasta el amanecer,
El mismo preguntó
Cómo al necio y ridículo poeta
Lo indujiste a los versos sentimentales.

¡Bueno, y qué! Sanará la herida,
Mas qué amargo es ver que al filo de la vida,
Por primera vez a tal calavera
Lo engañó un miserable papagallos.

1925

Ser poeta significa también,
Si las verdades de la vida no se infringen,
Cicatrizarse la piel suave,
Con sangre de sentimientos acariciar almas ajenas.

Ser poeta significa cantar las vastas estepas,
Para que te sean más conocidas.
Canta el ruiseñor, él no sufre,
Tiene una misma canción.

El canario con voz ajena
Es un triste sonajero risible,
El mundo necesita de la palabra cantada;
Cante cada uno a su manera, incluso como rana.

Mahoma engañó en el Corán
Prohibiendo las bebidas fuertes,
Por eso el poeta no cesa
De beber vino como si fuera al tormento.

Y cuando el poeta va con la amada,
Y la amada yace con otro en el lecho,
Por la humedad vivificadora conservada
No le entierra en el corazón la daga.

Mas ardiendo de provocación rival
Silbará una tonada hasta llegar a casa:
"Y qué, moriré como vagabundo.
En la tierra esto no es extraño"

Motivos persas. 1924

IMITACION DE CANCION

Con las manos le dabas de beber al caballo.
Los abedules se rompían al reflejarse en el estanque.

Miré por la ventanita al pañuelo azul.
El viento zarandeaba rizos serpentinos.

Quisiera en el centelleo de hilos espumosos,
Arrancar de tus labios encarnados, con dolor, un beso.

Mas con sonrisa pícara, salpicando,
Te reflejaste a galope sonando el bocado.

El hilo de los días asoleados el tiempo pasaba hilando. . .
Pasaron, junto a la ventana, a enterarte.

y bajo el llanto de las exequias, bajo el canon incensario,
Oía dentro de mí el sonido de las herraduras.

1910

Me quedaba un pasatiempo;
El dedo en la boca. . . y alegre chiflido.
Corrió la mala fama,
Que soy procaz y escandaloso.

¡Ay! ¡Qué pérdida tan risible!
En la vida hay muchas pérdidas risibles.
Me avergüenzo de haber creído en dios.
¡Qué amargo no creer ahora!
¡Qué lejana la lejanía dorada!
Todo lo consume la muerte cotidiana.
Y para consumirme con más ardor
Fui indecente y escandalicé.

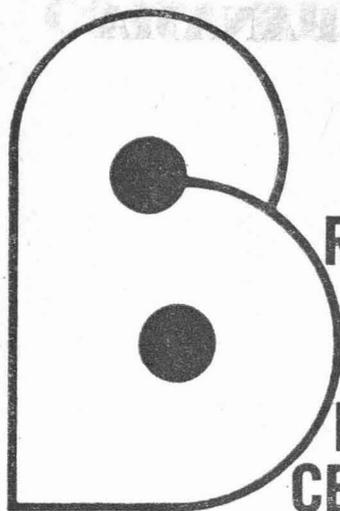
El don del poeta es acariciar y deslumbrar,
Hay en él un sello fatal.
Una blanca rosa y un negro sapo
quisieran desposarse en la tierra.

¡Qué importa si no se juntaron ni se realizaron
Los pensamientos de los rosados días!
Y si demonios en el alma anidaban
Es que en ella ángeles moraban.

Por esa alegre turbulencia
Me encaminé con ella a otras tierras,
Quiero en el último minuto
Pedirle a los que estén conmigo,

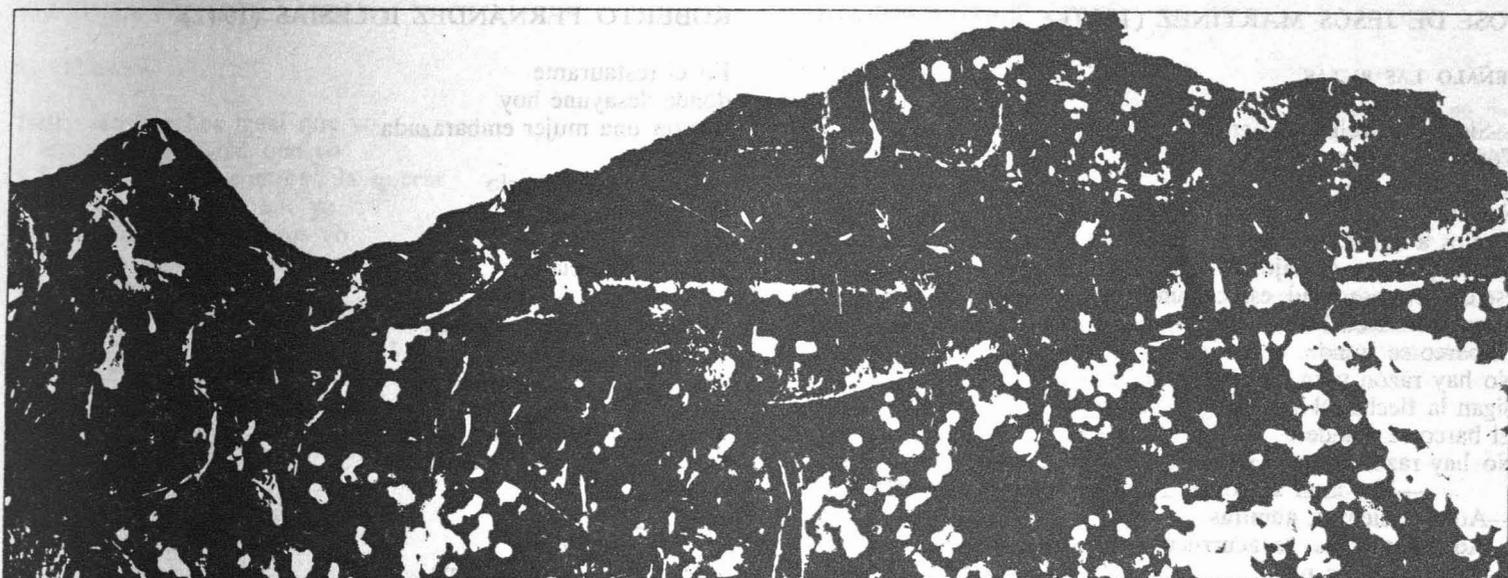
Que por todos mis graves pecados,
Por no creer en la bienaventuranza,
Me tiendan con una camisa rusa
A morir bajo los iconos.

1923



REVISIMA ANTOLOGIA A LA POESIA CENTROAMERICANA

Prólogo, selección y notas
de Eduardo St. Parra



BREVE INTRODUCCIÓN A UNA BREVISIMA ANTOLOGIA POÉTICA

Estoicos ante la indiferencia de una crítica que desestima trabajos de significación universal, los poetas centroamericanos persisten en ejercer su formidable capacidad creativa.

No podrían ser sino motivaciones de estricto orden político lo que ha conducido al desconocimiento general de una región de América y su legado dialéctico en la historia del mundo.

El enclave de un canal extranjero que corta al territorio panameño; el mito mediatizador del democratismo costarricense; la implacable tiranía de una familia en Nicaragua; el atraso y la miseria de Honduras, atacada y aislada por sus vecinos; la articulada opresión de una oligarquía cafetalera y una burguesía industrial en El Salvador y el martirio de Guatemala en el siglo XX han estigmatizado indeleblemente la sensibilidad de los poetas centroamericanos.

El cauce que la expresión de ese sentimiento ha tomado en las diferentes naciones del istmo ha sido heterogéneo, mas con algunas particularidades que en el campo de la creación enriquecen el arte y la cultura universales.

Se advierte, por lo general, que en el genio de Darío radica la teleología de la gran poesía hispanoamericana, pero hasta ahí. Marginados por quienes soslayan su presencia, los poetas centroamericanos resultan poco menos que ignotos para las antologías del tema que a escala continental se precian de registrar "lo más representativo".

Esa "representatividad excluye una y otra vez los nombres de Salomón de la Selva, Salvador Gavidia, Alfonso Cortés, Hugo Lindo, Escobar Velado, Coronel Urtecho, Carlos Illescas, Cardoza y Aragón, Manolo Cuadra, Martínez Rivas, etc. etc.

El desconocimiento apuntado no ha sido un error de carácter teórico sino práctico. Para cualquier investigador a ultranza constituye un insuperable fastidio detenerse a escudriñar los aspectos creativos de zonas aisladas, como la América Central o la cuenca del Caribe.

De ahí que surjan inexplicablemente poetas "fundadores", "grandes" o "menores", cómplices definiciones de las metrópolis que posibilitan los mecanismos de ese falso y circunspecto criterio morfológico. Y siempre, en perjuicio de aquel que decide permanecer fiel a su terruño.

Precisa y paradójicamente, porque en Centroamérica todo está aún por hacerse, el criterio selectivo de la muestra presente no ha sido riguroso. La poesía centroamericana es de tal versatilidad, polifacetismo y dinamismo estético que casi no existen estudios o tratados que metodológicamente ordenen la causalidad de esos fenómenos.

En el mismo orden, sobra aclarar que ahora nuestro propósito tiende al rescate de incuestionables valores, mismos que no han sido muy difundidos y que deben sobrevivir a expensas de una clase directora y enemiga de la disciplina del buen hacer poético.

Eduardo St. Parra
Ciudad de México, enero, 1975

PANAMA

REVISIMA
ANTOLOGIA
A LA
POESIA
CENTROAMERICANA

JOSÉ DE JESÚS MARTÍNEZ (1929)

SEÑALO LAS RUTAS

—Sigan la flecha, el signo.
Todos en orden, en fila,
trépense al día.
No hay razón para el pánico.
Vamos a abandonar esta ciudad,
esa mujer, ese trabajo,
ese cuerpo, esa edad, esa costumbre,
la geometría euclídeana.
El barco se hunde.
No hay razón para el pánico.
Sigan la flecha, el signo.
El barco se hunde.
No hay razón para el pánico.
—Por aquí se come. Aquí se compra una casa.
—Aquí te sientas, admiras.
—Aquí te mueres, te acurrucas.
—Aquí no dices nada.
—Aquí protestas, aquí te indignas.
Aquí bostezas, duermes aquí.
—Por aquí se va a París, al cementerio,
al matrimonio, al puesto de gerente.
—Por aquí se va a la tienda de la esquina.
—Por aquí se va al cielo.
—Por aquí se lava uno los dientes.
—Por aquí se ama. Aquí se toma
Coca-Cola.
—Aquí se saca una licencia.
—Aquí se escribe un poema, por
aquí . . .
Estas son las rutas.
Estas son las rutas a las rutas.
Estas son las rutas a las rutas a las rutas.
Estas son las rutas a las rutas a la mierda.

(“Varia Invención”, antología
de la revista SANTIAGO, núm. 7, 1972)

ROBERTO FERNÁNDEZ IGLESIAS (1941)

En el restaurante
donde desayuné hoy
trabaja una mujer embarazada
y una vez
sin quererlo
la sorprendí distraída
mientras
acariciaba
la
barriga

Tuvo afán de tiempos
antiguos
remotos
y
tranquilos
y se apoyó sobre la cama
para pensar en ellos
tratando de revivirlos
hasta que
lleno de cansancio
y de correrías
entre la floresta
el sueño coronó sus ojos.

Parece vagancia
el ocuparse de la vida
en mínimas expresiones
como seguir con los ojos
la ruta
vacía
de las hormigas

Me han dicho
que sólo sin oficio
puede
pensarse
en
esas
cosas.

(“Canciones Retorcidas”, 1973)

COSTA RICA

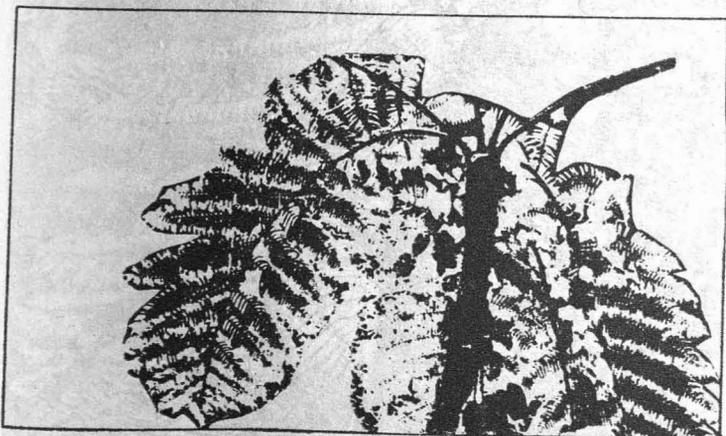
VIRGINIA GRÜTER (1929)

LA VENTANA

Tenías dos pechos igual que yo
Y el pelo largo igual que yo
Y la boca pintada como yo la quería
Y usabas falda igual que yo
De tela floreada igual que yo
Y llevabas sandalias como yo
Y te arrastraban dos policías
Y dabas gritos en mitad de la calle
Y llevabas de rastras las sandalias
Y te sangraban los pies
Y desde adentro me llamó mi abuela
Y vino
Y cerró la ventana
Y me arrastró del pelo
Hasta lo más oscuro de la sala.

TÚ LLEGARÁS OLIENDO A MADRUGADA

Tú llegarás oliendo a madrugada
a musgo y a camino.
Traerás aún hojas desconocidas
Enredadas al pelo
Y no estarás cansado
Pero yo besaré tus ojos de águila
Hasta secar la última lágrima
La última gota de sangre
Y con ramos de veranera y de bellísima
Limpiaré la pólvora
Que aún quede entre tus dedos.



ALFONSO CHASE (1945)

AUTOCRÍTICA

Nos han enseñado cómo no hay
que hacer la Revolución
Kropotkin

Los falsos intelectuales de izquierda no se bañaron esta mañana y sudorosos y sedientos, indefensos y hediondos, insistieron en repartir sus octavillas entre los intelectuales de derecha y algunos otros estudiantes que buscaban sus nombres entre la lista de aplazados. Los falsos intelectuales de izquierda pasaron los memoriales, en donde no firmar era de mal gusto, y reclamaron nuestro puesto ante la revolución, mientras los obreros en las cantinas y en sus casas bebían ron con coca cola y comentaban los diarios. Los falsos intelectuales de izquierda, esta mañana, luego de comer sus corn-flakes se montaron en los carros de papá y junto con algunos otros amigos empezaron a repartir hojitas en las calles donde en un lenguaje que sólo ellos entendían llamaban al pueblo a sublevarse, porque es muy fácil estar full-time en rebelión cuando se tiene el estómago lleno y las caries y el hambre son de los otros, lejanos y cercanos, pero siempre perdidos como el aire. Los falsos intelectuales de izquierda, esos muchachos de pull-over, vendidos del alcoholismo y la putería o más bien, los hijos del señor Ministro o la señora Embajadora, no encontraron en la Revolución un justificante para su tedio y la retrasan en sus relojes para darse tiempo de aparecer en las crónicas o en las reseñas históricas que han de hacerse en el futuro. Los falsos intelectuales de izquierda, esos que hacen la revolución en sus tazas de café, mientras los días transcurren y se mueren, sin pedirle a nadie permiso, o simplemente amarillos como los pergaminos languidecen en sodas y bares o restaurantes haciendo la revolución ante un chop-suey, soñando ser los fideles castro o los chees guevara de bolsillo. Los falsos intelectuales de izquierda, ligeros como un ascensor, haciendo versos para agrandar al Partido o angustiándose de pronto porque la noche apenas llega y en el día no hicieron nada por la revolución. Estos hermosos muchachos con sus amiguitas al lado, pálidas sombras de posibles mujeres,

Luisas Micheles sin barricadas, de ojos pintados y pestañas
 amarillas,
 mudas y pálidas como las vestales,
 y que nadie ha sabido si son inteligentes o idiotas
 porque nunca abren la boca.
 Los eternos muchachos, los que después de los treinta aún si-
 guen
 siendo los mismos que cuando tenían veinte
 y para los cuales las arrugas son sólo el pretexto para aducir
 sufrimientos conflictivos o conflictos interiores.
 Los falsos intelectuales de izquierda
 lívidos y sucios, deambulando por los bulevares o las rotondas
 y fumando marihuana o viendo festivales de cine protesta
 o deambulando en la noche por el Jardín Rosemary.
 Los precoces aspirantes a diputados o municipales,
 hablando ante parlamentos juveniles
 sobre la necesidad de la rebelión
 y de la muerte heroica
 y que por la tarde asisten a la boda de fulanita
 y manganita y entre cocteles
 y aceitunas
 y escotes
 tratan de extender la subversión
 por entre todas las mesas dispuestas.
 Los hacedores de la revolución de paquete,
 la que nace de todas las tardes y se muere de tedio
 y que puede leerse entre octavillas o diarios o revistas
 y tienen en sus cuartos un retrato del Che junto a otro de Ra-
 quel Welch
 y confunden la revolución con el manoseo o el Kama Sutra
 y pierden los años y los días en lamentos,
 como en una película de Sarita Montiel,
 salidos de un cafetín en las mañanas cuando los obreros van a
 sus trabajos
 y perdidos por las calles de la mano de una pequeña amiga,
 pálidos y nostálgicos como un poema del primer Neruda.

(1972)



NICARAGUA

ALFONSO CORTÉS (1893-1969)

CUADRO

El pajarito, cuyas alas eran caricias,
que tiraba el carrito del divino Flechero
y que me trajo a diario manojos de delicias
que dejaba en mi cuarto, —ha vuelto ahora, pero

fatigado ha caído junto a mí; alcé los ojos
y ví sus alas rotas, el pecho desplumado,
y en el carrito, dulces y muertos, los despojos
del niño, y el cadáver de una serpiente al lado . . .

(1912)

ALMAS SUCIAS

Abro para el silencio la inercia de la fluida
distancia que no vemos, entre una y otra vida
y tras la cual las cosas que miramos, observan . . .

Yo elevaré las vastas esencias que conservan
su secreto de sueños dentro del pecho enorme,
y uniré los detalles de la Forma, Luz y Acento
que unifica la pálida lejanía del viento;

¡porque bajo, entre y sobre los cielos, la distancia
de que os hablo, es la Idea que pone la fragancia
de unidas relaciones sutiles, como losas,
un silencio, una inercia del alma de las cosas!

(1913)

LA CANCIÓN DEL ESPACIO

La distancia que hay de aquí a
una estrella que nunca ha existido
porque Dios no ha alcanzado a
pellizcar tan lejos la piel de la
noche! Y pensar que todavía creamos
que es más grande o más
útil la paz mundial que la paz
de un solo salvaje . . .

Este afán de relatividad de
nuestra vida contemporánea —es
lo que da al espacio una importancia
que sólo está en nosotros—,

y quién sabe hasta cuándo aprenderemos
a vivir como los astros—
libres en medio de lo que es sin fin
y sin que nadie nos alimente.

La tierra no conoce los caminos
por donde a diario anda —y
más bien esos caminos son la
conciencia de la tierra . . . —Pero si
no es así, permítaseme hacer una
pregunta: —Tiempo, ¿dónde estamos
tú y yo, yo que vivo en tí
y tú que no existes?

(1927)

LA FLOR DEL FRUTO

En el silencio de las flores se halla
un sacro amor que al porvenir inmuta:
el ser es fin para la propia ruta,
si hay una gracia que perfuma y calla.

La sangre dulce que en la lengua estalla,
al oprimir la carne de una fruta
es la palabra viva y absoluta
en que cada árbol su virtud ensaya.

El hombre es árbol místico y apenas
comprende Espacio y Tiempo si se vierte
en flor de su alma y fruto de sus venas;

porque en su doble esencia inconfundida,
sacan miel las abejas de la muerte
y perfume las rosas de la vida.

(1915)

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS (1924)

III

NABUCODONOSOR
ENTRE LAS BESTIAS

Yo supe de lugares de donde regresé
henchido
y por días mi fisonomía habló a los extraños
de ese secreto, indiscretamente;
tal era el gozo que contuve.

Son esos lugares: la atracción
de lo íncuo; el azoramiento
del genio tentado, vacilando; el horror
de un rostro voluble como el de Myriam
que al parecer no haría sino destruir;
la envolvente estupidez, tenaz nodriza
amamantándonos; el
aturdimiento de la mala música.

Sé de esos lugares y de peores no me quejo
ni mi estilo opacaron.

Pero hay un lugar, sólo advertido
por los augustos y colmado de sino inmortal.
Donde la forma más ardiente y deliciosa de una virgen
ofrece a tu libertad un orden,
donde
el espacio se abre y vuelve a cerrarse
tras su acento exaltado.

Es de allí que volví embrutecido.

(“Tres elegías”, del libro
La Insurrección Solitaria, 1953)

DOS EPITAFIOS

I

(T. E. S. - 338. 171)

Aprendió a caminar sin dejar
huellas en la arena. Habló
en una lengua muerta. No añadió
la cornisa al sólido Error.

Pero sus pasos fueron rastreados.
Impuestos a los niños del país
sus dichos. Trinan a la orilla
de su tumba las sirenas. Y

yo tarareo mi envidia.

II

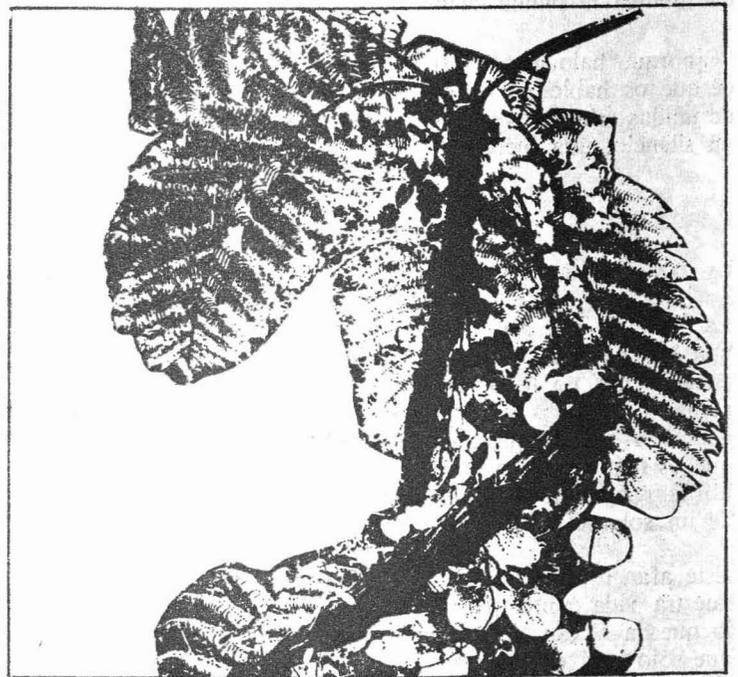
(A. R. N.)

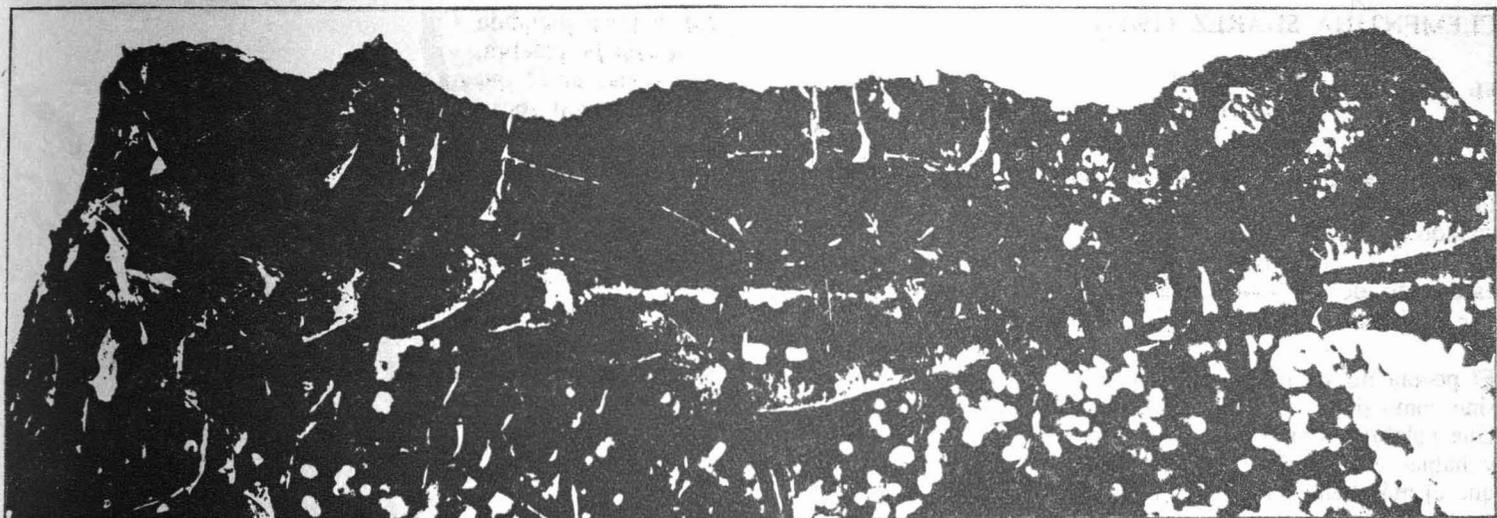
Junto a tu muerto fueron a sentarse.
Y oí cómo te hablaban los sin sangre
contra mí, haciéndote sangrar, madre.

Secos de corazón, pulcros vistiendo,
voz en coro todo te lo dijeron:
todas mis caídas, chicas y grandes.
Ellos estaban enterados, madre.

Ah, pero algo te callaron. Sólo una
cosa (¡y yo río ahora!): que nunca
quise jugar al más listo con nadie.
Lo que ellos no me perdonan, madre.

(“El Monstruo y su dibujante”, 1953)





BELTRÁN MORALES (1945)

SIEMPRE VERANO

A Carlos Martínez Rivas, en soledad
y solidaridad

Los hombres y mujeres solitarios
vistos en mesas, playas, bancos,
eran espejo y advertencia
de la otredad, el desamor mismo.

Lo advertido devino
realidad: no hay tequeros ni cópula
soñada que resistan una tumba
de espuma y chácharas marinas.

Mar, amor, ternura de arenisca,
fueron sal, zancadillas
que echó la estación
sobre nosotros. Soga en casa
de ahorcado, el verano
fue soledad, desamor mismo.

(De "Agua Regia", 1967-1971)

QUÉ DESCANSADA VIDA

Antes que nada cálese un legítimo sombrero
tejido a mano. Enseguida obtenga sublimes
tarjetas postales en giras turísticas alrededor
del país realizadas en el vehículo de algún

amigo. Pare (por favor) en pintoresco rancho
de palma y pida y beba el divino néctar
de inmemoriales caciques servido en auténticas
jicaras labradas. Entable amena charla
con campesinos del lugar acerca de anécdotas
lluvias copiosas y qué tal van los frijolitos.

Al mediodía balancéese en blanca hamaca bajo
palmeras verdes de casa solariega. Cierre
los ojos y enervado mas decidido déjese llevar
por el coraje: en vista de que su novia no lo ama
propóngase como meta la guerra de guerrillas.

A continuación imagine inmensos corredores
y floridos balcones coloniales; nostálgico
considere que ya nunca jamás volverán.

Conténtese en fiestas y jolgorios de sabor
popular. Tortúrese a sí mismo, violéntese, tóquese
la conciencia y piense: "pobrecitos los indios
sucios borrachos descalzos" etcétera.

Mézclelo todo en una batea condimentándolo
con abundante y apropiada caridad. Después
(si es que puede) reempújese de un solo trago
y verá qué rico: eso le pasa por confundir
su honrado temperamento romántico
con la lucha armada de liberación nacional.

(De "Agua Regia", 1967-1971)

HONDURAS

CLEMENTINA SUÁREZ (1906)

EL POEMA

Si comienzas a escribir un poema
piensa de antemano en quién lo leerá.
Pues una rima es solamente una rima
cuando alguien la comprende y sobrevive
ante todo y sobre todos,
escapando de las mediocridades
que exaltan la petulancia y la palabrería.

El poema no es necesariamente tal como es
sino como debe ser en su aliento de justicia.
Una palabra es suficiente para armar la esperanza
y hablar de ella tiene más importancia
que el más bello pero intrascendente poema.

("El poeta y sus señales", antología, 1969)

COMBATE

Yo soy un poeta,
un ejército de poetas.
Y hoy quiero escribir un poema,
un poema silbatos
un poema fusiles.
Para pegarlos en las puertas,
en la celda de las prisiones
en los muros de las escuelas.
Hoy quiero construir y destruir,
levantar en andamios la esperanza.
Despertar al niño
arcángel de las espadas,
ser relámpago, trueno,
con estatura de héroe
para talar, arrasar,
las podridas raíces de mi pueblo.

("El poeta y sus señales", antología, 1969)

LA NEGADA PRESENCIA

Yo siempre tuve pena
del que no supo amarme . . .
Nací en estrellas altas
y al alba estuve sola.

En la boca prendida
se quedó la palabra,
que jamás ancló íntegra
en tu corazón socavado.

Hoy siento el raro deleite
de sentirme vencida.
Mis caminos abiertos
espantaron tus ojos.

Nada pueden mis alas
en orillas de tierra.
Eres hombre pequeño
y no alcanzas mi vuelo.

("El poeta y sus señales", antología, 1969)

SIN RESIDENCIA

Voy,
vengo,
y luego pienso.

Que lo mismo
aquí que allá,
no hay
un lugar
conseguido. Que aquí,
como allá,
soy lo que
las gentes llaman
un extranjero.

Y como un extranjero
iré y vendré.
Hasta que aquí
como allá,
ni yo
ni nadie lo sea.

("El poeta y sus señales", antología, 1969)



ROBERTO SOSA (1930)

LA YERBA CORTADA DE LOS CAMPESINOS

Cuántas veces nos ha parecido
que lo más importante de nuestras vidas
es el vuelo de las abejas que precede a las colegialas
que retornan de las aulas, pensando en nada,
felices como peces.

Y cuántas veces hemos razonado
que la rebeldía contra un sistema de cosas
impuesto
a través
de asesinos alquilados
investidos
de infinitos poderes,
nos dignifica.

En nuestra segunda inocencia hemos imaginado
que alguien nos llama
desde un lugar hermoso parecido al mar, y que la voz
viene de la garganta de esa mujer delgada que esperamos en
vano;
o que nos llama el amigo de infancia, aquel
cuyo padre comía tinieblas en los días difíciles.

Y cuántas veces al hablar de nuestra verdad
hemos creído
hablar de la verdad que interesa a las grandes mayorías,
y nos hemos sentido emocionados por ello porque sabemos
que el líquido de la verdad altera el pulso y envía una carga
no acostumbrada al corazón, que puede convertirse de este modo
en una suerte de Esfinge sin enigmas.

Y así creemos vivir aproximándonos a lo perfecto.

En realidad
sólo
lo que hace el hombre
por enaltecer al hombre es trascendente.

La yerba cortada por los campesinos es igual a una
constelación.

Una constelación es igual a una piedra preciosa,
pero el cansancio de los campesinos que cortaron la yerba
es superior al Universo.

Demostrar los hechos mezclados con las lentitudes
de un fuego que no conocemos, y quemar incienso a las buenas
ayuda a vivir,
ayuda a bien morir.

("Un mundo para todos dividido", 1971)

MALIGNOS BAILARINES SIN CABEZA

Aquellos de nosotros
que siendo hijos y nietos
de honestísimos hombres del campo,
cien veces
negaron sus orígenes
antes y después
del canto de los gallos.

Aquellos de nosotros
que aprendieron de los lobos
las vueltas
sombrias
del aullido y el acecho,
y que a las crueldades adquiridas
agregaron
los refinamientos de la perversidad
extraídos
de las cavidades de los lamentos.
Y aquellos de nosotros
que compartieron (y comparten)
la mesa
y el lecho
con heladas bestias velludas destructoras
de la imagen de la patria, y que mintieron o callaron
a la hora de la verdad, vosotros,
—solamente vosotros, malignos bailarines sin cabeza—
un día valdréis menos que una botella quebrada
arrojada
al fondo de un cráter de la Luna.

("Un mundo para todos dividido", 1971)

LOS TÚNELES BLANCOS QUE CONDUCEN AL MAR

Nada
significa el cielo
para los ancianos indigentes.

Nada
significan
los rayos que hacen posibles
las femeninas cabelleras rubias.

Se marchan
en silencio a su pasado
iluminados
por las penumbras
que esparcen las botellas quebradas, y no olvidan
que sus heridas
tiñeron de púrpura la túnica de la primavera.

Los jóvenes
que los veneran
y que luchan
por devolverles
su dignidad de dioses ofendidos
pertenecen
a la clase más alta de la patria.

("Los pobres", 1968)



GUATEMALA

CARLOS ILLESCAS (1918)

ESTA TARDE

Esta tarde, mi amor, el peluquero
refirióme la venta que le hiciste,
por unos pocos sueldos, de mi brazo.
Comprendo cuán terribles son los tiempos.
El hambre no distingue
tamaños ni colores.
Convídame al banquete.
Generosa destíname
un dedo por lo menos.

("Los cuadernos de Marsias", 1973)

SEÑOR DE LOS EJÉRCITOS

Señor de los ejércitos,
¿qué prendas pides al pagarte
el don inmerecido
de ser el victimario y no la víctima?
Hoy vi pasar en andas su cadáver
y creí en ti.

("Los cuadernos de Marsias", 1973)

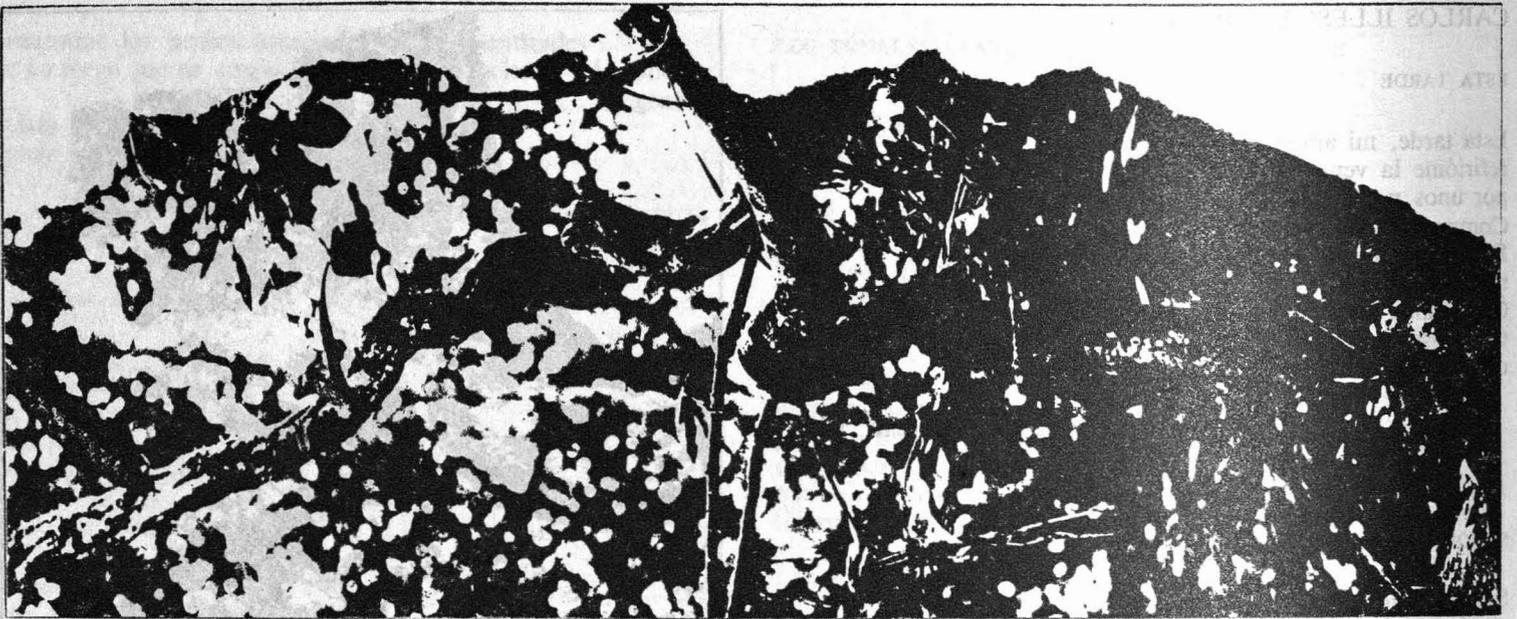
LO ÚNICO BUENO

Lo único bueno que hay en mí
es ser un mal poeta.
¿Qué insidioso furúnculo en mal sueño
turbó la mente de mi madre
en el instante que caí en su vientre?
¿Cuál sapo acariciaste tumba mía
antes de croar en un cerrojo lirio
mi corazón zapato?
Sin embargo, en las noches más secretas
pongo en orden mi flauta lamentable
esperando vencer al mismo Apolo.

Si no triunfara,
mi pelleja valdría por los menos
un asado de liebre en tu cumpleaños.

("Los cuadernos de Marsias", 1973)





OTTO RAÚL GONZÁLEZ (1921)

MUERTE DE UN POETA

Uno termina su trabajo en la oficina
recoge los papeles y los guarda en su escritorio
con gesto cordial te despides del portero

Y

mientras te diriges al garage
recuerdas la lucha
tu compromiso con la patria
las arduas lecturas
de las modernas teorías socioeconómicas
la dialéctica
el cabello de tu esposa y la sonrisa de tus hijos.
Abres la portezuela de tu automóvil
y los dedos de la mano de súbito vacíos
dibujan en el aire el contorno de la llave.
Es que no has abierto el automóvil
sino la puerta de tu propia muerte
y quedas tendido en el cemento de la acera
con el cuerpo agujereado por diez balas
disparadas por turbios asesinos embozados
que esta noche cenarán con el gorila.

(Rev. ALERO, Guatemala, 1971)

No es el
acero con
que fue
templada
ni los rubies de su empuñadura
lo que le da esplendor y donosura
a la agitada vida de una espada.

La razón
porque fue
desenvainada
y hendió los
aires y brilló
en la altura es
lo que vale
y es lo que
perdura en
la movida
historia
de una
espada,
hijo
mío.

("Para quienes gusten oír caer
la lluvia en el tejado", 1962)

EL SALVADOR

RAÚL CONTRERAS (1896)

EL VIAJE INÚTIL

Todo era azul en la primer salida ...
Azul la embarcación, azul el puerto.
El corazón, hacia la luz abierto,
soñaba con la tierra prometida.

Y en el retorno, con vapor de huida,
ancho en mi propia soledad y advierto
que, tras de mí, se iluminó el desierto
y que en la luz se me quemó la vida.

Aquel azul ... ¿era un azul de aurora?
Bajo la niebla, el corazón ahora
no atisba las señales para el viaje

sin término, sin rumbo, sin destino.
Aquel azul me alucinó el camino ...
y Fui ... y estuve ... pero nada traje.

(1927)

ALFONSO QUIJADA URIAS (1940)

A LAS DOS DE LA TARDE

Para todo el silencio de esta mañana hasta la suciedad de
los corredores donde somos la víctima,
la amenaza de todos contra uno; puede que un día cuando todo
esto no sea más que el espejo roto
o el tedio de una pobreza honorable, recordar esta casa llena
de flores y olor a lavanda
donde sufrimos a Rimbaud y nos acomodamos en el árbol
más viejo a aullar el dolor,
o sacar por la boca el corazón como trapo inservible,
donde arrancamos memorias y accidentes con la intención de
procurarnos algo que no tuvimos.
Nos devoramos junto al hormiguero, nos comimos los ojos. No
nos quedaba nada,
esto lo recordarás como la luz de una bombilla decentemente
apagada,
donde exhumamos nuestro aliento, cobijados como dos
animales rarísimos.
Verdá que mañana cuando pongás el radio y escuchés
aquellas canciones de otro país
que no es el nuestro sentirás una vociferación distinta a ésta

con que trato de meterme y verás cómo es de pequeño todo
esto:

las sillas, el basurero, las puertas, el espejo, y te darán
ganas de regresar como al origen
de algún deseo dudoso, de algo reprimido por temor a no sé qué.
Estaré como otras veces en la silla de siempre donde suelo
esperarte con esa melancolía
aprendida en los corredores sucios, el árbol viejo junto al
hormiguero y ese espejo limpio por tu mirada. Tantas veces.

JOSÉ MARÍA CUELLAR (1942)

1932

Para siempre el recuerdo de la carne agujereada y la tierra
llena de moscas.

De gente colgada en los postes de telégrafo y amontonados
a la orilla de la carretera como animales.

Para siempre el recuerdo de cuchillos pegados a la cintura
de los hombres; de la muerte que ronda con el secreto de las
aves migratorias y desciende a la techumbre ennegrecida de los
ranchos

de paja como una paloma de San Juan;
esparciendo su voz como guante de hierro de un caballero
antiguo; sobre las costillas o el fémur de todos estos muchachos
muertos de hambre que se levantaron en 1932;
que apagaron las cocinas en la vieja heredad y subieron
a las ciudades para encender todas las luces.
Para siempre el recuerdo de esos viejos, de esas mujeres,
de esos niños, que murieron con un ramo de tierra entre los
labios ...



NOTAS

• ROBERTO FERNÁNDEZ IGLESIAS

Seguro de sí mismo, profundo y culturalmente sólido, Fernández Iglesias pertenece a los pocos poetas jóvenes que, en Panamá, impugnan a esta "falta de gracia que intenta pasar por seriedad". El atrevimiento, que aún no lo reivindica con los suyos, amenaza con penetrar en los difíciles marcos de la gran poesía latinoamericana. Nació en Panamá a fines de agosto de 1941. Tuvo destacada actividad en Toluca, estado de México, donde a lo largo de tres años consecutivos dirigió 80 números de la revista literaria "Tun Austral" (1964-66); también en esa ciudad cuidó varias ediciones de la colección "Abra Palabra". En su país publicó "Participación" y coordinó las dos bienales de poesía que allí se celebraron hace pocos años. Ha publicado también "Los recién llegados" (antología de joven poesía panameña, 1969), "Cartas" (Lima, 1969; Panamá, 1972), "Recits" (Panamá, 1969; México, 1973) y "Canciones retorcidas", poemario que en 1973 le significó el premio "Ricardo Miró", el más importante de Panamá.

• JOSÉ DE JESÚS MARTÍNEZ

Viajero, políglota, matemático, filósofo, aviador, dramaturgo, el Dr. José de Jesús Martínez constituye un perno clave de la moderna poesía panameña. Su obra, multifacética, vuelca el dinamismo plástico del hombre infinito. Su vocación algebraica, andariega y creadora no le ha impedido colaborar estrechamente con el gobierno revolucionario del general Omar Torrijos. Para ello, comenzó desde abajo: como soldado raso de la Guardia Nacional. Nació en Nicaragua en 1929 y más tarde fue nacionalizado panameño. Publicó algunas piezas de teatro y una "Introducción a la teoría matemática del infinito" (1971). Obtuvo grados en la Sorbona y en España. Su poemario "En el nombre de todos" fue recomendado por el jurado de Casa de las Américas 1972 a fin de integrar una antología de poesía latinoamericana. Además se le conoce "Poemas a mí" (1965) y "One Way", libro del cual obtuvimos el poema presentado.

• ALFONSO CHASE

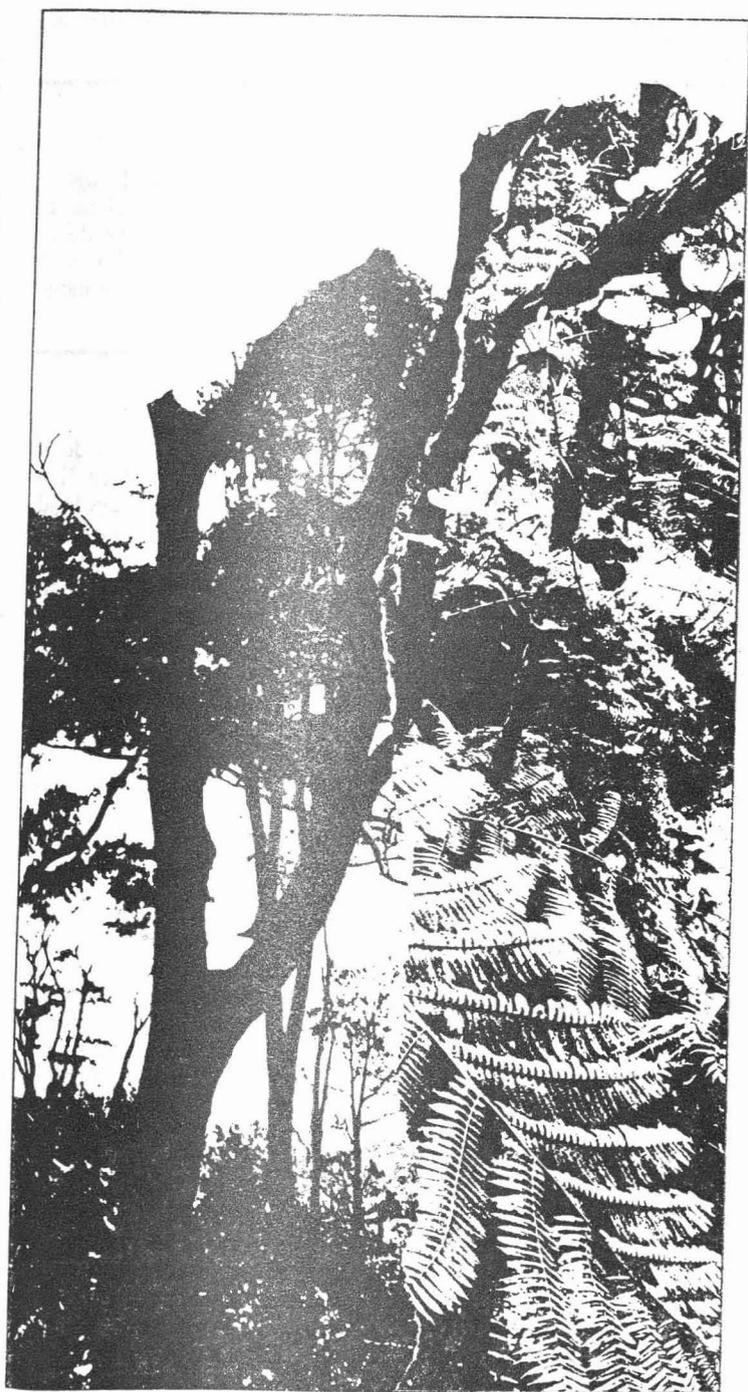
Con seguridad, se trata del único poeta joven que en su país ha enfrentado a la sociedad con un claro sentido crítico y estético. El anodino contexto de la poesía costarricense de todos los tiempos pareciera derrumbarse con la poesía de Chase. Sin embargo, su juventud lo responsabiliza frente a las nuevas generaciones que necesariamente tendrán que enfocar sus creaciones desde ángulos más dinámicos que los acostumbrados. Nacido en 1945, ha publicado "Los reinos de mi mundo", "Árbol del tiempo", poemarios, y una novela: "Juegos furtivos". Durante algún tiempo ejerció la secretaría de redacción de la revista "Repertorio".

• VIRGINIA GRÜTER

Nacida en el puerto atlántico de Puntarenas (1929) y actualmente residente en Cuba, Grüter es casi un fantasma de la poesía costarricense moderna. A semejanza de Eunice Odio y Alfredo Cardona Peña, casi no ha vivido en su país de origen. Sin embargo, la actual revaloración de su obra ha desatado inquietantes discusiones en los círculos literarios de Costa Rica. Se le conoce un libro editado en 1954: "Dame la mano" y otros inéditos: "De este mundo" y "Canción de amor del soldado combatiente".

• ALFONSO CORTÉS

Alucinado por las asociaciones y contrastes de las palabras, Alfonso Cortés vivió loco la mayor parte de su vida. Se le reconoce como el primer gran poeta metafísico que dio Centroamérica. Desde el principio respondió a las tendencias de su generación posmodernista que creía ver en las palabras, la doctrina de las cosas. Vivió en la vieja casa de la infancia de Darío. Allí perdió la razón y en ese estado escribió lo mejor de su producción. Durante mucho tiempo sus parientes tenían que atarlo con una cadena a la viga de un techo. Anotaba sus versos en pequeñísimas hojas de papel, con una letra que debía leerse con lupa y que se caracterizaba por su preciosismo, adornada con extrañas colas y figurillas. Junto a Salomón de la Selva y Azarías H. Pallais sentó las bases de la extraordinaria poesía nicaragüense en el siglo XX. Entre sus obras más significativas fueron publicadas: "La odisea del tiempo" (1922), "Poesías" (1931), "Tardes de oro" (1934), "Poemas Eleusinos" (1935), "Las rimas universales" (1964), "Las coplas del pueblo" (1965) y "Las puertas del pasatiempo" (1967). Alfonso Cortés había nacido en 1893. Murió en 1969.



• CARLOS MARTÍNEZ RIVAS

Cuña fundamental de la moderna poesía nicaragüense, Martínez Rivas es, por autodefinition, un poeta de primera clase y segunda categoría. Su condición de "maldito" y de trashumante lo ha transformado en una obsesión para quienes especulan su inmortalidad en el mundo de la imagen y la metáfora. En este sentido es un secreto a voces que desde que Octavio Paz le dedicara un breve ensayo en "Las peras del olmo", el insomnio atormenta al gran poeta mexicano. Nacido en 1924, Martínez Rivas pertenece de hecho, al trío posvanguardista que en Nicaragua integran otros dos sobresalientes: Ernesto Mejía Sánchez y Ernesto Cardenal. En 1943 publicó "El paraíso recobrado", que más tarde acompañó a "La insurrección solitaria", obra esta última que ha conmovido a más de una generación latinoamericana y española y que aún se ignora de qué modo ha repercutido en esos virajes conceptuales que repentinamente da la poesía. La formidable síntesis de sabiduría implícita en "La insurrección..." (1953), llevó a decir a un conocido estudioso si acaso "ese pequeño libro de poemas no constituía una respuesta a la gigantomaquia de Neruda, volcada en varios volúmenes a través de largos años". "Allegro Irato" es un libro de poemas inédito que sus lectores aguardan fervientemente.

• BELTRÁN MORALES

En el país de los grandes aventureros de la poesía, Beltrán Morales pareciera afirmarse cálidamente en las vicisitudes de lo cotidiano. Ha respondido, con todo, como uno de los mejores herederos del fabuloso legado lírico de sus predecesores. Su primer libro, "Algún Sol", fue publicado por la Editorial Universitaria de Guatemala, en 1969. Tres años después pudimos conocer "Agua regia", poemario que ha llevado a un crítico implacable a decir: "Muchos libros contemporáneos, populosos y populares, desaparecerán, pero éste quedará como el busto que sobrevive a la ciudad." Morales nació en 1945.

• CLEMENTINA SUÁREZ

Es una leyenda en estado de acto. Lírica por vocación, cantó desde siempre contra la injusticia humana. Nadie puede escabullirse de la definición en su presencia. Y su obra refleja todo el complicado existir de la mujer asediada por un mundo hostil que la discrimina y explota. En una época, el chisme teguceño afirmaba que Clementina provocaba la indignación de nobles damas que apuraban el paso al verla montada en un automóvil, con pantalones y fumando. La poesía hondureña le debe demasiado como para simbolizarla en un monumento. Fue

pintada por casi un centenar de artistas reconocidos e impulsó dinámicamente la actividad plástica en su país. Nació en Juticalpa, departamento de Olancho, en 1906. Publicó "Corazón sangrante" (el primer libro de poemas de una mujer hondureña), "Templos de fuego", "Iniciales", "De mis sábados el último", etc. En 1969 la Universidad Autónoma de Honduras editó una antología de su obra: "El poeta y sus señales".

• ROBERTO SOSA

Nació en Yoro, Honduras, en 1930. Intransigentemente tierno, la lectura de sus poemas nos impide adoptar una postura hipócrita que tiende a renegar de lo simple. Porque en la sencillez de "Los pobres" o de "Un mundo para todos dividido", pareciera resumirse la sabiduría con que la naturaleza dota a los honestos. Esa actitud le valió el oído receptivo de los poetas españoles, tan celosos de la intimidad y exclusividad de la lengua común a Latinoamérica. No es la paz lo que lleva Sosa entre sus dientes; tampoco la guerra. Sí, la beligerancia de un continente oprimido. La seducción del circo cede ante el entendimiento crítico con quienes "sufren porque no pueden multiplicar los panes". Roberto Sosa publicó "Caligramas", "Muros" (1966); "Los pobres" (Premio Adonais 1968) y "Un mundo para todos dividido" (Premio Casa de las Américas, 1971). Fue traducido al alemán, al inglés y al francés.

• RAÚL CONTRERAS

Poeta casi desconocido en Centroamérica, Contreras fue contemporáneo de Salvador Gavidia, Vicente Rosales y Rosales y Alberto Guerra Trigueros, representantes modernistas y posmodernistas de El Salvador. Nació en 1896 y durante varios años intrigó a quienes leían los versos de Lydia Nogales, que era su pseudónimo. Hacia 1925, en Madrid, publicó "La princesa está triste"; seis años antes en San Salvador había editado "Armonías íntimas". En "Presencia del humo", publicado en 1959, Contreras reunió sus mejores poemas.

• ALFONSO QUIJADA URÍAS

Nació en Quezaltepeque en 1940 y ya en 1956 se incorporó al núcleo de "los cinco" (Cea, Armijo, Argueta, Canales), poetas que sistemáticamente publicaron a partir de ese año en numerosos periódicos y revistas del istmo, logrando renovar la poesía de El Salvador. Un trasfondo neo-surrealista acompaña a casi toda la poesía de Quijada Urías, más sin por ello dejar de asumir una posición crítica ante el drama de su pueblo. En varias oportunidades captó la atención de críticos y comentaristas europeos. Ha publicado poco: "Los estados sobrena-

turales", plaquet (1967) y está incluido en la importante antología "De aquí en adelante", San Salvador, 1967.

• JOSÉ MARÍA CUÉLLAR

El primer premio del concurso anual de la revista "Imagen", de Venezuela, le abrió las puertas de la curiosidad ajena en 1971. La lírica transparencia de sus poemas, la mayor de las veces desgarradores, giran en torno a la autobiografía y la narración. Publicó "Poemas" (1968) y "Crónicas de infancia" (1971). Cuéllar nació en 1942.

• CARLOS ILLESCAS

Guatemala es hoy una incógnita para muchos ausentes de su calvario político. Y se la sufre de diferentes modos. Para Illescas, "poeta que discurre para públicos donde han dejado de existir los sordos conscientes, que atrapados en la incapacidad de su propia personalidad se encierran en la perorata proverbial de sus reducidos alcances", Guatemala es un sufrimiento, además de esa incógnita. Acaso por ello Illescas retome los secretos de la lengua gongorina y sus enigmas. Marsias es la clave. De la misma generación de Otto e igualmente exilado en México, ha publicado "Ejercicios", "Friso de otoño", "Réquiem de lo obscuro" y "Los cuadernos de Marsias" (1973). Illescas nació en 1918.

• OTTO RAÚL GONZÁLEZ

Entre los años 1944 y 1954, un proceso revolucionario de tipo reformista sacudió la vida de Guatemala. Ese respiro que suspendió transitoriamente la interminable penumbra en la que hoy languidece un país de porvenir luminoso, tuvo un vocero de potente garganta nacional: Otto Raúl González. La obra de Otto, quien actualmente reside exilado en México, constituye un inamovible punto de referencia de las letras guatemaltecas. "Voz y voto del geranio", "A fuego lento", "Sombras era", "Viento claro", "El bosque", "Hombre en la Luna", "Cuchillo de caza", "Oratorio del maíz", "La siesta del gorila y otros poemas", son sus obras mejor conocidas, que no difundidas. En 1973 la Universidad San Carlos de Guatemala editó un tomo antológico de sus poemas. Se lo ha leído en traducciones en la URSS, China Popular, Checoslovaquia, Inglaterra y Francia y sus producciones han merecido la elogiosa atención de Neruda, Guillén, Cardoza y Aragón, Asturias y otros notables. En 1974, la Casa de las Américas recomendó su libro "Cementerio clandestino". Otto Raúl González nació en 1921.

**EMIR
RODRIGUEZ
MONEGAL**

BORGES, LECTOR DEL BARROCO ESPAÑOL

I

Es bien conocida la dependencia de los textos de Borges con respecto de la literatura inglesa. El mismo se ha encargado de subrayar esa relación, o mejor dicho, de exaltarla a términos hiperbólicos. Su propia obra (ha dicho) le parece inferior a la de cuantos han escrito en inglés. Se ha lamentado más de una vez de ser indigno de usar esa lengua, a pesar de tener derecho a ella por la mediación de una abuela inglesa que le leyó sus primeros libros en aquella lengua. Consecuente con su teoría de que la función del lector es más importante que la del autor (al fin y al cabo, éste produce la obra una sola vez, en tanto que el otro la produce cada vez que la lee), Borges ha declarado reconocerse más en textos ajenos que en los propios. Los autores que casi siempre cita para confirmar esa teoría suelen ser irreparablemente ingleses. Aún las obras no escritas originariamente en inglés le han llegado por lo general a través del vehículo que es esa lengua. Hasta el *Quijote* asumió su primera forma en una traducción al inglés. De niño encontró la traducción, y no el original, en la fabulosa biblioteca de su padre, biblioteca de infinitos libros ingleses, como ha dicho Borges; biblioteca de la que no parece haber salido (por lo menos imaginariamente) el autor argentino. Cuando leyó el *Quijote* por fin en español, le pareció (ha escrito) inferior a la versión inglesa.¹

Todo esto es conocido y Borges ha hecho de la historia de su deuda con la literatura inglesa uno de los temas de su extraña obra. Menos conocida, y menos divulgada por él, es su deuda con otras literaturas: la francesa, que recibió en tiempos del bachillerato en Ginebra y que ha marcado tan sutilmente su escritura; la española, que le llega no sólo por la incesante práctica del idioma natal sino por la circunstancia, en sí decisiva, de que su vida literaria comienza precisamente en España, y en Sevilla para ser más preciso.²

Ese Borges anglófilo empedernido que él con tanta insistencia como humor se ha empeñado en propagar, es también un Borges bachiller en francés de la calvinista Ginebra y también un Borges andaluz que aprende al calor de las peñas literarias de Sevilla y luego Madrid a salir de la coraza de su timidez, de su concepción de la literatura como vicio solitario de un adolescente ojoso, del solipsista desciframiento de signos negros sobre campo blanco, para descubrir también la literatura como ejercicio de vida. Es una vida que se traduce caóticamente en peñas literarias y manifiestos, noches en vela sopesando versos de Garcilaso o traduciendo los expresionistas alemanes, afiebrado escribir en competencia con los clásicos, con Whitman, con Apollinaire. Esos años de Borges en Europa (1914-1923) no han sido aún bastante estudiados.³

El día en que se estudien se verá no sólo qué sólida base de disciplina y retórica francesa tiene este anglófilo irremediable, sino qué vetas de las más apasionadas invenciones españolas atraviesan

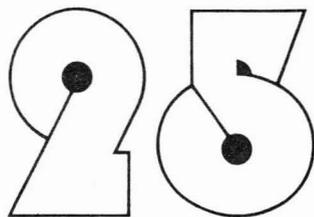
la superficie tan extraña de su obra. Porque en esos años de Mallorca, de Sevilla y de Madrid, Borges (lector omnívoro) leyó mucho y bien a los españoles y leyó sobre todo a los grandes maestros del Barroco español.

También escribió mucho sobre ellos. Pero como esos trabajos fueron por lo general publicados en pequeñas revistas y al ser recogidos en libros, lo fueron en tres obras que más tarde Borges condenaría al olvido, todo ese material barroco de Borges casi no ha merecido la atención de los estudiosos y es prácticamente desconocido para muchos de sus lectores. Sin embargo, está ahí, y es decisivo para comprender la poética de Borges en sus primeros veinte años de vida literaria. Sin ánimo exhaustivo, me propongo hoy estudiar parte de ese material que (espero) arroje una luz diferente sobre la obra y la poética del gran autor americano. También espero que ayude a situar en su correcta perspectiva el estudio de las literaturas hispánicas, empequeñecido casi siempre por la ignorancia que estudiosos de uno y otro lado del Atlántico tienen sobre qué se está produciendo en el lado que no es el de ellos. Los escritores (Lope, Sor Juana Inés de la Cruz, Bello, Menéndez Pelayo, Darío, Unamuno, Reyes, Lorca, Huidobro, Aleixandre) saben mejor estas cosas, y no leen la literatura como si estuvieran para siempre compartimentalizada.

II

Borges había llegado a Europa con su familia en un viaje de placer y de salud. Su padre había tenido que jubilarse por el empeoramiento de su vista. Europa (el sueño de su vida de abogado y escritor secreto) parecía el lugar ideal para tomarse unas largas vacaciones y consultar algún famoso oftalmólogo. La posibilidad de quedarse a vivir por allí un tiempo no determinado estaba también presente. En ese momento, la guerra está a punto de estallar pero los Borges (como tantos otros, incluidos los principales responsables del estallido) no sabían nada. Tan imprevisores fueron, diría décadas más tarde con ironía Borges, que la guerra los asaltó en Suiza, donde el padre había ido a visitar un especialista. Allí debieron quedarse a esperar que la guerra terminase de una vez.⁴ Entre tanto, el joven Borges (tenía quince años en 1914) hizo su bachillerato en Ginebra, aprendió latín y francés en el colegio, estudió alemán por su cuenta, y descubrió en los libros a Mallarmé, a Rimbaud, a Whitman, a Schopenhauer, a las insondables literaturas orientales, al *Golem*, de Gustav Meyrink, y a la Cábala. Las primeras vacaciones de posguerra devolvieron a los Borges al ámbito de la lengua. Fueron a Mallorca, donde el joven Borges continuó perfeccionando su latín con un canónigo de Valldemosa. De Mallorca cruzaron a Sevilla.

Cuando se cuenta la historia de esos años se suele insistir con obvio acierto que eran los años de la vanguardia: esos años en que

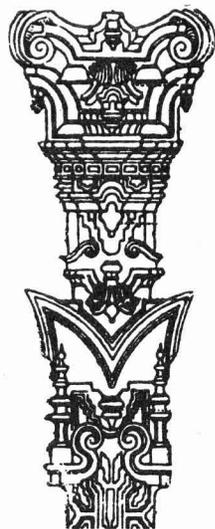


Huidobro visita España y trae, como fabuloso contrabandista, el cargamento entero de las invenciones futuristas y cubistas, de los caligramas de Apollinaire, de la aventura y el orden ensarzados en mortal combate estético. Son los años en que Ramón cataloga todos los ismos y algunos más desde su cátedra del café Pombo; en que Rafael Cansinos Assens reúne más discretamente en torno suyo a jóvenes ávidos de recorrer en el original las literaturas del mundo entero. Los años en que Gerardo Diego y Guillermo de Torre se sienten atraídos por la velocidad, las hélices y las palabras esdrújulas. Los años de Ultra. A ese movimiento —que en España se llamará Ultraísmo, nombre que Borges llevará al Río de la Plata en 1921—, el joven poeta argentino habrá de aportar mucho. En particular, su inteligencia crítica que le permite articular una poética que luego habrán de adoptar otros, y también, su conocimiento directo de los textos europeos que muchos en España sólo podían leer en traducciones. Su formación ginebrina le facilitaba el acceso a Apollinaire y a Mallarmé sin intermediarios, al mismo tiempo que podía descifrar y traducir él mismo los textos arduos de Alfred Vagts, Werner Hahn, Wilhelm Klemm.

Pero lo que no se suele contar en los libros que historian el período (de Torre, Videla, en particular),⁵ y esto es tal vez lo más importante, es que esos mismos años son los del redescubrimiento del Barroco hispánico, tarea en la que españoles y americanos estaban empeñados por lo menos desde el Modernismo. Al exaltar el Barroco, los jóvenes modernistas reaccionaban contra la incompreensión de la crítica académica que rechazaba los “excesos” de Calderón y que prefería *El alcalde de Zalamea*, copia con letra clara de un texto de Lope, al delirio controlado de los Autos Sacramentales; una crítica que todavía se reía de Góngora en nombre de una poética naturalista, mucho más irrisoria que la del ilustre cordobés. En esos años oscuros de fines del siglo XIX, sólo los poetas, y sobre todo, Rubén Darío, empezaron a releer a Quevedo, a Góngora, a Gracián, con otros ojos. También leyeron a Cervantes de otro modo que con los cristales de la beatería positivista que hacía de una obra de constante y ambigua invención, un tedioso catálogo de refranes y voces regionales. Esa tarea emprendida tempranamente por los poetas fue completada y perfeccionada por los críticos y eruditos en este siglo. Así en tanto que Américo Castro proponía ya en 1925 otra lectura de Cervantes, Alfonso Reyes (el gran americano de México) había empezado a descodificar en sus ensayos gongorinos ese orbe de signos, de significantes en constante fuga, de total escritura barroca que se llama Góngora. Pero esto sí es muy conocido, y aceptado por la crítica oficial.

Lo que no suele conocerse, lo que se saltea habitualmente, es el entronque entre ese movimiento de rescate del Barroco de manos de los comerciantes al menudeo de la crítica, y el otro movimiento de modernización de la poesía hispánica en que estaban empeña-





dos los más jóvenes poetas, los ultraístas de 1919. Sin embargo, los nombres son los mismos. Es el mismo Gerardo Diego el que compila en 1927 una antología en homenaje de Góngora y el que escribe la poesía de vanguardia; es el mismo Borges el que descodifica críticamente los signos de Quevedo o Cervantes, el que exalta la aurora roja del Moscú bolchevique o juega a inventar metáforas inéditas. Porque el Barroco español fue el espacio en que durante casi una década la inteligencia crítica de Borges encontró su mejor estímulo.

III

Desde muchos puntos de vista, Borges ha sido un crítico y poeta a la manera de T.S. Eliot. Así como el escritor anglo-norteamericano acompañó su obra de invención con una obra crítica paralela, de constante búsqueda y desciframiento de escrituras (él mismo habló de la *crítica de practicante* que él hacía, para separarla de la hecha por los críticos que son solamente críticos), Borges examinó en sus textos teóricos los mismos problemas que su obra de ficción y poesía estaba resolviendo entonces. Por eso, mientras escribe poesía ultraísta, también investiga la poética contemporánea, pero sobre todo investiga la poética de ese momento privilegiado de las letras hispánicas que fue el Barroco español. Porque en la poética del Barroco está la clave de la modernidad.⁷ Es claro que Borges no sería Borges si esa búsqueda (sistemática en su filigrana pero no en la fracturada superficie del texto) estuviera conducida en forma erudita. Por el contrario, sus artículos sobre el tema suelen asumir la forma de notas breves y hasta marginales, de estudios de detalle, o se reducen a alusiones muchas veces perdidas en la fusilería de textos en apariencia dedicados a otros temas.

Quien busque el artículo de Borges sobre el Barroco quedará desilusionado. Encontrará, eso sí, trabajos sobre Villarroel, sobre Quevedo, sobre Góngora, sobre Cervantes, en los tres primeros libros de crítica que Borges publica en los años veinte y que ahora están excluidos de sus *Obras Completas* por lamentable decisión autocrítica. En las páginas de esos libros —*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los argentinos*, 1928—,⁸ Borges escribe, por ejemplo, sobre la gozosa sumisión de Villarroel a Quevedo, y dice: “fue una provincia de Quevedo, más alegre y menos intensa que su trágica patria” (*Inquisiciones*, p. 14). También publica en su primer libro de crítica, un largo trabajo sobre “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, artículo que había adelantado en la *Revista de Occidente* el año 1924, y que es su primera toma de posesión completa del tema. En su segundo libro, *El tamaño de mi esperanza*, analiza un soneto de Góngora, en delicada parodia de la crítica estilística, y en su tercero, *El idioma de los argentinos*, incluye una brevísima nota en que celebra, con reticencias, el centenario del poeta cordobés. Del

mismo libro es un trabajo, “La conducta novelística de Cervantes”, que había publicado ya en la revista *Criterio*, en 1928, y en que inicia un diálogo con el famoso texto que habrá de continuar hasta nuestros días.

Pero por importantes que sean estos trabajos no forman, como se verá, sino la parte visible del iceberg; aquellos momentos privilegiados en que Borges escribe, deliberada y explícitamente, sobre los maestros del Barroco español. Esos momentos no son los únicos ni son (a veces) los mejores. Quien tome el trabajo de recorrer con cierta atención los volúmenes del período 1925-1928, descubrirá que Borges también habla de Gracián y del *Criticón* al definir en un artículo de 1926 su “Profesión de fe literaria” (está en *El tamaño*); que se burla de la Academia Española de la Lengua y de su interpretación literal de una frase de Quevedo en un artículo de 1925 sobre “El idioma infinito” que al discutir en un artículo “Otra vez la metáfora” ese tema inagotable, cita unos versos de Góngora y los califica de cautelosamente pensados y enrevesadamente escritos.¹⁰ Los ejemplos podrían multiplicarse. El Barroco español, explícita o implícitamente, atraviesa como una marca de agua las páginas críticas que escribe Borges en esos días. ¿Por qué esa insistencia, por qué esa presencia algo obsesiva? La respuesta requiere algún espacio.

IV

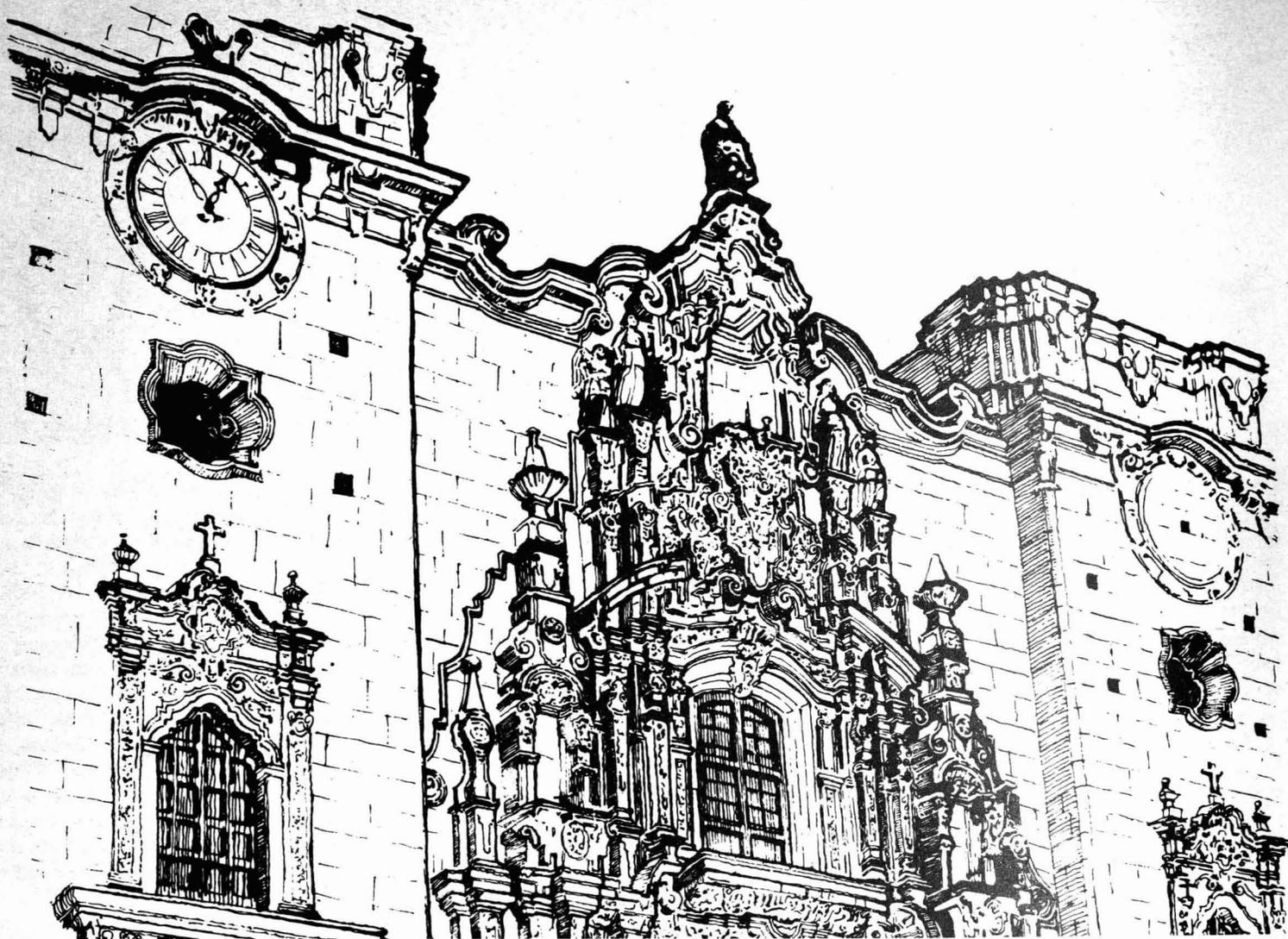
Hay que empezar por un hecho obvio: en los años veinte, Borges casi no reconoce otra literatura española que la del Barroco. Así, por ejemplo, el discutir el tema de la calidad general de la literatura peninsular, Borges dice (se deja decir) cosas como ésta:

Confieso —no de mala voluntad y a hasta con presteza de ánimo— que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste.

(*El idioma*, p. 174)

No tengo tiempo ahora de examinar el contexto, bastante polémico, de esta frase. Baste decir que no es en exceso favorable a las letras españolas. Pero lo que me interesa subrayar es otra cosa. De los cinco nombres apuntados en esa avara salvación sólo uno no pertenece al Barroco, el del autor del *Libro de Buen Amor*. Más abajo, en el mismo texto, citará con censura a Menéndez Pelayo y con elogio a Miguel de Unamuno. Si el elogio a Unamuno no puede sorprender en Borges (el gran vasco era uno de sus autores favoritos, por lo menos hasta fines de los años treinta), la censura a Menéndez Pelayo tampoco puede sorprender. Es bien conocida la ceguera del maestro de la crítica española con respecto





al Barroco. También me parece sintomático en ese texto de Borges que se nombre en primer lugar a Quevedo y sólo en segundo a Cervantes, en tanto que Góngora y Gracián asumen posiciones francamente secundarias, y hasta de dudosa salvación.

Una rápida compulsión de otros textos coetáneos de Borges permite advertir que en tanto que Quevedo siempre es mencionado con elogio, y todos los comentarios revelan una familiaridad excepcional con su obra, Cervantes se reduce prácticamente para Borges al *Quijote*, libro que fue su primera lectura española y que lo acompañará toda su vida, como una vieja amistad. Aunque quede fuera de los límites cronológicos de este trabajo, conviene recordar que al *Quijote* o a la meditación suscitada por la novela, debe Borges dos de sus textos capitales, el cuento, "Pierre Menard, autor del *Quijote*," de 1939, y punto de partida de su mejor ficción fantástica, y el ensayo, "Magias parciales del *Quijote*," de 1949, en que Borges concentra toda una teoría del texto y de la realidad.

Pero más interesante que su preferencia por Quevedo frente a Cervantes en esa época (implica, es claro, una preferencia por la poesía frente a la prosa, que es justificable en esos años de la carrera de Borges), es otra preferencia: Quevedo en vez de Góngora es su poeta barroco. No se olvide que esos son los años del centenario de Góngora, años en los que el poeta cordobés llega a ser leído con una veneración y cuidado crítico que no se había conocido antes. Borges ha leído sus textos pero su reconocimiento admite reticencias. Aquí y allí aparecen en diversos textos pero hay uno, de 1927, que en su insolente brevedad resume su resistencia a una apoteosis tal vez demasiado trivial. Lo transcribo íntegro por ser muy poco conocido.

Para el centenario de Góngora

Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años. El sentimiento es mío y la palabra Centenario lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende: buen porcentaje del recuerdo que apetece y del mucho olvido que nuestra flaqueza precisa.

Góngora ha ascendido a abstracción. La dedicación a las letras, la escritura esotérica y pudorosa, las actas martiriales de la incompreensión ajena y de la finura, están simbolizadas en él. El ocurrente cordobés Luis de Argote —hombre de amargura en los labios y de juventud empleada en amores— ahora se llama Góngora de igual manera que dos palitos atados por el medio se llaman cruz. A ese alguien no lo juzgo. Parece horrenda cosa que un hombre se constituya en Juicio Final de otros hombres y quiera declarar inválidos, nulos y de ningún valor y efecto sus días. Yo a esa judicatura no la codicio.

Llego, pues, a su valor guarismal. Góngora —ojalá injustamente— es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre.

Consigno mi esperanza —demasiadas veces satisfecha— de no tener razón.

(*El idioma*, pp. 123-124)

El contexto de esa explosión irónica es menos la obra entera de Góngora que los fabricados éxtasis y sospechosas eyaculaciones críticas de muchos "gongoristas". Borges allí ataca la imagen de



Góngora en su centenario, más que el texto suyo. El otro Góngora —el de la doble faz irónica y fanática— se salva de la condena. Lo que no se salva es la intención de ciertos adoradores de convertir su texto en pretexto para negar toda otra forma de poesía. Y esto es lo que Borges no puede aceptar. Como en ese momento él está seriamente embarcado en *otra* poesía, rechaza el modelo único que quieren imponer los “gongoristas”. Los rechaza a ellos, con su complejo de Procusto, más que al mismo Góngora que era hombre de más de una medida. Situada pues en el contexto exacto, la insolente notita de Borges dice otra cosa.

Muy distinto es su tono al hablar de Quevedo. En esos años le dedica varias piezas, además de escribir sobre él con cualquier pretexto. En el artículo ya mencionado de 1924, es la obra entera de Quevedo lo que le importa y se concentra por lo tanto en definir la grandeza (y menoscabo) de ese texto general que se llama Quevedo. No tengo espacio para resumir ese ensayo que es de los mejores que escribió Borges entonces. Señalaré apenas que allí él se niega a dividir la obra enteriza de Quevedo de acuerdo a las arbitrariedades pedagógicas que establece una teoría mecánica de los géneros literarios. Es el Quevedo entero el que le interesa. También subraya allí su erotismo y destaca especialmente el soneto XXXI a Lisi (que concluye con los memorables versos, “Polvo serán, mas polvo enamorado”); ese mismo soneto que años más tarde habrá de ser redescubierto por Neruda y por Onetti.¹¹ También subraya Borges en su artículo “el intelectualismo ahincado de Quevedo” (p. 42), su perfección en metáforas, antítesis, adjetivación. Es decir (aclara); “aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o maladanza es discernible por la inteligencia”. (p. 42). Después de una comparación con Góngora (de que me ocuparé luego), termina su artículo señalando que fue Quevedo “un sentidor del mundo. Fue una realidad más”. (p. 45). Nada semejante dirá entonces Borges de ningún otro escritor español. Años más tarde, cuando escriba un prólogo a una selección de la obra de Quevedo —selección para la que contó con la ayuda amistosa de Adolfo Bioy Casares—, Borges concluirá que Quevedo “es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”. (El prólogo está recogido desde 1952 en *Otras Inquisiciones*.)¹²

Sobre los otros grandes escritores del Barroco español (sobre Gracián, sobre Calderón, sobre Villarreal), no escribirá Borges nada que se acerque en su pasión a ese homenaje a Quevedo. Es indudable que conocía, que no podía no conocer (como habría escrito él alguna vez), lo que escribió Schopenhauer sobre Gracián.¹³ Incluso es posible pensar que llegó a los textos del jesuita español por el camino oblícuo de los del filósofo alemán, una de sus primeras lecturas en las letras germánicas. Pero ni aun ese elogio de un filósofo que a Borges le ha importado tanto y que moldeó su visión del mundo, pudo evitar que siempre se refiriera a Gracián con tono censorio y que hasta le dedicara mucho más tarde un

poema en que se burla de una de sus más pedestres metáforas. No resisto la tentación de transcribir la estrofa:

A las claras estrellas orientales
Que palidecen en la vasta aurora,
Apodó con palabra pecadora
*Gallinas de los campos celestiales.*¹⁴

Con Góngora, también ha sido injusto Borges, pero en este caso la injusticia fue más elegante. Lo que nos lleva a releer un texto ya mencionado.

V

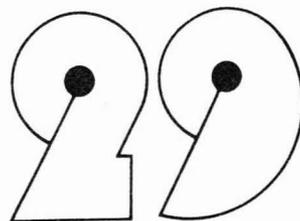
Hacia el final de su artículo “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, Borges intenta establecer una distinción, muy personal, muy suya, entre Quevedo y Góngora. Transcribo el pasaje pertinente:

[A Quevedo] Le atareó mucho lo problemático del lenguaje propio del verso y es lícito recordar que fingió en uno de sus libros un altercado entre el poeta de los pícaros y un seguidor de Góngora (esto es, entre un coplero y un rubenista), tras el cual se evidencia que su desemejanza está en emplear el uno voces ilustres y el otro voces ruidosas y plebeyas, sin existir entre ambos el menor contraste ideológico. El conceptismo —la solución que dio Quevedo al problema— es una serie de latidos cortos e intensos marcando el ritmo del pensar. En vez de la visión abarcadora que difunde Cervantes sobre el ancho curso de una idea, Quevedo pluraliza las vislumbres en una suerte de fusilería de miradas parciales.

El gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparente en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones. El quevedismo es psicológico: es el empeño en restituir a todas las ideas el arriscado y brusco carácter que las hizo asombrosas al presentarse por vez primera al espíritu.

(*Inquisiciones*, pp. 44-45)

Como pasa con los mejores textos de Borges, éste dice demasiado. Dejo de lado por un momento las alusiones al rubenismo, y lo que ellas implican en el contexto de una poesía de vanguardia que estaba tratando de deshacerse de la pesada herencia modernista. Lo más importante es (me parece) la distinción entre la práctica lírica de Quevedo y la de Góngora. Es decir: la distinción entre dos poéticas. En 1924 Borges ve a Góngora como interesado exclusivamente en el aspecto formal (id est: sintáctico) del verso. Su obsesión por forzarlo dentro de moldes latinos le parece al





joven (recién salido de sus estudios de la lengua matriz) una imposibilidad. El aparente desorden de la frase latina (apunta Borges con cierta pedantería) no es tal: la declinación es el hilo invisible que ordena, clasifica y subordina las aparentemente libres palabras del verso latino. En castellano no existe ese hilo; ergo: el desorden no sería aparental sino real.

La hazaña de Góngora le parece una "intentona de gramáticos" en tanto que la de Quevedo le parece intelectual. El "ritmo del pensar" es lo que, según Borges, interesaba a Quevedo, y de aquí que hable del "quevedismo" como "psicológico". Es claro que cuando Borges califica de "psicología" la empresa en la que estaba empeñado Quevedo no está pensando para nada en el uso que se da a esta palabra cuando se habla, por ejemplo, de novela psicológica. En este sentido habitual, restringido, la psiquis parece confinada sobre todo a cambiantes estados emocionales, a caprichos de la sensibilidad y la fantasía, a las aventuras de la memoria o la voluntad. Para Borges, en cambio, la psiquis abarcaba mucho más y no excluía, sino que instalaba en su mismo centro, los mecanismos más sutiles de la percepción, la comprensión, la intelección, etc. No hay que olvidar que su padre era profesor de psicología en un colegio inglés de Buenos Aires y que usaba en sus clases (y también en casa) el favorecido manual de William James.¹⁵

Aquí se encuentra, a mi juicio, la razón por la que Borges prefiere entonces a Quevedo sobre los otros escritores del Barroco español. En tanto que Góngora le parece tan sólo interesado en problemas de gramática (ni siquiera de lenguaje), Quevedo está interesado en el acto de pensar mismo como acto de lenguaje. Por eso al juzgar al poeta cordobés, Borges subraya, tal vez con exceso, el vacío conceptual de la poesía de éste y discute algunas de las interpretaciones canónicas de Dámaso Alonso. Llega incluso a burlarse, en una página discutidora de un ensayo de 1927, "La simulación de la imagen", de un caso de paralogismo que comete Alonso al leer un texto de Góngora.¹⁶ Al juzgar en cambio a Quevedo, Borges encuentra un poeta, un escritor, un texto cuya producción poética no es puramente verbal sino también conceptual y que le parece por lo mismo competir con la realidad, ser una realidad más.

Pero el texto citado arriba dice más aún. Cuando al pasar enuncia Borges una objeción al rubenismo (es decir: al Modernismo de Rubén Darío en su etapa más expansiva), y lo compara con los ejercicios de los seguidores de Góngora, se puede entender mejor por qué el Barroco se ha constituido para Borges (como para los poetas españoles de la generación de 1927) en la clave de una nueva poética. Aunque su lectura de Góngora sea diametralmente opuesta a la de aquellos poetas y críticos, su planteo arranca de la misma realidad literaria. El Ultraísmo debió liquidar precisamente la herencia del Modernismo, y sobre todo de esa caricaturesca

reducción del Modernismo que ofrecían los secuaces de Rubén. Para Borges, y con toda injusticia sin duda, Rubén Darío sólo fue un poeta deslumbrado con la técnica, un poeta a quien la necesidad de adaptar una sintaxis extranjera (en su caso, la francesa, no la latina) al verso hispánico desvió de otras preocupaciones; un poeta que a Borges le pareció entonces también vacío, desprovisto de preocupaciones intelectuales, capaz de confundir el Nirvana con el mero aburrimiento, como dijo maliciosamente una vez Borges.¹⁷ Contra esa forma de "rubenismo" (que es en realidad una parodia del verdadero texto de Darío, o apenas reconoce los elementos más transitorios de su infinita obra), contra la poética puramente gramatical que implica, escribirá Borges toda su poesía de los años veinte. En ese momento para él, Darío y Góngora se unen en su enfoque crítico y resultan víctimas, los dos, de la misma ejecución sumaria.

Con Quevedo, en cambio, Borges es otro. Los juegos verbales de Quevedo, sus latinismos, incluso su "gongorismo" (porque también Quevedo sabía gongorizar, y Borges lo reconoce claramente),¹⁸ no son sino los aspectos incidentales de un texto que a Borges se le aparece en el esplendor de una literatura de conceptos, una literatura en que el acto del pensar es la materia de la obra misma. El lado metafísico de la imaginación de Borges (empleando la palabra en su acepción literaria) encuentra alimento, estímulo, provocación en los conceptos de Quevedo. El vacío de Góngora, ese brillante espacio retórico que no quiere decir otra cosa que el decir, le resulta intolerable, lo rechaza con injusticia que él mismo admite pero no puede corregir. En ese momento de su carrera literaria, cuando ha empezado a realizar el proyecto que soñó su padre y que él está perfeccionando al cumplirlo, Borges necesita elegir entre Quevedo y Góngora, entre los dos extremos de la tentación tantálica de la escritura.

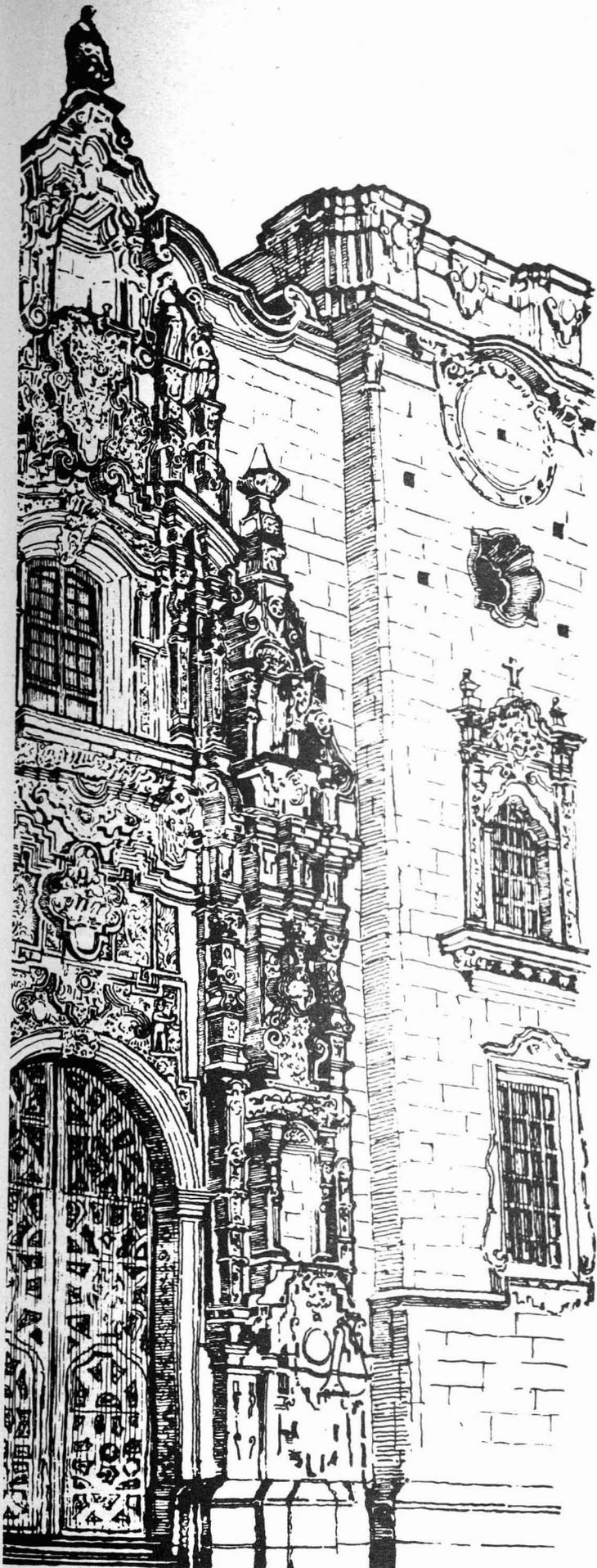
Un texto sobre Herrera y Reissig que escribe por esos días (es de 1924) aclara definitivamente el dilema de Borges:

La lírica de Herrera y Reissig es la subidora vereda que va del gongorismo al conceptismo: es la escritura que comienza en el encanto singular de las voces para recabar finalmente una clarísima dicción.

(*Inquisiciones*, p. 139)

Sí, al elogiar al poeta modernista uruguayo, que en aquel momento todos leían como precursor del Ultraísmo por la audacia de su metaforizar,¹⁹ Borges apunta precisamente lo que (para él) es la carencia de Góngora y de Darío: quedarse en "el encanto singular de las voces" sin "recabar finalmente" (como el conceptismo de Quevedo, como la lírica de Herrera y Reissig) "una clarísima dicción". Esa clarísima dicción de los versos del último período de Herrera o de los sonetos plateados de Quevedo, es la





dicción a la que aspiraba el joven poeta ultraísta, el autor de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929).

Como Eliot al hablar de Shakespeare o de los poetas metafísicos, de Dante o de Baudelaire, Borges al hablar de Quevedo y Góngora, de Herrera y Reissig o de Rubén Darío, sólo está hablando en realidad de Borges. Es decir: está practicando (ya) esa forma anacrónica de la lectura que es toda escritura. Como su Pierre Menard, Borges lee los textos del Barroco español o del Modernismo hispanoamericano de una manera singular y, por el hecho de leerlo en los años veinte, sin cambiar una jota ni una coma, los reescribe. Quevedo se convierte en Borges, Góngora en Borges (la parte de Borges que a él mismo no le gusta mucho), Borges, naturalmente, en Borges. Porque si por algo valen esos textos es por lo que dicen más allá de su contexto tal vez irre recuperable ahora. Dicen cómo Borges llega a ser Borges por el camino (uno de los caminos, pero central) del inagotable, tantalizador texto que es el Barroco español.²⁰

Notas

1 La principal fuente de información biográfica sobre Borges es Borges mismo, sobre todo en el texto, "An Autobiographical Essay", que se publicó originariamente en inglés y en la revista *The New Yorker*, y que está recogido en *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, seleccionados y traducidos por Norman Thomas di Giovanni con la colaboración del autor (New York: Dutton, 1970), pp. 203-260. En dos trabajos he discutido las teorías poéticas de Borges con alguna extensión: "Borges: The Reader as Writer", que están en el volumen colectivo *Prose for Borges*, compilado por Charles Newman y Mary Kinzie (Evanston, Northwestern University Press, 1974), pp. 96-137; y "Borges y la Nouvelle Critique", publicado en la *Revista Iberoamericana*, V. XXXVII, No. 80 (Pittsburgh, University of Pittsburgh, julio-septiembre 1972), pp. 367-390. Para una visión panorámica del período ultraísta desde el punto de vista de Borges, véase también mi *Borges par lui-même* (París: Editions du Seuil, 1970), pp. 33-43.

2 Véase, "An Autobiographical Essay", pp. 219-223, para este período de su vida.

3 Donald Yates, de la State University of Michigan, prepara una minuciosa biografía para la que cuenta con buena parte del archivo personal de Borges y las confidencias del propio escritor, además de su infatigable investigación. Yo estoy preparando una biografía literaria de Borges, de la que he adelantado algunas páginas en la revista *Diacritics*, bajo el título de "Borges, the Reader", Vol. IV, No. 4 (Ithaca, Cornell University, Invierno 1974), pp. 41-49.

4 Para el período suizo, ver sobre todo, "An Autobiographical Essay", pp. 213-218.

5 Véase, sobre todo, la primera edición de *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre (Madrid, Caro Raggio, 1925), que tergiversa y hasta falsifica documentos para dar al crítico un papel iniciador que no le corresponde, y en que el Barroco está visto sin ninguna perspectiva. También incurre en la misma óptica reduccionista, Gloria Videla en su investigación, *El Ultraísmo. Estudios sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España* (Madrid, Gredos, 1963), aunque esta obra tiene por lo



menos el mérito de transcribir documentos sin alterarlos. Aun así, resulta limitada por la decisión de la autora de no proseguir el estudio del Ultraísmo más allá de las fronteras españolas.

6 En las famosas "Palabras liminares" de *Prosas Profanas* (1896) enunció Darío sus preferencias dentro de la literatura española. Con tono deliberadamente frívolo dice allí: "El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: 'Este —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana.' Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más ilustre de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas." El "abuelo español de barba blanca" representa en esta pequeña alegoría la crítica oficial, en tanto que el "yo" representa al poeta modernista. Cito por *Poesías completas*, edición a cargo de Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmas (Madrid: Aguilar, 1967), p. 546.

7 Para una reinterpretación del Barroco a la luz de las letras actuales, véase el importante libro de Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974). El mismo autor ha adelantado algunas ideas sobre un próximo libro en otro trabajo relacionado con éste: "El Barroco y el Neobarroco", que está incluido en el volumen colectivo, *América Latina en su Literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno (México: UNESCO/ Siglo XXI, 1972), pp. 167/184. Es un texto absolutamente necesario para toda discusión crítica de este problema.

8 Véase *Inquisiciones* (Buenos Aires: Editorial Proa, 1925; 160 pp.); *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires: Editorial Proa, 1926; 153 pp.); *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: M. Gleizer, editor, 1928). No hay reedición de estos libros por razones que Borges explica en el "Autobiographical Essay": "Three of the four essay collections —whose names are best forgotten— I have never allowed to be reprinted. In fact, when in 1953 my present publisher —Emecé— proposed to bring out my 'complete writings', the only reason I accepted was that it would allow me to keep those preposterous volumes suppressed." (p. 230). El único trabajo crítico de ese período que Borges ha permitido reimprimir es el que da título al volumen de 1928. En un folleto también titulado, *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: Peña del Giudice, 1952), se recoge aquel trabajo y se le completa con uno de José Edmundo Clemente sobre "El idioma de Buenos Aires."

9 Al referirse a los sinónimos en dicho artículo, Borges abre un paréntesis y dice: "(Yo se que la Academia los elogia [a los sinónimos] y también escribe en serio una sentencia en broma de Quevedo, según la cual *remudar vocablos es limpieza*. Ese chiste o retruécano está en la *Culta Latiniparla* y su intención no es la que suponen los académicos, sino la adversa. Quiero añadir que nunca hubo en Quevedo el concepto auditivo del estilo que sojuzgó a Flaubert y señalar que don Francisco dijo *remudar frases*, no *vocablos*, como le hace escribir la Academia. He compulsado algunas impresiones: entre ellas, una de Verdussen, del 1699)." El artículo de Borges está recogido en *El tamaño de mi esperanza*, pp. 37-42; la cita es de la p. 39.

10 Los versos son éstos:

Idolos a los Tronos, la Escultura;

Dioses, hace a los Idolos el Ruego.

Pertenece al soneto XXXII, de la serie *Sonetos Varios*, como indica Borges en la p. 56 de *El idioma de los argentinos* (1928).

11 En una conferencia dictada en Montevideo, en 24 de marzo de 1939, con el título de "Quevedo adentro", Neruda comentó en detalle este mismo soneto. Véase, *Neruda entre nosotros* (Montevideo: AIAPE, 1939), pp. 53-58. También vuelve sobre el soneto en "Viaje al corazón de Quevedo", recogido en el libro, *Viajes* (Santiago: Ediciones de la Sociedad de Escritores de Chile, 1947). Ahora está en *Obras Completas*, II, (Buenos Aires: Editorial Losada, 1973), pp. 539-555. En cuanto a Onetti, el soneto aparece aludido

en el capítulo VI de *Para esta noche* (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), que está recogido en las *Obras Completas* (México: Aguilar, 1970), pp. 318-319.

12 Véase *Otras Inquisiciones* (Buenos Aires: Sur, 1952), pp. 46-54.

13 Como es sabido, Schopenhauer tradujo al alemán el *Oráculo manual*, del jesuita español, con el título de *Balthasar Gracians Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit* (Leipzig: Brockhaus, 1861). Hay reimpresión de Kröner Verlag (Berlín, 1910), que Borges pudo haber consultado en Ginebra.

14 Véase *Obra Poética* (Buenos Aires: Emecé, 1964), p. 165.

15 Véase "An Autobiographical Essay", p. 204.

16 Como muestra de las objeciones de Borges a una cierta lectura de Góngora que era habitual en los años veinte, véase este párrafo:

La falacia de lo visual manda en literatura. Dos ejemplos amenísimos de ese poder hay en el desbocado elogio de Góngora que Dámaso Alonso ha prefijado en su edición, meritísima por lo demás, de las *Soledades*. Uno es para contradecir el *aflictivo nihilismo poético* de esa rapsodia. Dice así: "En la poesía de Góngora flores, árboles, animales de la tierra, aves, pescados, variedad de manjares. . . pasan en suntuoso desfile ante los ojos del lector. ¿En qué estaban pensando los que dijeron que las *Soledades* estaban vacías? Tan nutridas están que apenas si en tan poco espacio pueden contener tal variedad de formas (página 31). El ingenio paralogismo se echa de ver: Alonso niega la sensible vaciedad poética de las *Soledades*, en razón de su cargamento visual o mención continua de plumas, pelos, cintas, gallinas, gavilanes, vidrios y corchos. No es menos definitivo el segundo ejemplo. Se escribe así: No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de íntima, profunda iluminación. Mar luciente: cristal azul. Cielo color zafiro, sin mácula, constelado de diamantes, o rasgado por la corva carrera del sol (página 35). Aquí, bajo la aparente seguridad de lo sentencioso, duele una equivocación parecida: la de inferir que don Luis de Góngora es claro, léase perspicuo, por su mencionar cosas claras, léase relucientes. La naturaleza de ese enredo es de calembour."

El texto está en *El idioma de los argentinos* (1928), pp. 84-86.

17 Una de las más famosas diatribas de Borges contra Darío está en su *Evaristo Carriego*, libro de 1930. Cito por la edición de 1955, que lleva una nota apologética al pie; al hablar de las vaguedades del poeta argentino, escribe:

...el verdadero y famoso padre de esa relajación fue Rubén Darío, hombre que a trueque de importar del francés unas comodidades métricas, amuebló a mansalva sus versos en el *Petit Larousse* con una tan infinita ausencia de escrúpulos que *panteísmo* y *cristianismo* eran palabras sinónimas para él y que al representarse *aburrimiento*, escribía *nirvana*.

En 1954 pone Borges una nota a este texto:

Conservo estas impertinencias para castigarme por haberlas escrito. En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío. Es verdad que también creía que los de Quevedo eran superiores a los de Góngora.

Ambos textos pueden verse en la edición Emecé de *Evaristo Carriego* (Buenos Aires, 1955), p. 55.

18 Véase el ensayo ahora recogido en *Otras inquisiciones*, en donde al enumerar lo que comprende la obra de Quevedo, indica: "gongorismos intercalados para probar que también él era capaz de jugar a ese juego." (p. 52).

19 Véase el capítulo II, sección 2, de *Literaturas europeas de vanguardia*, en que de Torre exalta a Herrera y Reissig en detrimento de Hiudobro, especialmente las pp. 114-116, que resumen el punto de vista de 1925.

20 Fuera del tema de este artículo queda el estudio de la influencia que el Barroco español tuvo sobre el estilo (prosa y verso) del Borges de aquellos años. Será tema de otro estudio.

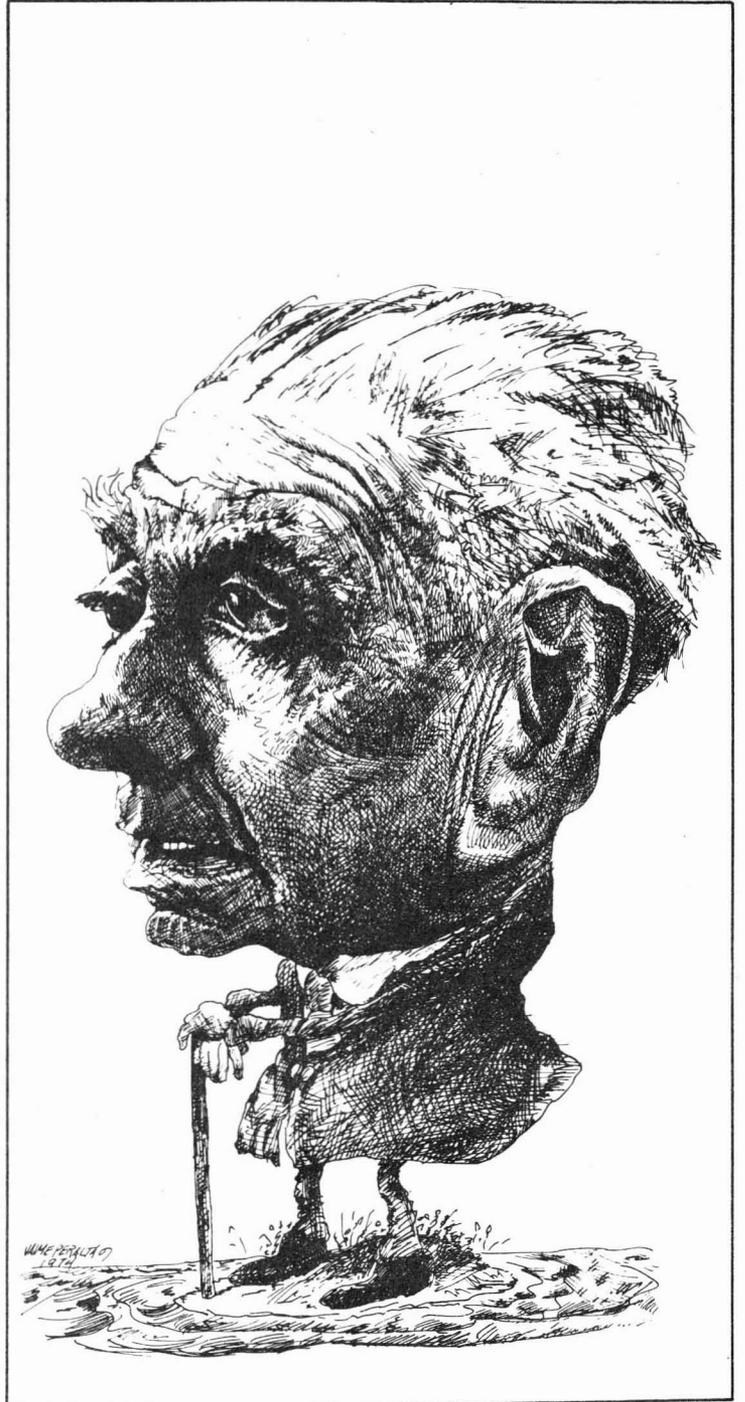
1 DIBUJOS DE PERALTA

NOTA BIOGRAFICA

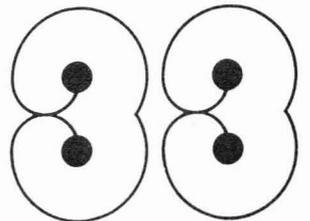
Nuca se supo si nacido en la miseria o en la opulencia (él mismo gustaba de provocar contradicciones en sus datos biográficos, aun entre sus amistades más íntimas) alrededor del año '54, en la ciudad de Bogotá, Colombia, Jaime Peralta llega todavía niño a México, pero ya aficionado a la caricatura y ya creador de algunos dibujos que ofenden por las perversas maquinaciones que supone su complejidad (como un niño que, aprendiendo a hablar, ya improvisa albures o argumenta pretextos para desobedecer). Colaboró en múltiples revistas, desde Yugoslavia hasta la ciudad de México (o nada más en estos lugares), dejando lo mejor de su obra en los cajones de varias cómodas que fueron registradas con sorpresa el mismo día de su trágica muerte, el mes de enero del presente año. Suceso tan lamentablemente comentado por las gaviotas de la prensa amarillista y en el que no queremos redundar los detalles de tan prematura y desconsoladora desaparición. Sólo queremos subrayar su creatividad inimaginada, ante aquellos que solamente conocieron sus colaboraciones publicadas. Dibujante, pintor, caricaturista, historietista, conciliador de múltiples técnicas en insólitos trabajos, en sus 10 o 12 o 14 años de oficio constante, Peralta recorre todos los recursos de la plástica actual con la sagacidad del experimentador y además, sin perder nunca su fuerza, su frescura, su ingenuidad paradójica desmistificadora, su furiosa tenacidad adolescente como pervertida por la sabiduría del senil.

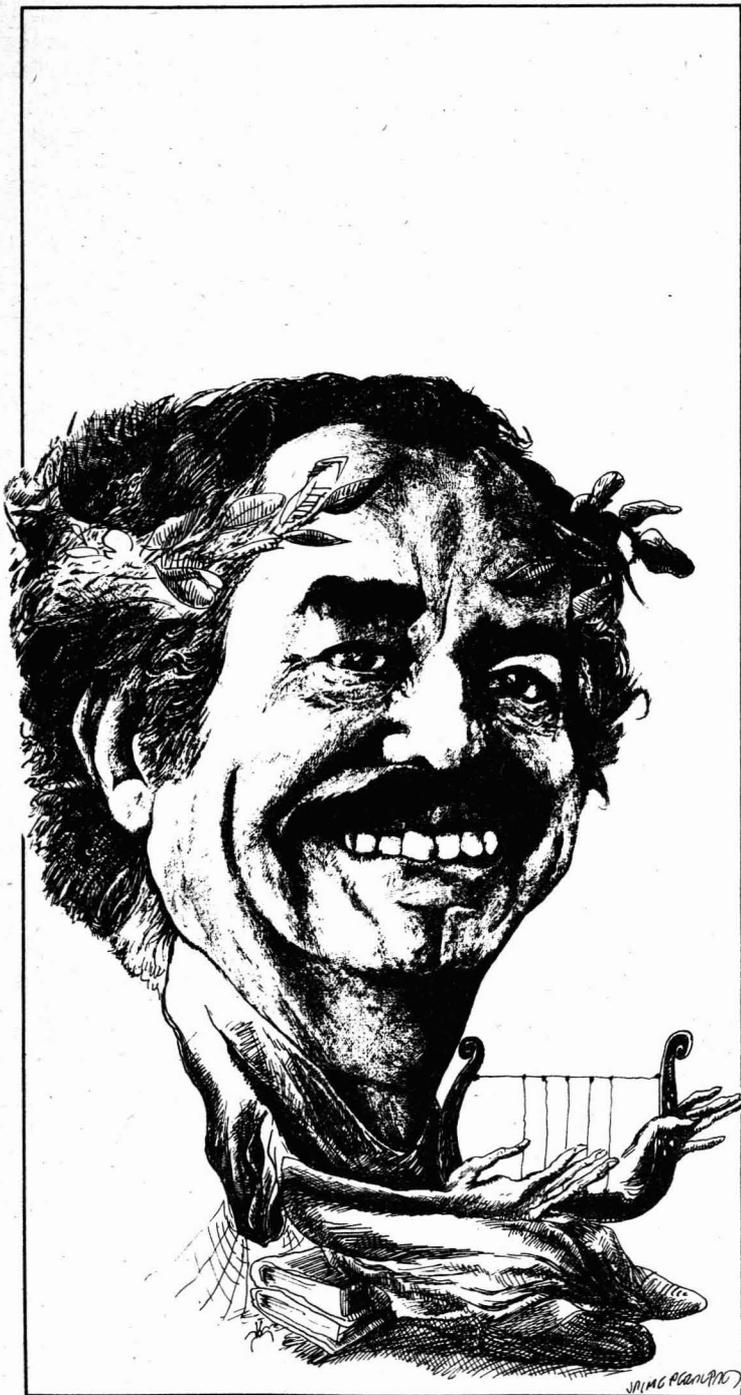
Apenas una pequeña muestra, sin pretensiones de representatividad y a título de una primera desempolvada, los trabajos presentados pertenecen, en su mayoría, al último mes de vida del autor; y muestran la personalidad de un genio del oficio, furioso y destructivo, pero divertido de su propia desesperación —lo que constituye la fuente constante de su creatividad: su humor que nunca tuvo remedio, ni aun en sus últimas consecuencias, ni aun, al parecer, en el último momento.

Carlos Meade

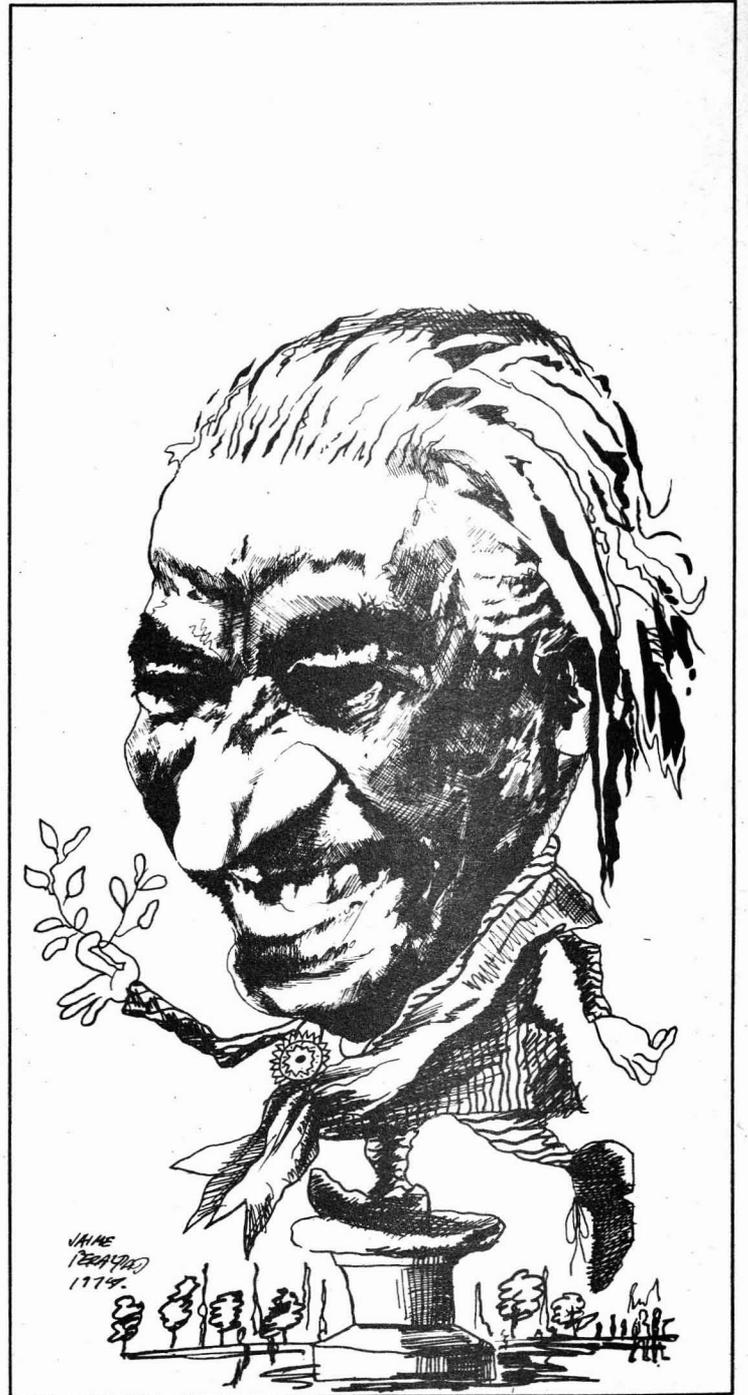


Jorge Luis Borges





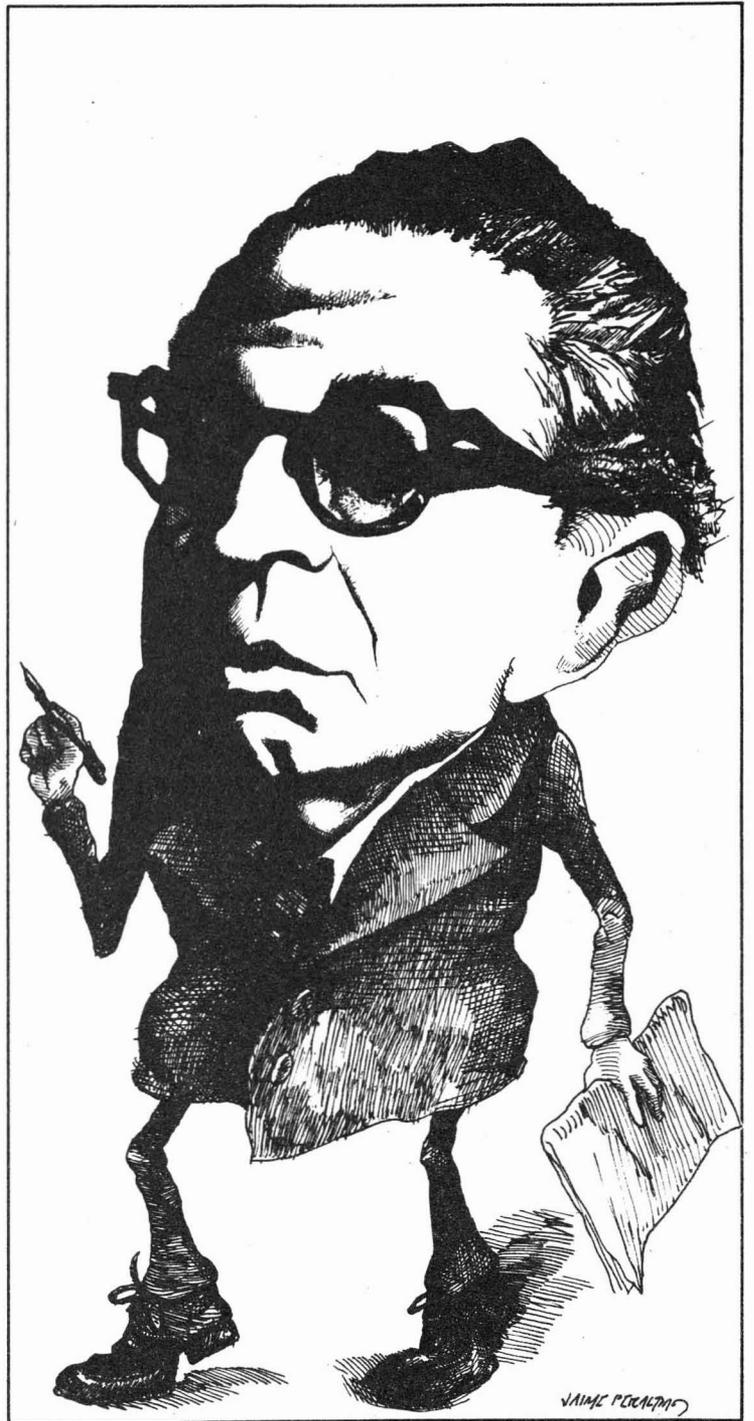
Rubén Bonifáz Nuño



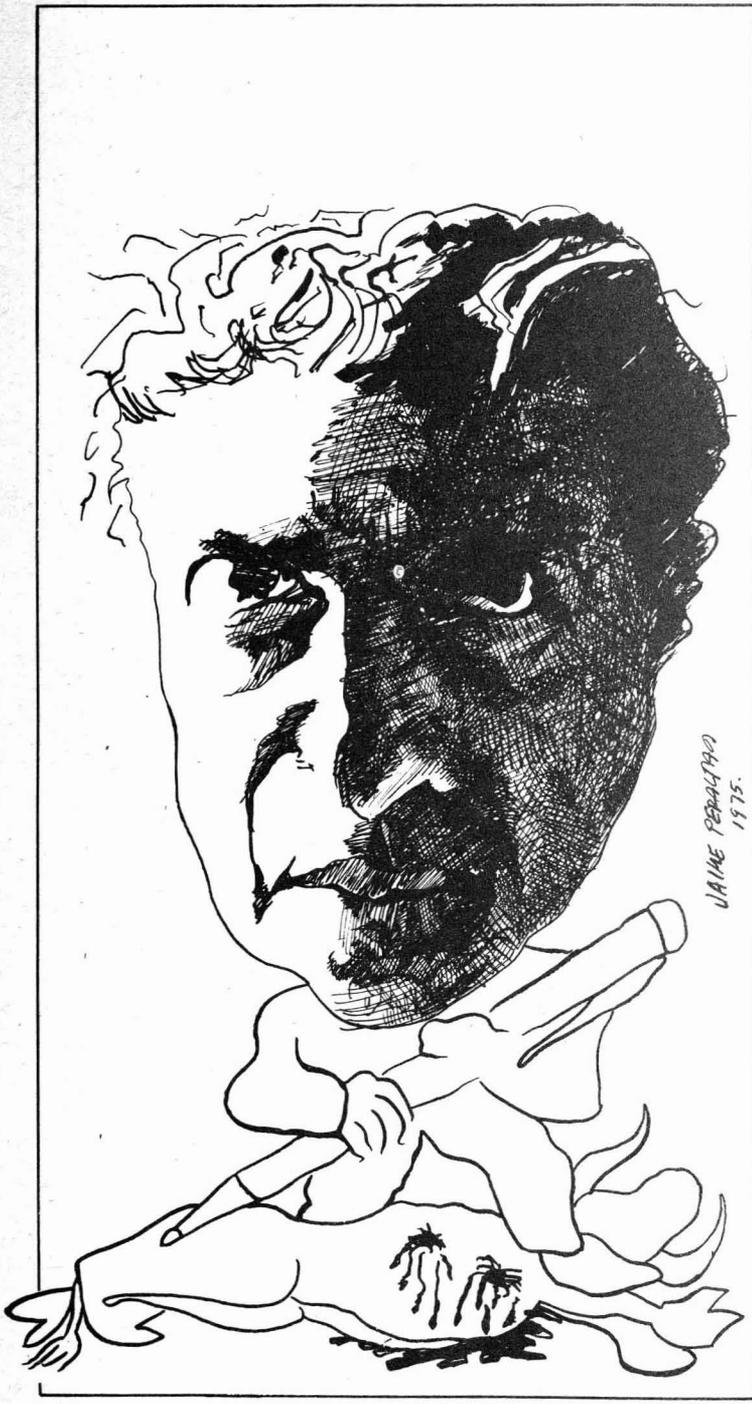
Renato Leduc



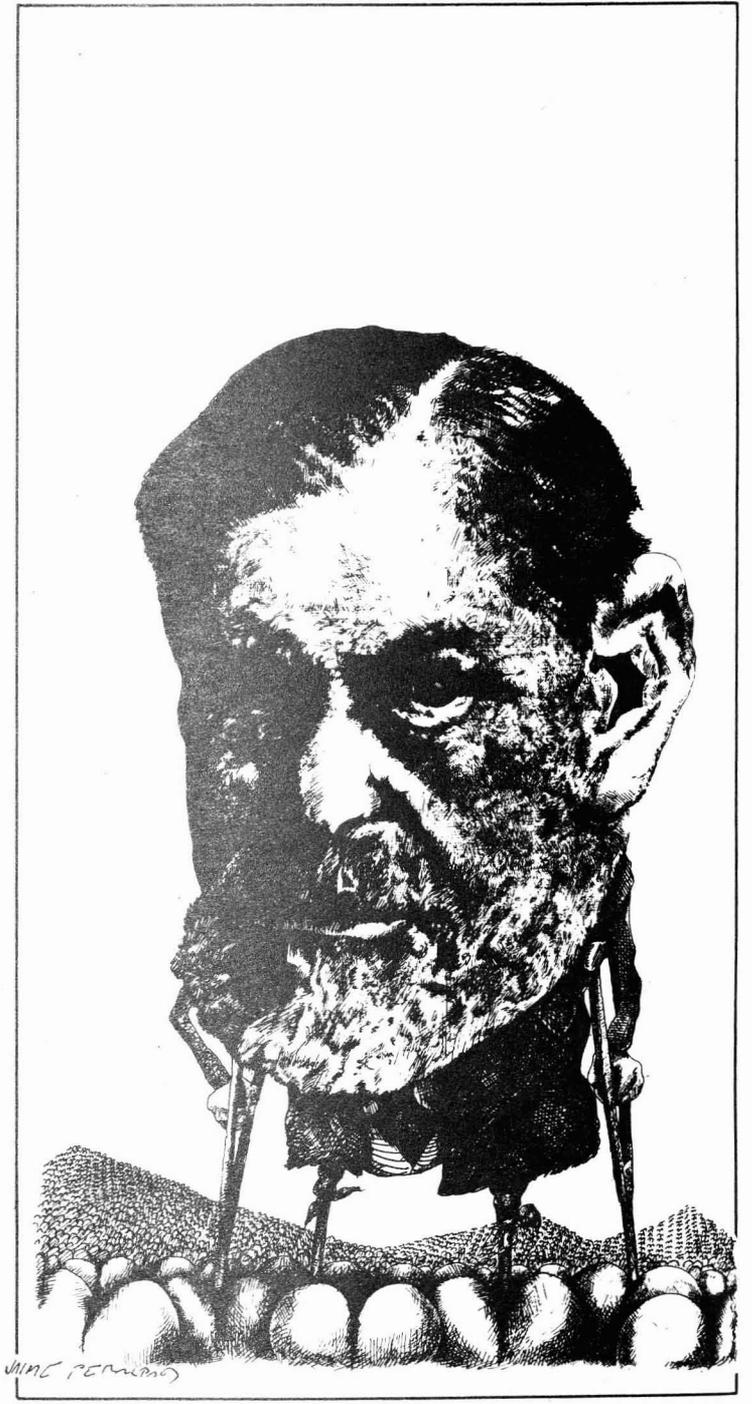
José Gorostiza



Jaime Torres Bodet



Jorge Ibarguengoitia



Sigmund Freud

**JOAQUIN
SANCHEZ
MAC GREGOR**

**SIQUEIROS:
UNIDAD
DE
LOS
OPUESTOS**

La exposición de homenaje a Siqueiros constituye, para quienes no se conforman con poco, una experiencia artísticovital privilegiada. Y quién va a conformarse con poco si está a su alcance el procesamiento de la información que suministra la historia del arte, información que se va democratizando gracias a determinadas características de la sociedad actual. Se facilita así la integración individual de ese museo imaginario de la cultura en el cual también funcionarían las imágenes de algunos filmes predilectos, secuencias literarias, formulaciones científicas, desde Euclides hasta Lenin pasando naturalmente por Freud. Otro problema sería el de que se pueda o no hablar de una cultura individual sin convertir en servicio colectivo ese desfile mental permanente.

Pues bien, gracias al INBA y a los conocimientos de Raquel Tibol y Alberto Híjar estamos en condiciones de utilizar adecuadamente uno de los conjuntos artísticos que compiten por la supremacía espiritual: la producción siqueiriana, cuya mitad más considerable se ha reunido en el palacio de las Bellas Artes.

Se ha intentado empequeñecer la elocuencia de su arte que resbalaría, se nos dice, por la pendiente de una vana grandilocuencia. Pero resulta que buena parte de su obra de caballete aquí expuesta sólo puede conducirnos al pasmo y la admiración: por su inspirada maestría, la vibración de sus empastes sintéticos, por la riqueza temática y estilística desbordante de vitalidad. Al abordar Siqueiros los géneros tradicionales nos deja en cada uno de ellos la obra maestra destinada a satisfacer los gustos más depurados.

Si se piensa en el bodegón, ahí están las monumentales *Calabazas*, una verde acostada y dos ocreas levantadas, compuestas con el retorcimiento cíclico habitual del maestro, vibrantes de luz, fuerza e intensidad. Y la casi inédita *Naturaleza muerta con pescados* (col. Arq. Sordo Madaleno) con su poderoso espíritu quietista. Tendríamos que buscar inútilmente otros bodegones contruidos de un modo tan simple y, a la vez, con tal sentido del espectáculo.

Diego Rivera dijo un par de cosas acerca del desnudo como género pictórico: en sus *bailarinas negras*, por ejemplo. A fines de los 40, en el año de las tres calabazas, Siqueiros compone dos desnudos memorables: el sedente en que juega con las carnaciones femeninas en una doble perspectiva: mórbidas espaldas a plena luz más (+) un contorno rubensiano de los senos y el vientre, casi de perfil, envueltos en la sombra al igual que el escorzo del muslo y pantorrilla derechos. La bella figura apunta con el brazo extendido hacia el interior del cuadro con una luz que despunta encima de ondulaciones montañosas ritmadas con el cuerpo y el insnuante tul del muslo, todo contrapuesto por el cubo pétreo que sirve de asiento.

Siqueiros es quizá el último de los maestros que se goza en los temas caros a la tradición pictórica occidental, en pigmentaciones, composición, perspectivas y demás parafernalia hoy, pero solamente hoy, prácticamente en desuso.



El Sollozo [1939]

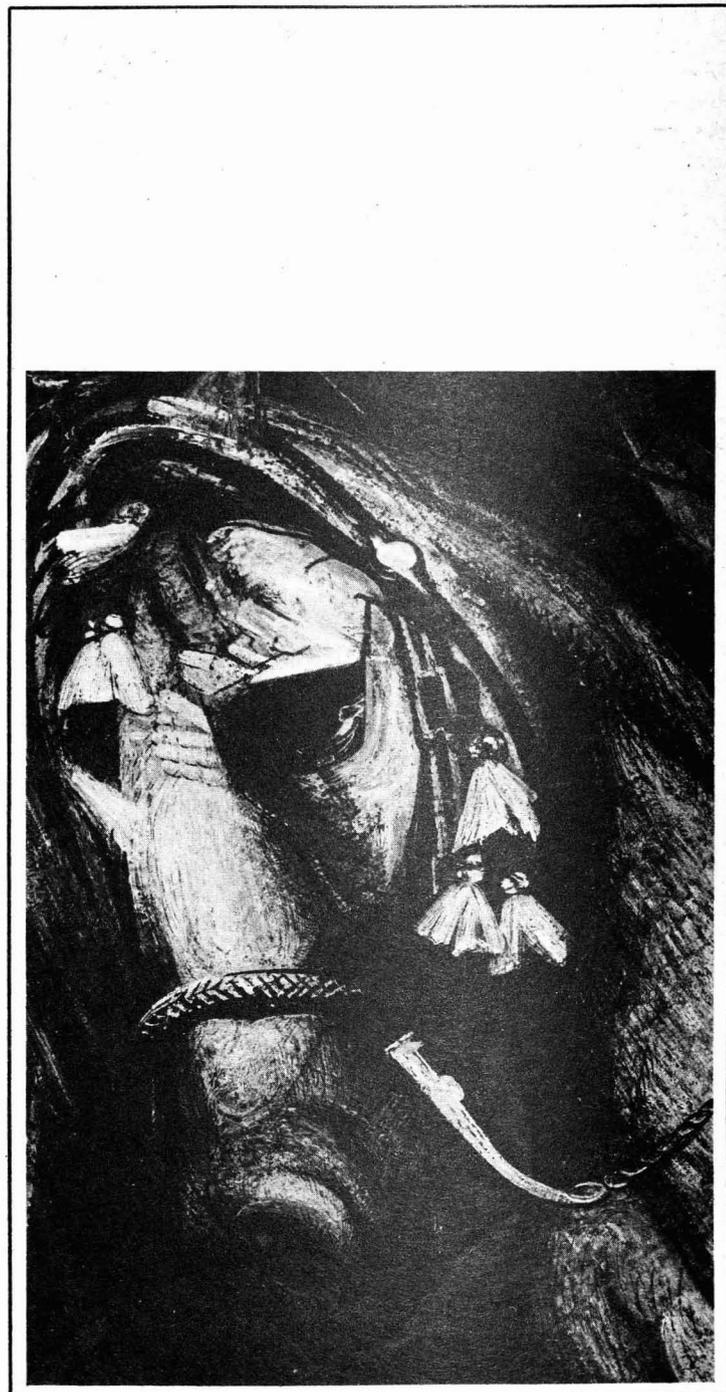
El otro desnudo antológico, también del museo Carrillo Gil, es el *Paisaje humano*, torso atlético-amazónico vinculado a la protagonista del mural *Nueva democracia* (1945, Bellas Artes). Se trata de un close up heroico, versión siglo XX, piroxilínica, de los gigantes de la Capilla Sixtina.

En pleno paroxismo romántico pinta lo que quizá sea su mejor retrato: Orozco sentado entre truenos, peñascos y ráfagas tan impactantes como lo impreciso de su indumentaria y el vacío de la manga izquierda en contraste abierto, desafiante, con la sobriedad característica de ese rostro signo del universo existente a su alrededor.

En este género, constituyen materia memorable los autorretratos denominados *El Coronelazo* y *Yo por yo*, aquél de 1945, éste de 1956, (col. Fernando Gamboa), que con menos de medio rostro nos entrega a Siqueiros entero y, contrastando con el adocenamiento de los retratos burgueses dos obras singulares en que las figuras sedentes, en gran acercamiento, miran hacia uno con fijeza, Angélica con el brazo izquierdo acodado, Margarita Urueta con el mentón apoyado en él; ambos retratos de 1947 con un fondo bien atractivo: perspectiva fugada en el Urueta; adensamiento convergente en la cabeza de Angélica. Se tuvo el acierto de colocarlos frente a frente. Sólo faltó aproximarlos al retrato de cuerpo entero de *María Asúnsolo descendiendo las escaleras* (1935) con luces y vaivenes mágicos, pleno de musicalidad.

Hay dos Zapatas dignos de mención (¿dónde estará el de 1931, óleo de 145 x 125?): el más retratístico es un acrílico sobre masonite pintado en 1959 (col. Salomón González Blanco; 121 x 73) con dos indios al fondo; y el estudio (1966, museo Carrillo Gil) para mural: jinete portentoso que frena súbitamente al caballo cuya cabeza y cuartos delanteros, refulgentes, contrastan con el resto del animal visto en escorzo insinuado. Se clasificaría, temáticamente, junto al magno *Estudio de cabeza de caballo* (1948), los centauros de la Conquista, la serie hípica de los años 53 y 54 que culmina en el cadáver a caballo del rebelde antiporfirista Maclovio Herrera (piroxilina sobre masonite, 122 x 96) que, como el *Estudio* de 1948, se distingue por su blancura cegadora.

Parece que en cada caso aportara Siqueiros imágenes decisivas al discurso icónico de la pintura occidental; así. *La tormenta* (1963, acrílico sobre madera, 120 x 90, col. Emilio Courtial) en donde el invisible, pero perceptible, protagonista es el viento jalando de través, al modo futurista de Boccioni a dos mujeres del pueblo, prototipos usuales, que se defienden retrocediendo el cuerpo en compañía de un niño y de explosiones de luz amarilla; algún día se apreciará el *Homenaje a Cuauhtémoc* (1950, piroxilina sobre masonite, 178 x 120, col. INBA) con el héroe de cuerpo entero, los brazos en alto contra un cielo tempestuoso calzado por sendas sandalias de lumbre, un haz de flechas tricolores en el puño derecho



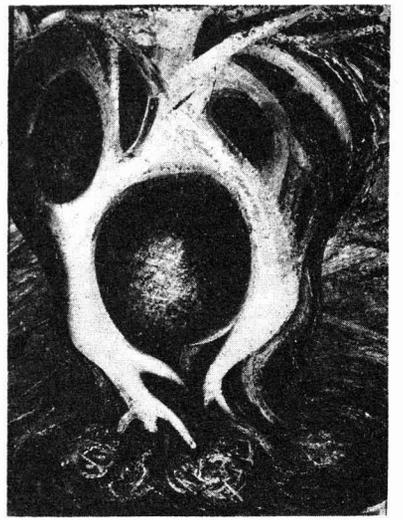
Estudio de cabeza de caballo [1948]

y en el izquierdo, bien tenso, una estrella de fuego (he aquí creaciones míticas, valores emblemáticos, vivificadores): *El sollozo* (1930, piroxilina 122 x 61, Museum of Modern Art New York), en la Sala Internacional, es la muestra máxima de un motivo amado siempre por Siqueiros. En la Sala Nacional está su mejor obra antirreligiosa (¿la mejor del mundo?): *El diablo en la iglesia*, 1947, de vastas arquitectura y símbolos terríficos; pero resulta que también están, por todo Bellas Artes, un buen número de cuadros *religiosos*: desde el juvenil *Señor del Veneno* (1918, acuarela y crayón, 59 x 46, col. Sofía Bassi) con dos chinacos en medio y en un rincón el Cristo popular, hasta el escorzo genial de *El Redentor vencido*, (1963, piroxilina sobre triplay, 79 x 58, col. Patricia Ortiz Mena de González Blanco) pasando por el paisajístico proyecto del mural intitulado *Nueva resurrección* (1946, piroxilina sobre masonite, 120 x 91, museo Carrillo Gil) cuya espectacular erupción coronada por el Cristo de la lanza no impide ver en el primer plano las masas de grisés azulosos y gris perla —predilectas de Siqueiros— y en una extraña perspectiva interior las tres cruces diminutas como símbolo remoto.

No en balde es coetáneo de algunos texturadismos y admirables *Pedregales*: el de la perspectiva escalonada de un mar de lava en grises claros y oscuros y el *Pedregal con figuras* (ambos del museo Carrillo Gil) donde se ven tres mujeres arrebozadas recordándose por arriba contra el archiluminoso firmamento.

Doce años atrás, según consta en dos cuadros de la Sala Internacional, ya experimentaba con los relieves en madera: el escorzo con el cabello negro y el torso superpuestos recortados de la *Figura* (óleo y piroxilina sobre madera, 102 x 76) del museo Guggenheim y la premonitoria y a base de negruras *Explosión en la ciudad* (piroxilina sobre triplay, museo Carrillo Gil) que prefigura el hongo atómico mucho mejor y mucho antes de que ocurriera *La explosión de Hiroshima* (1955, piroxilina sobre masonite, 77 x 60, col. Ing. Pascual Gutiérrez Roldán) obrita más bien mediana, en todos sentidos, donde no usa el relieve “como un énfasis ineludible”, según declaración propia que se lee junto a su empleo audaz en esa verdadera Omecíhuatl que es la *Cabeza de mujer* (1967, piroxilina sobre celotex, 80 x 60, col. Albert Mitchell) con inserciones en los ojos para destacar el contraste de la vida y la muerte en el mismo rostro. Las inserciones, al igual que los gruesos empastes, revelan los afares escultopictóricos de Siqueiros patentes desde la década de los 40 en casi todos sus murales hasta la culminación tan impugnada —superficialmente— en el Polyforum.

No acaba aquí la inquietud plural tan unida a su temple romántico y tan en pugna abierta con su polémico programa metodológico (“no hay más ruta que la nuestra”). Que yo sepa, ningún otro artista ha cultivado así la *painting fiction* o paisajes fantásticos, a partir de la *Explosión en la ciudad* y, claro, en relación estrecha con su obra “normal” de paisajista: *Intertrópico*



Paisaje [1943]

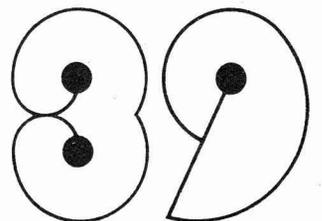
(1946, museo Carrillo Gil), el cóncavo *Antenas estratosféricas*; el extraño y negruzco *El petróleo en México* (1967, acrílico sobre masonite, 120 x 90, col. Ing. Jorge Díaz Serrano); haciéndole honor a su título el *Paisaje de la estratósfera* (1971, óleo sobre madera, 94 x 118, col. Angélica Arenal).

¿Y el Siqueiros fiel a la tradición vernácula? Lo encontramos en sus madres proletarias tan justamente apreciadas; en casi toda su primera etapa (“búsqueda de las bases prehispánicas, coloniales y folklóricas que forman la tradición artística nacional”) cuya prolongación se hace necesaria hasta la *Etnografía* (1939) enigmática y terrible; en las populares calaveras de *Sentimiento de amistad* (1959, acrílico s/papel montado en madera, 70 x 45, col. Sra. Merl Kuper) cuya ironía constituye una excepción que justifica la regla, dentro de la producción siqueiriana.

Las mejores cualidades del Siqueiros expresionista (que merecería una comparación con Orozco y con el expresionismo noreuropeo) brillan en *Mujer* (1958, pirox. s/mas., 123 x 94, col. Juan C. Luttmann y Sra.), implorante, amenazador, patético torso desnudo con falda llena de luces verdéceas, uñas y labios bermellones; también en algunos de los más llamativos animales que se hayan pintado nunca: el celeberrimo mastín de la conquista (en el *Cuauhtémoc* de Bellas Artes), la alucinante hiena (1946), originaria e irónicamente bautizada *el guardián de la paz* y, prácticamente inédito, el apaisado *Mastín* (1969, acrílico s/novopan, 104 x 245, col. Mauricio Menache) que confirma la recurrencia temática y el estilema de la figura aislada dentro de su producción de caballete.

“Nosotros no hemos discriminado a ningún país ni a ninguna escuela”, se lee junto a uno de los cuadros puramente colorísticos cuya composición la dicta el color, pues Siqueiros era enemigo de iluminar figuritas; considera el color como un elemento constructivo. La tendencia articuladora —que no conciliadora— de esta unidad siqueiriana de los opuestos se afirma empíricamente en su obra de caballete tan distinta del terrorismo teórico de *No hay más ruta que la nuestra* o del terrorismo político del atentado contra Trtosky. Así debe comprenderse su *Flora abstracta* (1965, acrílico s/madera, 80 x 60, col. Bernard Lewin, Beverly Hills) y, claro todo el nutrido y excelente grupo de pinturas no figurativas y, no sólo porque el goce formal impregna su escritura convulsa y corvilínea (“mi anhelo óptico dinámico”). No creo que entiendan este maridaje los ideólogos del realismo socialista; quizá el pionero Worringer (1908), ante el espectáculo Siqueiros, hubiese sentido la exigencia de matizar su sistema binario de interpretación de las artes: abstracción/naturaleza o *Einführung*. Para no olvidarnos de la vuelta de la tuerca que le quiso dar Bianchi Bandinelli en su *Organicidad y abstracción* (1956).

Pueden y deben sacarse algunas conclusiones de la muestra siqueiriana:





1a. Hay un realismo sin riberas, esto es, sin exclusiones dogmáticas.

2a. En lo cual se implica la absoluta imprecisión del concepto de *realismo*.

3a. Ya es hora de revisar a fondo las tesis de Jakobson en contra del uso del término *realismo*, así como opiniones diversas al respecto, entre ellas las de Gombrich, Panofsky, Ortega y Gasset en su *Velázquez*.

4a. La unidad de los opuestos (abstracción/naturaleza) es posible y hasta necesaria para la riqueza formal-significativa de la obra (cp., por contraste, Jackson Pollock y demás expresionistas del arte abstracto; no es gratuita la alusión porque Pollock participa en el taller neoyorkino de Siqueiros).

5a. Dicha unidad —¿dialéctica?— “sólo puede surgir donde... se haya producido cierta relación de confianza” entre el artista y su mundo. Al emplear ese texto —modificado— de Worringer, se alude a la confianza en sí mismo y en la propia concepción del mundo, esto es, en el marxismo que ubica a Siqueiros en su entorno sin dogmatismo alguno según lo comprueba la demanda burguesa de sus coleccionistas, o bien, la variedad temática y estilística de su producción unificada, por lo demás, con un sello inconfundible (el concepto, dice Kant, es la unidad de lo diverso).

6a. Gracias a los rasgos unificadores de su vida y obra, expuestos en las salas de documentación biográfica (las primeras, porque en las últimas es mejor no acordarse de la ridícula museografía de los recortes periodísticos), se obliga a repensar los problemas actuales de la creación artística sujeta al *impasse* que tantos buenos críticos (Ida Rodríguez, Michel Ragon) describen. En efecto, ¿adónde puede llevarnos el aburguesamiento teórico-práctico del artista que confunde la magnesita con la gimnasia proclamándose en principio hostil a cualquier idea de una política cultural? A su modo, se refiere Barthes al problema casi al final de la reciente entrevista que le hiciera Jean Thibaudeau: se trata del dilema *arte gratuito vs. arte programado*.

7a. La producción muralística es, en tanto que *arte público*, el instrumento idóneo de la ideología siqueiriana; de ahí que utilice el caballete sin trabas ideologizantes, con entera libertad y, en algunos casos, con mayor eficacia politicoartística: *Basta*, (1961 acr.) s/mas., 60 x 48, col. Paul Antebi) donde la tropa ataca al pueblo en medio de un esquema formal que recuerda el fragmento de la rebelión en el mural del castillo de Chapultepec).

8a. Quizá esté por ahí la causa del acartonamiento inexpressivo, robotesco, del Polyforum: sumisión al discurso ideologizante que lesiona la integridad imaginativa.

9a. No es criticable la elocuencia y el sentido efectista rayano en lo espectacular; proviene de los mismos jugos nutricios que se manifiestan en tantas obras manieristas, barrocas, populares, indígenas, novohispanas, españolas, etc. Pero como el ordenamiento interno de su arte permanece sin estudiar, puede servir de orientación general el siguiente texto que proviene de la revista alemana *Humboldt*, 54/1974:

“Es el romanticismo bastante más de ‘hoy’ de lo que muchos se supondrían. El pluralismo, postulado natural y necesario de nuestra época, ya tuvo sus antecedentes en el romanticismo, en calidad de elemento espiritual básico. Tenía el romanticismo una gran amplitud de miras, y a la vez, una tendencia a subordinar la variedad al conjunto, a integrar la multiplicidad de las facetas vitales en una cosmovisión unitaria: la de la autorrealización humana dentro del Cosmos, de forma tanto racional como irracional.”

Tal cosmovisión unitaria vuelve *progresista* a Siqueiros, a diferencia de otros genios disidentes que practican un antiprogresismo no muy convincente: Paz, Unamuno, Heidegger, Solyenitzin.

10a. La exposición de homenaje a Siqueiros no es una exhibición filatélica cualquiera: salen sobrando bastantes vitrinas con recortes de periódicos; faltan postales y diapositivas en venta de los mejores cuadros y murales; uniformes para los vigilantes; el catálogo bien hecho que se publicará en vísperas de clausurar la muestra. Pero, sobre todo, discutir a fondo, con motivo de la exposición, los problemas del realismo (la Referencia que diría Barthes), de los materiales y la técnica junto con el papel de la ciencia en el arte (Schöffer, Vasarely, Siqueiros, antecedentes en Leonardo, en el Bauhaus, en la estética industrial, planteamientos de Francastel, etc.), las tesis siqueirianas del arte público, la integración, la poliangularidad, las superficies y el espectador activos. Para su cabal enjuiciamiento, urge instalar, en sitio bien visible, un dispositivo muy didáctico, una especie de pequeño laboratorio audiovisual donde se vaya a recibir la información más adecuada: se trata de optimizar las cintas y diapositivas que ya atraen la atención en la primera sala, así como los dos salones del último piso donde no se aprende nada y que versan, supuestamente, sobre la técnica muralística de Siqueiros.

LIBROS

EL OTOÑO DEL PATRIARCA

Bernardo Ruiz

De reciente aparición, *el Otoño del Patriarca*, último libro del autor de *Cien Años de Soledad*, Gabriel García Márquez, narra la historia de un viejo dictador latinoamericano en la decadencia de su edad.

La novela, un alarde técnico que tiene dos de sus principales antecedentes en Joyce y Faulkner, relata la vida presidencial de Zacarías Alvarado; hijo natural de una pajarera de nombre desconocido que lo dio a luz en el portal de un convento y se hizo llamar Bendición Alvarado.

El Patriarca llega al poder respaldado por las fuerzas británicas de ocupación; cree en un principio que su mandato no durará más de quince días; más tarde, ve que la ironía y el escepticismo con que ha gobernado lo sostiene en el poder, ve que a lo largo de los otoños y del paso de los cometas celestiales su país caribeño sobrevive con él, que los demás hombres son simples imágenes sucesivas incapaces de supearlo. Y se da cuenta de su eterno destino. Es inmune a los atentados, tiene la sabiduría del analfabeto y la sensibilidad amiga de las radionovelas, así como un salvaje instinto de conservación. El gobierna sobre el tiempo y sobre las contradicciones de los hombres y su poder va más allá de las leyes eclesiásticas y naturales. La edad de su muerte, incierta, está entre los 107 y los 232 años.

El país está dividido en aduladores, adoradores, ignorantes, indiferentes y conspiradores; por ello, el destino de los habitantes es incierto siempre, sólo depende del gesto del Patriarca. Y el Patriarca no depende del Hado — la palma de su mano es lisa, ningún hijo de mortal puede atentar contra su vida ni conocer su fatalidad: "tenía las arterias de vidrio, tenía sedimentos de playa en los riñones y el corazón agrietado por falta de amor".

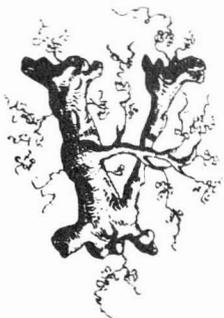
La novela, en primer término, estudia la belleza decadente, el encanto de un paraíso de opereta donde el lenguaje y la magia de las cosas del mundo y la naturaleza se contraponen en una lectura donde se unen la imaginación y el pensamiento: *El Otoño del Patriarca* está escrito por la visión de todos los protagonistas en función del universo del tirano. Las visiones de Francisca Linero, los juicios de Demetrio Aldous, los rumores del pueblo, las críticas de Patricio Araganés, el desprecio que provoca el viejo en Manuela Sánchez y el amor materno sin límites de Bendición Alvarado yuxtapuestos

al pensamiento del dictador, en seis largos párrafos, forman la novela. De este modo se obtiene el equilibrio de la obra.

En segundo lugar aparece, a mi juicio, el tópico esencial de García Márquez: el patriarcado que delimita cada acto del hombre y, aun, del patriarca. Nada impide que un hombre gobierne y se haga temer por los demás; pero solo, ante sí mismo, debe reconocer su desamparo y su necesidad de una ternura que lo desgare, ternura de mujer y de madre y de un mundo que únicamente la mujer es capaz de revelar... "cómo carajo harán las mujeres para hacer las cosas como si las estuvieran inventando, cómo harán para ser tan hombres, pensaba, a medida que ella lo iba despojando de la parafenalia inútil de otras guerras menos temibles y desoladas que aquella guerra solitaria..."

Así, cualquier mujer puede ser ultrajada, utilizada; pero habrá una entidad femenina totalizante, o varias, que cobren el precio de cualquier daño. Habrá una mujer inalcanzable, llámese Remedios la bella o Manuela Sánchez que despierte la nostalgia; y otra (Leticia Nazareno) que, obtenida, creará un universo desolado con su ausencia. La mujer devora al hombre aunque éste tenga el poder desmedido y el gobierno de las voluntades. Para enfrentarse con la absoluta soledad, el hombre, el viejo Patriarca, tiene que ir, recurrir a las caricias del tótem femenino. Extrañará, entonces, las palabras de consuelo de la madre muerta y sus callados sacrificios. El castigo total para el Patriarca es la pérdida absoluta del origen: el mar, fuente de todos sus deseos: "se llevaron todo cuanto había sido la razón de mis guerras y el motivo de su poder", "...todo cuanto se entiende por mar en su sentido más amplio". Y languidece porque sabe que la muerte no devolverá nada ni solucionará nada.

Leído con perspectiva, *El Otoño del Patriarca* es fundamental para la obra de García Márquez. El descubrimiento de lo doméstico, de lo rutinario, de los actos que todos cometemos, nos hacen cómplices de los protagonistas. Por momentos, el lector se siente desamparado; está solo ante la fuerza de un lenguaje que busca renovar y mantener la realidad enfocándola desde lo desacostumbrado, donde la tensión y escatología de las situaciones se resuelven en una ironía mordaz. Nadie está libre de culpa, ni el lector mismo.



LATINOAMERICA EN LAS IDEAS

Hector Noriega Valencia

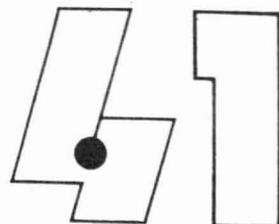
Dentro de la colección *Lecturas Universitarias* se ha publicado recientemente un volumen, el primero, que contiene una serie de textos y documentos más o menos esclarecedores de la posición de Latinoamérica en el siglo XX.

El texto, que como habíamos anotado anteriormente es una "colección", no escapa a los problemas que este tipo de trabajos presentan: lo reducido de los fragmentos y la abundancia de autores. No obstante estos problemas planteados por la estructura de la obra misma —por ejemplo que encontremos junto a la declaración de guerra de MacKinley el estado de cosas que la motivó— se nota una unidad más o menos orgánica, aunque en algunos fragmentos se haga evidente la inconclusión y se sienta la necesidad de completar la lectura.

De esta manera, y supuesto que la visión de la problemática planteada no es sino 'panorámica' (con toda la vaciedad que el concepto implica), satisface de manera cumplida las intenciones de los compiladores: *Presentar una visión exhaustiva de los problemas por países, sin romper la unidad temática, no ha sido la intención de los compiladores, sino reseñar los acontecimientos significativos, tratando de seguir una secuencia cronológica; sin embargo, algunas ocasiones fue preferible omitir este segundo punto por razones de exposición didáctica.*¹

La introducción (que apenas ocupa media cuartilla) no satisface la función que a nuestro juicio debería tener, en tanto que no aporta puntos de vista críticos sobre la diversidad de trabajos que nos presentan. Dado el trabajo de recopilación, se debería, cuando menos, sugerir los puntos de partida que se han tomado para la selección de los fragmentos, pero solamente se exponen algunas observaciones de conjunto, más que sobre la problemática, sobre la estructura de la obra.

La obra parte de una división tajante —por lo demás del todo justa— entre dos entidades que no sólo como idea, sino



como una concreta realidad se dan en nuestro continente: Estados Unidos y Latinoamérica. La problemática latinoamericana será expuesta desde ambos puntos de vista.

La estructura del libro expone fragmentos de los textos y documentos —algunos de una importancia decisiva— para ofrecernos, si no un punto de partida, al menos un hilo conductor para acercarnos a concebir algo así como una idea de Latinoamérica.

Para situarnos dentro de la problemática que resulta de la contraposición histórica y sociológica de estas entidades se nos da, como el primero de los trabajos, la *Doctrina Monroe original* contenida en el mensaje anual del presidente de los Estados Unidos en 1823, donde por una parte, sostiene la neutralidad con referencia a los conflictos entre las potencias europeas, siempre y cuando correspondan a sus intereses que comienzan a destacarse con respecto a Latinoamérica: *Pero, con respecto a estos continentes, las circunstancias son eminente y claramente diferentes. Es posible que las potencias aliadas extiendan sus dominios políticos a parte alguna de cualquiera de los dos continentes sin poner en peligro nuestra paz y felicidad; ni puede nadie creer que nuestros hermanos del sur si se les dejara obrar por su cuenta lo adoptarían espontáneamente. Es igualmente imposible por lo tanto, que nosotros contemplemos tal intervención en cualquier forma con indiferencia. Si tomamos en cuenta la fuerza y los recursos relativos de España y estos nuevos gobiernos y la distancia que los separa, tiene que hacerse evidente que ella no puede dominarlos. Sigue siendo la política neutral de los Estados Unidos que las partes actúen por su cuenta, con la esperanza de que las otras potencias hagan lo mismo.*²

A partir de esto, podemos empezar a construir una idea aproximada de lo que principia a perfilarse en el panorama de la historia como la futura escisión entre los Estados Unidos y Latinoamérica. Escisión que tendrá sus bases no sólo en el proceso de colonización, radicalmente diferente, sino también en diferentes intereses.

Ambas entidades, no pueden permanecer indiferentes a la naciente geografía política. La idea de un latinoamericanismo que se apoyaría en Europa para mantener en el Nuevo Mundo el equilibrio entre dos civilizaciones parece una tarea ardua, sobre

todo, cuando podemos ver la violencia de los conflictos, la ausencia de necesidades inmediatas que absorben a las grandes potencias —en el mensaje de Monroe se dice: los últimos acontecimientos entre España y Portugal demostraron que Europa sigue todavía inestable— no obstante, comienza Latinoamérica a perfilarse ya no como idea en el panorama de la historia.

El papel que Estados Unidos toma desde este comienzo será (y es) decisivo a través de todo el desarrollo. Los tres mensajes del presidente Roosevelt que nos presenta el texto, hacen suficiente luz a este respecto.

Nuestro interés no es aquí por otra parte, resaltar esta actuación —como tampoco creemos que sea la de los compiladores— en tanto que ha sido ya presentada, comentada y expuesta hasta el límite y puesto que además se nos presenta lúcida por la lectura de los fragmentos. Lo que intentaremos, en base a un fragmento de Vasconcelos: *La Raza Cósmica*, será un análisis de la producción teórica de nuestro continente y especialmente en Hispanoamérica, pensando con esta tarea llevar la reflexión a los problemas fundamentales que nos conducen a la concepción de la idea de Latinoamérica: *Cada raza que se levanta necesita concebir su propia filosofía, el Deus ex Machina de su éxito. Nosotros nos hemos educado bajo la influencia humillante de una filosofía ideada por nuestros enemigos, si se quiere de una manera sincera, pero con el propósito de exaltar sus propios fines y anular los nuestros.*³ En virtud de esto hemos llegado a creer en la inferioridad del mestizo, en la irredención del indio, la condenación del negro y la decadencia del oriental.

La rebelión que trajo consigo la Independencia no fue, pues, seguida por la rebelión de las conciencias. Nos rebelamos contra la sumisión de España para caer, junto con España, en la dominación económica y moral de "la raza" que ha señoreado al mundo desde que terminó la grandeza de España.

Ahora —prosigue Vasconcelos— se hace necesario reconstruir nuestra ideología y organizar conforme a una nueva doctrina ética toda nuestra vida continental. Hay que comenzar entonces haciendo vida propia y ciencia propia. Esto lleva a la reflexión sobre la historia de las ideas en Latinoamérica y a plantearnos una cuestión de principio: ¿Existe una filosofía americana?

*El proceso de pensamiento filosófico comienza con la introducción de las corrientes de pensamiento predominantes en la España de la época de la conquista, dentro del marco del sistema político y eclesiástico de educación, con la finalidad principal de formar a los súbditos del Nuevo Mundo con las ideas y los valores sancionados por el Estado y la Iglesia.*⁴

Se traen a América y se propagan aquellas ideas que armonizan con los propósitos de dominación política que persiguen los órganos representantes del poder en la Península. Así, aprendemos como primera filosofía, es decir, como un primer pensar teórico universal elaborado con independencia de los mitos y creencias religiosas, un sistema que corresponde a los intereses



de los europeos. Salvo esporádicas apariciones de doctrinas con un filo más crítico y menos comprometidas con el poder establecido —como el platonismo renacentista y el humanismo de Erasmo— la filosofía que encontramos dentro de este panorama oficialmente protegida y difundida, es la escolástica en su tardía visión española que, aunque tuvo algunas cumbres como Suárez, no podemos considerar como vía del pensamiento moderno. Esta filosofía además de oficial, y centrada en los intereses europeos y principalmente españoles, es un pensamiento conservador y antimoderno.

Los temas americanos por su parte, no dejan de hacerse presentes en la inquietud teórica. Hay toda una corriente de meditaciones filosóficas en torno a la humanidad del indio, del derecho de hacer la guerra a los aborígenes y del justo título para dominar América que es lo más valioso de los siglos XVI y XVII. Pero en lo fundamental la reflexión filosófica, incluyendo ésta que aborda la temática americana, se hace desde la perspectiva española. No hubo, cuando menos al principio del período colonial, nada semejante a un enfoque propio, a un cuerpo de doctrina que correspondiera a los intereses de los hombres de este continente.

El predominio de la escolástica se prolonga con algunas variantes locales y mayor o menor intensidad hasta el siglo XVIII, a partir de este siglo y por factores que operan en los países bajo su dominio, se hacen presentes ideas y corrientes filosóficas contrarias a la escolástica y representativas de la nueva dirección que toma el pensamiento europeo a partir del Renacimiento. Descartes, Leibnitz, Locke, Galileo y Newton son los primeros autores difundidos entre nosotros con efecto revolucionario, aunque esta difusión, con respeto a Europa, sea tardía.

La vinculación doctrinaria sigue siendo clara, en tanto que nuestro pensamiento filosófico continúa siendo el trasplante de la filosofía europea.

Una nueva etapa se abrirá con la independencia política de América que ocurre también dentro del pensamiento filosófico. En adelante este pensamiento se desarrollará libremente, sin la censura monárquica, pero con una precariedad impuesta por las crisis político sociales que casi todas las nuevas repúblicas afrontan en el siglo XIX



y que algunos de los fragmentos nos describen.

Notaremos con esto que en cierta manera es justa la tesis de Vasconcelos de hacer filosofía y ciencia *propias*, aunque por otra parte, siga trabajando con los valores y bases teóricas que aunque de una inegable originalidad, no hacen sino futurismo ingenuo. Predicar la *Raza Cósmica* (en proceso de gestación en América) como la destinada a redimir al mundo no es sino hacer una transmutación de valores y continuar sobre el mismo esquema. Sin embargo, Vasconcelos nos presenta una problemática real, específicamente hispanoamericana. Se ocupa con nuestro propio pensamiento lo cual se liga de manera obvia con otra tarea de igual importancia: la necesidad de ocuparse de las propias circunstancias y tomarlas en cuenta como tema de reflexión. Hay que hacer filosofía sobre nuestro propio ambiente histórico-cultural, hay que pensarlo en el modo radical de la teoría filosófica para llegar a sus raíces que es como si llegásemos a los "primeros principios". *La filosofía si es posible y si puede ser original o ha de serlo —y no lo ha sido— sino en la medida en que se nutre de la reflexión de la hispanoamericana, como una filosofía de nuestra realidad salvadora de las circunstancias de nuestra vida histórica.*⁵

Notas

1 Contreras M. Sosa I. *Latinoamérica en el siglo XX. Textos y Documentos* (Col. Lecturas Universitarias núm. 19). Tomo 1 UNAM, México. 1973 p. 9.

2 op. cit. p. 11.

3 op. cit. p. 146.

4 Salazar Bondy A. *¿Existe una filosofía de Nuestra América?* Ed. S. XXI, México, 1969 p. 16.

5 Gaos José. *El pensamiento hispanoamericano. En pensamiento en lengua española.* México 1945 p. 356.

UN RETABLO BARROCO

José Miguel Quintana

He leído y releído el "*Retablo Barroco a la Memoria de Francisco de la Maza*" que acaba de publicar el Instituto de Investigaciones Estéticas; este Instituto de ya larga tradición en el campo de los estudios artísticos e históricos de nuestro país.

El libro es reflejo del cariño y admiración que para Francisco de la Maza han tenido y tienen cuantos en él colaboraron y es también representativo de similar actitud de todos los que lo trataron, particularmente de sus numerosos discípulos, pues su vida fue un constante enseñar al México desconocido.

El Instituto, bajo la inteligente dirección de la Dra. Clementina Díaz de Ovando y con la valiosa colaboración de Manuel González Galván y Jorge Alberto Manrique, ambos colaboradores en el libro homenaje, clasificó los trabajos recibidos en seis capítulos: estudios críticos; estudios docu-

mentales; arte colonial americano; letras e historia; su obra, su personalidad y, los adioses.

Cada una de las secciones tiene particular interés. En los estudios críticos está una serie de trabajos que por sí mismos son valiosos. Es el resultado de la investigación sobre nuestro arte, de aquello que Paco de la Maza hubiere deseado hacer pero que, por falta de tiempo, dejó a otras manos, a otros amigos que lo comprendieron. En estos estudios encontramos el afecto de los amigos, el deseo de brindarle gratos recuerdos post-mortem.

En los estudios documentados parece que los autores hubiesen querido acopiar datos para facilitar a Paco su tarea de investigación y crítica, y para la defensa del tesoro artístico de México.

Como resultado de su desbordamiento a otros países, no faltó quienes desearon hacerse presentes en el arte colonial americano; ni tampoco un mexicano que desde Quito le dirigiese cartas póstumas para informarle de sus impresiones artísticas.

De letras e historia, en relación con el arte, no faltan otros amigos que deseen informarle de sus investigaciones. Parece que Paco está presente, que conocemos sus problemas físicos y que, antes de su ausencia desean comunicarle algo que le agrada.

Su personalidad no podía pasar inadvertida, seis trabajos informan de él o de su obra. Su humanismo, lo que hizo en algunos lugares de México, impresiones muy personales acerca de él, el comentario a sus siempre actuales "Cartas Barrocas", son temas que nos sitúan a De la Maza en su peregrinaje por el arte y por su vida.

Un último capítulo es el de "Los adioses", esas breves palabras con las cuales con inmensa pena se despide a un amigo querido. Es el hondo reflejo del dolor de la ausencia, de aquel no más dialogar, de no más recibir la docta, cariñosa y apasionada palabra. El dolor de ver que una valiosa vida se escurra en la tierra.

Francisco de la Maza y de la Cuadra dejó una huella profunda entre todos los que tuvimos oportunidad de tratarlo y cultivar su amistad, recibiendo siempre su afecto y sus conocimientos nunca escatimados a quien se acercaba. Este libro, digno homenaje, es una fuente inagotable para conocer algo de nuestro arte y algo más acerca de un personaje inolvidable.

Contadero, D. F. noviembre de 1974



XVII CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

LA DESGARRADURA TRASCENDENTAL DEL HOMBRE

LAS MANOS DE DIOS

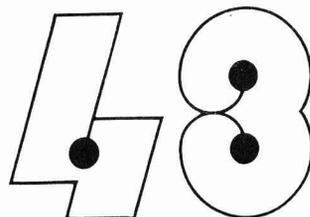
POR SOLORZANO

por Richard J. Gallan
Universidad de New Hampshire
Madrid, 1975

Las manos de Dios, auto en tres actos, se nos presenta como una moralidad al revés en que el Diablo incita al bien y Dios, en la persona de un sacerdote fomenta el mal. La pugna entre ellos termina con la derrota del Diablo, paladín del progreso y de la libertad humana. Sin embargo, si apartamos la aparente intención negativa de la obra respecto al catolicismo, encontramos una simbología netamente positiva.

La acción se sitúa en un pueblo dominado por el Cura y por un Amo invisible cuya presencia amenazante se cierne sobre todos. Beatriz, el personaje principal, aguarda en vano la liberación de su hermano injustamente detenido; se le aparece el Diablo que sólo ve "los que llevan la llama de la rebeldía en el corazón",¹ y le sugiere que soborne al carcelero con las alhajas de la iglesia. Ella se atreve a robar las joyas de las mismas manos de una imagen del Padre Eterno, pero sorprendida por el Cura, se ve expulsada de la comunidad y sacrificada. Se trata pues de una nueva versión de Eva en el Paraíso: tentación, caída y castigo, con la gran diferencia de que aquí la caída es una rebelión deseable y heroica.

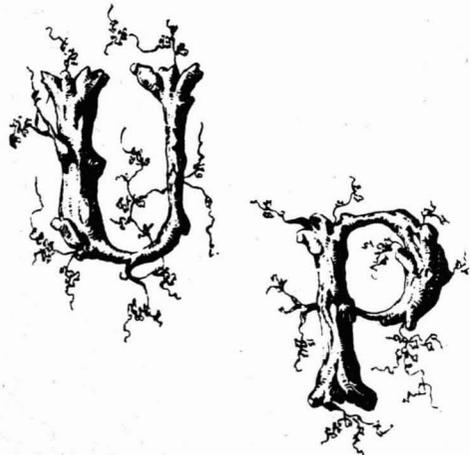
La idea no es del todo nueva: ya en la primera era cristiana la doctrina gnóstica estimaba que la serpiente diabólica representaba el principio de la gnosis que liberaría al hombre de la servidumbre e ignorancia edénicas. Asimismo, desde el punto de vista de la psicología moderna, la expulsión del Paraíso puede considerarse una parábola sobre el despertar de la conciencia que libertó al hombre del estado de inconsciencia animal. El mito se repite con cada incremento de conciencia, ya que es una superación de viejos límites. En tal contexto el demonio representa la rebeldía, sí, pero en un sentido más profundo repre-



senta el instinto vital que empuja al ser humano a realizarse a sí mismo, a llegar a ser el que es. El Diabolo de Solórzano parece desempeñar un papel de esta índole, pues advierte a Beatriz que personifica una parte de ella misma: "Si tú no descubres que yo estoy dentro de ti, todo será inútil". (p. 338)

De otro lado, el hermano encarcelado, que permanece entre bastidores salvo en una pantomima retrospectiva, es el personaje central en cuanto es el eje de la acción. Este mozo de 18 años, sin nombre propio, es llamado El Hombre. Yo propongo aquí dar por sentado que el verdadero protagonista del auto es el hermano, el Hombre, y ver cómo nos sale si, al estilo del auto tradicional, los demás personajes fuesen las potencias o tendencias en la psique con las que el hombre siempre ha de tratar. El problema de cómo liberar al hermano se traduce al lenguaje psicológico en la lucha por liberar la conciencia apresada por el inconsciente; porque ser libre del control de los instintos es la libertad que más vale: para la psique, libertad quiere decir conciencia. Enfocar la obra desde esta perspectiva no perjudicaría el sentido social y filosófico del drama, ni cualquier otra interpretación; es más bien un modo de verlo independientemente y adicional. Acordaría además con la temática de Solórzano, conocedor y amigo de la llamada psicología profunda.²

En primer lugar, Beatriz sería el aspecto femenino de El Hombre, en el sentido de que todos poseemos elementos contrasexuales en nuestra personalidad: él y ella juntos formarían un como Ser Total, un andrógino parecido al que ideaba Platón. La parte femenina del hombre, informa Carl Jung, es la que lo vivifica, y sin la que se dejaría pudrir en su mayor pasión, la ociosidad. El psicólogo da por ejemplo la misma Eva que no descansó hasta que Adán probó la fruta del conocimiento del bien y del mal, y alcanzó a ser consciente.³ En *Las Manos de Dios*, mientras el hermano se pudre en la cárcel, incomunicado e inmovilizado, Beatriz es toda actividad en sus esfuerzos por obtener su liberación. Lo cierto es que vive y obra únicamente por el hermano, hecho que apoya la suposición de que ella es un factor en la psique de él. Convengamos, pues, que Beatriz y el hermano forman una sola persona, el Hombre, y que cuando ella actúa, actúa él. Luego, la acción transcurre en la plaza del pueblo, o sea en un espacio cuadrangular y central,

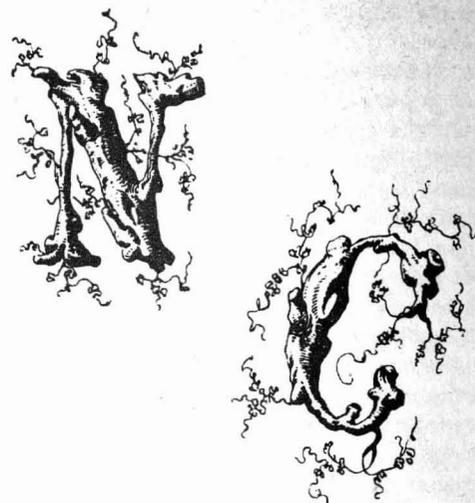


que en términos simbólicos, significa un *temenos* o recinto sagrado de las transformaciones. Esto sugiere que algo trascendental está por acontecer.

El conflicto mayor, en cuanto promueve el desenlace, es el que existe entre el Diabolo y el Cura; ellos representan las dos fuerzas opuestas de la conciencia y del inconsciente entre cuya tirantez se debate el hombre. El anhelo fundamental de la vida humana es conciliar las contradicciones que nos desgarran y hallar el descanso en la unidad. Este es también el tema en que se funda la literatura, y la representación desnuda de esta búsqueda es el teatro por su estructura, basada en conflictos que han de resolverse ante nuestros ojos.

Para la psicología, esta desgarradura dentro del seno del hombre remonta a los albores de la conciencia. Desde que se sintió arrojado del estado de felicidad inconsciente sin tiempo ni espacio, el hombre padece la tensión entre el ímpetu de su yo consciente y la fuerza atractiva que lo vincula a la matriz inconsciente. Tironeado por su ambigüedad, el ser consciente se afana lenta y dolorosamente en recobrar la unidad original. Pero este hallazgo no ha de efectuarse por un regreso, porque esta vez la unidad habrá de disfrutarse en plena luz de la conciencia. Se trata aquí del significado psicológico de dos grandes mitos: el del paraíso perdido que se ha de recobrar; y el mito de la conjunción de los contrarios, o sea la añorada unión de lo inconsciente con la conciencia.⁴

Esta escisión de la voluntad humana que crea la tensión consabida, encuentra su expresión dramática en *Las manos de Dios*, pues bien sirven el Cura y el Diabolo para personificar los dos polos de atracción: por un lado el instinto de saber y de actuar: el impulso vital; por el otro la inercia y el misoneísmo, o miedo del cambio: el instinto tánico. El Cura defiende el *status quo* (intolerable para la conciencia en vías de desarrollo) y con argumentos repetidos representa la resistencia a la conciencia que perdura en el hombre y su afición a quedarse sin pensar: "A nosotros no nos cumple preguntar, hijo mío, sólo obedecer" (p. 310); "No preguntes" (p. 330); "No es necesario comprenderlo todo". (p. 332) Para el Cura la Caída se debió a que "los hombres se sintieron capaces de conocerlo todo" (p. 309), de ahí su oscurantismo. El Diabolo en cambio, se dedica a "enseñar a los hombres el porqué y el para qué de todo". (p. 315) Se identifica con Prometeo, el que robó a los dioses el fuego de la conciencia que ellos habían negado a los hombres, y con Galileo, otro paladín del saber. Al decir de Jung, la emancipación de la conciencia fue, en verdad, un acto de arrogancia luciferina, un sacrilego prometeico.⁵ Esto se explica porque devenir consciente quiebra la armonía paradisiaca entre el hombre y el mundo indiferenciado que lo circunda; introduce el conflicto, el dolor y la muerte, que existen por primera vez cuando el hombre toma su propia génesis por pecado. Como dijo Octavio Paz: "es posible que lo que llamamos pecado no sea sino la expresión mítica de la conciencia de nosotros mismos".⁶



Este sentimiento de culpa primordial se enuncia en el drama por boca del Diabolo cuando dice a Beatriz: "Dios te castiga... por el simple hecho de haber nacido" (p. 334), y por boca de ella cuando grita al Cura: "De lo único que me arrepiento, es de haber nacido". (p. 347)

Una hermosa pantomima bailada que el Diabolo hace pasar ante los ojos de Beatriz para evocar el pasado de ella y su hermano, ejemplifica en forma simbólica lo que el Diabolo llama la niñez y la adolescencia del Hombre, pero que aquí vamos a llamar la pre-conciencia y el amanecer de la conciencia. Habiendo encontrado una cartera, el hermano quiso guardarla en vez de buscar al dueño, como mandaba la madre; y el Diabolo explica: "¡El pobrecito piensa que todo lo que hay en el mundo le pertenece. ¡La niñez del Hombre!". (p. 336) La conducta del chico caracteriza el estado pre-consciente donde se es uno con el universo, donde no hay conflicto entre los contrarios, ni distinción entre tuyo y mío. Ser consciente consiste precisamente en saber distinguir entre ellos, entre día y noche, frío y calor, entre el bien y el mal. El conocimiento del mundo sólo es posible mediante el principio de oposición. Cuando el Diabolo protesta que "las madres aunque sean miserables, educan a sus hijos como si la miseria no existiera" (p. 336), entendemos que en el inconsciente, de que la madre es una personificación, no existe la miseria ni cualquier otra pena.

La muerte de la madre pone fin a la inconsciencia e introduce la desgracia, el ansia y el sentimiento de culpa. Dice Beatriz, recordando: "Tenía algo así como remordimiento por estar viva." El Diabolo exclama: "¡El pecado original!". (p. 337) Es el despertar dolorido de la conciencia. Enseguida se entabla una tirantez dentro del Hombre, el conflicto de siempre entre la conciencia y la no conciencia. Beatriz quiere huir, olvidar, irse de aquel lugar de sus penas; la atrae el no ser, el no pensar; mas el hermano siente la llamada opuesta:

desea quedarse y reclamar el pedazo de tierra que le pertenece; es decir, necesita asentarse en la realidad consciente, afirmar su yo. Esta es hazaña heroica. Su primera tentativa, por débil, lo ha de llevar a la cárcel, entre las mismas garras del Amo. Este Amo borroso pero ineludible es una imagen acertada del poder insuperable que presenta el inconsciente para el yo incipiente: "¿Cómo se atreve tu hermano a gritar contra un Señor tan poderoso?" pregunta el Carcelero. (p. 312)

En la trama anecdótica, todas las consideraciones morales están amontonadas en contra de los personajes "malos", al modo simplista que impera en el género alegórico. En el plano psicológico, esa exageración es en sí significativa: pintar esos personajes como monstruos dramatiza el miedo extremo al inconsciente que caracteriza la adolescencia, estado inseguro en el cual todos los males son agigantados. Es la etapa psíquica en que se encuentra el hermano, y se estima que es el nivel de desarrollo alcanzado por el Hombre en general. De todos modos, es lo que opina el Diablo: "¿Por qué le llamas el Hombre? Es mi hermano y... es casi un niño", le dice Beatriz, a lo que responde: "Todos los hombres son casi niños" (p. 317).

Los argumentos respectivos del Diablo y del Cura, que en nuestra versión se descargan dentro de la psique del Hombre, culminan en la escena final donde se enfrentan por primera vez y cada uno se esfuerza por ganarse el pueblo. Este pueblo, enmudecido por miedo al Amo y abúlico bajo el mando del Cura, es un personaje colectivo que también representa una faceta del Hombre. Los gritos y sufrimientos de Beatriz han logrado agitar a los vecinos que ahora ven y hasta responden a las arengas del Diablo: quiere decir que en ellos se ha encendido la chispa de rebeldía y de conciencia. En el acto, empiezan a resentirse del tironar interno consiguiente, y asistimos a una expresión plástica de ese vaivén psicológico del que venimos tratando: a medida que o el Diablo o el Cura les dirige la palabra, se mueven al unísono hacia el uno y hacia el otro, conmovidos sucesivamente por los atractivos contradictorios:

—Esta iglesia es la seguridad, hijos míos

...

—Sí.

—El camino que sigo es a veces áspero, pero es el único que puede llevar a la libertad...

—Sí.

—Pobre de aquel que se vea aprisionado



en la cárcel de su propia duda... [replica el Cura]

—Sí.

—Lo que él llama duda es la salvación... Todo lo puede la voluntad del Hombre. (p. 353-354)

La seguridad... La libertad... ¿Quién no desearía retenerlas ambas?, pero son incompatibles. La libertad psicológica, más que ninguna otra, es un riesgo perpetuo, un salto mortal a menudo malogrado. El pueblo no elige la libertad; la chispa de conciencia es apagada por el miedo a la vida y a la muerte que le infunde el Cura, y recae bajo su dominio.

Beatriz es golpeada por el pueblo y muere, pero no antes de articular la índole de su transformación: "Es extraño, pero no siento miedo. Algo comienza a crecer dentro de mí que me hace sentir más libre que nunca". (p. 355) Aunque Beatriz fracasa, al parecer, el Hombre ha dado un gran paso adelante por lo que ella representa en él. Gracias a la audacia que le inspiró el Diablo, ha podido liberarse del miedo y afirmarse algún dominio sobre la realidad consciente. Este crecerse, este aumento de confianza en sí se debe a que el acto de Beatriz al penetrar en la oscuridad del templo y arrebatar las joyas a la imagen de Dios es una hazaña heroica. Equivale al robo sacrilego de Prometeo. Es una prueba iniciática, tal como lanzarse al laberinto o el viaje nocturno por el mar, que lleva a un renacimiento en una vida más elevada.⁷ Robar joyas, fruta, fuego, y otra cosa de valor, significa, en el simbolismo onírico, traspasar los límites del conocimiento actual (del *status quo*), y apropiarse de una nueva medida de conciencia que es nuestra pero que sólo conseguimos arriesgándonos en lo desconocido. Siempre es un crimen, una arrogancia al que resiste un elemento inmutable y reaccionario en nuestra psique representado en la pieza por el Cura y el Amo.⁸ El Diablo, siguiendo los movimientos de Beatriz desde el umbral del templo, exclama: "¡Qué bueno es cobrarse de una vez por todas lo que sabemos que es nuestro!... Esas joyas valen mucho. Valen la libertad." Recuérdase que libertad iguala a conciencia. "Valen la vida entera... Ya está, Beatriz. ¡Has franqueado la Eternidad!". (p. 339-340) Pues sí, el inconsciente es la eternidad, ya que ahí no rige el tiempo, y arriesgarse más allá de los límites de la conciencia es en efecto franquear la eternidad. El triunfo de Beatriz no dura, tal vez, porque apenas consigue las joyas cuando las devuelve al inconsciente en la persona del Carcelero.

Sin embargo, las derrotas y las victorias no son nunca definitivas para la psique. La muerte de Beatriz es tan sólo un paso hacia el renacer, y el encarcelamiento del hermano corresponde al viaje nocturno del sol que precede el amanecer. Lo canta el Diablo en unos versos proféticos: "La prisión es como un barco / ... no duermas más / Pues en la orilla te esperan / la risa y la libertad". (p. 321) Si esta vez gana el Cura, otra vez ganará el Diablo en el esfuerzo penoso del Hombre para extender su conciencia y hallar aquel paraíso soñado donde se han resuelto los conflictos. Ahí, cuenta



Beatriz, "todo nace casi sin esfuerzo; el viento no lleva las heladas, sino la brisa cálida del mar. En las tardes... después del trabajo, se tienden los hombres a cantar bajo el cielo, como si fuera su propio hogar". (p. 320) Aquella comarca mítica de la integración de los contrarios no es del otro mundo, sino de la psique. Es la añorada plenitud del ser.

En resumen, *Las manos de Dios* puede leerse en el plano psicológico como una moralidad a lo moderno sobre la emancipación de la conciencia, tema apasionante para la mitología universal. Una medida de la satisfacción y del entusiasmo que experimentan los espectadores ante la obra se deriva sin duda de esta estructura mitológica.

Notas

1 *El teatro hispanoamericano contemporáneo, antología* por Carlos Solórzano (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), II, p. 322. Las citas se hacen por esta edición.

2 En el duodécimo congreso del presente Instituto, Solórzano reconocía que la psicología "daba a los autores un nuevo instrumento al concebir al hombre como integrado por la expresión manifiesta de su razón y por la espontánea exteriorización de su mundo irracional" *El teatro en Iberoamérica* (México, 1966), p. 31. Ver también Esteban Rivas. *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano* (México: Colección "Galería Teatral"), págs. 47-48, y las obras de Solórzano, *El sueño del ángel*, *El zapato*.

3 Carl G. Jung, *Collected Works* (Princeton University Press, 1971), 9, i, párrafo 56.

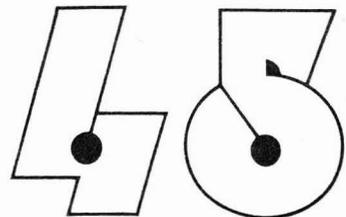
4 Ver el indispensable *Diccionario de símbolos tradicionales* por Juan E. Cirlot bajo las rúbricas respectivas.

5 *Collected Works*, 9, i, párrafo 420 y *CW* 7, párrafo 243, n. 1.

6 *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), p. 25.

7 Ya nos explicamos por qué las acotaciones indican que la iglesia "debe tener un aspecto fabuloso, como de palacio de leyenda" (p. 303), pues fijan un valor portentoso a la osadía de Beatriz.

8 Un ejemplo histórico de este proceso psíquico se sugiere en la pieza con la referencia a Galileo. El caso Galileo muestra con acierto la superación de los límites del conocimiento, resistido por los cánones arraigados del pensar.



La Familia Strauss

Johann Strauss (padre) crea el vals...
su hijo Johann lo engrandece
y reina con él...
el mundo entero valsa al compás
de aquella música inolvidable.

"EL DANUBIO AZUL"
"CUENTOS DE LOS BOSQUES DE VIENA"
"VIDA DE ARTISTA"



TODOS LOS MARTES
9:30 de la noche



1875-1975

LA ACADEMIA MEXICANA

en ocasión de celebrarse, el 11 de septiembre próximo, el centenario de su fundación, convoca a un

CONCURSO LITERARIO

DE ESTUDIOS HISPANICOS, conforme a las siguientes BASES:

1 Se concederán dos premios de \$ 50,000.00 M.N. CINCUENTA MIL PESOS MEXICANOS - \$ 4,000.00 DOLARES US.- más los derechos de autor correspondientes a la edición, cada uno de los cuales se denominarán "Premios del Centenario de la Academia Mexicana". Uno de estos premios se destinará al mejor trabajo que se presente en el campo de la LINGUISTICA HISPANICA y el otro premio al mejor trabajo en el campo de la HISTORIA LITERARIA HISPANICA.

Además de estos premios se otorgarán las Menciones Honoríficas que determine el Jurado.

2 Los estudios de lingüística se referirán a algún aspecto de la lengua española hablada o escrita, incluyendo estudios gramaticales, estructuralistas, de lingüística general, de poética o de estilística.

Los estudios de historia literaria podrán ser monografías de una época, de un género, de una corriente o tendencia o aun de un solo autor del pasado o del presente y de cualquiera de los países de lengua española.

Si la índole del estudio lo exige, éste deberá venir acompañado de aparato crítico y documental.

3 Podrán participar en este Concurso los estudiosos de cualquier nacionalidad; pero los trabajos deberán presentarse escritos en español y tener una extensión mínima de 150 cuartillas a doble espacio.

4 Los trabajos deberán enviarse a la sede de la Academia Mexicana: Donceles Núm. 66, México 1, D.F., antes del 31 de diciembre próximo, indicando a cuál de las dos secciones de temas pertenece, y deberán venir amparados con pseudónimo o lema, en un sobre cerrado que contenga la identificación, donde se anotará la dirección y el teléfono del autor.

5 La Academia Mexicana designará un Jurado compuesto por tres de sus miembros para dictaminar acerca del concurso de estudios lingüísticos y otro Jurado análogo para el concurso de historia literaria. Los fallos de ambos jurados, inapelables, se darán a conocer públicamente dentro del primer trimestre de 1976, y se comunicarán a las Academias que forman parte de la Asociación de Academias de la Lengua Española.

Los premios serán entregados a los triunfadores o a sus representantes acreditados en sesión pública de la Academia Mexicana.

6 La Academia Mexicana publicará los estudios o bien gestionará su edición con una institución cultural o una empresa editora, de acuerdo con los autores respectivos, garantizándoles el pago de regalías.

7 Esta convocatoria se dará a conocer, para su difusión, a las Academias de la Lengua Española, a las Academias de la Lengua de los demás países de lenguas neolatinas y a los centros de estudios hispánicos de otros países.

México, D. F., febrero de 1975

El Director
Agustín Yáñez

El Secretario
José Rojas Garcidueñas

EN RECIENTE GIRA VISITAMOS



SAN JUAN DEL RIO, GRO.
QUERETARO
CELAYA
SALAMANCA
IRAPUATO
GUANAJUATO
LEON
LA PIEDAD
ZAMORA
MORELIA
URUAPAN
LAZARO CARDENAS, MICH.
APATZINGAN
JIQUILPAN
OCOTLAN
GUADALAJARA
AGUASCALIENTES
SAN LUIS POTOSI

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

agradece cordialmente a sus habitantes y
autoridades la entusiasta acogida
que dispensaron a su movilibrería



LIBROS: EL FONDO QUE PRESERVA LAS IDEAS

Pierre Klossowski
**LA
REVOCACIÓN
DEL EDICTO
DE NANTES**



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

XXI siglo veintiuno editores sa

NOVEDADES

C. Furtado
EL DESARROLLO ECONÓMICO: UN MITO
144 pp. \$ 32.00

S. Ramírez.
INFANCIA ES DESTINO
220 pp. \$ 42.00

Ch. Baudelot y R. Establet
LA ESCUELA CAPITALISTA
304 pp. \$ 65.00

REEDICIONES

O. Sunkel y P. Paz
**EL SUBDESARROLLO LATINOAMERICANO Y LA
TEORÍA DEL DESARROLLO**
400 pp. (8a. ed.) \$ 95.00

S. J. Stein y B. H. Stein
LA HERENCIA COLONIAL DE AMÉRICA LATINA
216 pp. (8a. ed.) \$ 26.00

R. M. Marini
SUBDESARROLLO Y REVOLUCIÓN
236 pp. (7a. ed.) \$ 38.00

**DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERÍAS O
EN:**

SIGLO XXI EDITORES, S. A.
Ave. Cerro del Agua 248. Tel: 550-25-71
México 20, D. F.

EDICIONES ERA/AVENA 102/MEXICO 13, D.F. ☎ 582-03-44

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

AGOSTO 1975 **69** PRECIO \$ 2.00

**EL PRESIDENCIALISMO
O LA PERSONALIZACION
DEL PODER**

EDMUNDO
GONZALEZ LLACA



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL **UNAM**

plural
CRITICA / ARTE / LITERATURA

agosto de 1975

Roger Munier / *La escritura absoluta*
José Emilio Pacheco / *Tres poemas*
Phillippe Ariès / *Confesiones de un anarquista de
derecha*
Danubio Torres Fierro / *Entrevista a Mario Vargas
Llosa*
Ida Vitale / *Poemas*
Juan Marichal / *Cántico de Jorge Guillén*
Suplemento literario: Roberto Juarroz / *Antonio
Porchia o la profundidad recuperada*
Gabriel Zaíd /
Gabriel Zaíd / *Cinta de Moebio*
Alejandro Rossi / *Manual del distraído*

Libros
Letras, letrillas, letrones

COMEDIA

BERTRAND RUSSELL

LA CIENCIA

El brusco cambio producido por la ciencia ha trastornado el equilibrio entre nuestros instintos y nuestras circunstancias, pero en direcciones que no se han advertido suficientemente. El exceso de comida no es peligroso, pero el exceso de lucha sí lo es. Los instintos humanos de poder y de rivalidad, como el hambre del perro, tendrán que ser refrenados artificialmente, si ha de tener éxito el industrialismo.

La ciencia puede, si lo decide, permitir que nuestros nietos vivan una buena vida al darles el conocimiento, el dominio de sí, y caracteres que den lugar a la armonía, y no a la lucha. Actualmente enseñan a nuestros hijos a matarse entre sí, porque muchos hombres de ciencia están dispuestos a sacrificar el futuro de la humanidad a su prosperidad momentánea. Pero esa fase pasará cuando los hombres hayan adquirido el mismo dominio sobre sus pasiones, que ya tienen sobre las fuerzas físicas del mundo exterior. Entonces, al fin, habremos ganado nuestra libertad.

de Diccionario del hombre contemporáneo



