

revista de la

# *universidad de méxico*

ensayos  
sobre  
arlt y  
yeats

poemas  
de jorge  
cuesta  
y guillermo  
fernández

un cuento  
de  
ted hughes

¿cuál es el  
sexo  
del cine?

margo  
glantz  
de pie  
sobre la  
literatura  
mexicana

Louis McNiece

*Yeats y el esteticismo.*



Guillermo Fernández

*Tus fantasmas, 5*  
*Petrificaciones, 6*

Ted Hughes

*Nieve, 7*

Miguel Angel Morales

*Sobre Roberto Arlt, 13*

Gilbert Seldes

*Sexo, 19*

*La imposible permanencia,*  
por Jorge Cuesta

Margo Glantz

*De pie sobre la literatura mexicana, 25*



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

W. B. Yeats

*El otoño del cuerpo, 37*  
(Un documento sobre el esteticismo)



.....  
LIBROS

Guillermo Sheridan

*Monique Lemaitre: Octavio Paz: poesía y*  
*poética, 40*

*Stephen Spender: Eliot, 41*

*Efrén Rebolledo: Saga de Sigrida la Blonda: El*  
*papel de la convención, 44*

Rafael Vargas

*Montale: Los ejercicios de la inteligencia, 42*  
*Elias Canetti: El otro proceso de Kafka, 43*

Hermann Billingham

*Réplica a "Este líquido rojo, o bien*  
*turquesa" de Eduardo Lizalde*  
(tercera de forros)

Portada: Ilustración de Vlady

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

Margo Glantz, Hugo Gutiérrez Vega, Eduardo Lizalde, Guillermo Sheridan

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

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

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

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

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

# Yeats y el esteticismo\*

Nor heed nor see, what things they be...

Shelley

El mundo de fin de siglo ahora parece aún más remoto que el mundo de Shelley. *The Yellow Book* y *The Savoy* nos parecen irreales y antipáticos. Nos inclinamos a tratar el arte y la literatura inglesas de los noventas como un producto caprichoso de escaso significado en la historia cultural de Inglaterra. Esto es un error. De cualquier manera que se les juzgue debemos reconocer que son el producto lógico de ciertas tendencias del pensamiento del siglo XIX y que nos guían hacia algunos planteamientos del siglo XX, los cuales, inexplicablemente, han sido considerados como producto de una partenogénesis cultural. Ezra Pound, por ejemplo, no hubiera escrito su poesía sin contar con las aportaciones de los noventas. Los poetas del resurgimiento romántico abrieron el camino hacia el "escapismo" a través de la doctrina del arte por el arte a pesar de que, notoriamente, transgredieron sus principios llenando su poesía de sermones moralizantes, crítica social, filosofía y otras "impurezas". Tennyson fue aún más lejos al dejar una serie de lecciones objetivas a sus seguidores; escribía "poesía impura" con su mano derecha y poesía pura con la izquierda. Sus

sucesores, Swinburne y los pre-rafaelistas, pensaban que el poeta debía poner su mano derecha en un cabestrillo para separarla de la vida real. La actitud de Matthew Arnold era no menos ambigua; por una parte se inclinaba a la "crítica de la vida", y por otra era tan escéptico ante ella que trató de convertir el arte en una religión. Arnold, según creo, se encerraba en un círculo vicioso. El otro gran crítico, Pater, rechazó el concepto de "crítica" de Arnold; opinaba que el arte estaba aún relacionado con la vida, pero sólo con las formas de vida altamente rareficadas. Aquí parece haber otra confusión porque esta rareza aparentemente sólo puede ser lograda por un artista. Mallarmé fue más lejos e intentó elevar la poesía a la pureza abstracta de las altas matemáticas. Pero su práctica no estaba, según creo, de acuerdo con lo que predicaba. Ciertamente sus imitadores ingleses, menos atrevidos y brillantes, al aceptar sus principios sufrieron una gran decepción personal. El poeta de fin de siglo era inhibido y trataba de hacer aparecer sus inhibiciones como rasgos de libertad. Esta, como otras neurosis, dio frutos, desgraciadamente limitados en duración y abundancia. Recordemos el excelente estudio que sobre el tema aparece en el *Axel's Castle* de Edmund Wilson. No puedo detenerme a exponer en detalle sus antecedentes y primeras manifestaciones; solamente quiero hacer notar que esta neurosis dominaba a la poesía cuando Yeats llegó a la edad literaria.

Yeats, como lo indica T. S. Eliot en *After Strange Gods*, sintió la necesidad de una religión y sin tener simpatía por ninguna de las ya establecidas, trató de encontrarla en el arte, siguiendo, para esto, los pasos de Matthew Arnold. Pero al arte-religión de Arnold era una idea muy pobre para las ambiciones de Yeats que se interesaba por los ritos, el incienso y los cirios, mas no por la moral. A pesar de que escribe en sus *Autobiografías*: "soy muy religioso, y al haberme quitado Huxley y Tyndall (a los que detestaba) la sencilla religión de mi infancia, me he hecho una nueva religión, una iglesia infalible, con los elementos de la tradición poética, con un repertorio de historias, de personajes y de emociones, todas ellas inseparables de su primera expresión, transmitida de generación en generación por los poetas y pintores con la relativa ayuda de los filósofos y de los teólogos". Sus sagradas escrituras fueron *Marius the Epicurean*, de Pater y *Axel*, del Conde Villiers de L'Isle Adam.

Para Pater, como para Arnold, la filosofía era sólo una armazón sobre la que el artista construía la casa de la belleza; cuando la casa había sido terminada la armazón podía retirarse. Arnold escribía en 1880: "gran parte de lo que ahora consideramos religión o filosofía será substituido por la poesía". Yeats, en un ensayo sobre la filosofía de la poesía de Shelley, escrito en 1900, dice: "mi única creencia inamovible consiste en pensar que lo único permanente de la filosofía es lo que se ha poetiza-



John Everet Millais. Mariana

1

\* Del libro *La poesía de W. B. Yeats* que, en traducción de Hugo Gutiérrez Vega, próximamente publicará el Fondo de Cultura Económica.

do". Esta actitud se apoyaba en el pensamiento de Blake, su ídolo, de quien opinaba en 1897 que consideraba que el arte había reemplazado a la religión y a la moral.

Los poetas de los noventa tenían como doctrina la de Pater y como modelos a los simbolistas franceses. Yeats escribió en su "Introduction to the Oxford Book of Modern Verse: "El levantamiento contra el victorianismo significa, para el poeta joven, una toma de posición en contra de las irrelevantes descripciones de la naturaleza del cientifismo y de la moral discursiva del In Memoriam... en contra de la elocuencia política de Swinburne, de la curiosidad psicológica de Browning y del estilo poético de todos". Algunos de sus primeros poemas fueron escritos, aparentemente, antes de que se uniera a esta revolución. Por ejemplo en el poema, más tarde eliminado: "Como Ferencz Renyi guardó silencio", hecho a la caballeresca manera del resurgimiento romántico, dice:

"Therefore, O nation of the bleeding breast  
Libations, from the Hungry of the West."

("Por eso, oh nación del pecho sangrante,  
libaciones, de la Hungría del Oeste.")

William Holman Hunt. El despertar de la conciencia.



Yeats superó en muy poco tiempo esas influencias. Sus nuevos ídolos fueron Catulo, los poetas jacobistas, Verlaine y Baudelaire. Verlaine, a juzgar por los ensayos de Arthur Symons, era considerado el poeta de la época, por ser más equilibrado que Rimbaud y más puro que el Baudelaire inmerso en sus preocupaciones morales. La moral era en ese momento simple escoria. Lionel Johnson pensaba que la vida debe ser como un ritual; su escuela parece haber ignorado el hecho de que el rito, divorciado de la creencia —de cualquier creencia exceptuando la que se refiere al propio ritual— no es más que vanidad.

Profesaban, a pesar de todo, una creencia y era la de la pasión. Yeats, a lo largo de su vida, giró en torno a lo apasionado aunque su pasión se volvió quieta, menos nebulosa y terrenal. Su temprano culto por la pasión se inspiró en Pater, quien había escrito en su famosa conclusión a *The Renaissance*: "evitar siempre la discriminación de las actitudes apasionadas que se dan en los distintos momentos de la vida de los seres que nos rodean y reconocer que aún en sus más brillantes dotes se presentan las contradicciones y la división de fuerzas. No hacerlo equivaldría a dormirse antes de que llegue la noche de este corto día de sol y escarcha". Según Pater son las grandes pasiones (y especialmente la "pasión poética") lo que nos da un sentido más alerta de la vida. Era un hedonista de un tipo muy especial. El mundo, para él, es un constante fluir del cual emerge un solitario individuo que recibe impresiones: "a cada momento alguna forma de nuestra cara o de nuestras manos se perfecciona, algún color en las colinas o en el mar es más bello que los demás; alguna forma de pasión o visualización o excitación intelectual es irresistiblemente real y más atractiva para nosotros —en ese momento únicamente—. El fin no es el fruto de la experiencia, sino la experiencia en sí misma". Lo que buscamos, usando las palabras de Pater, son "pulsaciones". Sin embargo, Pater no llevó esta doctrina a su conclusión lógica que hubiera sido el cabal epicureísmo sensual. Muy poca gente puede afirmar que la observación de una pintura hace sentir a un hombre pulsaciones más o menos fuertes que el acto de copular. Pater, quien tenía temor de que la conclusión original de *The Renaissance* pudiera ser mal interpretada por los jóvenes, modificó su culto por la pulsación y estableció un código de valores que es realmente ajeno a su idea original. Es obvio que el atomismo estético implícito en los párrafos transcritos anteriormente (una pulsación que es y pasa, y así sucesivamente) no está de acuerdo con la filosofía general de Pater que indica que lo valioso no consiste en las pulsaciones aisladas, sino, para hablar en el vacío, en la relación entre un sujeto existente continuamente receptor y una continua e interdependiente corriente de objetos.

La inconsistencia de Pater se debe, como sucede



con frecuencia, a un uso demasiado crudo del lenguaje; su separación del "fruto de la experiencia" de la "experiencia" es absolutista. Si usa esta distinción abstracta para representar dos cosas que son separables, entonces tiene razón al decir que el fin no es el fruto de la experiencia, pero esto, en el caso que nos ocupa, es algo que debe analizarse separadamente. Por lo tanto se puede decir que la abstracción falsa y la separación de estas ideas no tiene sentido. La actitud estética de Pater implica, no tan sólo una receptividad pasiva, sino el ejercicio, por parte del esteta, de la selección deliberada. El hombre que selecciona puede ser más o menos ecléctico, pero su criterio debe basarse en aquello que los filósofos idealistas llamaban los "Universales". Aun los materialistas marxistas pueden ser retados a refutar esto. ¿Qué es lo que ellos quieren decir al afirmar que el materialismo dialéctico es la filosofía correcta?

El simple hombre sensorial debe situarse en el fluir del presente. Pater renuncia a este fluir para refugiarse en el pasado: "es más viejo que las rocas entre las cuales se sienta". Su actitud implica un eclecticismo inadmisibles. Debería renunciar a su atomismo estético y admitir que la experiencia

estética es buena, independientemente de la interpretación que se le dé. Pero no puede admitir esto porque sería, para él, una contradicción de términos; la experiencia estética, para Pater, implica su interpretación.

Yeats, como muchos de sus contemporáneos, estaba enormemente influenciado por Pater, pero, aunque no lo contradecía, nunca aceptó confinarse al estrecho e imposible ideal del atomismo estético. Yeats trataba siempre de pensar en el mundo como sistema, en la vida como un modelo. Pater hacía hincapié en la importancia de los temperamentos (apasionados o receptivos). Yeats, en cambio, los elevaba al nivel de la forma Platónica. Supongamos que un hombre tiene una reacción emocional provocada por la vista de un peral en flor. De acuerdo con las premisas del atomismo estético, lo único que en este caso existe es un hombre determinado reaccionando de una manera especial en un particular espacio de tiempo ante un objeto particular; no se da aquí ni el antes ni el después, no hay afinidades que puedan trascender la experiencia presente. Pero, según Yeats, lo que sucede es que el hombre ubicado en este corto espacio de tiempo es el sujeto de una estética general y eterna; el peral



W. B. Yeats

sirve nada más para que aparezca esa emoción. Yeats sigue a Pater en su insistencia de que cualquier experiencia es única, de igual manera que única es la persona individual, pero no por esto supone que exista una gran distancia entre una experiencia o persona y todas las demás; por el contrario, experiencias y personas son, para Yeats, manifestaciones —si bien manifestaciones únicas— de principios subyacentes; no acepta al mundo como una granizada de antecedentes y datos que se funden cuando tocan el suelo.

Pater proporcionó a Yeats su creencia en la importancia de la pasión y del estilo, así como una desconfianza hacia el mundo vulgar y un curioso tipo de panteísmo estético, un homenaje a los objetos materiales que persigue el propósito de eludir su materialidad. Esto último encuentra innumerables ecos en Yeats. Así, en sus primeros poemas amorosos parece buscar “el ideal de un perfecto amor imaginario”: “La belleza del cuerpo humano como la más alta potencia de toda la belleza de los objetos materiales le parecía entonces necesaria (a Mario el epicúreo) pero habiendo alcanzado el fuego celestial, le era posible encontrar, a través de la visión natural, el alma o el espíritu de las cosas”. La conclusión de Mario nos conduce a una paradoja: si el cuerpo de la persona amada es una expresión perfecta de su espíritu, no necesita ser espiritual en el sentido convencional. En efecto, al observar que todas las actividades intelectuales o espirituales de los seres humanos son, hasta cierto punto, actos frustrados e impuros, se concluye que mientras más insistan en realizarlos más se acercarán al peligro de vender su ser íntimo y de ultrajar la espiritualidad pura de su cuerpo.

Yeats deploró, repetidamente, en sus poemas amorosos, el hecho de que su amada se negara a aceptar las reglas del juego, contentándose con existir simplemente como un objeto bello. A lo largo de su vida, Yeats recomendó a las mujeres que abjuraran del intelecto y, en particular, de las opiniones políticas y de la razón crítica. Su disciplina, decía, “debe ser la de un espejo”. Esta doctrina basada en el esteticismo de Pater, está íntimamente relacionada con el desagrado que Yeats sentía por la democracia, la ciencia y el “progreso”.

En sus *Autobiografías*, describe sus relaciones y su asociación con los poetas ingleses de los noventa. (Para la mayor parte de los miembros de mi generación, la mentalidad de esos poetas era algo totalmente ajeno.) Para ellos el ejercicio de la poesía era una especie de sacerdocio y se regocijaban con la idea de ejercerlo aunque no contaran con los indispensables feligreses. Edmund Wilson en “Axel’s Castle”, analiza la obra de algunos de los principales poetas de los últimos cincuenta años —los simbolistas franceses, Yeats, Proust, Eliot y hasta el mismo Joyce— y determina que todos ellos fueron herejes —si bien, magníficos herejes— a la luz de la tradi-

ción natural de la literatura. En el último capítulo de su obra, Wilson señala que las tradiciones naturales se imponen muy pronto ocupando de nuevo su lugar en el devenir literario. Quisiera demostrar que el carácter “herético” de los últimos poemas de Yeats va disminuyendo gradualmente a pesar de las teorías innovadoras a las que el poeta nunca renunció. Sus trabajos tempranos ciertamente carecen de aquello que Synge llamó “la madera poética”. Se basaban en una teoría que era, tal vez, inevitable para los poetas de fin de siglo, pero que impedía la realización del ejercicio poético en circunstancias normales.

Yeats, con sus padres y hermanos se estableció en Londres a finales de la década de 1880. El poeta apenas pasaba de los veinte años. Su padre, John Butler Yeats, ya lo había iniciado en las teorías esteticistas. Al desconfiar del “intelecto cuestionador” afirmaba que los poetas “no deben meterse en los terrenos de la opinión”: “no debemos olvidar” decía, “que la poesía es la voz del espíritu solitario, mientras que la prosa es el lenguaje de las mentes sociables” (nótese su distinción entre la palabra “voz” —el énfasis en la expresión— y “lenguaje” —el énfasis en la comunicación). Su hijo ingresó al Londres de las letras bajo el signo del espíritu solitario. Era, en esa época —como él mismo lo reconoció— “pre-rafaelista en todo” (los pre-rafaelitas fueron los heraldos de los esteticistas) y se oponía violentamente a las nuevas formas del realismo, importadas de las escuelas de arte de París. Frente al realismo, Yeats fue tan ciego como lo había sido frente a Ibsen. Sin embargo, entabló diálogo con los representantes de la “oposición”, en particular con Henley, de quien decía: “estoy en desacuerdo con todo lo que afirma, pero lo admiro más allá de toda ponderación”. Henley odiaba a los pre-rafaelitas y, si bien no convenció nunca a Yeats, es muy probable que sus discusiones sirvieran para recordarle que el mundo —y aún el mundo del arte— no es necesariamente bidimensional. Sin embargo, al mismo tiempo Yeats conoció al príncipe de los esteticistas, Oscar Wilde (cuyo evangelio era el mismo de Pater) quien, al pensar que la vida resulta irrelevante en el mundo del arte, supo aplicar los principios de su arte a todos los aspectos de su vida. Vivía, escribe Yeats, “sin ningún fingimiento, una vida imaginaria; representaba constantemente una pieza teatral que era del todo opuesta a los principios que había aprendido en su niñez y en su primera juventud”. En ese tiempo, Yeats confesaba: “mi mente empieza a derivar vagamente hacia la doctrina de (‘la máscara’), la cual me ha convencido de que todos los hombres apasionados (no tengo nada que ver con los mecanicistas o los filántropos o con aquellos cuya visión no tiene preferencias) están, debido a sus ligas con otras épocas históricas o imaginarias, siempre en el lugar en el que pueden encontrar las imágenes capaces de estimular su energía creadora”.

Guillermo Fernández

# Dos Poemas

## *TUS FANTASMAS*

A medianoche

cuando vuelven a abrirse las puertas del reino  
Isabel Estambul Nueva Zelandia  
las tierras firmes de la infancia  
playas acariciadas por oleos navegables  
y el viento azul peinando la cabellera de las arpas  
cantando en las alturas de las torres  
esa piedad que resucita a los amores muertos—  
ellos comienzan a moverse en las manchas de los muros  
descienden como arañas ateridas  
te llaman por tu nombre desde el desconsuelo

A medianoche

el canto de los grillos los convoca  
la hora les espesa carne y huesos de ceniza  
y prefigura en la aridez de sus rostros  
la flor de sus sonrisas amargas  
iluminadas por el resplandor que brota de tu sueño

Noche a noche se acercan a tu lecho  
a beber en las sábanas las aguas de la resurrección  
trastabillando entre los restos del naufragio  
buscando a ciegas el don de sus arcangélicas  
porque ellos son los primogénitos del corazón  
y bajo la frialdad de sus despojos  
alienta aún el sol de medianoche

Porque no dijeron más palabra que sus nombres  
ellos podrían revelar las palabras esenciales  
la que escucha el ahogado en el acuario  
la que pone a temblar al bosque desolado  
la que pone una gota de miel en la punta de la espina

¿Qué sería de tus reinos sin sus reinos?  
Que vengan todos y se sienten a tu lado  
y esperen resignados la mañana

A la primera luz pónganse el violín al hombro  
para decirle adiós al barco que se aleja  
el último barco que les estaba destinado

## PETRIFICACIONES

Vigilancias voraces ojos ahogados  
velando en su sentina de polvo

Ellos son los albaceas del infortunio  
los que transforman la almohada en sapo blanco  
los que ahuyentan el hada del azúcar  
los que pintan de negro las ventanas

Pero los amo

Ellos vienen contigo cada noche  
saben el número preciso de tus pasos  
(si alguna vez miras atrás sobre tu hombro  
advertirás qué profundas huellas dejas  
cómo trituran el cemento tus zapatos)  
Ni tropiezo ni ortiga encuentras  
cada vez que te conducen a mi lado

Ellos peinan el cabello de la luz  
hasta dejar un cuervo en tu cabeza

No lo sabes aún pero en tus ojos  
arden puertas de ciudades fantasmas  
y tu conversación convoca sombras  
desbandadas de peces en ríos subterráneos  
edulcorados ecos celosas turbulencias  
silencios que sonríen en el ojo del huracán  
(esos silencios que mueven maquinarias  
hunden armarios donde duermen sus reflejos  
deshielan sus jardines sojuzgados)

Ah si tú supieras que de tu desnudez  
brota una invasión de desnudeces  
a sorber el calor de nuestros cuerpos  
a poner en nuestras manos otras armas  
y a engañarme con sus soles desvaídos  
saldrías huyendo en busca de tu piel  
de tu azorado corazón pasto de lobos

Pero eres el oleaje destinado por sus noches  
y de ola en ola muda tu semblante  
por el de aquél que miraba las horas  
en sus jaulas con pájaros inmóviles  
y un silencio de hospital en la mirada  
Por el de aquél que bajó conmigo a los infiernos  
y volvió convertido en ciervo silvestre  
Por el de aquél que no me devolvieron las aguas  
y clama por el resto de su vida  
en hondos movimientos circulares  
Por el de todos los demás los saqueadores  
del sueño craso y su jardín en ruinas

Y cuando de la altura momentánea  
nos despeñamos todos como fardos  
en una catarata de ceniza  
siempre tendré que reencontrarte  
entre piedras porosas troncos derribados  
soplado tu nombre en los rescoldos

Amanece otra vez  
La luz devuelve a las orillas  
el paso de las aguas  
Volvemos a ser  
tú y yo  
dos piedras blancas

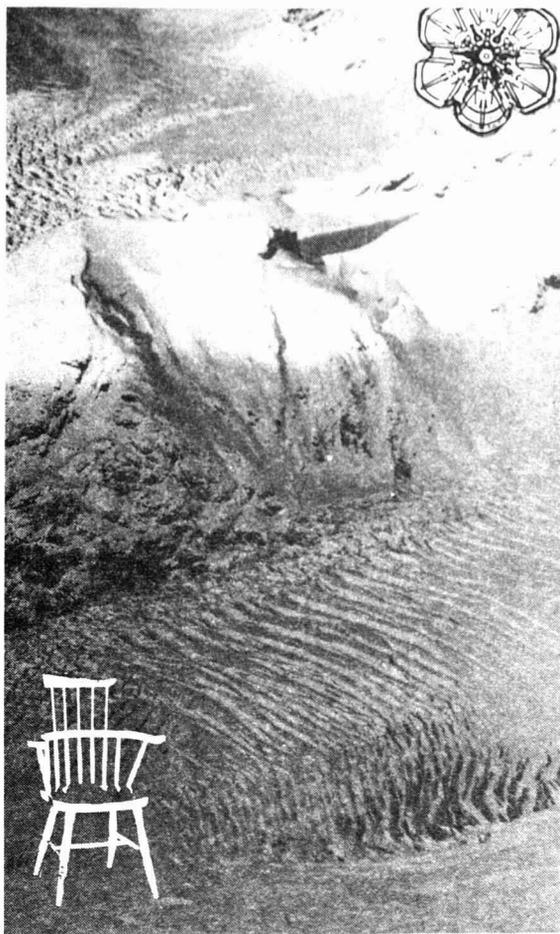
# Nieve



Y permítanme que repita esto una y otra vez: debajo de mis pies está la tierra, alguna parte de la superficie de la tierra. Es decir, debajo de la nieve que está debajo de mis pies. ¿De qué otro modo podría ser? Está firme, supongo, y pareja. Si no es de hecho tierra y roca, debe ser hielo. Muy probablemente sea hielo. De cualquier manera comprueba —es la más substancial prueba posible— que estoy en algún lugar de la tierra, de la tierra conocida. Sería absurdo escarbar a través de la nieve para determinar con exactitud qué hay abajo, si tierra o hielo. Este lecho de nieve puede tener fácilmente decenas de pies de profundidad. Por otra parte, la nieve que satura el aire y que se amontona corriendo sobre el suelo se derramaría en el agujero tan pronto como yo lo escarbara y me cubriría también a mí —con gran rapidez.

Este no podría ser otro planeta: el aire es perfectamente natural, perfectamente bueno.

Nuestro avión fue obligado a descender por esta inusual tormenta. El piloto trató de aterrizar, pero no calculó debidamente la extraordinaria fuerza del viento y la ubicación del suelo. El choque fue violento. El fuselaje corcoveó y se abrió y yo fui arrojado lejos. Sin conciencia de nada salvo de la



necesidad de alejarse del desastre, me alejé hacia la ventisca y me desmayé, lo que explica que, cuando recobré la conciencia y me paré en la nieve que ya me empezaba a cubrir, no pudiera ver ni a la nave ni a los pasajeros. Todo a mi alrededor era lo que desde entonces he estado viendo. El movimiento denso y sin fin de la nieve. Empecé a caminar.

Por supuesto, todo lo anterior a esa primera caminata pudo haber sido completamente diferente ya que nada recuerdo al respecto. Cualquiera que haya sido la casualidad que me arrojó aquí a la nieve evidentemente destruyó mi memoria. Eso es algo sobre lo que no hay duda alguna. Esa es, para decirlo de algún modo, una de mis certezas. El choque del aeroplano es una hipótesis de trabajo y nada más.

No hay razón que me impida durar todavía un buen tiempo. Parece que poseo una reserva de energía nada común. Mantener firme la mente, eso es lo esencial, fijarla con firmeza en mis razonadas esperanzas, y calmarla ahí, apoyarla. Hipnotizarla ligeramente con una especie de oración continua. Porque cuando mi mente está firme, mi energía está firme. Y eso es lo principal aquí: la energía. No importa qué tan prudente sea, o qué tan lúcido, sin energía estoy perdido. No tiene caso pensar sobre eso. Donde termine mi energía termino yo, y conmigo mi prudencia y mi lucidez. Mientras tenga energía puedo corregir mis errores, superarlos, salirme de ellos —por ejemplo el inimaginable error que, dentro de lo que sé, estoy cometiendo en este momento. Este paso, éste, los siguientes quinientos, o cinco mil — todos equivocados, derrochados absolutamente, de regreso a donde estaba hace diez años. Pero reconocemos ese pensamiento. Mi mente no es mi amiga. Mi apoyo, mi defensa, pero también mi enemiga —no del todo resuelta a sacarme de esto. Si fuera yo un insensato quizá no habría mayor problema. Simplemente continuaría adelante sin tener conciencia de nada que no fuera mi paso a paso, triunfante, sobre el suelo. Lo que hay que hacer es mantenerse alerta, mantener mi mente fija y vigilante, reconocer estos traidores, paralizantes, sí, letales pensamientos, en el instante en que se produzcan, atraparlos antes de que puedan zambullirse y horadar la médula espinal.

Entonces, con gentileza y sin averiguaciones, regresarlos a la nieve a la que pertenecen. Y es *ahí* donde pertenecen. Son las infiltraciones de la nieve, usurpaciones de esta inmensidad llena de la ausencia de la vida. ¡Pero entran tan disimuladamente! Somos verdaderos, dicen, o por lo menos probablemente verdaderos, y por eso debes entretenernos e incluso darnos tu vida, ya que, sobre todo, estás dedicado a la verdad.

¿Qué sé yo de la verdad? ¡Como si una cándida dedicación a la verdad fuera la ley final de la existencia! Yo sólo sé, cada vez con mayor claridad, lo que es bueno para mí. Es mi mente la que



tiene ese terror desdeñable por lo probablemente cierto y verdadero, y mi mente, lo sé, lo compruebo cada minuto que pasa, no soy yo y de ninguna manera se ha comprometido a ayudarme. ¿Soy una mentira? Debo sobrevivir: es esa una verdad tan sagrada como otra cualquiera; y como la verdad hambrienta se come a la dormida, debo fusionar otras verdades posibles a la substancia, a la salud y a la energía de la mía propia; y aquellas que no pueda digerir serán escupidas hacia afuera, ya que en la situación en que me encuentro mi intención de sobrevivir es la boca y el aparato digestivo, para decirlo de algún modo, por los que vivo. ¡Pero las otras verdades! Me relajo por un momento, dejo a mi mente libre por un momento y se apoderan inmediatamente de ella. Se arrojan sobre mí, triunfantes, despiadadamente. No hay dudas sobre sus poderosas intenciones. Cinco segundos de descuido y atacan. La fuerza se me escapa, mis interiores se hacen agua, mi conciencia se oscurece y se encoge, tengo que detenerme.

¿Cuáles son mis realidades? Tengo algunas realidades definidas.

Dando seis pasos cada cinco segundos, calculo—incluyendo mis breves momentos de sueño— que

he caminado en esta ventisca por cinco meses y que, durante ese tiempo, he cubierto una distancia semejante a la que hay entre Southampton y Nueva York. Dos realidades. Y una tercera: durante esos cinco meses no se ha ni oscurecido ni aclarado este crepúsculo de nieve.

Qué tal.

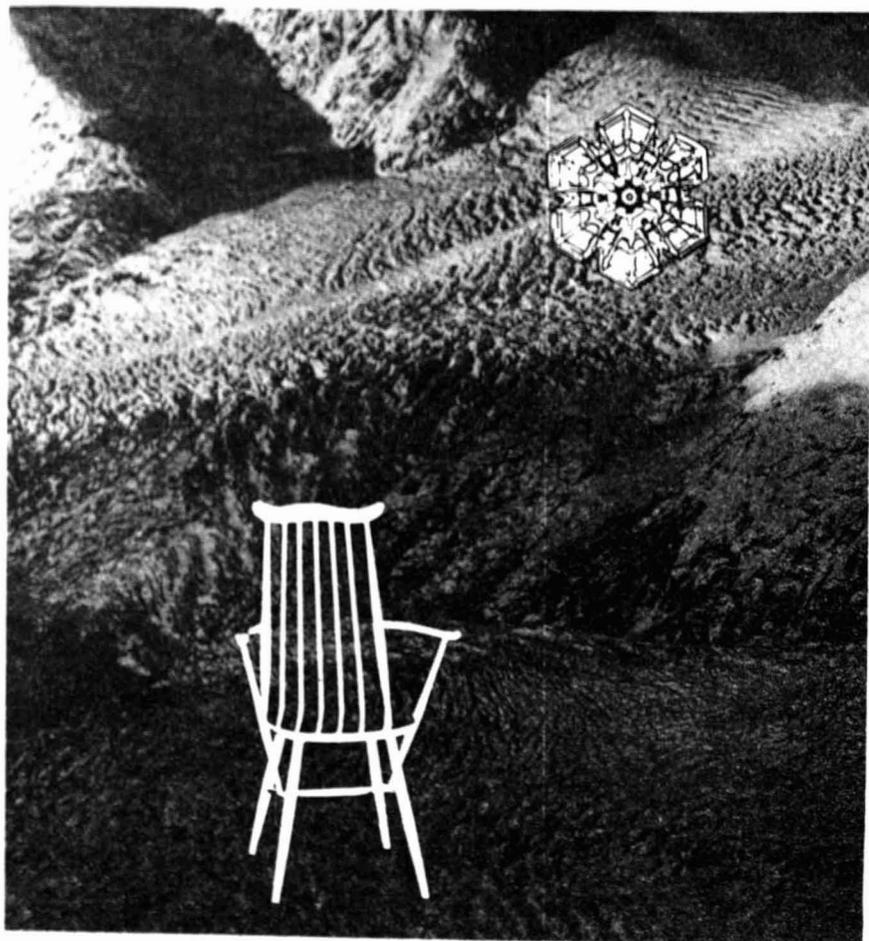
No hay razón para dudar que me encuentre en algún sitio ya dentro del círculo antártico, ya del ártico. Eso es reconfortante. Significa que mis oportunidades de supervivencia no son del todo malas. Los hombres han cruzado toda la largura de Asia sólo por pasar el rato.

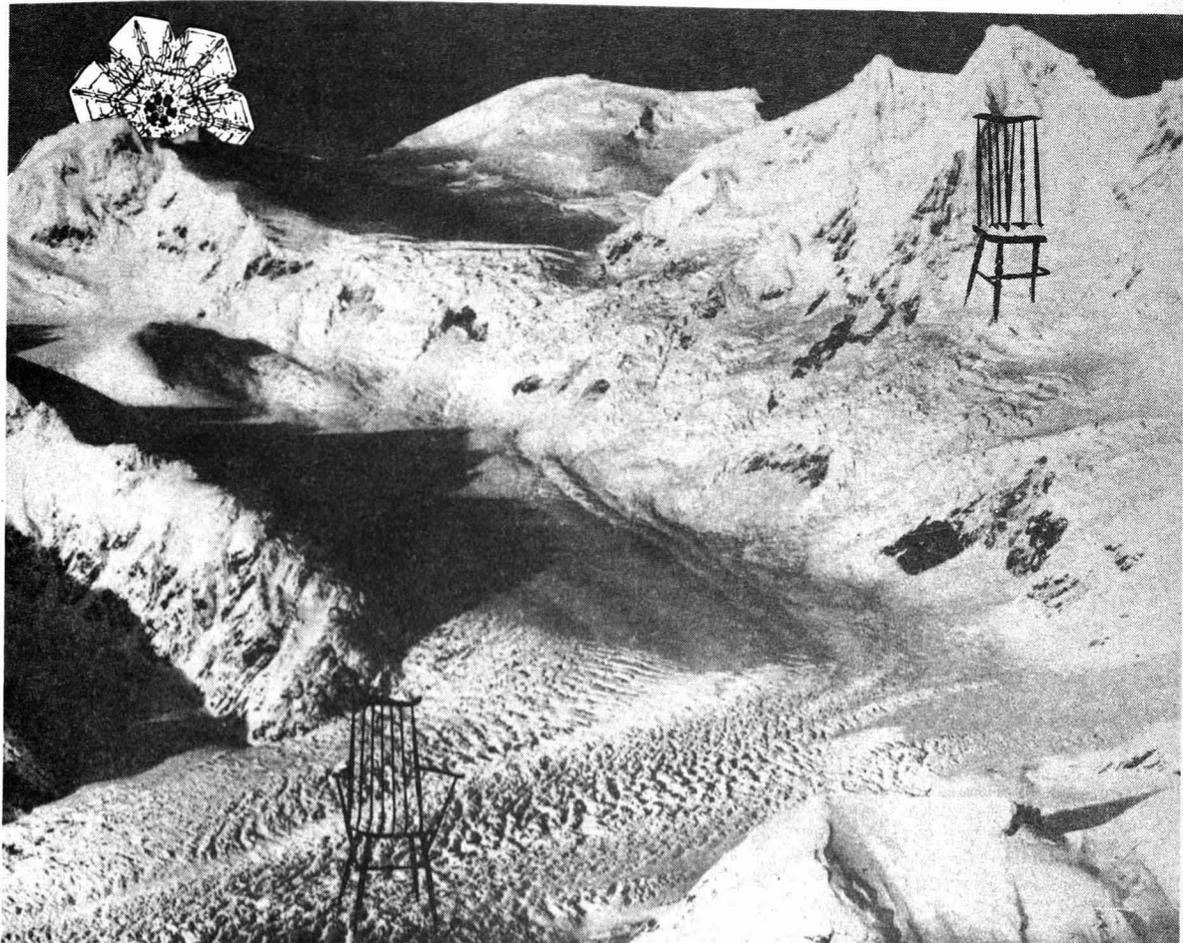
Es obvio que no estoy caminando en línea recta. Pero eso no debe provocarme ansiedad. Quizá cometí un error al empezar a caminar, poniendo mi cara contra el viento y no a su favor. Al caminar contra el viento gasto preciosas energías y siempre se forma un molesto bloque de nieve en mis ojos y en mi boca. Pero tenía que confiar en el viento. Este sujetarse a la guía del viento es la fundación misma de mi firmeza mental. El viento no es mi brújula solamente. De hecho no debo de pensar en él como una brújula. El viento es mi ley. Como brújula nada podría ser más inútil.

No es necesario detenerse en eso. Ciertamente es muy probable —y algo que no tengo por qué ocultarme— que este viento me esté llevando de aquí para allá en una especie de apretado laberinto, siempre cambiando con demasiada sutileza para que yo lo note. O, si el sol está girando en el horizonte, podría parecer que el viento gira con él a través de sus trescientos sesenta grados una vez en cada veinticuatro horas haciéndome girar, en tanto que avanzo dándole la cara, en un círculo perfecto que no puede tener más de siete millas de diámetro. Esto podría explicar la de otra manera extraña circunstancia de que a pesar de la larga extensión que he recorrido el terreno sea siempre plano, exactamente igual que cuando empecé. Un lago congelado, sin duda. Esta es una fuerte posibilidad y debo acostumbrarme a ella sin permitir que me apabulle, y sin perder de vista sus ventajas.

La tentación de confiarse a la suerte y al instinto y dejarse llevar por el viento debe ser restringida. El efecto en mi sistema de confianza sería desastroso. Mi propio juicio me haría dar vueltas, naturalmente, en círculo. Tendría que hacer cambios deliberados de dirección para romper ese círculo, sólo para entrar en otro más grande o iniciar otro en la dirección contraria. Y así más cambios. Cambios cada vez más salvajes y repentinos, cambios de mis cambios —todos para evadir a un enemigo que dio tan pocas señales de sí mismo que bien podría no haber existido. Está claro en dónde terminaría todo ello. Correr y gritar y así sucesivamente. Tambalearse por ahí como un hombre hostilizado por una multitud. Caerse, arrastrarse. Y así. La nieve.

No. Lo que tengo que hacer es resistir: o sea,





mantener la cara en dirección al viento. Con la cara al viento, la mente bien asida, todo sucederá como debe suceder. No hay la más mínima necesidad de ponerse ansioso. En cualquier momento llegará la noche polar, y con ella un cambio drástico de clima —inevitablemente. Limpiando el cielo y revelando la segura brújula de las estrellas.

Los hechos están arrolladoramente de mi parte. Casi podría creer en la Providencia. ¡Si una sola circunstancia fuera ligeramente —apenas ligeramente— otra de la que es! Si, por ejemplo, en lugar de haber recobrado la conciencia en una ventisca sobre terreno plano, lo hubiera hecho cayendo indefinidamente entre una nube de nieve. Entonces me hubiera preguntado muy seriamente si estaba en el abismo o no. O si la atmósfera hubiera consistido de, digamos, amoniaco. No podría haber vivido. Y en el preciso momento anterior a la muerte por asfixia me hubiera convencido, con seguridad, de que estaba en algún planeta yermo. O si no hubiera tenido cuerpo sino solamente brazos y piernas nacidos de una cabeza, mi sistema de confianza se hubiera desorientado desde el principio. Mis sueños, por ejemplo, hubieran carecido de sentido para mí o, más bien, hubieran sido argumentos de mi propio

sin sentido. Hubiera muerto inmediatamente, de pura perplejidad. De haber estado sin estas excelentes botas de piel, sin estos pantalones, abrigo, guantes y capucha de piel de cerdo, el frío me hubiera aniquilado de inmediato.

E incluso, si hubiera tenido el doble de ropa que tengo ¿qué sería de mí si no tuviera mi silla? Mi silla es tan importante como uno de mis pulmones. Como mis dos pulmones, es más, ya que sin ella estaría muerto. ¿Dónde hubiera dormido? Acostado en la nieve. Pero he descubierto que la nieve me cubre en menos de un minuto y en el mismo tiempo el frío se apodera de mis manos y mis pies y mi cara. Dormir sería imposible. En otras palabras, pronto moriría de cansancio y sería enterrado por la nieve. Tal como es, desato el arnés de mi silla, la planto en la nieve, me siento en ella, pongo mis pies en el barrote que está entre las dos patas delanteras, doblo mis brazos sobre mis rodillas y pongo la cabeza sobre los brazos y de esta manera puedo dormir diez minutos completos antes de que la nieve se apile sobre mí.

La cadena de coincidencias providenciales es infinita. O, más bien, como esas cadenas que se hacen en los correos, es completa sin un sólo eslabón

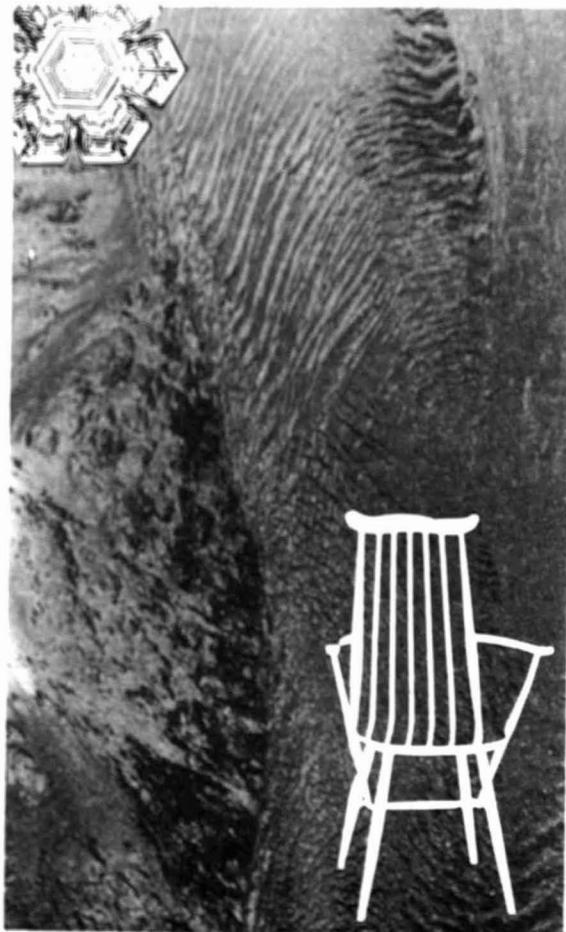




ausente que traicione y anule a los demás. Incluso mis sueños son parte de ella. Son un eslabón tan duro y esencial como los otros, ya que no puede haber más dudas sobre el hecho de que son una puntual reproducción de toda mi vida anterior, del mundo como es y como yo lo conocí, todo sin un solo detalle contradictorio. ¡Si mi amnesia hubiera sido solamente un poco más fuerte! —sólo eso me hubiera faltado. Porque sin esta evidencia del mundo y de mi identidad no hubiera encontrado propósito alguno para continuar esta prueba. Me hubiera limitado a mirar, respirar y morir, como un polluelo caído del nido.

Todo se corresponde. Y el resultado es mi supervivencia y mi determinación de sobrevivir. Debería alegrarme.

La silla es del tipo convencional: nada tiene de desconcertante. Silla como de granja: idéntica a la de mis sueños, como son también mis ropas, mi cuerpo y todos los impulsos de mi mente. Es de madera, pintada de negro, aunque en algunos sitios se ve que antes tuvo una capa de pintura café. Uno de los nueve barrotes del respaldo se ha perdido y algún niño —supongo que fue un niño— metió una bola de chicle en el hoyo vacío. Es obvio que la silla



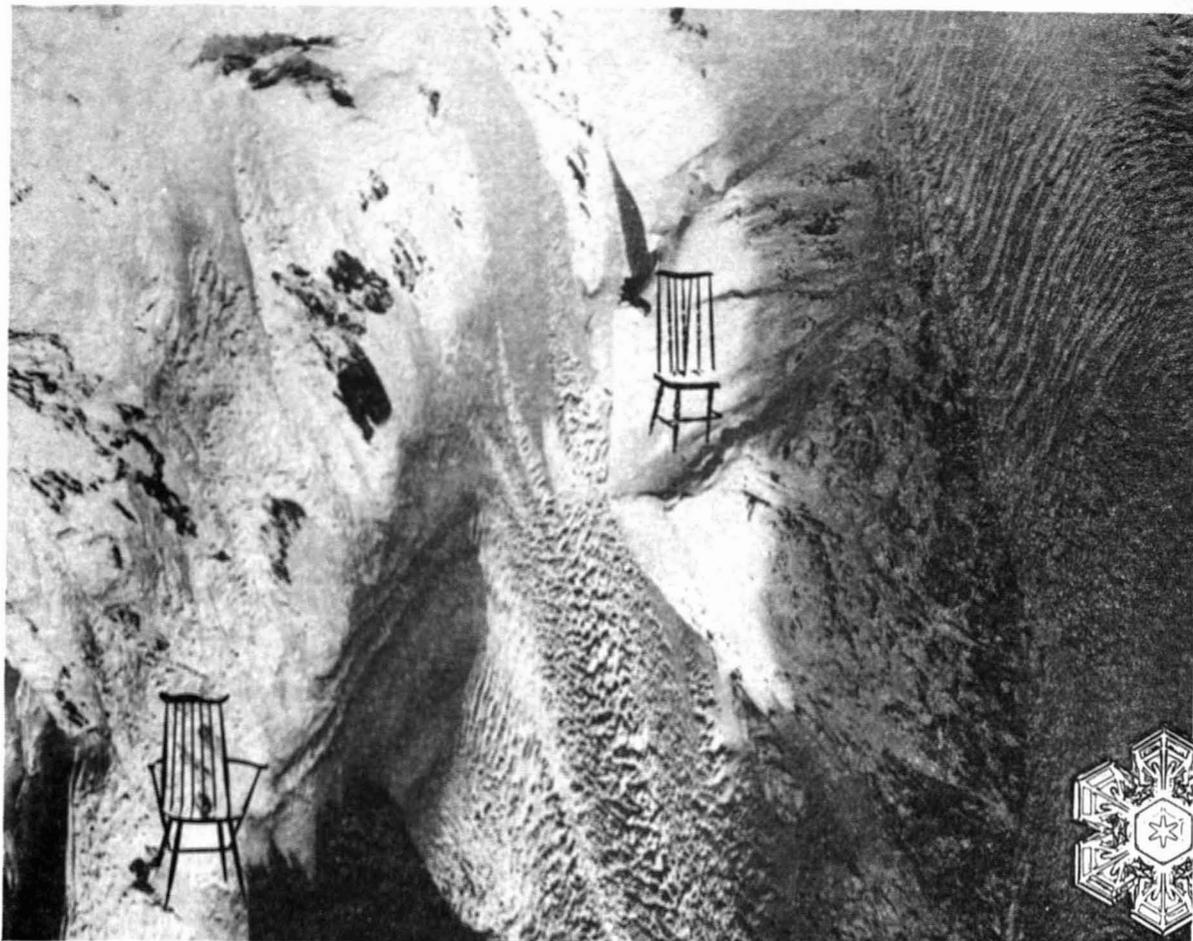
ha sido muy usada y no siempre con el cuidado necesario. La pata derecha ha sido mordisqueada evidentemente por un cachorrito, y las pinturas negra y café del asiento se están gastando tanto que ya es visible el grano oscuro de la madera pálida. Si todo esto no es prueba final y evidente de una realidad exterior a la mía, de la realidad del mundo de donde proviene, del mundo que sueño cuando duermo, ya podría dejarme caer en la nieve y desaparecer.

El curioso arnés no debe preocuparme. El mundo, en lo que concierne a lo que he soñado hasta este momento, no contiene ese arnés, es cierto. Mas ya que aún no he soñado nada de lo que me ha ocurrido después de mi cumpleaños 26, el arnés bien pudo haber sido inventado entre ese momento y el momento de mi accidente. Es posible que ahora se use de manera regular. O puede ser la parafernalia de algún juego de moda que apareció durante mi año 27 o después, y del que me convertí en fanático. Sentarse en montes de nieve en sillas del siglo diecinueve. O quizá desarrollé una pasión por pintar paisajes polares y junto a ella una pasión particular por esta silla que es mi silla de pintar y para trasladar la cual se me diseñó especialmente este arnés. ¡Afortunada excentricidad! Se ha adaptado perfectamente a mis actuales necesidades.

Pero todo eso está aún en la oscuridad. Hay muchas cosas que aún no he soñado. Casi no tengo nada de mis años 23 y 24, apenas algunos episodios insignificantes. Nada en absoluto posterior a mi año 26. El resto, no obstante, está casi completo, lo que sugiere que en cualquier momento ahora puedo empezar a recuperar totalmente mis años 23 y 24 y, lo que es más importante todavía, el 27, o lo que lleve de él, junto al reporte preciso de mi desastre y del origen de mi silla.

Parece haber pocas dudas en cuanto a mi edad. Si hubiera estado soñando mi vida cronológicamente habría habido buenas razones para preocuparse. No podría haber tenido idea de cuánto faltaba aún por venir. Por supuesto que sí, de pronto, soñara algo de la mitad de mi año 60 tendría que reorganizar mis ideas. Lo que me convence de mi juventud son mis energías. La apariencia de mi cuerpo no me dice nada. Así, de mis manos y mis pies —que es lo único que me he atrevido a descubrir— podría suponerse que pertenecen a un hombre de varios cientos de años de edad, o incluso a un muerto, pues tan negros son y encogidos hasta los huesos. Pero el enflaquecimiento es comprensible si se considera que, desde hacen cinco meses, he vivido nada más de fuerza de voluntad y sin el menor deseo de alimento.

Tengo que regresar a mi trabajo, y mi madre y mi padre han de estar desesperados. Y sólo Dios sabe lo que habrá ocurrido a Helen. ¿Me casé con ella? No llevo anillo de bodas. Pero estábamos comprometidos. Y otra prueba de mi juventud es que lo que siento por ella es como era entonces y hasta más fuerte de hecho, sí, bastante más fuerte, aunque,



hablando con imparcialidad, estos sentimientos que parecen ser para ella pueden no ser otra cosa que mi deseo desesperado de regresar al mundo en general —un deseo que emplea mi cariño de entonces por Helen como una especie de fórmula o modelo. Es posible, muy posible, que en realidad la haya olvidado, incluso es posible que tenga sesenta años y que ella haya muerto hace treinta y cuatro. Hay algunas cosas que pueden ser muy diferentes a como yo las imagino. Si llevara este flujo de pensamientos a su extremo lógico, no habría prueba definitiva de que mi trabajo, mis padres, Helen y el mundo todo no sean más que invención mía, fantasías que mi imaginación ha improvisado en los simples temas de mi propia forma, de mi ropa, mi silla, y las propiedades de mi actual situación. No estoy en posición de estar seguro de nada.

Pero hay más cosas relacionadas a la existencia, afortunadamente, que consideraciones de posibilidades. Hay convicción, fe. ¿Qué sería de mí sin eso? El momento en que le permita a una de esas “posibilidades” la menor intimidación, me atraparé una tremenda futilidad, casi físicamente, del corazón, como si el órgano mismo desesperara de esta vida y estuviera listo para rendirse.

Valeroso y calmado. Esa debe ser mi oración. Debo repetirla como los budistas repiten su “Oh joya de la flor de loto”. Repetirla hasta que se repita a sí misma en mi mismo corazón, hasta que cada latido la lance por todo mi cuerpo. Valeroso y calmado. Este es el mundo, no pienses más sobre él.

Mi silla me mantendrá sano. Mi silla, mi silla, mi silla —casi puedo repetirla. Conozco cada marca en ella, cada grano. ¡Tan cercana y verdadera! Ella sola predica un Universo, el Universo entero, con su ruda carpintería, con su diseño garboso y apretado —tan delicada, tan fuerte.

Y mientras tenga el juego nada hay que temer. Aunque sea peligroso. Tentador, peligroso, sí, pero causa de un placer que es mío. Pongo la silla en la nieve, dejándome pensar que voy a dormir. Pero en lugar de sentarme retrocedo unos cuantos pasos en la nieve. ¿Cómo se me ocurrió tal cosa? La primera vez no me atrevía a perderla de vista. Jamás la había dejado fuera del alcance de mi mano, ni siquiera una fracción de segundo entre desatarla y sentarme en ella. Pero esa vez la dejé y retrocedí en la nieve. Nunca antes había oído mi voz. Estaba asombrado ante ese sonido que luchaba para salir de mí. Bueno, necesito las compensaciones. Y este



juego despierta mis energías en un sentido práctico. Después del juego hasta podría correr. Ese es, sin embargo, el momento de peligro, el momento de poderosa impaciencia en el que fácilmente podría perder el control y romper con todo, seguir mi instinto, arrojarme a la suerte, correr entre el viento.

Pero hay un peligro que es todavía peor. Si corriera entre el viento no tardaría en recobrar la razón al poner nuevamente la cara contra él. Es el juego en sí, el estadio de desarrollo que ha alcanzado, lo que es peligroso. Y es que ya no solamente retrocedo. Ahora planto la silla, volteo la cara y camino entre la tormenta contando cuidadosamente mis pasos. Cuando llego a catorce, me detengo. Quince es el límite de visión en esta densa caída constante de nieve, así que a los catorce pasos me detengo y giro.

Dejemos que esas sean las reglas. Permítanme que así plantee el juego. Porque al principio no veo nada. Eso debería ser suficiente para mí. Por todos lados, derramándose como un silencio gris, la nieve cae como una presión, como la lenta progresión de una presión que crece hasta ser apenas tolerada, demasiado gradual para detectarla. Si yo no pudiera más que estar ahí, parado, mi mente se desquebraja-

ría en un instante. Pero me concentro, retiro mi azoro del vacío y lo observo mordazmente. Al principio todo es como siempre, como lo he visto hace cinco meses. Entonces mi corazón empieza a palpitar con violencia porque parece que comienzo a detectar cierta umbriedad, una sombra que oscila en las honduras de la gris turbulencia, que desaparece y se oscurece, que se levanta y cae de nuevo. Doy un paso adelante y, haciendo acopio de mi voluntad, me detengo de nuevo. La sombra es como era. Otro paso. La sombra parece ser un poco más oscura. Entonces desaparece y avanzo otros dos pasos para detenerme de inmediato, porque ahí está, bien definida e inmóvil. Camino hacia ella con lentitud.

Las reglas son que yo me mantengo bajo control, que contengo mis sollozos o mis gritos aunque sea por supuesto imposible mantener regularmente la respiración, por lo menos entre esa etapa y aquella cuando la sombra se resuelve en una silla. ¡En esa vasta desolación gris, aparece mi silla! Los copos se arrastran contra sus patas y se escurren entre sus barrotes, chocando entre ellos, colgándose y deslizándose sobre el asiento. Controlarme entonces es algo fuera del poder humano. De hecho pierdo más o menos la conciencia cuando llego a ese punto. Ciertamente, entonces, ya no soy responsable de esa cosa gritona y llorosa que cae sobre la silla abrazándola, besándola, que raspa sus mejillas contra ella. Mientras los copos de nieve caen y se amontonan sobre mis guantes y sobre la silla empiezo a ponerles nombres. Observo cada uno como si fuera un rostro vivo, llenos de mudo reconocimiento, y les digo Willy, Joanna, Peter, Jesus, Ferdinand, cualquier cosa que me venga a la cabeza, y les grito y les hago señas con la cabeza y me río. Bueno, es suficiente e inofensiva locura.

La tentación de separarme más de catorce pasos es ahora casi dolorosa. Entrar a la profundidad de la ventisca. Cuarenta pasos. Regresar luego, escudriñándolo todo. Quince pasos, veinte pasos. Alto, una sombra.

Eso no sería locura inofensiva. Si abandonara mi silla de esa manera, lo más probable es que nunca la volvería a encontrar. Mis huellas no existen en esta continua resaca de nieve. Semanas después, aún estaría buscando, dando vueltas en grandes círculos, deseando a cada momento atisbar una sombra de entre lo homogéneo de lo gris. Mientras tanto, mi silla, a cien millas de distancia en la ventisca, inmóvil, patas finas y elegante respaldo, ya enterrada, ya descubriéndose otra vez. Y por siglos, mucho después de que yo haya terminado de vivir, aún estaría allí, intacta, con las huellas de los mordiscos y el barrote que le falta, esperando que una forma imprecisa y oscura salga de la nada y le grite y le caiga encima y la posea.

Pero mi silla está aquí, en mi espalda, aquí. No hay peligro de que la pierda. Nunca, mientras me dure el control, mientras tenga la mente firme. Los hechos están de mi parte. Nada tengo que hacer más que perdurar.



Miguel Angel Morales

## Sobre Roberto Arlt



Roberto Arlt

En *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), del escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942), está el afán de describir el alma humana acorralada por la violencia y la duda interna. Al leer algunos de sus subtítulos ("El terror en la calle", "El humillado", "Capas de obscuridad", "Trabajo de la angustia"), nos damos cuenta del estado de conciencia en que viven la mayoría de sus personajes. Ya no es la lucha entre la voraz naturaleza y los hombres sino la del hombre contra su alma maltrecha. Atormentados e irascibles, los mueve un deseo redentorista porque están en el holocausto, en espera de la salvación final.

La historia de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* es aparentemente inconexa: el derrumbe del matrimonio de Erdosain y el auge de hordas nihilistas que tratan de cambiar el mundo al mando del Astrólogo. Como en sus otras novelas y cuentos Arlt lanza un furioso ataque contra la conformidad y la descripción naturalista. Así, lo que más se odia en

esta obra es la monotonía y las aventuras que se repiten día con día. No en vano *Los siete locos* principia con una sorpresa: cuando se descubre que Erdosain, cobrador de la *Limited Azucarar Company*, ha estafado a ésta seiscientos pesos y siete centavos. A partir de ahí, los sucesos se precipitan vertiginosa y afiebradamente. Erdosain permite que su mujer se vaya con su supuesto amante y se deja humillar y abofetear por Barsut, que lo ha denunciado. En venganza, decide secuestrarlo y para eso busca el auxilio del Astrólogo. Todo esto en pocas horas; pareciera que el apocalipsis y las desventuras sólo sirven para romper la cotidianeidad.

Los deseos del Astrólogo y de Augusto Remo Erdosain son iguales a los de otros "locos" como Ergueta, Hipólita, Barsut, Haffner y hasta Elsa, una esposa burguesa atormentada por la vida de su esposo. Escindidos entre sus esperanzas y lo que verdaderamente realizan, son como bestias metafísicas que viven insatisfechas. La diferencia está en la forma en que luchan para librarse de esta insatisfacción. El Astrólogo busca en su demagogia incendiaria; Erdosain en sus monólogos y sueños privados; Hipólita en el amor asexual a un ser castrado; Ergueta en sus textos bíblicos; Barsut en la denuncia y en sus sueños hollywoodescos; Haffner en prostituir y en dejarse lamer el sexo por prostitutas. Elsa termina en un concierto. Al Astrólogo le interesa ser Dios: "Confundirme con Dios." Se pueden contar con los dedos de las manos a quienes la necesidad de realizarse les hizo sentir la voluntad de vivir con dioses. Lenin fue el último dios terrestre que pasó por el mundo". Erdosain, siempre acorralado por sus pensamientos, tiene que gritar cuando nadie lo oye: "¡Eh! bestias dormidas: ¡eh! , juro que... pero no... yo quiero violar la ley del sentido común, tranquilos animalitos... No. Lo que quiero es pregonar la nueva audacia, la nueva vida." La búsqueda del semidiós terrestre y la "nueva vida" no equivalen a profundizar en las ambiciones de su conciencia (empresa por demás imposible, ya que sus conciencias son como pozos profundos e infinitos donde nada emerge), sino la vitalidad momentánea que da el escupitajo porque sí, el asesinato y la patada premeditada y alevosa, el *hapenning* sangriento, el teatro de la crueldad como la villanía perfecta. Pero estos simulacros y actos gratuitos jamás los convencen. Sin sentido la vida, queda por explorar la muerte, el suicidio y el asesinato como máxima estética individual.

La vida de Erdosain es un compendio de farsas que lo hastían. Educado severamente por su padre no tarda en hallar placer en la humillación. Cuando se casa con Elsa, mujer con la que mantiene una actitud distante y asexual, busca en ella la pureza y a la vez la traición; actúa como esos maridos que gozan oyendo a su mujer fornicar con otro hombre más vigoroso. Ella se niega a aceptarlo como inventor y lo orilla a la masturbación frenética. El



desarrolla un instinto de sirviente y sueña con la lealtad y la castidad de las demás mujeres; es el puritano que busca en la mujer soñada (Elsa, Luciana) una virginidad imposible de soportar y en las mujeres envilecidas (Aurora, la Bizca) un misterio sexual. Rara vez fornicia y cuando lo hace mezcla el sudor y el asco.

En este aspecto, quizá no haya en la literatura latinoamericana páginas comparables a la descripción del frustrado coito entre Erdosain y la Bizca. Ella es quinceañera, vive alejada de la sociedad y enclaustrada en la pensión donde temporalmente vive Erdosain. Este, por su parte, se siente desprotegido, traicionado (Elsa se ha ido con el capitán Belaude) y, además, acusa a la pobre "Bizca" de ser una "abre braguetas". Su encuentro no es el encontronazo lascivo sino la repugnancia y la confusión: "La boca de la Bizca se había agrandado y era una hendidura convulsa que se apegaba como una ventosa a su boca resignada", Remo (Erdosain) tenía la sensación de estar enquistado en la pulpa ardiente de un monstruo gigantesco." Mientras hacen el amor en la cama, la mata de un balazo. Erdosain le increpa y aúlla como cuando sueña que lanza su semen al aire, mientras su mujer se dirige a la cocina: "¿Viste? . . . ¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la braguita de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre. ¿Te das cuenta? Perdiste la virginidad. ¿No te da vergüenza?"

Fuera del paraíso sexual, tanto Erdosain como el Astrólogo (que está castrado) buscan la redención del mundo en una mezcla de nihilismo, "Mística industrial", fascismo y marxismo corriente. Quieren cambiar las mentiras de los hombres por otras más grandiosas que no tengan grietas por donde pueda colarse la duda o la meditación. Para el Astrólogo, el hombre es un animal en continua meditación que necesita la nueva fe que será provista por su organización secreta.

La "terrible banda de Témperley" realizará la nueva sociedad en base al ejército, la riqueza, la química y, sobre todo, la vehemencia salvadora del Astrólogo. El Buscador del Oro será el Jefe de Colonias y Minas; el Mayor "ramificará nuestra sociedad en el ejército"; Arturo Haffner, *cafisho* para quien la máxima pureza terrestre y femenil es una ciega a la que trató de prostituir, será el Gran Patriarca Prostibulario y Erdosain será el Jefe de Industrias, ya que es químico (ha inventado el fosgeno) y desconfía de "las bombas. . . prefiero los gases. Ustedes, los terroristas, siempre están atrasados en material destructor". Estas cuatro organizaciones están basadas en la explotación, el engaño, la tiranía y la fuerza bruta. En la sociedad que trata de implantar el Astrólogo todo estará organizado como una gran maquinaria donde no pueden fallar sus cuatro poderosos engranes. Pero el complot es desmembrado. Haffner cae en una emboscada, Erdosain se suicida, el Astrólogo huye con "la coja" Hipólita, Barsut es contratado para filmar el drama de Témperley. Una vez, la sociedad liquida a los facinerosos que aspiran a cambiar la violencia y la razón institucional.

En el prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* (*I sette pazzi*, (1971) Juan Carlos Onetti declara que "Roberto Arlt tradujo a Dostoievski al lunfardo" y, en efecto, hay muchas coincidencias entre *Los siete locos* y *Los lanzallamas* con *Endemoniados*. Existe la misma atmósfera catastrófica en ambas obras, el mismo fervor milenarista, la rápida sucesión de acontecimientos y hasta personajes con idénticos rasgos: el Astrólogo es Stavrogin; Erdosain, Verjovenski; Bromberg, Fedka, la coja Hipólita es María Timofioevna y Liza Nokolaeva es María la Bizca. Además, *Los lanzallamas* iba a ser titulada "Los Monstruos", pero a última hora, a sugerencia del novelista Carlos Alberto Lehman, el título fue cambiado.

Si Dostoievski rastrea los acontecimientos nihilis-





tas rusos para escribir *Endemoniados*. Arlt se contenta con que *Los siete Locos* (escrita en 1928 y 1929), se adelante a la revolución del treinta. Al igual que el presidente José F. Uriburu, que cambia la constitución por ideas fascistas al derrocar a Yrigoyen, los héroes de Arlt tienen la misma exasperación por las ideas fascistas. En una nota se señala esta similitud: "Indudablemente resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de septiembre coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman sucesos acaecidos después del 6 de septiembre".

Pero siempre hay matices en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* que los alejan de *Endemoniados*: los endemoniados nihilistas rusos del siglo XIX pasan a ser poseídos argentinos con tintes fascistas.

Desde los veinte y los treinta, Roberto Arlt tuvo que soportar multitud de interpretaciones que, poco a poco, lo destinaron a ser un escritor maldito, misán-

tropo porteño y lobo estepario regodeado en los pesares de los humillados y ofendidos. Esta fama la había forjado su primera obra ahora desaparecida, *El diario de un morfinómano* (1920), que narra, según José Marial, la "tragedia de los que consumen su mísera existencia con estupefacientes", y después con su *bildungsroman* *El juguete rabioso* (1926), en la que Silvio Aster ingresa pícaramente al mundo del hampa.

Los trescientos ensayos, notas, aproximaciones, estudios críticos, homenajes, descripciones, análisis estructural-marxista son tan abrumadores y caóticos que uno termina por preguntar cuál fue la realidad que sustentó los relatos de Arlt. Una lectura apresurada de los títulos de estas exégesis, que van desde 1928 hasta 1972, es triste y cómico: *Angustia metafísica en la obra de Roberto Arlt*, *Roberto Arlt o el mensaje de un maldito*, *Arlt: humillar y seducir*, *Silencio y humillación en la obra de Arlt*, *La crisis en la narrativa de Roberto Arlt*, *Arlt y los*

comunistas, *Roberto Arlt o la metafísica del siervo*, *Cita con un gran ausente*, *Aquel ingenuo, maravilloso y solitario Roberto Arlt*, *Roberto Arlt, el desbordante*, *Análisis astrológico* y no falta el clásico *Roberto Arlt, escritor del pueblo*. A esto súmense los comentarios sentimentales-sartrianos de su hija Mirta, que en el prólogo a sus *Obras Completas* le da características de Arlt: *Santo y endemoniado*: "Sus padres desdichados sin saberlo se vuelven feroces con el hijo (Roberto Arlt). Y el hijo sentirá esa ferocidad como una némesis divina, implacable. Dios no lo quiere, no lo ama, no proyecta sobre él su misericordia divina sino la mirada del ojo cruel y obsesivo. ¿Qué diferencia con los otros escolares que durante los recreos hablan con placer de sus casas y de sus padres! "

De los confinamientos ha nacido la literatura contemporánea argentina. Macedonio Fernández explicó la realidad desde sus oscuras pensiones; Bor-

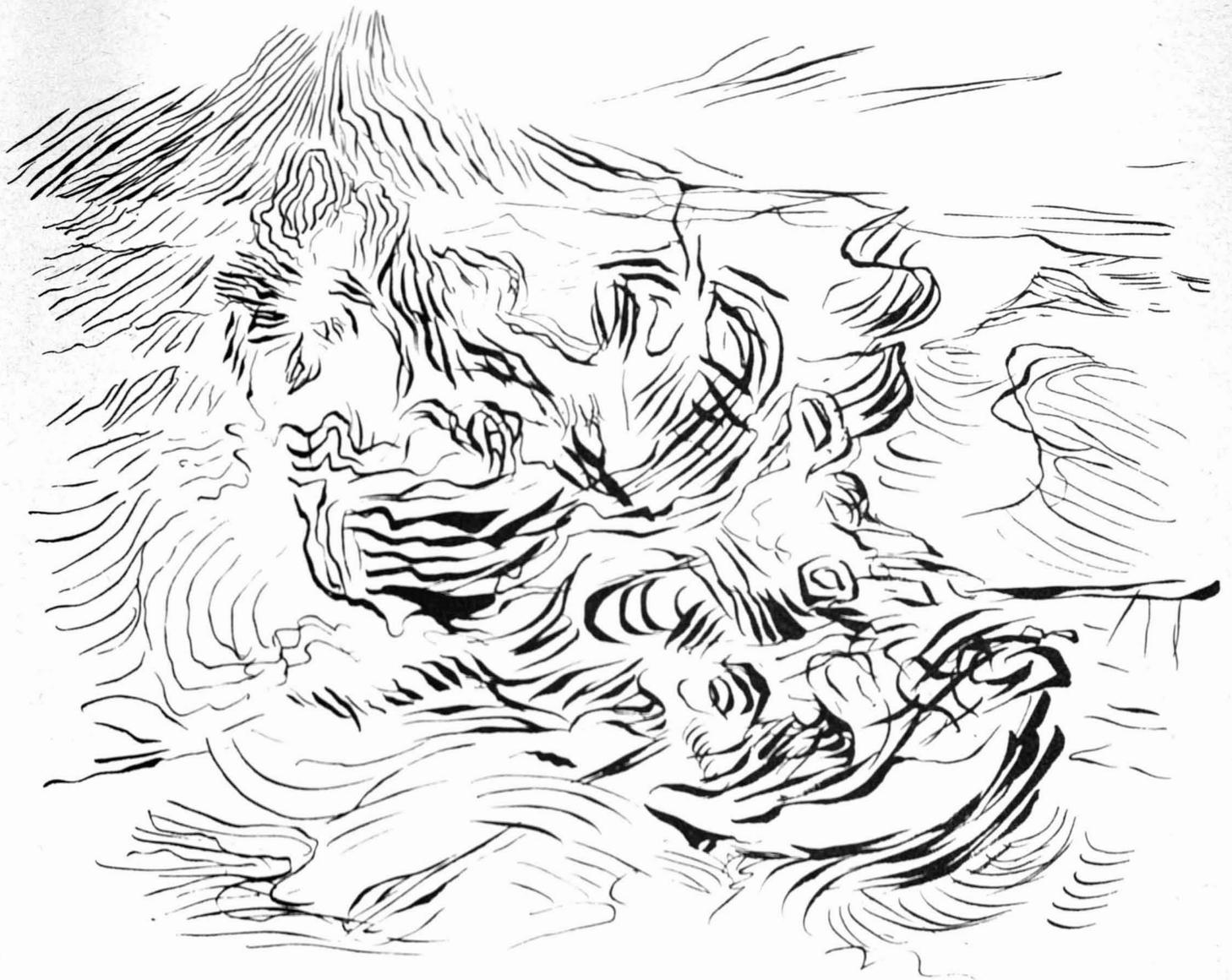
ges, en su infinita e interminable Biblioteca, se obsesiona por el determinismo y el doble del Cosmos; Cortázar, en sus departamentos y espacios cerrados, describe el absurdo; Roberto Arlt estuvo en la pocilga dando patadas iracundas contra la burguesía argentina. Pudo haber escrito su *Diario Argentino* parecido al de Witold Gombrowicz, de no haber malgastado su tiempo con sus *Aguafuertes porteñas* (1933), que tanto éxito tuvieron en el periódico *El Mundo*. En ellas, Arlt sale de su covacha para lucir su parsimonia su serenidad y su ponderación, precisamente cuando su método de trabajo era el apresuramiento y las condiciones desfavorables: "Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana".

Los héroes de Arlt encallan en un mundo pleno de sentimientos dostoevskianos, exasperados por salir de sus cerrados confinamientos. Toda una galería de proscritos y deformes conspiran contra las buenas costumbres y la belleza apolínea. En estos claustros se esconden suicidas, tráfugas, *cafishos* (proxenetas), maníacos, tuberculosos, morfínomanos, anarquistas, asesinos, bizcas, cojas, redentores sociales. Muerto Dios nos convertimos en víctimas de la fatalidad; parecemos idiotas regidos por el libertinaje que termina en sangre y masacre. Arlt pretende apagar los salones lumínicos para que señoreen los calabozos y los sótanos en penumbra.

Derrotados los sanguinarios redentores, no queda más que la unión entre el diablo y el hombre tímido. *El amor brujo* (1932) precisa esta alianza y derrota: el Diablo como liberador de nuestras fuerzas ocultas, termina agotado por las estupideces de su Fausto. Lo que en Erdosain es humillación y suicidio, en Balder, el héroe de *El amor brujo*, es aseveración tajante y huida. No le interesa convivir con Irene, la mujer que seduce, sino el descubrir que no es virgen. Ella es como aquellas mujeres "manoseadas en interminables sesiones de cine, masturbadas por sí mismas y los distintos novios que tuvieron hasta que contraían enlace con un imbécil. Este a su vez había engañado, manoseado, y masturbado a distintas jovencitas, idénticas a la que ahora se casaba con él". La derrota del Diablo es la de la lujuria, un tema que Arlt jamás logró ensayar. Podía perseguir a sus héroes hasta que éstos fornicaban y se daban cuenta que su amor por esa mujer concluía, pero no los acompañaba en sus frustraciones, derrotas, orgasmos lumínicos y en la vida matrimonial que termina en el asco y en escenas perfectamente tediosas.

En el *Escritor fracasado*, cuento de *El jorobadito* (1933), Roberto Arlt muestra al endemoniado incapaz de recibir a la Musa. Su vida recorre todas las etapas que un escritor estéril pueda tener. Al principio cree en su vida poética pero, desesperado, se enclaustra a luchar contra su pobreza retórica. Sin poder escribir nada, decide esperar pacientemente la Gran Revelación; imposibilitado para este exorcismo





De Delacroix -

se convierte en activista panfletario, después en acre crítico literario, y finalmente aceptar, resignado, su derrota.

Estas páginas, atestadas de bilis y odio, son la memoria del subsuelo del escritor vanidoso que, después de pasar por un prontuario espiritual abrupto, se da cuenta que sus golpes y blasfemias apenas lo consuelan. Su "metafísica del provocador" (Walter Benjamin), su esterilidad apantallante, su locura premeditada son tristes acciones para proclamar su libertad; pero estas acciones violentas jamás lo convencen. No puede escupir sin que su conciencia vigilante (perpetuamente insatisfecha) se percate de lo que sucede. De ahí que cualquier fanfarronada y conflagración literaria se derrumben. Entre la voluntad de ser gran escritor y su realización hay un enorme abismo. En el rechazo total, el escritor niega la libertad (¿para qué sirve si no todos pueden ser creadores?) la democracia (no todos pueden ser

poetas), igualdad (nadie puede ser creador) para terminar con la inutilidad del arte (¿de qué sirve un poema?). Así, falsamente, el libre albedrío, la libertad y el arte sufren colapso. En intenso monólogo, el "escritor fracasado" ve la inutilidad de luchar contra la sociedad burguesa. Ensimismado, se convierte en espectador de su propio melodrama: "Me siento dichoso de ser así, estéril, médico, seco, amable. Tengo el orgullo de pensar que en mi personalidad se puede estrellar el infinito, sin dejar ni una sola de sus partículas de inmensidad... Desafío a que haya alguien que sepa sacar mejor partido que yo de las intenciones abortadas, de los ensayos manidos y de las cegueras y cojeras de sus prójimos". Esta lucha contra la Cultura y la Sociedad diviene en autodestrucción: "¿Para qué afanarse en estériles luchas, si al final del camino se encuentra como todo premio un sepulcro y una nada infinita?"

Existe similitud entre la esterilidad del escritor

fracasado y la pudibundez de los novios arianos frente al matrimonio (espacio opresivo donde reside la tumba de la vitalidad, el sexo y el amor). Erdosain o Balder pueden pasar largas horas con asesinos sintiendo que la muerte los corroe, pero no con una mujer, ya que tienen el deseo de jamás tener contacto sexual. Para hacer más duradero el amor, refrenan el deseo: "tampoco la besaré —dice Erdosain— en la boca, sino en la mano".

Y es que los personajes de los cuentos temen enfrentarse a una mujer que los liquide sexualmente. Mientras el noviazgo es el limbo del amor, levemente interrumpido por acciones eróticas, el matrimonio sería la consolidación innecesaria de un sacramento nauseabundo. Los cuentos *El jorobadito*, *Ester Primavera*, *Una tarde de domingo*, *Noche terrible* y *Regreso* siguen, más o menos, el mismo esquema: el enamorado que tuvo oportunidad de casarse con su novia, decide dejarla, pero la recuerda obsesivamen-

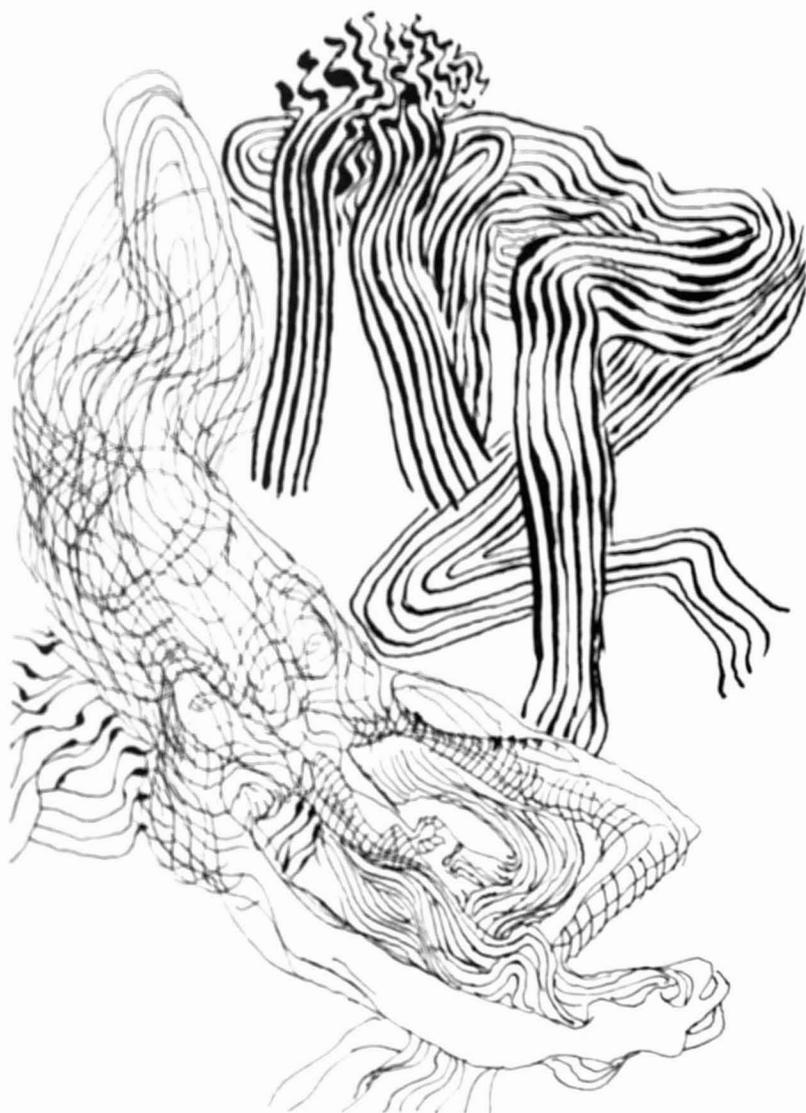
te. Estas relaciones son totalmente castas y cuando hay un acercamiento erótico, como en la masturbación de la *Noche terrible*, el héroe huye espantado de la posibilidad de casarse con su prometida.

Los novios que describe Arlt, son solitarios, huraños y miedosos y tienen una tremenda lástima por los esposos de sus antiguas esposas. Los maridos son burgueses, satisfechos, monótonos, abúlicos e incapaces de preñar a su esposa; ellas son farsantes que han dejado su gran amor por una posición económica, tocan piano o se distraen con sus amigas. Arlt todavía cree que las esposas a pesar de su ritual tedioso, son baluartes de fidelidad y masoquismo. Hay pocos amantes que rondan la cama de las esposas. Eugenio Karl —en *Una tarde de Domingo*— dudosamente quiere seducir a Leonilda, ya que su esposo está ausente. Ella juega con él hasta que lo corre de sus habitaciones. Eugenio Karl le había dicho antes, como si pensara en su futura derrota: "En realidad, conocer a una mujer es una tristeza más. Cada muchacha que pasa por nuestra vida nos oxida algo precioso adentro. Posiblemente cada hombre que pasa por la vida de una mujer destruye en ella una faceta de bondad que otros dejaron intacta, porque no encontraron la forma de romperla. Estamos a la recíproca. Somos una buena cáfila de canallas. . ."

La paradoja de este tipo de seductor, abundante en la obra de Arlt, es que también pretende ser un buen y perfecto esposo, olvidando inútilmente su ultraje. De ahí que no pueda ser ni buen amante o buen marido porque siempre le reprocha a la mujer su facilidad para ser desflorada. Por eso, los héroes arianos se rinden al percibir la sexualidad; prefieren atascarse en el lodo del amor inexistente.

En *La juerga de los Polichinelas* y *Un hombre sensible*, burlerías cortas, se parodia la vida rutinaria, la monogamia, el adulterio y el momentáneo caos matrimonial. En *La juerga de los Polichinelas* estamos ante la desgracia del marido que visita a su rival en amores; el cornudo goza la imposibilidad del amante de seducir a su esposa: "Cada beso debe haberle costado a usted un tratado de dialéctica y dos de metafísica. ¡Qué digo! Una paloma resulta una ave carnicera al lado de mi esposa". Pronto termina la farsa y la crisis del matrimonio: el esposo es un alienado que tiene "la manía de creerse marido engañado". Cada vez que se fuga del manicomio hace la misma operación: "sigue por la calle a la primera pareja que encuentra interesante; luego visita al hombre y se declara marido de la muchacha. . ."

En *Un hombre sensible*, un rentista se burla de la "dolorosa vida de los empleados" y en especial de su amigo Rosma. Ahí se pone en práctica la estética y el placer del ocioso que imagina una horrible rutina. ¿Para qué seguir con una vida que no nos da sorpresas? Queda el suicidio, el terror individual, el fascismo, la fantasmagoría privada como santo y seña de una vida enormemente inútil y aburrida. . .



Gilbert Seldes\*

# El ese e equis o y el cine

El *Código* se encuentra flanqueado por "Razones de apoyo al preámbulo del Código", "Razones subyacentes a los principios generales", y "Razones relativas a aplicaciones particulares"; todas ellas contienen importantes artículos, de los cuales los siguientes son los más significativos.

Del *Código*:

## SEXO

La santidad de la institución del matrimonio y del hogar deberá respetarse. Las películas no inferirán que las bajas pasiones en las relaciones sexuales son bien aceptadas o cosa común.

1. *Adulterio y sexo ilícito.* A veces material necesario para la trama o argumento de la película, no debe ser tratado explícitamente, ni justificado o presentado en forma atractiva.

2. *Escenas de pasión.*

- a. Estas escenas no deben presentarse excepto en caso de que la trama las haga definitivamente necesarias.
- b. No deben presentarse besos excesivos y

lujuriosos, ni abrazos lujuriosos o posiciones y gestos sugestivos.

- c. En general, la pasión debe ser tratada de tal manera que no provoque las más bajas y primitivas emociones.

3. *Seducción o violación.*

- a. Estas nunca deben ser más que sugeridas, y ello sólo en el caso de que el argumento lo requiera. Nunca deben presentarse de manera explícita.
- b. No pueden ser temas apropiados para melodramas.

El cuarto artículo prohíbe "toda inferencia de perversión sexual"; el quinto penaliza el tema de la prostitución, y el sexto prohíbe "las relaciones sexuales entre personas de raza negra y blanca". El séptimo señala que la higiene sexual y las enfermedades venéreas no son tema para representaciones cinematográficas; el octavo se opone a exhibir escenas de partos "ni siquiera en silueta", y el noveno dice llanamente que "no deben ser expuestos los órganos genitales infantiles".

Estas son todas las especificaciones que hace el *Código* bajo el título de *Sexo*. Bajo el de *Profanidad*, se encuentran unas cuantas notas alumbradoras. Entre las palabras y frases que no deben ser usadas, se encuentran "talonera" y "piruja", tampoco "puta" ni "Madam" (refiriéndose a prostitución); y se prohíben además, "todos los chistes acerca de hijas de campesinos y agentes viajeros de negocios." El adjetivo "caliente" no puede ser aplicado a mujeres y "fairy" (joto) y "pansy" (mariquita) están prohibidos. Bajo el título de *Temas Repelentes* (después de los incisos sobre brutalidad, ya sea en contra de personas o animales), el *Código* indica que la venta de mujeres "o una mujer que vende su virtud", son temas que "deben ser tratados dentro de los cuidadosos límites del buen gusto".

"Las razones relativas a aplicaciones particulares" comienzan con la sentencia que afirma que "el pecado y el mal son parte de la historia de los seres humanos y por lo tanto son por sí mismos válidos como material dramático." (Las itálicas están indicadas en el *Código*).

Bajo *Sexo*, podemos leer lo siguiente: "Más allá del respeto por la santidad del matrimonio y del hogar, el *triángulo*, es decir, el amor de una tercera persona por otra casada, requiere un tratamiento cuidadoso. El tratamiento no debe provocar simpatía en contra del matrimonio como institución."

El lenguaje empleado en el *Código* y sus apéndices es frecuentemente obscuro y en lo referente a sexo es generalmente ofensivo. Pero el párrafo citado arriba es un ejemplo maestro de "manejo cuidadoso" en sí mismo; según esta definición, el "triángulo" es unilateral; nunca implica el amor de una



Theda Bara "La vampiresa", 1915.

\* (El presente ensayo forma parte del libro *La Gran Audiencia*, en él se examinan varios aspectos de la radio, la televisión y el cine. Aquí, Gilbert Seldes se encarga de hacer trizas el *Código de Producción Cinematográfica* que, desde su formulación en los veinte, se había convertido en

una plaga para los escritores y directores, provocando de esta manera que colaran en sus trabajos escenas "ilícitas". Desgraciadamente, el resultado de ello fue la falsificación, la evasión y la inevitable presentación del amor y del sexo como un asunto sucio.)



Errol Flynn

persona "casada" por otra tercera, sino sólo lo contrario.

Este tipo de reglas que obligan a distorsionar la realidad no podrían estar mejor ilustradas. Dentro de esta definición del triángulo, romance y sentimientos son posibles, siempre y cuando se trate de la gran devoción de un amante por una mujer casada que no corresponde a su amor o que simplemente aguarda a que su esposo muera antes de entregarse. Esta situación puede manejarse en la comedia, puesto que un amor sin esperanza puede ridicularizarse. Pero ni el adulterio ni el divorcio son posibles. La sección básica del *Código*, según citamos arriba, concede la existencia del adulterio y tolera su utilización como material dramático, sólo si su uso no le hace aparecer atractivo; las "Razones..." asumen delicadamente que el adulterio no existe, sin embargo...

*"Las escenas de pasión deben ser tratadas con reconocimiento honesto de la naturaleza humana y sus reacciones normales. Muchas escenas no pueden ser presentadas sin provocar emociones peligrosas en los inmaduros, los jóvenes o los criminales."*

Incluso dentro de los límites del *amor puro*, muchos aspectos han sido señalados por los legisladores como impropios para los límites de una exhibición segura.

En la práctica, lo que el *Código* llama "amor puro" es puro sólo porque carece de pasión; en las operaciones de hoy en día, la autoridad del *Código* elimina las escenas de pasión, y la naturaleza humana y sus reacciones normales no son honestamente reconocidas. Pero quizá el efecto más degradante del *Código* es el concepto tonto y sensiblero que se ha dado al matrimonio en las películas.

La siguiente explicación concierne al amor "que la sociedad siempre ha considerado como incorrecto". Esta es una exageración tremenda; ciertos grupos de la sociedad, en ciertas épocas, han tenido al adulterio en estima y han considerado la fidelidad marital como una vivencia de bajo nivel moral, impotencia, o pura mala suerte. La semántica del *Código* necesita estudiarse. La frase adicional acerca del amor "que ha sido condenado por las leyes divinas" se refiere, posiblemente, al séptimo mandamiento. Este "amor impuro", no debe "ser presentado como *atractivo y hermoso*"; ni ser tema de comedia o farsa, o tratado como material cómico; ser presentado en tal manera que *despierte pasión* por parte de la audiencia o hacerlo parecer correcto y permisible; ser detallado en método y manera."

Las otras secciones del *Código*, las "Razones que apoyan el preámbulo" y las "Razones subyacentes a los principios generales", substituyen el terreno en que la filosofía y la moral se aplican respecto a los específicos mandamientos sobre sexo. Son una auto-

justificación del *Código*, y en cierta manera, son claros y convincentes. El cine tiene "obligaciones morales especiales" porque afecta al público de manera especial. Ni los estetas que saludaron la aparición de las películas, ni aquellos que las despreciaron estaban particularmente interesados en sus efectos y obligaciones; los clérigos que trabajaron en la formulación del *Código* tienen una ventaja, pues vieron que:

Este arte afecta simultáneamente a *todas las clases*; este arte toca aspectos que no han penetrado otras formas de arte; los teatros de exhibición han sido contruidos para las masas; para el maduro y el inmaduro... las películas... difícilmente pueden ser confinadas a ciertos grupos; un libro describe, una película muestra vívidamente... con personas aparentemente vivas; un libro penetra en la mente a través de meras palabras; una película entra por los ojos y los oídos a través de la reproducción de hechos actuales.

Me abstengo de añadir *itálicas* a las que ya tiene el *Código*. Si las últimas palabras arriba citadas hubiesen sido enfatizadas, requerirían pensarse mucho; posiblemente significan la reproducción de hechos y sonidos sobre el escenario, como se sugiere arriba "con personas vivas." El *Código* toma en cuenta la poderosa apariencia de realidad que crean las películas, como atestigua lo siguiente:

La reacción ante una película depende de la vividez de la representación; las películas (a diferencia de los periódicos, que aparecen "después del hecho") dan a los hechos en proceso de actuación la apariencia de la misma realidad.

Y también tiene en cuenta los efectos morales del *Star System*:

La audiencia está... lista para confundir al actor o actriz con los personajes que representa, y es más receptiva a las emociones e ideales presentados por sus estrellas favoritas.

Finalmente, el *Código* entrega su propio y fundamental concepto de lo que son las películas. En contraste con el entretenimiento "que tiende a degradar al ser humano y su nivel de vida", las películas deben ser consideradas primordialmente como "ENTRETENIMIENTO que tiende a mejorar la raza, o al menos, a recrear y reconstruir al ser humano, exhausto por las realidades de la vida." Se hace referencia a "las saludables reacciones que producen los deportes como el baseball o el golf", y a las "insanas reacciones que producen deportes como las peleas de gallos, las corridas de toros, las luchas de osos, etc." "Los combates de gladiadores y las obscenas representaciones de los tiempos romanos" son mencionadas para demostrar los efectos que tenían en las naciones antiguas; los malos



entretenimientos "degradan la totalidad de las condiciones de vida y la moral e ideas de una raza."

La problemática cuestión de la relación entre Arte y Moral se discute, no lúcidamente, pero con convicción:

"El Arte puede ser *moralmente bueno*. . . El Arte puede ser *moralmente malo*. . . Se ha discutido que el Arte en si mismo es amoral, ni bueno ni malo. Esto quizá sea cierto respecto a la cosa que es la música, pintura, poesía, etc. Pero la *cosa* es producto de la mente de una persona y la intención de esa mente pudo haber sido buena o mala moralmente en el momento en que produjo esa cosa. Más allá de la cosa misma, ésta tiene un efecto sobre aquellos que entran en contacto con ella, . . . como un producto de la mente y causante de efectos definidos, tiene una profunda significación moral y una inequívoca calidad moral.

. . . Las películas . . . adquieren su calidad moral a partir de la intención de las mentes que las producen y de sus efectos sobre las vidas morales de sus audiencias. Esto les confiere una mayor importancia moral

1. Las películas reproducen la moralidad de los hombres que utilizan el cine como medio de expresión de sus ideas e ideales.
2. Afectan los niveles morales de aquellos que, a través de la pantalla, internalizan esas ideas e ideales."

El primero de los párrafos enumerados es, o carente de significado, o un grosero libelo contra

Anne Pennington



Clara Bow

escritores, productores, directores y actores. Se les impone la moralidad de las películas. Si "los hombres que usan las películas como un medio" se refiere a los propietarios de los estudios y a los distribuidores de las cintas, es posible decir que su moralidad se "reproduce", pero no que sus ideas e ideales sean expresados. El segundo párrafo, si es verdad, impone sobre las películas de entretenimiento (que son fundamentalmente consideradas como lo mismo que las películas de divertimento) un insoportable peso moral. Una vez más, el *Código* esquiva la realidad.

Seguir al *Código* desde sus prohibiciones hasta su filosofía, produce un extraño sentimiento de simpatía. El *Código*, no llega a decir tan patentemente lo que quisiera decir, que toda la vida debe ser cuidadosamente falseada para conformar un ideal ético; y si reconoce al "pecado y el mal" . . . (como) . . . "material dramático válido", pronto se enreda en detalles de buen gusto; un aficionado a la semántica, un lógico, un astuto huérfano yanqui de la época de Thoreau, o un adolescente moderno podrían despedazar los argumentos del *Código*. Este es un documento autoderrotado porque, si sus premisas son ciertas, si las películas son responsables del nivel moral, si recrean y reconstruyen al ser humano, si como otras obras de arte son "la representación del pensamiento humano, de su emoción y experiencia, en términos de un llamado al alma a través de los sentidos", es imposible que puedan funcionar bajo un *Código* impuesto; sólo películas hechas puramente para distracción, destinadas a la masa minoritaria, pueden ser realizadas dentro de esas normas. Las positivas demandas de los distribuidores concuerdan simpáticamente con los mandamientos prohibitivos del *Código*. Ambos demandan un arte del cual, tanto como sea posible, todo "pensamiento humano, emoción y experiencia" hayan sido eliminados, y a veces los distribuidores y los redactores del *Código* han expresado gran satisfacción por su éxito.

Creo que el *Código* de producción, tal y como operaba entonces acarrea un patente y claro daño a la comunidad; aunque no exagero la influencia de las películas (ni la de ningún otro arte), creo que el *Código*, sus frívolas aplicaciones y las evasivas que anima, se han convertido en elemento peligroso y destructivo en la vida americana. No he citado los pasajes, más numerosos y explícitos, sobre el manejo del crimen, puesto que es bien sabido que la aprobación del *Código* ha sido dada a las películas de la más asombrosa y hueca brutalidad que se han convertido en sello inconfundible del cine norteamericano, y que ha penetrado su comedia y en el drama psicológico; en tanto que las fuerzas de la ley y el orden se han vuelto tan violentas como los criminales a quienes el *Código* prohíbe glorificar en las películas. En este aspecto el *Código* ha sido, ya carente de poder, ya indiferente; las normas que rigen todos los aspectos del sexo son las únicas



Cary Grant

sobre las que el *Código* insiste, y debe sostenerse sobre las consecuencias de estas normas.

El primer efecto del *Código* es crear una moralidad sexual que ningún moralista, ningún líder religioso, ninguna iglesia ha tolerado jamás. Esa moralidad es tan mística como lo son los planteamientos sociales y económicos de las películas. "Castigados y compelidos a ser castos", los artistas creativos han fabricado un mundo de fantasía, que como todos los mundos imaginarios tiene sus propias reglas:

El amor puro, como lo llama el *Código*, no es sexual, puede tener lo que los psicólogos llaman "características sexuales secundarias", pero no es físico.

Si el amor es sensual, es inmoral y ocurre solamente entre un personaje "malvado" y uno débil.

Consecuentemente, las mujeres buenas son fundamentalmente asexuadas (compárese a cualquier buena esposa y madre con una anticuada "vampiresa" o con una contemporánea "mujer fatal"). Una peor consecuencia la relación sexual, la pasión real entre un hombre y una mujer, existe exclusivamente fuera de la relación marital; dentro del sacramento del matrimonio la pasión está fuera de la ley.

Esencial a todas estas leyes de conducta, es la idea de que mientras, a veces, el hombre obtiene placer del amor sexual, la mujer nunca lo hace. Este concepto era familiar desde tiempo antes que el *Código* fuera establecido, y desde Clara Bow a Greta Garbo, las películas presentaban una serie de mujeres que miraban con inocencia o sorpresa o repugnancia, pero nunca con placer, bajo las avanzadas de la lujuria masculina. Al mismo tiempo, las películas presentaban infinitas variaciones de la vampiresa, de la sirena que encantaba a los hombres y los conducía a su perdición, siguiendo algún oscuro propósito, venganza quizás, o ambición, o deseo de poder, pero no al éxtasis de la pasión o el simple placer de acostarse con un hombre.

La palabra comúnmente utilizada para describir películas o actrices es "sexy"; la palabra comúnmente usada para describir gente real o una auténtica relación sexual es "pasión". Y puesto que se ha prohibido a las películas presentar sensualidad, "sexy" es un adjetivo adecuado; implica un estado "como-si", pero no uno verdadero. Así como la palabra "varonil" nunca se utiliza respecto al hombre, y "femenina" es usada tan sólo para señalar atributos secundarios de la mujer, "sexy" se refiere a los aspectos superficiales e inmaduros de las relaciones entre hombres y mujeres, al aparato de seducción y no a las penas y placeres si la seducción ocurre; a la provocación, no a la satisfacción.

Winthrop Sargeant (a quien *Life* designó "el más

filosófico de nuestros editores") concluyó sobre Rita Hayworth: "Es un hábito para los norteamericanos del inflexible siglo veinte entronizar a Afrodita como la suprema deidad de su eligión popular, presentar sus mas bien dudosas maquinaciones como la más exaltante y satisfactoria de las experiencias humanas, y suscribir con una fe incuestionable a su incesante letanía que el sexo es la cosa más importante del mundo." Comentando acerca de estas palabras y el "obsesivo culto al amor" de las películas en general, Lloyd Morris, en *No hace mucho tiempo*, escribió: "Y esto... parece ser todo lo que las películas han encontrado qué decir... acerca del amor". La sección del libro del Sr. Morris está bien balanceada, contraponiendo el atleticismo de Douglas Fairbanks a la mujer objeto y modificando los excesos del Sr. Sargeant al anotar otras investigaciones más académicas que concluyen que la presentación que Hollywood hace del amor "tiene muy poca validez psicológica." El punto todavía necesita remarcar que los griegos no tenían una diosa del no-acto sexual. La plateada e implacable Afrodita fue descubierta en el lecho con Marte, cargada todavía de las cadenas que su esposo le había puesto, y "un rugido de incontenible risa brotó de los dioses" a la vista de tal escena; la cinta que ella ató alrededor de los muslos de sus devotas fue desatada por los hombres tan pronto como fue posible, "y juntos compartieron la alegría del amor". Puede haber algo de farsa en el amor o algo de trágico; el apetito del amor hace a los dioses traidores y conduce a los hombres al sacrificio heroico o al asesinato de aquellos que se interponen en su camino. Nunca ha sido al único deseo de la humanidad, pero ha sido reconocido por lo que es y fielmente representado en el mito, la épica y el drama. No ha sido romantizado ni falsificado.

Es posible argumentar que nada verdadero o relevante puede decirse del sexo en un medio tan universal como el cine. También es posible tomarle la palabra a esos novelistas europeos que dicen que los americanos no saben nada del amor, al menos eso explicaría su tendencia a aceptar sustitutos en vez de la cosa real. Ambos argumentos tienen el mérito del candor, y reconocen la falsa imagen del amor presentada en la pantalla. Pero creo que ninguno de los dos tiene una aplicación general, y la más simple explicación de todo esto, creo, es la más obvia: las películas están hechas primordialmente para un auditorio de niños y adolescentes. El público comienza a ir al cine a una edad en que los mitos son suficientes; después continúa asistiendo durante la romántica etapa de la adolescencia. La presentación de pasiones maduras podría aturdir a tal audiencia. Los adultos que aún se sienten fervientes patronos tal vez no han alcanzado la fase de la realidad o la han retrasado. Y pueden encontrar consuelo en las deslumbrantes mentiras que el cine dice del amor, así como pueden encontrarlo en las



pésimas y decadentes escenas de esas falsificantes telenovelas.

Los sustitutos cinematográficos sirven durante un tiempo a cierta gente. Pero la mayoría de aquellos que saben algo de la verdadera cuestión encuentran tales sustitutos inaceptables. Puesto que las películas tienen una impresionante atmósfera de realidad y su versión del no-amor es presentada a los adolescentes en el periodo formativo de sus vidas, pueden estar contribuyendo al infortunio en los matrimonios. Ciertamente medio siglo de apoyar la santidad del matrimonio no ha disminuído el número de divorcios por razones de adulterio, y si nos estamos acercando a un solo standard para hombres y mujeres, ese *standard* es el de la promiscuidad aceptada. Quizá ese es el resultado inevitable de presentar el amor como algo trivial, el matrimonio como asexual, y la cohabitación como un delito que debe ser denunciado lo antes posible.

No hay duda acerca del sexismo en las películas, de su tendencia a reducir las demás relaciones humanas a términos familiares en una ecuación sexual. En las películas europeas, en medio del fondo de la desolación de la postguerra, la realidad de la pasión sexual juega una parte; la más inteligente película norteamericana, en ese panorama, *A*

Rita Hayworth



*Foreign Affair*, es más realista que la mayoría al representar la atmósfera de una civilización destrozada, pero se convierte en una charada en la cual Jean Arthur y Marlene Dietrich representan las figuras familiares de la buena (fría) mujer y el malo (que no es frío). Cecil B. De Mille medra con el sexismo que inyecta a sus extravagancias bíblicas; y otros especialistas usan la historia o la ciencia, o las vidas de los compositores con los mismos fines. Para el moralista superficial, esta preocupación respecto al sexo es en sí misma dudosa, para nuestros críticos europeos es ridícula, porque la preocupación es real, el sexo no.

Durante la época más dura de la depresión, la Paramount contrató a Mae West, a pesar de su sensacional carrera como *marchand* de provocativos bocadillos sexuales, e, ignorando las amenazas de la censura, procedió a filmar varias películas con ella. Estas constituyeron la excepción; el personaje representado por Mae West expresó siempre las más vividas anticipaciones de placer entre los brazos de los hombres, y el amor romántico fue barrido a un lado con un sabio guiño. Su personaje era promiscuo y amable, el amor impuro se utilizaba esencialmente para lograr un efecto cómico, y las películas fueron tan refrescantes como si la mujer libre hubiese aparecido repentinamente en la pantalla. El *Código* existía cuando Paramount, presionada por cuestiones económicas, se atrevió a burlarse de él. Unos años más tarde, los administradores del *Código* se organizaron perfectamente, y el trabajo de Mae West, quien nunca se había reducido a la melindrosa simpatía de los personajes comunes, padeció por ello.

La excepcional, y casi única cualidad de las primeras películas de Mae West, fue que, aun bajo la implicación de representar a una "mujer mala", disfrutaba intensamente la vida. Las vampiresas de las películas mudas eran intensas y torturadas; los personajes de la West eran buena compañía.

Así como a las vampiresas siguió Clara Bow, la mujer objeto, que sugería que la compañera ideal para el hombre norteamericano era la capitana del equipo de basketball femenino de la preparatoria local, la jocosa cortesana interpretada por Mae West fue secundada por el personaje usualmente descrito como la muchacha "buena y mala". No se trata del personaje convencional de la puta con corazón de oro, aunque aparentemente así fuera; pero ella no es una ramera, ni obtiene placer de ello, y su bondad radica en el desapasionado deseo de unirse en respetable matrimonio al héroe. En *El Cine; un estudio psicológico*, la Dra. Martha Wolfenstein y el Dr. Nathan Leites sugieren que los deseos reprimidos de la audiencia se realizan en las "falsas apariencias" de las películas, "ya que es posible satisfacer el deseo sugerido sin sentimiento de culpa". No puedo rebatir este análisis pero me pregunto cuáles son los últimos efectos de todas estas "falsas apariencias".



Ramón Novarro, "Ben Hur", 1926

Debe hacerse una nota sobre uno de estos raros ejemplos de aparente realidad común en el cine. A pedido de Woody Van Dyke, quien dirigió *The thin man*, el equipo de escritores de Frances Goodrich y Albert Hackett crearán muchas escenas entre William Powell y Myrna Loy, que tenían ese tono burlón que después se volvería práctica normal. Estas escenas se las arreglaban para sugerir —y el director subrayaba— el importante hecho de que un hombre y su esposa estuvieran mutuamente enamorados, encontraran placer en la compañía del otro, y (mediante el diestro movimiento con el cual Powell retiraba al perro del lado de la cama de Myrna Loy) pretendían dormir juntos.

Estas excepciones son recordadas precisamente porque se las arreglaban para violar las costumbres prevalecientes en las películas. O, mejor dicho, porque correspondían justamente a las costumbres del país.

Una de las costumbres del país es el divorcio, y nada en el *Código* instruye específicamente a los productores acerca del manejo de este tema. En la práctica, las películas habían creado una mitología del divorcio, cuya esencia era que la pareja divorciada siempre volvía a casarse. Esto ocurría habitualmente después de que el marido había escapado a las garras del sexo, representado por una mujer perversa, o luego de que la esposa había visto con cuidado al sinvergüenza con quien había estado tentada a disfrutar de un amor impuro.

Los mitos menores crean la atmósfera propicia: El divorcio ocurre sólo por razones triviales; es la consecuencia de temperamentos coléricos o malos entendidos o de un deseo de encumbrarse en el mundo social o de las finanzas.

El divorcio no ocurre por incompatibilidad sexual o incompetencia.

El divorcio no ocurre por adulterio.

La manera de prevenir el divorcio es que la pareja afectada finja estar enamorada de otro o de otra.

Alternativamente, si la parte afectada es la esposa, puede quitarse esos lentes con fondo de botella que tanto la afean.

Los maridos y las esposas están muy juntos durante los trámites del divorcio; si no lo están, uno de los dos planea casarse de nuevo; entonces todas las fuerzas de la naturaleza entran en combinación para prevenir la consumación del segundo matrimonio, dando tiempo al primer cónyuge de reaparecer y reconquistar a la pareja.

Las viejas películas seguramente dan mucho material al sociólogo. El *Código de Producción* dice: "El tratamiento de escenas de alcoba debe ser gobernado por el buen gusto y la delicadeza"; y las "Razones subyacentes" ofrecen esta explicación:

"Ciertos lugares están tan íntimamente asociados con la vida sexual o con el pecado sexual que su uso debe ser cuidadosamente limitado." En la mitología del matrimonio esto ha venido a significar que la noche nupcial es una larga serie de accidentes por los cuales los jóvenes amantes no pueden entrar o permanecer en el mismo cuarto después de la caída de la noche. Es, en efecto, un largo desnudamiento, una fuente de inocencia marital sólo en el sentido técnico. El ingenio de los realizadores de cine para crear nuevos obstáculos a la consumación del matrimonio es admirable. Quizá sólo porque resultaría patológico sentenciar "No cohabitarán" como mandamiento, no se ha utilizado ese recurso. Las medidas para mantener separados a los amantes antes de casarse caen en los esquemas convencionales; los novios son respetuosos de la moral establecida y crean momentos de verdadero deleite como en la secuencia "las murallas de Jericó" de la película *Sucedió una noche*. La trama para evitar que los esposos vayan a la cama es más elaborada; el sistema moral representado no es aceptado por la audiencia; para provocar risas, la representación disfraza una consabida lujuria. Quizá tan buen ejemplo como cualquier otro es *I was a made war bride*, que tiene además la atracción de vestir a Cary Grant con ropas de mujer y reducir la enorme desgracia de los ejércitos de ocupación de la postguerra a una serie de obstáculos a la cohabitación.

La actual interpretación del *Código* ha quitado al sacramento del matrimonio toda su seriedad; si, de hecho, el sacramento santifica y hace aceptable a Dios y al hombre una pasión que de otro modo sería ruda: este es sólo una burla si la pasión no existe. Las pequeñas y bobas emociones presentadas en el cine, difícilmente requieren santificación.

Esa es la consecuencia suicida del *Código*; ha sido creado para defender la santidad de la institución del matrimonio y termina por minar la fundación moral sobre la que se sostiene. El matrimonio es —o puede ser— una profunda y satisfactoria manera de vivir, lleno de tensiones, dificultades, placeres, excitaciones, constantemente amenazado, a veces triunfante; persiste porque cumple ciertos requisitos, porque en el matrimonio hombres y mujeres satisfacen sus impulsos naturales, se convierten en creadores, no sólo de sus hijos, sino de sí mismos. Pero este no es el matrimonio al que alude el *Código*; con su concepto del matrimonio fundamentalmente irreligioso, el *Código* ha triunfado en llevar a la pantalla una relación entre hombres y mujeres que es más innoble que el más perverso matrimonio de la vida real. Las presiones económicas, los repentinos impulsos de embriaguez, las vanidades y temores y lujurias que a veces conducen a la gente a casarse son poderosos y urgentes, de esas uniones puede obtenerse amor, odio o degradación, pero en cualquier caso: vida. De los matrimonios de las películas no puede obtenerse nada.

Jorge Cuesta:

## La imposible permanencia\*

Según la fecha inscrita en la tumba del Panteón Francés, Jorge Mateo Cuesta nació el 23 de septiembre de 1903; según otras autoridades nació el día 21 o 22 de ese mes. Lo que sabemos es que se quitó la vida ahorcándose en un sanatorio privado de Tlalpan el 13 de agosto de 1942, hace exactamente 35 años.

En sus breves treinta y ocho años de existencia sufrió una serie de fracasos en su vida personal y profesional que le llevaron a la locura y finalmente al suicidio. Cuesta luchó constantemente contra de la leyenda que se le iba creando. Y cuando sucumbió ante ella perdimos de vista el heroísmo de su vida en la ignominia de su muerte, el destello de su inteligencia en la oscuridad de su destino.

La Antología de la poesía mexicana moderna, patrocinada por el general Obregón y publicada por Cuesta en 1928, causó un escándalo por favorecer a la joven generación de poetas y excluir sumariamente a eminencias poéticas tales como Gutiérrez Nájera, Nervo y Othón. Cuesta provocó otro escándalo literario en 1932 al publicar en los dos primeros números de su revista Examen, fragmentos de Carriátide, novela de Rubén Salazar Mallén escrita en un lenguaje a veces demasiado grosero para la sensibilidad de la época. Fue consignada la revista, y el ya deslustrado nombre de Jorge Cuesta se obscurció un poco más.

En julio de 1930, Xavier Villaurrutia escribió en su diario:

"Los poetas mexicanos nuevos no pueden ser —ni siquiera son— populares en México. Su obra no es el espejo de México. La suya es, más bien, una literatura de ejemplo."<sup>1</sup>

Esta actitud, característica de los "Contemporáneos", entre quienes figuraba Cuesta, provocó la ira y el

menosprecio de otros grupos de escritores comprometidos con los problemas sociales del México postrevolucionario, determinados a forjar una nueva cultura en fuegos autóctonos. Precisamente en esas fechas Cuesta renunció al apoliticismo de los "Contemporáneos" y publicó en la prensa nacional una serie de ensayos en la que criticaba severamente proyectos políticos y culturales del régimen. Al mismo tiempo siguió escribiendo una poesía que era,

en gran parte, sintáctica y conceptualmente difícil de comprender y estrictamente tradicional en su forma exterior.

Para Cuesta, una actitud crítica era la única a que debía atenerse un verdadero revolucionario, creencia que fue vista por aquellos a quienes atacó como un sofisma detrás del cual se escondía una inflexible naturaleza reaccionaria. Por acudir a la prensa nacional para polemizar con figuras de no poca influencia



Fotografía de Manuel Álvarez Bravo

Con esta selección (cuyo título es nuestro) y la contenida en el *Material de Lectura* No. 12, presentada por Adolfo Castañón, la Dirección de Difusión Cultural publica, en su totalidad, la obra poética de Jorge Cuesta.

política (como, por ejemplo, Narciso Bassols y Vicente Lombardo Toledano) se levantó una hostilidad en contra de Cuesta que ayudó a provocar el soslayo de su obra. Lo dice bien claro Rubén Salazar Mallén:

"Jorge Cuesta había escrito como hombre independiente y limpio, y eso no podía perdonársele. Al contrario, se le puso el marbete de 'reaccionario' para hacerlo despreciable, para que se le olvidara."<sup>2</sup>

El generoso poeta y crítico Ali Chumacero fue uno de los primeros en rendirle homenaje.<sup>3</sup> Poco a poco la obra de Cuesta se dio a conocer, y finalmente, en 1964, apareció la meritoria recopilación de sus escritos dispersos hecha por Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán.<sup>4</sup> Lanzado ya el movimiento de apreciación de diversos aspectos de la obra de Cuesta, la publicación de los cuatro volúmenes de Schneider y Capistrán estimularon a varios críticos a revalorarlo y estudiarlo.

De la actitud de Cuesta hacia la poesía Elias Nandino ha escrito:

"Exigia la perfección, pero lógicamente anárquica. Afirmaba que la poesía era un problema de multiplicación que el lector debía resolver."<sup>5</sup>

Efectivamente, los versos de este poeta químico nos exigen paciencia y esfuerzo mental. En realidad todos sus poemas son contemplativos; pertenecen a un diálogo interior en que Cuesta se pregunta acerca de la vida y la muerte, el ser y el no ser, el cuerpo y el alma, la memoria, el amor, el placer y el deseo, todos dentro del contexto del cambio constante y de su necesidad de encontrar la permanencia. La desesperada y obsesiva búsqueda por la permanencia en una vida hecha absurda por la labor del tiempo es la fuerza motivadora detrás de toda su expresión poética.

El "Canto a un dios mineral", poema hermético concluido un poco antes de su muerte, es la culminación de su obra poética y, a la vez, la solución al problema de la permanencia expresado en ella. En el "Canto" Cuesta descubre que es un lenguaje esencial —la poesía misma— lo que da unidad, propósito y permanencia al ser.

La obra poética de Cuesta conocida hasta la fecha (excluyendo versiones con variantes y traducciones) consta de treinta y ocho poemas cortos, la mayoría de ellos sonetos, y el largo "Canto a un dios mineral", silva de treinta y siete estrofas.

De la selección que ofrezco aquí, los cinco primeros poemas no aparecen en la recopilación de Schneider y Capistrán; de los demás, a veces he tenido que hacer enmiendas, dar preferencia a variantes, o escoger una de dos o más versiones del mismo poema.<sup>6</sup>

El lector que penetre en el mundo laberíntico de Cuesta encontrará hilos que le conducirán al entendimiento de un gran poeta mexicano que está todavía por conocerse. La

permanencia que Jorge Cuesta buscó, está aquí, en su "palabra que arde", y en nosotros, que la leemos.

Nigel Grant Sylvester

#### NOTAS

<sup>1</sup> Xavier Villaurrutia, *Xavier Villaurrutia: Obras* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), p. 618.

<sup>2</sup> De un recorte de periódico en el *Fichero Bio-bibliográfico Mexicano* coleccionado por Silvino M. González y archivado en la Biblioteca Nacional, México. No se señala fuente alguna.

<sup>3</sup> En su artículo "Jorge Cuesta o la Traición de la Inteligencia", introducción a un amplio suplemento de veinticuatro páginas de poesía de Cuesta. *Tierra Nueva*, 15 (diciembre 1942).

<sup>4</sup> Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán, *Jorge Cuesta: Poemas y Ensayos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964).

<sup>5</sup> Elias Nandino, "Retrato de Jorge Cuesta", *Poesía de Jorge Cuesta* (México: Editorial Estaciones, 1958), p. 9.

<sup>6</sup> Para la historia de los poemas no recopilados ver el artículo de Luis Mario Schneider "Jorge Cuesta: tres poemas recuperados", *Siempre* (14 de abril de 1971), 9, y mi artículo "Jorge Cuesta: 'Retrato de Gilberto Owen'", *Revista de la Universidad de México*, XXIX, 6-7 (febrero-marzo 1975). Publiqué los tres otros poemas no recopilados que aparecen en esta selección ("Tu ausencia viva", "Entre tú y la imagen..." y "Ninguna forma fija te contiene") en *El zaguán* (invierno 1977). En cuanto a las enmiendas, las justifico en mi tesis doctoral "The Poetical Works of Jorge Cuesta (México, 1903-1942)" aprobada en la Universidad de California (Berkeley) en mayo de 1975.



## DELGADA

Delgada, diluida, tenue,  
para mis manos ávidas de palparte  
gruesa y dura.

Incolora, diáfana,  
para mis ojos fatigados sin fruto,  
sedientos de tu color espeso y opaco.

Sin olor, sin aliento  
en la sombra fría que respiras y abres  
y que vuelve a cerrarse expulsando de su aire  
la huella móvil que tu vida abandona.

Sin voz, sin palabras  
en el murmullo deshilado y deshecho  
que pierde la forma que le dan tus labios.

Sin ruido, sin eco  
en el largo corredor de mis oídos,  
donde te borras antes de que pases.

Y sin peso y sin realidad  
sobre mi cuerpo inútil que exagera  
el esfuerzo que sueña apoyarte y sentirte.

## RÉPLICA A IFIGENIA CRUEL

Creció mi vida y se hizo  
el espacio que invade su presencia,  
donde su voz no muere y se termina  
y el ademán que olvida a su cuerpo se une.

Nada pierde de ti  
en el tiempo que soy donde te mueves,  
nada desaparece o se diluye  
sino que fijamente se presenta.

Pero llora su vana vigilancia  
la ruina del contorno que medía,  
mirando que desborda su apariencia  
en la extensa avidez que la vacía.

Desordénate, enloquece, entrégate  
al ademán violento con que aspiras  
a escapar de la ley que te contiene  
o salir del azar donde te viertes:  
nada podrás abandonar, y nada  
se retira del cuerpo a donde vuelves.



## TU AUSENCIA VIVA

Tu ausencia viva a tu presencia invade,  
que lentamente muere, si se mira;  
pues no por verte más se acerca el horizonte de los  
más vacío mientras más profundo. [ojos,  
En la ventana, los cuadros y el espejo,  
un aire indiferente y helado se aleja  
de tu respiración, que renueva su asfixia,  
inaccesible en ellos  
el mundo inmóvil a donde no penetra  
tu vida, tu presencia presa en el movimiento  
de tu muerte fugaz y paulatina.

## ENTRE TÚ Y LA IMAGEN . . .

Entre tú y la imagen de ti que a mí llega  
hay un espacio al cabo del cual eres sólo una memoria.  
Tienes tiempo de abrir la puerta sin que te vea,  
huir y regresar después de haber cambiado o muerto  
[del todo.  
Tienes tiempo de hacerte presente a otros ojos  
y dejar en ellos otra visión deshabitada.  
Tus palabras son hondas para contener en sus ecos  
otras oscuras que escucharé precisas cuando te hayas  
[apagado  
para sepultar en sus silencios dichas que no posees,  
dichas que de ti apartan —porque no de tu ausencia—  
los fragmentos de ti, que las sujetan,  
distantes uno de otro, dispersos y recónditos.  
Sin reintegrarte nunca la vida que te arrancan  
y sólo tu muerte recupera.

## NINGUNA FORMA FIJA TE CONTIENE

Ninguna forma fija te contiene,  
ningún contorno durable te aprisiona  
y mientras más intensa es la luz están tus sombras más  
[hondo.  
Tu movimiento junta una estatua ficticia  
que es la armadura con que cubre  
el amor sus hastíos vulnerables;  
mas detrás de su muro mentiroso  
orgías secretas te vencen  
y tu rostro corroen por adentro  
tus desórdenes íntimos.  
Nunca llega a mirarte el amor que no cierra  
los ojos, para ver en la sombra  
donde te desnudas a los tactos que mueren  
sin abrirse a la oscura tormenta  
que te arranca y te arroja a la aventura;  
sin buscar los fragmentos de ti que te desprenden  
la ruina y el desorden de la noche.

## APENAS FIEL COMO EL AZAR PREFIERA

Apenas fiel como el azar prefiera,  
que me pierda miradme y que reviva;  
que a sí misma la imagen de hoy se esquiva  
y a la futura aún sólo tolera.

Seré así diferente cuando muera:  
no tocará la muerte lo que viva,  
sino en la piel, distante y fugitiva,  
la huella exhausta de lo que antes era.

Al instante irresuelto que sucede  
el firme yugo actual no lo cohibe;  
mas libre lo abandona a su ventura

donde la orilla del instante cede,  
y sólo la fatiga que concibe  
subtrae el rostro, que la muerte apura.

## HORA QUE FUE, FELIZ, AUN INCOMPLETA

Hora que fue, feliz, aun incompleta  
de mí no tiene ya, para ser mía,  
sino los ojos que la ven vacía,  
despojada de mí, sorda y secreta.

Se me borra su voz, y no interpreta  
sus ecos póstumos la fantasía,  
que vida ajena y emboscada cría  
en mi dicha más íntima y sujeta.

Prófugo, ausente el gozo en que se apura  
el ocio vivo y la pasión futura,  
no arranco más a mi exterior abismo;

memoria que se nubla y se suprime  
y mirar que la muerte se aproxime  
a una oscura insistencia de mí mismo.



---

### FUNDIDO ME SONÉ AL PLACER QUE AFLORA

Fundido me soné al placer que aflora,  
pero vive sin mí, pues brilla y pasa:  
su prisa de quemarse me retrasa  
y me subtrae a lo que en mí devora.

Desprendido de mí quien se enamora  
y en su fuego absorbió la vida escasa,  
soy el residuo estéril de su brasa  
y me gana la muerte desde ahora.

Lo que pasa por mí no es igualado  
y repuesto después de que aparece;  
su ausencia sólo soy, que permanece.

Oh, muerte, ociosa para lo pasado,  
tu sombra es vasta y la ocasión y el nido  
del defecto que soy de lo que he sido.

### TU VOZ ES UN ECO, NO TE PERTENECE

Tu voz es un eco, no te pertenece,  
no se extingue con el soplo que la exhala.  
Tus pasos se desprenden de ti  
y hacen caminar un fantasma intangible y perpetuo  
que te expulsa del sitio donde vives  
tan pasajera y te suplanta.  
Tanto mi tacto extremas y prolongas  
que al fin no toco en ti sino humo, sombras, sueños,  
[nada.]

Como si fueras diáfana  
o se desvaneciera tu cuerpo en el aire,  
miro a través de ti la pared  
o el punto fijo y virtual  
que suspende los ojos en el vacío  
y por encima de las cosas en movimiento.

### FUE LA DICHA DE NADIE ESTA QUE HUYE

Fue la dicha de nadie esta que huye,  
este rastro de mí que ya no aspiro;  
pero ¿qué más de su evasión retiro  
que otra imagen que no se restituye?

Una pérdida a otra substituye  
sucediendo al que fui nuevo respiro.  
Y si encuentro al que fui, cuando me miro,  
una dicha presente se destruye.

---

Cada instante son dos cuando acapara  
lo que se adhiere y lo que se separa  
al azar de su vago sentimiento.

Qué estéril voluntad es la que dura  
y no transmite a su presión futura  
la deslealtad de su temperamento.

### PARAÍSO PERDIDO

Si en el tiempo aún espero es que, sumiso,  
aunque también inconsolable, entiendo  
que el fruto fue, que a la niñez sorprendo,  
no don terreno, mas celeste aviso.

Pues, mirando que más tuvo que quiso,  
si al sueño sus imágenes suspendo,  
de la niñez, como de un arte, aprendo  
qué sencillez le basta al paraíso.

El sabor embriagado y misterioso,  
claro el oído (el mundo silencioso  
y encantados los ruidos de la vida)

vivo el color en ojos reposados,  
el tacto cálido, aires perfumados  
y en la sangre una llama inextinguida.

### SIGNO FENECIDO

Sufro de no gozar como debiera:  
tu lágrima fue el último recelo  
que me ascendió los ojos a tu cielo  
y me llevó de invierno a primavera.

Junto a mi pecho te hace más ligera  
la enhiesta flama que alza tu desvelo.  
Tus plantas de aire se aman en mi suelo  
y te me vuelves casi compañera.

Estás dentro de mí cómoda y viva  
—linfa obediente que se ajusta al vaso—.  
Mas la angustia de ti se me derriba,

se me aniquila el gesto del abrazo.  
Y te pido un amor que me cohiba  
porque sujeta más con menos lazo.



## AMOR EN SOMBRA

Abro de amor a ti mi sangre rota,  
para invadirte sin saberte amada.  
El íntimo sollozo es negra espada  
que en la dureza de su luz se embota.

Al borde de mi sombra tu alma brota,  
así me linde está más amparada.  
y aunque la fuga es más precipitada  
tu ausencia es cada vez menos remota.

Tu luz es lo que más me apesadumbra  
y si enciendes mis ojos con tu vida  
el corazón me dobla la penumbra.

Mi soledad tu nombre dilapida  
a la sombra del aire que te encumbra  
y apaga el lujo de tu voz vencida.

## DEJA ATRÁS A MI CEGUERA

Deja atrás a mi ceguera  
la imagen que se retira.  
Obscuridad es quien mira,  
si no, a mí entonces me viera.

Soy el que nunca está fuera  
del que a verse enfrente aspira  
y está vagando y delira  
si él mismo se considera.

La imagen que permanece  
cambia sólo su presencia,  
vive de su diferencia.

Y cuando desaparece  
queda la sombra tras ella,  
no yo ni ninguna huella.



# De pie sobre la literatura mexicana\*

Por Margo Glantz

## 1. Embozo de un erotismo

El pie sostiene al hombre: es el soporte de su persona. El pie resalta arquitectónicamente como en los templos; pilastra o columna que nos sostiene erectos; símbolo del sol para algunos, parte medular de nosotros mismos, para otros representa el alma. A Freud el pie le sobra y el significado es fálico. La posición erecta que el hombre le ganó al mono cuando se bajó de las ramas altas a las que la prehistoria lo confinaba, lo convierte a su vez en un árbol (Bataille) cuya erección es perfecta. El pie es también la huella de la muerte, pues a pasos rápidos marchamos hacia ella.

Símbolo disperso, plurivalente, el pie desnudo significa la esclavitud entre los griegos y el hombre libre lo calza como toca su cabeza. El esclavo libera al hombre pero lo esclaviza a sus pies. El calzado que encubre la desnudez primigenia, la del soporte que nos mantiene erguidos sobre la triple y despiadada simbolización del pie que representa el alma, el enlace entre la tierra y el cielo y la erección germinal, es también embozo de erotismos.

Pero ¿a la mujer quién la sostiene? ¿El pie que sostiene al hombre es el mismo que sostiene a la mujer? ¿Hay alguna diferencia entre un pie femenino y un pie masculino? Cuando Bataille escribe en *Documents* su famoso ensayo sobre el dedo gordo del pie ¿piensa acaso si esos dedos gruesos, cómicos o monstruosos, armónicos o crísticos, pertenecen al



hombre como género humano o al hombre como representante de lo masculino? Esos pies que se hunden en el fango y que son el símbolo de lo bajo, ¿lo son sin diferencia de sexos? Las relaciones eróticas que los dedos de los pies, gordos o pequeños, sugieren, y los tabús violentos que prohíben su exhibición, señalan a las representantes del sexo femenino como detentoras de un cuerpo que posee un miembro ofensivo al pudor y por ello las obligan a atrofiarlo y a ocultarlo. Las chinas tienen que esconder sus pies aun ante sus maridos, y las turcas deben dormir con medias. Los españoles del siglo XVII subían a sus mujeres sobre un estrado, las colocaban sobre escalones que había que subir a pie, instituyendo a la vez un pedestal y una marginación. El recato que se debe a lo femenino alcanza por igual lo alto y lo bajo de su persona y la doncella del siglo XVI debe tener dos señales en España: "ser siendo virgen *sin ojos y sin pies*, y debéis entenderlo por el recogimiento y loables costumbres, no viendo ni deseando más de lo justo, y así fácilmente hallará la doncella marido".<sup>1</sup> Este recato que la obliga a encubrir y a ocultar lo que no se quiere que se vea o que se sepa, la mutila y la ciega. No ver ni tener pies es cancelar el deseo y negar su posible erotividad. Este recato que impide mirar a los ojos y enseñar los pies pretende negar su existencia y enlaza las extremidades a la mirada, pues ¿qué otra cosa puede hacer una mujer que tiene los ojos bajos sino mirarse los pies? Mas esta misma dama que baja la mirada sólo encuentra un largo manto que la envuelve. Su contacto consigo misma, aunque material, por el género que mira y que la cubre, no puede ser carnal pues contemplar el propio cuerpo es ya pecado.

El texto de Bataille trasciende la femineidad del pie y se detiene en la simbología de lo bajo y de lo alto que en filisteo maniqueísmo persiste en separar el cielo de la tierra. A ese maniqueísmo que plantea una dualidad, Bataille le opone un paradigma singular por ser ternario, como lo ha demostrado Barthes en un brillante ensayo,<sup>2</sup> paradigma que une lo noble, lo innoble y lo bajo. Lo bajo y lo innoble es el pie, y en Bataille, el dedo gordo del pie. Dedo gordo, monstruoso a veces, enano fálico y extremidad de extremidad. Su bajeza lo sepulta en el lodo y lo hace terrestre con exceso: es su cercanía con el polvo y por tanto su cercanía con el estado de máxima destrucción, la forma más baja de la realidad, pero también la más alta, noble e innoble a la vez, la muerte. Y es la muerte considerada como alteración obscena de la realidad, con la que Bataille engarza el pie, uniéndolo indisolublemente a ese dedo gordo fascinante e incapaz de calzar totalmente la alianza.

Mas ese pie cuyo símbolo es la salida porque centra su realidad en el dedo gordo, extremidad de extremidad, es iluminado por el erotismo que de inmediato lo ciega: tocar un pie femenino significa



la muerte. En efecto, en el ensayo de Bataille destaca la anécdota de la muerte del Conde de Villamediana por haber osado tocar el pie de la Reina Isabel. El conde que ardía de amor por la reina, incendia su palacio para poder "robarle algunos favores" y el acto más osado de esta violación es tocar su pie. Tocar el pie de una reina es bajarla de su pedestal y ocultarlo es librarse de su seducción. De la muerte abierta que el pie concentra en lo bajo, en la tierra, pasamos a una muerte dada por un pie femenino que, desnudado o tocado, nos vincula con la obscenidad y con la transgresión de una moral que centra en un erotismo soslayado su razón de ser. La Reina María Luisa de Saboya viola ciertos usos eróticos de España al negarse a aceptar "la moda del tontillo, especie de adorno que las mujeres usaban encima del brial para impedir que se les vieran los pies y las piernas cuando se sentaban en cojines por el suelo, como era costumbre en la España del siglo XVII".<sup>3</sup> Sentarse en el suelo en cojines es acercarse al polvo y separarse de él por medio de mullidos subterfugios, pero esa cercanía con lo bajo, así embozada, emboza lo más importante, la existencia de un pie femenino que debe ocultarse a la mirada, simular su inexistencia, distanciar el cielo de la tierra.

Los árabes ocultan el rostro de sus mujeres pero liberan su mirada; los maridos españoles preferían ver "a sus mujeres muertas antes de que enseñasen el pie".<sup>4</sup> Este pudor que marca el siglo XVII colocando con horror todas las fobias en el hermoso

pie de las españolas que lo tenían pequeño y bello como nuestras mexicanas del siglo XIX, va siendo destruido con escándalo: en el siglo XVIII el pie bien calzado se vuelve blanco esencial de la mirada. La bajeza y la impudicia que lo determina, su cercanía con el polvo se empieza a cubrir con el afeite que reviste forma de calzado. El lujo detiene en la seda y en el oro la embriaguez de la mirada: "(Una señora) arrullaba toda la hermosa máquina de su cuerpo sobre dos chinelas de terciopelo azul que era el ártico y el antártico en donde se revolcaban los ojos más tardos y se mecían los deseos más rebeldes", exclama perturbado Torres Villarroel.<sup>5</sup>

La mujer vuelve a curvarse pues a los pies responde la mirada. Antes debe ocultar con el género que la encubre —el tontillo— la mera existencia de sus extremidades y sus ojos deben, al dirigirse a ellas, disimularlas; ahora, la dualidad implícita en lo terrestre y lo celeste que pies y ojos representan, la mirada árabe concentrada en la celosía, el descubrimiento glorioso del pedestal que se asienta en la tierra y conduce al cielo, parecen desterrar el polvo. A los bellos zapatos que la marquesa Cayetana de Alba, la célebre maja de Goya, cambiaba diariamente, había que agregar el abanico también diario, para corroborar la curvatura, implícita en el símil manejado por Torres Villarroel, haciendo de los zapatos los polos opuestos de la tierra. Los pies erotizados por unas chinelas se vuelven el ártico y el antártico de una mirada, pero ésta baja del cielo hacia la tierra, revolcando los deseos. La seducción de lo bajo, polo de la mirada masculina se vuelve la metáfora del polvo enamorado. Y en Quevedo, autor de la imagen, lo ideal se aleja con violencia de lo bajo y en sus sonetos amorosos coloca sobre todo la mirada; cuando la mirada cae y se somete al polvo, el polvo se idealiza, idealizando junto al amor la muerte. El pie femenino parece desnudarse pero el afeite del calzado condena la mirada que, oculta en el abanico, se esconde en el cortejo, encubriendo los dos polos.

Idealización traicionera, sin embargo. Revolcarse en el deseo evoca imágenes poco ideales y nos acerca más a imágenes zoológicas. En el polvo se revuelcan ciertos animales y el lodo con que se cubre la honra recuerda el lodazal donde hozan los marranos. Revolcarse en el fango es evangélico y los zapatos que pisan el polvo de las calles cubren de inmundicia los oros y las sedas. La palabra con que el pudor ofendido mira el desembozo de unos pies que revuelcan el deseo alterando los polos de los ojos, del ártico al antártico, cancela con su nieve tanto el polvo como el deseo y quizá lo viole con sus pasos.

El pie desnudo no aparece. Es el pie calzado el que ocupa la mirada; la desnudez es subversiva y sólo se permite en las estatuas griegas donde el pie descuella en su armónica entrega a un ideal que el mármol sube al cielo. En el pie calzado se quedan





los deseos o se inician y la sexualidad reptá, cambia su piel, voluptuosamente entregada al oro, a la seda, a las tapicerías, al terciopelo, a los satenes, a los suntuosos charoles, a las suaves cabritillas. El sexo se traviste y es pisado por chinelas, botines, pantuflas rebordadas, suaves medias blancas, poniendo el límite deseado entre el pie desnudo y el zapato. Madame Bovary trae a León bajo sus pasos pues "el rechinado de sus botines, lo hace sentirse cobarde, como los borrachos frente a los duros licores". Un notario posa, idiotizado, "sus ojos sobre las bellas pantuflas de tapicería" de Emma, y Flaubert describe extasiado un bello pie de mujer "envuelto en bello calzado de altos tacones, adornado con una rosa negra". El sexo ha encontrado su estuche, la sexualidad sin cuerpo ha subido al pedestal. Flaubert agrega con ironía: "¡Oh, qué bellas son esas historias de amor donde *la cosa principal* está tan rodeada de misterio que no es posible ubicarse y la unión sexual se relega sistemáticamente a la sombra como el beber, el comer y el orinar!". Para Flaubert el velo de misterio que encubre "el bravo órgano genital" y que lo relega a las regiones limbares de lo no expresado, es "el fondo innegable de todas las ternezas humanas". En una carta a su amante, Louise Collet, Flaubert dice brutalmente: "Las mujeres no son francas consigo mismas; no aceptan sus sentidos; toman el corazón por el culo y creen que la luna está hecha para iluminar los tocadores".<sup>6</sup>

La franqueza misma de esas palabras se matiza en



las obras literarias de Flaubert y "el bravo órgano genital", causa de todas las ternezas y todos los estremecimientos se descentra, cae por tierra y se esclaviza. Sacher-Masoch vive entregado a la Venus de las Pielas y su esclavitud, literal y gráfica, se esculpe en la imagen del arrodillado que "vive a las plantas de su amada... que lo ofende con el pie".<sup>7</sup> En el calzado de hombres y mujeres se concentra por igual la aventura de ese "bravo órgano" tan presente y sin embargo soslayado, y la sensualidad del cuerpo se reduce a ese espejo de erotismo, a esa alegoría de cortesanas y a ese símbolo del lujo. El calzado es la prenda erótica por excelencia del siglo XIX y un símbolo de *status*. Madame Bovary es confinada al infierno de la censura y el sexo encuentra la horma de su zapato.

## 2. De pies a cabeza: Baile y cochino...

Si los pasos desnudos sobre el polvo acercan al hombre a su fin, la Tierra; si tanta cortesanía nos lleva a recorrerla en una España civilizada que deja atrás usos rústicos y se despercute entre sedas y abanicos y si Francia ostenta a la vez que condena el erotismo del zapato, México recoge las modas europeas y los moralistas las contemplan para denunciarlas. José Tomás de Cuéllar se "pone las botas" para castigar la molición perniciosa que disuelve las rústicas y limpias costumbres de la familia mexicana. "Es que van pasando aquellos tiempos felices que han hecho de la mujer mexicana el modelo de las esposas. La irrupción del lujo de las clases poco acomodadas, va obscureciendo el fondo immaculado de las virtudes domésticas y convirtiendo la modestia y la humildad en esa sed insaciable de atavíos costosos para engañar a la sociedad con un patrimonio y un bienestar que no existen. La mujer, tocada por ese nuevo estímulo, se coloca voluntariamente al borde de los precipicios porque cree haber descubierto en el mundo real algo superior a la virtud".<sup>8</sup> El cuadro de costumbres que Cuéllar traza "es repugnante" pero su disculpa es la notoria "realidad" de sus comentarios. El lujo impera y bajo el mandato de la ostentación las mujeres se corrompen y el sistema de la moda revela la invasión del disolvente lujo ciudadano. Es decir, el lujo creado por una urbe que se vuelve metrópoli e imita su prosperidad: "... el cuadro que traza (el autor) no es elección suya. Existe por desgracia; y no sólo existe, sino que se multiplica en México para mengua de la moral y las buenas costumbres. La creciente invasión del lujo en la clase media determina cada día nuevos derrumbamientos"... Esta demolición de las costumbres que amenaza a la clase media es movilizadora por los cambios en las estructuras sociales, la clase media que produce mujeres "modestas" y "humildes" está vinculada a un estereotipo de familia patriarcal y campesina que encuentra su expresión máxima en *Astucia* de Luis



G. Inclán. En Inclán, el centro esencial de la narrativa es el personaje masculino, cabeza de familia con un esquema ideal de educación, en el que se advierte magnificada la utopía pastoril que opone el campo a la ciudad. Al finalizar el siglo, las principales novelas realistas cambian el enfoque y la mayoría presenta personajes femeninos a quienes la nueva sociedad urbana en vías de industrialización desclasa; no es otro el esquema de novelas como *La rumba* de Angel de Campo y *Santa de Gamboa*. Ambas se "pierden" por razones diversas, pero coinciden en su intento por abandonar un medio social cuyo esquema familiar es aún provinciano. En una ciudad que se transforma, las jerarquías empiezan a alterarse desde la base. La mujer, siempre objeto, se convierte ahora en objeto de consumo y así textualmente la describe Cuéllar: "Doña Dolores había traído a su hija a México, como los indios traen las mejores de sus frutas, para su consumo". Y para ser consumible hay que venderse y la venta se finca en la apariencia, en el uso de disfraces y de embozos, en la ciega y devastadora imitación de la moda extranjera que una sociedad de consumo impone. La apariencia debe cambiar *de pies a cabeza* y en el calzado se inicia.

La mirada del narrador se detiene, fascinada, en los pies de las mujeres y de la fascinación se pasa al agravio y al gesto moralizante porque el calzado no sólo es símbolo de lujo, sino erotismo embozado y pedestal de un sistema de la moda que mientras viste el pie encubre las apariencias y amenaza las estructuras establecidas. El pie de la mujer "humilde y modesta" debe ir calzado discreta y pobremente. La "querida" de Saldaña, el promotor del baile que le da título a la novela de Cuéllar, transforma su aspecto con "trapos". Sus "porabajos" son viejas "babuchas" que el ser cambiadas por zapatos "de cabritilla abronzada y charol, con sus respuntes" la hacen parecer otra. La moda cambia de pies a cabeza a quienes la siguen a pie juntillas. La sociedad cambia y con el cambio se produce otra apariencia. La vieja apariencia de modestia y humildad se ha transformado y la ropa de confección altera y descompone una jerarquización social definida por clases que se querrían inamovibles. Quien sigue la moda arrincona a la pobreza y asciende en la escala para pasar "de lo vivo a lo pintado". Con este tipo de locución que abunda en la obra de Cuéllar, el cuerpo femenino apoyado en su pedestal, el zapato encubridor del pie desnudo, se articula sobre la lengua, que representa gráficamente una realidad visual. En efecto, el cambio de apariencia que supone el paso de *lo vivo a lo pintado*, representa un cambio visual que la ciudad prostituida al consumo y al lujo revela a la mirada. El pie calzado se transforma y, en sentido *literal*: Los pies bien calzados revelan "un buen pie", escultórico, elegante, sensualizado. "Las babuchas" lo ocultan, lo avejentan, lo empobrecen; la zapatilla o el botín de



charol y suave cabritilla lo elevan hacia el cielo, lo refinan, lo matizan y sobre todo, cambian su color.

Estar descalzo o andar sobre huaraches es pertenecer a la clase baja. El pie que toca el polvo o el calzado que deja libre al pie para que el polvo lo cubra, simbolizan lo más bajo. Estar descalzo o calzar huarache desnuda la escala de los valores sociales. Una polla se queja de que nadie ha observado sus irresistibles pies calzados con hermosas botitas bronceadas: "Yo procuré sacarlos (los pies) y estoy segura que él los veía; pero en seguida ¡nada! ¡Tú de mi alma! ¡como si le hubiera visto los pies a un indio con guaraches!" (p. 69). Y esta indignación revela que mientras más cerca se está del polvo más baja será la clase. El indio garbancero corteja a la india garbancera y de pie sobre los huaraches ve los retobos que le endilga su querida por debajo del rebozo: "Porque cuando se trata de amor entre la servidumbre, aclara Cuéllar, o como se dice aquí, *entre garbanzos*, entonces niño amor, encaje, abanico, sonrisa, y todo eso junto, se reduce a entreabrirse con ambas manos cerca de la cara la orilla del rebozo, dejando percibir por un momento el *pescuezo cobrizo* y arrebujándose después con el embozo, de modo que tape un poco más la boca, aun cuando no haga frío, tapada de boca que, traducida elocuentemente por el pretendiente, es como si ella dijera: 'no sea usted malo, yo soy muy recatada', 'esas cosas me ruborizan', etc."

Huarache y rebozo equivalen a botita y abanico, cada uno en su clase; el pescuezo bronceado *enseña el cobre*, pero la botita de cabritilla de ese mismo color encubre un pie huesudo y un color trigueño. Sarape y rebozo visten al indio y el huarache lo calza. Su pie es cobrizo y nunca oculta su color; las jóvenes de clase baja que anduvieron "descalcitas" tienen éxito porque lo que visten las emboza totalmente modelando sus cuerpos y dibujando sus extremidades. Es más, lo que visten oculta los colores que en México revelan la procedencia. Y la clase se marca por la ropa y se realza por el color. Ser "trigueño" como dicen los escritores mexicanos del siglo XIX y Cuéllar lo reitera, es revelar el origen indio y revelarlo es mostrar "la clase". Una señora "tenida" por un nuevo rico, Don Gabriel, se vuelve atractiva cuando se cubre la cara con crema y polvo: "No tienen ustedes un idea de lo que ganó la mujer del curial con aquel polvo; *parecía otra persona*, porque ella no tenía malas facciones; pero como era trigueñita, casi no se echaba de ver que tenía muy buena pestaña y muy buena ceja, y labios un poquito volteados y de un color de granate que una vez contraste con el bismuto, tomaban no sé que aspecto provocativo... Don Gabriel... sintió amor; sí, señor, amor que salía del polvo aquel calcáreo como Venus de las espumas del mar..." (p. 20)

*Parecer otro u otra* es el pivote sobre el que gira esta novela; pero esa violencia entre el ser y la



apariencia que ya ha violentado otros discursos literarios, se afina aquí sobre una apariencia que se determina por una representación visual y se articula sobre la lengua. "Las Machucas —subraya Cuéllar hablando de unas advenedizas sociales— tenían toda las *apariencias* especialmente la apariencia del lujo, que era su pasión dominante; tenían la *apariencia* de la raza caucásica siempre que llevaban guantes; porque cuando se los quitaban, aparecían las manos de la Malinche en el busto de Ninón de Lencól, tenían la *apariencia* de la distinción cuando no hablaban, porque la sin hueso haciéndoles la más negra de las traiciones, hacía recordar al curioso observador la palabra *descalcitas* de que se valía Saldaña; y tenían, por último, la *apariencia* de la hermosura, de noche o en la calle, porque en la mañana y dentro de la casa, *no pasaban las Machucas de ser unas trigueñitas* un poco desperdidas y nada más" (p. 20).

Ropaje y calzado disfrazan. El lujo que aparentan ciertas clases sociales es la radiografía de un desclasamiento: por más que se vista de seda, mona se queda la pollita que desciende de los conquistados y que de Malinche quiere ascender a diosa griega. El color que el calzado encubre y que rebozo y huaraches descubren muestra a las claras que para Cuéllar y para sus contemporáneos cambiar de clase cambiándose la apariencia no paga. Lo que sí paga es un racismo que se añade o mejor dicho que pretende mantener una estratificación clasista que se quiere inamovible. Y su inamovilidad depende del



calzado: la desnudez del pie clasifica al indio y lo define por su forma y su color, pero sobre todo, lo mantiene sobre el polvo, que si bien aquí no significa la muerte en sentido metafísico como podemos advertirlo en Bataille, significa la muerte social y define el reino de la apariencia que se asienta en una movilidad social que aunque limitada, nuestros escritores temen.

### 3. Una estética del calzado

La desnudez del pie determina la esclavitud. El signo en Grecia era la cabeza y los pies desnudos: la cabeza desprovista de cabello y los pies de sus sandalias. Ya lo he dicho, la dignidad del pie desnudo sólo se guarda en las estatuas. El pie desnudo es también en su carnalidad el detentor de una estética; Flaubert relata a Louise Collet una experiencia en la playa de Trouville donde ve bañarse a las damas: "Y los pies rojos, delgados, con callos, ojos de pescado, deformados por los botines: largos como nabos o anchos como barcas".<sup>9</sup> Una estética de doble proyección: la estética clásica que inmoviliza en el mármol una celestialidad, y la estética de una carnalidad que se disfraza con la doble piel del calzado. Y esa piel deja sus marcas ideables: reforma el pie y lo entrega a la apariencia de una belleza conformada por la moda pero que al reformarlo lo deforma; cuando se desnuda el pie ostenta las huellas de su doble piel pagando con ellas la perfección que sólo las estatuas ostentan. La calcareidad que ha cubierto la cara de la querida de Don Gabriel, le permite aparentar la estructura de una estatua clásica y los guantes que modelan las manos de las Machucas para hacer juego con los botines que cubren su anterior desclasamiento, las convierten en esculturas vivientes. La estética también encubre una ética y una ideología.

Al cubrirse el cuerpo, la gente cubre las apariencias y cubrir las apariencias es evitar escándalos, aunque eso signifique (para Cuéllar) la más atroz zambullida en la clandestinidad de una vida irregular. Cubre las apariencias quien se disfraza con un corsé la cintura, con polvos lo trigueño de la cara, con guantes la textura huesosa y oscura de las manos, con botines la desgracia de un pie sin gracia. Y Cuéllar agrega, refiriéndose a otra de las convidadas al baile de Saldaña, Enriqueta, "como muchas mujeres elegantes, no concebía el amor desnudo, por demasiado mitológico; no podía figurárselo sino en la opulencia y por eso lo buscaba en el fondo de los carruajes, o en las facetas de un diamante de tres quilates". Al asociarse con el lujo, Cupido viste su desnudez clásica, que en la vida cotidiana, cuando no se tiene dinero para comer, o lo que es peor, para comprarse unas botitas, se vuelve deforme (p. 50). La deformidad que la desnudez en objetos de consumo produce hace caer a Enriqueta en garras de

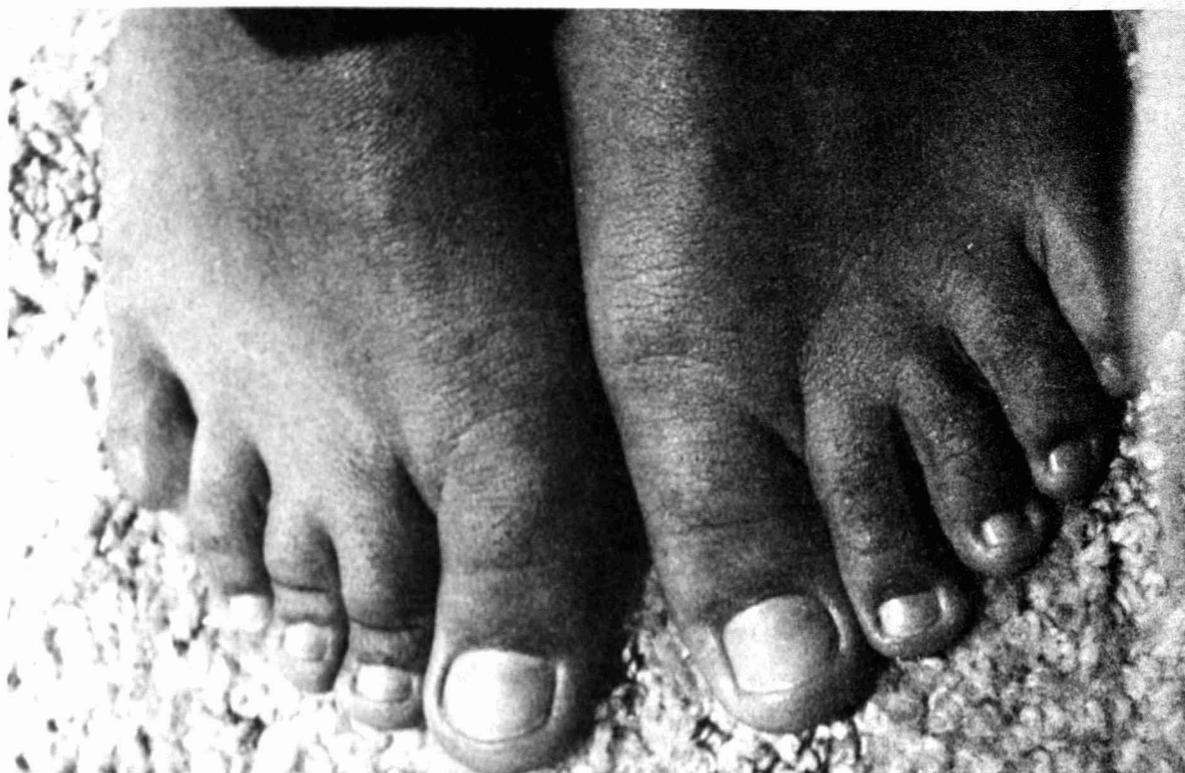


un asiduo coleccionista de "Esa baratija que se llama mujer" (p. 32) y su caída está condicionada por *el* tradicional *mal paso* pero dado en esta ocasión dentro de unas "botitas raídas" (p. 49). En efecto, Enriqueta cae en el concubinato por asomarse a la ventana, por entrar en el vértigo de una calle de lujo, pero sobre todo por recibir en la suela de sus botitas "sensaciones que se parecían al chirrido de la electricidad en un aparato electromagnético, y hasta ejercían en Enriqueta cierta influencia voluptuosa... los sentidos de Enriqueta estaban cogidos por una gran caricia mundana. El ruido de los carruajes la atraía como aturde un gran beso. Una carrera vertiginosa de imágenes fugaces producía en sus ojos ese deslumbramiento de los grandes espectáculos. La trepidación del pavimento le comunicaba una especie de cosquilleo magnético que le subía desde *los pies hasta la cintura*, y la brisa húmeda impregnada de olor a tierra y olor a barniz de coche y a cuero inglés, armonizaba el conjunto de sus sensaciones" (p. 56 y 57). El progreso ha vestido a Cupido y su flechazo se ha vuelto electromagnético; el pavimento que hollan los vehículos trasmite a Enriqueta el flujo voluptuoso que la hundirá en la mancebía mientras pretende subirla de clase por la apariencia pero sus botitas que reciben la violencia del flechazo, uniendo en su trayecto las locuciones "tener buen pie" con "tener buen talle", la llevan a su vez a dar ese paso considerable que le permite andar en carruaje y no a pie (p. 53), aunque este condicionamiento la lleve también algún día a inten-



tar "*desandar* el camino que el tiempo inexorable le ha hecho recorrer forzosamente" (p. 61).

Enriqueta ha descubierto su cuerpo desde la base; lo mismo le pasa a Venturita, una bella joven quedada que no se resigna con el desvaído papel de tía y de cuñada. Para ahogar el desengaño, Venturita camina por las calles, es más, *anda* por donde la *vean* y, para que la *vean*, va bien vestida y bien calzada. El calzado sigue siendo el punto focal de la apariencia; para ser bien contemplada, Venturita acorta una pulgada "la orla de su vestido" (p. 65). "Al fin dio con el lagartijo cerca de Iturbide", explica Cuéllar en su afán por hacernos seguir el itinerario que siguen los pies menudos de su personaje, "Venturita lo vio venir y sorprendió (fingiendo no ver) como dos relámpagos, una mirada que se dirigió a los ojos y otra mirada que se dirigió a los pies de Venturita" (p. 65). Las miradas que van de los ojos a las botas siguen el trayecto que ya habían recorrido las miradas de los españoles del siglo XVIII: del cielo bajan a la tierra. Las botitas, descubiertas por la repentina brevedad de la falda, son las armas de Cupido y equivalen al flechazo; es más, las botitas que "ajustan *la punta del pie*", de la misma manera que se aprieta el corsé, permiten una asociación que va de la mirada al tacto y los lagartijos que ven el espectáculo de esos piecitos bien calzados sienten "cierto hormigueo en *las palmas de las manos*" (p. 63). Aún en el Renacimiento Cupido operaba desnudo y sus saetas eran armas acordes a su ceguera. Ahora Cupido se descarna y se traslada al disfraz de unos zapatitos bien ajustados y dirigidos a las miradas de quienes transitan con sus pasos las calles de la ciudad, vitrinas donde se exhiben las "baratijas". Andar es ver o dejarse ver. Y lo que a la vista aparece, determina la estrategia, Venturita descansa sobre sus armas y dirige la infantería, segura de que si su batallón avanza, se dejará llevar luego por un carruaje, como el que desplaza a Enriqueta. "He aquí a Venturita, repite Cuéllar frente a frente de su cañón Krup (sic), de su ametralladora, de su torpedo, del instrumento, en fin, de ataque más formidable que había llegado a sus alcances, y se le hacía imposible, que no hubiera un hombre capaz de volverse loco por aquella bota... figurando como base... como base de una mujer... sí, de una mujer no despreciable, ni tan entrada en años, en fin, como base de una doncella..." (p. 66). La especulación de Venturita con la bota, "arsenal" de su estrategia, la lleva a concebir una estética del calzado y una política de ataque. Los hermosos botines de suave cabritilla y sus reflejos irisados desbordan las conveniencias y se mantienen al nivel de la mirada. Los botines hacen un pie de niña" (p. 68), lo modelan estrechándolo; los choclos permiten que un pie sea capaz de "sublevar la conciencia humana" (p. 69). Es más, el pie se vuelve "escultural", es arma de guerra y mito esculpido y objeto de una estética verbalizada por la



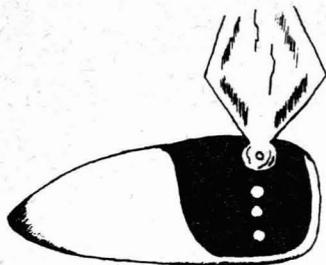
propia Venturita: "El pie humano es, de todo el cuerpo, lo que parecía tener menor atractivo y debía al menos contar con la persona del tobillo para arriba, con absoluta exclusión de los pies. No de otra manera han de haber sido consideradas las matronas griegas y romanas, puesto que enseñaban el calcañal y los dedos de los pies con la desgarbada sandalia; y fue necesario el refinamiento del lujo y las costumbres para ir cubriendo esa miseria humana, hasta que en la fastuosa corte de Luis XV llegó el arte del zapatero a su último grado de perfección. La estética llegó al calzado, y los pies de las damas comenzaron a figurar entre las flechas con que Cupido hiere los corazones" (p. 70).

La estética de la bota o del choclo se inserta todavía en la moral de clase media. Apretar el corsé y ajustarse el botín son síntomas del influjo de una moda extranjera que penetra en las costumbres de una ciudad que se ha abierto al comercio exterior y que vive en la dependencia total. Pero cambiar el zapato tradicional por otro tipo de calzado es alterar las jerarquías, violar las conveniencias. Al artista se ha unido el militar, pero el militar pertenece a un ejército entrenado en la gran era de la industria, en la era manejada por un orden y por el progreso. La estética se vuelve positivista y la mirada se enfría. No es pues extraño que Venturita fracase y que sus hermosos y enguantados pies rechacen esas botas que aniñan y esos choclos que esculpen para provocar apenas el hormigueo de una trepidación electromagnética. Esos instrumentos



—esa dinamita—, apenas si conmueve el edificio social porque aunque atraigan la mirada y ésta altere el tacto, su impacto se disgrega. Para conseguir su objeto, casarse, pues como pregunta Cuéllar "¿a qué otra cosa aspiran las muchachas bonitas?", Venturita no vacila en adoptar una moda que la hará descender en la escala social y la asociará a aquellas que alguna vez estuvieron *descalcitas*. Esta nueva táctica había sido usada también, durante el siglo XVIII, en España por la seductora duquesa Teresa Cayetana de Alba que aplebeyó sus vestidos, sus modales y su lenguaje para seducir a los hombres. Venturita, más modesta, se contenta con imitar a las cortesanas, a las que se proveen de zapatos bajos y medias de encaje. Afeite que calza el pie al tiempo que lo desnuda, arma poderosa, la *dinamita* (p. 72), el proyectil más detonado de la coquetería contra la cual detona a su vez Cuéllar: "un pie así, con zapato bajo de seda, que apenas aprisiona la punta del pie, cuya epidermis casi se adivina, o mejor dicho, se ve, se puede ver, a través de una media de encaje. . . Vamos. . . esto es mucho, y yo sé muy bien todo lo que el zapato puede influir en. . . el porvenir de una mujer. Ya comprenderás por qué —dijo Venturita bajando la voz— ya comprenderás por qué esas señoras —agregó muy quedito— se calzan así— —Ay, Venturita del mi alma y tú vas a. . .?" (p. 73).

La Duquesa de Alba se aplebeya por voluptuosidad y Venturita se acortesana por el matrimonio añorado, pero ambas confieren a sus pies un erotismo que ha cifrado en el calzado tanto el pudor



como la obscenidad y que ha hecho de la mujer un objeto de consumo. La estrategia que esa estética desarrolla está a tono con el de una sociedad que se mantiene firme a base de armamentos importados y que le concede a la dinamita su mayor efectividad tanto para construir ferrocarriles como para metafórico el erotismo que propicia el progreso, duramente conquistado a base de orden, administración y dependencia.

#### 4. La mujer como valor de cambio

Reunidas por la varita mágica de Saldaña que convoca al baile, las mujeres que pinta Cuéllar en sus cuadros de costumbres, son vistas por su autor con apetito voraz —comiéndoselas con los ojos— para después lapidarlas con la pluma. La incesante actividad que se determina por una intensa preocupación vestimentaria que da pie a la elegancia, tiene como objeto la mirada. Las mujeres se entregan a un ritual de tocador que con fervor sagrado les permite convertirse en seres de vitrina. Su vestimenta las acomoda de inmediato en el escaparate donde serán vendidas y, para intensificar el deslumbramiento se revisten de objetos fastuosos que ponen en subasta su más preciada joya, la virtud. Para ser vista como objeto que se ostenta, la mujer anda sobre zapatos de distintos altos y diversos géneros, aunque pague como precio inmediato y fugaz una desnudez fortuita y ocasional que le exige su entrada por la

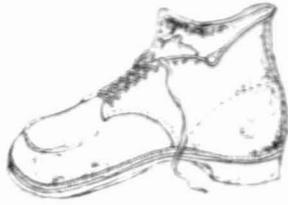


puerta falsa de *la casa chica*. “Ser tenida” por quien colecciona objetos de lujo es ser vestida de pies a cabeza para ser expuesta a la mirada y aumentar la fama del coleccionista. Enriqueta lo hace y al recibir en sus mal calzadas plantas el *cosquilleo electromagnético del progreso*, recorre el camino clásico que Cuéllar fulmina en su afán moralizante y en su intento de retener a la mujer sólo dentro de la categoría de objeto utilitario. La sociedad porfirista que se refleja en la prosa de este escritor que publica su libro en 1886, es una sociedad dada a la ostentación y el lujo, a la especular importación de los valores de la moda parisina, a la instauración de costumbres diversas que modifican de raíz la apariencia exterior.

La virtud es ciega como el honor, enseñar los pies lujosamente calzados es iniciar la caída, rodar por el fango. Dar el mal paso con botines lujosos es perder el pie y entregarlo desde abajo al lujo. Eso hará Venturita al acercarse a las cortesanas utilizando el calzado que las marca o las infama. Las situaciones narrativas, subrayadas por las expresiones populares que Cuéllar maneja a la perfección exhiben la identidad de las mujeres; el cambio social las determina como valor de cambio y en realidad, cualquiera que sea su calce empiezan a perder la clase a influjos de la moda. La actitud moralizante de Cuéllar opera como una pantalla para cubrir una realidad que se revela al ojo y el espacio elaborado conscientemente se sustituye por otro donde algo opera desde el inconsciente. Su capacidad radiográfica traspasa su propia moral tradicional y descubre la realidad de la dependencia y de la mujer como mercancía que puede ser exhibida, tenida, comprada.

La exhibición precede a la compra pero para exhibir y ponerse en vitrina la apariencia debe modificarse. La sociedad suntuaria elabora su propia imagen de la belleza y la “sencillez y naturalidad de los tiempos patriarcales” (p. 58) que le sirven de modelo a Cuéllar no embonan con el lujo. Para ser comprada, “tenida” —ya sea en matrimonio o en concubinato— la mujer debe componer su belleza, vestirla, aderezarla, y al colocarse en vitrina debe —perogrullada— llamar la atención. La belleza de la sociedad suntuaria abomina de lo natural por demasiado “mitológico” y recae en la opulencia: “El cupidillo aquel tan ingenuo y espontáneo (de los tiempos patriarcales), era en la ventana de Enriqueta y en otros balcones, un simple intermediario para llegar al lujo” (p. 58).

La honra naufraga como un navío ahogando la reputación de una mujer; el lujo la rescata y la enfrenta al espejo que le regresa no sólo el reflejo sino un aura. La moda aureola a la mujer, la refina alterando sus proporciones, la recrea dándole otro rostro, el que ella misma mira ante el espejo y el rostro que se ofrece a la mirada exterior: “Por detrás de Enriqueta había, no un cupidillo risueño,

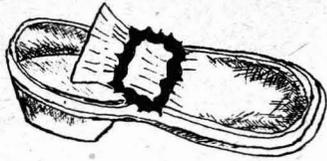


juguetón y huraño, sino una hada despótica, tiránica y cruel que se ríe de la miseria (p. 58)". El espejo contesta encantado reiterando la belleza, y, alterando el cuento, le otorga galanía a cuanta doncella acepta el refinamiento de la moda, tiránica como la madrastra. Las jóvenes que sufren a su influjo "traicionan su virtud". La apariencia cambia como la sociedad que ha exigido otra visión, otra manera de ver y de andar y las mujeres mexicanas se mimetizan al reflejo de una importación, un modelo europeo que ellas reproducen para poder *estar* en la vitrina. Su ser cambia según cambia la moda, tan rápidamente como los maniquís de las vitrinas cuando exhiben las diversas combinaciones de colores, de géneros, de encajes, de puntadas, de botines. En *Los parientes ricos* Rafael Delgado enfrenta la sencillez de la provincia a la frivolidad de la extranjera moda que tiraniza la Capital metropolitana: "Larguísimo fue el primer capítulo de modas; la joven estaba enterada hasta del más insignificante pormenor de trajes y vestidos. Esto o aquello era lo que estaba en privanza; tales o cuales cosas habían pasado, acaso para no volver nunca, y, según los dichos de los sastres más famosos en la estación próxima tendríamos muchas novedades". El sencillo traje de las provincianas, hechos en casa y de percal, contrasta disminuido con el oropel necesario a la vitrina. Y la vitrina es la gran ciudad por donde se pasean las graciosas francesitas del Duque Job. Delgado insiste cuando hace decir a un personaje que regresa de París y a propósito de una próspera ciudad provin-

ciana: "...parecíame Pluviosilla una beldad agreste cuyos encantos y cuya núbil lozanía piden galas y adornos para lucir y triunfar. Ciudad muy linda es esta... ¿Qué necesita? Cómodas calles, elegantes edificios, avenidas adoquinadas que hagan fácil el tránsito de los carruajes. ¿Por qué no hay aquí muchos coches? Porque con calles como éstas, es imposible que los haya. El teatro aunque de traza regular, pide aseo y elegancia en pasillos y escaleras; pide un "foyer" suntuoso..."<sup>10</sup> La ciudad entera es escaparate y su belleza se asimila a la de las mujeres; la mirada se asume como teatralidad, como espectáculo. La plaza pública continúa la ventana y su apertura se debe, como en el París de principios de siglo, al comercio de las telas. Pluviosilla es "la Manchester" de México; la capital, su París. Las mujeres, su decorado principal.

La belleza se confecciona, se fabrica, se matiza técnicamente. El cuerpo se rehace gracias al corset, el pie se esculpe mediante el botín, los guantes remodelan y el sombrero retoca. El honor, tradicionalmente asociado a un cristal que con el puro aliento se empaña, se trueca por un espejo que refleja una apariencia de belleza artificialmente construida, entera sólo si se ajusta al ritual que exige la mirada. La moral añorada por Cuéllar, Delgado y De Campo ha sido sustituida por una estética de la apariencia y la fabricación, por lo antinatural. Es más, la artificialidad es concebida puramente en términos de clase. El artificio, el oropel, el lujo que cubre de pies a cabeza, es natural en las clases altas, pero la imitación que las clases medias empiezan a hacer de ciertos usos vestimentarios se considera peligrosa porque confunde las fronteras: "Mientras en México las mujeres públicas fueron *descalcitas* como habían sido las Machucas, cuando las conoció Saldaña, los bailes de máscaras eran, sin distinción, para las clases acomodadas de la sociedad; pero cuando el lujo y la corrupción se dieron la mano, los bailes de máscaras se componen de esas señoras y del sexo feo..." (p. 45). Cuéllar se horroriza pero Prieto recuerda en *Memorias de mis tiempos* cómo se invierten durante el Carnaval los esquemas sociales; las máscaras permiten que los ricos adopten el disfraz de populacho mientras los descalzos se ponen las botas, aunque su tacón torcido revele su profundo parentesco con el polvo. El espectáculo popular que ofrece el período anárquico que Prieto asienta en sus *Memorias* conserva el carácter de decorado y determina jerárquicamente el lugar que le toca a cada uno. La máscara divide y protege como las joyas. Las mujeres de la clase alta viven enjoyadas: la marquesa Calderón de la Barca descansa en Manga de Clavo en el feudo de Su Alteza Serenísima antes de seguir su cansado viaje en diligencia hasta la ciudad de México desayuna con los Santa Anna y su mirada se detiene en el esplendente muestrario de diamantes que despliega su anfitriona. Relumbrón, personaje famoso de *Los*

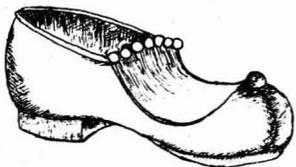




*Bandidos de Río Frío*, lleva pleonásticamente su nombre que revela su propensión a las sortijas. México relumbra literalmente y se exhibe: relumbra de un lado las ostentosas clases altas y del otro, el populacho, enfundado en sus harapos y en su regio colorido popular. La clase media se aplanan en el anonimato de la modestia y la humildad. El teatro es para ellos una carpa, o una ópera. Y en la ópera rivalizan, como en los escenarios de Proust los monstruos sagrados de la escena y las diosas mitológicas de los palcos: "El teatro reverberaba como un ascua de oro; en los palcos, cubiertos de ramos y de flores, se ostentaban Hadas, Sultanes, Odaliscas. Reinas y damas de hermosura histórica, avasallando la seda y los encajes, ostentando guirnaldas y plumas, vulgarizando las piedras y formando el conjunto una grandeza olímpica que se perdía entre lo ideal y lo maravilloso".<sup>11</sup> Este espectáculo de carnaval donde las damas rivalizan con las actrices, coloca a cada quien en su territorio, sacralizando la división que se perfila, nítida, entre los abalorios falsos y los diamantes exactos. Cuéllar advierte durante el porfirato que la humildad de los de en medio empieza a desaparecer con el zapato y que el disfraz se escinde de la máscara. El calzado esculpe el pie, le ofrece un zócalo de estatua, es decir un pedestal pero el pueblo lo transforma y le otorga a la palabra un sentido de espectáculo. El Zócalo será la gran vitrina popular que junto con la Alameda, congrega a los paseantes. Las damas pasean su apariencia y los catrines y los rotos las contemplan: "Enrique Pérez, sin embargo, se complacía en lo que él llamaba hacer el oso a la mexicana, y no faltaba al Zócalo los domingos para verla pasar tres o cuatro veces en ese paseo de exploración que las señoras han dado en hacer, siguiendo todas las curvas del jardín, entre dos filas de pollos barbudos, apostados allí con la deliberada intención de escoger, o simplemente de formarse el cargo respecto a las escogibles" (p. 78). Las mujeres se detienen ante los escaparates y contemplan el espectáculo de los maniqués y se esclavizan a la moda, a su vez, los "pollos" contemplan a las catrinas que, mimetizadas, se vuelven carne de vitrina. Como valor mercantil la belleza fabricada de la mujer deslumbra hecha decorado de la ciudad, convertida en escenografía, vistiendo sus paseos y adornando las ventanas como los pájaros en la jaula o como las plantas en sus verdes estuches.

##### 5. ¡Y ahora el baile...!

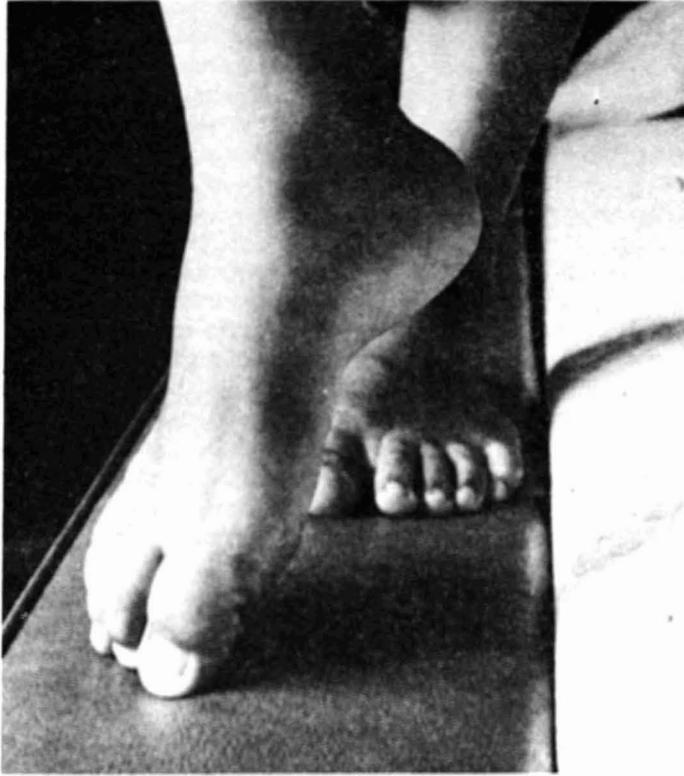
Transformada en maniquí y convertida en valor de cambio, la mujer se inserta en un sistema de transacciones que determinan su capacidad para desplazarse por los territorios que antes estaban religiosamente separados. La mujer digna de ese nombre debe ser modesta y humilde pero la mujer que simboliza el cambio es indigna de cualquier hombre: "Y esas



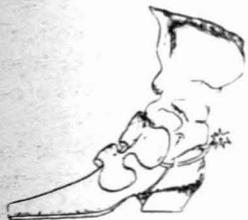
señoras, otras señoras, y ciertas señoras, juegan juntas a los albures el precio de la hermosura, el dinero del marido y el pan de sus hijos" (p. 45). La transacción bursátil es manejada dentro de los estrechos límites del tablero donde caen los albures: el juego de miradas responde el juego de apariencias: la "infamia", la "inmoralidad" del garito se combinan con la fiesta, y la sociedad entera parece integrarse a un tiempo de carnaval: "La hipocresía es una especie de agente de negocios del vicio. Toma una fiesta religiosa para atribuirle toda la responsabilidad del ultraje a la moral, y combina la fiesta de la Candelaria con la libre instalación del garito y del carcamán... La transacción se verifica sin más condiciones que la de ser transitoria y un poco lejos del centro: como transige la buena educación con un esputador de profesión o con un enfisematoso, siempre que éste escupa, no en medio de la sala, sino en un rincón y en la escupidera" (p. 45). El picante lenguaje popular de Cuéllar, el "mexicanísimo sabor" que maravilla a sus contemporáneos y a sus críticos posteriores no es eterno: ostenta en sus locuciones populares una terminología que connota los cambios ocurridos en los distintos sistemas de producción del porfirismo.

Los cambios se manifiestan plásticamente en la ciudad que los recoge y en la mujer que los ostenta. La industrialización y el capitalismo incipiente, las redes de comunicación, principalmente ferroviarias, la minería y el comercio se implementan con capital extranjero. Los Estados Unidos e Inglaterra tenían un capital mayor, por sí solos, que el del gobierno mexicano. El signo externo, sin embargo, el signo que modifica la fisonomía de la ciudad y de la gente es francés: las vestimentas, los peinados, las texturas, las perspectivas. Los barrios aristocráticos se han desplazado a lo largo del eje formado por el Paseo de la Reforma, construido por Maximiliano para unir el Castillo de Chapultepe con el antiguo centro, barrio residencial durante varios siglos. Los grandes bulevares parisinos construidos por Haussmann dejan su impronta en nuestro paseo de la Reforma, en las estatuas de la Alameda, en las casas francesas de la Colonia Juárez, en los versos de Gutiérrez Nájera, en los vinos, en las grandes tiendas, en las sederías. El Centro colocado estratégicamente entre los dos grandes puntos de exhibición ciudadanos, la Alameda y el Zócalo, empieza a degradarse y las clases inferiores empiezan a habitarlo. A pasos agigantados cambian las perspectivas y para admirar sus proporciones es necesario recorrerlas a ritmo de danza y hay que ponerse en marcha abandonando el reposo del pie, caminando por el espacio transitado en los momentos de mayor desgaste. Y el desgaste como el lujo mismo, y el erotismo soslayado, determinan el corolario indispensable de una economía suntuaria.

En su *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot define así a la danza: "Imagen corporeizada de un proceso, devenir o transcurso... aparece con



este significado, en la doctrina hindú, la danza de Shiva en su papel de Natarajá (Rey de la danza cósmica, unión del espacio y el tiempo en la evolución). Creencia universal de que, en cuanto arte rítmico, es símbolo del acto de la creación. Por ello, la danza es una de las antiguas formas de la magia. Toda danza es una pantomima de metamorfosis (por ello requiere la máscara para facilitar y ocultar la transformación que tiende a convertir al bailarín en dios, demonio, o una forma existencial anhelada. Tiene en consecuencia una función cosmogónica. La danza encarna la energía eterna; el círculo de llamas que circunda el Shiva danzante de la iconografía hindú. Las danzas de personas enlazadas simbolizan el matrimonio cósmico, la unión del cielo y de la tierra (la cadena) y por ello facilitan las uniones entre las hembras y los varones." Danza significa pues sexo. Pero dentro de una función cosmogónica. Las personas enlazadas se unen en matrimonio y su relación es muy cercana a la magia. Sexo y mundo primitivo entonces. José Tomás de Cuéllar intuye esta doble simbolización de la danza; intuye que es cercanía primitiva, salvaje, e intuye su carácter predominantemente sexual. Por eso la rechaza. El baile es sacrilego, es negativo, se opone al progreso por su salvajismo y su olor a sexo. Para Cuéllar el baile no está vinculado con religiones orientales cuyos ritos conecten con lo cosmogónico. Para él es símbolo de impudicia y salvajismo. Es símbolo de malas costumbres, es símbolo de ruptura de estereotipos clasistas, es la instauración de lo



carnavalesco a lo largo del año, es la máscara desenmascarada, la máscara que no separa, la metamorfosis social que se teme. Los bailes ocultan su procedencia inferior, de clase baja y, lo que es peor, de raza despreciada: "Los pobres esclavos de Cuba, tostados por el sol, rajados por el látigo y embrutecidos por la abyección, despiertan algún día al eco de la música, como despiertan las víboras adormecidas debajo de una piedra" (p. 46). La esclavitud de esa raza importada a América por el Padre Las Casas para liberar a los indios, parece mitigarse con la música, pero su relación con ella, es también su relación con lo animal. El animal a que se refiere Cuéllar es un animal simbólico, la serpiente. Y la serpiente, reptil silencioso y mezquino, traidor y violento es el emblema de la seducción, pero de la seducción que nos hizo perder el Paraíso, gracias a los embelecados de Eva, a su vez fascinada por la serpiente. Esclavo y animal se unen; la serpiente es el fálico recuerdo de un génesis abrupto y enfurecido que nos arrojó del Paraíso a esta tierra de trabajo ganado con el sudor de la frente y a Cuéllar no le interesa que el sudor provenga de otra actividad distinta a la del trabajo; el sudor producido en el baile es un sudor animal, primitivo, libidinoso, despreciable: "El esclavo está en su derecho de bailar bajo un sol ardiente, así como lo está el león de rugir en el desierto tras de la leona. . . Las niñas estaban con los ojos vendados y no entendían nada en materia de rugidos de león, ni de danzas de negros, y encontraron en realidad inocente y nuevo lo de llevar el compás con la manita y con los pies y bailaron la danza habanera delante del papá" (p. 46).

El pie es el culpable. Asiento de la persona y disfraz de una pecaminosa realidad contra la que se pronuncia el moralista. El baile convoca seres desclasados que, mediante el afeitado del calzado, oculta la desnudez de un pie inferior, el que se asienta sobre el polvo, el pie de los esclavos. El pie enmascarado por el zapato, antes descalzo o calzado con huarsa, que revela en su desnudez, total o semioculta por la sandalia, una raza trigueña que debe sostenerse en su sitio y no bailar con botitas bien modeladas que ocultan su color. El baile habanero contamina, reúne diversas procedencias y desclasa, animaliza: "En la vida del salvaje y del esclavo, el placer es esencialmente genésico, por la misma razón fisiológica que en el animal lo determina un solo período de la vida. De manera que en el esclavo y en el animal, no hay placer sin lascivia, y siendo el baile la expresión del placer, el baile del esclavo no puede menos que ser libidinoso" (p. 46) y la insidia grabada ominosamente en la mentalidad romántica, esa insidia que hace de las mujeres seres angelicales, azucenas puras, virginales, sin sexo, incoloras e inodoras, choca con los bailes que las clases medias "hacen" y no "dan". Porque las clases altas conscientes de las jerarquías "dan" bailes, nunca lo "hacen". Y en estos dos verbos hace Cuéllar radicar



su ideología clasista: Las grandes familias mexicanas, de la clase alta, de la "buena sociedad", esa deslumbrante clase por su blancura, sus casas parisinas, y su elegancia helénica, "dan" un baile nunca lo "hacen": "Da un baile la persona que con cualquier pretexto de solemnidad invita a sus amigos a pasar una cuantas horas en su compañía. El pretexto es lo de menos, el objeto principal del baile es estrechar los vínculos de amistad y los lazos sociales por medio de la amena distracción que proporciona a sus amigos" (p. 4). Una "amena distracción" y un deseo de "estrechar lazos de amistad" marcan el carácter eminentemente social y victorianamente decente de esta convivialidad de clases altas que incorporan, hasta en el lenguaje, la elegancia implícita en la fórmula "dar un baile". En cambio "hacer un baile" "es reunir música, refrescos, luces y gentes para bailar, comer y refrescarse y santas pascuas" (p. 5). La propiedad en el lenguaje —elegir los verbos adecuados— se prolonga naturalmente y alcanza la propiedad en el vestido y en el calzado elegido y sobre todo en el tipo de baile que se escoja. La danza habanera es el tosco embozo que reviste un ritmo producido por seres salvajes, obscenos y esclavos. Su color es ominoso y opaca en su turbulencia sudorosa el trigueño color de las jovencitas que concurren a la danza en una vecindad de quinto patio en la ciudad de México, asaltada de repente por costumbres que reprimen con la ropa la desnudez de una lujuria permitida sólo entre esclavos.

El gasto inherente a una sociedad de consumo, es más, el desgaste que lo inútil, lo suntuario ocasiona, se alegoriza en este erotismo marginado, en esta pervisión de las costumbres, en esta desnudez salvaje que esclaviza. La mujer como valor de cambio enturbia las relaciones tradicionales entre los sexos: la unión modesta y pulcra de un matrimonio que procrea hijos sanos y decentes, cuya desnudez primigenia está cubierta con ropas necesarias. La mujer que se exhibe y se pone en venta, la mujer que es "tenida" reviste su desnudez con ropas extranjeras y con calzados escultóricos. El pie de estatua pierde su ropaje marmóreo al son pecaminoso de una danza que en su desgaste lascivo exhibe una desnudez absoluta, prístina y por ello obscena. Las "transacciones bursátiles" y los "agentes de comercio" que las provocan echando en el tablero los albuces, desnudan a su vez la nueva sociedad que en ritos festivos se congrega y danza al ritmo lascivo de una esclavitud travestida. El travestimiento, corrupta práctica de sociedades enfermas se vuelve máscara, embozo primitivo, que contamina la metamorfosis cosmogónica.

El desgaste (la pérdida) que el baile provoca en su doble contexto: la fiesta que congrega y el baile que quema la energía, desnuda la apariencia, abole la mirada y permite la unión ritual: "Enrique sentía en su mano izquierda, en contacto con el raso que ceñía la cintura de Leonor, como los *alfiretazos* de la

*electricidad* y apoderado de todo el ramal nervioso de la enguantada mano izquierda de su compañera, sentía como la fusión inevitable de dos organismos, como un *soplete ígneo que funde dos metales* en un solo líquido" (p. 124). Las alusiones sexuales que el desgaste del baile provocan en Cuéllar están teñidas de progreso: la mirada que producía un "cosquilleo magnético" y un "hormigueo en las palmas de las manos" se ha cancelado y ahora el tacto inicia la verdadera ritualidad que el baile ha convocado. Pero esta ritualidad que en su desnudo origen era cosmogónica y esta energía perdida en la fusión que la desnudez del tacto acelera, ha adoptado una nueva vestidura que el lenguaje nos ofrece copulando: el cuerpo se engendra al unísono que la lengua y ésta condensa con exceso una terminología técnica que mimetiza el amor con el progreso. La electricidad triunfante se apodera de la apariencia y la desnuda y ésta transforma el mundo que Cuéllar observa con nostalgia del pasado. Y esta nostalgia de un paraíso perdido donde la desnudez era inocente se vuelve un paradigma en el baile y el cochino que la vuelven evangélica. El polvo, el fango donde hozan los cochinos, es el pie que danza la lascivia y la desnuda. El romanticismo al que se condena a Cuéllar, cuando los críticos lo colocan dentro de un frasco con esa etiqueta en los catálogos de historia de literatura mexicana, es la nostalgia de un paraíso utópico que ya ha evocado Inclán. El afán moralizante nos muestra en su paradigmática nostalgia y en su furia bíblica la constatación de una realidad cambiante que se simboliza en la mujer asimilándola a los valores de cambio que la bolsa pone en movimiento para realizar las grandes transacciones. Pero la modernidad de Cuéllar, su *realismo* si algún nombre queremos darle, estriba en el lenguaje que mimetiza gráficamente, alegorizándolo, el cambio que el orden y el progreso han inaugurado en la sociedad porfirista.

#### Notas

1. Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1972. p. 94.
2. Barthes, Roland, "Les sorties du texte" en *Communications*, París, 1973.
3. Martín Gaité, *op. cit.*, p. 42.
4. *Ibidem* p. 42.
5. *Ibidem*, p. 42.
6. Todas las citas han sido sacadas de Mario Vargas Llosa: *La orgía perpetua*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
7. Sacher-Masoch, Leopold von, *La Venus de las pieles*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
8. Cuéllar, José Tomás de, *Baile y cochino...* en *La linterna mágica*, México, Biblioteca del Estudiante Universitario, México, 1941. Todas las citas provienen de esta edición. Los subrayados son míos.
9. Vargas Llosa, *op. cit.*
10. Delgado, Rafael, *Los parientes ricos*, México, Ed. Porrúa, 1974, p. 51.
11. Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Ed. Patria, 1969, p. 233.

W. B. Yeats

# El otoño del cuerpo

(un documento sobre el esteticismo)

**Clásicos  
de la crítica**

**Crítica  
de los clásicos**

Suelen ser nuestros pensamientos y nuestras emociones la brisa pulverizada que surge de mareas escondidas en pos de una luna que nadie puede ver. Recuerdo que cuando empecé a escribir, deseaba dar cuenta de las cosas externas tan vivamente como fuera posible, y encontraba placer (en el que había, quizá, un poco de descontento) en libros pintorescos y declamatorios. De pronto, súbitamente, perdí el deseo de describir cosas externas, y encontré mínimo el placer producido por un libro que no fuera espiritual y nada categórico. En ese entonces no entendía que ese cambio tenía su origen en algún sitio que estaba más allá de mi propia mente, y ahora entiendo que todos los escritores de Europa están luchando, aunque con frecuencia sin una comprensión filosófica de su lucha, contra ese pintoresco y declamatorio modo de escribir, contra esa "exterioridad" que una época de pensamiento científico y político ha impuesto a la literatura. Esta lucha ha venido sucediendo desde hace algunos años, pero sólo a últimas fechas se ha fortalecido lo suficiente para atraer dentro de sí el pequeño y pecaminoso mundo que, solitariamente, busca en el arte algo más que diversión. En Francia, donde son más marcados los movimientos literarios (porque son más preminentemente lógicas las gentes) *La tentación de San Antonio*, la última gran invención dramática del viejo romanticismo, contrasta la mane-

ra por demás obvia con *Axel*, la primera gran invención dramática de lo que es lo nuevo, y Maeterlinck ha seguido al Conde Villiers de l'Isle-Adam. Flaubert escribió inolvidables descripciones de bellas, grotescas y bizarras personas y situaciones, tal como se muestran al ojo y al oído y las saturó de detalles históricos y etnográficos; pero el Conde Villiers de l'Isle-Adam reunió, con lo que parece una súbita energía, palabras detrás de las que centellea una atmósfera espiritual y apasionada tal como centellea la flama detrás del vidrio rojo y azul umbrío, de una lámpara oriental; y creó personajes de los que ha caído todo vislumbre de característica personal que no sea la sed por esa hora en la que las cosas todas son fugitivas como una nube, y un orgullo como el de los Magos al seguir su estrella sobre las montañas; mientras que Maeterlinck ha escamoteado incluso esa sed y ese orgullo y ha puesto ante nosotros lánguidas almas, sombras desnudas y patéticas que son ya mitad vapor y que se suspiran unas a otras sobre las fronteras del último abismo. Ha habido, creo, también un cambio muy parecido en la pintura francesa, pues uno ve en todas partes, en lugar de las historias dramáticas y los momentos pintorescos de la antigua escuela, cuerpos frágiles y temblorosos incapaces para las labores de la vida, y paisajes en los que ligeros ritmos de color y forma han suplantado el delineamiento claro de las cosas tal como las vemos en el oficio de la vida.

Ha habido un cambio semejante en Inglaterra pero ha sucedido más gradualmente y está más mezclado con cambios menores que en Francia. La poesía que encontró su expresión en los poemas de escritores como Browning y Tennyson e incluso de escritores que rara vez son clasificados junto a ellos, como Swinburne y Shelley en sus primeros años, amplió sus límites cuanto fue posible y trató de absorber en sí misma la ciencia y la política, la filosofía y la moral de su tiempo; pero una nueva poesía, que siempre está contrayendo sus límites, ha nacido a la sombra de la anterior. Rosseti la inició, pero era demasiado pintor de su poesía para continuarla con la devoción necesaria, y se convirtió en movimiento cuando los señores Lang, Gosse y Dobson se entregaron a la poesía lírica más condensada, y cuando el señor Bridges, un poeta más considerable, elaboró un ritmo demasiado delicado para cualquier emoción que no fuera casi incorpórea, y repitió una y otra vez las más antiguas notas de la poesía, y ningunas que no fuesen éstas. Los poetas que siguieron abandonaron definitivamente la poesía seria, como Kipling, y al hacerlo salieron del orden procesional, o escriben a partir de alguna pasión personal o espiritual en palabras y metáforas que llevan la imaginación del lector tan aparte como sea posible de las complejidades de la vida y el pensamiento modernos. El cambio ha sido más notorio en la pintura inglesa, la cual, cuando es lo suficiente-



G. F. Watts. *Esperanza*

mente intensa para pertenecer al orden procesional, empezó a expulsar cosas, tal como son vistas por las mentes inmersas en el oficio de la vida, mucho antes de que lo hiciera la pintura francesa, por lo que ese arte ideal es, a veces, llamado "arte inglés" en el continente europeo.

Ciertamente veo, en las artes de cada país, esas tenues luces y tenues colores y tenues líneas y tenues energías que muchos llaman "la Decadencia", y que yo, porque creo que las artes yacen soñando en las cosas que vendrán, prefiero llamar el otoño del cuerpo. Un poeta irlandés, cuyos ritmos son como el grito de una gaviota en el atardecer de otoño, ha precisado el significado de ello en este verso: "La misma luz del sol se ha cansado y tiempo es ya de abandonar la siembra.\*" Su importancia es mayor porque aparece ante nosotros en un momento en el que estamos empezando a interesarnos en muchas cosas que la ciencia positiva, la interprete de las leyes exteriores, siempre ha negado: la comunicación telepática, el conocimiento previo de las cosas en los sueños y en las visiones, el regreso de los muertos y muchas otras cosas. Puede ser que estemos en una crisis límite del mundo, en un momento en el que el hombre está a punto de ascender, con la riqueza que desde hace tiempo ha estado acumulando sobre sus hombros, la escalera que ha estado bajando desde sus orígenes. Los

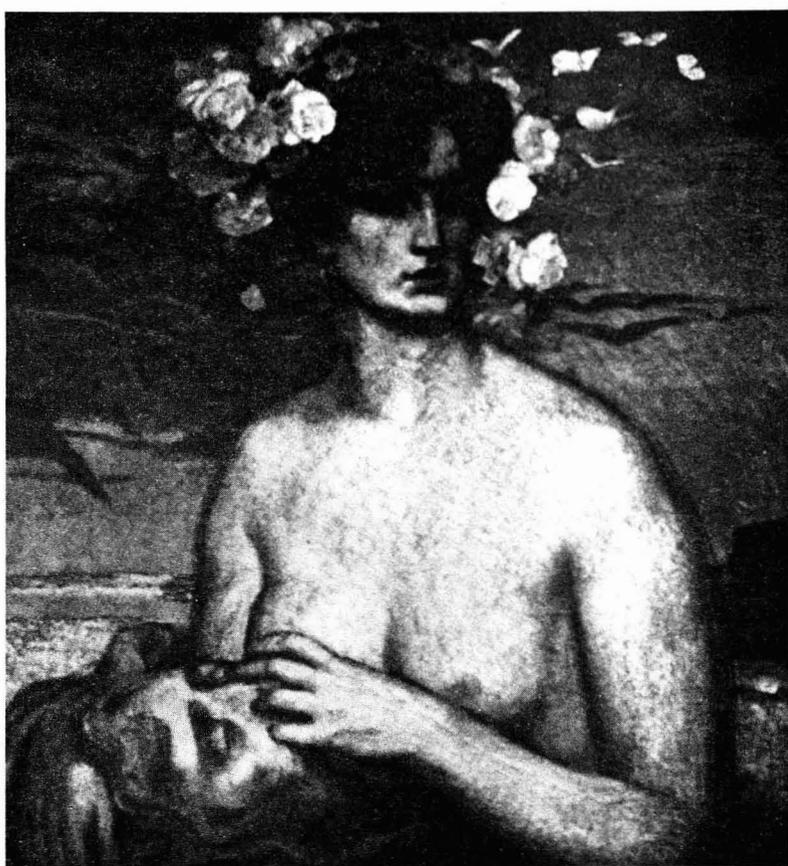
primeros poetas, si puede uno encontrar su imagen en el *Kalevala*,\* carecían de la preocupación homérica hacia las cosas, la que, a su vez, no estaba tan emocionada con ellas como Virgilio. Dante agregó a la poesía una dialéctica que, aunque al servicio de su elaborado éxtasis, era la invención de ciertas mentes perjudicadas por el oficio de la vida, por un tráfico de muchas cosas y no la expresión espontánea de una vida interior; mientras que Shakespeare destruyó la simetría del verso y del drama en forma tal que le permitiera llenarlos con las cosas y sus mutuas relaciones accidentales.

Cada uno de estos escritores había descendido más abajo la escalera que aquellos que lo antecedieron, pero fue sólo con los poetas modernos, con Goethe y Wordsworth y Browning que la poesía abandonó el derecho de considerar todas las cosas del mundo como un diccionario de signos y símbolos y empezó a suponerse una crítica de la vida y una intérprete de las cosas como son en realidad. La pintura, la música, la ciencia, la política y hasta la religión, por haber desarrollado la creciente creencia de que nada sabemos sino lo que es fugitivo y floreciente del mundo, han cambiado en las formas más elaboradas. El hombre ha cortejado y ganado al mundo, y se ha cansado, y no, creo, por un momento, sino de un cansancio que no terminará hasta el último otoño, cuando las estrellas sean

D. G. Rossetti.  
La beata Beatriz



Emile Fabry. Safo



\* *The very sunlight's weary, and it's time to quit the plough.* George William Russell, "AF", 1867-1935. (N. del T.)

\* *Kalevala* (Tierra de héroes): poema épico nacional de Finlandia.



John Evert Millais. *Hojas de Otoño*

Gustave Moreau. *La doncella de tracia sosteniendo la cabeza de Orfeo*



arrastradas como hojas secas. Se cansó cuando dijo: "Estas cosas que veo toco y escucho son las únicas reales", pues las vio al fin sin *ilusión* y no encontró en ellas más que aire y polvo y humedad. Y ahora debe ser, ante todo, filósofo, incluso con las artes, pues sólo puede regresar por donde vino y escapar así del hastío, por la filosofía. Las artes, creo, están a punto de tomar sobre sus hombros la carga que ha caído de las espaldas de los sacerdotes, para llevarnos por el camino de regreso llenando nuestros pensamientos de las esencias de las cosas y no de las cosas mismas. Estamos a punto, una vez más, de substituir el análisis químico con la destilación alquímica y otras ciencias, y algunos de nosotros están buscando el perfecto alambique del que ninguna gota de oro o plata podrá escapar. Arthur Symons ha escrito recientemente sobre el método de Mallarmé y lo ha citado diciendo que "debemos abolir la pretensión, estéticamente errada, a pesar de su dominio en casi todas las obras maestras, de atrapar dentro de una hoja de papel otra cosa que no sea —por jemplo— el horror del bosque o el silencioso relámpago en las hojas, o la intensa y apretada madera de los árboles". Ha descrito a Mallarmé como un hombre deseoso de substituir "el viejo estro lírico o la entusiasta dirección personal que se les da a las frases" por palabras "que reciban luz de sus mutuos reflejos como una pista de fuego

sobre piedras preciosas", y de "crear una palabra completa, hasta ahora desconocida para el lenguaje, hecha de muchos vocablos". Arthur Symons entiende que éstas y otras frases significan que la poesía, desde ahora, será una poesía de esencias, vertidas en frases separadas unas de otras en pequeños e intensos poemas. Creo que habrá mucha poesía de este tipo, debida a la búsqueda cada vez más ardua de un éxtasis casi incorpóreo, pero creo que no dejaremos de escribir poemas extensos, sino que más bien los escribiremos con mayor insistencia en la medida en que nuestras nuevas convicciones y creencias conviertan nuevamente al mundo en arcilla sujeta a nuestras manos. Creo que aprenderemos nuevamente cómo describir en detalle al anciano que vaga entre las islas encantadas, su final regreso a casa su acumulada venganza, la fugaz forma de una diosa y una lluvia de flechas, y con todo, lograr que estas cosas tan diferentes "reciban luz de sus mutuos reflejos, como una pista de fuego sobre piedras preciosas", y que se conviertan "en una palabra completa", la firma o el símbolo de un estado de la imaginación divina tan imponderable como "el horror del bosque o el silencioso relámpago en las hojas".



Octavio Paz

## Octavio Paz: poesía y poética, de Monique Lemaitre

La gran proposición (la gran falacia) del iluminismo dieciochesco, el desideratum de su cultura, es que todo objeto propuesto quiere decir algo más de lo que dice, o sea: que es interpretable, que es, cuán más de posible, recomendable aducir que un objeto concebido y producido al asecho de cierta significación precisa posee fisuras, cuotas, que lo convierten en cosa interpretable. Más el producto de una vocación urgida de indispensabilidad que de una verdadera debilidad significativa de su objeto, la crítica de la poesía apenas recientemente escapa el meandro romántico/iluminista de la interpretación por la interpretación misma.

La producción del objeto poético y la producción del porqué de los sentidos que el objeto poético provoca, son tareas igualmente vigorosas y solitarias. El lenguaje sobre el que descansan (Barthes) es para ambas formas del significar la misma condición viciosa —viciada— y transparente.

Toda interpretación de los objetos poéticos, así, parte del principio de que el mundo y su naturaleza plural, desgarrada, en crisis, obligan a adecuarlo para recibir la nueva significación ofrecida por un nuevo texto; de que hay que poner al mundo de los lectores en situación; o bien parte de que la relación ya establecida bajo las invioladas condiciones de la lectura —con todos sus avatares: esa inicial provocación que me obliga a seguir leyendo— debe, después, recurrir a la interpretación que la pondrá en razón, que la ha de iluminar, tránsito de la limpidez del placer a la turbiedad de la cultura. El crítico se ofrece como mediador de esa relación —otrora directa— entre lo que él supone el mundo real de los lectores y el mundo virtual (desde su perspectiva) que el escritor tuvo en mente al producir su texto. Hay veces, claro, en que su mediación arroja más luz sobre el ser del lenguaje del texto, sobre las condiciones del mundo que determinan el hecho de que un texto sea significativo y de que esa significación provoque el placer del asombro o el reconocimiento (y de la naturaleza de ese placer); a veces, las más, es la crónica personal (cultural) de lo que ese texto ha suscitado. A veces su mediación es inopor-

tuna porque se reduce a la epímona, a la mansedumbre segura del espejo que, no por serlo, deja de desvirtuar lo que puede ser conocimiento sin intermediarios. La interpretación, aventurada e insegura y a veces magnífica y cuestionante, quiere ir más allá del reconocimiento gratificante y trabajoso siempre. Lo ha dicho, como muchos otros, Sontag: la interpretación es una discrepancia entre el significado del texto y las exigencias de los (posteriores) lectores; es en pocas palabras, *alteración*.

El libro de Monique J. Lemaitre\* no es una alteración de la significación de la obra poética de Octavio Paz porque el enfrentamiento con ella está perpetuamente pospuesto, escamoteado siempre. No hay disfrute ni vejación, concepción ni parto; se sospecha que no va del goce al trabajo ni viceversa: hay trabajo para acentuar el pasmo y enmudecerlo: hay trabajo por el trabajo mismo. De lo que es alteración este libro es del sentido de la crítica e, incluso, de su pertinencia. Involuntario *contracrítico*, *Octavio Paz: poesía y poética*, académico y autocomplaciente, es un libro inasible por evasor.

La intención del trabajo —intermitentemente repetida a lo largo de la tesis (¿doctoral?)— parece ser, en sí misma, cuestionable: “En este libro nos hemos propuesto analizar las relaciones entre la poesía y la poética de Octavio Paz (p. 5)”, ¿para comprobar su —de antemano adivinable— operatividad? ¿para ver si miente? En los dos supuestos ¿a qué conduciría el estudio que no fuera un sí o un no prescindibles por completo del problema poético? ¿sería necesario el mediador para “mostrar cómo teoría y praxis se complementan e iluminan mutuamente en la obra de Paz” (p. 103)? Para llegar al evidente “sí”, postergado en lo posible por lo que la autora llama “el método crítico”, claro, ha sido necesario llenar 116 páginas de fórmulas como: “(tal teoría)... en verso Paz nos dice básicamente los mismo: (p. 29)” o “nos dice lo mismo en verso (p. 32)”. Quizá la nivelación de los conceptos (¿es la poesía la praxis de la teoría literaria? ¿es la vida la praxis de la poesía? ¿o viceversa en ambos casos?) hace pensar que hay, en la apofansis de teoría y praxis un tercer campo hacia el que apuntan los contrarios, del que los contrarios son escamoteo, y que sería la historia, el mito o la vida; de serlo, podría inferirse que esa región no puede entonces, ser hollada, autónomamente, ni por la teoría poética ni por la poesía. Por

otra parte, la incapacidad del trabajo de llegar a un objetivo preciso y necesario se limita, entonces, a no ser una cosa ni la otra produciendo solamente, con respecto a la poesía y a la *poética*, lo que Proust llamaba “la obsesión de ponerle la etiqueta del precio a un producto” esperando, así, hacerla más valiosa.

Por lo menos resulta curiosa la actitud de Lemaitre en otros planteamientos: señala, por ejemplo, que “las conclusiones son provisionales debido a la dificultad, dada la falta de perspectiva histórica, de juzgar la obra de un autor contemporáneo” (p. 5). El juez —mediador— que quiere adelantarse borgianamente a su tiempo para certificar, placentero, la justeza de su juicio, o arrepentirse, triste, de su fallo (cosa, además, imposible en este caso ya que el veredicto, claro, es que sí se ajusta la teoría al poema) parece más preocupado por su participación que por la justicia como tal; además, este juez se niega a ver las pruebas, es decir los textos, no como algo determinado por la historia sino como algo que puede imponerle a la historia sus condiciones. Es ése el mismo criterio devaluante y minimizador del efecto de la poesía que se hace notable en proporciones como “para poder comprender el poema *Blanco* deben tenerse en cuenta los autores y las filosofías que lo influyeron” (p. 7) como si fuera posible un lector que, de manera simultánea, aceptara en su conciencia al objeto y la reflexión sobre el objeto. El poema vale por su interpretación y la interpretación vale por su ancilaridad (aunque nunca llegue). Pero, en fin, uno entra a la aventura previamente advertido (juro que lo siguiente no está fuera de contexto), de que “la originalidad de este ensayo deberá, por tanto, *buscarse* en el contenido de los capítulos y *no en los temas que en ellos se analicen* ni en los títulos que lleven” (p. 9).

Lo curioso es que, a fin de cuentas, no hay tal contenido ni tal originalidad (más que en un sentido peyorativo), es decir, hay el contenido de los poemas citados y el del arduamente parafraseado *Arco y la Lira*; fuera de eso reina la tautología, la repetición, el espejo, la apoteosis de la nota al pie, el embeleco del famoso teórico-citado. Amén de la incoherencia de un accidentado fichero. Entérese, si no de que, por ejemplo, “en la poesía, como en el amor, *el lenguaje y el significado* se refunden y de ellos nace la palabra poética que a su vez producirá la imagen” (p. 18), o de que “El poeta será, pues, el producto



Stephen Spender

de una violencia como el mexicano es el producto de la madre violada" (p. 21). Y más aún, sepa que "creemos, personalmente (sí, así como lo oye, véalo en la p. 27) que la página en blanco y el silencio, que se trate de Mallarmé, Rimbaud o Hölderlin, son, como lo ha dicho Heidegger (o sea yo la que creemos personalmente) el destino natural de los que saben utilizar la palabra"; o que el ritmo de Paz es "ritmo binario que, en forma (?) dialéctica se resuelve en paradoja" (p. 31). El repaso ixiónico de estas y otras verdades, vieja agua de molino una y mil veces molida, no niega nada viejo ni dice nada nuevo; el ensayo se ufana en su vampirismo sobre aquello a lo que los poemas son reductibles, de aquellos códigos indescifrables en desdoro de la organicidad del poema que siempre en sus códigos y algo más sin lo que no sería jamás poema.

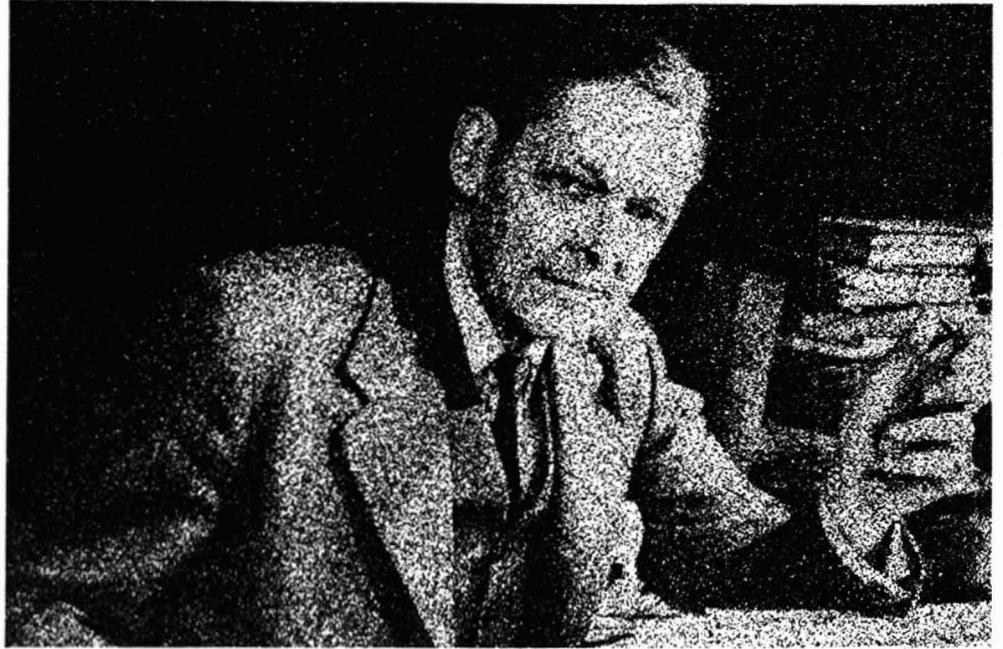
Paráfrasis inoculada contra cualquier crisis, el estudio de Lemaitre termina confesando lo que quiso disfrazar: su miedo excesivo al texto que, fatalmente, se acompaña de la frustración de los lectores de Paz, de poesía y de crítica. Hay que decir, además, que es difícil entender por qué la Universidad vio en este trabajo méritos suficientes para su publicación. ¿Fue Rubén Darío aquel de... "Arte y amistad nos ligan / arte y amistad obligan"?

Guillermo Sheridan

\* Monique J. Lemaitre: *Octavio Paz: poesía y poética*, Colección Poemas y Ensayos, UNAM, México, 1976. (Todos los subrayados son de nos).

## Eliot, de Stephen Spender

Desde que Victor Hugo dijo: "Nuestra literatura es literatura de ideas" la noción de ruptura con la tradición se plantea en términos de moral y no ya sólo de belleza. T. S. Eliot fundamentó toda su actividad poética en esa verdad. Quizá lo que más extraña del libro de Spender\* sea precisamente la falta de adecuación entre una verdad moral y una concepción de la literatura erigida sobre la premisa del arte como elección de una conducta que en él se cifra y se manifiesta para interrogarse y ponerse



T. S. Eliot

sistemáticamente en duda, y una idea de la crítica que debería partir del mismo postulado esencial. El libro de Spender es la crónica de una duda, también, pero surgida no de la poetización del ejercicio de la vida, sino del ejercicio de los procesos poéticos que Spender, como poeta que es, observa como propios en los ajenos, los de Eliot. Su lectura, como la que hace Lemaitre de Paz, descansa seguidamente sobre la seguridad de la paráfrasis y, por lo tanto, sobre el mito de la interpretación.

En este texto, que no es ni quiere ser una biografía —por simple respeto a las disposiciones que Eliot dejó al respecto— Spender se las ingenia —como ya antes lo hizo Robert Secour— para desobedecer esas disposiciones sin caer tampoco en lo que Auden llamaban "ese ilegal instrumento inquisitorial" (el errático proceder biográfico se desautoriza a sí mismo: está fuera de la literatura en cuanto que, como la historia, se compone de intrigas que intentan sustituir con su funcionamiento las intrigas ausentes que refieren). Si Eliot estaba convencido de que su relación con los lectores debía exclusivamente de establecerse por medio de su poesía, es indudable que Spender hace bien en aventurar ciertos datos que considera pertinentes para redondear su retrato del artista —sobre todo— adolescente. Ciertamente puede prescindirse de la arriesgada tesis de que la poesía y el teatro de Eliot están endeudados con ideas originales de Charlotte Stearns; pero ciertamen-

te nos interesa —y más nos hubiese interesado de haber sido analizado más profundamente— la relación de Eliot con Russell y Santayana en Harvard, con Bergson y Fournier en La Sorbona y con el simbolismo francés *via* Symons y Baudelaire y, sobre todo, con Pound, misteriosamente ausente del estudio. En pocas palabras, si bien Eliot cultivó deliberadamente un tono poético impersonal y autónomo, Spender parece forzado a aceptar que en la vida de Eliot hay cuestiones que determinan esa opción, pero no para ventilar los azares del compromiso moral de la poesía que es producto de esa vida, sino para establecer, por desgracia de manera no pocas veces exenta de ingenuidad, la medida en que esa opción moral fundó un oscuro e indeterminado ritual que Spender quiere el rector secreto de la vida del poeta. Si bien el ensayo ayuda, a la larga, a penetrar en la poesía gracias al hombre que hay detrás de ella (y no lo contrario, que sería equívoco y estéril) se debe a la discreta precisión con que Spender es capaz de crear un escenario psíquico delicado y funcional. No obstante, el crítico parece imposibilitado para trascender hacia la compleja organización moral que Eliot perpetró en su obra poética, y, desafortunadamente, provoca la sensación de haber caído en aquel peligro que muy claramente vislumbró Eliot: el de hacerse sospechoso de buscar, en la inalidad de sus afirmaciones, la justificación de su propia práctica poética.



Quizá si Spender se hubiese preocupado más por la problemática moral (e, incluso, su contagio de las formas) en el simple sentido de la relación entre un hombre y "el foro humano de las ideas y de las actitudes" (W. Scott), siquiera con la misma alerta energía con que, en los últimos capítulos, discute las ideas políticas de Eliot, el ensayo hubiese rebasado la seguridad filodoxa para arriesgarse a producir un texto evocando relaciones que el texto de Eliot haría posibles.

El problema radica en que el gusto crítico (que no su método) de Spender flota indefinidamente entre su propia obsesión de creador (y a la consecuente reiteración en las cuestiones técnicas y los procedimientos expeditivos del poeta —sobre todo el problema del ¿quién habla?) y su temor a la confrontación ideológica con el poema pues sabe, como Eliot lo supo, que nada puede ser más claro que el poema, y sabe, como Colingwood, que la ideología se expresa con la piel de la pura emoción que produce pensarla.

A veces admirado en exceso del método imaginativo de Eliot, Spender nos hace desear visiones integrales del poema imaginado; a veces parece plantear —por ejemplo en el "análisis" de *La tierra baldía*— el problema moral y escritural en un maniqueísmo sin matices. Esto no puede menos que resultar triste sobre todo cuando sus comentarios a los primeros poemas (*Prufrock*, *Gerontion*) cumplen, gracias a la contagiosa ternura con que Spender los incide, con ese tan rudimentario como fundamental objetivo de la crítica: iluminar siendo iluminadora en sí misma; y también cuando la energía intelectual de Spender queda por demás inscrita en sus agudos comentarios sobre las deficiencias del trabajo dramático, y sobre esa abandonada incapacidad de Eliot para entender a la gente ordinaria que yacía en el fondo de sus algunas veces poco placenteras actitudes políticas. Recomendable introducción a la figura y a la obra de Eliot e igualmente válido par los que han sentido, alguna vez, el "miedo en un puñado de polvo" que consagra *La tierra baldía*, el libro de Spender, el crítico, es incapaz, sin embargo de igualarse a lo que Eliot llamaba "la ofrenda incommunicable y misteriosa del creador".

G. S.

\* Stephen Spender, *Eliot*, Fontana Modern Masters, Glasgow, 1975, 251 pp. (La editorial Grijalbo ha anunciado ya la versión en castellano.)

## Montale: los ejercicios de la inteligencia

Cuando se lee a Eugenio Montale, ya sea en su poesía o en su prosa, se tiene la sensación de estar penetrando en un mundo de una intimidad que no es sino la puerta a un saber universal, una puerta a los hombres y a sus manifestaciones.

En el caso de Montale, la puerta por la que atraviesa —y por la cual nos invita a seguirlo— es aquella que abre la poesía.

En el recientemente aparecido, *Auto de Fe*\* (que reúne algunos escritos de 1945 a 1966) Montale aborda temas como el consumo intelectual, el arte y la comunicación, el fascismo y la literatura, y al hacerlo define su posición estética, moral y política, que de alguna manera ya había declarado en el final de uno de sus más citados poemas: "No nos pidas la fórmula que pueda abrirte mundos, / sí alguna contrahecha sílaba, seca como una rama. / Sólo esto podemos decirte hoy: / Lo que *no* somos, lo que *no* queremos." Por supuesto, en *Auto de Fe*, Montale no sólo se limita a establecer diferencias entre lo que desea y lo que rechaza, pese a que casi en ningún momento abandona su característica perspectiva de desconsuelo y desesperanza; sino que también, por inferencia, nos ofrece al menos una alternativa que apunta a la



solución de cada problema que toca. Así, por ejemplo, cuando toca el problema del estilo y la tradición, asunto que tanto ocupa y preocupa a los artistas de cualquier latitud del mundo, Montale señala, en unas cuantas páginas, el meollo del asunto: lo principal es plantearse con claridad el problema. En sociedades habituadas al descrédito y el menosprecio hacia el artista, donde las grandes obras se esterilizan a fuerza de estrechos cánones oficiales y estatales dedicados más bien a la sacralización (y la sacralización es siempre una forma de ocultamiento) que a la difusión y real comprensión de tales obras, para posibilitar la creación de un cuerpo de "literatura civil, culta y popular al mismo tiempo", la verdadera labor del artista consistiría en "un ingrato trabajo, sin luz y sin alegría: la creación de un tono, de una lengua de entendimiento mutuo que nos ligue a la multitud para la cual se trabaja (...) Un primer deber podría estar, pues, en el esfuerzo hacia la sencillez y la claridad (aún) a costa de parecer pobres". Y por otra parte, en comprender que "La tradición no la continúa quien quiere, sino quien puede, tal vez quien menos lo sabe" (pags. 12 y 13).

Si la tradición de un país se finca en su estilo (lo que le permite "ser reconocible", como ha señalado Tomás Segovia), el artista entonces debe avocarse a la búsqueda de ese estilo y despojarse de falsas y grandiosas pretensiones: "El estilo, ese famoso estilo total que nos han querido dar los poetas de la última triada, enfermos de furores jacobinos, de superhombre, de mesianismo y de otras degradaciones, no podrá venir, quizá, de desencantados prudentes y avisados, conscientes de sus límites y amantes de su arte más que de rehacer a la gente" (pág. 15).

En los ensayos de Montale se aúnan la inteligencia y la pasión, la mesura y el coraje y en ello radica su importancia. Si bien Montale trabajó en estos escritos con miras a la aplicación directa e inmediata sobre cuestiones relativas a su patria, el valor de su crítica se extiende hasta trascender esos marcos. Los asuntos a que estos breves ensayos y artículos se refieren también nos atañen. En México, pocos, muy pocos, han podido ver, como Montale, la gravedad de estos problemas y formulado respuestas propias y creativas (como Octavio Paz, en los mejores momentos de su *Corriente Alterna*).



Franz Kafka

Quien se convierta en lector de este libro, puede tener la seguridad de que la experiencia lo dejará enriquecido. Montale devasta falsas certezas y echa abajo monumentos absurdos: las vanguardias, por ejemplo: "El fenómeno que Theodor Adorno definió como envejecimiento de la música moderna se podría, quizá, llamar mejor un general aburguesamiento de todas las vanguardias. Y obsérvese un hecho curioso: las vanguardias son tanto más burguesas cuanto más vanguardistas. El riesgo, hoy, no es un riesgo; es un capital seguro" (pág. 195). O la famosa cultura moderna de miscelánea y dispendio (del tipo de las enciclopedias). "El dispendio no es nunca tan amenazante como el volumen empolvado que desde hace veinte años os mira desde vuestro anaquel y que vosotros, con remordimiento, no habéis abierto nunca. ¿Qué hacer con libro semejante? Parecería que fuese necesario a vuestra cultura, y entre tanto han pasado veinte años, treinta años, y el libro está ahí, incrustado en su custodia. ¿Y entonces: El libro está encuadernado; para despedazarlo e introducirlo en la *pipeline* que lleva los desperdicios al subterráneo de la casa, también habría que despedazar la encuadernación (...). Lo dispendios no presentan semejantes problemas. Puestos todos juntos en el suelo formarían apenas un cubo que ocupará un metro de vuestro cuarto y podrá servir de mesilla, de maletero o de blando asiento. Podréis sentaros cómodamente sobre vuestra cultura, despedazarla con facilidad (...). Sería un error garrafal encuadernar los dispendios, transformarlos en pesados volúmenes que después se harían inutilizables al sobreponerles nuevos y más actuales dispendios" (pág. 299).

En todos sus ensayos, en los que a fin de cuentas Montale permite al lector decidir si es pesimista u optimista (aunque, hoy, toda verdadera mirada a nuestra realidad parece pesimista), se burla de todas las actuales pretensiones humanas: el progreso, la civilización, y de la enorme estupidez imbricada en nuestro pensamiento. Por el otro lado, su voz es una vigorosa queja acerca del futuro del arte y de los artistas: "Nuestro tiempo ha hecho tan inmediato el arte como para destruirlo". Y es que el verdadero artista no puede asomarse al mundo sin percatarse del horror cotidiano, de la deshumanización de nuestra vida, y, por qué no decirlo, de nuestra carencia de amor. Desde sus ensayos, Montale insiste en la necesidad de recuperar la noción del arte

como obra del amor, verdadera creación de vida, en el sentido más amplio del término.

Quizá Montale pueda equivocarse en algún momento, pero la calidad de sus planteamientos está fuera de toda discusión.

R. V.

\* Montale, Eugenio, *Auto de Fe*, Barcelona, España. Editorial Argos/Vergara, 1977 (331 pp.)

## El otro proceso de Kafka de Elías Canetti

El valor de las obras de Elías Canetti (crítico y novelista búlgaro, nacido en 1905), estriba en un peculiarísimo y espléndido uso de la imaginación. Canetti se aventura por terrenos extraños en relación a la tradicional lógica del conocimiento de los investigadores occidentales en ciencias sociales. Es decir, su sistema metodológico no se basa en eso que comúnmente entendemos por "observación objetiva de la realidad". El sistema de Elías Canetti descubre sus raíces, o mejor, sus fuentes, en la intuición y la sospecha.

En *El otro proceso de Kafka*,\* escrito en 1968, después de su excelente obra *Masa y Poder* (que aún no conocemos en México, excepto por algunos extensos fragmentos traducidos por José María Pérez Gay), Canetti desnuda, prácticamente, la vida y el pensamiento de Franz Kafka, a través de un profundo y riguroso análisis de las cartas que éste escribió a Felice Bauer entre 1912 y 1918, y echando mano de las obras y los diarios del escritor checoslovaco.

En este ensayo, Canetti hace a un lado las trilladas interpretaciones socio-psicologistas sobre el miedo al padre, etc., para presentarnos a un Kafka irreductible. Al verdadero Kafka no se le puede (como a ningún individuo analizado profundamente) atrapar por meros esquemas, pues ello supondría la existencia de una determinada naturaleza humana. Para asir a Kafka, tal y como Canetti lo logra en las páginas de su libro, es necesario analizar, desmenuzar, concienzudamente, su situación individual

dentro de un contexto general. Ningún vehículo mejor para ello que el estudio de su abundante epistolario a su prometida, y de los diarios y las obras escritas por Kafka durante ese periodo. En este sentido, el principal colaborador en la investigación de Canetti es el propio Kafka.

El ensayo de Canetti (primera ventaja) no tiene, como tantos otros, la simple pretensión de alimentar la glosa literaria. Su intención es —y esto lo ha observado bien José Emilio Pacheco—, a través del conocimiento de un ser individual, avanzar en el conocimiento de nosotros mismos. Por eso en *Masa y poder*, Canetti ha descrito cómo todos nosotros nos encontramos complicados en una afanosa persecución del poder: político, económico, social, pero que, en última instancia, va mucho más allá del *Status quo* —si bien se nutre de él—, para aparecer incluso en niveles insospechados: la amistad, el amor.

La otra cara del poder es la humillación, que consigo lleva aparejadas la inseguridad y la dependencia. Es interesante recordar cómo describe Kafka su situación en una de las tempranas páginas de su diario de 1910, antes de establecer relación con Felice. Kafka se ve a sí mismo como "al hombre que está sobre las olas con sus cuatro tabloncillos que, además, entrechocan y se hunden los unos a los otros". La inseguridad que Kafka manifiesta en estas líneas, revela por otra parte la sensación de una falta de una ausencia de poder; un hombre sin poder es un hombre incapaz de encausar su propia vida, incluso la balsa sobre la que se sostiene lo traiciona. Canetti demuestra cómo, sin embargo, todas las tendencias de Kafka se dirigen hacia ese punto. Kafka teme al poder y por lo tanto lo desprecia; busca la inseguridad para nutrirse en ella como una forma de substituir al poder.

Felice Bauer, durante su primer encuentro, aparece ante Kafka como una persona llena de poder, de voluntad y de decisión, al grado de aceptar la invitación a un viaje que Kafka le propone realizar el siguiente año. En ella, Kafka percibe a un ser del cual puede depender. Pero si Kafka busca sustraerse al poder, Felice que configura parte de éste, representa simultáneamente un peso deseable pero imposible, insoportable. Para esquivarla Kafka se humillará ante ella hasta el punto en que su poder no tenga ningún efecto sobre él. Canetti demuestra lo anterior citando párrafos enteros de las cartas de Kafka en la que se describe

lleno de defectos y debilidades. Se queja de su condición física, de su precaria salud, de las incesantes dudas que lo obstaculizan para realizar incluso las cosas más sencillas. Felice, sin embargo, lo ha aceptado y sostiene con él una relación que llega hasta el compromiso matrimonial. Entonces la situación se torna en un peligro para Kafka, Felice amenaza el único espacio en que se siente seguro: la literatura; y busca desesperadamente liberarse de esa responsabilidad. Si ya Kafka observaba que su relación con Felice —puramente epistolar— le impedía ocuparse en escribir su obra, se percataba de lo difícil que resultaría mantener una relación aún más profunda e íntima, con la presencia constante de Felice, y de lo que eso significaría para su vida, sostenida en la creación literaria. Kafka no descansa hasta no verse liberado del compromiso, y si esa situación lo hace sufrir terriblemente, también le brinda fuerza para continuar adelante, es decir, para continuar escribiendo. Sobre este punto, Canetti hace una de las revelaciones más importantes del libro: “El desenlace de todo el asunto, la ruptura del compromiso, era lo que él había deseado, por lo que esta solución debió de significar para él un gran alivio. Pero lo que le ofendió, lo que le avergonzó hondamente, fue el carácter público del procedimiento. La vergüenza que le produjo tal humillación, cuyo peso sólo cabría medirlo con su orgullo, se mantuvo acumulada en él, dio lugar a *El proceso* y desembocó sin merma en el último capítulo. Kafka se deja conducir casi en silencio hacia la ejecución, casi sin resistencia.” (pag. 124.) En efecto, durante el proceso que dio lugar a la ruptura del compromiso, Kafka se mantiene en silencio, sin oponer resistencia, pese a los insultos de Felice. No obstante, Kafka buscó sin lugar a dudas este desenlace que, en el fondo, le daba nuevos medios para fortalecerse: “La fuerza que con anterioridad buscaba a través de Felice, se la infunde ahora el golpe del “Tribunal”.

Sustraerse, al poder, ese ente abstracto y generalizado que lo oprimía, mediante la humillación, da nuevas fuerzas a Kafka, y, sobre todo, le confiere ante sus propios ojos, dignidad. En su *Diario*, Kafka copia un fragmento de una carta enviada a Felice el primero de octubre de 1918 —que Canetti no cita en su texto, pero que para el caso nos sirve perfectamente, pues reseña varias de las ideas que utiliza Canetti para la construcción de su investigación— que permitirá al lector tener una cercana idea

de cuál es el punto que se esfuerza en esclarecer Canetti: “Cuando me examino a mí mismo para saber cuál es mi objetivo final, resulta que, en realidad, no me esfuerzo por ser una buena persona y dar satisfacción a un tribunal supremo, sino, muy al contrario, trato de tener una visión panorámica de toda la comunidad humana y animal, de descubrir sus preferencias fundamentales, sus deseos, sus ideas morales, de reducirlos a preceptos simples y de evolucionar en su dirección lo antes posible, para complacer por entero a todos y para hacerlo de tal modo (he aquí la

incoherencia) que, sin perder el amor general, acabe por ser el único pecador que no será quemado, a quien se le permita desarrollar abiertamente, ante los ojos de todos, las ignominias que lleva dentro. En resumen, no me importa más que el tribunal humano, y a ese pretendo engañarlo, aunque sin engañarlo todo.”

Rafael Vargas

\* Canetti, Elías, *El otro proceso de Kafka*, Barcelona, España, Muchnik Editores, 1976 (206 pp.)

## Centenario de Efrén Rebolledo

### *Saga de Sigrída la Blanca:* el papel de la convención

Pocos *movimientos* tan conscientemente cosmopolitas como el simbolismo (y demás ismos), dice Arthur Symons. Quizá, dice Octavio Paz, no hubo otro movimiento tan urgido de no serlo y cantar su propia necesidad de morir. Necesidad, reiterada hasta el agotamiento, originada en la sensación de vivir los últimos destellos de la decadencia que, de diferente manera en cada uno, atacó a todos los artistas que vivieron entre 1850 y 1920 que, bajo los más etéreos y diversos epítetos (spleen, angst, noia) alude a un estado paradójicamente móvil: decadencia.

Este *modo* de la cultura, la vanguardia, oculta la existencia de un tiempo inafectable que no es sino la conciencia de una historicidad agotada; es también el orgullo de un cosmopolitismo que se confiesa como la asunción de un violento y organizado desarraigo civil. Ya Baudelaire había definido la modernidad como “el talento para arrancar a la moda lo poético dentro de lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio”: la modernidad es, en oposición a la transitoriedad de la moda —y su vano juego de dominar al tiempo— la sublimación de un humanismo siempre fugitivo y, por tanto, siempre ausente. Pero ese cosmopolitismo tiende al convencionalismo como la vanguardia tiende a la convención, ambas formas del amaestramiento socio-cultural. Lo *moderno* —“modo de hoy”—, lo opuesto a lo novedoso, no tarda en adquirir

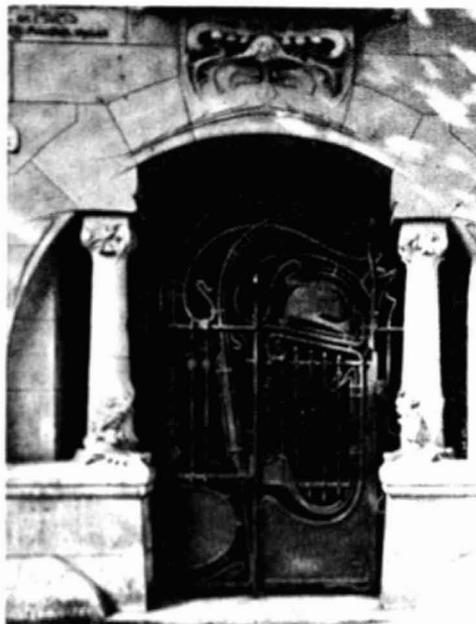
el valor de uso propio de la mercancía: *moda* no puede dejar de llamar a *modo*, palabra con la que comparte raíz y fatalidad. Virtud fundamental del proceso literario: cercanía de la muerte, conciencia del deterioro que lleva a la metamorfosis: acuse el tiempo y sus obligadas mutaciones en cuanto que tiempo en crisis, desgarrado.

Para sufrir este proceso hubo (hay) diferentes talentos apreciables por diferentes virtudes. El hispanoamericano y su habilidad para derivar lo modernista en moda ofrece singulares atracciones, nunca tan prolijas, eso sí, como las europeas: aquellas regiones confeccionadas de árboles retorcidos y aguas metálicas, llenos de “la gracia de las cosas desvanecidas” de Mallarmé; las praderas huysmanianas “revestidas de cold-cream”; los cisnes de cuello retorcido de Verlaine, los invernaderos de las grutas de Maeterlinck y los lagos espejados de sauces de Mendés no tardaron en convertirse, a un nivel puramente contenidista, en puntos de referencia de todo escritor vanguardista hasta crear un código semántico sobre el que se erguía el lenguaje finisecular: los noventa y cinco cisnes de Yeats, el violín de Verlaine, la flauta de Mallarmé, las campanas de Stevens y hasta el salterio de López Velarde; las sinfonías en gris, rosa o azul que lentamente agotaron el *gouffre* de la sinestesia y, por supuesto, el recurso al helenismo que (Louys, Moréas) no tardó en saturar a las letras de ninfas, lotófagos o

bucentauros —recuerde las decenas de Ledas rubendarianas—, Osiris, Merlines o Parsifales. Balzac: "Son los convencionalismos los que crean la historia. . ."

Pero en el modernismo hispanoamericano ese proceso brilló con luz propia, y es Efrén Rebolledo, que esta semana cumple su centenario, quien, en prosa, ofrece aspectos bien interesantes al respecto. La creación literaria en prosa, dentro de un movimiento más musical que discursivo, era necesariamente escasa. Si en la poesía se consolida su carácter, en la prosa se manifiestan sus gustos que, a veces, es elección y otras negación, pero invariablemente francesa. El modernista en prosa produce una literatura de convencionalismos sujeta a un inflexible recetario temático y estilístico con sus estrictas dosis de morbosidad macabra a la Edgar Poe (Couto Castillo), su estética impregnada de cantáridas y valerianas del más puro falso estilo Pierre Louys (Alberto Leduc) o su nihilismo de lujos y derroches a la Huysmans (Efrén Rebolledo). Es inevitable leer esos cuentos y esas novelas sin tener a la moda estética de la que son producto como primer referente; naïve, artesanal, undosa de florescencias y disquisiciones que quisieran descansar en el hallazgo feliz de la frase sonora, anécdotas gélidas y deshumanizadas, la literatura en prosa de Rebolledo parece usar los convencionalismos más como evidencia de una inscripción en un modo de escribir, que como elección estilística.

*Saga de Sigrida la Blanca* (1921) es una pésima novela que, sin embargo, es genial en cuanto que es un catálogo de procederes modernistas y, por tanto, de una mentalidad a la que la Revolución no agregó ni quitó caducidad, pertinencia ni sentido. Dividida en quince breves capítulos, la Saga narra la historia de amor entre un diplomático mexicano "de ojos oscuros" —Rebolledo fue varios años embajador de México en Noruega— y una garrida rubia adolescente y liberal. Su pasión, demasiado fuerte para sobrevivir, se ampara en los faustos de Ibsen, Mamsun, Strindberg y Grieg, se desenvuelve a la orilla de inmensos fjords e inauditas cuevas de ski hasta que las obligaciones diplomáticas de Edmundo Serna lo devuelven a México. Por supuesto Sigrida —María del primer mundo— se enferma y comienza a agonizar con celeridad, pero no tanta como para impedir que Serna llegue a tiempo de escuchar su postrer respiro, lo que autoriza al embajador largas quejas ulalumnianas. Románticas, modernistas, cos-



tumbristas —¿sería el desarraigo de Rebolledo, la causa de ese talento palimpsestuario?, la novela carece de auténtico origen. Ni suficiente ni necesaria, habla más de un pasatiempo que de una vocación mientras no se considere su lenguaje y su modo de operación metafórica: así, Sigrida se parece a Nora o a Hedda Gabler, William Blake la columbró y Grieg, sin sabelo, la serenaba; Sigrida tiene una "flava melena", hay "abetos cargados por gruesos grumos de estearina", "doncellas hiperbóreas" danzando en las "luengas noches hieemales".

El arrobamiento de Rebolledo ante las imágenes nórdicas, la agresividad del fjord serafitado o la incólume pudicia del bosque nevado contagian a la narración de su frialdad y su silencio en la seguridad retórica del presente histórico durante los cuatro inviernos que se alternan en la novela hasta convertirla en una sucesión de estampas románticas y difusas engarzadas en la violencia modal del punto y aparte:

"Desde que vive en Snaröen no practica los deportes de invierno.

El único deporte que practica y en el que sobresale es la natación.

En los cálidos días del corto verano, en el que el sol hace fulgurar el espejo azul y apacible del fjord, sobre el que se deslizan los ligeros blandros semejantes a mariposas con las alas blancas cerradas, solitaria y jubilosa, Sigrida atraviesa la espesura de los negros abetos, y, despojándose al borde de los acantilados de pizarra de su bata de

baño, de la que surge como cisne del aguafuerte de Zorn, se arroja al seno profundo del mar, cuyas olas rivalizan en ofrecerle las sedas de sus hamacas azules. Juguetea como una oceánica con el cantarino cristal."

El internacionalismo del extranjero del mundo, por otra parte, finge llevar su amasiato liberal con Sigrida ante los ojos mismos de sus padres con tanta naturalidad que hace más que llamar la atención sobre su propio escándalo, pero su amor imposible vive igualmente entre veladas literarias y visitas al demi-monde del jazz. Todo lo que no sea México:

"En Frogneseeren unos cabalgan en los kjelke precipitándose por las empinadas curvas de Keiser Wilhelmsrei; otros se calzan el ski y, cruzando los rieles, toman la vía de Nordmarken. . ."

El mundo de la última novela modernista es el mundo Art-Nouveau: un mundo de escasa referencia con la vida y artificiosas energías plásticas, decorativas y suplantatorias de la acción. Se observa cómo Rebolledo busca el imperio de lo convencional sin condición alguna en pos de una prosa que niega toda crisis y, en cambio, certifica la inamovible estabilidad de una moda estética. La recurrencia a un lenguaje parnasiano se entrega a la apoteosis del calificativo y a las delicias de la conciencia tranquila. El amor epidérmico de *Caro Victrix* se ha metamorfoseado, en prosa, en un hiperbóreo *Pablo y Virginia*. La novela es el testimonio de una decadencia necesaria hasta dentro de la decadencia misma: tour de force del convencionalismo. Si lo moderno no eran las cosas sino la manera de mirarlás, Rebolledo cerró el periplo modernista con una novela en que las cosas mismas quieren serlo. Curiosamente la prosa modernista se inicia y termina en el mismo mundo germánico y wagneriano: *A las orillas del Rhin* (1885) de Darío y esta novela de Rebolledo. Entre la Martha dariana, arrebatada de pasión, medieval, y la Sigrida con skis y bicicletas, entre la fugitiva blanco de ballesteros en su góndola y el vapor cosmopolita de Sigrida hay esa distancia: la misma que hay entre el modo y la moda, entre la importante revolución y la no menos importante clausura, la que le tocó cumplir a Rebolledo.

G. S.

## DIFUSION DE LAS ARTES PLASTICAS

El Departamento de Artes Plásticas de la Dirección General de Difusión Cultural / UNAM se ha propuesto crear en el Museo Universitario y en la Galería Universitaria Aristos, un ambiente más dinámico, más informativo, más completo.

Para ello necesitamos ayuda.

La ayuda de un Patronato que con sus donativos nos permita acondicionar salas permanentes, presentar mejores exposiciones temporales, ofrecer una serie de actividades paralelas que complementen y redondeen los fines didácticos de cada muestra, construir un foro dinámico y adquirir los proyectores y pantallas, los sistemas de iluminación y sonido y todo aquello indispensable para hacer de Galería y Museo centros más completos de información y difusión.

Para iniciar la formación de ese Patronato, hemos decidido solicitar de amigos y colaboradores donativos de \$ 20,000.00 retribuyendo a nuestra vez con una carpeta conteniendo obra gráfica original de diez artistas contemporáneos: Gilberto Aceves Navarro, José Luis Cuevas, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Brian Nissen, Vicente Rojo, Kazuya Sakai, David Alfaro Siqueiros y Francisco Toledo, quienes generosamente colaboran con este proyecto.

Seguramente usted podrá ayudarnos. Se lo agradeceremos profundamente.

# MATERIAL DE LECTURA

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

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

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL/UNAM

## Hugo Gutiérrez Vega CANTOS DE PLASENCIA



Carlos Montemayor  
LAS ARMAS  
DEL VIENTO



A la venta en las principales librerías  
o en HIPERION, S. A., Insurgentes  
Sur 605-904, México 18, D. F.,  
Tels. 543-07-04 y 543-07-52.

## La Máquina de Escribir

|   |  |
|---|--|
| Jorge Aguilar Mora<br><br>u.s. postage<br>air mail<br>special delivery<br><br>* | David Huerta<br><br>Huellas<br>del civilizado<br><br>* |
| Evodio Escalante<br><br>Dominación<br>de Nefertiti<br><br>*                     | Esther Seligson<br><br>Tránsito<br>del cuerpo<br><br>* |



# DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

AGOSTO 1977 **92** PRECIO \$ 3.00

LA MARGINALIDAD SOCIAL  
SU PROBLEMÁTICA  
EN LA CIUDAD DE MEXICO  
ALBERTO RUIZ DE LA PEÑA B.



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD UNAM  
COORDINACION DE HUMANIDADES

# ARTE SOCIEDAD IDEOLOGIA

n°1 - junio - julio 1977

Françoise Perus • Arquitectura poética de Alturas de Macchu Picchu  
Laurent Aubague • Alarma, una lectura crítica pluridimensional  
Rubén Yañez • Grotowski, o el retorno de la metafísica  
Néstor García Canclini • Caminos de un cine popular  
Alejo Carpentier • América Latina y su repercusión en la música



# LOS UNIVERSITARIOS

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



Director: Margarita García Flores

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

# naturaleza

Vol. 8, número 3 (61), junio de 1977

- Los reguladores del crecimiento vegetal
- El premio Nobel de física 1976
- Cien años de cirugía abdominal
- El delfín, criatura inteligente
- Un análisis de la actitud del gobierno respecto a la ciencia en México





**Ediciones Era  
Novedades**

**Héctor Manjarrez  
El golpe avisa**

**Jaroslav Iwaszkiewicz  
Madre Juana  
de los Angeles**

**W. B. Yeats  
Símbolos**  
Selección, traducción  
y prólogo de Juan Tovar

Ediciones Era / Avena 102, México 13, D. F.  
 581-77-44

**NOVEDADES**

**XXI** siglo  
veintiuno  
editores



**VIDA DE MARÍA SABINA  
LA SABIA DE LOS HONGOS**  
Alvaro Estrada

**DIARIO DE FEDERICO  
GAMBOA (1892-1939)**  
Selección, prólogo y notas  
de J.E. Pacheco



**EDUCACIÓN Y SOCIEDAD  
EN LA HISTORIA DE  
MÉXICO**  
Martha Robles

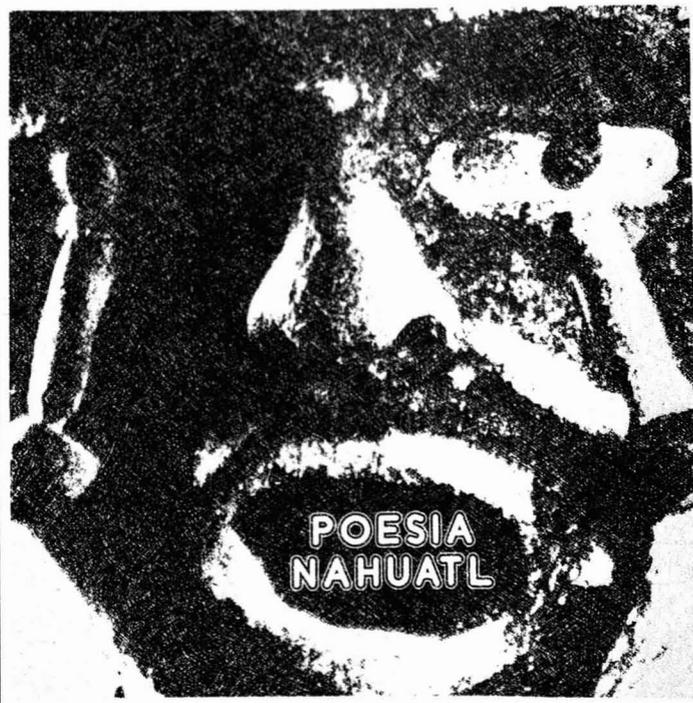
Solicite información periódica sobre nuestra producción editorial, escribiendo a Siglo XXI Editores, Apartado postal 20-626, México, D.F.

# ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO  
CHAPULTEPEC □ MÉXICO



**UNAM/DIFUSION CULTURAL  
VOZ VIVA DE MEXICO**



**Réplica a “Este líquido rojo,  
o bien turquesa”  
de Eduardo Lizalde**

**Sí, pero también es víctima  
todo aquel que tiene sangre  
y no sólo criminal,  
porque la sangre, además de mortales  
nos hace aniquilables criaturas hemorrágicas  
capaces, en cadavéricos momentos de asesinato,  
de representar escultóricamente y a colores  
lo que es la muerte innecesaria,  
la nada por la nada misma,  
y no sólo guerras ni violencias  
ni tardes de ocio perdidas  
por el océano erecto y rojo  
carnicero apuñalable.**

**Hermann Bellinghausen**

