

REVISTA DE
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

DANIEL
COHN BENDIT

*La tentación
neutralista*

KAFKA
Centenario

ANTONIO
SAURA

*Sobre
Joan Miró*

ARTHUR
KOESTLER
In memoriam

CABRERA INFANTE

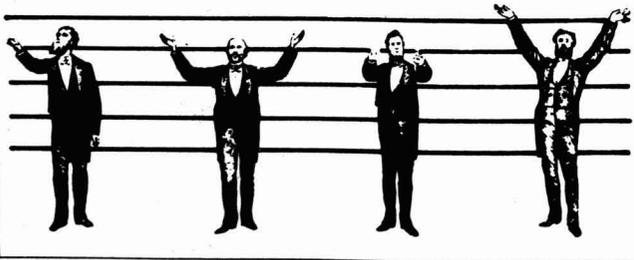
*Chaplin
resucitado*



Nueva época / Junio de 1983

R
 XEUN AM 3000 KHZ
 XEUN FM 96.1 MHz
 XEYU OC 96.00 KHZ

GACETA RADIO UNAM



NOTICIEROS
 8:00 A.M.
 15:00 P.M.
 22:00 P.M.

AMERICA: 1970-1980
 UNA EMISION
 DISTINTA

TEMPORADA 1981
 OFUNAM

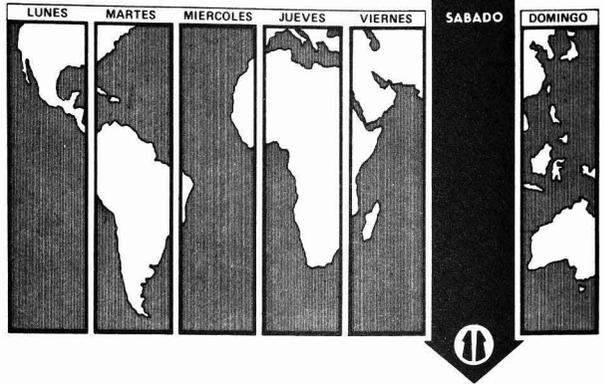
LA OPINION
 DE LOS SUCESOS
 SABADOS 20:00 HORAS

7 1/2 A LAS 8:30
 LA MUSICA A TRAVES
 DE SUS GENEROS
 SABADOS 20:30

ESTE DIA...
 CON ROLANDO DE CASTRO
 LUNES A VIERNES
 7:05 A.M.

CURSOS MONOGRAFICOS
 MARTES Y JUEVES
 8:45 HORAS

CONCIERTO MATUTINO
 LUNES A VIERNES
 9:30 HORAS



**ASI FUE
 LA SEMANA**

LA NOTICIA Y EL ACONTECIMIENTO NACIONAL E INTERNACIONAL COMENTADA Y ANALIZADO POR PABLO F. MARENTES, PEDRO OCAMPO RAMIREZ, CRISTINA PACHECO, ANGELES MASTRETTA, LUISA JOSEFINA HERNANDEZ, JUAN HELGUERA, CARLOS ILLESCAS, MARTIN LUIS GUZMAN FERRER, CRISTINA RUBIALES, PALOMA DE VIVANCO, LILIA ARAGON. TODOS LOS SABADOS A LAS 20:00 HORAS

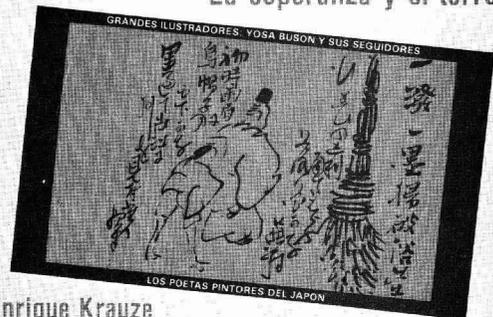


276 001

Vuelta 78

REVISTA MENSUAL MAYO 1983 100 PESOS

ERNST JÜNGER
 La esperanza y el terror



Enrique Krauze
 Pasión y contemplación en
Vasconcelos

ALAN RIDING El pantano
 de Centroamérica

Sor Juana. Koestler.
 La novela policiaca y la moral
 García Márquez en la Habana.
 90 días en el Banco de México

Ficción: Rosa Chacel
 Poemas: Mutis, Hughes, Marimón

SUMARIO

Volumen XXXIX, Nueva Epoca, número 26, Junio / 1983

- Guillermo Cabrera Infante:** Chaplin resucitado: 2
Ezra Pound: Canto I (Traducción de Manuel Ulacia): 6
Patrice Barrat: La tentación neutralista (entrevista a Daniel Cohn-Bendit): 7
Joseph Rován: Alemania: el peligro de la utopía: 11
Julián Ríos: Corrido: 13
Francisco Cervantes: Poemas: 21
Federico Branco: Arthur Koestler (1905-1983): la coherencia hasta el fin: 22
Antonio Saura: El mirador de Miró: 25
Marthe Robert: La descripción de un combate: 30
Roberto Zavala Ruiz: Prosas: 35
Suzanne Jill Levine: El espejo de agua: 36

RESEÑAS

LIBROS

- Eduardo Milán:** La máscara como transparencia (*La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, de Antonio Carreño): 40
Víctor Díaz Arciniega: Una evocación virtuosa (*Nadie diga que no es cierto*, de Rafael Gaona): 41
Rocío Montiel Toledo: Un libro plural (*Fuera de lugar*, de Enrique Fierro): 42
Margarita Pinto: Doce relatos de mujeres (*Doce relatos de mujeres*, de Imelda Navajo): 43
Alberto Paredes: Una crónica íntima (*La vida no vale nada*, de Agustín Ramos): 44

ARTES PLASTICAS

- Jorge Alberto Manrique:** Gabriel Macotella: Diario horizonte: 46

MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Foros y festivales: 48

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C.P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Jorge Hernández y Hernández / Abogado General: Lic. Ignacio Carrillo Prieto / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Suscripciones: América Breñalvírez

Oficinas: Avenida Universidad 3002, 04510 México, D. F.

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar sencillo: \$ 100.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 200.00
Suscripción anual: \$ 1,000.00 (35 Dlls. en el extranjero).

GUILLERMO CABRERA INFANTE

CHAPLIN RESUCITADO

(POR LA TELEVISIÓN)

Cuando David Gill y yo estábamos trabajando en la serie *Hollywood para Thames Television* necesitábamos un poco de pietaje de las principales películas de Charles Chaplin. ¡Desastre! La BBC de Londres se había alzado con todos los derechos. ¿Cómo, pues, mostrar la época silente sin su más grande cómico?

Nos aconsejaron contactar a la familia. Chaplin estaba todavía vivo: había pues una posibilidad. La hubo. Miss Rachel Ford, la apoderada de Chaplin, nos dijo: "Es posible que tenga unos retazos para ustedes". Nos encontramos en la bóveda y las latas de películas de Chaplin, relucientes, cuidadosamente marcadas, eran obvio fruto de su devoción. Alcancé a ver un título que nunca había visto antes. "¿Qué era El profesor?". "Oh, una peliculita que hizo por gusto", dijo Miss Ford. "Le pregunté a él por ella y dijo: 'Ah no es nada'. Eso fue lo que dijo". David y yo nos pasamos. "¿Quiere usted decir que hay películas aquí que nunca se exhibieron?"

"Sí, sí", dijo ella. "Todas estas", y ella hizo un gesto que abarcó, todas las latas del anaquel más bajo. "Me dijo que las almacenara. No lo dijo porque no quisiera que nadie las viera o cosa parecida, no. Creo que honestamente pensó que no le interesarían a nadie".

Dudando, le pedimos a Miss Ford si podríamos verlas. Encantada. Nos llevamos algunas latas a la sala de proyección de los Chaplin —no sin antes aguantar las ganas de salir corriendo con ellas. Vimos varios rollos.

Kevin Brownlow en el
Sunday Times Magazine

En mayo de 1968 fui a París por culpa de un guión hecho y una película que nunca se hizo. Allí, en la ciudad de los Lumiére, mientras conversaba calmo en la Place du Beret Rouge, al fondo se oían ruidos sordos y se veían emblemas ciegos: lecturas de *La educación sentimental* en Braille sin duda. Me despedía así en el *bistro* vecino de un escritor sudamericano (cortar al azar) al que dije como adiós: "Tengo que irme. Quiero ver el *Cameraman*". Le vi cara al alto autor de preguntar y eso qué es. "Una comedia de Buster Keaton", le dije y añadí, error, horror, una explicación no pedida: "Es sin duda el más grande de los cómicos silentes". (Ah, acusación manifiesta!). El escritor, expositor, rizó el rizo de su labio lampiño para decir displicente: "Sí, Keaton parece estar de moda ahora". Ignoraba mi opositor oportuno que Demócrito debió decir, materialista absoluto, que no hay más que moda y vacío. Todo lo que no es o deja de ser o ha sido, fue moda y la misma moda es moda y se pone de moda o es *démodé*. De moda estaban, ese año, en París, además del genio visible de Keaton, la minifalda que ya bajaba, *le glamour a l'anglais* de Mary Quant (pr. *Marie Kwán*), el esperado español Paco Rabanne sustituyó, con un golpe de dones que no aboliría la moda, a Balenciaga ya aciago y a Courrèges de plásti-

co y melenitas. Estaban de moda atrasada el último álbum de los Beatles, que había sido "un tiro" (expresión de moda en La Habana teatral de antes) el año anterior en Londres (la moda cruza el canal), Jane Birkin se había ido a París (el canal inglés busca la moda) para mugir de amor temprano en un disco —¡imagínense!— escandaloso, una balada de Lennon y McCartney, precisamente, hacía rugir de rabia a Joe Cocker, *Baisers volés* robaba aplausos, *Je t'aime, Je t'aime* avergonzaba al Club de Amigos de Resnais, Godard iba ya cuesta abajo en su rodaje, y esos ruidos parásitos en el *background*, ahora tan históricos como histéricos, tan de moda, pasarían al desvío, luego al desviacionismo y finalmente al desván del olvido —como esa misma primavera, fuera de Fraga o de Praga o de bragas al aire. Todo pasa y se hace pasado —hasta la prosa de Proust. El escritor explícito, alabado como un dios argentino entonces, sería dejado a un lado luego y dejaría de ser mi amigo tan pronto como (gracias a la biología de la hormona) cambiara de seso y se dejara crecer una barba revolucionaria —muy a la moda además. Se convertiría así en el Ché Guevara del cuento corto, *tout court*. Ché Gerezada, ¿tal vez?

Pero el tercer argentino tenía su razón de ser: ese año y otros atrás Buster Keaton estaba de moda póstuma y había dejado de estarlo Charles Chaplin en vida. El cómico más famoso de la historia del cine (o de la historia, punto) pudo haber dicho una vez, con John Lennon antes de ser asesinado por la fama: "Soy más famoso que Cristo!" Chaplin había sido en efecto más famoso que Cristo y que Marx y que Freud, judíos todos. Había sido, inclusive, más famoso que John Lennon y todos los Beatles juntos. ¿Cuándo Winston Churchill se dejó llamar Winnie por Ringo Starr? Stalin, en el Kremlin, reía con *Canillitas* y cargaba a Svetlana en sus rojas rodillas y exclamaba con codazos "*Joroschó*". (¿Presentiría tal vez a *Jruschov*?) Hasta Hitler mismo, *mimo*, ario, sectario, le había copiado el bigotito y su melancólica comicidad pensada. (¿Alguien, en su más desatada pesadilla, habría imaginado a Atila queriendo parecerse a Charlot? Ah, ahíta historia!) Chaplin, Charlie para ellas, fue además amado y amante de incontables mujeres, buenas, bellas, muchas muchachas, algunas niñas (*thanks Hollywood for little girls*) y casado contadas veces: una con una mujer muy, muy joven, hija de un genio, atractiva, atrayente, con la que tuvo hijas de talento, equilibradas (una era equilibrista) y hasta hijos a la moda (*happy hippies*), y retirado en Suiza sería armado caballero por un país que desertó. Todavía viviría casi diez años más entre proyectos por realizar, la falsa fama del sobreviviente de todos los buques a pique (un capitán debe siempre saber nadar entre naufragios) y el último limbo de la senilidad. ¡Oh, cruel Svevo, Zenón anciano!

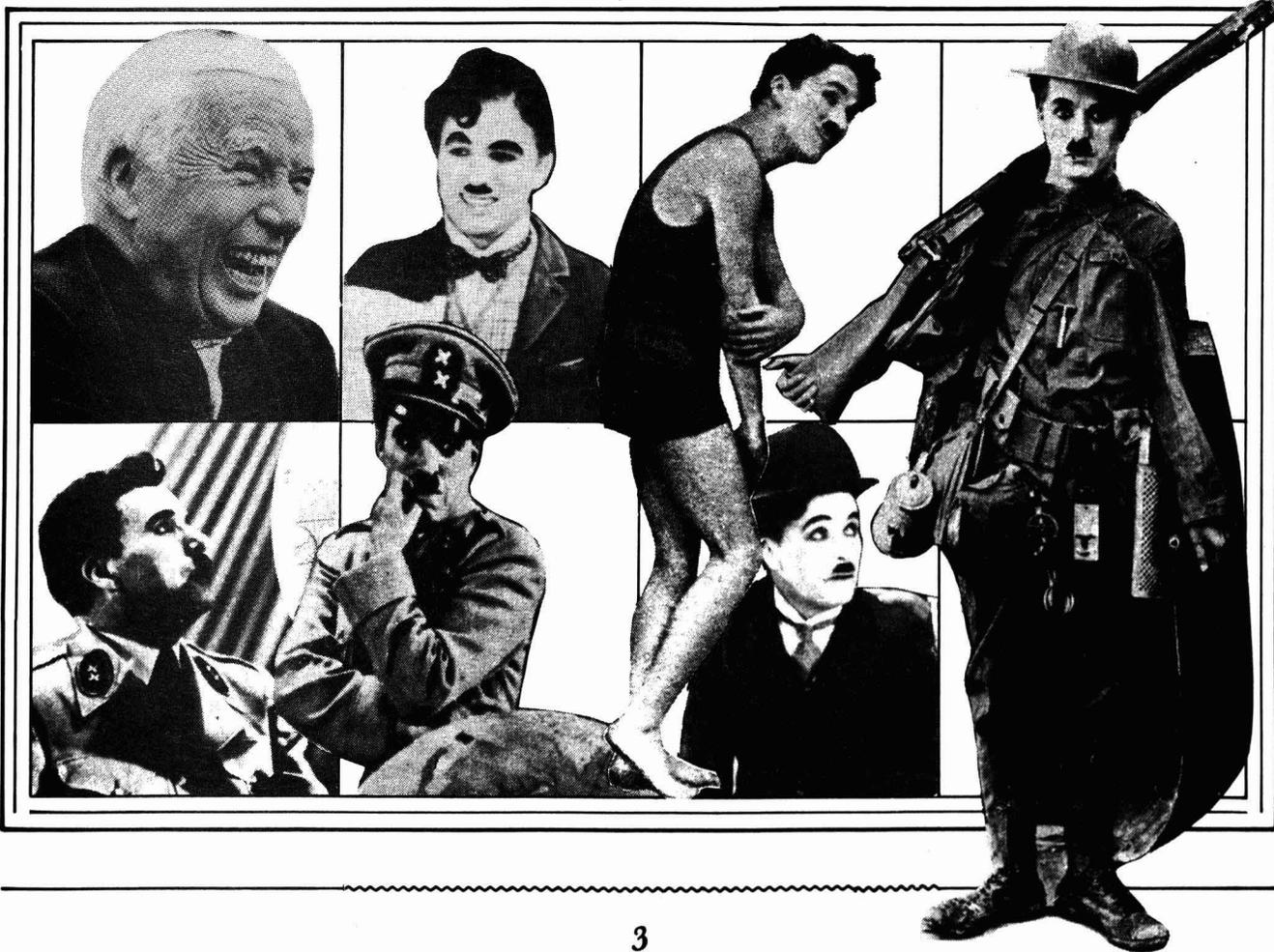
El daltónico Karl Kalton Lahue, en *El mundo de la risa*, dice

y se contradice: "Ningún comediante en toda la historia de la comedia en el cine ha recibido una exposición semejante en los últimos cincuenta años". (¿Cincuenta años de qué? ¿De su vida? ¿Del cine? Los historiadores del cine tienen, a veces, la imprecisión de gacetilleros en día de semana.) Buster Keaton, el Trotsky de la comedia (¿era Chaplin entonces el Stalin?), favorecido ahora por lo que Brownlow llama el "revisiónismo histriónico", en la vida y en el cine de la cumbre cayó (y calló) al foso de una película más mediocre aún que la anterior: arruinado, borracho, divorciado, borracho, solitario, borracho —y, ya el colmo, escritor de chistes visuales para mediocres cómicos de la lengua, sujeto de ridículo, objeto de nostalgia y, como actor, "figura de cera" con quien jugar al bridge (¡con su cara de poker! que el crítico James Agee llamó de la misma "belleza americana" de la de Lincoln) con Gloria Swanson y H. B. Warner ("el hombre que fue Cristo", según Cecil B. De Mille) y finalmente un patético (cuando Keaton fue siempre peripatético) conductor de trenes en *La vuelta al mundo en 80 días*, en la que (reducido al epigrama de Warhol invertido, que dijo que todos debíamos ser famosos por 15 minutos) ¡fue infame durante 15 segundos! Ni el homenaje de Samuel Beckett, el más trágico de los escritores cómicos modernos, lo salvó ya a las puertas de la muerte del desastre de lo que puede pasarle a un genio cómico que va camino al foro, en mutis mudo. Sin embargo, Chaplin, como Stravinsky dijo de Schoenberg, habría podido decir: "Mía es la fama y la riqueza, suya fue la oscuridad y la ruina física y fiscal —y sin embargo, ¿de quién es realmente el arte?". Este temor debió sentirlo Chaplin cuando, después de ver a Keaton en *Sunset Boulevard* (tan justamente titulada en España *El ocaso de los dioses*), hizo un dúo para dos veteranos del vodevil de la vida, arcaicos ambos. La secuencia la dominó Keaton con tal destreza y limpia precisión que

Chaplin decidió dejar la mayor parte de este ejercicio estético, como se dice, en el subsuelo del cuarto de corte y edición. Ahora (un golpe de hados que no abolirá el azar del arte) tres películas hechas para la televisión comercial inglesa muestran que si Chaplin podía ser cruel con Keaton, era capaz también de ser implacable consigo mismo en el cine —es decir, en el arte.

Charles Chaplin (en el cine "Charley" o "Charlot" o "the little man") estaba muerto años antes de morir: para el arte y, precisamente, para la vida— y aun para la viuda. Lo vino a salvar para la inmortalidad ahora este museo móvil del cine que es la televisión (y, sobre todo, los aparatos de grabación instantánea: los *video-tape recorders*, más valiosos para el cine que el *vitafón* que creó el cine sonoro y revolucionó este arte del siglo XX), con doble y triple ironía. El hombrecito que había detestado y rechazado y negado de plano el cine hablado durante dos décadas aseguró antes de morir la venta más lucrativa de todas sus comedias cortas a la televisión gárrula y grosera, en una movida comercial astuta, oportuna: así era Charles Chaplin como hombre de negocios. Néstor Almendros, fotógrafo de fama, fue poco después, junto con el director Peter Bogdanovich, a hacerle un retrato documental en su casa suiza y el más ilustre vecino de Vevey, bien vivo, recibió a los visitantes en la puerta. Pero cuando le dijeron que venían a hacerle una película al gran Charles Chaplin, el hombre bajito, rubicundo y cano se frotó las manos y dijo entusiasmado: "¡Ah qué bueno!", y dejó paralizados a los cineastas con esta declaración: "¡Así podré conocer yo también a Chaplin!" No era una inútil ironía ni una *bautade* barata: era, simplemente, que Chaplin no recordaba haber sido *nunca* ¡Charles Chaplin!

Cuando este móvil mimo, ágil acróbata y divo danzante (de él había dicho así W. C. Fields, otro maníaco de la coor-



dinación muscular, al verlo por primera vez, al hacerle homenaje al exclamar: “¡Es un cabrón bailarín de ballet!”), fue a recibir el título que le faltaba y que le importaba más que nada (ser *sir*) y tuvo que ir al palacio de Buckingham a recoger el Oscar real en una silla de ruedas, produjo un comentario filosófico: *¡vita brevis!* Pero esta serie de televisión, hecha de tomas de desecho, de *rushes* y secuencias rechazadas, *Unknown Chaplin* muestra que la vida de Chaplin sería, como la de todos, breve, pero el cine de Charles Chaplin, como el de pocos, es *ars longa* —y lo será todavía por mucho tiempo. Esta recopilación, excavada de la tumba de celuloide del cómico del bigotito, el bombín barato, el chaqué chiquito y en ruinas y el bastón de fina caña y los zapatones burdos, absurdos, zurdos fue —no, es— uno de los grandes artistas del cine, del siglo y (¿por qué no afirmarlo?, después de todo no arriesgo más que la risa) de aquí a la eternidad —que puede estar, en estos tiempos atómicos, al doblar de la página: hecho añicos. O como quería Demócrito, átomos y vacío. ¿O es vacío y vacío?

Kevin Brownlow (a quien debemos, como historiador del cine, el libro *The Parade's Gone By*, “Pasó de largo el desfile”, y la serie *Hollywood* en la televisión) y su asociado David Gill han logrado producir ahora para la televisión comercial inglesa con *Chaplin Desconocido* lo que hiciera, en música, Mendelsohn con Bach: rescatar a un genio de entre los muertos. Chaplin, hay que admitirlo, por la moda o el uso y el abuso, había caído en desuso. En la comedia hasta Stan Laurel y Oliver Hardy parecían más frescos, inventivos y efíneos: en una palabra, cómicos. Chaplin se veía sucio, abusador y ventajista como personaje y atiborrado, sentimental y manipulador como creador y hasta visualmente, junto a la simpleza heroica de Keaton o el barroco dickensiano y doméstico de W. C. Fields, se veía victoriano, bajo y torpe en la solución de su espacio cómico. Ahora, con esta serie de tres episodios, con copias nuevas de cada fragmento, Chaplin surge, resurge, refulgente y de paso su fotógrafo de siempre, el modesto Rollie Totheron, se muestra como uno de los grandes directores de fotografía de todos los tiempos. Como comenta pausado y ponderado James Mason (que narra el comentario de Brownlow — ¿o es de Gill?) Totheron era más que un fotógrafo, era el segundo de abordaje y en ocasiones de naufragio, el primer oficial con la cabeza siempre a nivel del agua. Chaplin, en gesto característico (como descubrió el historiador uruguayo y español Alsina Thevenet) decidió olvidarlo en su *Mi autobiografía*. Esta serie es una radiografía y muestra que si el corazón de Chaplin podía ser mezquino, su cabeza era de precisa fantasía. Hay que advertir que esta revelación ha sido posible porque la viuda, Lady Oona Chaplin, permitió el rescate que es, a veces, como una vindicación en el último rollo.

La serie hace una disección (y las metáforas anatómicas son inevitables: esta es una anatomía del genio) de una de las mejores comedias medias de Chaplin, *El peregrino*. Aquí la vemos convertirse de un *sketch* indeciso sobre un restaurante donde los clientes que no pagan pierden los dientes por abrir la boca y no el bolsillo, para transformarlo en la historia de amor de un inmigrante y dar muestra (y rienda suelta) a su patetismo preferido y de paso hacer de la peliucita una de sus obras maestras menores.

Chaplin trabaja, al principio y al revés de sus años finales, sin guión y a veces sin idea de qué va a hacer exactamente, como en la famosa “Decena del Millón”, en que la productora Mutual le paga un millón de dólares, entonces una cifra alarmante, por doce películas. Aquí se muestra cómo Cha-

plin, que había visto un *escalador* en un almacén de Nueva York, se hace construir uno en el estudio y jugando ante la cámara convierte el mero invento mecánico en una invención cómica inagotable. Esta fue la primera vez que la escalera eléctrica, luego usada en tanta película de perseguidos y perseguidores, se usó en el cine. Como tantos trucos cinematícos su primer uso fue para hacer reír.

En Hollywood (en los tiempos del cine silente y sobre todo al principio de convertirse la Ciudad de Todos los Angeles en suburbio de todos los demonios) se usaba el incinerador para quemar toda película indeseable, positiva o negativa. Este incinerador funcionaba como en los campos de concentración a toda hora y con un propósito criminal: se destruía todo lo que se quería hacer desaparecer. Esas escenas que vemos ahora (y ojalá que vean ustedes pronto) muestran a un creador en su trabajo y no siempre para su beneficio. En *La cura*, que pasa en un balneario para curar ebrios ricos, Chaplin prueba toda clase de situaciones para quedarse con la película que conocemos. Pero el final actual es banal y romántico, con Chaplin alejándose de la situación del brazo de la bella Edna Parviance. Un posible final ahora deja ver a Chaplin que cae por accidente en la fuente vigorizante, mientras Edna ríe como una loca.

Pero en esta colección de fragmentos, bocetos y estudios al por mayor se ve al artista cuando joven: en su trabajo. Con método doloroso (todo prueba y error), Chaplin hace sus películas ante nosotros mismos: reconstruye escenas, sustituye actores, revisa el material (todo con tomas sucesivas, innúmeras, casi vertiginosas pero en su cambio progresivo y metódico) y a veces en saltos bruscos que son los golpes de la inspiración. A veces Chaplin, como todo artista, hace de los defectos efectos y de los accidentes propósito creador. Pero no todo es facilidad (y felicidad) creadora. Otras veces se ve a Chaplin suspendiendo toda una filmación por una toma. Entonces se pasea por el set como un prisionero del arte. En estos fragmentos que son casi escenas, Chaplin no está lejos de Fellini o de Antoninini en su método de prueba, prueba y error, error. Un momento único en la historia del cine (visto por el propio cine) muestra a Chaplin meditando y contando sus pasos por el set. Todo movimiento se ha suspendido en el estudio menos este paseo pensante y todo el mundo está pendiente del creador, en suspenso mientras el mismo Protes aparece perdido esperando la llegada de una musa tardía o, a veces, perdida en el tránsito.

Hay que agradecer que esta serie muestre a las mujeres de Chaplin (menos Paulette Goddard, Claire Bloom y Dawn Addams o la fugaz, precedera Marilyn Nash, protagonista de *Monsieur Verdoux*), todas jóvenes y bellas y algunas adolescentes adelantadas, como Lita Grey, a quien conoció Chaplin (y a la que hizo aparecer tantalizante en *El chicuelo*) cuando tenía sólo 12 años. Estuprador con suerte, Chaplin también conoció a Milred Harris a los catorce años, a Joan Barry a los 17 (esas dos asociaciones terminaron en escándalo judicial) y hasta su aparente esposa, Paulette Goddard, no tenía veinte años cuando se juntó a Chaplin. (Polanski, me parece, debía tomar nota.) Pero la aparición más mágica de toda la serie es la de Edna Purviance. Se la ve aun más bella que en las películas (recuérdese que se trata aquí de *out-takes*, tomas de desecho, mayormente), pero de una figura casi trágica para los espectadores que la conocieron en su esplendor y supieron su fin (murió en un sanatorio años más tarde, olvidando y olvidada y envejecida por la droga): aquí la verán como una muchacha deliciosa, camarada en el trabajo y en el dormitorio de Chaplin: una mujer casi feliz. Ella

era, se ve, como Carole Lombard después, una bella comediente con sentido del humor —doble milagro.

En una vista de la visita de los accionistas de la compañía durante la filmación de *El chicuelo* se ve a Jackie Coogan, el niño prodigio más niño del cine, bailando como una niña una danza de contorsiones lúbricas a los cuatro o cinco años, mientras Chaplin ríe y los negociantes aplauden. Es en *El chicuelo* que se ve por primera vez a la adolescente Lita Grey, junto a Coogan pero más cerca de Chaplin, que en estas escenas pasa de ser Ch. Ch. a ser H. H.; abreviatura de Humbert Humbert, estuprador de Lolita.

La quimera del oro (o *La avalancha del oro* o *Fiebre del oro*) es la obra maestra del Chaplin mudo y una de sus películas más complejas (sólo la aventaja *Tiempos modernos*) y la serie muestra su construcción y filmación con demorado detalle. La cinta comenzó de una manera realista o si se quiere neorrealista —antes de que esta palabra significara Rossellini, De Sica et al. Chaplin se fue con su troupe y sus técnicos y hasta huéspedes al Yukón, a filmar la nieve en la nieve, que no siempre es la mejor manera de mostrar la nieve en el cine. Naturalmente (o al natural) no pudo utilizar más que el comienzo con los cateadores (buscaoros) en la nieve y en el paso nevado entre montañas. Pero esta escena tiene más que ver con Jack London que con Londres, la ciudad en que se crió Chaplin y donde nació su humor: entre cockneys y *fish and chips*. Chaplin, notorio por su sentido del humor tanto como por el del ahorro (al que nunca quiso llamar sexto sentido para no malgastar los otros cinco) gastó una fortuna (propia, no como Orson Welles y Coppola, ajenas) en la reconstrucción de escenarios en el estudio y la sustitución de actores (Lita Grey, ya su mujer, estaba en estado) para poder terminar su comedia. La secuencia más memorable (en que los dos buscaoros, atrapados en su cobacha por la nieve y acuciados por el hambre, se comen un zapato negro que Chaplin prepara como un bonito asado) se revela como tan ardua al estómago de los actores como de los protagonistas. El zapato estaba hecho de regaliz (el cuero), de pasta (los cordones) y de caramelo (los clavos), pero el perfeccionismo de Chaplin hizo que las escenas tuvieran que ser repetidas tantas veces que el cómico se fue esa noche a casa ¡con una indigestión de “zapato asado a la parrilla”!

La serie que deja ver los romances que permite Lady Chaplin y sus sucesivos matrimonios, también revela las dificultades de sus actrices —especialmente Virginia Cherrill, la que años después sería la primera esposa de Cary Grant. Virginia Cherrill tuvo que repetir una sola toma una y otra vez, durante horas, días — y ¡meses! No era más que un gesto: cuando la ciega florera tiende al vagabundo una flor pero no canta “Cómprame usted este ramito” porque la escena es muda pero el ramito “vale más que un real”. No sólo por las repeticiones (que son debidas a las interrupciones y no a las perforaciones), sino porque Chaplin tuvo que pagar una suma considerable a los compositores españoles Padilla y Montesinos, que lo llevaron a los tribunales. Fue un juez de Nueva York quien convenció a Chaplin de que nunca había “creado” la melodía, ni tampoco la había “pedido prestada”. Esa clase de préstamo, arguyó su señoría, se llama en jerga legal plagio. Todo por una flor en el ojal que una violentera no acierta ¿ciego el ojal o ciega la actriz?

Esta película, que tomó años en hacerse (un balance de trabajo muestra a Chaplin yendo al estudio 166 y ausente, no siempre por enfermedad, 368: un año y tres días de no hacer nada), parecía que iba a ser su fracaso final —y fue de sus triunfos totales: de taquilla, de publicidad y de arte. Una pe-

lícula casera, rescatada por Brownlow o por Gill, nos enseña por una sola vez a Chaplin trabajando. Se ve al cómico, en *sweater* y pantalones blancos (su color preferido detrás de la cámara: Chaplin también era supersticioso de colores) usando un método caro (en ambos sentidos) a los directores que son también actores: ensayando en cámara—es decir, fotografiando su ensayo. Chaplin quiso además, disgustado con Virginia Cherrill y consigo mismo traer a Georgio Hale (que había sustituido con tanto éxito a Lita Grey en *The Gold Rush*) y rehacer toda la película. Esta no es una invención de la actriz: los dos arqueólogos del cine han rescatado las tomas en que Georgia Hale sustituye a Virginia Cherrill en la escena cumbre y final. Pero Chaplin no era Keaton y enseguida entró en razón: en el cine George Washington es el primer americano (Washington es el patriota retratado siempre en el dólar.) Entre las supresiones está, asombrosa, la secuencia con que iba a comenzar *Luces de la ciudad*. La pérdida para la película es ganancia de la televisión y para nosotros ahora: esa secuencia es una obra maestra del cine cómico y del cine *punto*.

Abre con la ciudad en bullicio de gente que va y viene para inaugurar siete minutos exactos (en el cine un tiempo bien largo) de “comicidad sostenida”, de inventiva y del humor menos visible en Chaplin: el de la sonrisa. Entre la muchedumbre aparece el vagabundo: *tramp, tramp, tramp*. Huye del mundanal rugido para refugiarse en una calle lateral, junto a un escaparate de ropa de mujer, a pararse sobre una parrilla ventiladora. El ridículo personaje mira a todos lados y descubre, sobre la rejilla y acostada sobre el gridirón, como si se tostara, una tablita: un simple pedazo de madera amarilla, que brilla sobre el hierro negro como oro de pino —y pronto será oro del cine. El vagabundo tiró una puya a la tablita con su bastón de caña para hacerla desaparecer por entre la rejilla — y con esos solos, simples elementos Chaplin consigue los más novedosos, hilarantes, hermosos minutos de todo su cine.

Esta lección de humor, de verdadero arte angélico, nunca fue el comienzo de *Luces de la ciudad*, pero es el gran fin de fiesta, el broche de oro, el toque final de *Unknown Chaplin*. Habría que dejar a Kelvin Brownlow, su descubridor, nuestro guía, Colón del cine silente, dar su veredicto: “*A great artist!*”. Es sin duda una nueva admiración: no la vieja servilidad de declararlo un genio siempre: es la admiración actual ante el artista. Esta labor de amor contra el viejo odio que había matado a Charles Chaplin para mí y para otros, sea o no sea moda, fuera oportuna o inoportuna, es, qué duda cabe, una resurrección. Es sabio que el Chaplin resucitado termine aquí, en esta secuencia sin consecuencia aparente. De ese palitroque que desaparece en la parrilla pública, de la explicación graciosa al policía presente por fin, un “Ya lo ve” de gestos, hay un salto sentimental por toda *Luces de la ciudad* hasta la ecolalia demente de *Tiempos modernos*, antes de desaparecer para siempre el vago vagabundo en la demencia totalitaria de Adenoid Hinkel: cuando la comicidad alcanza a la sátira, inevitablemente lo cómico desaparece —y es que ha sido devorado por la política en *El gran dictador*. Ese momento es cuando *Charles Charlie, Canillitas*—canta por primera y última vez con la voz del inglés que tuvo siempre dentro y que parece su ventrílocuo, amante también del sí de las niñas— ese Charles Dodgson, alias Lewis Carroll:

Ponka walla ponka waa!
Señora ce le tima
Le jonta tu la zita
Jeletú le tu la twaa!

EZRA POUND

CANTO I

I

Y descendemos entonces a la nave,
Quilla contra las olas rumbo al mar divino,
Izamos mástil y velas sobre la nave negra.
Ovejas a bordo, y también nuestros cuerpos
Bañados en llanto. Y los vientos en popa
Nos llevaron adelante, las velas infladas,
Por arte de Circe, la de la bella cofia.
Sentados a media nave, el viento contra el timón,
A fuerza de vela navegamos hasta el fin del día.
El sol en su sopor, sombras en todo el océano,
Llegamos entonces al límite del agua más honda,
A tierras cimerias, ciudades pobladas,
Cubiertas de niebla espesa, jamás penetradas
Por el brillo del sol,
Ni girando a las estrellas,
Ni volviendo la vista del cielo,
Noche negra sobre aquellos hombres tristes.
Reflujo del océano. Llegamos entonces al lugar
Predicho por Circe.
Aquí celebraron ritos Perímenes y Eurífilo.
Desenvainando la espada de la cadera
Cavé la fosa de un ana por lado;
Vertimos libaciones sobre cada muerto,
Hidromiel primero, luego vino dulce, agua y harina
blanca.
Después recé mucho a las pálidas cabezas muertas;
Y cuando en Itaca, toros estériles los mejores
Para el sacrificio, apilando la pira con bienes,
Una oveja sólo para Tiresias —negra y oveja guía.
Sangre oscura se derramó en la fosa,
Ánimas salidas de Erebo, cadavéricos muertos, áni-
mas de novias,
De jóvenes, de ancianas que mucho sufrieron;
Ánimas manchadas por lágrimas recientes, mozas
tiernas.
Muchos hombres penetrados por lanzas de bronce,
Despojados de batalla, las armas rojas de sangre,
Se amotinaron en torno a mí, gritando;
Pálido, clamé a mis hombres por más bestias;
Diezmaron los rebaños, bronce contra ovejas;
Vertieron ungüentos, invocaron a los dioses,
A Plutón el fuerte, y alabaron a Proserpina;
Desnuda la espada estrecha,

Me senté. Y rechacé el ímpetu de los muertos impo-
tentes.
Hasta oír a Tiresias.
Pero antes vino Elpenor, nuestro amigo Elpenor,
Insepulto, lanzado en extensa tierra,
Miembros que abandonamos en casa de Circe
Sin llanto, sin mortaja, ya que otras labores urgían.
Miserable espíritu. Y grité apresurado:
“Elpenor, ¿cómo llegaste hasta esta playa oscura?
¿A pie, antes que los marineros?”
Y él en palabras graves:
“Mala suerte y mucho vino. Dormí en el regazo de
Circe.
Rodé por las escaleras altas,
Me dí en el contrafuerte,
Roto el nervio de la nuca, el alma buscó el Averno.
Te ruego, ¡Oh Rey!, recuérdame, sin mortaja, sin
llanto,
Amontona mis armas en un sepulcro junto al mar, y
grava:
Un hombre sin fortuna y un nombre por hacer.
Y alcé al aire el remo que usé entre amigos.”
Y vino Anticlea, de quien me defendí, y luego Tiresias
es tebano,
Con cetro de oro, me reconoció y habló el primero:
“¿Una segunda vez? ¿Por qué, de mala estrella,
Encaras los muertos sin sol y este reino sin júbilo?
¡Sal del foso! Deja que me beba la sangre
Y vaticine.”
Y retrocedí,
Y con la sangre fuerte añadió: “Odiseo,
Volverás a través del rencoroso Neptuno, sobre ma-
res turbios,
Perderás todos los compañeros.” Entonces Anticlea
vino.
Duerme en paz Divus. Esto es, Andreas Divus,
In Officina Wecheli, 1538, de Homero.
Y partió, pasó por las sirenas y de ahí, hacia afuera
lejos,
Hasta Circe.
Venerandam,
En frase del cretense, con áurea corona, Afrodita,
Cypri munimenta sortita est, radiante, oricachi, con
doradas
Cintas y lazos en los senos, párpados violeta,
Llevando la rama dorada del Argecida. De modo
que:

Esta versión es multilingüe. Me basé en las versiones brasileñas (Haroldo de Campos) italiana y francesa. Asimismo revisé las que existen en español.

PATRICE BARRAT

LA TENTACIÓN NEUTRALISTA

ENTREVISTA A DANIEL COHN-BENDIT

En marzo pasado se celebraron elecciones legislativas en la República Federal Alemana, un país que ocupa —como se sabe— un lugar estratégico en Europa. En esos comicios triunfaron los demócratacristianos del canciller Helmut Kohl, lo que asegura un gobierno centrista, moderado, proclive al equilibrio y con una voluntad de conciliación. Pero también en esas elecciones los llamados Verdes lograron acceder al Bundestag al obtener un 4,7% de los votos. Se trata de un grupo (y no de un partido político) hostil a la gran industria, a las sociedades multinacionales y al crecimiento “salvaje” y con una marcada tendencia ecologista y pacifista. Ideológicamente débiles, políticamente ingenuos, los Verdes tienen en Daniel Cohn Bendit a uno de sus voceros principales. En la entrevista que aquí se publica esos dos rasgos se hacen evidentes. Como complemento, damos a conocer un breve análisis sobre los Verdes, escrito por el sociólogo Joseph Rován.

—Dijo usted alguna vez: “No se cambia a la sociedad mediante las elecciones.” ¿Estas elecciones pueden cambiar a la sociedad alemana?

—No, el problema no es ese. No creo que se cambie de sociedad mediante elecciones. Pero mediante las elecciones se puede sancionar un cambio. Si en una sociedad existe una voluntad reformadora, un cambio de la mayoría o de su estructura sanciona esa misma voluntad reformadora. No es ese el caso en este momento, en Alemania. Hay brotes de movimientos que yo llamo “reformadores”, pero la gran mayoría de la sociedad alemana es favorable a una estabilidad social a toda prueba.

—¿Cómo explica que desde hace un tiempo no se vea otra cosa en Alemania que ese fenómeno de los verdes?

—En primer lugar, creo que tanto en ese país como en Francia no pasan muchas cosas. Fuera, en estas últimas semanas, de algunos movimientos en algunas fábricas, después del cambio de mayoría no hay verdaderos impulsos reivindicadores de la sociedad civil. Los franceses esperan decisiones gubernamentales y nada más. Visto positivamente existe, pues, una curiosidad por lo que pasa en Alemania. Visto negativamente, en Francia se hacen gárgaras con el miedo que inspiran los alemanes a causa del pacifismo. Eso alimenta las

discusiones de salón y permite reivindicar una posición no muy original, diría yo. En el fondo, el interés por el movimiento alternativo alemán no es tan grande. Yo he tenido que lidiar bastante tiempo para demostrar que era un fenómeno interesante. En seguida lo tratan a uno de *baba-cool* y de retrógrado porque uno dice que la gente que vive en comunidad trata de transformar lo cotidiano. En Francia, la respuesta a esto, en ciertos medios intelectuales o periodísticos, es decir: “Ya pasamos por eso, son enfermedades venéreas que pasan rápido, no nos enloquezcamos.” Hasta que se produjo esta ola pacifista. Entonces empezamos a decir: “¿Ay, qué está pasando?. Un país en donde hay movimientos sociales, manifestaciones. ¿A qué vienen esas antiguallas?” Entonces se interesaron un poco en Alemania.

—¿Y qué significa en profundidad el movimiento alternativo?

—Es muy simple. Es un rechazo a esta sociedad posindustrial, ligada al crecimiento. Una sociedad de trabajo que no tiene en cuenta las necesidades de vivir de otra manera, en el sentido más intenso. Habitar de otro modo, trabajar de otro modo, concebir una sociedad civil más vivible, eso es lo que se quiere decir, muy sencillamente.

LOS VERDES Y EL PARO

—¿Comparte un número creciente de alemanes esos sentimientos transmitidos por el movimiento alternativo?

—Ese es un problema. En Francia saben que una manifestación de 200, 300.000 personas es mucho. Y bien, las manifestaciones en Alemania han demostrado que una gran cantidad de personas se reagrupan en torno a temas políticos como el nuclear o el del rearme y manifiestan deseos de convivencia. Esto es más complicado en el plano electoral. Hoy esos movimiento representan entre el 4 y el 6% del electorado alemán, o entre 1.8 y 2.5 millones de electores. Es mucho pero no es bastante ya que esta esfera de influencia puede constituir un tercio del electorado alemán, si se tiene en cuenta el hecho de que gran parte del electorado socialdemócrata está tocado por ese movimiento sin llegar hasta votar por él.

—¿Cuáles son las lagunas de los verdes?

—Las lagunas de un fenómeno político bastante joven. El conservadurismo existe desde hace bastante más de un año. Desde decenas y centenas de años. La socialdemocracia



también. Los verdes tienen las lagunas de su falta de experiencia histórica, de una unión electoral que está en estado de elaborar una ideología política. Esto todavía va a durar mucho. Los verdes no tienen respuesta para todo y no saben vender sus no respuestas con sedicentes respuestas, como lo hacen la mayor parte de los grandes partidos. Por ejemplo, en cuanto al desempleo. Para mí es una laguna positiva. Además, cada verde tiene su propia respuesta. No existe cohesión, lo que también es positivo. Es bueno para la política institucional alemana que exista una incertidumbre. La novedad es esta incertidumbre y esta algarabía que van a existir en el plano político. La pretendida certidumbre, precisamente, resuelve muy pocos problemas, al fin y al cabo.

ALEMANIA: INGOBERNABLE

-¿La ambición de los verdes consiste en volver a Alemania ingobernable?

-Alemania es ingobernable en este momento. ¿Quién la ha vuelto ingobernable? No han sido los verdes, sino los liberales, que han pasado de un canciller a otro, de una cama a otra, sin elecciones. Por lo tanto, son los partidos políticos los que han vuelto ingobernable a Alemania, ya que una parte del electorado no se reconoce en ellos y lleva sus votos a los verdes. Alemania sería gobernable si una coalición fuera posible entre socialdemócratas y verdes. Pero no lo es, tanto de parte de los verdes como del SPD. Un canciller, Vogel, elegido por los verdes no sería reconocido internacionalmente puesto que los verdes son partidarios de la salida de Alemania de la OTAN y están en contra del despliegue de cohetes Pershing. Vogel sería débil. Imaginen un poco la posición de Mitterrand si dependiera de los votos de los comunistas en el Parlamento. Es una situación comparable. Además, los comunistas en Francia están en una fase descendente mientras que los verdes están en una fase ascendente. Creo que en los próximos diez años habrá un cambio estructural en el campo reformista en Alemania. Si los verdes se quedaran en un cuatro, cinco o seis por ciento tendrían poco interés. ¿Llegarán al diez o quince por ciento en los cuatro próximos años? Se convertirán en ese caso en una fuerza política a través de la cual habrá que pasar para tener una mayoría de izquierda en Alemania.

-¿Lo cree usted posible?

-Estoy persuadido de ello. Esa es mi estrategia política. Cuando dije hace dos años que los verdes llegarían a las puertas del Parlamento me dijeron que soñaba. Ahora están allí.

-¿Por qué se arraiga este movimiento en Alemania mientras que en otros países occidentales ya se ha pasado de moda?

-Primero, hay una realidad electoral que beneficia a los verdes. En Alemania, las elecciones se realizan en forma proporcional con una barra al 5%, lo que no es el fin del mundo. Si hubiese en Francia elecciones legislativas con esos 5%, quizás habría un fenómeno político idéntico. Segundo, a diferencia de Francia, Alemania es una vieja sociedad industrial. El movimiento alternativo tiene, pues, muchas más razones de ser en Alemania que en Francia, en la cual la indus-

trialización data de Gaulle. Estoy seguro de que en Francia aparecerá el mismo fenómeno político a partir de la izquierda, en cuatro o cinco años. Pero la situación en Francia es distinta a causa del rocardismo,* que todavía se presenta como una solución de recambio al socialdemocratismo tradicional e industrial tipo Mitterrand-CERES. En la RFA no hay nada equivalente al rocardismo.

-Algunos presentan a los verdes como peligrosos para la paz de Europa, hablan del peligro del IV Reich...

-Eso es realmente innoble. En la medida en que estoy dispuesto a discutir sobre el problema del pacifismo y los Pershing, esta acusación me resulta "estalinismo de derecha". Es como si se discutiera la llegada de Jaques Chirac** al poder como la llegada del fascismo. Cualquier cosa. Que alguien de derecha no quiera a los verdes, de acuerdo. Pero poner en un mismo saco a Hitler, el terrorismo alemán, los verdes, el pacifismo, es debilidad mental. No veo la utilidad de semejante debate. Pero, de todos modos, no se inquieten. Si las cosas ocurren como deberían ocurrir, habrá una mayoría del 52% para la derecha alemana, es decir, demócratas cristianos y liberales reunidos. ¡Y todos estarán contentos, toda la izquierda, Mitterrand, todos contentos! Habrá un despliegue de Pershings. Ya aplaudirán...

-¿No hay, según usted, una influencia soviética en ese movimiento pacifista?

-Sí... Seguramente... Los soviéticos tratan de hacer política con ese movimiento. Pero no hay en Alemania un partido comunista que utilice ese movimiento de la paz con una ideología cercana a la ideología soviética, es decir totalitaria. Los verdes no tienen de ningún modo esta ideología. Puedo concebir que estén influidos políticamente o que se dejen burlar por ciertos aspectos de la política extranjera soviética sobre armamentos. Por lo demás, nosotros luchamos contra eso. No estoy contra los Pershing para ponerme a favor del totalitarismo ruso. Hay que hacer el distinguo entre un movimiento llevado por un partido totalitario en una sociedad democrática y un movimiento llevado por fuerzas antitotalitarias que están efectivamente influidas por un aspecto de la política exterior soviética por la simple razón de que el miedo interviene. Es cierto. En Alemania existe el miedo de ser el campo de batalla de la guerra. Mientras que los generales franceses, norteamericanos o ingleses digan que Alemania es la explanada del mundo y que los cohetes soviéticos o norteamericanos deben intervenir en ella, hay que entender que nadie, en Alemania, es tan masoquista como para aceptarlo. Nadie puede decir: "Pero claro, nos hacemos cargo de todo porque una vez existió Hitler. Seremos el campo de batalla para que ustedes puedan dormir en paz." Alemania es la nueva línea Maginot. Además, si tendrá suerte Francia. Ni siquiera en su país. Sería ideal como línea Maginot para cualquier militar francés o inglés. Se convierte a un país, por razones relacionadas con el fascismo y con la derrota alemana, en una línea Maginot que será la primera línea del frente. Es genial, solo que no hay que asombrarse si los alemanes, al menos una parte de la juventud alemana, dicen: "Cuidado, paren, nos quieren embromar."

* Por Michel Rocard, actual ministro de Agricultura del gabinete de François Mitterrand, y líder de una ancha franja liberal de los socialistas franceses. *N. del E.*

** Jacques Chirac es el alcalde de París y se ha convertido en el líder de la oposición francesa desde que los socialistas están en el poder. *N. del E.*

-¿Todavía es posible la violencia en Alemania?

-Si existe efectivamente una mayoría de derecha que quiere imponer su política de despliegue de los Pershing, de desarrollo de las centrales nucleares, de expulsión de los emigrados, habrá un endurecimiento de la sociedad alemana. La gente será más numerosa a la hora de manifestar. Primero será no violenta. Después aparecerá la violencia de la policía porque la gente tenderá a ocupar sitios. La reacción "militar" de la policía producirá la reacción de pequeños grupos, habrá desbordamientos más bien duros. Habrá una escisión en el movimiento entre los duros y los no violentos: en resumen, el esquema conocido. El problema consiste en que esas decisiones escapan al esquema de la democracia y no son reversibles. El plutonio, los generadores duran miles de años. Una nueva mayoría no podría volverse atrás sobre eso.

ME TOCARÁN LA MARSELLESA

-¿Qué hace usted en esta campaña?

-Pertenezco a un grupo que apoya a los verdes desde fuera. Y además tenemos a algunos candidatos bien situados para ser diputados.

-¿Usted no quiere ser diputado?

-No, no, yo seré ministro. A más tardar en cuatro o cinco años.

-¿Eso qué quiere decir?

-Eso quiere decir que un día la guardia republicana francesa tendrá que tocar *La Marsellesa* para mí porque aterrizaré en Roissy.

-¿Como ministro francés o alemán?

-Seré ministro en Alemania, iré a Francia y tendrán que acogerme oficialmente. Ese es mi sueño.

-¿Es un capricho o megalomanía?

-Ambos. Pero la megalomanía en política funciona. ¿Eso la desconcierta?

-¿No había dicho, después de mayo de 1981, que rechazaría un puesto en un ministerio de Francia? ¿En Alemania no?

-No. En cuatro años o más será realidad. En este momento no es interesante: todavía no se puede hacer nada. Es necesario que haya una voluntad reformadora mayoritaria. Sólo entonces podrías preguntarte si aceptarías cierto tipo de responsabilidad. Hoy apenas hay un esbozo de movimiento. Hay que esperar que haya luchas, enfrentamientos, que las cosas se aclaren. Estas elecciones son una etapa. Antes, los verdes eran el 1.5% (hace tres años). Ahora son el 4 ó 6%. La barrera fatídica del 5% es importante ya que si están representados en el Parlamento, darán de una vez un salto. Tendrán muchísimo dinero, harán política. Y después se verá...

NO SOY FRANCÉS

-En efecto, es desconcertante. ¿Realmente ambiciona regresar a Francia como ministro?

-No, no lo ambiciono. Es una provocación, pero digo: "¿Y por qué no?". Vista la condición de los hombres políticos, ¿por qué no? Pero en ciertas condiciones.

-¿Cuáles?

-Las condiciones son muy simples. Que haya efectivamente una mayoría en un país que quiera ir bastante lejos en el desarrollo de una sociedad que rechace el Estado y en la que la sociedad civil tomaría sus responsabilidades en el cambio social.

-¿Entonces por qué no ministro en Francia?

-En primer lugar porque no soy francés. Bastante me lo han dicho. Y en segundo lugar porque en Francia no existe un movimiento semejante. Si hubiese en Francia un cierto movimiento social y alguien como Rocard en el poder, quizá se pudiera intentar. ¿Ministro en Alemania? Eso sería dentro de cierta relación de fuerzas en una estructura reformista entre el partido ecologista y el partido socialdemócrata. En Francia no se da esa relación de fuerzas. Por tanto es más complicado en Francia. Si existiese, me gustaría. Pero todo esto no es un asunto individual. Me pregunto, como lo hacen otros, si no es justamente la gente que tiene dificultades con la política institucional la que debería responsabilizarse de desinstitucionalizar la política.

-Como todos, usted padecería una institucionalización una vez en el poder.

-En cierto modo, sí. Eso depende del tiempo durante el cual uno lo hace. Yo no quiero hacerlo durante toda mi vida. Siempre se habla de institucionalización. Me lo dicen incluso cuando trabajo en la radio en Europa 1. Contesto que sí y que no. Si se ve lo que hago, esto se defiende.

-A la vez, usted siempre dice: "Sigo siendo el que era". ¿Cómo conciliar todo lo que acaba de decirme con esta frase?

Siempre he sido un tipo de multiniveles, pronto a hacer compromisos. Siempre he sido centrista en los movimientos a los que he pertenecido. No tengo miedo a hacer compromisos si llego a explicarlos, si me parecen rentables. En eso creo que no he cambiado mucho. Si digo que se puede desinstitucionalizar la política me van a tratar de ilusionista. Pero estoy pronto a intentar este recurso, a institucionalizarme durante cierto tiempo. Esa es la contradicción. Pero hay que hacer el intento. Hay algo que siempre he aceptado y querido y es "intentar" cosas, cosas locas. Comprendo muy bien que estoy en una etapa de desarrollo de mi vida en la que estaré listo para intentar ese género de experiencia.

-¿Ya basta de: "elecciones, trampa para imbéciles"?

-Era un estado de hecho en cierta situación histórica. Es seguro que se habría podido, incluso en Mayo, lanzar la idea de elecciones generales ante de De Gaulle. Hoy estoy convencido de eso. En ese momento, no podíamos tener conciencia de ello. Si lo hubiéramos hecho, habríamos podido sancionar el cambio social que estaba por hacerse. Hubiéramos tenido cartas mucho mejores. Pero el problema electoral en Francia se verá desviado en tanto que exista el Partido Comunista.

JOSEPH ROVAN

ALEMANIA: EL PELIGRO DE LA UTOPIÍA



Petra Kelly, que hasta el otoño de 1982 fue la primera portavoz del presidium del partido "verde" y que sigue siendo su más visible personalidad, ha podido decir en una entrevista que, a sus ojos, la labor parlamentaria sólo debería ser un complemento de las actividades más importantes de los militantes: cambiar la vida construyendo casas ecológicas, integrar con las mujeres centros de ayuda mutua, aplicarse a la "defensa social" (que debe reemplazar a la defensa militar, violenta) y, construir colectores de energía solar. Anuncia como condiciones mínimas para el apoyo exterior que los verdes podrían conceder a un gobierno S.P.D.* la suspensión de la actividad de todas las centrales nucleares que existen y la renuncia al "rearme de recuperación", es decir a la instalación de cohetes Pershing. Petra Kelly también dice que la idea de que su partido pueda recoger el 13% de los votos le da miedo y que preferiría que el sufragio se limitara al 6 ó al 7%, para poder afirmar sus reivindicaciones fundamentales sin verse obligada a proporcionar ministros. Si fue-

se necesario cerrar una alianza con un compañero más poderoso, éste debería aceptar poner fin a la explotación del Tercer Mundo y comprometerse en una nueva política de seguridad, esbozando el desarme mediante medidas unilaterales; tendría que llevar a cabo la verdadera igualdad de posibilidades en favor de las mujeres y emprender una política de la salud centrada sobre la prevención.

Los verdes constituyen el gran factor nuevo y la gran incógnita en el paisaje político de Alemania Federal. Llevan como ventaja, antes que nada, la simpatía de los electores más jóvenes. La tasa de simpatía se eleva con el nivel de instrucción: 16% de los electores que han hecho el bachillerato tenían, en marzo de 1982, la intención de votar por los verdes. Los electores verdes se sitúan claramente a la izquierda, más que los electores del S.P.D. Son los únicos que manifiestan la intención de comprometerse positivamente en el Movimiento por la Paz (47% "quizás", 8% "seguramente", para el 8% y el 1% entre los electores S.P.D.). Son igualmente los únicos que se pronuncian masivamente contra los euromisiles norteamericanos sobre el territorio federal: 52%

* Partido Social-Demócrata.

“contra”, mientras que los electores S.P.D. se dividen a medias (30% “por” y 29% “contra”) y la media nacional de personas hostiles es de 24%. Todavía más masiva es la adhesión de los electores verdes a la idea de la neutralización de la República Federal: 82% son favorables, mientras que esa cifra es de 37% entre los electores S.P.D.; 78% de los electores verdes otorgan poca confianza a los norteamericanos (37% entre los electores S.P.D.) e, importante indicador, los electores verdes manifiestan una mayor aversión por Ronald Reagan que por el difunto Leonid Brejnev (todavía vivo en el momento de los sondeos); 85% de los electores verdes son por supuesto hostiles a la construcción de nuevas centrales nucleares (así como el 57% de los electores S.P.D.) y 85% aprueban la ocupación de apartamentos o de casas vacías por *squatters*,* para 28% apenas en la media nacional. Los dos tercios de los electores verdes son sensibles sobre todo a las consecuencias negativas del progreso técnico; 57% declaran que les gustaría gozar de la vida tomándose el menor trabajo posible, más que esforzarse hacia una finalidad. Esta última actitud tiene evidentemente la preferencia del 64% de los electores C.D.U.** y de 51% de los electores S.P.D.; apenas 27% de los interrogados se declaran descontentos con la democracia, partidos políticos o sistemas políticos. Ese descontento alcanza el 63% de los electores verdes. En lo referente a sus orígenes políticos, en otoño de 1981, el 70% de los electores habían votado, en 1980, por el S.P.D. y sólo el 2% por la C.D.U. El dirigente del ala izquierda socialdemócrata ecologista y pacifista, Erhard Eppler, es claramente más popular entre los verdes que entre su propio partido; Willy Brandt apenas le cede el primer lugar. En cambio, Helmuth Schmidt —y es natural— cuenta con mucha más simpatía entre los electores C.D.U. que entre los verdes. Sin embargo, estos últimos son mucho menos dogmáticos que Petra Kelly: 70% son favorables a una colaboración entre su partido y la socialdemocracia.

El electorado verde representa opciones muy firmes e importantes en los dominios claves como la energía atómica, el desarme y la neutralización de Alemania. Esas opciones proceden de una actitud existencial, opuesta a las actitudes tradicionales, en lo que refiere al trabajo, al esfuerzo, al éxito o al progreso técnico. Las respuestas del electorado verde se oponen en casi todos los casos a las de la mayoría de las personas sondeadas. Mayoritarios entre los electores más jóvenes, los verdes pueden ganar terreno si la evolución de la situación económica y de las relaciones entre ambos bloques favorece nuevos brotes de duda y de angustia frente a la República Federal.

Este extraño “partido” no tiene por finalidad ganar elecciones para gobernar el país. No entra del todo en sus intenciones asumir responsabilidades: quieren obligar a los otros a abandonar o a rectificar sus programas, obligarlos a llevar a cabo al menos una parte de sus reivindicaciones, tan solo una parte, ya que así podrá seguir explotando la negativa o la incapacidad de quienes no llevan a cabo todo.

Ese programa exige la suspensión inmediata de todas las centrales nucleares, la interrupción de los trabajos de las nuevas centrales, de la ampliación del aeropuerto de Frankfurt y del puerto de Hamburgo. Ya no se debe construir nuevas autopistas. Todas las medidas de economía decididas por los gobiernos de Schmidt y de Kohl deben ser revocadas. Todas las líneas aéreas interiores suprimidas. Sobre la base de esas exigencias espectaculares, cuyas consecuencias eco-

nómicas y financieras ni siquiera son mencionadas, el programa verde integra luego las orientaciones marxistas y las aspiraciones utópicas, en un entrevero social-ecologista que debe satisfacer tanto a los miembros del partido de la alternativa Petra Kelly como al leninista Thomas Ebermann, vocero del partido hamburgués. Los verdes afirman que no puede realizarse nada en serio dentro de los cuadros del sistema capitalista-productivista. Como todos los marxistas, quieren suprimir las condiciones fundamentales de la producción capitalista, el salario, la dominación ejercida por los hombres sobre los hombres. Sin precisar más, afirman que los medios de producción, los bancos, el suelo y la tierra deben ser objeto de otras condiciones de apropiación, a fin de obtener una reestructuración total del sistema social actual. Esta imprecisión deja en suspenso la elección entre una colectivización estatal y la constitución de pequeñas unidades de producción autogeneradas.

Los hombres y mujeres “concernidos” deberían decidir por sí mismos en el futuro “lo que debe producirse, de qué manera y dónde” y discernir entre las producciones dañinas y las que son positivas. Pero el programa permanece mudo sobre cómo podría funcionar la autogestión de los consumidores y la de los productores: “La búsqueda de alternativas de producción que tengan sentido desde el punto de vista ecológico y social no constituye un problema serio”. Preconizan: “A la extrema orientación de nuestro sistema económico sobre las exportaciones y las importaciones oponemos a largo plazo una reorientación sobre la autoproducción de lo que se necesita.” Los verdes piensan poner fin a las exportaciones de capitales y a la expansión de empresas fuera de las fronteras nacionales. Frente a esas exigencias, los marxistas del movimiento han debido poner el grito en el cielo, dado que el idilio autártico que dibujan en filigrana tiene un extraño parentesco con los programas anticapitalistas de la extrema derecha bajo la República de Weimar. Pero la autarquía, bajo forma de “reconquista del mercado interior”, es también uno de los señuelos que los comunistas promoscovistas agitan ante los ojos de los ingenuos.

El sueño de una reducción de las necesidades entra en abierta contradicción con las medidas preconizadas por los verdes para el futuro inmediato, y que recortan ampliamente, por lo demás, el programa del S.P.D.: mejoramiento de las jubilaciones, alojamientos familiares y becas, levantamiento de los márgenes superiores del impuesto sobre las rentas, establecimiento de una deducción suplementaria sobre las grandes fortunas, relevamiento especial de las tazas de impuesto sobre las ganancias del capital. Esas medidas, por espectaculares que sean, no permitirían, evidentemente, equilibrar los nuevos gastos, pero las economías necesarias podrían ser hechas a costa del presupuesto de la defensa y los gastos de representación del Estado...

Con semejante mezcla de utopía y de generosidad y semejante desprecio de las realidades económicas, no es posible a la hora actual obtener la mayoría de los votos del cuerpo electoral alemán, pero esa no es la intención de los verdes. Como lo dijo Vogel, actual canciller alemán: “los verdes expresan una disposición del espíritu que prevalece en un número no despreciable de hombres y de mujeres, mucho más allá del partido verde y alternativo propiamente dicho”. Esos hombres y esas mujeres no son rechazados por las contradicciones, el absurdo y las faltas de lógica. Aspiran, por el contrario, a salir del reino árido y desesperante de la lógica y de la razón. La utopía los atrae como el fuego atrae a los insectos.

* Ocupantes sin contrato.

** Partido Demócrata Cristiano.

JULIÁN RÍOS

CORRIDO

Desinflado el falo¹ sobre la hierba. Y al lado, tentetieso, el galán encapotado con su capa, clavado en el centro del gran círculo de mujerinias que giran y gritan furiosas.

Otro doble², retrocedía Don Juan con recelo, por el porche delantero de la villa. Mi doble!³, y se escondió detrás de una columna. Un doble doble⁴, espiondo al corro-coro de bacantes que allí, en el centro del jardín, giragiraban con ira alrededor del galán erecto de la capa sobre la cabeza, atada como un saco o un capuchón, que abría los brazos palpando el aire, gallo ciego!, y tratando de adivinar quién era cada una de las furias que se salía del corro y corría más cerca alrededor de él, aún más rápido que las del gran círculo concéntrico, y le daba vueltas como a un peonzo y manotadas a voleo gritándole palabras atropelladas.

Círculo vicioso? Corro y carrera de relevos, añadió Don Juan hojeando su agenda negra. Libertino atrapado reparando viejos amoríos... Loco por las mujeres y las palabras. Ahora le sacan la lengua! Ladran, abuchean, ridiculizan, vejan, afrentan.

Ah, qué curioso. Cada vez que el fanteche profiere un nombre de mujer, la furia de turno se reintegra a su corro. Aguantará todo lo que le echen? Hum! Es perro viejo, saldrá del paso; y Don Juan hizo una inspiración profunda. Los acertijos resueltos venteando aromas²...

((Don Juan y su doble? Doble, o nada... Así es la partida. Y no sería descabellado inferir que el tétrico Don Juan agazapado tras la columna le está retransmitiendo telepatéticamente a su doble los nombres de las bellas: les belles dames sans merci et la bete noire...))

LAS MADRES

Alta y huesosa, con una careta caballuna ceñida por una corona ducal de oropel, las espaldas cubiertas por el manto de su roja cabellera, galopando rápida alrededor del fanteche, golpeando, lanzándole piedras: Yo te lapido, oh sí rápido, te apedreo con tus frasecitas lapidarias. Te las tragarás! Decías que te pirrabas por mí... No querías pasarme por la piedra de toque? Yo te bato, bato. Di tus oraciones. Victoria pírrica! Fin. Fine omesso, massochista. Meta, amor, meta, amor, meta más meta morfosiseos de orgasmoriabundio³... Otras frases, otros disfraces, otras fases. Video meliora, provoque!; deteriora sequor. Veo lo mejor y ya pruebo lo peor... Tu quoque. Tú tan bien... Divo! Avid! O yes. Tu avides de ave rapaz, cernícalo, dándote un festín con la plaga de erratas.

Fragmentos de un capítulo de *Mascarada de una noche de San Juan*, primer volumen, de *Larva*, libro de próxima publicación en España.

Todos aquellos gazapos latinos... Cuniculingüista! Tus risoteos llegaban hasta mi buró. Erratum! Erratum! Muta, re. Muta, re. Vuelve con tu reina al nido de ratas⁴. Cuántas horas solos, en aquella cripta polvorienta de Bloomsbury. Yo atendía las llamadas, tantas para ti!, te preparaba té mientras tú te desojabas sobre la montaña de pruebas. En latín mecarrúnico. Un cacao en tu mesa. Chaos, rudis indigestaque moles. Well said, old mole! El topo del sótano buscando otro agujero... Aquella tarde que arde en mi conciencia: dijiste que no era vetusta y que podía ser venusta, pero que no sabía arreglarme. La solterona sera mi sol... Me arrebataste mis lentes, raudo deshiciste mi moño, desordenaste mi blusa tan abotonada. Mírate. Y yo paralizada como una estatua. Se embelesa, me besa, se me abraza. Pig... ¡Pigmée! ¡Lion battu! ¡Camaleón! Que va a llegar Mr. Wright para recoger las galorradas, va a llegar, va a lle... Y acto seguido, como si nada, te volvías a corregir aquellas pruebas de imprenta, dándoles vueltas y más vueltas, tourne à vide, O vide perpétuel!, que decías que te recordaban tus propias metamorfeosis. En, hic est nostri cuntemptor! Y otra risotada. Perdías la cabeza entre tanta palabra. Inopem me copia fecit. En la inopia! Quieres que te desvele tu destino? Sass! Sa! Trota, onagro!, dándole pescozones. Asno de oropel, sigue rebuznando, busca que rebusca, escarabajea con tus cantos rodados gregorianos, metamorfosisea los amores en cinco libros, Tristitia!, de tu proteccionista tristramador de porteo en potreo con su cargamento a cuestras. Vas a cavar la fosa? O sir, you are old. O sí estás viejo verde. Otro reojeadita. What a leer! Y vuelve de nuevo a las andadas, con tus alibís y tus mil alias, alias beatas, alias miser. Así es la vida. Hoec et mille alia, éstas y otras mil quisicosas. Váis acabando? O es fingimiento, finges que finges? O yes, sphinx! Phoenix coronat opus!, y le encasquetó con fuerza la corona. No! Vuelve a las andadas. Tus bromitas míticas con mi nombre, tan shakespeareano. Leer at me. Mírame. No te gustaba tanto? Le dabas vueltas. Lo animalizabas. Sonó el organo por casualidad... Cómo se llamaba aquella yegua de carga?⁵ Mi padre también es medio animal, y está medio loco... Querías montarme, eh!? Era tu reina. Era tu nuevo... No! Ris, gandin. Oui. Tarde de risas. Aquella tarde que aún arde m'envolviste con tus humos. No seas rígida, anticuada. Oh sí, la yerba me vuelve loca, me apetece galopar de nuevo por los verdes prados del edén. Hyhnhnm!, imitando un relincho, sacudiendo sus crines de fuego y patadas al fanteche, apretándole el gazzate. Te lincho y te relincho!

—Miss Owen? Reggie! Regan Owen⁶...

Patitiesa como un palo, y de pelo de zanahoria⁷, con flequillo-escobilla hasta sus anteojos ahumados, sostenía

contra su pecho hundido una pila de libros, haciendo equilibrios y escobillando con sus pies planos alrededor del fantoche: Vendetta!, mendoso. Vengo en representación secreta de todo el secretariado de la librería de Babel. Bella biblioteca! No la denominabas así? Todas, Fräulein Marx, La Madelon, Miss Lay..., todas le envían recuerdos, tante care cose, caricato. Una menda? Yo al final, sin falta. Secretaria secreta a garbo, me apodaba el canzonatore, cuando me veía desfilar tan garbosa y silente con mis torres de libracos. Fa castelli in aria, un altro castelletto spagnoletto. Recuerdas cuando hacíamos que hacíamos el inventario? Bocángel... Boccellini... Boccaccio... Tú repasabas tu lista y yo leía los lomos subida en la escala. Qué descalabro! Qué tomo!⁸ E un bel tomo... D'Annunzio... Dante... Qué hurto!⁹ Me robó un beso. La boccaccia mi bacció tutto tramante. Aquella tarde no leímos más... Acqua in bocca! Y cómo se te hacía la boca agüita recitándome la minuta del restaurante de allí al lado de la oficina. Paradiso-E-Inferno, en Strand. Ahora se trocan las tornas, tornagusto!, tu infierno será mi paraíso. Osso Nabucco..., dono sor. Antipasto, pasteca... Quién pagó? Yo te fío. Paga il fío! Libra a libro. Tieni i libri, toma los tomos!, y empezó a lanzarle libros a la cabeza. Toma, pedante tomanante. Supernova lista para estallar? A ver las estrellas, a riveder le stelle, a rivederci eco ecuménico. Cuenta, cuenta. De la cuna a la cuneta. Apunta todo en tu partida doble. Cómputo compitito? Pita, tararea. Qué tarea, tarado. Tu librorbe. No decías que ibas a encontrar el universo en un solo libro?¹⁹ L'universo si squaderna!, y le desencuadernó contra la testa el último mamotreto. Anda y que te encuadernen en rústica...

—Francesca Castelli! Signorina "Castellina"...

Dama desmirriada de edad madura, en minivestido de encaje blanco, con un monumental moño trenzado de color caoba, saltando a la pata coja alrededor del fantoche, blandiendo un zapato rojo de tacón alto y afiladísimo: Tango es tango. Té danzante en el Café de Paris, Remimori, amor. Kafeyo de Parizo, en Pikadillo. Balo romantiko. Fokstroto, amori, valso, rumbo, mambo, tango. A media luzerno. Palpe, palpe. Cha-cha-chas, putoro. Mefisto!¹¹ Demono! Embestiste impetuoso mia tablo. Pardonu! Mia kulpo. Dandi dando diskulposes. Fi! Figuro fi! Feliso kulpa... El cegagato katapulto me dejó sin guito de té. El otro sabato un botones rebotado se quedó hecho un grumo... Es mi sino! Mi regozo, raspوتين!, en un puto.¹² En un pote. En un poso. Fechoría suya. Se derramó el tepoto por el tablo. Aplaudi, plaudi!, hace que aplaude cuando se acabó la pieza. Y muy fino se seca con mi serviyeto el rostro. Y se sonó, el elefantoche tropicicado. Senti, se sienta, qué desfachatez. Quiere trincar? Miri mira mi tetaso, mal plena!, mi femuro de reojo, okulo de Satano!, el makulo del mantelo. Revengo! Yo te leí las tres letras, beletristo, tan letales —teksteo!— de esos posos de té. Letra a lerta. Teo-mancia? Qué timo. Ve! Muta, y no se inmuta. Pero presto, preste donchuano!, me flirtiflirtea. Una virino tan linda, tan sola y tan solena... Y venga a piroppear. Galantavorto! Y al fin ridikula ref con su risiko. Y le spikokoteo curiosa. Yugoslarvo? Greko? Polo? Franco? Jispano! Jispano de Madrido? Mi parolas Esperanto. Simila, vorto a vorto, al jispana. Mi ser Esperantisto y Espiritisto. Teosofisto. Y usté? Estudento en Londono? Literaturisto! Verkristo! Multa gusto, sinyoro... Alia?! Sinyoro Alia?¹³ Bela nomo! Y el beleta tenorio me saca a valsotear. Grand viro, amor, y yo me siento liliputa contra el korpo del gorilo. Y viro y giro papilionando frotifroto vulvolupto, libelo!,

mientras el gigante lampiro vampiro vira vira giroskopolucionador. Trompo. Más turbo. Mastuerzo! El muskulo dormi... Rapidu! Venu rapide kun tu Venuso. Y el bufo histriónico se me pone a tangonear. Patoso!¹⁴ Qué tumbo entre el tumbulto. Roto mi zapateto de stiletto. Ebria? Ultimo tango, sin Brando!¹⁵, en el Kafeyo de Parizo. Tango!, y le dio un zapatazo en la cabeza. Stango!

—Miss "Tanguette"! Liza...

Rubia desgreñada (un pensamiento detrás de la oreja) y en bata, con un muñeco de peluche bajo un brazo y blandiendo con la mano libre un cubo calado de plástico verde: A cada tuno su cubo!, y se lo encasquetó —como un yelmo— al fantoche: En la launderette, mirando tan descarado mis trapos sucios... Qué rico!, y me mirabas el escote, no a mi bebé mamón. Y me sondeabas y me sonsacabas. Marido viajante?, qué interesante. En Cornualles ahora?, y mirabas mis pansyanties mis braguitas girando violadas. Siempre tan sola?, y te arrimabas más. Y tus pitorreos!: Pete Pete Pete..., y acariciabas a mi Pete y de paso mi espetera. Y tus ojos!, de moro amoroso. Y te aprovechaste para ayudarme a cargar con la colada, ya colada por ti!, y subírmela a casa. Un té?, y te tomaste algo más. Unté, en los labios... Tit for tea. Dos para té. La leche de mis pechos!, que le robaste a mi Pete de pitimini... Sucker! Sacal!, que te detesto. Ea Ea mi amor..., aporreando al fantoche, ea duérmete ya...

—Mrs. Bradley... Pansie! Pansie de Paddington...

Madre adusta de hábito castaño oscuro, con un devocionario en la mano izquierda y empuñando el crucifijo con la diestra, escupiendo sus jaculatorias en torno al fantoche: Vade retro! Madre no viste, padre no tuviste, diabloteciciste. Dónde está tu alma, desalmado. Quieres ensuciar me con tus preheces de nuevo? Bonus est prestolari... Libertino arrepentido reza vanas avemarias. Que me endulce, querías tú. Un besico, un pellizco, profanador? Mi imagen clavada en tu mampara. Me beatizaste y me canonizaste en vilo, eh? En tus sueños yo tu mantis religiosa, la amantísima Nuestra Madrespaña. Ya te daré yo a ti con el martillo de los uterodoxos. Ahí le duele también a una... No! Madrespaña sólo ay! una. Una. Tu salvación materna. Ya no. Fons et origo. Ya no. Dejaste la fuente por el arroyo. T'enlodaste todo. Polucionado como el Cristo de tu iglesia de Chiswick. Enciende tus velas, al diobolo. A dos velas. En tu nonsanctasatanorum de Phoenix Lodge. Anda a vela, quezimento. Vela, haz que velas, veladura a velación, a violación. Con pasión, y sin pausa. Todos aquellos escritos de tus crucifricciones. Guión y raya. Apróstata, póstrate ante mi crucifijo. Detrás de la cruz está el diablo? Díjolo blasfemo y punto redondo. Aparte, que ya le darán los puntos. Cruz y, fijo!, hijo..., y le clavó la cruz en la crisma.

—No, Jerónima!¹⁶ Venerable Madre Jerónima de la Fuente...

HERMANAS

Vigorosa sor morena de pelo ensortijado y sonrisa beatífica, con delantal de camarera, pandereteando con una bandeja de plata alrededor, del fantoche: Daba daba da!, quise darte tanto en secreto, chischitón!, pero fui de boca en boca. La comidilla del café-restaurant en donde acabaste haciendo tan buenas migas con las otras polacas. Sólo de pan vive la

hembra!, les pamplineaba. Pan Demon! Tu cotarro de gattas polonesas... Bova "Bovary". Mania la Maniática. Zosia la sosia. Incluso cocoteabas con Madam Starzinsky, que te echaba el ojo... Y al principio parecías tan serio. Chico calladito, siempre escribe que escribe, pish!, solitario a una mesa. Garabatea novelas? Romans d'amour! Parece triste. Tan solo y fúnebre. Antes de saber tus alias, te llamaba Sam el Sambo. Tan solo, todo de negro, tan Hamlet. Ser o no ser, sir serio? Me di cuenta a las primeras de cambio que era un muerto de hambre. Y a veces, cuando no espionaba la jefaza, le pasaba algunas sobras. Ser¹⁷ o no ser, sir Hamlet. Pique algo, este poquito de queso casero. A bit. Bit by bit.¹⁸ Un cachito en cachette. Quería comer à la carte, el pobre diabloto? Enseguida se tomó confianzas. Semper Virginem?, me decía. Y alguna vez no pagaba. Nie, nie mam. Con su tener o no tener me llevó a su sótano, a su terreno, al souteneur. En Queensberry Place, justo al ladito. El hogar del sabueso. Que me salió rana. Pupa!, y se dio un panderetazo en el trasero, qué pupa. Me beatizó fuerte, el bolchevique. Semper Virginem?... Y luego cada día más exigente, pidiendo los mejores manjares. Cena maravillosa, mi gloria eslava, que no tiene precio. Masca, masca, mascarón, que ahora nos veremos la grupa cara a cara.¹⁹ Ya es hora. Chas! Chas!, dándole bandejazos. Chasca!, duro en la cabeza. Pa!, pachá. Pa!

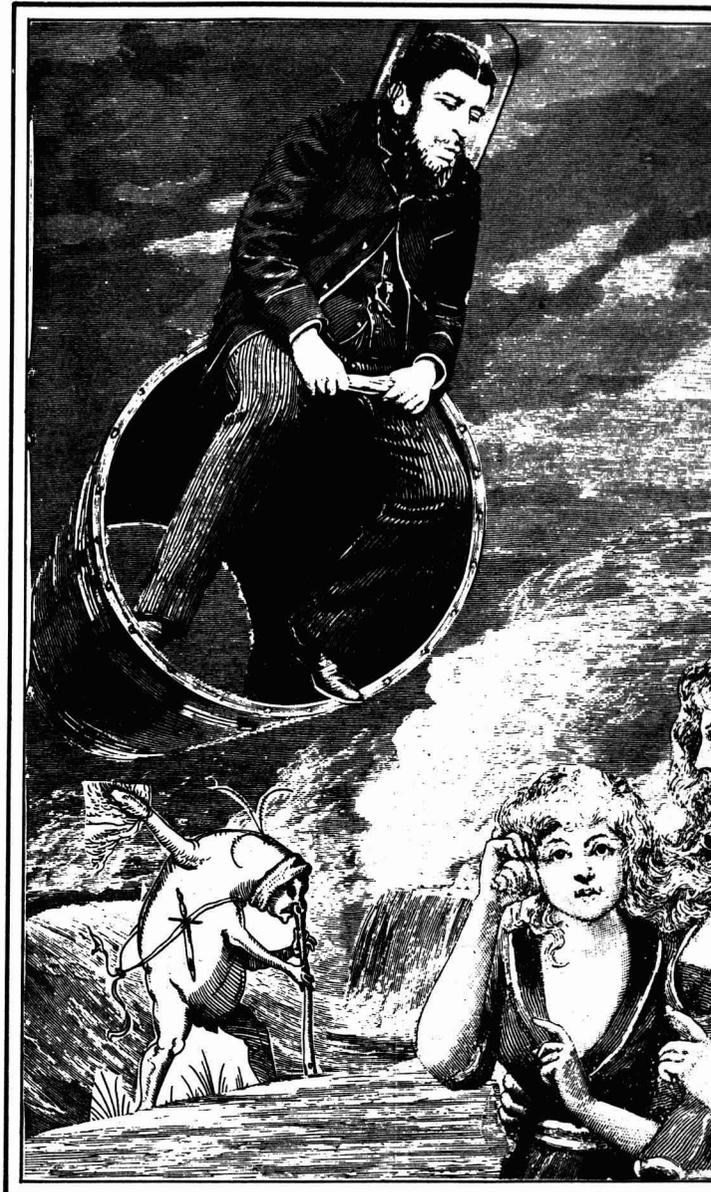
—La virgo potens polaca?! Beata...

Hermana de la caridad sacudiendo, con sonrisa ratonil, un pesado saco tintineante alrededor del fantoche: Lux! Fiat lux. Vos sois católico, no? La Virgen dio a luz, y ya es de día. Mirificante! Oh là là, qué regodeo. Sí. Ora a tu dona, Jesús! Quisiste asustarme? A solas contigo, donn Shan, en tu casa. Micmac. Bric-à-brac. Qué escándalo. Bel et mal. Là-bas, bastardo. Das un óbolo a tu bella monja? Gracias, amor. No tienes nada más, bobo? Qué falta de religión. Punto, en boca. La claridad bien entendida empieza por uno mismo. Lus! Rápido te lo musito y te lo runruno en tu dialecto local: Iba yo con esta mala bolsa, tan pesada!, limosneando para nuestros ancianitos un martes de marzo al mediodía por las casas caritativas de Queen's Park... Haz memoria. Soné a tu puerta, en Millman Road, taca-tac!, y abriste tú en pijama refunfuñando. Ay, jesusto! En tu mano siniestra balanceabas, feo trofeo, aquel ratón muerto. Lo siento, Madre, ya ve que en esta casa no hay más que ratas. No, no hay nadie. Mrs. Page está fuera... Y de pronto me miraste, cara a cara, embelesado. Pero pase, Hermana, que se queda fría ahí afuera. Entre a tomar un té, sor... Son savoir faire! Fariseo! Soy de la tierra santa de Spain... Y seguías balanceando tu ratón. Todo lo que me podías dar aquel día? Dia do Stór! Dios te lo aumente. No fue mi intención asustarla. Risueño mi rey. Pase y tómese un té para reponerse del susto. No pasé del umbral... Pero le dabas alas a tus malos pensamientos. We sin. Poco a poco, felix cúpla!, pecamos. Nosotros solos, nós, sinn finn.²⁰ A solas. Solos al fin. Bel galant! Gandul! Ya te daré yo té con ratón. Querías meterlo en mi saco? Con esta mala bolsa, dándole sacotazos, se rompe el maleficio!

—La mirificante erinia de Erin! Sister Muire...

NIÑAS DE SUS OJOS

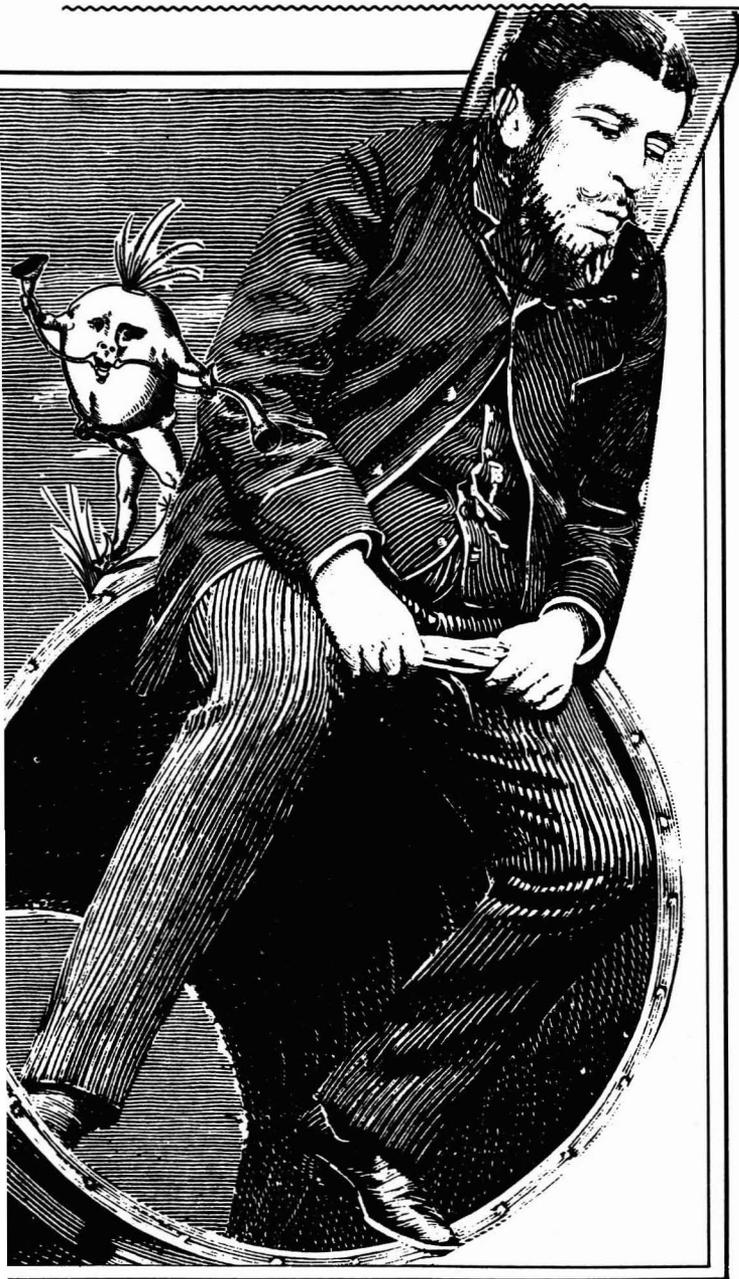
Grandullona colegiala pecosa, de sombrero y uniforme marrón, batuteando con un periódico enrollado alrededor del



fantoche: Spin, Spaniel!, pegándole canutazos. T'achucho! Caía la tarde de octubre en Kensington Pond, caían las hojas, caían las cometas, y yo también a ratos, jugueteando con Flush. Rodábamos por la yerba y su morrito negro, qué frío!, me levantisqueaba la falda, se remusgaba entre mis muslos. Cui-cuisse, que te ví, c'est la vie! Allí al ladito, en la hamaca, escondido detrás del Standard abierto: ...EL: TODAY IS THE DAY! Y por un agujero, su ojo negro. Luego bajó el periódico sobre la barriga y se estiró en la hamaca haciendo como si se adormilara. Una mano encima del periódico y la otra debajo. Qué siesta... No miraba? El antifaz de sus lentes negras... No era el vagabundo desgarrado que iba escarbando poco antes en todas las papeleras del Lancaster Walk? Flush, aquí! Soñaba, sueño agitado? Inmóvil, vilmente. Sólo su papelote latía... Menos mal que apareció Mademoiselle buscándome, llamándome:

—Virginie! La chiquita del chucho...

La niña hada escuálida rasgándose su vestidura de gasa sin dejar de azotar al fantoche con un ramo de rosas y espinas:



Tit for tort! Mis capullos en flor... Ladra, ladrón. O desnúdame a mordiscos. Dog me, dog my love. Flush back! Yo fui la que tuvo que sufrir el canilingus... Otra de tus astracancanalladas, otro improvisado agujijón para los pornofilms al minuto. Bob embobado mientras él rodaba, Abaia!, y yo rodaba, Ti dico che non morde!, y tú querías ser el lobo negro de la lenguaza roja.²¹ Blow up! Te revienta. Y no viste cómo quedó mi vestido de canesú? Tit for tat!, dando aún otro ramalazo.

—Titania la startlet... Tit Tania!

SOMBRAS CHINESCAS

China de cara de luna y larga melena de noche, en bata blanca entreabierta, giragirando en redondo, Oh Don Yuan!²², y manoteando, Oh Don Yuan!, alrededor del fantoche encapado: Más Soho, oho!, y más masajes. En nuestro sótano con tantos humos. Yin-yang!, mi solapado, todo ojos el mirón y ni siquiera un yen. A sacar la plata..., a libra por

cabeza. Lay down don!, repose, lay on don!, repose, lay! repótese, que está cansino. Fa-fa-fatigado? Ni fu ni fa! Un pellizco de monja para empezar? O nun!, que tu nanny te nanea y te naniza. O man!, despacito, hombre. No ponga esa cara fúnebre. Masaje de alivio?²³, y le refrotaba violentamente la cabeza al fantoche encapotado. Espera que te lubrico... Los dos por el precio de uno, nanay! Yo, no. You! Tú!, y tu amigacho gacho también borracho que llevabas auestas. Pay!, paga antes, pay cashas-catch-can!, que si no paga le pega el luchador de la casa. Y querías encima que me desabotonara la blusa para ver mis botones en flor, mis lunas llenas... Na-na-nanay! Menos mal que aullé y pude sonar la campanilla, T'ing! T'ing-i-t'ing! T'ing!²⁴, pero para para stop, y estopa te dieron hasta dejarte sonao casi kao. Vaya si te tocó la china!

—Mi luna hiena! Miss Yin...

China rechoncha de lentes redondos batuteando a dos manos con una flauta de latón y una botella de cerveza —de vez en cuando un botellazo p'ing-pong!²⁵ y un flautazo en la cabeza del fantoche— mientras giraba mascando chicle²⁶ y mascullando y carcajeándose convulsa: Ho! Ho!!, jocoso, que yo río la última. Burlándose de mis estudios de música, llamándome virtuosa. Vil, tú! Pifia el pifano... Borracho de cerveza, el picarón, y bromea que me bromea... Las heroínas de los clásicos chinos lo hacían por enamoramiento y... Naranjas de la China! Y vuelve a despistarme, que va!, como con son de mandolina en los canales de Venecia. Oh carina, me dice muy travieso el piccolo traverso, cómo se dice pipipitar la flauta en chino, qué cochino!, y yo ni pío porque tenía la boca llena. Y me estaba poniendo tibia. Pí-pí-pite P'an!, y le arreó un flautazo, ay qué lata mi flautista de Hamelín, mi pito flauto mi silbato con sus líos que suenan muy sonados y su mal de maleante. Picado? Ola olita olina, que va. Ay! Ahorina mismito te voy a dejar seco.

—Mi rechonchina borrachina! Miss P'i!²⁷...

LLAVES

Plañidera enlutada, con gafas de sol y una filacteria en la frente, dando ayidos alrededor del fantoche, y blandiendo una enorme llave herrumbrosa: Un sábbay ay aí en Finchley Road kon su zirio hizóme la Paskua. Kemada, me kemé. Biento malo y biento preto ay aí korría. Kobijemes, manzebo, ke tengo frío. Kon la mantiya? Ké negra manziya! Una noche eskura kubrióme de luto este puto. Por tí pierdo la kabeza..., me decía en akel kafé entre tanta yente. Departe kon otra! Kon sus palabriyas pintadas el diablo pintado. Presto y aína en la mi kasa lo entré. Ayujo! Daimo, kabayero, mis antojos... Ay señor..., y las sus manos de gabilane me kitan el belo y los mis paños menores. Por tí la kabeza pierdo..., me decía en mi tálamo. Labores d'amores perdidos, Holofernes!²⁸ Kon la mi yave, ya vé, le abro la kabeza!, y descargó un llavazo en la testa del fantoche.

—La quemada! La vedova sefardita! Judith...

Ondulante ondina velada con su peluca de algas negras, en un sayo de moaré verdusco que hace aguas, blandiendo un manojo de llaves e intentando ahogar al fantoche con sus abrazos tintineantes: O! My Keys!²⁹ Mis llaves..., atenzándolo tenaz, mis llavines. La clave ya ves que no la ves, al cuello la llevaba aquella noche. At the quay with my key... En el

muelle de Hammersmith primero, a vueltas con mi llavecita, sentada yo de espaldas a ti. Qué esbelta, qué talle. Pasabas. Pasabas. Querías adivinar quién era, Sire, la sirenamorada? O lory, lie! Olore, lai! Husmeandro, con tu caja de trampa y cartón bajo el brazo, por la orilla del Támesis hacia Chiswick. Chis!, sick! Enfermo de amorodio y abandonado como un perro sarnoso. El rey que rabió? Cane barbone, perro de aguas a las aguas. Te ahogas? Re cane, rema!³⁰ Rompe aguas, rompe olas, rampa arriba, irrumpe a la luz. Yo te lo exijo! O quizá no vale la pena... Reniego, renegado? Renew! Renovarse o morir: L'echa el resto? Volvamos a disfrazarnos. Tienes agallas? Ven a mi lecho. Todo está oscuro? Ven con tu morena. Las aguas negras? Chaputea. Clap! Plop! de los patos en lo negro. Oyes? Sal, monsergador, sal, monsiú, salivea sus salacidades. En lo oscuro bisbisándome por lo bajo. Crepúsculo de los adioses. Sh! Chitón. Chist!, chiste bajo. Cómo era? Avô novo, nova avó. Iluso! A vuelo alto, caída baja... En picado, mortal! Y caro lo pagarás. Dándome jabón con su último canto, ese cisne saponáceo. Croak. Croak. O pen! Rompe a cantar. Orfeona, afro-dionisiaco. Desembocacarea con tus tamesisiseos, Oh sir ispirato. Anida en tu ondina. Finicia. Ten fe, nix te remoza, tu náyade te remoja. Nadar sabe tu llama el agua mía? Aspersa dispersa tus fragmentos escogidos y prende el Támesis. Y ya aprende la lección. Lotario al río! Don John-adreams por su camino de Damas... Te leo el futuro que escribirás ayer en tus memorias. Casanova, a noiva cassa nova quer! En las nubes, admirando los celajes: Avión! Mirando en el cielo esa estela vespertina esa huella de ella que se va, Guasanova, que se va. Tu futuro te cuento tal como lo recordarás ayer tan perfecto. Oyes el canto? En la terraza, a la orilla, bajo el jardín colgante. Yo cantaba en la vieja nave de los locos, después del cierre, y tu volvías con una botella en el saco de visitar el hogar de Hogarth, ho! ho!, y al Cristo de tus crucicciones todo enlodado. Yo cantaba en lo oscuro lo que aquella noche oirás, yo cantaba I know it's not a proper thing to do, but I'll do... No decente aprovecharse d'una bebida. También tú, hijo mío? Ven a mi lado. Oh lo lo... So! No! Todo ebrio.³¹ Río?, sacudiéndose con carcajadas de borracha. Por no llorar. Ho! Ho! Ho! T'ahogabas... De risa?, apretándole el cuello con una mano y sacudiendo con la otra el manojito de llaves Río sonoro! Un soir. Noche. Eh, con! Eh, embaucador! Solos. Un nudo, en la garganta. Te dije qu'era un dije? Y tú retorciendo el cordoncillo, jugueteando con mi llave. Una alcohólica la pierde fácilmente... Tú me llevarías a casa? Tu osadía de noche! Ose. Beso! Quise o no quisiste? No nos veíamos las caras. Dímelo. Dímelo. Exijo que conteste! Un hombre sin nombre con una mujer sin hombre... Dímelo. Dime... Qu'importa un nombre... Te lo bisibiseé en ese beso. Entero, y verdadero. No el diminutivo. Reniego, reneahogado? Su suspiro, su susto! Pasó un auto y la luz me deslumbraba. Arrugado el entrecejo. Te arrugabas tú también? Reniegas d'ese beso? My keys! Dónde están las llaves... Aún te queda por abrir la última puerta, barbazul... Toma mis llaves, descargando un golpetazo en la testa del fantoche. My keys! Y mordiendo rabiosa la boca embozada, The kiss too.

—La localcohólica del Old Ship! Reni...

ETC.

Grasosa polinesia en falda lavalava de un rojo deslavado y con un collar de orquídeas de papel sobre los senos, ondu-

lando como una serpiente alrededor del fantoche y blandiendo una larga lima muy afilada: Tala! Tala!,³² en mi selva teinebrosa oscura. Paraíso o infierno, cuentista? Toto in caelo!, y le descargó un limazo en la cabeza. Con mi lima te cortaré el ala, Oh la la, y el pico. Me decía en el lecho queriendo entrar derecho: Tú eres Malia y yo soy Alia, yo estoy en tu fin. You? Tú, pito flauto? Atina con tino. Pele, pelee, pele la papa. Canto a canto, cuento a cuenco. Mitiga mi sed! Vas a beber con un vaso el océano pacífico? Beso a beso, y con cada quisicosa... Le conté mi vida en Apia pía que pía de pe a pa y cómo emigré a Nueva Zelandia y después a Inglaterra, mientras el mago bebe que bebe y susurra algo que leo en su voz borrachona: Puta!?, y creí que dijo gorda y sólo dijo lo que dijo. Y después sentado en la cama casi desnudo, sólo con la toalla, lima que se lima³³ las uñas y yo con su pañuelo secándome las lágrimas. Solo solo te quedarás! Le conté también vacaciones en su hermoso país. Viaje a Málaga. Ole, ole. Olioli.³⁴ Tío Pepe. Viva la pepa! Penipenitalapenita... Pisa cen garbo! Y el oso saltando conmigo la danza de Silva. Gata!³⁵, me piroteaba admirado de mis movimientos felinos. Tu gata te saca un ojo, te mata!

—La gorda de Samoa! Malia...

Rubia en short con peto y botas blancas saltando felina alrededor del fantoche, Gata!, y arañándolo: Gata!, me decías cuando me restregateaba sobre ti, Gata!, ya agotado de mirar (a dezmierda!) a las otras. Gata!³⁶ Al fin, vis-à-vis,³⁷ cara a cara...

—La gataza rumana! Minina Mini Calinescu...

Chola revoloteando liviana, en una falda plisada de mucho vuelo y chal de colorines, blandiendo una vara florida (de flores púrpuras) alrededor del fantoche: Vaya pico de oro, condor.³⁸ Palabras sacan palabras, y un esclavo a otro clavo. Mi negro danzando la morenada. Te corrías cada juerga en tu jergón... Después del gusto, el susto!, y corría despavorida con el cabo de toalla entre las piernas mientras me corría, Madre de Dios!, ese menguado río blanco muslos abajo. Olvidé que los ingleses no usan bidé? Corría al desaguadero que tú llamas cuarto de baño... Y la calma d'ese mentecato en la cama! Que no corre peligro... Con Don³⁹ o sin don, ninguna está segura con Don Juan.⁴⁰ Qué sé decirte? Otro palo?, y le arreó un varazo. Con este palo santo te apeo de la peana.

—Ana la boliviana! Ana ("Livia") de Bolivia...

Rubiales robusta en corpiño reventón de cuero negro y botas de media caña negras, levantando su vara alta alrededor del fantoche: Celestine mi doncella que coge el receptor y me dice Miss, un extranjero que no sabe lo que quiere. Alló, salud!. Se conoce que habías mezclado los números de teléfono al copiarlos nervioso ante la cartelera... German governess? Nein. Intensive French lessons? Pas du tout. Expert tuition in Polish? Tuck. Pith out. Czech girl seeks checkmate? Ano. Ah no. Czech out. Basic american? Can it! Véngase p'acá. Spick and span Spunish, s'habla hispano. Ricane pas! Seats recaned, yo arreglo culos de mal asiento y mido a todos con la misma vara y por el mismo trasero. Bottom up!, bocabajo. Lay, sir, relájese. No se envare. Yo soy anglicanna y le voy a enseñar de nuevo, y le dio un varazo, lo mejor de lo mejor, la crème fouettée, otro varazo, de la culture anglicanne.

—Vara dura! Miss Bottomlay...⁴¹

También a mí me condujo a su tabernáculo..., saltó una es-

belta vestal morena, meneándose lasciva alrededor del fantoche y pandereteando con un infiernillo eléctrico. Y me quiso embriagar. Qué idea ir a Queen's Park, en el quinto infierno. Se echó la noche y allí yo tiritando al resplandor del infiernillo. Alcoba oscura y gélida, como boca de lobo estepario. Este paria no tiene calefacción! Con sus chocarrerías en lo oscuro: No te teñirás de morena clara? Eres maestra y no enseñas nada? Y me había parecido tan serio..., cuando lo encontré en el autoservicio del Politécnico. Sus juegos de villano: Se toca pero no se mira. No! Qué tarde! Demasiado. Ni metro ni bus, mejor te quedas a dormirla. Dos camas hay, como ves, y sólo te quiero velar. Falaz! La virginidad, para mí, es sagrada.⁴² Felón! El frío no me dejaba pegar ojo y el pobre diablo dispuso su infiernillo cabe la cabecera de mi tálamo. Y cuando ya por fin me entregaba en brazos de Morfeón, roncando tan tranquila, el Luciferos saltó de su camastro y me quiso asaltar. Ay!, el fuego me salvó. Su grito, castigo divino!, al quemarse un pie. No respetas lo más sagrado? Remembra que la membrana de hembra que no ha conocido hombre sólo ha de desmembrarla el miembro más importante de su familia. Himen para el himeneo!, y meneo más turbadora que nadie lo que tú sabes... Infiernillo!, y le sacudió un infiernillo en la cabeza, para el diablillo coxcojillo...

—Sagrario? Sagrario... Sagrario Rubio!

Mesalina del triple velo de muselina y la peluca amarilla, desvelándose lasciva, armando revuelo alrededor del fantoche: Solo a una mesa..., aquella madrugada triste, en el Wimpy de Golder's Green. No ladies solas!, me quería echar aquel camarero negro hijo de perra. Como si yo fuera una buscona cualquiera. Y tú, oportunista, al quite de ahí. Hola, no te había visto. No moleste a mi prometida! Nada menos... Y a los cinco minutos como si me conocieras de toda la vida. Te la conté de carrerilla. Otelito acaba de echarme del hotelucho. No problema: mi cama es tu cama. Ataque de celos profesionales, sabes. Además, la bebida lo está matando. A mí también me deprime estar parada. A veces me entran ganas de tirarme al Támesis... Cómo es posible? Una actriz que parece tener tantas tablas... Y qué nombre! Todos los caminos me llevan a ti. Tu mano, de momento, en mi rodilla. Tengo que escribir tu historia! Y que no me preocupara porque tenías un amigo que estaba organizando un montaje vanguardista, una especie de rompecabezas de piezas de Shakespeare, y mañana mismo le exigías el mejor papel para mí. Mucho Shakespeare para nada! Al mediodía siguiente, cuando intenté espabilarte, te hacías de nuevas. Qué popurri, qué amigo, que Shakesperpento? Es tan temprano aún, amor, duerme y deja dormir. Es demasiado tarde!, estrangulándolo con su velo.

—Roma! Roma Smith...

Acogotan ahorcan apalean apuñalan apedrean aporrean apuñetean arañan azotan baten cachetean cascan cocean chicotean dentellean empalan enlodan fustigan golpetean horadan inflaman jarrean jeringan knutean latiguean llagan magullan navajea ñequenan oprimen rasgan rompen sacuden santiguan deschristianan trompean vapulean xilofonizan yugulan zurrán, qué desmadre, al eccehomo.

Salomesalina airosa valsando, con revoloteos de sus velos de muselina, alrededor del fantoche: De capa caída? Levanta la cresta, Don Johaan. Kappen!, levantando su gallo y el desmesurado cuchillo de cocina. Kappen!⁴³

—Helen de Holanda...

La damisela de negro, ahora con el gallo y el cuchillo, sacudiendo el gallo sobre la cabeza del fantoche: Capara quien te capara, nadie lo haría como yo..., y degolló el gallo sobre la cabeza del fantoche. Kappara!⁴⁴

—Lady Olivia... Ollie... Ollie...⁴⁵

Madamu Butterfly aporreando, con un paraguas, la testa del fantoche: Capa, que escapa. Kappa!⁴⁶ Vampiro irónico... Oniromante! Risisea risueño como risisiseo yo. Qué falta de sesso! Enseñándome cada foto porno en su casa... Cada cosa. Te importa un pepino?, sacando un pepino de su kimono. Toma!, dándole un pepinazo en el coco. Peco peco, pica pica, picarito pinto. Escapa, que acá capan. Toma como tomo! Tango a tango. Samba ahora, nene, con tu mami. Yo, tú. Yes. Tú y yo. Yo tu noche. Tú nada, a nado, anoadado. Tuno, agárrate a tu tuna. Sanseacaboo? Don Huan, que se desasosiegue. Escapa, que escampa. Taratararea baritontón. Sude gotagota, inquisidor... Otra quiscosa, casi casicosa? Patipatitieso, reza. Reezaa!, sacando una navaja barbera. Que rasura, sura a sura, tu suripanta. Cante el kirie, kikiriki!, que te haré agora el harakirisuto!,⁴⁷ y le hincó la navaja bárbara.

—Keikoo! Keiko...

Altiva dama morena, en rica túnica ornada de letras enrevesadas, dándole tijeretazos al fantoche: Capélo por el capélo...⁴⁸ Qué pena! Kikiriki, kirie. Pulido parodista efímero! No te importan mis enojos? Crees que la acusación no tiene categoría? Amar tía buena y tía mala sin sexcepción, hiperbolista diablo poliglotón. Qué hastío!⁴⁹ Qué agonía! En el pecado llevarás la penitencia, bravío felón. Glosa que glosa sus metamórfosis. Rocía ya a tu ladi, ladino. Abre mi enigma, anima mea!, destripame, cirujano anodino. Se te acabó la labia? Jilí! Ibas a por lana, malicioso pornógrafo, y saliste trasquilado. Oscuro como bocaza de licántropo. Sigue, filibustero filósofo. Un fósforo, espíritu luciferino? Chitón, Milialias! No se pame con sus pamemas, panoli. Páme páno!, anotador: Subamos!, jaranero, que se me sube el deseo en el museo de la Victoria. Ah ha ahí ahíta yo. No se acuerda, Kapetánios Mnemotécnico? Ya, ya. Está listo con sus étimos? Atomo en fisión... Pán!⁵⁰ Usted es una persona explosiva... Pero será mejor un fin pian piano. Sífoní!, sin fin. Para empezar necesitamos un mártir, un testigo. Kápios. Alguien. Kapetánios, no escape, que aún vamos por la kapa...

—La Dark Lady griega! Lana...⁵¹

Arpista saltona dándole arpazos y zarpazos al fantoche: Cá-pale! Cá-pala, trozo a trozo, hasta que no le quede parte sana. Cantaa el kirie! Kikiirekí, ves?, cuco. Cá-palo!, y levantó un pañal ensangrentado. Cá-palo! Aquí, ves!

—Aave Maaria! Qué fineza, Mary...

Felina cincuentona, en ceñidos pantalones y blusa de piel de jaguar, arañando al fantoche con una taza rota: Cuppa? Cup of tea? Ya eran las cinco en punto. It's five, O cock! Clock up. Se olvidó de darle cuerda al reló, trisramador? No hay lesión particular hoy de Spunish? El té listo en casa y espera que desespera yo en mi jaguar, on a jag!, a la entrada del metro de East Finchley, apurando mi cantimplora para no llorar. Profesor peripatético, ya no hay paseos otoñales por el bosque de Coldfall con tu alumna otoñal? Cold Fall! Caída en el follaje. Y luego entrando en calor al amor de mi hogar. Otra taza? Te voy a destazar. Cup on!, y le dio un capón. Cop on!

—Jenny "Lea"! Mrs. Bennett...



Diversas lenguas, palarvas horripilantes: Kapala, Kapalin-güista! Felix cuppa! De testa a teste, señor! Kappá! Kapp! Kappe! Kappen! Capo! Capa! Capa china! De capo, al capone! Girando, enfurecidas, se entorbellinaban en torno al fantoche.⁵²

Las arpías remotas van acercándose. Empieza a hacer efecto el efecto Kappa? Don Juan espantado, detrás de la columna,⁵³ contemplando cómo el gran círculo se iba cerrando, cada vez más veloz, en torno al fantoche: Lo ahogarán remolineando vigorosamente apretadas...

A coro el corro, girando cada vez más cerca, gritando cada vez más fuerte: Seremos una sola carne, unidos para siempre. Una sola carne y un solo carnicero. A la izquierda! A la derecha! Al centro! Ya es nuestro. Y será de las nuestras.

Pasa. Pasa. Que siga el juego. No te arruges. Y muédate el rabo. Haz memoria. A la cola! Pega. Un ojo! Los dos? Paga.

Gritos agrios, en la oscuridad: Galo galante! Don Hahn!⁵⁴ Gallofo! Avechucho! Ave averiada... Yo te corto las alas. Y

yo el pico. Y yo los espolones. Y yo la cresta. Ojo con la capa!

A coro, el corro, apretando al fantoche con gritos ahogados: Todas a una! A la vez! Todas a una... Para ti. La gran ocasión. No era lo que buscabas? Entre! En el antro de una mujer. Así en el fin como en el inicio. Entrar sucio y salir limpio. Oui. Sí. Tienes morriña? Como al principio...

Naces entre heces y feneces y renaces... Ra,⁵⁵ ra, rápido! Parto. Corto. Con el cordón de tu corpiño mi niño menino. Entra en nosotras y saldrás todo nuevo bajo el sol. De medianoche! Te damos a luz en la noche cerrada.

Gritos, entrecortados, de solaz: Mata-Hari! Solimán el Magnífico! Solomon! Sun-tzu! Napoleón! Roi Soleil⁵⁶... Jua... Juan!!!

El corro, apiñándose aún más, chillando ensordecedoramente: Ay aye ay! Ya te sacamos. Qué? Sh! Que tiene la tiña? Sh! Una riña? Una piña? Una niña!

Gritos, de asombro, de la masa apiñada: Una Juana de arcoiris? Caariño! Sh! Doña Juana la Loca? Cala! Sh! Calamidad, esta Juana. Sh! Qué va, mira qué brecha, mira qué bien hecha, mira su rajita rojita...

Krioskrigcritschreihuutocrijeritanskrikkrikkrzykscrea mkiáltáskravivischreeuw.⁵⁷

Notas

1. Quien te ha visto y quién te ve... (Flashback en la bacanal): Happiness ¡Felicidad!, en el vestibulo hacía su entrada triunfal el falo ambulante, un cilindón color carne con el glande engalanado de serpentinas⁴, Happiness ¡Hap penis!, escoltado por el coro de las bacantes, Happenis ¡Happenis!, que brincaban y se priaporreaban desgañitándose.

Ya no pene! Ya no pene...

2. Sentire odore di femina...

Ninna Ricci sulle crecchie...

3. Mets ta mort fausse...

La p'tite mort, sans phrases.

4. De erratas?:

Tan cerca del British Museum... Nido de ratas de biblioteca. De erratas.

De confusiones. Mare' s-nest, Mea Equa!, qué baraunda. En aquella esquina con la equina esquiva, que relinchaba...

5. La hija del centauro Quirón?:

Quién sabe. Una traducción hispanoli de *Las Metamorfosis*, editada bolsilicemente en España, era el modelo inigualable para el proteico Milalias. Australis monstrum. Decía que era imposible mejorar los poderes metamorfoseantes de los impresores —o del traductor?—, y con solo unas cuantas letras de nada. En el breve pasaje dedicado a la hija de Quirón, metamorfoseada en yegua por culpa de sus dotes de desveladora del destino, ésta, cómo se llamaba?, era un principio Ocira, unas líneas más abajo Charicho, y Ociroe en el índice. And last, but not least or beast: "Ociroe transformada en vaca". Sic, en el index. Hay quién dé más?

6. New Onager:

Nuevo onagro... No haga caso, Miss Owen. Poco a poco se irá achicando la piel del asno, gros chagrin!, y zapa que zapa los deseos la consumirán. Que quedará? Un rebuzno. Sass! Sa! Trota, onagro! Y viceversa. Un nuevo órgano? Novum organum, resonando en el desierto contra todos los ídolos?

7. Palo y zanahoria!?:

Tu verrai, carota, palo a palo, a paleo, a palio, ya verás como da vueltas a la noria y te entenoría, Don Girovanni.

Las alas perderás...

8. Qué tumbo...:

De tomo y lomo.

9. Hurto con escaló?:

Urto, escalopín.

10. Legato con Amore Radiante in un Volume Animato:

Legá alla rústica vostro atlante!

11. Mefito Mefisto, Mefistofelón?:

Nadie es mofeta en su tierra de nadie. Nenieslandono.

Mirladono.

12. Puto!?: Pozo?:

All's well that ends well... Parolles son sólo parole. En este caso del Dr.

Desesperanto, puto de ciencia infusa.

13. Li estas Alia:

El es otro. Mi estas Alia.

14. Momento de pathos...:

Patoso!, le dijo en un momento de pasión

15. Sen brando?:

Sí. Sólo té, nada de Brandy ni de licores, en el té danzante del Café de París. Atmósfera, cargada, y decorado retro de los años 30. Escalera alfombrada de rojo, arañas titilantes, apliques de similor, pantallitas rojizas, geranios de plástico, mesitas separadas con servicios de té. Mescolanza a media luz: camareros en hora libre, solteronas nostálgicas, jubilados y jubiladas danzones, estudiantes extranjeros, turistas, despistados en la pista. De bote en bote. El sinyoro Alia a punto de entrar ya en liza con la Esperantisto... La virino trinkas la teo. Té para una. Quiere trincar? Quiere brincar. Ni dancis en la salono. Al compas de las melodías de Mel Gaynor y su banda. Damo, estu bona! Lady, be good... Adio pampo mia... El bufo dando saltos de sapo con la Teosofisto. Patoso! Fi al vi! Y menos mal que poco después del patinazo sonó el Dios salve a la reina, a las seis menos cuarto en punto, y pudo salvarse por piernas. Mi venos lundon. Perjuo que volvería el próximo lunes, a practicar el esperantango. La Dio pardonu vin!

16. A mí no, rejón!:

Rejón de muerte o de salvación?

17. Ser, serio existencialista? Qué es eso?:

Uno de sus viveres. Caseus, mollis philosophus. Primum vivere... Manduco, ergo sum.

18. Have a bit! Alégrese la existencia:

Cojo un poquito, che. Cojo, luego existo.

19. Caray!:

Cara la punitione.

20. Sinn féin?:

Sans fin!

21. Like a dog with two tails...:

-Ah no, yo con el perro no!

Y Tania se echó para atrás, con susto y repelús, apretando su ropa arrugada contra el pecho.

Bob "Hitch-Cock", en la puerta con el perro lobo, miraba con ojo cínico la escena: adolescente en pose de virgen-y- mártir, arrodillada desnuda en el diván-cama de un típico y deprimente bedsitter londinense.

Se acercó a ella con el perro, y le puso una mano en el hombro (con la otra empezó a acariciar la cabeza del perro, que miraba alucinado al foco):

-Mira, nena, yo no digo que te lo folles, sino que lo parezca. Entendido?

22. Yuan?:

Círculo vicioso. Don Juan, al ruedo! Lo andan rodeando vengativas arpias...

23. De alivio?:

De alivio! Relief message: La amasadora remediará vuestra angustia...

24. T'ing!:

Stop! Ya oírás campanillas y campanas y no sabes dónde... Ting! T'ang! T'an! T'an! Tan! Tang!, campanitas de San Juan. Ya sonará, Dan! Dahng!, en el party. Ya sonará, T'an! T'ang!, en la iglesia de la Santísima Trinidad...

25. P'ing!:

Peace. Make peace... Play the pipe. Saca la pipa de la paz, pazguato.

26. De menta?:

No menta, no lo comenta. De todos modos, mejor sería que mascara fragantes hojas de té y chapurrara un español más fluido.

27. P'i? Pee?:

Beer. Bitter. Cerveza, sir, que corría como un Mississipi pisciforme, como un Orinoco loco, como un Misure nacarado y oriniendo en la boca de Miss P'i...

28. Holofernes!?:

El pedante palabrero (a lord of words who loves words for its own shake) y el maestrillo que le sigue con su librillo pierden con frecuencia la cabeza en esta verba canal. They have been at a great feast of slanguages and stolen the scraps. Labores de amor perdidas? Los amoríos recuperados verbanean alegremente.

29. Otra, con sus llaves... De jew-jitsu también? De judo?: O! My keys! Long as my exile...

30. Ame renacer...:

Ay, odio!

31. Oír beodo tonos...:

Sonó todo, ebrío... Chist! Chist! Quién me chista? Una buscona a la puerta del pub? Una publicana?

32. Tala?:

Corta ya ese bosquejo de cuentos para niños con la segur.

Tala, taladrador. Tú, sí, tala.

33. Lime mil...:

Lime, Emil!

34. Au lit, au lit...?:

Olioli!: Felicidad, alegría...

35. Gata?:

Con movimientos sinuosos; digamos, mejor: serpiente.

36. Gata?:

Para! Basta!

37. Vis sans fin...:

Sigue dándole vueltas!

38. Con d'or?:

Une espèce de faux con!

39. Con don, don?:

Dura Lex sed Durex. Marca registrada!

40. Tranquilo fluye el don...:

Dona a dona, Donan. Donna a Donna, Donnai. Amants, au lit, Dan! Dong!, al lecho amantes, éste es tiempo mágico.

41. Bien nombrada!:

Beverley ojos de gata y Babelle, en jeans y descalzas, codeándose maliciosas mientras Milalias anota, entre resiseos leyendo las cartulinas clavadas en la cartelera a la entrada de la tienda de tabacos y diarios frente a la boca del metro de Notting Hill Gate. Vas a copiar todas?

COFFE-COLOURED LADY
SEEKS
PARTIME POSITION
727-5293

SEATS RE CAMED
ANY SIZE CONSIDERED
RING MISS BOTTOMLAY
602-3080

42. Fe de erratas:

Donde dice sagrada debe decir sangrada. (No es así Dr. Sangrado?)

43. Lo despluman?:

Sin pluma, kaper, y aún cacarea.

44. Kappara! Expiación?:

En vísperas del Yom Kipur. Las arpias recitarán versículos apropiados. Andaban como pasmadas por sus maldades, tenían que ayunar por sus culpas. Toda comida les producía náuseas y estaban ya a las puertas de la muerte.

45. A quién llama ése?:

Ali...? Alia? Au lit!

46. Kappa?:

De momento, sólo un vampiro japonés. Burlador y chancero, al que todo le importa un pepino.

47. Kirisuto!? Jesús!:

Para para! Acaben! Iesu era su casa. Su sosia sin sosiego en la iglesia, Santakurosu, de San Nicolás de Islington.

48. Chapeau!:

Pero no pase al chateau fort de la dama griega, al castro del casto castro.

49. Hastío?:

Lo dice en broma. ((En plan de brama? De todas formas, el camaleón, mudando de cama en cama, llegó a descubrir que BOREDOM es un anagrama de BEDROOM.))

50. El Gran Pan?:

Sí! Al pán pán, y al universo...

51. Lana. Y no le des vueltas, malicioso:

Por un azar, y después de tanto rozar, descubrió cómo era el placer (una fijación, Lana?) de la enigmática dama griega. Cuando le puso el anular en la llaga. Abierto su enigma. La espera (anomoní!) valió la pena.

52. Chirriantes chirridos de chicharra, desde el corro:

Chamacas, no se me pongan ya morosas con el morocho tumbado. Más rápidas este corrido, cucarachas, que ya está requetecorrido.

53. Agony colum?:

Agonía en la oscuridad. Sans son ni lumière... Cuando veas las barbas de tu doble pelar...

54. Don Hohn...:

Johannes est nomen eius. Don Johannes Fucktotem...

55. Rayo!, como un rayo...:

Me levanto niño, amanenece!, y me acuesto viejo, anciano chece!, cada día.

56. Plus ça change...:

Sigue dando vueltas.

57. Menos mal que la palabra no tiene ciempiés...:

Esa aristofonación mejor dejársela a los batracios. Hoax! Hoax! Hoax! Mejor pasar a la asamblea de mujeres y escoger una palabra de 171 letras con 28 palabras diferentes. Aquí aún estamos con el ruido y las furias, con las mujerinias. La noche de Don Juan acabó siendo la de San Juan. Virgen y mártir.

Krioskrig...:

((Qué? Un grito, que clama al cielo, y caen rayos segando el jardín en tnieblas.))

FRANCISCO CERVANTES

POEMAS

INSTRUCCIONES PARA ARMAR NINGÚN MODELO

Ó guitarras de Alcácer-Quibir
Chorai-vos cantando, gemei a sorrir
A. Lopes Vieira

Escribir un artefacto.
Narrar un poco
Nuestro paso por las secretas tardes.
Sentarse a esperar que la memoria enfríe.
Tener un lugar futuro, un fruto
Que se pueda morder en las praderas.
¿Qué busca el hombre en sueños?
La huella que no deja, el arma en llamas.
Contemplar aquellos tiempos del peregrinaje,
Repasar su seca vasija
Y llevarse a los labios el polvillo dorado
Disuelto en licor crepuscular.
Campanas. Lejos. El aire que reclama.

JUEGO DE ESPEJOS

La imagen de alguien contemplando otra imagen
Más que un juego de espejos puede ser
Nombrar el destino de los hombres,
Alimentarse en su dolor, hacer memorias.

FEDERICO BRANCO

ARTHUR KOESTLER

(1905-1983)

LA COHERENCIA HASTA EL FIN

En Sevilla, la madrugada es fría. En el largo corredor del cuartel convertido en prisión política por los franquistas, los pasos del carcelero que se aproxima resuenan secos contra el piso de piedra. En el interior de su celda, el prisionero que hace semanas que permanece aislado sabe lo que significan aquellos pasos: todos los días, al amanecer, el carcelero va en busca de los que fueron escogidos para enfrentar el pelotón de fusilamiento. No hay recurso ni apelación. Cuando la puerta de la celda fue abierta, quien allí se encontraba ya sabe que su destino final es el paredón del patio del cuartel, frente a los cañones de los fusiles.

En aquella madrugada, los pasos pesados del carcelero se acercan a la celda donde espera el prisionero. La llave gira y el mecanismo actúa. Pero el prisionero no se inquieta. Sabe —o, mejor, intuye— que su hora final no llegó todavía. En efecto, la puerta no llega a ser abierta. La llave vuelve a girar. Los pasos del carcelero suenan nuevamente sobre el piso de piedra. Descubrió a tiempo su error y se dirige a buscar, en otra celda, al prisionero que fue elegido para morir aquella mañana. Poco después, Arthur Koestler oíría los estampidos a los que ya estaba habituado: antes de que el sol naciera se oírán, todas las mañanas, la salva de los fusiles y el tiro de gracia de la pistola.

La experiencia vivida en plena guerra civil española inspiraría a Koestler (al final liberado gracias a un gran movimiento internacional de protesta) no sólo sus impresiones del episodio en *El testamento español* sino también la primera y la más contundente de las denuncias acerca de la verdadera naturaleza del régimen soviético: *Darkness at Noon* (*El cero y el infinito*, un título ridículo). * Y más tarde, cuando llegó a la conclusión de que ya había dicho todo lo que tenía que decir sobre política, democracia y totalitarismo, fue todavía la premonición que tuvo en Sevilla, en la prisión franquista, lo que lo llevó a estudiar la historia, la psicología y la metafísica en busca de una explicación para la condición humana y para la discrepancia manifiesta entre el progreso tecnológico y la irracionalidad del hombre.

La experiencia vivida por Koestler en la cárcel de Sevilla fue un episodio que encajó perfectamente en la accidentada, áspera y dura trayectoria de su vida. Con la sola excepción de André Malraux —con el que tuvo muchos rasgos en común—, ningún escritor de este siglo imprimió a su existencia una coherencia tan grande con las causas que abrazaba y defendía y que lo llevaron a emigrar varias veces, a vivir como trabajador rural, periodista, revolucionario profesional y adversario declarado y activo de todas formas de totalitarismo.

* Al igual que en portugués, el título de la traducción española de *Darkness at Noon* es también *El cero y el infinito*. En Destino libro, Barcelona, 1947. N. del T.

© O Estado de São Paulo

Un espíritu abierto al mundo.

Hijo de judíos, Koestler nació en Budapest, como súbdito del emperador Francisco José. Era el año de 1905 y el mundo vivía aún la Belle Époque. Ya sea por la atmósfera mundana de la capital, ya por la de su vida familiar (hablaba húngaro en la escuela, pero la madre lo obligaba a emplear el alemán en la casa), desde pequeño se interesó por el dominio de las ideas, con un espíritu abierto al mundo. Su propia existencia vagabunda lo llevaría al uso fluido de todas las lenguas modernas. En sus libros de memorias (*Arrow in the Blue* y *The Invisible Writing*), Koestler atribuye como punto de partida de la orientación que daría a su vida el hecho de haber sido testigo ocular de la efímera revolución bolchevique liderada por Bela Kun, que se registró en Budapest entre marzo y agosto de 1919, después del derrumbe del viejo imperio austrohúngaro. La impresión que ese periodo de agitación revolucionaria dejó en el joven de 14 años fue casi la de una fiesta, que vino a quebrar la aburrida rutina de sus estudios.

Las convulsiones que continuaron conmocionando a Europa Central empujaron a Koestler a residir temporalmente en Viena. Allí, y como estudiante, el joven Arthur cayó bajo la influencia de Vladimir Jabotinsky y abrazó la primera de las causas que defendería apasionadamente a lo largo de su vida: el sionismo. Y como lo haría en su vida adulta, entonces no vaciló en poner en práctica aquello en lo que creía: viajó a Palestina, donde entró en contacto con los pioneros que crearían el futuro Estado judío. Trabajó en una hacienda colectiva, fue ayudante de panadero, vendió naranjas y refrescos en Jaifa. Con todo, y a despecho de su simpatía por la causa sionista, no consiguió adaptarse a las condiciones de vida que existían en Palestina. La experiencia que vivió allí daría por resultado, años más tarde, *Ladrones en las tinieblas*, libro en el que contó los conflictos de que fue testigo: no sólo los de los sionistas judíos con la población árabe, sino también con las autoridades inglesas que administraban el territorio y que a todo sobreponían los intereses imperialistas británicos, favoreciendo así el recrudecimiento del terrorismo de los palestinos, que se sentían expoliados, y de los judíos, que afluían de la atormentada Europa inspirados por el ideal sionista.

De regreso a Viena, Koestler juzgó haber encontrado su verdadera vocación en el periodismo, y como reportero de los diarios del grupo Ullstein viajó por toda Europa, investigando, haciendo proselitismo y tomando posición en relación con las causas e ideologías en conflicto. Decidió que su patria sería el mundo y que la mayor amenaza que pesaba sobre él era el fascismo, que ya dominaba Italia y comenzaba a diseminarse por varias naciones bajo distintas formas.

En sus andanzas como periodista llegó a Berlín en 1930, justamente el día en que se realizaban las elecciones para la renovación del Reichstag. Impresionado por los progresos logrados por los nazis, llegó a la conclusión —como tantos otros intelectuales en el periodo de entreguerras— de que sólo el comunismo podría detener el progreso del totalitarismo fascista. Pasó meses estudiando el marxismo y al año siguiente se afilió al Partido Comunista Alemán, rígidamente controlado y dirigido por Moscú. En 1931 fue el único periodista que logró participar en la expedición al Polo organizada por los científicos que habían fletado el dirigible Graf Zeppelin.

Las andanzas de un periodista inquieto.

Entre 1932 y 1933 visitó la Unión Soviética. Las grandes purgas promovidas por Stalin, que liquidarían a la vieja guardia bolchevique, todavía no habían empezado. Pero las consecuencias del bárbaro proceso de colectivización forzada de la agricultura ya eran más que visibles. Esa realidad no escapó al periodista, pero como era también un disciplinado miembro del partido, se calló la boca. Años más tarde, en sus memorias, Koestler atribuirá buena parte de esa actitud a su propia ingenuidad y a su desconocimiento de lo que sucedía en la Unión Soviética; no llegó, por ejemplo, a comprender la reacción de espanto de un policía de la GPU, de servicio en una estación ferroviaria, cuando lo interpelló en busca de una información. Sólo más tarde comprendería que en la Rusia de Stalin nadie osaba interpellar a un agente de la policía política —cupiendo a ésta el poder de interrogar a todos. Así, lo que vió y vivió en la Unión Soviética contribuiría a aumentar su creciente desencanto del comunismo. Sin embargo, aún lo veía como la única fuerza organizada capaz de enfrentarse al fascismo, al que tenía por el mal mayor. De esa forma continuaría siendo fiel a las directivas de Moscú.

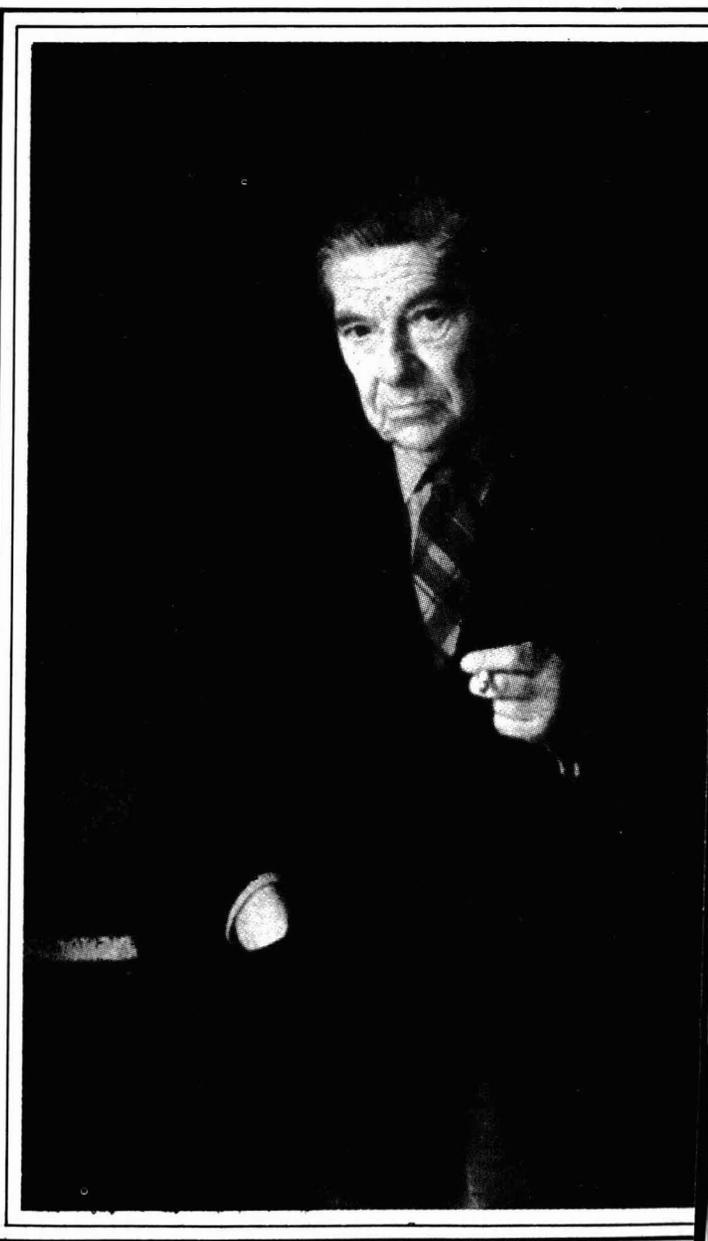
Durante su permanencia en la URSS, los nazistas vencieron las frágiles resistencias que encontraban en la débil República de Weimar. Hitler asumió el poder el 30 de enero de 1933 y desencadenó de inmediato la represión, recluyendo en los campos de concentración a todos los enemigos del nazismo. Imposibilitado de regresar a Alemania, Koestler se estableció en París como corresponsal extranjero. Allí, además de cumplir las misiones que le eran atribuidas por el PC, colaboró con varios periódicos —incluso en diarios alemanes bajo seudónimo.

En *Arrow in the Blue*, Koestler recuerda uno de los raros incidentes de que fue protagonista en la tensa atmósfera que antecedió a la segunda guerra mundial. Según los términos de su contrato con un diario alemán, que se publicaba a mediodía, Koestler debía enviar todas las mañanas una comunicación sobre lo que sucedía en Francia. Determinados días, y como ocurre a todos los corresponsales en todo el mundo, se topaba con dificultades para obtener material para su despacho matutino. En una de esas mañanas, y carente de la noticia que pudiera interesar a sus lectores alemanes, Koestler decidió recurrir a su propia imaginación. Relató entonces un violento choque que habría ocurrido en un paso a desnivel entre un tren y un camión, cargados de huevos y combustible. De la colisión habría resultado un incendio y de éste una inmensa *omelete* que, a su vez, habría hecho las delicias de los pobres vagabundos que se encontraban en las proximidades. El editor del vespertino recibió y publicó la noticia, destacando su aspecto pintoresco. Pero las autoridades francesas no vieron nada pintoresco en el

asunto, especialmente después de que una investigación demostró que el accidente relatado no había ocurrido nunca.

Pero los interludios pintorescos como éste fueron muy raros en la vida de Koestler. En 1936, cuando Franco levantó al ejército contra el gobierno de la República, el *New Chronicle* de Londres le encargó cubrir la guerra que comenzaba. Koestler se dejó sorprender en Málaga por el rápido avance de los franquistas, fue detenido como sospechoso de colaborar con las autoridades republicanas y se le transfirió a una prisión de Sevilla. El destino reservado a esos sospechosos era inevitablemente la muerte. Su salvación fue obtenida gracias a una enorme campaña de protestas promovida por el *New Chronicle*, a la que adhirieron conocidas personalidades antifascistas. Interesado en obtener el apoyo y la simpatía de las naciones occidentales en su lucha contra el gobierno republicano, abiertamente ayudado por la Unión Soviética, Franco liberó y otorgó la extradición al periodista.

En 1938, y ante sus amigos, Koestler ya admitía su profunda desilusión del comunismo, en virtud de sus experiencias en la URSS y en España. Su rompimiento formal con el



Arthur Koestler.

PC data de esa misma época. Pero eso no evitó que en los comienzos de la segunda guerra mundial fuera hecho preso e internado por los franceses, como extranjero indeseable, lo que le daría pie para el relato *Scum of the Heart*, donde recuerda su pasaje por un campo de concentración en Francia. Y tampoco evitó que lo apresaran en Londres, cuando llegó allí en busca de refugio, en una época en que las autoridades británicas tendían a ver en todos los extranjeros un posible agente de la quintacolumna alemana.

Ya establecido en Inglaterra, participaría activamente en el esfuerzo de la guerra y publicaría su obra principal, ésa que lo llevaría a la fama internacional: *Darkness at Noon*. Con su devastadora denuncia sobre lo que ocurría en la Unión Soviética, Koestler se anticipó muchos años a lo que después harían Solzenitsin y otros. Fue el primer escritor de renombre que expuso no sólo la perversión del régimen soviético sino también el primero en revelar, amparándose en la psicología, un misterio que todavía no había sido descifrado en Occidente: ¿qué había llevado a los integrantes de la vieja guardia bolchevique, implacablemente exterminada por Stalin, a hacer las más abiertas autocríticas y a reconocer públicamente los crímenes que se les imputaban en los simulacros de juicios que fueron los procesos de Moscú?

De la política a la especulación filosófica.

Koestler sugirió una explicación racional para ese fenómeno: se trataba de una proyección de la propia irracionalidad del sistema. Así deshizo las ilusiones de muchos que aún pretendían entrever vestigios de democracia en el totalitarismo soviético. En vista de sus antecedentes, Koestler no podía ser tildado de fascista por sus antiguos camaradas comunistas, pero estos reaccionaron ante el enorme impacto producido por la publicación de la denuncia acusándolo de traición a la causa y cubriéndolo de improperios. Esas reacciones se reavivaron, y con gran violencia, después de la publicación de otras obras políticas de Koestler, como *Arrival and Departure*, *The Yogi and the Commissar*, y particularmente luego de la divulgación de su testimonio en la antología *The God That Failed*, donde junto a Ignazio Silone, Richard Right y otros antiguos y desilusionados militantes del PC, expuso las razones que lo condujeron a abandonar y repudiar el partido, después de concluir que el comunismo debería situarse, al lado del fascismo y el nazismo, entre los abominables totalitarismos.

En 1955, y ya naturalizado ciudadano británico (detestado por los radicales de izquierda y mirado con profunda desconfianza por los derechistas, que no le perdonaban el empleo de la dialéctica como forma de análisis de la realidad), Koestler anunció una decisión que sorprendió tanto a sus amigos como a sus adversarios. Los temas políticos habían dejado de interesarle y pasaría a tratar otros, esencialmente filosóficos. Entre los fenómenos que se proponía analizar figuraba el de la parapsicología, en la que trataría de encontrar una explicación para aquella vieja premonición que tuvo en la celda de Sevilla.

Había terminado la acción directa en la vida de Koestler. Después de la publicación de su primera obra no política (*The Trial of the Dinosaur*) respondió a las críticas que le hicieron sus amigos en el sentido de que estaría perdiendo el tiempo en divagaciones filosóficas. Les contestó que “ahora estoy convencido de que no se puede llegar al fondo de la política sin haber estudiado historia y psicología de las masas. Además, ya dije todo lo que tenía que decir sobre la democracia y el totalitarismo. Durante más de treinta años escri-

bí, hablé y actué en política. ¿Quieren que me repita? ¿Que insista en que la paz es deseable y la guerra indeseable, que la crueldad es un mal y la compasión un bien? De tanto hablar, Casandra se quedó ronca.”

Luego del desenfado con que se despidió del activismo político, Koestler cambió mucho, en opinión de sus amigos. Sus numerosísimas certezas se convirtieron en dudas. Tal actitud se reflejaría en obras altamente especulativas, como la trilogía conformada por *The Sleepwalkers*, *The Act of Creation* y *The Ghost in the Machine*. En esta última llega a sugerir que el hombre no sería más que una aberración; intentando explicar esa conclusión, se dedicaba a la investigación de fenómenos que suponía habían sido mal comprendidos o poco estudiados, como en el caso de la llamada percepción extrasensorial.

El deseo de aislamiento y reclusión.

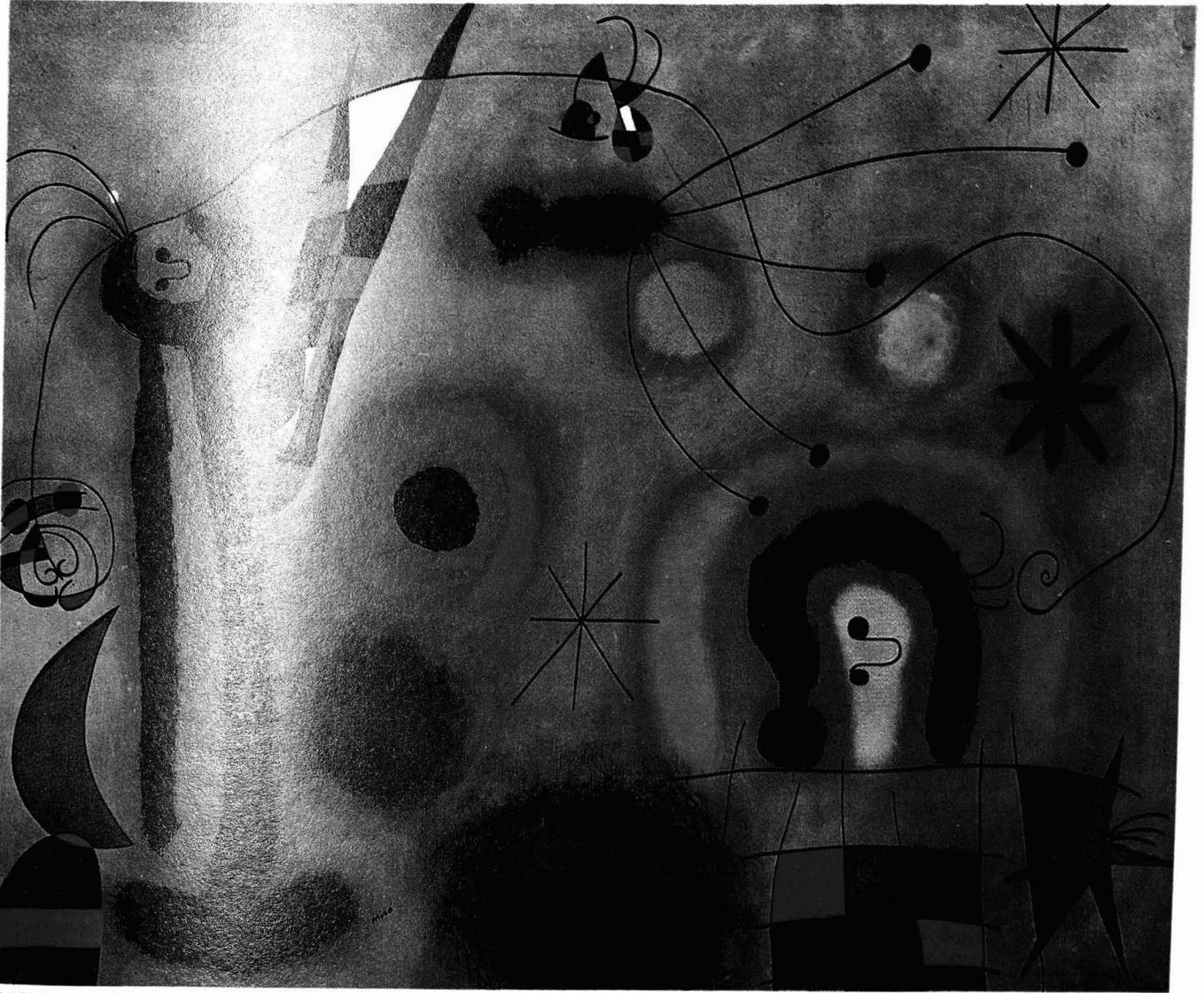
Esas obras especulativas no impresionaron a la comunidad científica, que las acogió con muchas reservas y atribuyó escasa importancia a los intentos de Koestler por encontrar una explicación para el comportamiento humano a través de una revisión de la antropología y la historia. En una de sus últimas obras, *The Thirteenth Tribe*, defiende la tesis de que muchos judíos de Europa Oriental serían descendientes no de los antiguos semitas sino de una comunidad nacional turca que se habría convertido al judaísmo durante la Edad Media. Así como los científicos no se dejaron convencer por las especulaciones de Koestler, los propios judíos atribuyeron esa tesis antropológica a la imaginación de su autor, y no vacilaron en condenarlo. Incluso un viejo amigo de Koestler, Malcolm Muggeridge, tan antitotalitarista como él, estuvo entre quienes negaron sus investigaciones científicas y filosóficas al formular un comentario cáustico: “Koestler es todo antena, pero no tiene cabeza.”

Desde entonces, y decepcionado con el vacío que se hacía a sus obras no políticas, Koestler se convirtió en un virtual recluso en su residencia de Knightsbridge, donde vivía con su tercera esposa, Cynthia. El deseo de preservar su aislamiento se manifiesta en su última obra publicada: *Janus*. “En Roma, como los romanos” —comentaba a los amigos que recibía en su casa, arguyendo que como ciudadano británico era apenas ahora, en fecha tan tardía, que había logrado adoptar los hábitos de intimidad y reserva que caracterizan a los ingleses. Pocos sabían que Koestler ya estaba desahuciado por los médicos, después de haberse confirmado que padecía una forma rara de leucemia y del mal de Parkinson. Aparentemente, fueron sus sufrimientos los que lo llevaron a convertirse en uno de los directores de Exit, asociación británica que preconiza el suicidio como la solución última, indolora y digna. Un año atrás, Koestler escribió la introducción para un manual de propaganda divulgado por la Exit, y allí justificó el recurso extremo a la llamada “eutanasia voluntaria”.

Hasta el fin conservó no sólo su lucidez sino su apetito por conocer todo cuanto lo rodeaba: días antes de suicidarse con Cynthia, entregó su perro a un amigo, alegando que el agravamiento de los males que padecía no le permitía tratar como se debía al animal, que había sido un compañero constante durante muchos años. Y así, y rechazando una prolongación de su vida que consideraba indigna y degradante, Koestler logró hacer de su propia muerte una demostración final de la rigurosa coherencia entre la idea y la acción que conservó a lo largo de su existencia de pensador y activista.

ANTONIO SAURA

EL MIRADOR DE MIRÓ



Libélula de las alas rojas persiguiendo una serpiente que se desliza en espiral hacia la estrella correcta 1951.

Desconcertante obra. Todavía, bajo la impresión que nos ha causado, no sabemos a ciencia cierta cómo clasificarla. ¿Ópera, obra de teatro, espectáculo de variedades o de circo, corrida, guiñol, sesión de magia, novela ilustrada o poema visual? Pues verán, señoras y señores, de todo un poco, o más bien, todo ello al unísono. El genio del autor nos confunde. ¿Como es posible tocar al mismo tiempo tantas teclas, y lo que es más difícil, tocarlas bien? Sirvan estas breves palabras como preámbulo, pues en el anonadamiento que nos in-

vade nos parece más justo ir poco a poco, acto por acto, intentando describir las cinco partes de tan desorbitado y hermoso espectáculo. Somos conscientes de que esta descripción no puede, ni por asomo, comunicar al lector tal despilfarro de ideas y situaciones, pero es labor del crítico, esta vez desarmado, intentar al menos describir aquello que no se puede comentar más que prendiendo cohetes de ditirambos o lanzando sombreros al viento.

preludio

Ambientado en 1917 el preludio consiste en una serie de telones pintados que sucediéndose con rapidez reproducen fuertes y quebrados paisajes mediterráneos. El fondo musical que acompaña estas apariciones nostálgicas es una sorprendente sardana interpretada solamente con dos trombones. Cuatro personajes estáticos, clavados en sendas sillas situadas a ambos lados del escenario, permanecen silenciosos bajo un salvaje maquillaje de tiznes de colores. A la derecha identificamos a Juana Obrador y al Señor Ricart. A la izquierda está el propio autor apenas reconocible bajo la dureza de los trazos. Un poco más atrás y casi en la penumbra está la sombra borrosa y fraterna de Joan Prats con un sombrero en la mano.

La escena dura solamente unos minutos. La sala se oscurece gradualmente y en la lejanía se oye el sonido dulce y quejumbroso de una tenora.

primer acto

El primer acto, ambientado en 1924, comienza con el "tableau vivant" titulado "El carnaval del arlequín". En un decorado casi desnudo, donde apenas se intuye la arquitectura elemental de una habitación, y bajo el retumbar de los tambores de Calanda, comienzan poco a poco a aparecer figuras de catadura muy diversa que acaban por llenar por completo el ámbito de la escena. Oleadas sucesivas de extraños seres, objetos animados y coloreadas larvas, evolucionan y se desarrollan ante nuestros ojos, proliferando en microscópico vértigo, hasta ocupar su lugar con la precisión de un maníatico relojero. Se trata, sin duda alguna, de un inventario de fantasmas personales, de un sintético repertorio, de un alfabeto, un muestrario de inconclusos arquetipos en el que, a pesar de su cambiante aspecto, acabamos por reconocer personajes que luego tendrán papeles fundamentales en actos posteriores.

Además de los gigantes y cabezudos de rigor, encontramos, por ejemplo, al séptimo dado y al paso prematuro, al muelle mullido y a la falla fallida, al currito de tela y a Nicanor con su tambor, a la mariposa evangélica, a la dama filiforme de alargada vagina como cuerno de abundancia, al gatito juguetero, al abejorro del Ampurdán y al perrito ibicenco, al dragón de Chiguagua y a las sirenas de Tierra Adentro, al gallo lanza piedras, al fumador de pipa y al tocador de bigotes, a la Osa Mayor, a la libélula lunar, al pez de Abril, al trampantojo musical, a la diosa Tanit y al chipirón en su tinta, a Marcial Lalanda y a Vicente Escudero.

"Voilà", parece decirnos el autor con merecida satisfacción.

¿Jardín de las delicias o prisión de los infiernos? Todavía ni una cosa ni otra, siendo más lógico pensar que nos hallamos en el purgatorio de una espera donde las almas, ya encarnadas, aún no destinadas, prestan guardia como en un bellísimo e impresionante desfile de modelos que prefigura imprevisibles y sorprendentes singladuras.

La escena, bajo los aplausos, se oscurece para dar paso al segundo acto.

segundo acto

Alternándose luces de amanecer y de desierto del Sahara, el decorado desaparece por entero para ser sustituido por un ciclorama de limpio y cerúleo azul. En realidad se trata de

un celeste vacío, más de alba que de crepúsculo, en donde se desvela la ascesis extrema de la aparente desidia. La mínima ocupación de tan cósmico ámbito contrasta brutalmente con la apoteosis del carnaval del primer acto. Se suceden escenas misteriosas interpretadas por serpentina líneas y leves manchas zoomorfas que deseando afirmar la importancia del vacío transparente parecen indecisas entre el crecimiento y la extinción. Nos hallamos frente a un lugar de disponible ambigüedad, un crisol de nacimiento, un ámbito de siesta y de pecado original donde la tragedia todavía no aflora.

La acción se sitúa en 1924 y la música que acompaña estos extraordinarios y sutiles números de malabarismo es un fondo continuo y repetitivo de una cítara india sobre el cual, de vez en cuando, se levantan estridencias de trompeta cubana y pizzicatos de stradivarius.

Cuatro breves y extraordinarios sketches y un epílogo impresionante completan este segundo acto.

El primer sketch representa simplemente el nacimiento del universo.

El segundo se titula "Bonheur d'aimer ma brune" y se trata de una refinada e ingenua pantomima que nos muestra los fantasmas de un desnudo castillo basándose y danzando al son de un ukelele.

El tercero consiste en un buen número de magia en el cual un guante blanco se transforma en luna.

El cuarto, muy diferente de los anteriores, se llama "El interior holandés", y es, en realidad, un complejo número de transformismo. La escena representa fielmente una antigua y conocida pintura de género. En una primera etapa las figuras y los detalles del decorado son sustituidos por formas coloreadas que los descomponen y alteran. Cuando el tema original ha sido completamente trastocado y los elementos de la escena apenas se reconocen, una lenta e inexorable metamorfosis, como si de un dibujo animado se tratase, altera nuevamente los objetos y los personajes. Algunos elementos se hinchan, agrandándose hasta adquirir dimensiones colosales. Surgen excrecencias caprichosas, como las gafas del caracol, los cuernos del miope, la rémora del sexo erecto o la escanfandra del tiburón, y a veces, como si se tratara de seres procreando por partenogénesis, se dividen hasta crear hijitos de vida propia y diminuta persistencia. El conjunto evoluciona hasta crear un complejo laberinto que en un momento determinado de su desarrollo, se inmoviliza bajo el entusiasmo del público.

El epílogo consiste en una bellísima y cambiante escena de playa que se ofrece a nuestros ojos como si fuera contemplada a través de la ventana de un vehículo en marcha, siendo el vehículo en este caso el conjunto de espectadores que se aferran a las butacas bajo un intenso y cálido vendaval. Tal vez se trate de un fantástico y primigenio safari visionado a través de la máquina de retroceder en el tiempo. En todo caso, el decorado nos ofrece cielos negros de tan azules y vastas playas exageradamente amarillas, como si la conjunción de estos elementos absolutamente antagónicos debiera ser todavía acentuada mediante la solidificación del color hiriente. Hay momentos en que no sabemos con certeza si el mar o la tierra están situados arriba o abajo, tal es la densidad de ambas zonas y la ambigüedad del horizonte. En todo caso observamos en el linde que las separa uñas rojas más que olas, fijados espolones de gallos, pubis punteagudos, heridas, espinas de rosa, penetraciones que muestran la acidez de las puntas excitadas como animales en celo. Bajo una suave música de dulzones marimbas aparecen, indiferentes a las leyes de la gravitación, extraños seres animados. Se su-



ceden diálogos de insectos, danzas de serpientes cascabele-
 ras, persecuciones de gnomos y mariposas, y observamos un
 personaje de un solo ojo y elefantiásico pie que lanza una
 piedra a un pájaro encestado.

La más bella escena: la historia del perro-mariposa que
 encuentra en el cielo negro la escalera celeste que perdió en
 la bruma el perrito de Goya.

tercer acto

El argumento nos habla de una trayectoria en la que a veces
 el autor concentra su mirada para ofrecernos el fognazo de
 la afirmación única. Nos habla del entomólogo que aísla,
 para mejor observar, un solo ser de cabriola y capricho entre
 la proliferante invasión de homúnculos. Nos habla de figuras
 nacidas del azar, obedientes a una lenta acumulación de
 chasquidos, a postreras correcciones bajo la orden tajante
 del látigo. Nos habla de síntesis de fantasmas felices y tras-
 tornadores, y también de monstruos deformados por el cap-
 richo y la rabia.

El tercer acto, situado en 1933, comienza con la presenta-
 ción de diversos personajes tan insólitos como hermosamen-
 te ataviados. Bajo la acción de la varita mágica, aparecen
 primero dos figuras que ya habíamos entrevisto en actos an-
 teriores y que, regresando momentáneamente del pasado,
 nos traen mensajes de futuro. Se trata de un gentelman que
 nos dice simplemente "yes" y de un payés catalán que nos

lanza una bocanada de humo a través de los delgados tubos
 que componen la frágil locomotora de su esquelético cuerpo.
 Viene luego un brillante cortejo formado por tres hermosas
 mujeres: la reina Luisa de Prusia acompañada de clarines
 mientras avanza por el pasillo, la Fornarina con su rostro
 convertido en tercer seno y su halo de luto y Mrs. Mills con
 su amplia pamelita y su cuerpo de interrogaciones, las tres
 elegantemente vestidas con provocantes y velazqueños
 atuendos. Cantan diversas melodías en sus respectivos idio-
 mas y se retiran juntas con picaresco andar.

Repicar de castañuelas. Poco a poco y en la penumbra van
 apareciendo redondeadas formas, peludos huesos y boome-
 rangs, ascuas candentes y balanzas que flotan perezosamen-
 te en fondos submarinos. Se desdobl原因 y yuxtaponen, se
 rien, se aman, se miran, se mecen, se penetran, se menean,
 se tocan, se pasean, se excitan y se conjugan. Un mundo de
 amebas extraordinarias, de concreción extrema y variada
 policromía, se organiza en breves y enigmáticos números
 que son vivamente aplaudidos, siendo sin duda alguna el tí-
 tulado "Una estrella acaricia el seno de una negrita" el que
 provocó mayor entusiasmo.

Sirenas guerreras. Teclatear de ametralladoras. Ruinas y
 humo de explosiones. La fiesta danzarina y quiromántica se
 corta abruptamente para dar paso al trágico intermedio de
 los desastres de la guerra. Un doloroso personaje, con un
 puño alzado más grande que su cabeza, da la señal para la
 entrada del cortejo de monstruos. Horrendos y gigantescos



apagayos deformados por accidentes teratológicos, cubiertos de terribles pústulas coloreadas, nos muestran la obscuridad de sus narizotas abultadas como melones, senos colgando como blandos pasteles, sexos descarnados por bisturís certeros, piernas exageradamente hinchadas en cuerpos de delgadez etrusca. Seres de fealdad extrema, y por lo tanto de extremada belleza, surgen sobre fondos de noche oscura, lejándose lentamente en paisajes desolados para acabar erdiéndose en el horizonte. Oímos ahora sonidos insistentes de chicharras aplastadas por el sol, y contemplamos la danza amorosa de los escorpiones mientras un hombre y una mujer observan aterrados un montón de excrementos. Aparecen en las playas aplastados fósiles que cobran carnación, despertándose su dormida energía. Alimañas humanas, sau-

rios movidos por la llamada del sueño de la razón inician su periódico éxodo. En un paisaje auroral, y por caminos poblados de fulgores, caminan planificadas esfinges como en otro universo de colores cambiados, en negativo bajo el relámpago animado.

Una consagración de la primavera, una Europa durante la lluvia. El tecloteo de la ametralladora se pierde en la lejanía, prolongándose su eco hasta el infinito. Se hace nuevamente el silencio y de repente, al son de un redoble de tambor, la escena se ilumina violentamente. Aparecen madejas entrelazadas, celestes telas de araña de complejo y laberíntico tramado. Entre explosiones de quasars, agujeros negros y fulgor de nebulosas, un vértigo de móviles constelaciones ocupa todo el ámbito del escenario pretendiendo extenderse y prolon-

garse al infinito. La trampa de la dinámica tela de araña está repleta de coloreadas y suspendidas capturas. Cuelgan de sus hilos pegajosos lágrimas y confetis, ojos de reptil y bolas chinas de mercurio, pesas gimnásticas, lunas y estrellas, cuerpos de alambre, plumas y hojas otoñales, yoyós y perindolas celestes, lobos y osas polares, cangrejos alados y clepsidras.

La inundación termina apoteósicamente con un desquiciado solo de batería mientras los objetos atrapados caen al suelo estrepitosamente.

El acto acaba con tres vueltas al ruedo y salida en hombros.

cuarto acto

El penúltimo acto, ambientado en 1945, comprende un conjunto de breves números extraordinariamente afinados, de gran variedad. Diremos, para empezar, que el autor persevera en mostrarnos una ausencia de decorado, insistiendo en la flotabilidad de las formas, como si la fuerza de la gravedad no existiera. No sabemos a ciencia cierta si nos encontramos en el fondo de un profundo pozo iluminado por la refracción de un espejismo, o suspendidos en un purificado nirvana acompañado del polvo dorado del sol. A veces la atmósfera —por no decir el decorado— se concreta en la opacidad de un espejo sin azogue, otras en muros corroídos por el ácido y el orín. Contemplamos amaneceres de luciérnagas y atardeceres de alacranes, y asistimos a brillantes partys en casas de enigmáticas anfitrionas, fiestas de locura en donde los actores, casi siempre femeninos, ataviados con trajes multicolores o disfrazados de pájaros, flotan entremezclados con caracoles y astros, acariciándose y copulando suavemente en el espacio.

Un largo, ondulante y cálido monólogo interpretado por un violonchelo que a veces adquiere inflexiones de bordón de abejorro y otras de caricia llameante, suena ininterrumpidamente como fondo sonoro de los números que componen este acto. He aquí los títulos de los que tuvieron más éxito:

“El canto del ruiseñor de medianoche y la lluvia matinal”.

“El brillo de la endrina roja deslumbra una golondrina”.

“El ala de la alondra rodeada de azul dorado encuentra el corazón de la amapola que duerme en el prado ornado de diamantes”.

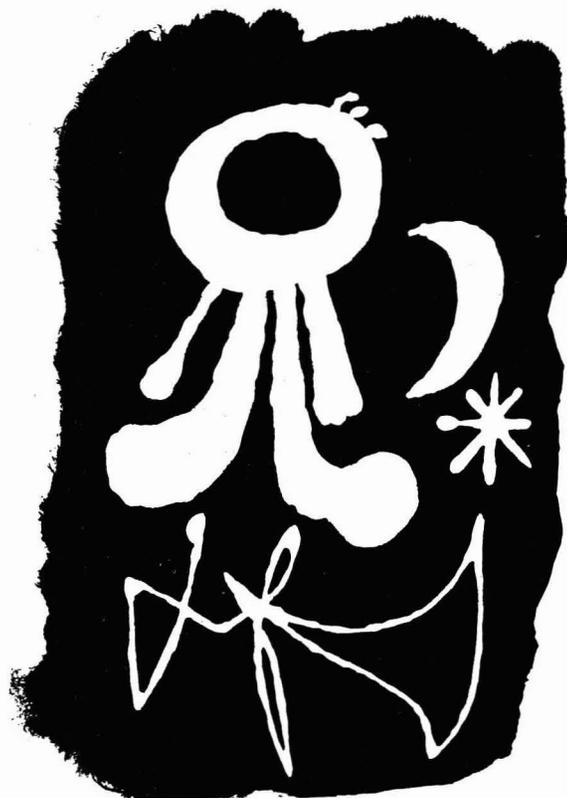
“El pájaro despertado por el grito azul vuela en la llanura respirante hacia el mullido edredón que crece en las colinas circundadas de oro”.

“El sol rojo roe una araña mientras sus destellos hieren la tardía estrella”.

El pájaro de fuego que indica el camino a seguir en la marcha penosa a través del desierto descifra lo desconocido a una pareja amorosa”.

quinto acto

El acto comienza con la improvisación de un saxo tenor y una batería que han sustituido, de forma imperceptible, a la dulzaina y el tamboril que nos han acompañado durante un breve intermedio, indicando, de esta forma sutil, un cambio de tono. Asistimos, en efecto, a la aparición de un lenguaje diferente en el que la delicada tensión y el sensual refinamiento de los artísticos pases naturales se trastoca en larga cambiada y desplante, enroscamiento alrededor de la fiera, grito y explosión tras la certera estocada.



La acción de este último acto se sitúa en 1953 y los protagonistas, hasta ahora de perfil gracioso, contorneados de negro con finura y sujetos al preciso y precioso contorno, se difuminan, se corroen, se agigantan y simplifican. Como si de repente la cámara oscura se hubiera acercado, sin afinar el objetivo, apuntando a las madejas entrecortadas de fulgores del acto anterior en busca del arquetipo, olvidando la magia delicada para propagar la bárbara y sintética conjuración. El azar revitaliza la acción, y el sonido del saxofón se hace rauco, gritador y tartamudeante, coreando la invasión de llamados gigantes lanzadores de tinta, de máscaras terribles que surgen afirmando ostensiblemente su “aquí estoy yo” en el confuso bosque líquido, abriéndose paso entre lunas y explosiones de estrellas.

Todavía, de vez en cuando, aparece fugazmente la breve pausa de un telón de confetis y caramelos sobre fondo negro.

La obra termina, bajo golpes de timbales y entrechocar de platillos, con un soberbio desfile final de damas emplumadas y gallinas desnudas, fuegos de artificio y chorros de champán, mientras un coro de enormes y enlutados personajes, con ojos de alimañas y bellezas sin cuento, se agrandan oscureciendo por completo la escena.

Mientras se cierra este telón de negrura, un actor que hasta este momento había permanecido sentado entre los espectadores, se levanta iluminado por un foco y en el silencio respetuoso del público y con voz emocionada pronuncia a estas palabras:

“Los colores del arco iris son los colores de Miró. Es cierto, hermano mayor, tu obra cálida y compleja ilumina la tristeza del universo que se va apagando, la sombra del fin de un siglo que estamos viviendo bajo la estúpida amenaza de la muerte y la injusticia. Por esto, de vez en cuando, me asomo al mirador de Miró buscando la fuente de la juventud, ese certero y escondido lugar donde los crueles estigmas se transforman en flores de calma energía.”

MARTHE ROBERT

LA DESCRIPCIÓN DE UN COMBATE

Tal como se presenta en la edición definitiva, el *Diario* de Franz Kafka es un documento de esencial importancia para el conocimiento de la obra y de la persona de un escritor que le exigía a la literatura más de lo que nunca se le ha pedido y que, por lo tanto, nunca escribió una línea que no estuviese de algún modo ligada a la finalidad de su vida. Aferrándose a su *Diario* como él se obligaba a hacerlo, Kafka pretendía menos observarse que conocerse, y si al comienzo escribió: *Es necesario que una línea al menos esté apuntada cada día hacia mí como hoy se apunta un telescopio sobre los cometas*, más tarde definirá en un aforismo el sentido de este conocimiento de sí mismo que, para él, implicaba en primer lugar una destrucción: *Conócete a ti mismo no significa: obsérvate. Obsérvate es la palabra de la serpiente. Eso significa: transómate en amo de tus actos. Ahora ya lo eres, ya eres amo de tus actos. Por lo tanto, la palabra significa: ¡Desconócete! ¡Destruyete!, es decir algo malo y solo si nos inclinamos muy bajo oímos también lo que tiene de bueno, que se expresa así: a fin de transformarte en el que eres.*

Así, esos trece cuadernos mantenidos casi regularmente durante trece años no pueden ser mirados como una confesión cuyo precio radicara en su sinceridad, (en su esfuerzo por conocerse, Kafka no trataba de ser sincero sino de ser verdadero, de ahí que tampoco se haya prometido decirlo todo) ni como un documento autobiográfico que entrega, con las ideas y las preocupaciones de su autor, la historia completa de su vida. Ese diario vibrante, atravesado de un cabo al otro por el sufrimiento, por los lamentos y las deudas y también por el humor, tampoco es un documento de época: en vano buscaríamos las anécdotas, los juicios sobre los contemporáneos, la pintura de costumbres o de medios que ponen picante a las memorias y las relegan al mismo tiempo a un pasado inofensivo. El *Diario* de Kafka no integra la pequeña historia; nos restituye menos un pasado que un presente. Un presente comprometido en una parte que no termina y cuya apuesta es de la mayor gravedad. Y si fuese necesario definir esos trece cuadernos de los que Kafka a veces se asombra de esperar una especie de salvación, podríamos legítimamente imponerles el título *Descripción de un combate* que dio a uno de sus primeros cuentos y que en los hechos se aplica a toda su obra. El enigma que permanece encerrado en la vida de Kafka está ligado por entero a ese combate cuya imagen domina tanto el *Diario* como muchos relatos donde se enriquece con todos los recursos del vocabulario estratégico y de las metáforas guerreras. Día y noche, la vida cotidiana está hurgada por mil cuchillos y surgen espadas y puñales, hay hombres que se apuñalan y luchan, puños que se alzan, agresores desconocidos que caen sobre su víctima, y cuando falta el agre-

sor hay mecanismos asesinos que entran por sí solos en movimiento. El tema del combate nunca decidido, sin cesar re-comenzado contra otros enemigos y con otras armas hace juego con el tema jurídico que tiene su más riguroso desarrollo en *El Proceso*. Kafka escribió un día a propósito de Tolstoi: *...Ningún ser humano puede abarcar el gran combate de su vida con su infinito vaivén, de una sola mirada para conocer la salida y juzgarlo...* Sin embargo quiso juzgar la suya, hasta en las posibilidades del más pequeño compromiso local cuyo *Diario*, precisamente, debía registrar.

Conocemos el aforismo en el que se resume la dialéctica del movimiento doloroso que llevaba a Kafka sin cesar a los extremos de su pensamiento: *En el combate entre tú y el mundo, segundo el mundo*. Conminación aparentemente paradójica, pero de la que el *Diario* muestra lo muy en serio que ha sido tomada. Esta doble posición frente al mundo —luchar contra él y ayudarlo a defenderse— es la que Kafka ha tratado de mantener desesperadamente. Como todo poeta se sentía diferente del común de los hombres y, por ello mismo, obligando a afirmarse en virtud de lo que él llama *su singularidad*. *Si todo hombre está llamado a actuar en virtud de su singularidad*, la lucha con el mundo es inevitable y tanto más violenta cuanto más marcada es la singularidad. La de Kafka era excesiva, de seguro, para adaptarse a las leyes de una existencia normal. No dependía sólo de rasgos de carácter o de un temperamento —gusto por la soledad y el ascetismo, pasión exclusiva por la literatura—: estaba ligada a una manera general de mirar la vida que, desde el exterior, podía pasar por una actitud se rechazo. Todo a lo largo del *Diario* veremos con qué energía Kafka la ha defendido, a pesar de la debilidad de que se acusaba, contra todas las relaciones humanas que parecían amenazarla. En las épocas de crisis, sobre todo en el momento de sus noviazgos, se aterrorizaba ante la idea de la renuncia implícita en el matrimonio; frente a la necesidad de no estar *nunca más solo*, de cambiar sus hábitos de vida, de acordarle a la literatura apenas la parte razonable a la que una vida normal puede acomodarse, retrocede y opone al matrimonio, en la medida en que representa al mundo y sus leyes naturales, un rechazo en apariencia definitivo. Cuando exclama: *Me aislaré de todos hasta perder conciencia de ellos. Me crearé enemigos por todas partes, no le hablaré a nadie*, o bien: *Sin relaciones humanas no hay en mí mentiras visibles. El círculo limitado es puro*, afirma de modo categórico la superioridad de lo que lo convierte en un hombre aparte, irremediablemente aislado. Se podría destacar sin dificultad las frases que cruzan el *Diario* como los gritos de rebeldía de una vida interior decidida a preservarse de cualquier ataque, incluso si ha de hacerlo al precio de la crueldad. En una carta que proyecta enviarle a su futuro suegro, Kafka insiste sobre los rasgos de su naturaleza que lo hacen inepto para el matrimonio. Pero agraga:

Este texto es la introducción a la edición francesa de los *Diarios* de Kafka. Se reproduce con autorización de Gallimard.

...Sin que pueda considerar eso como una desdicha para mí, ya que no es más que el reflejo de lo que busco. Su singularidad se justifica, pues, en sí misma, y lucha contra el mundo en su propio nombre y rompe con las leyes elementales de la vida.

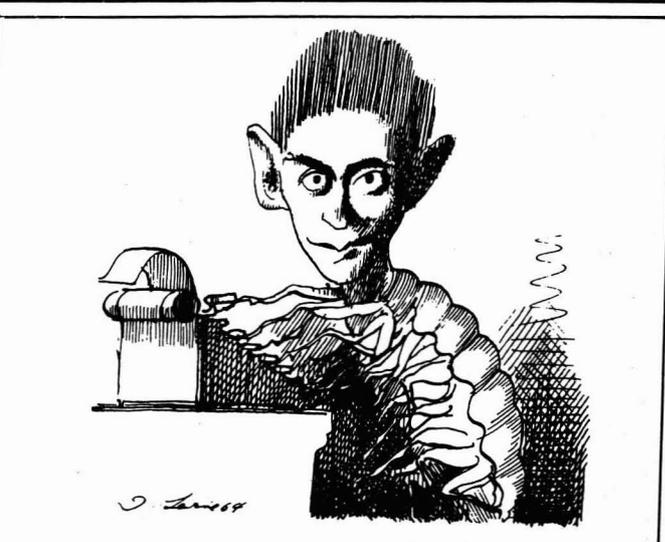
Una cadena

Sin embargo éste es apenas el aspecto más visible del combate. En verdad, el *Diario* en su conjunto es una refutación, más aún, una condena de este modo de ver. No está ahí para justificar la singularidad sino para desenmascararla, porque si Kafka ve en ella su única posibilidad de vivir y de crear, también le parece que contiene algo sospechoso, una parte de su persona de la que desconfiaba tanto más cuanto sus límites son imprecisos. Sin cesar, se esfuerza en distinguir entre su auténtica singularidad y la actitud enfermiza que viene a fortalecerla artificialmente. Sin cesar, la sospecha que nutre contra sí mismo le parece confirmar lo que sabe de su propia vida. Una educación errada, un padre tiránico que destrozaba

cualquier intento de independencia y ha lanzado en su contra un decreto de expulsión, un círculo incomprensivo para el cual singularidad significaba casi locura, todo eso ha falseado disposiciones naturales que de otro modo hubieran podido desarrollarse sin choques. Agravada por la reacción de un círculo mal preparado para comprenderla, su singularidad se transformó en un obstáculo para la vida, no puede desarrollarse, se disgrega engendrando la frialdad, la mezquindad, el cálculo, la avaricia y todos los vicios del burócrata de los que se acusa amargamente en el *Diario*.

Se ve por las anotaciones que Kafka consagra a escritores como Flaubert y Kierkegaard hasta qué punto admiraba a los hombres lo bastante fuertes como para aceptar su singularidad y vivirla hasta sus últimas consecuencias. Se ha reprochado no poder elegir de una buena vez su ruta, como ellos, no poder franquear la frontera que separa la soledad de una vida normal entre los hombres, vivir en una región frente a la cual *la isla de Robinson* era viva y bella. Sin embargo, si no logra casarse ni renunciar al matrimonio, vivir úni-

Ich führe jetzt gegen den Komplex richtet und
 Wenn ich dann einmal mit einem Vater erlehne
 würde herabsteigt von einem Vater so wie ich
 z. B. sollte Weihnachten quasi bin und wo
 ich so weit war dass ich mich nur noch gerade
 fassen konnte und ich mich, weshalb auf
 der letzten Stufe meiner Leiter schien, die
 aber ruhig auf dem Boden stand und an
 der Wand über was für ein Boden was hier
 an Wand und doch gel ganz Leiter macht,
 so direkt zu mir hin an den Boden,
 so haben sie meine Frage an die Wand



Einsichten aus meinem Leben
 und wie geht es für mich zu realisieren bring habe
 an die Bücher, ich werde das prüfen sie ist mir ganz

camente para escribir o aceptar su profesión, no es sólo porque su singularidad implique la indecisión y el desgarramiento: es porque choca con una certidumbre que la supera, quitándole toda posibilidad de justificarse. Certidumbre decisiva, ya que si *no es en el individuo sino en el corazón donde radica la verdad*, el mundo, sea cual sea, está en lo cierto y la singularidad está equivocada. Si la verdad está contenida en la indisoluble unidad del mundo humano, fuera del cual la vida es absurda y fragmentada, el individuo solo no tiene una existencia verdadera, el aislamiento no es más que una locura, la soledad no es más que un refugio engañoso, una huida ante las responsabilidades de la vida. El juicio que Kafka se aplica y que en el *Diario* resulta de una inexplicable severidad no se aclara si no es por esta certidumbre que implica obligaciones inmediatas: superar la rebeldía del hombre particular, encontrar el camino que lleva a una comunidad viva arraigada en un suelo, una tradición, una historia.

En la época en que emprendía su *Diario*, Kafka creía poder hacer de sus anotaciones cotidianas un puente entre su singularidad y el común de los hombres, todavía espera provocar la ruptura de su *círculo* —ya peligrosamente cerrado, el aislamiento había comenzado puesto que en la más lejana infancia— y pide a sus cuadernos que lo ayuden en esta tarea de la que más tarde dirá que ningún hombre ha conocido una tan difícil. El comienzo de los cuadernos in-cuarto y de los cuadernos de viaje (1911 y 1912), en efecto, está caracterizado por un movimiento hacia el exterior que se advierte sensiblemente, en esta época, por la amplitud y minucia de las descripciones. Aunque por la vivacidad de su trazo nos recuerda mucho los croquis con los que Kafka sembraba sus manuscritos, las descripciones no están allí por mero amor al dibujo. Traducen tan claramente como el resto del *Diario* la necesidad obsesiva de compensar, o más bien de transformar mediante la escritura, lo que las relaciones reales tienen de incompletas y de insatisfactorias. No que el hecho de escribir sea por sí solo una compensación suficiente. Más bien se trata aquí de un acto, el único que puede transmitirle a Kafka las fuerzas necesarias para tenderle a los demás *ambas manos al mismo tiempo*. Si por el hecho de su singularidad está fuera de la humanidad normal, quiere medir al menos la distancia, reconcer su posición, juzgar sus posibilidades de volverla más justa. Al describir el más mínimo encuentro, un paseo, una conversación en la calle, comprueba un estado de cosas que, por ser temporal, no refleja menos su situación constante. Los pasajes en apacencia más alejados de las preocupaciones del *Diario* no derivan en modo alguno de una distensión o distracción pasajera: restituyen al mundo su carácter enigmático, lo hacen ver tan lejano y también tan próximo como lo está a cada instante, ofreciendo el relieve insólito de sus detalles. Porque así lo ve Kafka al dar la vuelta a una calle, incomprensible y portador de una verdad que lo vuelve inatacable.

Más tarde, cuando Kafka sienta que sus fuerzas tienden todas a la creación literaria, las descripciones se harán menos abundantes, su función será colmada por apuntes, relatos, fragmentos de toda especie que, durante mucho tiempo, vendrán a interrumpir el curso de sus anotaciones cotidianas. Absorbido por entero por lo que él define como *la descripción de mi vida interior que se emparenta al sueño*, solo trata aún de disminuir la creciente distancia entre su mundo y la realidad. En los últimos años de su vida, juzgará que la literatura, hundiéndolo en su aislamiento, apartándolo de *la alegría de vivir de un hombre sano y útil*, lo ha debilitado y lo ha rechazado en su singularidad. Por sorprendente que esto parezca, la

alineará entonces entre los fracasos de su vida, junto a sus intentos de matrimonio, sus esfuerzos por aprender un trabajo manual, su estudio del hebreo o su adhesión al sionismo. Demás está decir que el fracaso, aquí, no está medido por el valor de la obra —aunque a veces llevara la humildad hasta desprenderse a sí mismo, Kafka no dudaba de su genio—, sino por el resultado del combate en el cual había querido comprometer la propia escritura. Los últimos cuadernos del *Diario*, cuyas descripciones y apuntes son más raros, cobran un tono meditativo que los acerca a los cuadernos de *Aforismos*, cuyo contenido no debe ya casi nada a los acontecimientos de la vida cotidiana. Relegado a su singularidad por la enfermedad, obligado a un aislamiento cada vez mayor, Kafka juzga perdida la partida que ha jugado hasta el límite por y contra sí mismo. La desesperación que siente impregna las últimas páginas del *Diario*: sólo podría ser medida por una tarea cuyo sentido total en la obra de Kafka permite sentir, sin revelar lo que precisaría su origen y sus límites.

Una imaginación enfermiza

Así, el único enemigo que Kafka acosa de cerca en el *Diario* es él mismo. No deja de asombrar la discreción de los escasos juicios que concede a lo que lo rodea, a los acontecimientos, las ideas y las costumbres de su tiempo. El mundo que quería a la vez golpear y sostener parece ausente del combate. Sin embargo, no lo está. Kafka no lo expone crudamente a la mirada, pero apunta por todas partes su verdadero rostro, con una descripción que no excluye la acuidad. En verdad, el mundo de Kafka en Praga, en ese pequeño rincón de Europa llamado entonces Bohemia, tiene el rostro de un enemigo poderoso e inapresable; tal cual es, con su orden aparente y su desorden real, con sus leyes informuladas que le aseguran al desorden mismo una cierta cohesión, con su neutralidad hostil, parece un obstáculo mayor al cambio decisivo que Kafka quería cumplir en él. Pese a toda su reserva sobre ese punto, el *Diario* no nos permite dudar de que este obstáculo ha sido inventado por una imaginación enfermiza.

Praga, en efecto, no aparece tan sólo en el *Diario* como un decorado bien hecho para tentar la imaginación de un poeta; la ciudad surge, es verdad, con sus calles, sus plazas, sus viejos puentes, con su atmósfera medieval que concuerda tan íntimamente con la inspiración de Kafka que los que lo rodeaban pudieron ver en el estilo de *El proceso* o de *El castillo*, la réplica del estilo gótico praguense. Pero detrás de ese cuadro familiar que contempla en sus paseos solitarios, ve otra cosa, una fatalidad que le hace signos por todas partes. Ya que, por secreta que sea, la fatalidad de Praga no se disimula mejor en medio de la actividad de todos los días de los que se esconde en las *Armas de la ciudad*: el puño gigantesco listo para golpear.

Esta fatalidad no proviene únicamente del hecho de ser Kafka judío, en un país en el que el antisemitismo, al menos en su forma latente, era, por así decirlo, tradicional. Está en gran parte determinada por la situación histórica, social y étnica de Praga, situación que no tiene equivalente en la Europa de hoy y de la cual la obra de Kafka, precisamente, de quizá la imagen más fiel. Todo, en esta capital que en los hechos es una pequeña ciudad, parece concertado para hacer nacer la idea de una distancia absurda, infranqueable, entre hombres aparentemente ligados por los mismos intereses y el mismo género de vida. Las diferencias de lenguas, de costumbres y de culturas que mantienen estrictamente separados los tres grupos humanos allí reunidos desde hace siglos,

son tanto más irrisorios en cuanto ninguno de esos grupos tiene un pueblo verdadero detrás de sí. Los checos, debilitados por la larga política de germanización de los Habsburgo, no pueden unirse a una nación, como no lo pueden los judíos, y los alemanes de Bohemia, separados de Alemania desde hace dos siglos, están en la posición de un pequeño grupo de colonos que no pudiera reclamar para sí ninguna metrópolis. Dentro de sus respectivos barrios, las diferentes capas de la población viven en un aislamiento tanto más fijado cuanto que a las diferencias de razas y de lenguas se le suman las tajantes diferencias sociales. Si los bohemios alemanes (sudetes) y los judíos forman una clase donde dominan la alta burocracia y la burguesía comerciante, el fondo de la población laboriosa está constituido por los checos. Como intelectual judío de lengua alemana perteneciente a una familia acomodada de comerciantes casi enteramente germanizados, Kafka se vio colocado en una situación que, por su misma anomalía, lo obliga a justificar su existencia más de lo que ningún hombre se había creído obligado a hacer.

Como judío es triplemente sospechoso a los ojos de los checos, ya que no sólo es judío, también es alemán; también es el hijo de un comerciante, la mayoría de cuyos empleados son checos (el relato que hace de una gestión cumplida ante un empleado de su padre es sumamente significativa en este sentido). Pero solo es alemán por su lengua, lo que, claro, lo une mucho a Alemania, pero para nada a los alemanes de Bohemia que, a sus ojos apenas son una ruín caricatura. Está separado de ellos por sus prejuicios de raza, y también por el ghetto de muros invisibles de que se ha rodeado involuntariamente la burguesía judía. Así, Praga le da cada día a Kafka el espectáculo de una sociedad cuya proximidad agrava la distancia o la separación, fundada sobre una ley tácita, y tácitamente observada por todos, como si la ciudad misma fuese víctima de un encanto. Los efectos de ese encanto no dejan de actuar a sus puertas, haciéndose sentir mucho más allá, tanto en las ciudades como en el campo, en Bohemia, en Austria en Hungría. Arrastra una situación de hecho que ni el mérito personal, ni los más sinceros esfuerzos, ni, por supuesto, el genio, pueden modificar. Para una sensibilidad desde hace mucho despierta, para un espíritu apto para captar el sentido invisible que envuelve por todas partes el mundo visible, semejante situación era el esquema de una condición infinitamente más general. Se sabe la forma que ese esquema tomó en la obra de Kafka y, sobre todo, en sus tres novelas póstumas. Quizá la ha juzgado demasiado estrechamente apegada a sus orígenes particulares. Si nos atrevemos a una hipótesis aventurada, sería éste un sentido que explicaría, al menos en parte, su decisión de destruir su obra.

Si nos detenemos sobre un estado de cosas caduco es porque Kafka lo vivió con una pasión por lo verdadero que le impedía las comodidades de la ilusión. No podía ignorarlo; habiéndolo reconocido solo podía resignarse pasivamente a padecer. Actuar y pensar *como si* este estado de cosas no tuviera consecuencias era como cometer una estafa que, si bien podía pasar inadvertida, no dejaba de volver sospechoso cualquier esfuerzo personal. El mundo en el que vivía Kafka le ofrecía, en el mejor de los casos, una existencia trunca y falaz, exigiendo la ceguera o el compromiso: por haber rechazado uno y otro conoció el desgarramiento, el tironeo entre dos necesidades contrarias que convierte la vida de sus héroes en el símbolo mismo de la imposibilidad. Si ignoramos los datos que, en la realidad, por lo menos agravaban esta imposibilidad de vivir, corremos el riesgo de equivocarnos sobre la forma que Kafka le dió a su pensamiento: la reticen-

cia, la embigüedad, la extrañeza, el humor glacial no son sólo la expresión de su singularidad, así como no derivan antes que nada de una actitud estética. Esos rasgos específicos responden a una realidad apenas menos reticente, apenas menos extraña y ambigua, siempre cargada de una imprecisa amenaza. Aparecen en el *Diario* en el mismo grado que en una novela o en un relato y por las mismas razones. Ya que lo extraño es que a menudo transporta la descripción más mínima a las regiones del sueño, no es sólo imputable a la desorientación que experimenta cualquier hombre violentamente requerido por su visión interior, en contacto con las cosas visibles. Lo entenderíamos mal si olvidáramos que, al cambiar de barrio, Kafka cambiaba también de mundo; que al tomar un tranvía de las afueras, se encontraba de pronto enfrente a ese mundo de los "otros" que, en sus libros, forma siempre un bloque compacto e inatacable; que al aboradar a una jovencita checa en la calle, sentía alzarse un muro que su correcto conocimiento del checo no podía derrumbar. La extraordinaria minucia de la descripción, la insistencia en el detalle que a veces gana sobre el conjunto, la especie de obstinación que pone Kafka en perseguir personajes fugitivos carentes de importancia en su vida, todo eso da cuenta de un desarraigo real y tanto más insoportable en cuanto no implica ninguna sorpresa. Extraño y extrañamente familiar, absurdo y trivial, tal es el universo de Kafka pintado en el *Diario*; con sus groseras contradicciones, sus fronteras tan amenazantes como ilusorias, su disparidad celosamente defendida, se encarna por entero, digamos, en la diversidad de esas narices innumerables que parecen ejercer sobre Kafka una violenta fascinación. En efecto, describir narices no es para él una manera de captar lo insólito en el fenómeno más natural. Es entrar directamente en contacto con una realidad de la separación que la forma misma de los rostros, en Praga más que en ningún otro lado, hacía sensible de inmediato. Así, lejos de nacer del solo placer de observar, las descripciones obedecen al principio del *acto-observación* que Kafka quería realizar al escribir: por este acto entran al combate y lo obligan a cumplirse en lo más ardiente, en las fronteras de lo particular y lo general, de lo exterior y lo interior, de lo visible y lo invisible. Ateniéndose estrictamente a la superficie de las cosas, alcanzan sin apartarse nunca la profundidad del *Diario*.

Una lengua corrupta e indigente

La situación que hemos tratado de abocar era muy capaz de crear en un hombre que hubiera vivido intensamente sus consecuencias, un sentimiento de malestar y de incertidumbre. Pero lo que para la mayor parte de la gente podía ser apenas una vaga molestia intervenía de modo preciso en la vida del escritor que, él estaba alcanzando personalmente en sus relaciones más íntimas con su arte. El escritor alemán de Praga —fuese o no judío— era heredero de una lengua cuyo estado reflejaba demasiado bien el del grupito que la hablaba. Aislado del todo de una lengua popular, mantenida al margen de la vida profunda que —en Alemania nutría por todas partes la literatura, sufría del mismo desarraigo que los hombres, encontrándose, como ellos, privada de una tradición y de una historia. Desecada por un uso restringido, estaba al mismo tiempo corrompida por las otras dos lenguas que traslapaban sobre su territorio: el bohemio y el yidish. Rígida y pobre, apenas si ofrecía al poeta flacos recursos naturales, obligándolo a sacar de la nada sus propios medios de expresión. Todos los escritores prageses de esta época, incluidos Rilke y Werfel, debieron superar a la vez la col-

rupción y la indiferencia de su lengua. Es significativo que para llegar a ello, Rilke y Werfel, precisamente, hayan debido buscar en otra parte, (uno en París, y el otro en Viena) la fuerza para romper el maleficio de Praga. Ese maleficio lo vivió Kafka, casi hasta el fin, tan violentamente, que estuvo tentado de huir de él en ciertas épocas de su vida; la naturaleza de su inspiración, las exigencias de su propósito, le impedían compensar con una riqueza prestada las insuficiencias de su patrimonio lingüístico; huésped tolerado de un país que no era legalmente el suyo, se vaía como *el invitado de la lengua alemana*, única lengua que sin embargo podía llamar maternal. La intransigencia absoluta de este modo de ver le condujo sobre todo a juzgar severamente a los escritores judíos que creían poder negar el malestar empleando la lengua alemana como si les perteneciera. En una carta a Max Brod escribió sobre ellos: *Vivían entre tres imposibilidades (que al azar llamo imposibilidades de lenguaje, es más simple llamarlas así, pero les podríamos dar otro nombre): la imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir en cualquier otra lengua, a la que casi podríamos agregar una cuarta imposibilidad: la imposibilidad de escribir (puesto que su desesperación no era algo que la literatura hubiera podido apaciguar, era algo enemigo de la vida y de la literatura, dado que esta era aquí algo provisorio, como para alguien que escribe su testamento justo antes de colgarse, un estado provisorio que muy bien puede durar toda una vida...).*

De sobra vemos, en el rigor habitual de ese juicio, qué importancia absoluta le concedía Kafka a la lengua; si la lengua es el bien común por excelencia, si de veras representa la verdad incluida en cualquier comunidad humana, el intruso, el extranjero no puede, como no lo puede el animal híbrido, mitad gato, mitad cordero, cuya suerte miserable describe, tener una lengua. La lengua de que se sirve le ha sido provisoriamente prestada y su empleo está limitado por la más extrema discreción. Por paradójico que sea, sin embargo, sobre esta reserva de principio ante su propia lengua construyó Kafka su obra.

Al mencionar las tres imposibilidades que sufrían sin saberlo los escritores judíos de lengua alemana, Kafka, por supuesto, las hace suyas. Periódicamente, la imposibilidad de escribir de la que se queja tan amargamente en el *Diario* agrava el sufrimiento de su vida. En los primeros cuadernos se traduce en dudas que apuntan tanto sobre su vocación personal como sobre la propia lengua. En la época en que todavía sufría la influencia del estilo expresionista, discute a la vez la realidad del mundo exterior y la realidad de las palabras: *A Dios gracias*, dice el personaje de un relato de su juventud, *Luna, tú no eres Luna ya, quizá sigo llamándote Luna por indolencia, objeto-llamado-luna. ¿Por qué eres menos arrogante si te llamo: linterna de papel olvidada extrañamente coloreada? ¿Y por qué te retiras cuando te llamo columna de María y no reconozco tu pose amenazante, columna de María, cuando te llamo: luna que arroja una luz amarilla. Parece realmente que no se te hace bien reflexionando sobre ti. Pierdes ánimo y salud...*

Todo este pasaje ilumina el estilo de las primeras obras de Kafka, donde lo que queda de preciosidad un poco convencional expresa, en los hechos, una sospecha con respecto al lenguaje. Sospecha, que, por una curiosa propiedad de las palabras mismas, puede volverse contra los objetos y atenuar en cierto modo su inquietante extrañeza. Es verdad que la duda aparta pasajera y la amenaza contenida en todo objeto, pero su eficacia toca rápidamente sus límites: si el sentido de la palabra es dudoso se separa del sonido y la palabra aparece solo como un conjunto absurdo de sonidos aislados. Al comienzo del *Diario* encontramos numerosos ras-

tros de esta disociación que no es sin duda ajena al aire titubeante de los primeros fragmentos. Así, bajo su forma primitiva, la duda favorece.

Un instrumento perfecto

Los cuadernos de 1910 y de 1911 ponen el acento sobre el sufrimiento que le causaba a Kafka su inseguridad ante la creación literaria. La única cosa que entonces podía oponerse a la duda era un estado de inspiración en el cual las palabras vuelven a encontrar su sentido perfecto y evidente. Por este estado es imprevisible, y fugaz, encierra la creación en sus límites estrechos más allá de los cuales todo se vuelve poco seguro. Si observa que, en esos estados privilegiados, le baste escribir una frase al azar para que esta frase sea ya perfecta, también comprueba que después de una interrupción de su trabajo le hace falta incesantemente *sacar las palabras del vacío*. Estas alteraciones de duda y de seguridad llenan el *Diario* hasta 1912, época en la que Kafka compone el *Verdicto* y donde, tomando conciencia de la orientación definitiva de su actividad literaria, sale del malestar que le entregaba a múltiples influencias. A partir del *Verdicto*, escribe en una noche en un estado de total exaltación y que salió de él como una liberación cubierta de suciedades y mucosidades, dispone de una lengua que, manteniéndose a distancia de sus orígenes, irá despojándose pero sin cambiar. De ahora en adelante la lengua de Kafka está tan al abrigo de las alteraciones insidiosas como del pintoresquismo local que se le ofrecía (los escasos "bohemianismos" que se puede registrar en esos textos son aquellos que, contenidos en giros familiares, podían escapar al oído más atento). Cumple en la obra con lo que su preocupación por la pureza ordenara a Kafka para su vida. No pudiendo resignarse a la impureza o a la rigidez libresca que su alejamiento de cualquier habla popular hacía casi inevitable, Kafka tomó la pobreza al pie de la letra. Excluyó deliberadamente de su prosa los neologismos y los arcaísmos, las formaciones de palabras compuestas que, en alemán, tienden tan fácilmente al escritor, y hasta las ligeras desviaciones de sentido que el poeta puede imponer a la historia de su lengua; resuelto a no apropiarse por la fuerza de lo que le falta, renuncia a usar el poder efectivo de una lengua que, en el fondo, no responde a su entendimiento judío y expresa mal sus matices. No sólo no inventa nada, sino que obliga a la palabra a retornar a su pobreza primitiva; en el fondo es el despojamiento el que le rehace un cuerpo, restituyéndole su ambigüedad primera. Si no aporta nada que ensanche el dominio propio del alemán, excava en la lengua hasta las profundidades en donde recupera un poder de comunicación olvidada. Profundizando y rejuvenecido por un continuo despojamiento, la palabra puede entonces actuar en el seno de una frase que ella sí adopta todos los matices, todas las curvas del pensamiento. Porque lo que Kafka debe negarle al vocabulario, lo concede a la frase: larga, movidiza, sin cesar oscilante entre dos polos contradictorios, cortada de incidentes y de palabras restrictivas, sólo la frase es rica, de una riqueza que el más exigente ascetismo puede aceptar. Puesto que si ha reconocido en sus tendencias ascéticas un rasgo sospechoso de singularidad, las ha dejado sin embargo gobernar su creación literaria, de la cual quería hacer un instrumento perfecto, capaz de levantar el mundo *a lo hermoso, lo puro, lo inmutable*. Si la perfección del instrumento ha sido alcanzada, se puede decir que ha sido lograda sobre la confusión, sobre todo lo que, efímero o impuro, debía, con toda seguridad, volverla inaccesible.

ROBERTO ZAVALA RUIZ

PROSAS

GENTE COMÚN

Al llegar a la mitad de su existencia se dio cuenta de que había perdido el tiempo. La otra mitad la perdió buscando el tiempo perdido.

ÍCARO

Las alas de pluma de ave pegadas con cera no resistieron. Entonces construyó miles y miles de diseños, cambió de pegamentos, estudió corrientes, descubrió leyes de atracción y movimiento, inventó materiales y adhesivos de alta resistencia.

Por fin, más allá del aluminio, la historia y las resinas epóxicas, Ícaro había dejado atrás la Tierra, pero ya no recordaba para qué quería volar, ni adónde quería ir, ni por qué.

FE DE ERRATAS

En la primera página, primer párrafo, primera línea, donde dice "primera página, primer párrafo, primera línea" debería decir algo trascendental o al menos gracioso. La segunda línea debería estar en blanco. La tercera es ya un abuso de confianza.

SUZANNE JILL LEVINE

EL ESPEJO DE AGUA

“Los espejos, brillando como aguas apretadas, hacían pensar en un reguero de claras charcas”.

*La última niebla*¹

“¿Cuál es el origen de nuestro primer sufrimiento? Yace en el hecho de que dudamos hablar... Nació en el momento en que acumulamos silencio. Sin embargo, el arroyo nos enseñará a hablar, a pesar de tristezas y recuerdos, nos enseñará la euforia a través del ‘eufuismo’, la energía a través del poema. Se repetirá incesante sobre la hermosa palabra circular que fluye por las rocas.”

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*.²

Teoría

La metáfora del espejo se ha reflejado a lo largo de la historia del arte occidental. *El espejo y la lámpara* (1953), de M. H. Abrams, por ejemplo, es un estudio de toda la poesía neoclásica, romántica y moderna. Pierre Mabille examina el espejo en *Le miroir du merveilleux* (1940), un ensayo sobre el surrealismo (y fuente del concepto carpenteriano de “lo real maravilloso”) Mabille nos da un punto de vista bilateral del espejo tanto como objeto (“una maravilla” —un mundo invertido donde las categorías de la lógica racional se han trastornado— y un vehículo de “admiración” —uno “ve” a través del espejo) al igual que como metáfora de la obra de arte surrealista: donde uno puede percibir el mundo “al revés”.³

En el contexto de la novela latinoamericana, *Cien años de soledad* es un notable ejemplo de la metáfora del espejo: aquí aparece como símbolo de la literatura auto-consciente, particularmente de la ficción maravillosa y fantástica,⁴ García Márquez parece estar de acuerdo con Mabille en que “la verdadera meta de la jornada maravillosa consiste en la exploración total de la realidad universal”⁵ al afirmar que la novela “ideal” no sólo cuestiona las realidades socio-políticas sino que penetra en la realidad hasta el punto de “trastrocarlo” todo para mostrar “el otro lado”⁶ —para el lector de *A través del espejo* de Lewis Carroll, esta observación es probablemente un *dejá vu*. El manuscrito del mago-gitano Melquiádes es el “espejo” vivo de la historia de la familia Buendía; aquí no sólo el espejo sino imágenes sintagmáticas como el hielo y el vidrio señalan los múltiples actos de la lectura: en los espejos, uno se ve a sí mismo, pero uno *ve* el objeto —el hielo— y uno *ve a través* del vidrio.⁷

Siguiendo el concepto del lector como escritor en Borges, se podría *ver* estos tres actos como formas complementarias del proceso de leer/escribir:⁸ 1) Mientras el escritor se ve reflejado en el texto, el lector también se ve reflejado; 2) el escritor (o el lector) ve la ficción, el mundo, como una opaci-

dad, un objeto; 3) el escritor (o lector) ve a través del texto (el mundo) los significados posibles, las interpretaciones, las traducciones: el espejo en este caso se convierte en una transparencia. El arte es el espejo: de la conciencia del poeta, de la realidad. La palabra *reflexión*, como la contemplación o la especulación (*speculum*), no puede sino reflejar el siempre presente espejo.

El espejo literal y metafórico se ha convertido en un emblema femenino, estatuido por la mitología —los mitos de Narciso y de Acteón— y por los estereotipos cotidianos. El concepto femenino del espejo consiste tradicionalmente en una perspectiva negativa: la mujer como Imagen, como un Otro, contemplado o proyectado por el Yo masculino, ha sido objeto de discusión crítica por parte de pensadoras feministas —desde Simone de Beauvoir hasta Julia Kristeva. La búsqueda del Yo sano y serio que se encuentra oculto del otro lado del espejo ha sido el tema central de *The Madwoman in the Attic*, un estudio reciente sobre las escritoras de lengua inglesa del siglo XIX:⁹ la mujer necesita salir del espejo, ir más allá del espejo. Sólo hace falta recordar los arquetipos de las Musas para poder entender la conjunción del Arte y de la Mujer bajo el signo del espejo del poeta, una antigua idea renovada por los románticos y los surrealistas, la Belle Dame Sans Merci convirtiéndose en Nadja, la amante real y metafórica del artista.

El concepto del espejo femenino, discutido en *El segundo sexo* de Beauvoir, ha sido resumido en otro estudio feminista más reciente:

Al igual que Virginia Woolf... Simone de Beauvoir está interesada en el espejo, metáfora y realidad, como clave de la condición femenina. La mujer se preocupa por su imagen; el hombre, a su vez, necesita la prolongación aumentada de su autoimagen que le brinda la mujer. La diferencia yace entre la orientación activa y pasiva... En la mujer, particularmente, la imagen se identifica con el ego... La mujer convirtiéndose en un objeto a sabiendas, cree que en realidad *se ve a sí misma* en el espejo. La reflexión, al igual que ella, es un hecho pasivo, una cosa. Para los hombres la situación es más compleja. A la mujer siempre se le ha comparado con el agua porque, entre otras cosas, ella es el espejo en el cual el hombre —Narciso— se contempla: se inclina ante ella, de buena o mala fe. Pero en cualquier caso lo que él pide es buscar lo máximo que pueda ya que el interior de su existencia es vacío y porque además se debe proyectar en un objeto para encontrarse a sí mismo.¹⁰

Aquí se ve a la mujer como objeto pasivo: “el oscuro objeto

del deseo"; ella es la reflexión, la imagen dialécticamente opuesta al hombre como *contemplador*, un actor insertado en la realidad. También ella encarna las alegres aguas maternas en las cuales nace el hijo de Edipo, y el estanque sombrío de la autorreflexión donde el perenne Narciso se adormece. Ella empieza a concebirse como Imagen, ya que se ve tal y como el hombre la observa; es alienada de sí misma dentro de una jerarquía represiva.

El cisma entre el Yo y la Imagen de la mujer en la literatura latinoamericana ha sido retratado por la novelista mexicana Elena Garro, cuya olvidada obra maestra *Recuerdos del porvenir* (1963) anticipa a *Cien años de soledad* (1967) no sólo en la concepción del tiempo circular y del incesto, y en su "realismo mágico", sino también en la presencia del espejo. Ese es el único vehículo para el autoconocimiento del personaje de una mujer enviudada recientemente, después de años de un matrimonio convencional. Ella se da cuenta de la desaparición de su personalidad en el matrimonio, lo que interpreta como pérdida de su imagen. La viuda no puede recordar cómo lucía antes de ese periodo oscuro de su vida:

"¡Qué curioso, no sé qué cara tenía de casada!" les confiaba a sus amigas. "¡Niña, ya no te contemples más en el espejo!" le ordenaban los mayores cuando era pequeña; pero no podía impedirlo: su propia imagen era la manera de reconocer al mundo... Cuando se casó, Justino acaparó las palabras y los espejos y ella atravesó unos años silenciosos y borrados en los que se movía como una ciega, sin entender lo que sucedía a su alrededor. La única memoria que tenía de esos años era que no tenía ninguna. No había sido ella la que atravesó ese tiempo de temor y silencio.¹¹

La frase "no sé qué cara tenía" en realidad significa "no sé quién era": este pasaje yuxtapone la alienación del Yo con la alienación del lenguaje. No sólo nuestra propia imagen sino también nuestras palabras pertenecen a Otro —en este caso, al hombre.

Sin embargo, al considerar la existencia del espejo-fantasma como algo exclusivamente femenino, se reduce, se simplifica un problema más complejo. Como lo sugiere Jacques Lacan en sus tratados psicoanalíticos sobre la imaginación y la fase del Espejo, el Yo —el Ego— existe solamente como una imagen que cualquier sujeto concibe a través del primer encuentro con el Espejo, es decir, con la reflexión de él o de ella. Antes de esta fase, el sujeto sólo experimenta una serie de sensaciones incapaces de definir el yo masculino o femenino de los otros; por ende, es inconsciente de su realidad físico-psíquica como un todo. A través de una primera impresión del yo en la fase especular, el sujeto puede anticipar, imaginar o profetizarlo.¹² Si la imagen precede o desplaza al yo entonces el concepto de Beauvoir de la mujer como Imagen (en efecto, Beauvoir menciona su familiaridad con la teoría de Lacan acerca de la naturaleza especulativa del Ego),¹³ es decir, la condición de la mujer es simplemente una variación de la del hombre. Con esto, claro, volvemos circularmente a la problemática de la existencia de la mujer bajo la sombra del hombre.

Aunque el hombre es una sombra en la caverna platónica, también posee la ilusión de una acción, de la contemplación. Pero para la mujer, en un sistema tradicional, "el silencio es total... son prisioneras de los espejos", como afirma Monique Wittig.¹⁴ Para el hombre (hombre y humanidad son sinónimos en el uso coloquial) la inmersión en el espejo lleva a

la autoconcientización, la soledad, la muerte narcisista, pero también implica la búsqueda del Otro, el intento por encontrar el propio Yo, una anticipación imaginaria de lo desconocido, la búsqueda de lo imaginario por medio de las invenciones artísticas —que si no son la realidad, son "realidades". Estos aspectos positivos de la experiencia *especulativa* aparentemente no están al alcance de la mujer, a menos que la estructura de nuestro sistema de valores y de lenguaje cambie —para romper el "silencio" hablando— porque es el habla en sí misma la que tiene que alterarse.

La fragmentación del lenguaje, la destrucción del código patriarcal se experimenta en *Le corps lesbien* de Monique Wittig: aquí aparece la metáfora de la fragmentación, del cuerpo y del mito de la mujer como un todo, como emblema de la destrucción del control masculino sobre el cuerpo de la mujer.¹⁵ Obviamente la precursora más importante en la fragmentación del discurso falocéntrico es Gertrude Stein; el cuerpo femenino como metáfora de la escritura, a partir de Stein, ha sido analizado por otras escritoras de hoy: si el lenguaje patriarcal es el divisor nominal de la realidad en componentes, afirma Rachel Blau du Plessis, el discurso femenino debe tratar de instalar su pluralismo, su fluidez sobre la rigidez metafórica masculina. Se basa plenamente en la anatomía: el cuerpo femenino es multi-poroso, multi-orgásmico, y en este sentido antijerárquico: el pluralismo, la flexibilidad y la fluidez aquí aparecen como virtudes dominantes de la psiquis.¹⁶

Praxis

Esta intuición acerca de la fluidez como parámetro esencial de un posible lenguaje femenino es muy relevante para las novelas y cuentos de María Luisa Bombal, cuyos textos parecen impregnados de lluvia, de niebla y de pozos. Su novela *La última niebla* (1935) ofrece una síntesis del espejo fantástico y femenino. Este texto saturado de niebla parece confirmar el arquetipo de la mujer como agua-espejo de Narciso, con sus imágenes obsesivamente acusas. Pero el agua, como cualquier símbolo, señala múltiples connotaciones: el océano sugiere la matriz de la madre Naturaleza, el agua cayendo (río, cascada, lluvia) podría tener un tono masculino, como sugiere Octavio Paz: "La nube, una imagen multivalente, indecisa (como la niebla, yo añadiría) entre el agua y el aire, expresa admirablemente la naturaleza ambivalente de los signos y los símbolos."¹⁷ Mientras la mujer reprimida de la novela de Bombal ejemplifica la mujer presa ante el espejo, la lectura pluralista de este texto (o textura) puede mostrar la (re)creación de la mujer no sólo como objeto *visto* sino como sujeto *observador*: la mujer como Poeta, es decir, Hacedora.

El argumento nebuloso de *La última niebla* trata de las frustraciones de una mujer de clase media dentro de su matrimonio convencional, en su papel limitado de esposa de un terrateniente en una provincia de Chile. En este drama el lector puede encontrar obvios paralelos con *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac, uno de los modelos literarios de Bombal. La vida sórdida, represiva, de una provinciana de clase media en Francia, los efectos que ocasiona en Teresa, la atmósfera de la campaña francesa, parecen encontrar eco en la visión provinciana que ofrece Bombal. Pero los paralelos entre el moralista Mauriac y la fantasiosa Bombal terminan aquí, ya que la novelista chilena explora, al igual que sus contemporáneos y colegas Bioy Casares y Borges, lo fantás-



tico en lo cotidiano. En efecto, *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, donde el narrador de un diario se enamora de una mujer que existe sólo en otra dimensión, puede considerarse como una versión masculina de la novela de Bombal.

La última niebla, como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James o *Le voyageur sur la terre* de Julien Green, se convierte en un drama de percepción: el protagonista femenino desconocido, a través de una narración en primera persona, en la cual se contradice a menudo, narra una serie de acontecimientos en los cuales imagina o experimenta encuentros con un amante. La representación de los acontecimientos en Bombal sigue el modelo del sistema de percepción en el discurso narrativo fantástico definido por Todorov.¹⁸ Las percepciones siempre se encuentran acompañadas por medios de visión, tales como los espejos, las ventanas, el agua como espejo o como la metafórica ventana de la niebla, que sirven paradójicamente para deformar la visión o por lo menos deformar la “copias pragmáticas” de la realidad concebida por la vista y las percepciones.¹⁹

En el primer encuentro con el amante —en la oscuridad, en la niebla y en la ciudad (donde la aventura erótica es más factible que en el campo)— lo que primero observa en la luz de la calle es una sombra húmeda sobre la acera, una sombra que al principio cree ser su propia sombra, pero que es la sombra de otra persona unida a la suya propia (p. 48). El siguiente encuentro se produce cuando se está bañando en un estanque: hay varias escenas claves en que ella se baña en el estanque oscuro del bosque, señalando la inmersión arquetípica femenina dentro del agua de su propia sensualidad, y en la contemplación narcisista de su cuerpo como objeto, donde las plantas acuáticas la acarician como un amante. Es interesante observar que mientras ella intenta equiparar estas caricias con las de un amante²⁰, estas plantas acuáticas, como el agua oscura y suave, parecen brazos más femeninos que masculinos. Las plantas acuáticas son, desde la mitología, femeninas Náyadas (de la ninfa Náyade, hermana acuática de Narciso) cuyas caricias incestuosas son vitales pero fatales para el hermano que caiga en su abrazo eterno.

Inmersa en este estanque mitológico, la protagonista, una cazadora erótica, observa en medio de la niebla un carruaje que se acerca. Cuando los caballos se aprestan a beber agua del otro lado del estanque, ella percibe a través de la ventana del carruaje la cara de su amado, supuestamente observándola y sonriéndose con ella. El pozo se convierte no sólo en el lugar donde ella se ve a sí misma, sino también donde puede ver a otros. De nuevo él desaparece y ella se queda pensando si el incidente realmente ocurrió o si fue un sueño.

Finalmente, los extraños incidentes de la novela se resuelven con una explicación psicológica: ella se *imaginaba* cosas y al final permanece al lado de su marido en la niebla inmóvil de su estancamiento, de su “alienación”, como lo han señalado varios críticos.²¹

La novela de Bombal parece seguir el paradigma de la narrativa fantástica (según Todorov): *La última niebla* no sólo encaja dentro de la temática del Yo, por ejemplo, del sujeto como censor dubitativo de la realidad, sino también dentro de la temática del Otro que se centra en la sexualidad como transgresión de los límites normales de la experiencia, como en el caso del adulterio, del incesto, del sadomasoquismo o de la necrofilia. *La última niebla* postula un posible adulterio, presenta a la mujer en un estado de sensualidad exacerbada y finalmente muestra su preocupación por la muerte y el suicidio. La protagonista se reconoce a sí misma como el objeto reflejado en los espejos, acariciado por las aguas, y como una

reflexión —eco de *Rebeca* de du Maurier— sobre la primera mujer de su marido, que murió ahogada en las profundidades del pozo —como la muerte o el suicidio de Ofelia. En efecto, las fantasías o experiencias eróticas de la protagonista reflejan las de su apasionada y adúltera cuñada Reina, que trata de suicidarse. La protagonista siente y actúa como una sombra de esta “reina”.

Cuando se funden los temas del Yo y del Otro, según Todorov, se presenta a menudo una transgresión; así pasa en la historia de Bombal: si el amante percibido es imaginario, no puede existir un adulterio verdadero, y viceversa. Cuando la protagonista habla de su amante imaginario como si fuera real, su marido Daniel la rechaza bruscamente como si estuviera loca (p. 67). Las dos dimensiones, la real y la sobrenatural, chocan mutuamente pero no se funden totalmente en la versión fantástica de Bombal. Al final de la relación fantástica (como observa Todorov) o se da una explicación racional, como en *La última niebla*, o se produce una vacilación infinita, una incertidumbre que nunca se resuelve, como un “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges, o en *La invención de Morel* de Bioy Casares.

Sin embargo, definir la novela de Bombal según la teoría de Todorov sería reducirla.²² Además, dentro de la dialéctica del Yo y el Otro discutida por Beauvoir, se pueden señalar ciertas inversiones femeninas en el mundo fantástico de Bombal: el Yo es la mujer, un sujeto que proyecta el amante masculino como el oscuro *objeto* de deseo. Aunque la protagonista insiste en el hecho de que es él quien la contempla, y tal cosa le produce “vibraciones”, es la conciencia de ella lo que la hace vibrar. La flora acuática que la envuelve es un aspecto activo de la sensualidad femenina, aun cuando sea el abrazo metafórico del hombre.

La niebla y el agua que dominan no sólo esta novela sino toda la obra de Bombal se han definido como símbolos de la alienación; así, se ha comentado el hecho de que la niebla, la presencia de “nubes” suspendidas sobre la protagonista, significa su incapacidad de despertarse de un mundo de sueños y asirse a la realidad. Es decir: hasta ahora los críticos de Bombal se han conformado con interpretaciones muy limitadas —por ejemplo, cuando Amado Alonso (que, en su prefacio a la segunda edición de *La última niebla*, elogia la estructura poética de esta narración) habla del mundo de Bombal como algo demasiado hermético, solipsista.

En su ensayo poético sobre el agua, Gaston Bachelard ofrece un juicio crítico que bien podría aplicarse afirmativamente al sueño brumoso de Bombal. Según Bachelard, “la poesía no expresa las divagaciones peligrosas de una psiquis solipsista, sino la constante recreación de la naturaleza y la experiencia a través del lenguaje humano.”²³ El agua o la niebla que parecen “desmaterializarlo” todo, como sostiene la narradora de Bombal (p. 78), en realidad materializa a través de los procesos imaginativos la imaginación o, como dice Bachelard, “la materia (aquí el agua, uno de los cuatro elementos) es el inconsciente de la forma.”²⁴ Las aguas femeninas, sensuales de Bombal se pueden ver como aguas dinámicas, de lo desconocido, y como tales representan una salida hacia otra dimensión.

Así, la niebla se convierte en una metáfora de la naturaleza reflexiva, ambigua, del género humano y, además, del género literario. Bombal la refleja en cada nivel de su relato: los personajes son fantasmas, espejos el uno del otro. Los tres personajes femeninos —la narradora, la esposa muerta, Reina— son uno solo, así como los tres personajes masculinos —Daniel, su hermano Felipe, el amante imaginario—

son ecos mutuos. De ahí que las escenas constantemente se repiten o se oponen, y de ahí, también, que la carta de la protagonista a su amante imaginario refleje el libro que los encierra, contradictorio y apasionado. Y el agua, espejo narcisista del mundo, se convierte en la superficie reflexiva de la cual habla Bachelard, ya que el lago del poeta ve y también sueña.²⁵ El agua, entonces, se convierte en parámetro *activo* del texto de Bombal: la presencia del poeta parece verse simbolizada en el estanque que sueña, que quizá se toca.

Notas

1. María Luisa Bombal, *La última niebla* (2a. edición, Chile: Editorial Nascimento, 1941.) Todas las citas están tomadas de esta edición.
2. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (París: Librairie José Corti, 1963).
3. Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, Cornell University Press, 1975), pp. 121-122.
4. Ver *El espejo hablado*, de S. J. Levine (Caracas: Monte Avila Editores, 1975).
5. Todorov, p. 5.
6. Josefina Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972) p. 117.
7. Ludmer, p. 97.
8. E. Rodríguez Monegal, “Borges: el lector como escritor”, *Triquarterly* 25 (otoño 1972), pp. 102-143.
9. Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale University Press, 1979), pp. 15-16. (El título se refiere a la mujer loca en la buhardilla en *Jane Eyre* de Charlotte Bronte.)
10. Patricia Spacks, *The Female Imagination* (New York: Avon Books, 1976), pp. 23-24.
11. Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (México: Joaquín Mortiz, 1963, 2a edición 1977), pp. 27-28.
12. Jacques Lacan, “Imaginary”, “Mirror Stage”, French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis (*Yale French Studies*, no. 48, 1972), pp. 191-194.
13. Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Vintage Books, 1974), p. 303.
14. Monique Wittig, *Les Guérillères* (Paris: Minuit, 1969), p. 40.
15. Véase Lynn Higgins, “Nouvelle Nouvelle Autobiographie: Monique Wittig's *Le Corps Lesbien*, *Sub-Stance* (No. 14, 1976), pp. 160-165.
16. Véase Rachel Blau de Plessis, “Washing Blood”, *Feminist Studies* (Vol. 4, no. 2, June 1978); “Psyche, or Wholeness”, *Massachusetts Review* (Vol. XX, no. 1, Spring 1979); “For the Etruscans: Sexual Difference and Artistic Production: the debate over a female aesthetic” (ms.).
17. Octavio Paz “Agua siempre se escribe en plural”: *Diacritics* (Winter 78), p. 48.
18. Todorov, 121-122.
19. Gilbert Durand, *Les Structures Antropologiques de l'Imaginaire* (Grenoble: Presses Universitaires Françaises, 1960), p. 20. La referencia de Durand a Bachelard me llevó a estudiar *L'eau et les rêves*.
20. Linda Levine compara las caricias de una planta con las de un hombre en “María Luisa Bombal from a Feminist Perspective”, *Revista Interamericana*, vol. 4, no. 2, verano 1974), pp. 150-152.
21. Véase Margaret Campbell, “The Vaporous World of María Luisa Bombal”, *Hispania* (XLIV, setiembre 1961); también Ian Adams, *Three Authors of Alienation* (Austin: Texas University Press, 1975).
22. E. Rodríguez Monegal, en “Borges: una teoría de la literatura fantástica” (*Revista Iberoamericana*, vol. XLII, abril-junio 1976, no. 95) señala que la teoría de Todorov, formulada sin considerar las obras de Borges, ha sido superada por “la poética de lo incierto” del crítico francés Irene Bessiere.
23. G. Bachelard, *On Poetic Imagination and Reverie* (New York: Bobbs Merrill, 1971), p. XXXV.
24. *Ibid.*, 70.
25. *Ibid.*, 77.

RESEÑAS

DE LIBROS

LA MÁSCARA COMO TRANSPARENCIA

Una de las condiciones para una crítica *real* del hecho literario debe ser el valor asignado a los textos— objeto, o sea a los textos que están en análisis. De lo contrario, siempre quedará el sabor en el lector de una injusticia cometida por parte del crítico. Esto último es justamente lo que ocurre en el libro de Antonio Carreño sobre la persona y la máscara en la poesía contemporánea. De los ocho ensayos que conforman el libro, cuatro son los que verdaderamente pueden interesar: los que tratan sobre Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Fernando Pessoa y Antonio Machado. Los restantes, correspondientes a análisis de la obra de Vicente Aleixandre, Félix Grande, Miguel de Unamuno y Max Aub, quedan como sobrando en el libro o dejan la impresión, en el mejor de los casos, de que pertenecen, en realidad, a otro libro. Porque en verdad, ¿qué tienen que ver entre sí Unamuno y Paz, Borges y Aub, Grande y Pessoa, Machado y Aleixandre? Nos referimos, obviamente a niveles de calidad. Pero vuelve a resultar obvia la diferencia entre los autores tratados, tan obvia que obliga a testificar un desencanto por parte del lector. Por otra parte, el libro de Carreño trata sobre la persona y la máscara en el plano, simplemente, del significado. A esta altura del siglo parece evidente que el enmascaramiento de un autor puede funcionar únicamente en el nivel del lenguaje, esto es, en el *nivel del significante* y no en el nivel del significado. Aunque sea de rigor crítico el señalar la máscara como tópico, ¿qué se puede saber del funcionamiento de tal figura en el plano del sentido? Eso sería creer en el enunciado, y esto es justamente (la ambigüedad o lo falso del enunciado) lo que viene denunciando a gritos la literatura contemporánea.

▲ Antonio Carreño: *La diálexica de la identidad en la poesía contemporánea-La persona, la máscara*. Gredos, Madrid, 1982.

Por ejemplo, en el caso del análisis de Pessoa ("Fernando Pessoa o el perdido de sí mismo"), Carreño analiza el caso de la heteronimia de Alberto Caeiro, y para ejemplificar, lo compara, ¡Dios!, con Juan de Leceta, heterónimo de Gabriel Celaya. Como si la capacidad de funcionalidad de un heterónimo no dependiera de su autor. Es un choque sentir en carne propia ese intento de literatura comparada entre el mediocre Gabriel Celaya y Fernando Pessoa, creador este último de por lo menos dos poetas excepcionales. Pero la insuficiencia de Carreño no termina ahí. Parecería bastante claro que en el caso del heterónimo maestro de las caras de Pessoa, Alberto Caeiro, toda la funcionalidad del poema que constituye "O guardador de rebanhos" radica en el lenguaje radicalmente coloquial que manifiesta. Esta coloquialidad de Caeiro tiene su explicación en el pragmatismo filosófico que él mismo detenta y que puede explicarse en el plano lingüístico en un lenguaje como el coloquial, de primera mano, de unidad entre palabra y cosa. Este pragmatismo lingüístico, cuyos ecos actuales pueden percibirse en autores tan distintos como Nicanor Parra y Borges, tiene su explicación en la visión homogénea de la realidad que representan los poemas de Caeiro, que puntualmente reiteran la distinción tan cara a Pessoa entre *hombre ingenuo* y *hombre pensante*. Carreño sobrepasa esta diferencia para detenerse en cuestiones secundarias como pueden ser las fechas en que Caeiro escribe tal o cual poema. Carreño acierta cuando practica una crítica de corte filosófico y erudito (razones de más para que su obra figure en la Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso). Pero en el caso de Pessoa como en el de Machado, Paz, Borges, que son autores *nuevos* (esta palabra tomada en su acepción estructural, esto es, en la capacidad de las obras de ser sincrónicas en este momento) requerirían una visión nueva de sus valores, es decir, una visión que calara en la práctica significante de los mencionados autores. Se podría pronosticar una novedad de un siglo más para los poemas de Pessoa, y no es posible, todavía, concebir obras que lo traten como poeta medieval. Carreño acierta más en el caso de Antonio Machado donde, a diferencia de Pessoa, la alteridad se da en

el nivel del significado y no del significante. En efecto, no es restarle méritos a Machado sino caer en el terreno de la verdad el afirmar que, pese a todos sus enfoques teóricos, Machado no logró realizar una poética de lo *otro* pasible de ser palpada en el nivel lingüístico de sus textos. El caso de Octavio Paz resulta el más claro de los estudiados, por dos razones. La primera es que la poesía de Paz avanza por negación (y esto es ya la materialización de la negación y la posibilidad de abrir la puerta a la *otredad*). En este sentido, el libro que Carreño estudia, *Vuelta*, ¿no podría ser tomado como un regreso a la materialidad de *Blanco*? En segundo lugar, la poética de Paz está fundamentada por una *teórica* que la convierte en una poética—como en el caso de "Un Coup de Dés"—de lo explícito. El lugar de la máscara estaría, en Paz, en esa poética que define a los contrarios como complementarios, afirmación y negación. En esa oposición entre sí y no, habría ya lugar para la máscara y para su contrario, la transparencia. Pero lo que fundamentalmente hay que ver en Paz es que la negación en su poesía forma parte de la materialidad significante y al revés: la materialidad significante se articula por la negación; habría que ver en el juego experimental de Paz la realización infraestructural de la negación y también de la negación del poema (autonegación: piedra de toque para la máscara).

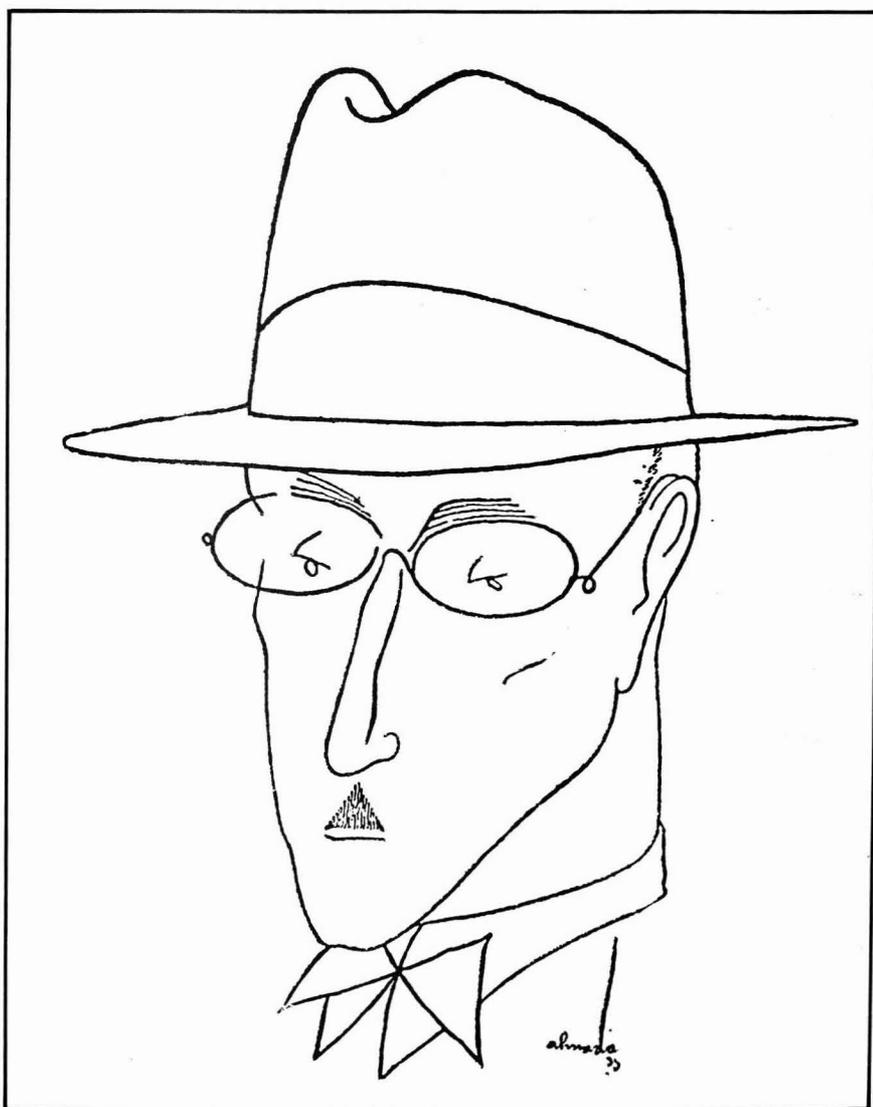
Paz, por el camino de la materialidad, y Borges por el del concepto, pueden articularse en esta frase: "la palabra es máscara de lo que nombra". Que para Paz la palabra sea materia cargada de sentido y que para Borges la palabra sea lo que oculta el sentido (y por eso, lo que hay que transgredir) es lo que confirma dos poéticas: la de la materialidad (Paz) y la de la conceptualidad (Borges). Es por eso que para Borges la palabra es la cosa y para Octavio Paz no lo es. Dos poéticas: una que es consciente de la falla entre lo dicho y lo que se dice y la otra que se sitúa todavía en el plano mítico y que no accede a la diferencia. En ese sentido es que Borges rechaza la experiencia: la experiencia testifica la separación entre palabra y cosa, lo que en Paz es patente. Borges está parado de pie sobre el mito, de donde no se movió. Es por eso que en Paz sí pueda hablarse de máscara y en

Borges, más allá de las negaciones de otredad, sea difícil llegar a una conclusión similar. Paz se enmascara porque está escindido desde la confirmación misma de la materialidad del poema. Borges no se puede enmascarar porque está en el lugar del Creador, que no tiene máscara. Podría decirse, entonces, que lo que esconde, desde un punto de vista de la creación, la necesidad de la máscara es el estar o no ocupando el lugar del Creador. Por eso es que, paradójicamente (en la medida en que representan dos estéticas distintas) Borges, como actitud, puede repetir con Huidobro que el poeta "es un pequeño dios". Paz, que está más cerca de Huidobro estéticamente y en su poética de la materialidad del significante, se enmascara porque está desterrado del lugar del Creador. Es en ese destierro pri-

mario que alimenta la crítica (la máscara) en su creación.

De la mano de los conceptos expuestos, se puede criticar en Carreño al más logrado de sus ensayos (el que trata de la máscara en Paz) y el menos logrado de ellos, el que trata sobre Borges. En este último caso, Carreño se va con la evidencia de la letra en Borges, que en su caso no necesariamente expresa la verdad de su situación. De todos modos, es evidente que Carreño se sitúa en el lugar de la erudición y si el libro no cumple con los requisitos del logro en todos sus ensayos, sí se convierte en un material de consulta para los interesados en el tópico de la máscara en la poesía contemporánea.

Eduardo Milán



Fernando Pessoa

UNA EVOCACIÓN VIRTUOSA

No creo en los premios literarios por sus consecuentes e implícitas etiquetaciones. Pero considero digno y bien merecido el "Premio INBA 'Juan Rulfo' para primera novela 1982", otorgado a Rafael Gaona, *Nadie diga que no es cierto* es de esas raras novelas donde la prudencia y mesura de la evocación de una infancia se convierte en algo deliciosamente gozoso y sorpresivo. Gaona es un hombre maduro y su novela tiene esa consistencia.

Aunque el tema es conocido en la literatura mexicana*, el tratamiento que Rafael Gaona hace de él es admirable. La historia parece no tener importancia: durante las luchas de la Revolución, el esposo —militar de mediano rango— se va con la amante y deja a la esposa con dos hijos, quienes terminan juntándose con la mamá de ella; también se cuentan los primeros años en los que la esposa vive los recuerdos y corajes de su matrimonio, y sus esfuerzos para salir adelante con su familia. Y si hacemos caso a Gaona, la historia es la de su papá:

Mi padre, ya muy viejo, vive ahora en la palabra. Fue primero ladroncillo de frutas y ayudante del gallero de mi abuelo, poco después torero y en la revolución domador de caballos, los compraba, salvajes, a los indios y los hacía a la rienda; combatió con las fuerzas de Obregón a las tropas de Villa, con Portes Gil a los cristeros, ya casi retirado fue inspector de policía. Ahora, en su silla de ruedas toma, cuando me ve venir, la alcancía de la memoria y va sacando. Yo lo escucho: (p.31)

* Recuerdo con grato sabor de boca "Las avispas" de Agustín Yáñez, donde aña anecdóticas bromas de los alumnos de un maestro rural; "La infancia prohibida" de Edmundo Valadéz y "La tía Carlota" de Guadalupe Dueñas donde, en su estilo, evocan la indiferencia y abandono de la familia hacia el niño; y "Yambalalón y sus siete perros" de Juan Villoro, donde reconstruye la mágica trivialidad de la fantasía infantil bruscamente fracturada por la "madurez" del amigo que le lleva "365 días de ventaja".

▲ Rafael Gaona: *Nadie diga que no es cierto*. Martín Casillas Editores, México, 1982, 169 pp.

A lo largo de la novela los valores sociales y morales que se viven, se dudan y se asumen las anécdotas de viajes y de trabajos, los recuerdos de convivencias con familiares y amigos, las andanzas por pueblos y llanos corresponden, finalmente, a cualquier hombre, pese a la indicación citada. Lo que sí es fuertemente distintivo y único es la manera en que se procede a la evocación. Porque Gaona, acumula allí lo mejor de sus aciertos. La historia de la infancia de este hombre comienza en su genealogía: por ejemplo, con las tías preocupadas del qué dirán pueblerino. "Eramos de familia encopetada", se dice, y de ahí se pasa revista a los rasgos de heroicidad y valentía de los parientes hasta llegar a la imprevista horfandad:

Antes de abandonar Santa Clara pasamos al Panteón. Ya era de noche. La reja estaba abierta. Entramos. Por allá venía subiendo una luna muy gorda. Derechitos nos fuimos al bultito de tierra que marcaba el sitio de su entierro. Los nardos que dejamos él y yo ya estaban mustios. El aire se buscaba la cola y jalaba la barba de los árboles, unos pirules altos y copudos; barría las sepulturas, se quejaba, iba y venía a derecha e izquierda, soplaba por arriba, bufando por abajo como un cuete encerrado y loco queriéndose salir de aquel Campo Santo apretujado. (p. 41)

En un largo salto temporal este hombre casa y tiene el hijo que, ya anciano, cuenta la historia que leemos. Aquí empiezan las penalidades de la mamá y las vivencias del niño; aquí el viejo recrea, porque la recuerda bien, su infancia dolorosa y llena de altibajos: por ejemplo, no recuerda cuántos fueron los meses que vivió feliz en un cuartel: "Cuando hay tranquilidad el tiempo pasa pegado a las paredes, se escurre por debajo de las mesas. Uno vive y no pregunta, no registra." (p.61) Los otros muchos meses crecen como pequeñas y fragmentadas anécdotas que en la infancia fueron tristes y lastimosas, pero al contemplarse desde la vejez se miran con gracia y se evocan imaginativamente, como el largo y tortuoso trayecto en el techo de un tren lleno de militares:

Y así pasan las horas. Y se come y se duerme, y se vuelve a comer y se

vuelve a dormir. Sólo ella no se duerme, porque se pasa noche y día pegándoles jonrón a los carbones. Ni la locomotora que nomás va pita y pita perforando pozos de luz de día y cavernas en la noche. Yo la miro alimentándose de rieles. Como flecha sonámbula va devorando rieles. Uno ya no sabe nada, porque a veces parece que estuviera detenida y que el campo y el cielo fueran en realidad los que corrieran. (p.79).

Paulatinamente, y conforme se desarrollan las anécdotas, el niño crece hasta la pubertad y su primer contacto sexual. *Nadie diga que no es cierto* concluye con la muerte de la abuela, que de edad avanzada y ya enferma un día decide morirse acompañada de toda su familia.

Aunque la historia parece trivial haría conocida, Gaona la enriquece admirablemente pues sabe conservarla dentro del difícil tono conversacional del abuelo que cuenta su infancia. Las citas transcritas son ilustrativas de la manera en que Gaona rescata un lenguaje ricamente imaginativo, ya que se suman la

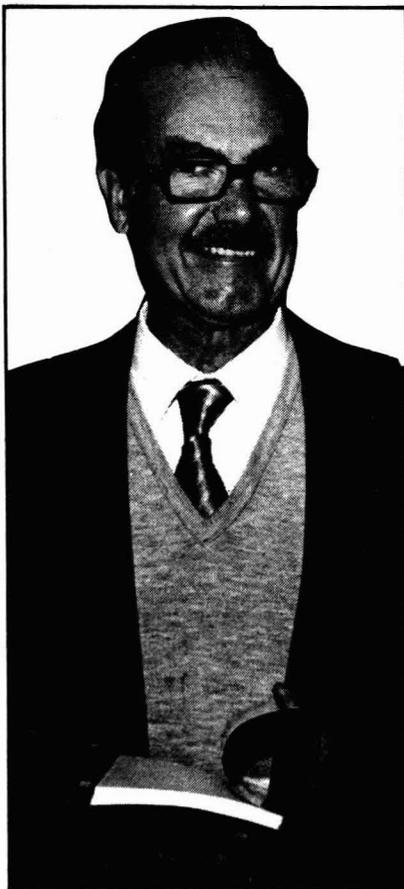
ingenuidad del niño y la malicia del viejo dichicharachero, y sorpresivamente dinámico, pues la habilidad del conversador cambia tonos narrativos, descriptivos e intercala diálogos donde casi se escuchan las impostaciones de voz.

Nadie diga que no es cierto también es una gozosa y vital mentira sobre una infancia que seguramente no fue así, pero que el anciano, cuando la cuenta, la vive como él la hubiera querido. Una mentira que se vuelve verdad y que pronto cobra visos de realidad, aunque, en el fuero más íntimo, se admite como fantasía. No importa ni lo uno ni lo otro, pues de todo queda la experiencia viva que se transmite desbocada y sin regateos, y la entrega apasionada e intensa a la vida que es sólo un transcurrir.

Gaona reconstruye el mundo y la magia de una infancia que es tantas veces real como tantas veces imaginada, y de donde surge, por último, lo más universal y vivo de su novela: el aire, el cielo, las calles, el polvo, los verdes de la vegetación, la humedad, los olores, la noche, el frío, el hambre, el dolor:

Muy alto, en un vuelo dormido, el zopilote; muy alto también el vuelo del gran quebrantahuesos. Yo los miro dominar, planeando, desbaratando azules, rayando las distancias, la eternidad, la luz... (p. 93)

Víctor Díaz Arciniega



Rafael Gaona

UN LIBRO PLURAL

El mejor reconocimiento que se puede hacer a un libro es leerlo. Que moleste, seduzca, su originalidad consistirá en la atención que se le preste y en su fuerza para provocar opiniones de diversa naturaleza. Las posibilidades que una obra tiene de ser leída confirma su universalidad. No son la simplicidad de Pero Grullo, ni la complicación inútil e impenetrable, ni las necesidades de la actualidad, lo que se pone de manifiesto en una obra original. Lo nuevo que retiene nuestra atención en un libro es, fundamentalmente, no revelar su secreto fondo.

▲ Enrique Fierro: *Fuera de lugar* Premià Editora. México, 1982.

Enrique Fierro



Fuera de lugar, último libro de poemas del uruguayo Enrique Fierro, prolonga el lazo oculto, las relaciones secretas que ha tejido el poeta de las "oscuras versiones". Acceder a la poesía de Fierro supone adentrarse en una empresa extraña en la que parece prevalecer el desconcierto. Leer a Fierro, enfrentarse a su poesía, es vencer las resistencias superficiales de una primera lectura para descubrir un mundo de luz plena.

A primera vista, el universo poético surge aquí como una visión fragmentada, caótica y confusa. Detrás de esa impresión aparente se encuentra una concienzuda y crítica tarea ocupada en objetivar el lenguaje en su densidad intelectual. Me refiero, es claro, al intelecto como la capacidad de desentrañar, la capacidad de reflexionar y desvelar. En esta medida, en la poesía de Fierro es el valor del signo lo que importa más que la expresión del sentimiento o de un estado de ánimo. La actividad intelectual, que habría que entenderla de acuerdo con Valéry como el acto constante de transformación del espíritu, en *Fuera del lugar* se construye sobre la base de una retórica distinta.

A menudo la retórica se define como el arte del bien decir, el ornamento que "embellece" el discurso, o como la acumulación de elementos que permiten la expresión lógica de un pensamiento que está encaminado a convencer o a persuadir. En ninguno de estos sentidos está formulada la poesía de Fierro. Su retórica destruye el orden y sentido usuales del lenguaje para erigir la palabra sin decorados. Es ella una invención

del lenguaje y no un sentido proyectado de antemano, un trastocamiento y medio del cual la poesía es la que posibilita la presencia del lenguaje, su creación. La palabra, sustancia, se yerque en una infinidad de posibles, en una multiplicidad de sentidos. Por esta ambigüedad la poesía de Fierro posee también la característica de la duda: no afirma ni niega. El verbo poético se encuentra, como el título del libro, "fuera de lugar"; nadie le designa un único sentido, nadie puede imponerle una jerarquía absoluta.

Fuera de lugar, al igual que *Las oscuras versiones*, constituye el caso de una poesía habitada por el silencio, una poesía que dice el silencio. Y aunque no parezca contradictorio, recordemos que la palabra está hecha de silencios y que es en el silencio donde tiene realidad la palabra. Del silencio y la palabra nace el diálogo humano, la palabra calla como el silencio dice expresamente; segundo, es una poesía para leerse en silencio con los ojos del pensamiento porque en ella está presente la relación entre el poema y la materia física —la página—, en la que tiene realidad.

Mas ¿interesa acaso definir con claridad y etiquetar estos textos que ahora son causa de comentario? No, independientemente de las diversas opiniones de que será objeto esta poesía plural está la constancia de que será objeto está la constancia de que el arte es y debe ser siempre fiel a sí mismo— y ésta es una de las mayores riquezas de la poesía de Enrique Fierro.

Rocío Montiel Toledo.

DOCE RELATOS DE MUJERES

Al repasar la historia de la literatura española resulta desalentador comprobar que, dentro de ella, solamente destaca un empobrecido número de escritoras, en contraposición con el enorme caudal de novelistas, cuentistas, poetas y ensayistas. Tradicionalmente, la mujer europea —y también la americana— que se atreviera a escribir se convertía, como por arte de magia, en un ser inmoral o escandaloso por el hecho de "alejarse de las labores propias de su sexo"; forzadas a esconder su identidad, las pocas que se aventuraban a salir a la luz cambiaban su nombre por el de algún imaginario varón. Tal es el caso de Fernán Caballero o George Sand, quienes por su *indecorosa* conducta recibieron las más duras recriminaciones y la incompreensión por parte de la crítica y la sociedad de entonces convirtiéndolas, de hecho, en *marginadas*, lo escrito por las mujeres ha recibido calificativos poco amables. Así, al leer algún texto femenino automáticamente se tiende a pensar en la novelita rosa, en lo cursi, en la falta de conocimiento y en lo banal.

Quizá pudiera argüirse que las obras escritas por hombres conllevan —y lo han hecho desde siempre— preocupaciones de orden filosófico, social o algún mensaje político y también es cierto que las mujeres han escrito fundamentalmente sobre dos temas recurrentes: el amor y la soledad. Pero no hay que olvidar que su escasa presencia en el mundo literario ha sido un oficio privativo y de las jóvenes pertenecientes a determinado estrato social.

Las primeras manifestaciones literarias femeninas fueron, sin lugar a dudas, poemas de amor, soledad o desesperanza y es hasta la primera mitad del siglo XVI cuando aparece la primera obra en prosa escrita por una mujer: *El Heptamerón*. Posteriormente, ocupa un primer plano en la escritura epistolar (por su capacidad de chisme, dicen los críticos de la época) y por último hace su entrada —aunque opacada por los grandes novelistas— al género de aventuras. Sin duda, muchas de las mujeres

▲ Ymelda Navajo (antóloga): *Doce relatos de mujeres*. Alianza Madrid, 1982, 212 pp.



Rosa Chacel

de entonces, además de contar con las características aquí señaladas, estuvieron marcadas, en mayor o menor grado, por un profundo sentimiento de soledad. No hay que olvidar pues que, históricamente, la mujer ha ocupado un lugar distinto al del hombre dentro de la sociedad; que a lo largo de su vida ha padecido los conflictos propios de su sexo y que todo eso ha generado en ellas lógicamente, una percepción distinta de la realidad. A la mujer se le ha mantenido al margen de la educación formal y —salvo honrosas excepciones— la mayoría estuvo alejada de las letras y demás conocimientos.

En España, por ejemplo, son poquísimos los nombres que vienen a la memoria: Santa Teresa, Rosalía de Castro, Emilia de Pardo Bazán, Rosa Chacel... Afortunadamente las cosas han cambiado y ahora es posible hablar de una generación de *escritoras* dentro de la literatura española. Sus posibilidades son infinitas y lo que había dado en llamarse "el sexo débil" se ha introducido en ciertos terrenos que antaño eran propiedad de los hombres; hoy por hoy, están más presentes que nunca en el periodismo, labor que para las narradoras que conforman el libro que nos ocupa, ha sido contundente pues a partir de ahí han realizado el "despegue" hacia el género literario.

Quizá lo más importante ahora estriba en el hecho de que la necesidad por

escribir y expresarse le pertenece también a la mujer, quien ya no habla únicamente de sus soledades, y está consciente de que su literatura es un trabajo intelectual que le permite situarse y valorarse ante todo como ser humano. Así, y a pesar de que las narraciones que reúne este volumen de Alianza son de una calidad desigual, en la mayoría de los relatos existe una profunda simbiosis entre una escritura rigurosa y una temática atractiva y sumamente trabajada. Se intenta articular, en primera instancia una actitud distinta ante el texto y, por ende, ante la cultura a la que pertenecen las escritoras en cuestión. Las narraciones se sitúan en torno a las relaciones de pareja y, en este sentido, una rica conjugación de elementos domina en la breve antología de los *Doce relatos de mujeres* que suscitan estas líneas.

La interrelación entre las diversas historias tiene como elemento omnipresente a la muerte, que en ocasiones aparece disfrazada de desamor, de ruptura, de separación, y destroza a los personajes por igual, sin concesión alguna. Vemos, por ejemplo, cómo para "Paulo Pumilio" (Rosa Montero) la muerte representa un acto de dignificación en el que, desde su mente trastornada, el protagonista prefiere sufrir la separación antes que ver derrotado al ser amado. Ana María Moix en "Las virtudes peligrosas" muestra a dos muje-

res cuya relación amorosa se ha dado únicamente a través de los ojos y que, para que acabe, deciden quedarse ciegas y encerrarse para el resto de sus vidas en sus respectivas casonas. O la búsqueda incesante de Elizabeth en el relato de Marta Pessarrodona en el que la protagonista decide vivir "sin la antropofagia típica de la pareja".

La impronta de la muerte opera como resorte para el desarrollo de una larga lista de temas subyacentes que cumplen la misma función en todos los relatos y aportan elementos de cohesión en el libro. Asistimos desde el lejano Egipto a un acto de magia y posesión que tiene lugar en "Omar, amor" (Clara Janés) y encuentra su contrapartida en la acelerada vida moderna, hasta la aparición en "Poor tired Tim" (Rosa María Pereda) de Agatha Christie quien, al lado de una periodista española, descubre con Poirot la enredada trama de un asesinato.

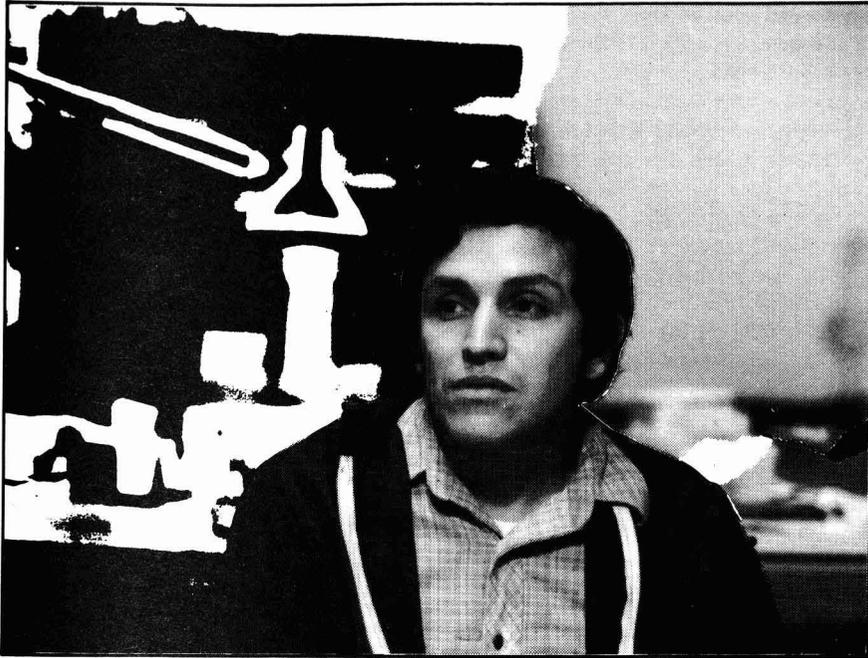
Es innegable el valor de esta selección tanto por su contenido como por el desafío que constituye —aún en nuestros días— para un editor lanzar al mercado un libro eminentemente femenino y reconocer, de antemano, que si el texto literario alcanza cierta calidad no tiene por qué ser etiquetado bajo adjetivos que, en ocasiones, le confieren cierta inmerecida marginalidad.

Margarita Pinto

UNA CRÓNICA ÍNTIMA

Agustín Ramos: 30 años de edad, publica su segunda novela y en ella mezcla un conjunto de vidas juveniles, solitarias, noctámbulas, culturizadas, erotizadas, con algo de conciencia política, un poco adentro y otro poco afuera del monstruo social. Algo así advierte desde la primera página ("Aclaraciones para que nadie se llame a engaño"): "Héctor idolatraba a Max, Max sentía predilección por Adriana, Adriana ama-

▲ Agustín Ramos: *La vida no vale nada*. Martín Casillas Editores México, 1982, 189 pp. 968-471-015-1.



Agustín Ramos

ba a Gabriel, Gabriel deseaba a Mónica, Mónica no quería a nadie en especial y nadie en especial quería a Héctor, Héctor idolatraba a Max, Max sentía predilección por Adriana, Adriana amaba a Gabriel, Gabriel deseaba a Burundanga y a mí se me hinchaban los pies.”

El reto que Ramos elige —o al que es sometido por la Burundanga de la vida— consiste en dar vigencia plena a ese atado de personajes: que sus delirios y coqueteos tengan el suficiente vigor como para expresar de esa manera pulsiones y conflictos propios de ellos y su contexto pero pertinentes a la conducta humana general.

¿qué cómo es la vida? (...) La vida es como este platillo: el aderezo es pasable y con suerte hasta traiga tifoidea gratis, pero lo fundamental vale un puro carajo, mira nomás qué carne... además ni siquiera te dan cubiertos

Yo por eso pedí pozole al estilo Jalisco.

La novela-pozole se inscribe dentro de ciertos lineamientos de, digamos, Sarduy (sobre todo aquel de *De donde son los cantantes*) y la onda mexicana: Hay un lenguaje oral —nervioso y veloz— que reporta los hechos sin explicarlos —la novela como una crónica íntima y clandestina— hasta que con una sola sintaxis fragmentaria y chisporroteante suceden y son narradas las acciones; con ello logran empalmarse el

discurso narrativo y el vital en la imagen simultánea y única de la novela: la vida no vale nada.

Todo consistía en no acelerarse porque, qué caramba, después de todo el suicidio es, como los anuncios de la tele, una forma de llamar la atención, un acto intempestivo pero atemperable porque, quién no lo sabe: mañana será otro día, verás las cosas de distinto color, cuando hay más oscuridad el amanecer más cerca está, et caetera et caetera.

Ramos resuelve la unidad narrativa, ahí donde amenaza el desparramamiento del heteróclito material, al ir hilando todo alrededor de un momento-pivote de los hechos: el atentado a un senador (que se plantea más como una respuesta visceral de corte anarquista que como una proposición política redituable). El tiempo novelesco se hace circular (se empieza y termina con la escena culminante) y los diversos fragmentos narrativos, que relatan a algún personaje o acontecimiento específico, son las líneas —rayas, cicunferencia, tangentes— que en su conjunto dibujan el ubicuo centro del Círculo: un puñado de vidas que algo quieren valer.

El Círculo representaba para Max el último intento de conciliar las disparidades de su rebaño, o como él mismo lo definía: "la alternativa capaz de comprender todos los movimientos y las naturalezas múltiples del deseo".

El mejor acierto de la novela radica en que los mismos personajes remiten sus conductos y accidentes biográficos (evocación de la infancia, abortos, ruptura de pareja, sexualidad, política, etc.) a patrones convencionales de cultura menor como el tango, los boleros y las canciones rancheras. Ellos se vuelven, descaradamente, parodias melodramáticas y gesticulantes de sus propias vidas. De ahí la importancia de la "cultura popular" que les ha conformado —todos vienen de la proverbial clase media mexicana— y que los impulsa hacia una primera madurez. Pero ellos, en su operación irreverente, no han podido desprenderse tanto como quisieran de aquellos patrones y sus vidas van a dar a la mar de los casos críticos pero en modo alguno inusuales de *la vida en México en tiempos de...*: fichera, preso político, amante de senador, etc.

(...) el cuarto de hora musical que ahora repercute en las paredes internas de tu cráneo. Y que vengan ahora con que Los Panchos falsean la realidad. Que te lo nieguen aquí, entumido, calladito para no llamar mucho la atención del dolor.

Agustín Ramos ha sabido manejar sus materiales —en particular la reinención delirante de la Colonia Obrera con su Molino Rojo como poderoso centro inevitable de compulsiones paródicas— y los ha llevado a lo que podemos llamar una buena orquestación narrativa. Sus virtudes cesan en el momento en que sus personajes no acaban de salir de la trampa y sólo se burlan de ella (de nuevo el fatalismo anarquizante). La novela en general llega al punto que él mismo prevee sobre el atentado al senador: "Los chistes demasiado largos siempre acaban mal y no hacen reír a nadie." En ese momento Ramos no tiene la capacidad de ofrecer por los intersticios un discurso vital que superara y mejorara aquél que a coro hacen los muchochos del Círculo; hay un "símbolo tramposo, símbolo que te conviene a ti pero no a nosotros". Después de mostrar la incoherencia social de caricaturizarla con su propia sangre, ninguno de los miembros del Círculo —Ramos incluido— es capaz de conformar una coherencia nueva.

(...) a lo mejor el analista y el brujo que estuvo viendo tienen razón: no deseo la muerte, quiero huir del dolor y nada más pero ¿acaso no es lo mismo?

*¡Pura pinche sufridera aquí! Apenas lo-
gras ser tantito feliz y la vida te lo cobra
con réditos, como si la felicidad fuera
un esteréo o una cama cón colchón de
agua...*

Alberto Paredes

DE ARTES PLÁSTICAS

GABRIEL MACOTELA: DIARIO HORIZONTE

Gabriel Macotela pertenece a una generación que se ha planteado muy en serio el sentido mismo del arte. Ciertamente puede decirse con verdad que de alguna manera toda generación lo ha hecho a su tiempo. Sin embargo, aquí me refiero a algo que tiene por lo menos un grado mucho mayor: los años formativos de Macotela (los setenta, en la Academia de San Carlos) corresponden a lo que podríamos llamar el ramalazo de la gran crisis sobre el valor del arte.

Se habían empezado a poner en tela de juicio las bienales de arte y de hecho todo concurso. Apareció una desconfianza absoluta por los sistemas comerciales del arte, sus mecanismos, maquinaciones y especulaciones, de donde derivó, —y no podía ser de otra manera— una duda acezante sobre los valores que tal sistema entronizaba. Preocupación por lo que se refiere a la posibilidad real de los objetos artísticos para "comunicar", tanto por lo que toca a la reducida audiencia a la que se alcanzaba como a la capacidad de los objetos para cumplir esa función: fueron años en los que la comunicación se levantó como el casi único puntal justificativo de una actividad que cada vez menos se quería llamar artística. Neodadaísmo, minimalismo, conceptualismo. Vino una desvaloración de la forma. Las expresiones "muerte del arte" y "no-arte" recorrían todos los caminos. Creció la insatisfacción y el desprestigio sobre las técnicas y los soportes tradicionales.

Vale la pena hacer un pequeño es-

fuerzo imaginativo para sentir la diferencia que hay entre quienes fueron paladines de esas actitudes —que al fin y al cabo, si no cancelaron sí sacudieron el quehacer artístico todo— y quienes ingresaron a esa situación en el momento de su formación. Después de todo, la crisis no es un hecho del pasado, sino un presente actual, aunque ciertamente parece que su grado de virulencia ha disminuido.

Echado de bruces en esa circunstancia, Gabriel Macotela se adhirió honestamente a tal problemática. Los grupos, que entonces empezaron a ser muy activos en México, se proponían como una posibilidad desmitificadora y una opción renovadora. Él participó del grupo Suma, capitaneado por Ricardo Rocha en San Carlos. Recuerda ahora su presencia en el grupo como una experiencia enriquecedora y también de alguna manera como un hecho "escolar", en el sentido formativo de la palabra. Ingresó así a un mundo de dudas y rechazos quizá no imaginado antes, y se enriqueció mediante la participación en un entusiasmo común y un intercambio de ideas y de preocupaciones. Sin embargo él, como otros —y esto no deja de ser revelador— se preocupaba "aparte" por llevar adelante su propio trabajo. En tal situación su asistencia al taller de Gilberto Aceves Navarro, que participaba de las otras inquietudes con una cierta distancia, fue un punto de incidencia importante.

Macotela se benefició de la desmitificación, pero eso no le hizo abandonar una empresa de vocación: la de pintar y hacer obras que aspiraran a una cierta "permanencia", y resultaron capaces, por sus propiedades formales o "fácticas", de un enriquecimiento del mundo, de la realidad vivida de la gente; y un medio de explicar, de explicarse, una asunción de la realidad. No ha abandonado Gabriel Macotela los caminos alternativos. Persiste a través de su actividad en las ediciones La Cocina, ediciones de las llamadas "marginales" (marginalísima ésta), que ensaya con diversas y nuevas maneras de la impresión manual. Pero parece mantener ambas actividades como dos quehaceres cercanos y sin embargo diferentes. No estamos en presencia de una doble personalidad ni de una claudicación, sino del deseo y la necesidad de mantener vivas dos posiciones, dos posibilidades que

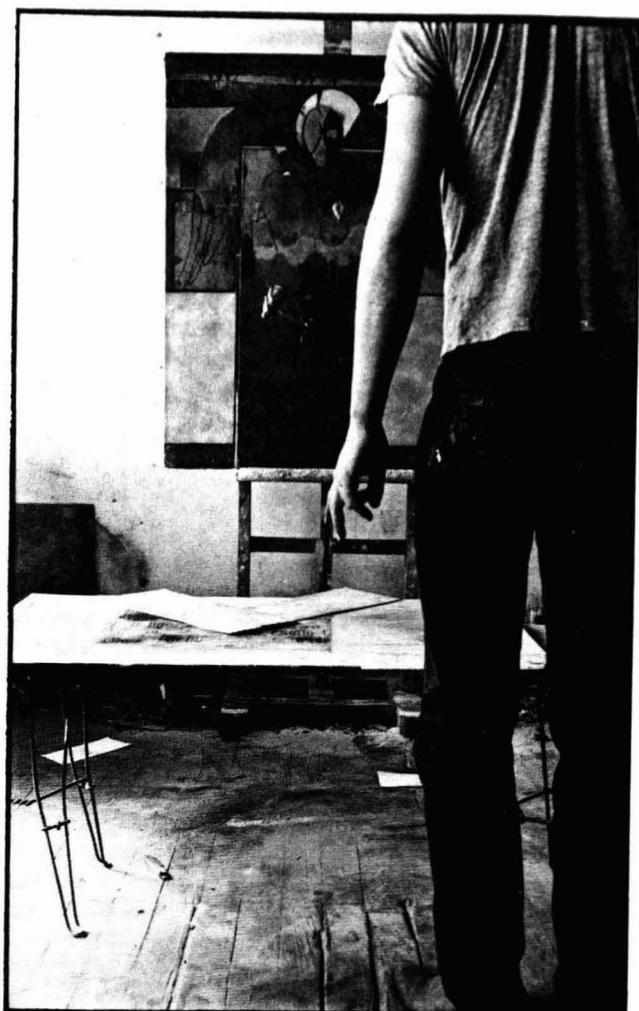
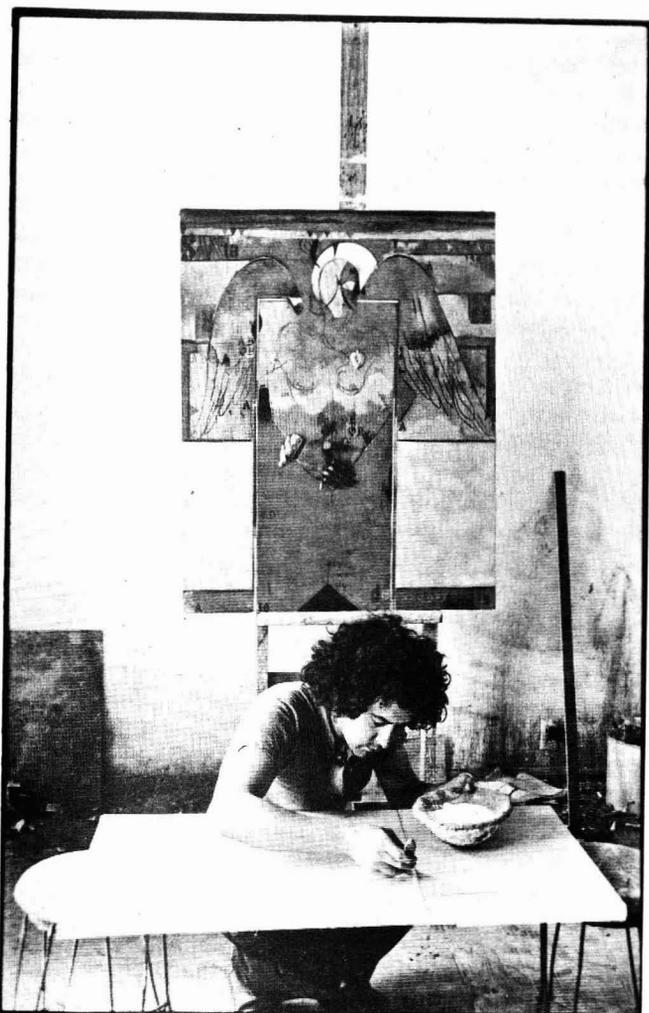
en parte se nutren una de otra, y que en todo caso siguen, las dos, siendo válidas para él.

Macotela es un hombre de ciudad. No de cualquiera, sino de la ciudad de México, espantosa, monstruosa, imperfecta, cochina, violenta, claudicante, golpeada, supérstite, seductora y entrañable. De la experiencia del grupo le viene quizás esa compulsión por no remitirse a mundos imaginados o trascendentes, sino de afrontar, con todo el miedo que se quiera, la "cosa", la realidad de objetos y de sucesos con los que se convive, como única manera, si no de salvación ni de redención, sí de vivir consciente. No es extraño que el tema de la ciudad incida —casi dan ganas de decir "golpea"— a su generación, y aun a la anterior, como es el caso de Aceves Navarro y sus luchadores. La ciudad aparece como título en mucha de la obra anterior de Macotela.

Su exposición actual, "Diario horizonte", en el Museo Carrillo Gil, mantiene, así sea menos explícito, el mismo tema. El diario de quien vive en la ciudad no puede sino referirse a ella todo el tiempo. Macotela ha hablado de su obra como de una nueva figuración. De más está decir que, ni aun en cuadros anteriores en los que las formas podían sugerir tejados o azoteas, y menos ahora, el lector podría encontrar figuras que correspondieran, incluso vagamente, a imágenes que nuestra retina retenga normalmente de la realidad observada. Entiendo que la idea de figuración se remite a la confianza (confianza desconfiada, si se quiere) en la forma. Término éste muy abstracto, del que vale la pena no fiarse mucho, porque puede llevarnos sin mucho ruido a conceptos como idealidad, absoluto, y aun puede colarse por ahí el concepto de "perfección". Y ni hay nada de eso en la pintura de Macotela, ni parece que sean esas sus verdaderas preocupaciones.

Se trata más bien de una fe en la figura-forma, como hecho histórico, no absoluto sino contingente, aleatorio, momentáneo. Pero capaz sin embargo de la permanencia necesaria para manifestarse verdaderamente, para desconcertar o intranquilizar, pero en todo caso enriquecernos como una "visión posible" o "imagen posible" de nuestra propia vida en ese concentrado riesgoso que es la cotidianidad de la ciudad.

RESEÑAS



Fotos: Rogelio Cuellar

La exposición del Carrillo Gil presenta cuatro tipos de obras: cerámicas, pasteles, pinturas y unos objetos pictóricos conseguidos por la superposición de una tela en bastidor, calada, recortada, rasgada, pintada, sobre otra superficie continua, a una distancia de pocos centímetros. El efecto es el de una informe reja (aunque en parte con macizos), a través de la cual se percibe el fondo en este caso "fondo" en el sentido directo del término y no como marco colorístico o área sustentante. Pero como ambas superficies tienen materia pictórica, el resultado es el de un cuadro por intermedio del cual se advierte otro cuadro. La primera sensación que producen es la de una especie de rabia, de fuerza que no se contuviera, de acción brutal, que proviene del mismo hecho del rompimiento, el desgarrón, el agujero. La superposición de telas y los rasgos y agujeros no son nuevos en la pintura por lo menos desde los años cincuenta. La

manera en que lo hace Gabriel Macotela sí es diferente y personal. En realidad, pese a la relativa brutalidad, a poco de ver se advierte que ésta es más aparente que real. No hay de hecho una predominancia de lo fortuito sino que, aunque lo fortuito esté presente como recurso, todo parece mantenerse bajo control, con un cierto equilibrio, al fin y al cabo, con mesura. Hay un efecto buscado en el que la razón no se extravía del todo. Esto debilita el intento —evidente— de violentar los apoyos tradicionales de la pintura y dotarla de una tridimensionalidad real; pero al mismo tiempo le permite retener, pese a lo sorpresivo de la violencia, una cualidad de ponderación (casi delicadeza) que parece propia del arte de Macotela cualidad que sin embargo, obviamente, no elimina la hosquedad de esas obras.

Los cuadros y los pasteles pertenecen a otro ámbito, más pausado, donde el pintor se ha quemado las pestañas

pacientemente, ha mantenido un esfuerzo sostenido en busca de crear un objeto que proponer, como cosa entre otras cosas, pero que de alguna manera las comprende a todas y las explicita. "Cosas" es un decir, porque como ya lo adelanté no hay verdaderamente formas reconocibles sino muy remotamente, casi como para torear al espectador al juego inútil de adivinar qué cosa y qué cosa.

En todo caso no se trata de eso. Las "impresiones", por así decirlo, de Gabriel Macotela acerca de la realidad que lo circunda, en la que está inmerso, se traducen en superficies cuya característica más inmediata es la regularidad. Casi sugieren tapices algunos de sus cuadros. Regularidad de formas que cubren el plano total de la tela, sin figuras propiamente, ni fondos, más bien como un continuum apenas interrumpido, a veces, por la inclusión de un objeto desequilibrador. Son composiciones que sin

llegar a ser geométricas — más bien lejos de ello— se reconocen por su distribución en ejes ortogonales. Se percibe casi un sentido musical (o más bien de ruido, de rumor, de rugido ciudadano). Es común la presencia de ciertas pequeñas enigmáticas estructuras repetidas, un poco como sucede en cierta pintura de locos; se reparten éstas por el cuadro, en series mayores o menores, a veces solitarias (otra vez: referencia a sonidos). Son triángulos con divisiones internas triánguladas a su vez; figuras redondas, también trabajadas en su "interior", círculos, figuras campaniformes: siempre pequeñas, repetidas, obsesivas. Que se convierten, en esta pintura sin fondo ni "forma", en los acentos que estructuran la superficie, de colores siempre difusos, de líneas — porque son cuadros con líneas y colores— impredecibles.

Se da así una inversión entre el "detalle" y la obra. Aquél, por el arbitrio de la repetición se magnifica y se convierte casi en el "tema". Como un pequeño agrupamiento de notas que, por su persistencia, se convierten en el motivo verdadero de la obra, pero cuya debilidad fuera tal que necesitaran del sustento de lo demás para propiamente existir y ser.

La cerámica, que se vale fuertemente del contraste de superficies negras mate en oposición al color crudo del barro, discurre en formas angulosas e irregulares. Agrupamientos que pudieran ser a veces de casas, a veces de gente: recuperadas por esa delicada armonía incidental.

Y otra vez la ciudad. La ciudad que en su desmesura no se nos entrega como una coherencia real; la realidad que en su infinitud resiste toda aprehensión filosófica, pero frente a la cual nuestra capacidad de defensa está en ese encuentro o descubrimiento personal del pequeño detalle, del pequeño objeto, de la constante arquitectónica, de la actitud repetida (del pequeño amor, ya no sublime, pero verdadero, de la pequeña amistad). Si eso tiene o no una condición de realidad más allá de la que nosotros le conferimos, tal cosa resulta, en última instancia, secundaria. Para nosotros la tiene, porque nos permite reencontrarnos con nosotros mismos en un mundo que se nos presentaría como caótico si no tuviéramos tales agarraderas. Agarraderas como las que contie-

nen los cuadros de Gabriel Macotella; agarraderas como las que son los cuadros mismos de Gabriel Macotella, proposiciones, si ya no de salvación, sí de existencia viva.

Jorge Alberto Manrique

DE MÚSICA

FOROS Y FESTIVALES

I

En el número anterior de esta *Revista de la Universidad de México* dí noticias de algunas actividades musicales a las que llamé alternativas, por considerar que estaban fuera de lo que es la convención en nuestro medio. Ahora quiero iniciar esta nota con un poco más sobre el mismo asunto, es decir: sobre eventos musicales que no son precisamente cotidianos o repetidos pero sí interesantes.

No creo exagerar al decir que el Primer Festival de Bandas fue uno de los acontecimientos musicales más importantes de los primeros meses del año. El Festival se organizó bajo el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Dirección de Música de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, y se llevó a cabo en el Auditorio Nacional. Las razones de su importancia son varias. La primera, sin duda, es que un Festival de esta naturaleza hace mucho por revivir una forma musical que si bien tiene tradición en nuestro país se ha ido perdiendo por falta de interés, de apoyo y de público. La segunda razón es de orden estrictamente sonoro, y se refiere a la conformación instrumental de la bandera misma. El hecho de que exista una agrupación musical formada por instrumentos de viento y percusión, sin cuerdas ni teclados, tiene toda una historia y muchos antecedentes que sería prolijo mencionar aquí. Baste mencionar, por una parte, las necesidades de un conjunto apto para ejecutar músi-

ca al aire libre sin perjuicio de la sonoridad, y por otra, la tradición de la música dentro de las organizaciones militares. Con estos dos elementos y algunos otros, se conformó uno de los grupos musicales de sonoridad más interesante y atractiva. Sin ir más lejos, estas dos razones son más que suficientes para justificar un Festival de esta clase. Pasando al Festival mismo, mencionaré que la primera sesión (de la que dí noticia en su momento en las páginas de *uno más uno*) estuvo a cargo de la Banda Sinfónica Cuauhtémoc que dirige Ismael Campos, que por cierto fue el coordinador del Festival. Se tocó música de Haendel, Revueltas, Verdi y Elgar; el público asistió en cantidad moderada y reaccionó favorablemente a este primer concierto. En los domingos siguientes se presentaron otras cuatro bandas, con sus respectivos directores, ofreciendo al público una variedad de música para banda centrada alrededor de las regiones clásicas del repertorio. De la parte más clásica del catálogo, las bandas ofrecieron música de Haydn, Hummel, Dukas y Tchaikovsky; de música un poco más reciente, se escucharon obras de Shostakovich, Chávez, Gershwin, Reed y Stravinsky. Y de música mexicana, además del ya mencionado Revueltas y de la *Sinfonía india* de Chávez, se dedicó un programa a la música de Velino Preza, Melquíades Campos y vales de varios autores nacionales, además de una *Rapsodia mexicana* de Jesús Corona incluida en el penúltimo programa. La asistencia del público fue mejorando en cada concierto, y al final se hizo agradablemente necesario asistir al último de la serie por un interés estrictamente acústico: con un buen sentido del espectáculo musical y de la acumulación sonora, los organizadores idearon formar una enorme banda (450 músicos) con los cinco elencos participantes, y ofrecieron un divertido programa, muy clásico, en el que cada uno de los directores de las bandas dirigió a esta macro-banda en una parte del evento. Para comenzar de modo tradicional, la marcha *Viva México* de Velino Preza, y de inmediato, la obertura de *La flauta mágica* de Mozart, en una interesante transcripción que, además, tiene el interés adicional de ser una pieza típica en el repertorio de las bandas inglesas. Esta primera parte del programa fue conducida por Carlos Ba-

RESEÑAS

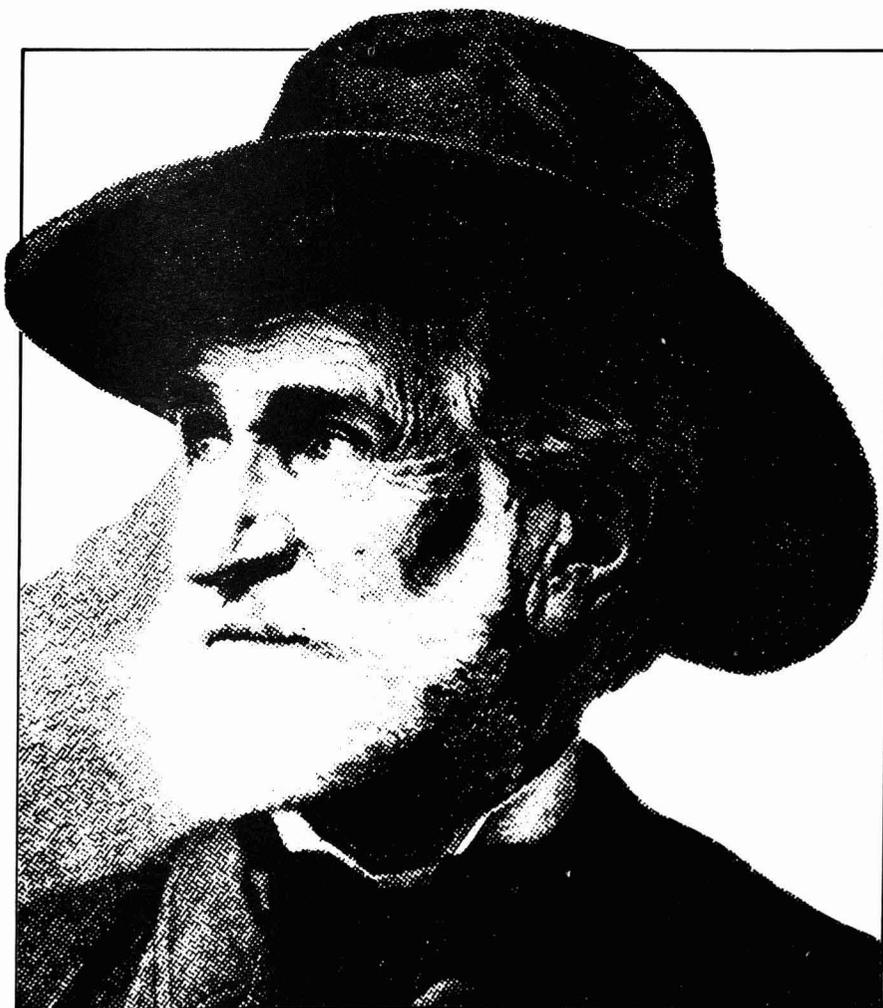
sulto, director de la Banda de la Ciudad de México. Después se escuchó el primer movimiento de la *Sinfonía inconclusa* de Schubert, dirigido por Clemente Sanabria, competente trombonista orquestal y titular de la Bandera Sinfónica de Azcapotzalco. En este fragmento de Schubert, gracias a las particularidades de frase o de los alientos, se hizo especialmente notable el apego del compositor a su planteamiento rítmico en tiempo triple, prácticamente invariable de principio a fin. En seguida se ejecutó el movimiento final de la sinfonía *Del nuevo mundo* de Dvorak, que fue dirigido por Guadalupe Mojica, titular de la Banda Sinfónica del Ejército. No sería exagerado decir que, a excepción del número final, fue este fragmento de Dvorak lo que más emocionó al público, y que desde el punto de vista musical abundó en sorpresas sonoras. Por ejemplo, escuchar un pasaje original para violas tocado por un conjunto de

saxofones, o sentir el vigoroso ritmo de cinco juegos de timbales llevándonos hacia el final del movimiento. A continuación, Miguel Angel Guerrero, titular de la Banda Sinfónica de Marina, dirigió la *Obertura solemne 1812*, de Tchaikovsky, obra ideal para ser interpretada por una banda debido a sus asociaciones militares. A falta de cañones, la aumentada sección de percusiones dio un especial brillo al final de la *1812* ayudada por entusiasta tañedores de campanas. Aquí, los ritmos de marcha y los acentos triunfales tomaron una enorme dimensión sonora. Para finalizar el programa, un fragmento de una obra grandiosa, debida a la pluma de un compositor que en su tiempo fue considerado como artillero orquestal, y de quien existe una caricatura dirigiendo una orquesta formada por cañones y bombardas entre otras cosas: Héctor Berlioz. Con la participación de Ramón Meza en el trombón solo, Ismael Campos hizo

atronar el espacio del Auditorio Nacional con la *Oración fúnebre* y la *Apoteosis* de la *Sinfonía fúnebre y triunfal* de Berlioz. Antes de Mahler, nadie como Berlioz para las grandes masas sonoras; de hecho, la versión original de esta obra está escrita para gran orquesta, una enorme banda y enormes coros. La versión de Ismael Campos tuvo la solemnidad y la lujuria sonoras necesarias para emocionar al público, bastante numeroso por cierto. Y terminó así, después de un fragmento del *Himno a la alegría* ofrecido como *encore*, este Primer Festival de Bandas que resultó una experiencia musical muy entretenida, y sobre todo muy informativa por la posibilidad que ofreció al público de atender un poco a la especial combinación de timbres y dinámicas de la dotación de alientos y percusiones. Y lo que es más importante: este Festival reafirmó la especial flexibilidad de la banda como instrumento musical, ya que se puede abordar con ella la parte *seria* del repertorio clásico y al mismo tiempo mantener un ambiente auténticamente popular en los conciertos. Esperemos que esta experiencia sirva como antecedente de otras similares, y esperemos también que funcione como punto de partida de la reivindicación de un ensamble musical que sin duda merece en nuestro ámbito cultural un lugar mejor que el que se le ha otorgado últimamente.

II

Paso a comentar ahora otra manifestación musical que si bien también representa una alternativa al tedio sinfónico ordinario, se nos presenta en un polo opuesto al de la música de bandas: un ámbito sonoro muy refinado, una carga acústica depurada notablemente y un público bastante especializado. Me refiero a una de las sesiones del reciente V Foro Internacional de Música Nueva, organizado también por el INBA a través de su Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, CENIDIM. La primera parte del programa del concierto que nos ocupa fue dedicada a la música nueva para alientos, la flauta y el oboe en particular. Para comenzar, Leonora Saavedra interpretó *Ambito* para oboe solo del compositor cubano Nilo Rodríguez.



Verdi

Ambito es más que nada, según lo escuchado, un planteamiento musical de recursos sonoros dentro del cual se da al intérprete la opción de colaborar en los aspectos rítmicos y de continuidad. En segundo lugar, Marielena Arizpe ejecutó *Arsis et Thesis où la chanson du souffle*, para flauta baja amplificada. Como la segunda parte de su título lo indica, el soplo (aire, respiración, aliento) es factor importantísimo en esta obra. De hecho, la respiración, modificada por la flauta misma y por la amplificación electrónica, es tan importante como las notas, los acentos, la dinámica, las marcas de expresión. Esta pieza, del compositor francés Michael Levinas, es una de las obras contemporáneas para flauta que emplea con mayor inteligencia esa interacción entre la producción tradicional del sonido y la utilización del aliento como elemento constructivo primordial.

En tercer lugar, fue ejecutada *Marsias*, del mexicano Mario Lavista, obra escrita para oboe y copas de cristal. La ejecución corrió por cuenta de Leonora Saavedra al oboe y un grupo de seis intérpretes en las copas de cristal, dirigidos por el compositor. No dudo que alguien levantará una escéptica ceja al leer eso de que se dirige a alguien que toca copas de cristal, pero en este caso es bien real. En *Marsias*, Mario Lavista plantea la creación de una serie de campos armónicos muy bien definidos a partir de afinar muy precisamente cada copa según la cantidad de agua que contiene. Así, durante la ejecución, el compositor marcó las entradas y salidas precisas de cada copa o conjunto de copas para proveer al oboe del fondo armónico delimitado estrictamente en la partitura. El resultado sonoro es de una gran austeridad, de gran claridad en sus conceptos musicales y no está exento del drama inherente a la leyenda del fauno Marsias, condenado a ser desollado por haber osado retar a Apolo.

En cuarto lugar, Marielena Arizpe interpretó *Voice*, para flauta amplificada, del compositor japonés Toru Takemitsu. En *Voice*, Takemitsu lleva más allá los conceptos planteados en obras como la de Levinas, y además de los nuevos recursos interpretativos de la flauta incluye la enunciación de un texto y una serie de emisiones vocales que se mezclan admirablemente con una gran variedad de ataques instrumenta-

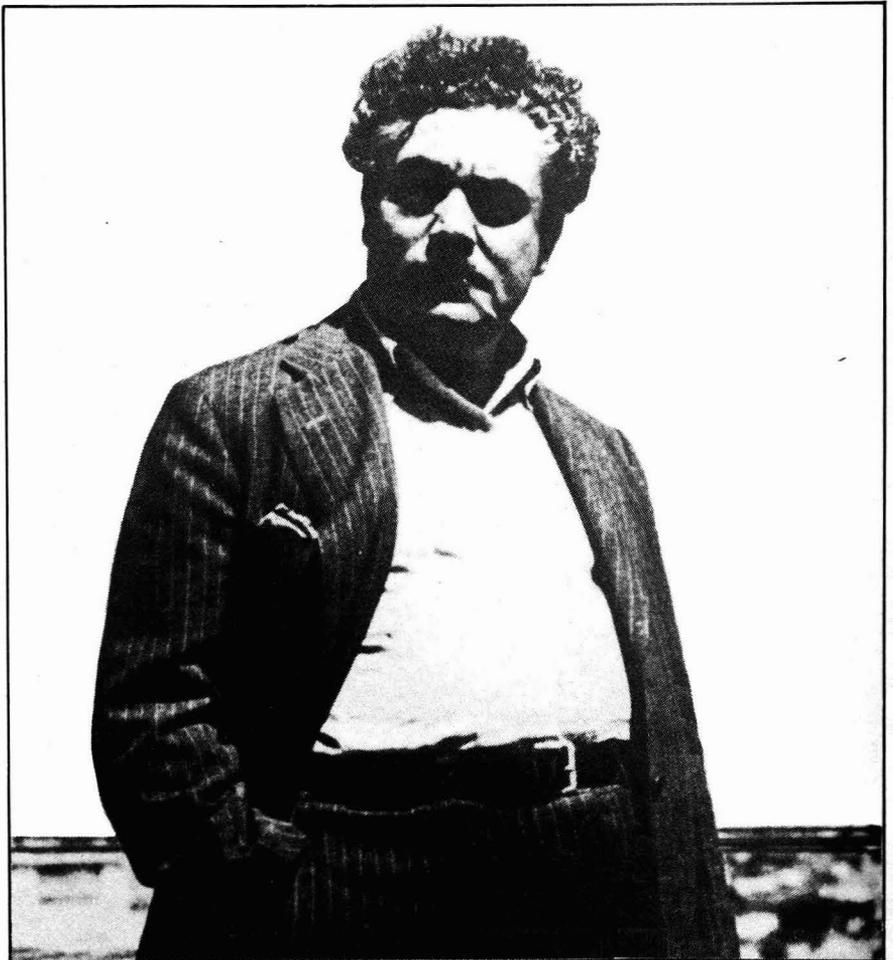
les. De la escritura de Takemitsu en *Voice* resulta una obra muy lírica y muy refinada, que alude constantemente a formas musicales y poéticas japonesas, integrándolas a elementos formales que han nacido en occidente.

Después de esta primera parte del programa, en esta sesión del V Foro Internacional de Música Nueva se ofrecieron versiones coreográficas de obras de tres compositores españoles de hoy. La bailarina y coreógrafa mexicana Pilar Urreta presentó *Retablo*, de Alfredo Aracil, uno de los compositores jóvenes más prometedores de España, cuyas obras suelen estar caracterizadas por una rarificación acústica e intelectual muy sugestiva; *Formas, fases y trayectos*, del clarinetista y compositor Jesús Villa Rojo, músico que ha desarrollado un trabajo de gran importancia en la investigación de las nuevas posibilidades interpretativas de su instrumento, en especial la producción de multifónicos, y finalmente, *Laisses*, de Angel Oliver, uno de los compositores más austeros

de su generación. Esta obra fue dedicada precisamente al grupo de clarinetes que fundó y dirige Jesús Villa Rojo, y de ella existe una interesante grabación, con ese mismo grupo, en la serie discográfica Música Española Contemporánea que ha editado la Asociación de Compositores Sintónicos Españoles. Hay que señalar que este concierto del Foro resultó, en especial en su primera parte, uno de los más interesantes desde el punto de vista del material sonoro ofrecido al público.

III

Y después de explorar dos distintas alternativas musicales, volvamos la vista y los oídos a una manifestación más tradicional de la música de concierto. Si a usted le dicen, sin darle mayores antecedentes, que hay algo por aquí que se llama *Sinfonías de Primavera*, lo más probable es que se imagine una nueva línea de cosméticos para adolescentes o un desfile de modas de dudosa cali-



Revueltas

RESEÑAS

dad. Pero no: en este caso, *Sinfonía de Primavera* es el título genérico que lleva la actual temporada de conciertos de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Y tal título habla muy claramente de dos cosas que son vicios añejos de nuestro medio musical (y de algunos otros medios): por un lado, una tendencia irrefrenable a la cursilería, y por el otro la sempiterna actitud de tratar al público como si fuera una colección de débiles mentales. El resultado, aparentemente, ha sido una temporada de mediana calidad apenas. A principio de este año, al tomar posesión de la OFCM Enrique Bátiz en sustitución de Fernando Lozano, se planteó una incógnita musical que pareció resolverse favorablemente en favor de la nueva imagen de la orquesta. En efecto, en los primeros conciertos bajo la batuta de Bátiz, y en la temporada Beethoven que terminó antes de la temporada que nos ocupa, pareció escucharse a una orquesta renovada, más disciplinada y más enérgica. Y de hecho, así fue, aun-

que parece que tal estado de cosas no duró mucho tiempo. Se habla de que fue sólo una luna de miel temporal y efímera, y que de hecho la Filarmónica de la Ciudad ha ido en descenso. Uno de los factores que salta a la vista en esta orquesta es el hecho de que en cada concierto el público ve caras diferentes detrás de los atriles: entre las condiciones económicas actuales, que afectan particularmente a los músicos extranjeros, y lo que algunos definen como un ambiente muy tenso dentro de la orquesta, la desbandada de músicos que ha tomado proporciones alarmantes. Y si bien no es éste el espacio para hablar de la calidad de tal o cual atrilista, la verdad es que una orquesta sin continuidad de personal no puede llegar muy lejos. En fin, que al margen de lo que dice en el ambiente musical, y en el interior de la propia orquesta, el mejor modo de confirmar o desmentir tales informaciones y rumores es escuchando.

Hace algunas semanas, la Filarmónica de la Ciudad, bajo la dirección de Bá-

tiz, dió un concierto en el que se interpretaron obras de Strauss, Albéniz y Stravinsky. El resultado general del concierto fue regular. Lo primero que salta a la vista es que el público de la OFCM ya no es el mismo de antes. Para un programa ciertamente interesante, la asistencia del público fue mediocre. Fueron interpretados dos poemas sinfónicos de Strauss. En el primero, *Till Eulenspiegel*, faltó la socarrona energía que Strauss puso en su partitura para pintar al villano tradicional. En el segundo, *Muerte y transfiguración*, estuvieron ausentes los contrastes dramáticos que de hecho nos cuentan la historia de esta obra sinfónica programática. Sí, aún hay en los metales algo del peso y la brillantez de antaño, pero ha decaído la labor de conjunto. En las maderas se extraña la presencia de algunos instrumentistas clave, y las cuerdas necesitan homogeneidad.

Del *Concierto fantástico* de Albéniz, interpretado al piano por Edison Quintana, poco hay que decir. La obra misma es intrascendente y fácilmente olvidable, y nada hubo en la interpretación que despertara el interés del público. Para terminar, se ejecutó la suite de *El pájaro de fuego* de Stravinsky, con algunos momentos brillantes, pero inconexa en general, sobre todo en las dos partes finales. Sobre esta suite, aún conservo en la memoria la ejecución que de la *Berceuse* y el *Final* hiciera la Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea bajo la batuta de James Judd en el Festival Cervantino del año pasado. Aquella interpretación es todavía el parámetro bajo el cual escucho cualquier otra versión, y la de la Filarmónica estuvo bien lejana, tanto en cohesión como en intensidad.

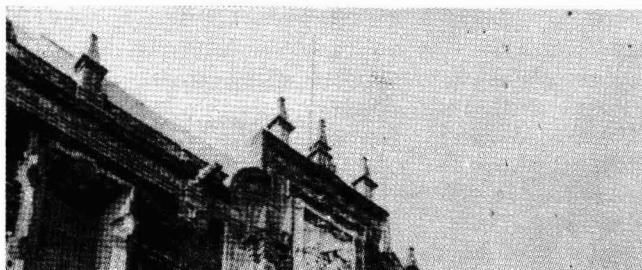
Así, pues, después del inicio prometededor de una nueva época, la Filarmónica de la Ciudad, como algunas otras de nuestras orquestas, parece estar un poco a la deriva. Esperamos que la situación de los músicos se estabilice para que el trabajo pueda tener continuidad, y que finalmente nuestra ciudad tenga una orquesta verdaderamente brillante, como lo fue la propia Filarmónica en el segundo y tercer años de su existencia.

Juan Arturo Brennan



Stravinski

Librería Justo Sierra



Libros



antiguos,



agotados,



con historia...
como nuestra librería

Antiguo Edificio
Preparatoria Nacional
San Ildefonso 28



RESCATAR A LA LITERATURA:
ROGER SHATTUCK
TEXTOS DE CLAUDEL Y BEUCHOT
CRITICA SOBRE GIARDINELLI,
SAINZ, BORGES Y ROSSI
HECTOR ALIMONDA:
MEMORIAS DE NOCHE Y NIEBLA

casa del tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA 29
vol. III
mayo '83
\$ 60.00

TVONCE
TEATRO AL AIRE LIBRE
DOMINGO 20:00 HORAS

REVISTA MEXICANA DE SOCIOLOGIA

Director: Lic. Julio Labastida Martín del Campo
Coordinador de la Revista: Dr. Carlos Martínez Assad

Organo oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Torre II de Humanidades, séptimo piso, Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.
2a. Epoca / AÑO XLV / VOL. XLV / Núm. 1 / Enero-marzo de 1983

INDICE

I. PROBLEMAS URBANOS Y REGIONALES

Procesos sociales y producción de vivienda en América Latina 1960-1980
SAMUEL JARAMILLO / MARTHA SCHTEINGART

De qué modo hay que gobernar las ciudades o principados que, antes de ser ocupados, se regían por sus propias leyes
ALFREDO RODRÍGUEZ A.

Villas miseria y favelas: sobre las relaciones entre las instituciones del Estado y la organización social en las democracias de los años sesenta
ALICIA ZICCARDI

Plantas móviles multinacionales y desigualdades regionales
HECTOR ZALAZAR

Desigualdades interregionales y concentración territorial: replanteo de una problemática
A. M. FEDERICO SABATE

Contradicciones del desarrollo regional polarizado. El papel de la agricultura en la microrregión Lázaro Cárdenas
ALFREDO R. PUCCIARELLI

Burguesía regional, mercados y capitalismo. Apuntes metodológicos y

referencias sobre un caso latinoamericano: Monterrey (1850-1910)
MARIO CERUTTI

Modalidades de desarrollo y política regional en México 1960-1980
PEDRO PIREZ

Heterogeneidad estructural, desigualdad social y privación relativa en regiones petroleras
LEOPOLDO ALLUB

Democratización del Estado, gobiernos locales y cambio social. Experiencias comparativas en Chile y Nicaragua
FERNANDO KUSNETZOFF

Ayer y hoy. La problemática regional en México
CARLOS MARTINEZ ASSAD

II. SOCIOLOGIA DE LA POBLACIÓN

Mercados de trabajo y familia: una comparación de dos ciudades brasileñas
BRÍGIDA GARCÍA / HUMBERTO MUÑOZ / ORLANDINA DE OLIVEIRA

Características demográficas de los grupos domésticos en México
MARTA MIER Y TERÁN / CECILIA RABELL

Políticas de población y la mujer. Una aproximación al caso de México
M. TERESITA DE BARBIERI

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS 109

Revista bimestral publicada por El Colegio de México

○ Ensayo

- ▶ *Pierre Nora,*
¿Cuál es el poder de los intelectuales?
- ▶ *Luis Weckmann,*
Los animales heráldicos
- ▶ *Federico Patán,*
Leopold Bloom, de la calle Ecoles
- ▶ *Beatriz Varela,*
Cuerpo de tentación, pero cara de arrepentimiento
- ▶ *Julio Boltvinik, Cynthia Hewitt, Fernando Cortés y Rosa Ma. Rubalcava,*
Sobre la desigualdad social

▶ *Mario Satz, Bosch*

○ Narrativa

- ▶ *Matías Montes Huidobro,*
De la buena pipa
- ▶ *M.E. Venier,*
¿Conoce usted a Probo?

○ Poesía

Marco Antonio Montes de Oca, Eduardo Lizalde, Esther Seligson y Concha Méndez

○ Ilustra

Rafael Coronel

DIALOGOS

Revista bimestral

Adjunto giro bancario o cheque núm. _____
_____ del banco _____

_____ por la cantidad
de _____ a nombre de **El Colegio de México, A.C.**, importe de mi suscripción por _____ año(s) a la revista **Diálogos**.

Nombre _____

Dirección _____

_____ Tel. _____

Ciudad _____

Estado _____

Código Postal _____

País _____

Favor de enviar este cupón a El Colegio de México, A.C., Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, 10740 México, D.F.

Suscripción anual en México: \$ 400 pesos;
en E.U.A., Canadá, centro y sur de América: 20 dls.;
en otros países: 30 dls. Incluye correo.





REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO