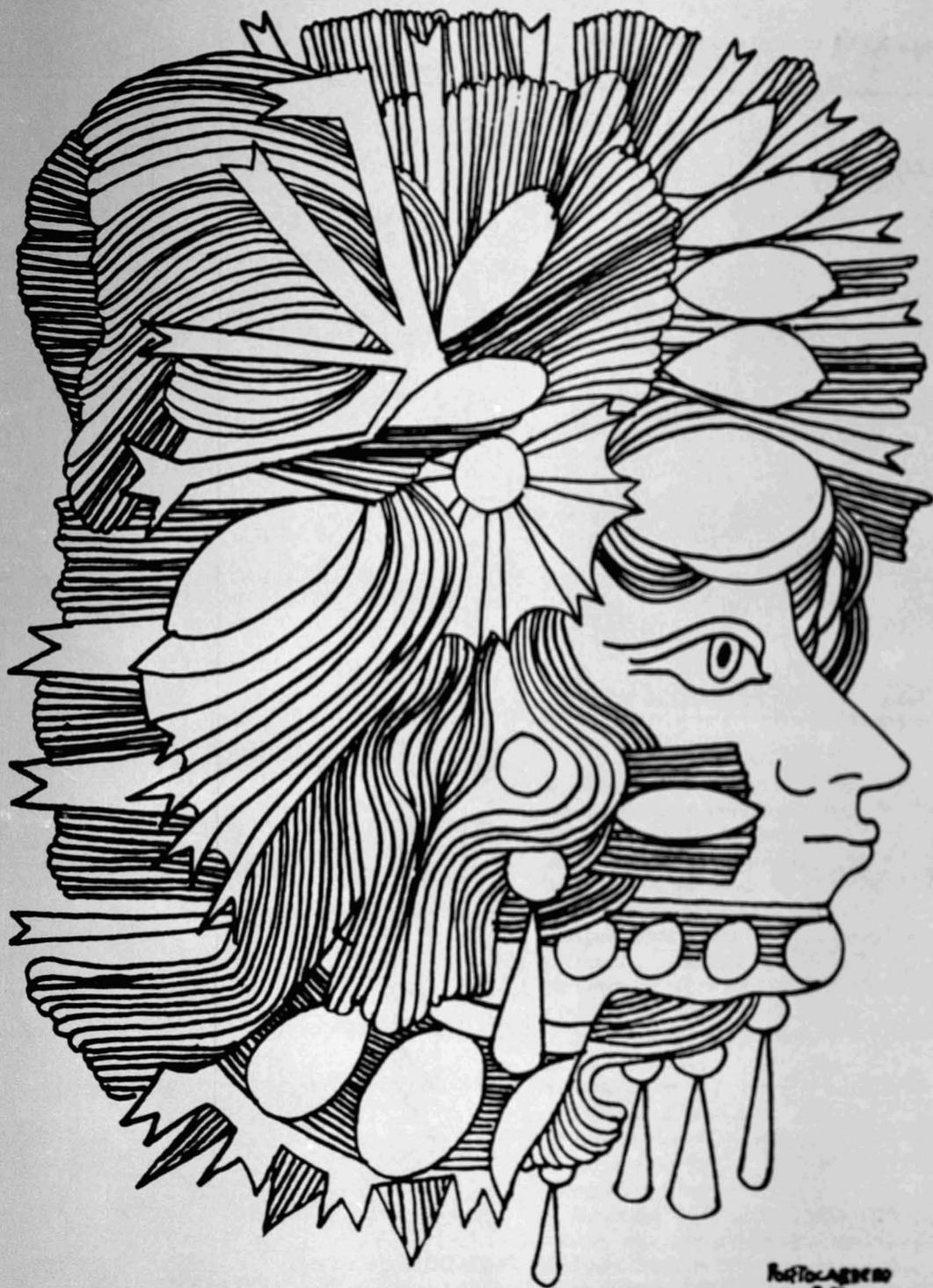


Revista **U**niversidad de la **U**de México



Eduardo R. Blackaller: sobre Elvira Gascón

Una entrevista con Alvaro Mutis

Jorge Velazco: Magia, música y fisiología

Gerardo Velásquez (dos obras en un acto)

La poesía en el mundo Azteca

Sumario Volumen XXXI, número 3, noviembre de 1976

Eduardo R. Blackaller

Elvira Gascón: intensidad creadora, 1

Richard Holden

Puntos, guiones y curvas de ballets mexicanos, 4

Jorge Velazco

Magia, música y fisiología, 10

Luis Britto García

Los imaginarios (suite), 19

Luisa Valenzuela

El que busca pierde, 21

Guillermo Samperio

Monólogo del cuentista que se enoja, 24

I Gerardo Velásquez

En la tupida oscuridad

Guillermo Sheridan

"La vida, la vida verdaderamente vivida. . ." (una entrevista con Alvaro Mutis), 25

Margarita Sara Pease Cruz

El papel de la poesía dentro del mundo azteca, 38

LIBROS

José Quiñones Melgoza

Las sátiras de Juvenal: realidad de un presente, 42

Juan A. Calvo

Un laberinto invertido: "Mein Führer, mein Führer" de Carlos Rojas, 43

Jorge Witker V.

El personal académico en la legislación universitaria de la UNAM, 45

Portada: **René Portocarrero**, *Flora*

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Antonio Millán Orozco

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

Eduardo
R. Blackaller

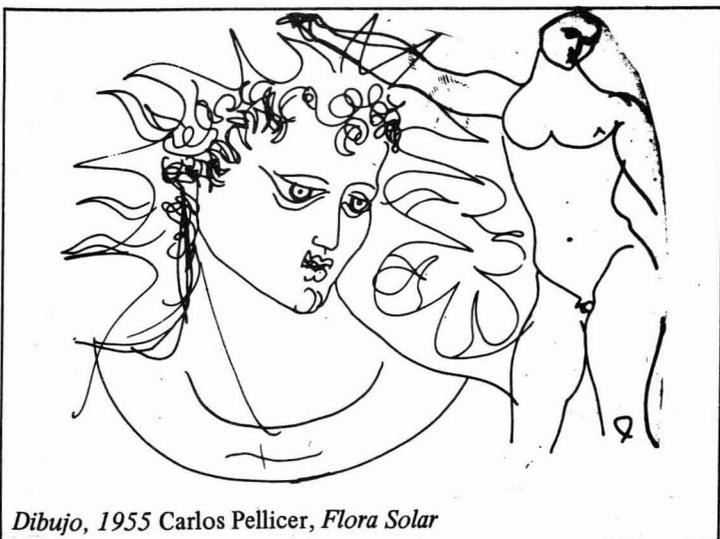
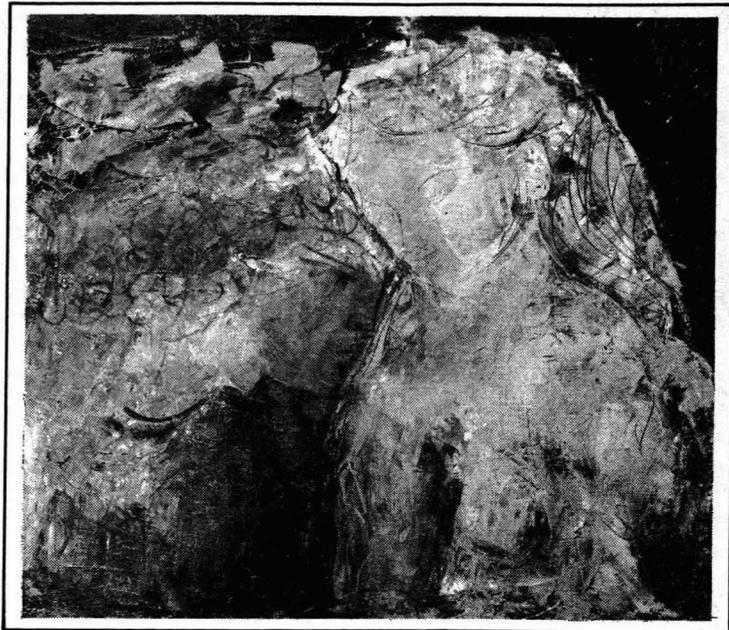
E

lvira Gascón:
intensidad
creadora

Carpe Diem.
HORACIO

En oposición a muchas de las tendencias de la plástica contemporánea, donde la fractura del ser humano asume la figura artística de una desconexión entre las facultades perceptivas y los elementos que forman el lenguaje pictórico, y que históricamente se manifiesta como rechazo y pérdida del carácter social de la evaluación y la apropiación artísticas de la realidad, la obra de Elvira Gascón recobra el sentido de la integridad humana y se sustenta en una correlación natural entre la percepción y la captación visuales de la realidad y su conversión en comunicados plásticos —socialmente comprensibles— portadores de la apropiación artística del mundo; recobra también, paralelamente, el lazo que vincula de un modo unitario a la existencia individual con la colectiva, al hombre con el cosmos.

Creo que el rasgo general que define y preside la producción de esta artista, una serena —a veces regocijante— grandeza unida a un equilibrio vital que transfiere armonía y fuerza a la limpia línea de un dibujo o al complejo tratamiento de un cuadro de amplio despliegue o de un mural, deriva del reconocimiento de una estructura común al orden del cosmos y al orden humano; reconocimiento que restablece en el arte el antiguo y eternamente nuevo papel de instrumento para la orientación del hombre en el mundo y para la asimilación artística de su orden, de guía para la conducta y la apreciación de la sociedad, de verdadero medio espiritual de vida. Hace ya tiempo que algunas de las corrientes modernas del arte renunciaron a esa última aspiración que ha sido olvidada en aras de una espiritualidad vacía que se autosatisface en



Dibujo, 1955 Carlos Pellicer, *Flora Solar*

la invención estéril de repertorios “artísticos” carentes de conexión con la vida, de sentido social, y de significado. La rotura de la unidad espiritual del hombre y el abandono de una cosmovisión capaz de otorgar coherencia al ámbito estético han conducido al deterioro de las facultades perceptivas, deformadas por la vulgaridad de la publicidad, esa actividad que no posee ninguna función independiente y que agota su razón de ser en la manipulación y la persuasión colectivas al servicio de un consumo aberrante y obsesivo. La obra de arte, victimada con todo y su creador, ha perdido, en cierta medida, su trascendencia y durabilidad: un *desgaste moral* muy parecido al que sufren los equipos industriales se ha manifestado por primera vez en el objeto estético al subordinar este su prestigio social al *dictum* del mercado y de la publicidad. Elvira Gascón, igual que otros artistas singulares, se aleja de ese contexto delirante y toma las cosas desde abajo, desde la percepción fresca y comprensiva de la realidad, raíz de toda comunicación humana fecunda.

Desde que estudié —ha dicho la propia artista— me cocí con dos calores, que son Picasso y los maestros de Picasso: Grecia. Es decir, Picasso y Picasso.

La reiteración es pertinente. Maestro de una gran penetración perceptiva, reintegrador de universos artísticos, hombre de principios y de militancia política tan diáfana como su obra, Picasso tiene en común con los griegos la frescura de actitud, la virilidad



Muerte de Penthesilea (de un vaso griego) 1970

creadora y el respeto a la esencial pluralidad de sistemas culturales. Al tender un hilo entre Grecia y Picasso, Elvira Gascón intersecta en el presente, el pasado y el futuro del arte. Une en el tiempo artístico lo estable y recurrente del hombre. Porque la sociedad griega, que en su mejor momento fue una asociación libre de productores, apoyaba la unidad espiritual de sus miembros —según el penetrante análisis de Marx—, en una concepción en la que el hombre aparece como el fin de la producción, a diferencia del capitalismo en que la producción se manifiesta como el fin del hombre y la riqueza como el fin de la producción. Por eso, si algo hay que rescatar de Grecia entre el amontonamiento de datos acumulados por los helenistas, antes que los pormenores insubstanciales es aquel enfoque de la vida que su-

bordina la producción y la cultura al desarrollo de la personalidad humana. Subordinar el arte al florecimiento ubérrimo del hombre es una característica invariante que recorre la obra de Elvira Gascón, una pintura que celebra y consagra a la vida.

En 1972 la editorial *siglo veintiuno* publicó, bajo el título *100 dibujos de Elvira Gascón*, una muestra de la obra gráfica de esta pintora que incluye textos de Ceferino Palencia, Paul Westheim y Juan Rulfo y, además, dos sonetos luminosos de Rubén Bonifaz Nuño y de Carlos Pellicer: la claridad de los poemas es asombrosamente isomórfica con la lucidez de los dibujos: un modelo ejemplar de simetría entre la nominación plástica y poética del mundo:

Como el rostro del aire cuando gira
establece la luz; como la helada
el agua móvil de la madrugada,
funda las cosas tu dibujo, Elvira. . .

Y las llamas, el mar, la tierra, el cielo,
existen, limitados por el vuelo
de la línea que come de tu mano.

Rubén Bonifaz Nuño (1969)

Hablar a toda línea, en todo instante
la línea que en tus manos se fabrica.
Humo de sencillez claro complica
tu línea, prodigioso navegante.

Sólo con la mirada de tu mano
puede la línea ser y estar, señora
de un aéreo lineal tibio y humano.

Carlos Pellicer (1964)

Los 100 dibujos publicados por *Siglo XXI* son algo más que una muestra gráfica, son, si prescindimos del paisaje, un resumen de las tendencias que presenta la pintura de Elvira Gascón. En efecto, aunque a todos ellos los preside la misma impresión de fuerza, la misma belleza de un lenguaje claro y directo, a la vez revelan, en su despliegue, la temática y las fuentes en que reincide la renovada inspiración de la artista: Grecia y otras culturas antiguas; la comunión del hombre y la mujer: el erotismo como consagración y triunfo de los ritmos vitales, el esplendor de las bestias, la poesía, la majestad del cuerpo humano, los rostros incontaminados del pueblo (*yo, doncella mexicana*, 1962.); la ira contenida (*¡Dios!*, 1968). . . En estas obras, debajo de la espontaneidad de la línea subyace un profundo conocimiento de la vida y del arte y una maestría técnica poderosa, deliberadamente oculta por Elvira Gascón. Este hecho se pone de relieve, sobre todo, en los dibujos ligados a modelos antiguos. Ya Ceferino Palencia había advertido que en la pintura de Elvira Gascón *lo antiguo se torna fundamen-*



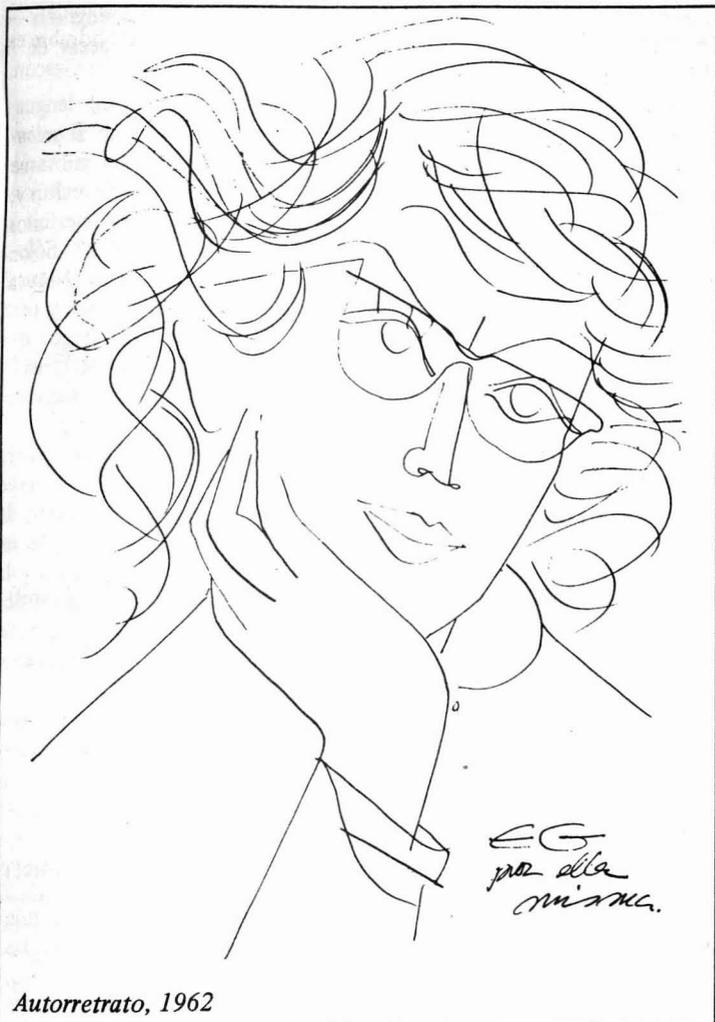
ya un texto de la *Iliada*, del *Cantar de los Cantares* o de un poema de Octavio Paz.

La reflexión del artista sobre su propia actividad creadora es un rasgo distintivo del arte contemporáneo y uno de los problemas más complejos que plantea la decodificación de los lenguajes artísticos modernos. Elvira Gascón, que realiza una pintura de la pintura a partir de la gráfica consagrada, que aborda la renovación del lenguaje a partir de repertorios de significados que proceden de la poesía, salva el peligro de caer en la decoración —tan presente en nuestros días en los artistas que confunden la renovación con la combinatoria de significantes vacíos—, remonta a la anécdota intrascendente y llega a una realidad artística concentrada, realidad en que la superposición de planos históricos y de contenido preña a la pintura de una insólita fuerza evocadora.

Desde el mirador de nuestro tiempo, Elvira Gascón rescata el contenido del arte antiguo, *transvasa* el significado de objetos culturales del pasado y lo transfigura con los recursos de un lenguaje plástico moderno. En rigor, este método lo aplica también a la poesía contemporánea o en las obras cuyo objeto es arrancado de la profundidad de la historia —sobre todo en las que parten de la propia pintura—, se produce un doble enfrentamiento con la realidad: por una parte, la traducción plástica del contenido da nueva vigencia histórica a remotos hábitos perceptivos, a otras formas de aprehensión del tiempo y del espacio, a diferentes integraciones de las facultades intelectuales revitalizadas por las inquietudes de hoy. Por otra parte, al hacer de la pintura una actividad metaplástica, al renombrar lo ya artísticamente nombrado, el dibujo de Elvira es doblemente fresco y luminoso, gracias a la tensión expresiva que palpita en la línea. Es este rasgo profundo el que pulsa en los poemas de Pellicer y Bonifaz Nuño. Lo original en la gráfica de Elvira deriva de una articulación dinámica y gestual de la línea. No la articulación anatómica, sino la que fulgura en el movimiento, no la dura articulación de la naturaleza, sino la fugaz, la que la percepción visual concede a las cosas aún en reposo, el reposo como instante en el flujo continuo de la realidad. Así, en unas cuantas líneas puede revelarse la obra definitiva, única, absoluta, poderosa, eterna y vivificante premisa y producto de la intensidad creadora, condición del progreso artístico-social y herramienta para reintegrar al hombre el sentido de totalidad.*

La realización de cada dibujo, de cada esmalte, de cada cuadro, de cada mural, no como un acto aislado, autosuficiente dentro de sus límites cerrados, sino como una parte coherente con un todo definido, con un universo plástico moral y artísticamente pertinente, transfiere a la pintura de Elvira Gascón la plenitud de la obra maestra. Por eso, porque este arte se despliega como una apropiación universal progresiva de las fuerzas y potencias esenciales del hombre, cobra sentido no como un acto de protesta, sino como un acto de celebración.

* Entre los antiguos la religión mantenía la unidad espiritual de la sociedad. A partir del esclavismo, la influencia social de la religión entró en un proceso de decadencia que está culminando en nuestros días. Hoy, sólo el marxismo, que da a la primigenia naturalidad del conocimiento una base social, la clase obrera, ofrece una concepción que restaura el sentido de totalidad, de simetría entre la práctica y la teoría, en el orden humano y el del cosmos. El carácter dialéctico de ambas estructuras unifica lo general y lo particular como, tardíamente, reconoce la ciencia actual.



Autoretrato, 1962

tal, esencialmente moderno. Y como no se puede afirmar que esos dibujos tengan el carácter de una ilustración en cuya vigencia artística Elvira fuese una variante más de las posibilidades abiertas por los clásicos o por la poesía, hay que buscar su sentido actual en un estrato más hondo de la actividad creadora. De entrada hay que decir que el propio trabajo de Elvira Gascón impide un enfoque superficial. En realidad, estamos ante una artista que hace de la actividad meta-pictórica uno de los principales instrumentos para abordar la realidad, aunque en muchos casos, tanto la percepción visual como la asimilación plástica del mundo se muestran contaminadas por el objeto de la creación que puede ser, ya un dibujo de un vaso antiguo, de un relieve o de una moneda,

Richard Holden*

Puntos, guiones y curvas de ballets mexicanos

La pasada primavera, durante dos semanas, estuve intensamente involucrado en una experiencia única con los ballets de Gloria Contreras. Su compañía de danza, Taller Coreográfico de la UNAM, se encuentra en la Ciudad Universitaria. Allí, durante seis horas diarias, anotaba en mi cuaderno de trabajo, detenía el ballet momentáneamente para preguntar algo o hacerles repetir alguna frase, casi bailaba con ellos. Siempre bajo la supervisión personal de Gloria Contreras.

Fue un proyecto especial y único: escribir cada uno de los movimientos que pasaron ante mi vista. La experiencia fue única en mi trabajo como anotador profesional de danza, porque, por primera ocasión, una compañía completa estaba a mi disposición, para utilizarla según mis requerimientos. El propósito era escribir dos ballets completos de Gloria Contreras, *Danza para Mujeres* y *Huapango*. El resultado de este trabajo aparecerá próximamente en forma de libro, con abundantes fotografías y un texto explicativo. La libertad para ir escribiendo de acuerdo con el propio ritmo, es algo con lo que todo anotador de danza ha soñado. Trabajar con una compañía de danza, con el único propósito de anotar coreografía, es algo que no sucede con frecuencia.

Para llevar a cabo mi trabajo rápidamente, utilicé un tipo especial de escritura elaborada mediante puntos, guiones y curvas, colocados en un pentagrama. ¿Qué tanta información puede ser recogida con signos tan simples? De hecho, cada detalle de los movimientos, por complicados que éstos sean, puede ser escrito de manera rápida y exacta. Y con este guión coreográfico, tan parecido a una partitura musical, los ballets pueden luego ser reproducidos fielmente por otra compañía.

Este sistema para escribir danza fue inventado hace aproximadamente 30 años por un inglés, Rudolf Benesh. En la actualidad toda compañía importante de ballet utiliza este sistema de anotación de danza llamado *coreología*. Algunas compañías utilizan hasta cinco anotadores o *coreólogos*, como somos llamados. Trabajamos conjuntamente con los coreógrafos, asistiendo a los ensayos y actuaciones, a fin de hacer anotaciones detalladas del repertorio de la compañía. Cuando se ha terminado una coreografía —permitiéndose la contradicción, ya que en sentido estricto una coreografía, en cuanto dinámica, nunca “termina”— una última partitura es preparada a partir de los apuntes tomados en ensayo. Para la compañía, esta versión final es muy valiosa, ya que permite aprovechar al máximo el tiempo de ensayo. Después será utilizada para enseñar roles a los suplentes o preparar nuevos repartos de la obra.

Otro tipo de beneficios pueden derivarse de la posibilidad de su venta a otras compañías, su préstamo e incluso su intercambio. Debido a que este método de reproducción, basado en partituras, ha comprobado su eficiencia, los coreólogos son muy solicitados, y a menudo se les pide escenificar piezas coreográficas para otras

compañías a partir de sus propias anotaciones. La coreografía de los ballets así preservados, puede ser transmitida a pesar de la distancia y por espacio de muchas generaciones.

En tanto que la anotación de la danza ofrece un lenguaje universal (de tal manera puede ser preservado) ofrece al mismo tiempo la posibilidad de robo. De ahí que este tipo de anotación esté bajo la necesaria protección internacional de los derechos de autor. ¿Cómo eran las cosas antes de que se pudiera escribir la danza? ¿Cómo sobrevivía un ballet a través de los años? Sólo a través de la memoria. Enseñándose de un bailarín a otro. Naturalmente, entre más tiempo transcurriera entre una reposición y otra, más deficiente se mostraba la memoria. Así, es un milagro que algunos ballets creados hace muchos años, sobrevivan. Sin considerar, claro, las diferencias seguramente notables entre las versiones originales y las de hoy.

Desde luego, otros métodos fueron probados en el pasado, pero ninguno alcanzó una aceptación universal. Benesh, en cambio, creó una idea nueva y original que implicaba un sistema completo de trabajo. Quizá la más brillante innovación fue el empleo de un pentagrama semejante al musical, que permite medir la danza y la música conjuntamente. La danza es un arte visual, como la música un arte auditivo. Para escribirla, los caracteres visuales son de la mayor importancia, ya que escribimos sólo lo que vemos, objetivamente.

Una experiencia: pídale a un amigo que se pare frente a una pared con los brazos extendidos. Ahora, tome un pedazo de gis y marque en la pared las partes donde las manos la tocan. En el piso, donde están los pies, marque otro guión. Ahora tiene usted tres guiones. Dígale a su amigo que se vaya y regrese y se vuelva a colocar hasta quedar en la posición del principio. Naturalmente, él tomará la misma posición de antes. ¿Elemental? Sí, este simple experimento resalta nuestra proposición básica: la posición del cuerpo puede ser reproducida: las marcas que representan varios puntos del cuerpo, hechas sobre una superficie, sirven para reconstruir una postura determinada.

Pero los bailarines no son muñecos de papel que caminan eternamente con los brazos extendidos. ¿Qué tal si deseamos mostrar un brazo o una pierna extendidas hacia adelante o hacia atrás? Simplemente usamos un tipo de marca diferente. En lugar de *un guión horizontal* como el que acabamos de usar, ahora usamos *un guión vertical*, para decir que la pierna o el brazo están extendidos hacia el *frente*. Y usamos un *punto* si queremos indicar que está hacia atrás. Con estos signos básicos podemos dibujar posiciones del cuerpo en tres dimensiones. Esto es, sin flexionar las coyunturas. Los movimientos de los bailarines son vistos siempre desde atrás, o sea la posición de un bailarín en el escenario, viendo hacia el público.

Ahora que tenemos las bases, podemos prescindir de la pared.

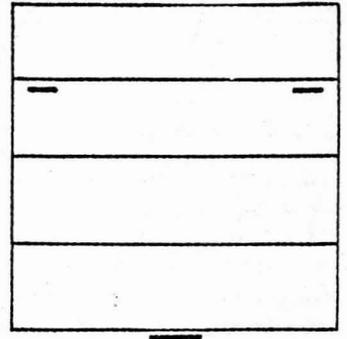
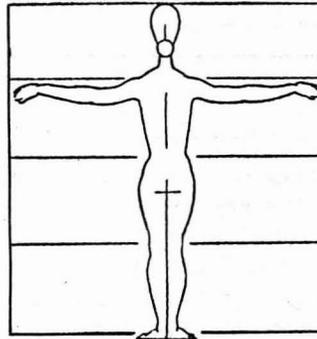
* Richard Holden ha sido coreólogo oficial del American Ballet Theater, del Joffrey Ballet, del Harkness Ballet, en Nueva York.



A nivel (con el cuerpo)	—
Frente (al cuerpo)	
Detrás (del cuerpo)	•

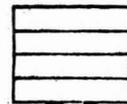
Obviamente, los bailarines no llevan paredes con ellos. Sin embargo, necesitamos colocar a nuestros bailarines en contra de algo que debe ser de fácil manejo y que pueda ser seccionado. El pentagrama enmarca el cuerpo del bailarín de pies a cabeza. Además puede ser dividido en compases, de tal manera que el bailarín pueda moverse a *tempos* determinados. Otra ventaja es que podemos leerlo y escribirlo de izquierda a derecha, de acuerdo a nuestras costumbres, y aún si el bailarín se mueve hacia arriba o hacia abajo, o se desplaza en cualquier dirección, queda fijo de cualquier manera en el pentagrama.

Enmarcado dentro de las cinco líneas y cuatro espacios del pentagrama, vemos que la línea superior corre sobre la cabeza, y la línea inferior bajo los pies. Las otras tres líneas entrecruzan las rodillas, la cintura y los hombros.



En la ilustración superior, el bailarín está parado con los pies juntos, como si hubieran sido soldados para hacer sólo uno. Lo mostramos gráficamente mediante un guión, que significa "a nivel", porque los pies juntos están bajo el torso y por lo tanto al mismo plano. Los brazos del bailarín están extendidos, al nivel de los hombros.

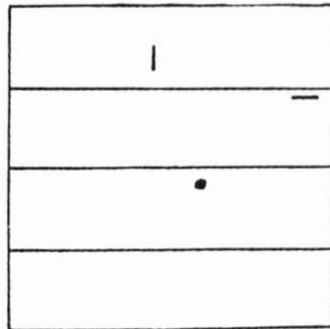
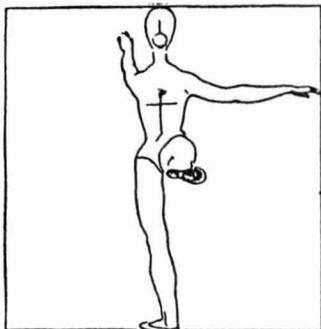
Cuando los pies están separados, únicamente separamos un guión por la mitad. El que está a la izquierda corresponde al pie izquierdo y el que está a la derecha, corresponde al pie derecho. Son también guiones horizontales, porque están directamente abajo del cuerpo y sobre el mismo nivel del piso.



Cuando un pie está enfrente del otro, caminando, el centro del peso queda bajo el torso, sin embargo un pie está adelante y el otro atrás. Esto se indica mediante signos que claramente señalan lo que está delante de lo que está detrás.

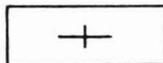


Todas las otras posiciones de los pies, como las que se usan en el ballet, en deportes o en cualquier tipo de movimiento, pueden ser claramente notados con estos tres signos básicos.



La pose del bailarín arriba (un *arabesque*), puede mostrarse con cuatro signos, como se ve en la grafía de la derecha.

Para mostrar que un brazo o una pierna están flexionados, únicamente tomamos nuestros tres signos básicos y con ellos construimos tres signos adicionales, cambiándolos en cruces. Una cruz siempre significará *flexión*. Si una rodilla o un codo está flexionado hacia el lado, tomamos nuestro *guión horizontal* y trazamos una línea vertical sobre él a fin de formar una cruz.

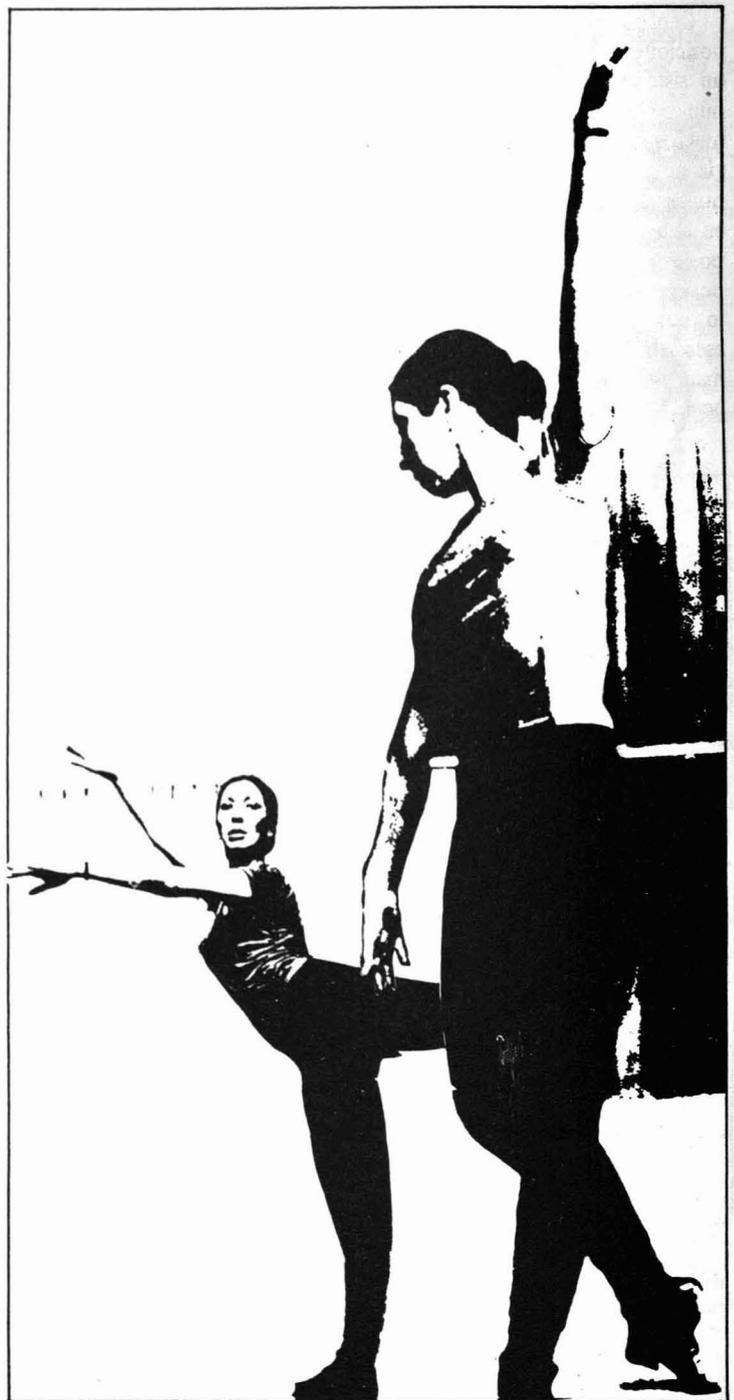


Si la flexión sucede en la parte frontal del cuerpo, marcamos la línea sobre el guión vertical.



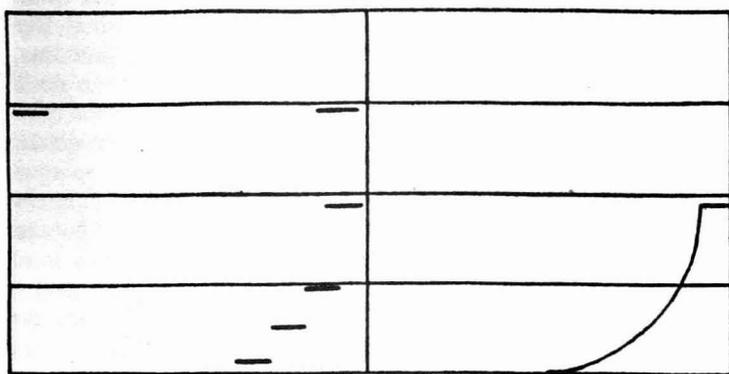
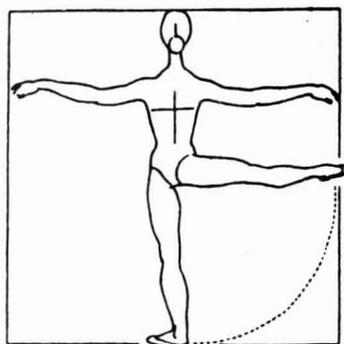
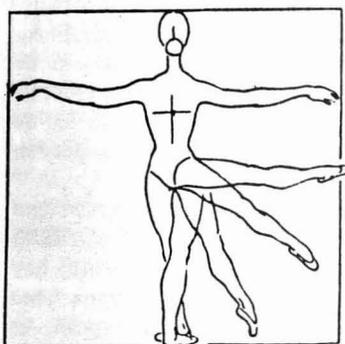
Si la flexión sucede en la parte de atrás del cuerpo, utilizamos una "X"

Nivel	+
Enfrente	+
Detrás	X

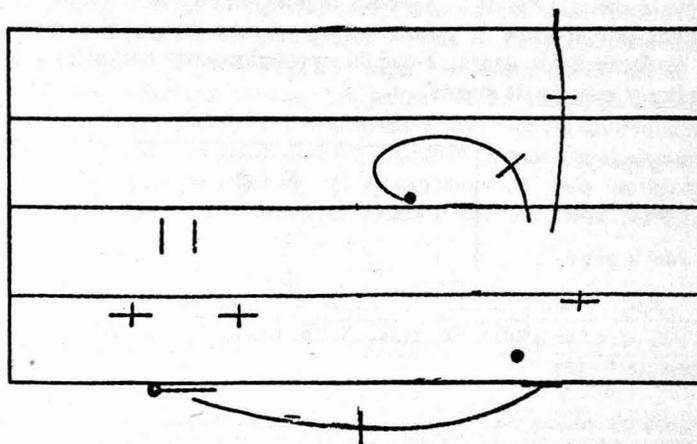
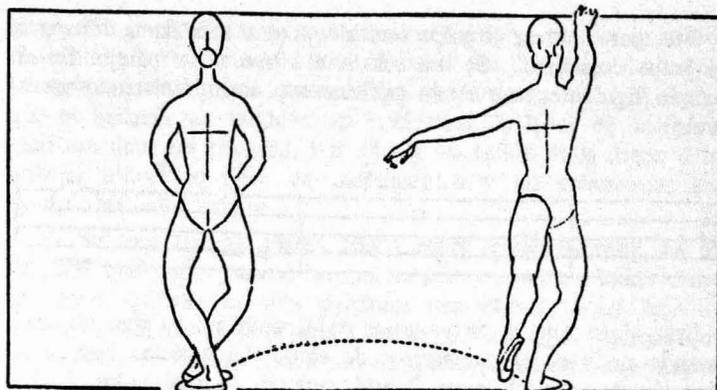




Con estos signos básicos podemos escribir una gran variedad de posiciones. Pero la repetición incesante de signos no nos llevaría a un sistema sencillo y económico. Conduciría, simplemente, a un número infinito de signos "congelados" en el espacio y a mucho, muchísimo trabajo. Además, la *calidad* del movimiento se perdería al romperse la continuidad entre uno y otro, porque el baile nunca es enteramente estacionario. La solución sin embargo reside en el hecho de que en realidad no tenemos por qué marcar, de una posición a otra, todas las posiciones intermedias. Centenares de posiciones intermedias en realidad son, y deben ser, absorbidas por lo que llamamos "líneas de movimiento". Son líneas que se escriben marcando el camino o diseño de movimiento de una mano o un pie en el espacio, a medida que se mueven de la posición original a la siguiente.



Momentos que forman el levantamiento de una pierna y que se combinan en una sola línea de movimiento. Posición del principio y la final.

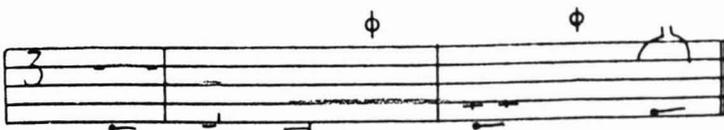


Una línea de movimiento puede describir un salto, se escribe una línea abajo de la que en el pentagrama representa al piso. Aquí el bailarín está ejecutando un *sissonne en avant* (un resorte hacia adelante, de dos pies a un pie). Nótese las líneas del movimiento, que muestran el camino exacto que cada mano toma para alcanzar su posición final. Además, las rodillas flexionadas hacia fuera, y los pies al nivel del piso.

Ritmo

Cuando se escriben estas posiciones, y sus movimientos, en el pentagrama, damos a cada uno un *tempo* completo. Se mantiene así un ritmo estable y continuado. Cuando el ritmo no es parejo, esto debe ser mostrado gráficamente. La coreología tiene sus propios signos para indicar la duración de las notas y de los descansos y sirven para señalar los momentos exactos en el tiempo, cuando las posiciones principales han transcurrido. Cada cuadro con las posiciones escritas del cuerpo, significa un golpe. Fara conservar el flujo uniforme del ritmo, cuando no hay una posición del cuerpo mostrada en el pentagrama, escribimos un signo arriba

de éste, para indicar el golpe omitido. A esto se le llama "el signo del golpe completo". Se usa sólo si el ritmo no es parejo. En el ejemplo siguiente, se muestra gráficamente, cuándo el ritmo no es parejo.



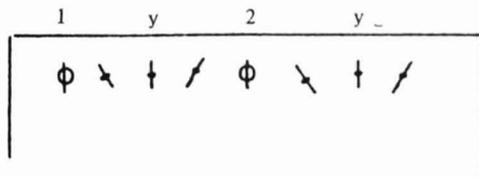
Está claro que el tercer golpe es el omitido, ya que no está pasando nada en el pentagrama de abajo. La posición llegó a la situación en que el golpe 2 está detenido por el golpe 3. La segunda medida "gráfica" muestra la posición en que el golpe 1 se detiene por el golpe 2, así como una posición final en el golpe 3.

El ritmo de la danza es dividido posteriormente con el uso de medios y cuartos de golpes.

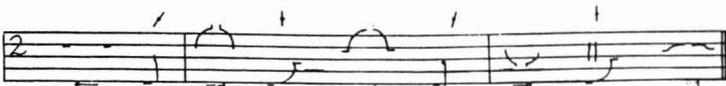
♣ ½ golpe (y)

↘ 1ero ¼ golpe

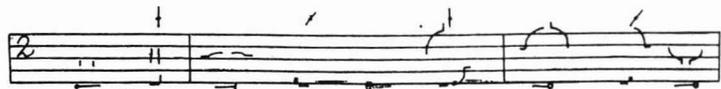
↙ 2do ¼ golpe



Así que el ritmo de polka sería escrito y contado de la siguiente forma:



Se puede colocar asimismo el signo "y" antes de la primera línea, para que sirva como el "golpe arriba" o anacrusis. Abajo, un ejemplo del ritmo de un tango:

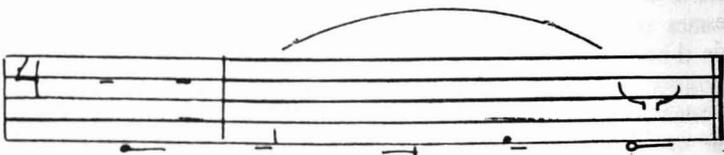


Desde luego, no importa cuántos golpes de un medio o un cuarto haya. Cada medida posee un golpe de pulso regular.

Una frase más larga que un golpe, tiene la forma de un movimiento completo, escrito en su forma final al término de la medida. Y una frase *legato* se marca con el mismo movimiento y terminando sobre la posición final tomada.



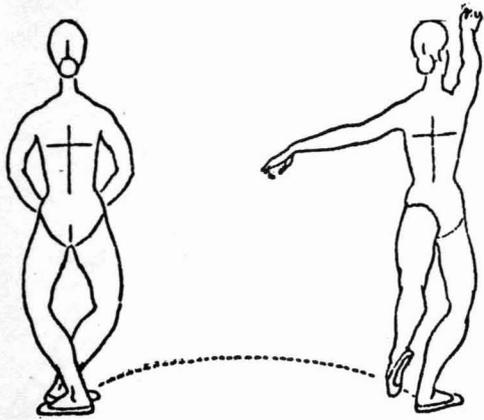
Otro uso, abajo, de la marca de la frase legato, donde los tres cambios de posición de los pies significan un golpe cada vez, mientras simultáneamente los brazos comprenden los cuatro golpes de la medida. La frase marca la unión entre el principio del movimiento del brazo y su término.



En esta pequeña introducción se han conservado los ejemplos elementales. Las gráficas hablan más elocuentemente que las palabras y es seguro que sin una detallada descripción verbal, se estará en posibilidad de entender lo que quiere indicar en las ilustraciones. Es lógico: la coreografía es completamente visual. Naturalmente, se han dejado fuera de este esquema un gran número de detalles: cabezas, torsos, dinámicas y otros resultados más complejos de la danza. Los movimientos más complicados, como los de los dedos o de las expresiones faciales, sin embargo, pueden igualmente ser anotados con gran claridad.

La escritura del *pas de deux* se hace en dos pentagramas: uno para la mujer y otro para el hombre. Los *contacts* y *sostenidos* entre ambos, son leídos con relativa facilidad. Finalmente, hay marcajes especiales para grupos y cuerpos de ballet. Una obra coreográfica completamente anotada en el sistema Benesh, es semejante a un marcaje orquestal; arriba está la música de piano y abajo, partes para tantos bailarines como se requiera. Estas medidas están perfectamente sincronizadas con la música. Además, hay un método para localizar fácilmente a cualquier bailarín en escena, en cualquier momento, sin que sea necesario utilizar planos de la escena.

Esta es la razón por la que las compañías de ballet encuentran este sistema de anotación tan útil. En primer término porque permite el uso diario, como una herramienta más, en la operación de la compañía. El coreógrafo o el Maestro de ballet, pueden olvidar un paso o una secuencia de pasos que fueron puestos en el ensayo inicial. Cuando esto sucede, el coreólogo puede leer y comprobar con sus notas; de este modo el ensayo puede continuar sin pérdida de tiempo. El coreólogo se parece al coreógrafo. Este puede escribir su propia coreografía, tal como un compositor escribe su propia música. Y este ha sido mi caso. Yo construyo la coreografía en mi casa, en paz y silencio. Y sólo llego a los ensayos con la partitura completa bajo el brazo. Los ensayos así resultan rápidos y sin problemas; los bailarines no esperan impacientemente, con sus músculos enfriándoseles mientras uno improvisa sobre la marcha. También se evita que los bailarines tengan



que aprender una gran cantidad de secuencias y luego olvidarlas y aprender otras, sencillamente porque el coreógrafo decidió que no le gustaba aquéllo. No hay desde luego, nada que impida cambiar un diseño, por el solo hecho de que ya estaba escrito. Siempre hay alternativas e imprevistos. Pero el hecho de crear el trabajo en la casa, tiene sus ventajas. Puedo visualizar la pieza ante mis ojos, y escribir aquéllo, porque el arte de la forma y la composición van de la mano con la anotación de la danza.

Para el coreólogo la situación ideal es estar presente durante la creación de la obra, porque los pasos pueden ser inventados y escritos simultáneamente, tal y como fueron enseñados a los bailarines. Este procedimiento sirve como recapitulación, o como una prevención para el olvido de los coreógrafos o bailarines en el siguiente día de ensayo. Pero es además la base (a menos que el coreógrafo decida cambiar una parte de la coreografía) de lo que será finalmente la partitura dancística.

Desgraciadamente este no es siempre el caso. Por lo común, una compañía decide que tal o cual ballet sea escrito, luego de su estreno. O lo llaman a uno cuando los ensayos ya van muy avanzados. En estos casos, depende de la habilidad del coreólogo para sacar una buena versión pues éste tiene que observar los ensayos y funciones y hasta andar persiguiendo a los bailarines en lo individual, para obtener los pasos directamente de ellos, con los consiguientes grados de imprecisión. Esto desespera al coreólogo, que siempre desea obtener la versión original. Por todo esto, anotar las obras de Gloria Contreras fue una oportunidad envidiable, ya que cada movimiento fue descompuesto en sus componentes básicos por los bailarines, a fin de que yo pudiera analizarlo en detalle antes de anotarlos. Y no sólo el movimiento; también las cuentas, el fraseo, fue captado en mis notas.

Al final de mi estancia en el Taller Coreográfico de la UNAM, Gloria Contreras checó cada ballet, me observó leer y demostrar todas las partes de mis apuntes. Luego regresé a Nueva York y allí principié el trabajo de transcribir las anotaciones y convertirlas en partituras profesionales, listas para su publicación. El trabajo consiste en encontrar la manera más clara para ilustrar cada caso particular, ya que se trata de que otros coreólogos y lectores del Sistema Benesh, puedan comprenderlas.

Los ballets eventualmente, se pondrán en escena basándose en mis anotaciones, por lo tanto debe quedar sencillo y claro. Enseguida viene el enfrentamiento, paso a paso, compás a compás, con la partitura musical. Finalmente, la escritura laboriosa para pasar el trabajo completo a tinta, a fin de que la versión impresa en el libro, pueda ser totalmente legible.

La escritura debe ser fácil para leerse y escribirse. Con una complicada maquinaria como lo es el cuerpo humano, esto parece tarea imposible y, sin embargo, no lo es. La vida profesional de un bailarín es corta. No puede pasar la mayor parte del tiempo en

el estudio profundo de lo que a primera vista parece ser una tarea monumental. Y no puede dejarse absorber por el trabajo de lectura y escritura, a tal punto que se olvide de la danza en sí. A menos que el bailarín sea también un intelectual, la labor de análisis y escritura debe ser relegada. Por ello la anotación de la danza debe utilizar todos los tipos de movimientos y no solamente, por ejemplo, el ballet clásico.

El Sistema Benesh abarca todos estos requerimientos. Es un lenguaje que puede ser escrito tan sencilla y completamente como se desee. ¿Cómo es una partitura dancística? Aquí hay un momento del ballet de Gloria Contreras, *Huapango*. Veamos que está escrito en tiempo 6/8 (ritmo completo), contando dos *tempos* por compás. Estos tresillos tienen sus propios signos y los vemos por primera vez en el séptimo compás. Se llama "solo romántico" y utiliza solamente un pentagrama porque lo ejecuta un bailarín. Se toma seis tiempos completos bajar los brazos (desde arriba y por delante) hasta la cintura. Las palmas de las manos se mantienen hacia arriba. Abajo del pentagrama están escritas las evoluciones del cuerpo y el grado del giro. También se muestra el sitio del bailarín durante su recorrido en el escenario, en todo momento. La numeración de los compases coincide con los de la partitura musical.

Jorge
Velazco

M

agia, música y fisiología



¿Por qué oímos música? ¿Cuál es la causa de la fascinación que los seres humanos sienten por ella? El atractivo que ejerce el arte musical es uno de los más profundos y auténticos que se han conocido. Miles de millones de dólares se gastan en la música, cualquiera que sea el enfoque cultural que ésta tenga, y miles de millones de personas disfrutan de la música de acuerdo a las posibilidades sociales y culturales del medio en que viven. Millones de personas dedican su vida entera al estudio y ejercicio de la música y destinan intensas, arduas y fatigosas horas, a veces las mejores de sus vidas, para lograr la eficiencia necesaria para producirla. ¿Por qué? Es posible apuntar la posibilidad que la música sea, por una parte, una necesidad en el ser humano y, por la otra, la manifestación exterior de un fenómeno extremadamente complejo, sutil y desconocido, que envuelve a una gran diversidad de esferas, síquicas, fisiológicas y de otra clase, y que forma parte integrante de la Naturaleza misma. Lo inmediato e indudable es que la música es una necesidad del ser humano.

A través de todos los tiempos, en todas las civilizaciones conocidas, la música ha existido como una manifestación cultural de clase superior y ha tenido un lugar destacado dentro de los esquemas sociales. Los músicos han tenido siempre un lugar en la sociedad, si bien la esencia de su arte, que les aleja de la esfera del poder económico, militar o político, no les ha permitido situar su lugar social en el área del dominio o del manejo de los grupos y las fuerzas sociales. Al menos, no de una manera directa y evidente.

Algunas investigaciones históricas y arqueológicas nos dan un cuadro claro e interesante de lo que ha sido la música en el remoto pasado del siglo XX.

Ya los acadios y los sumerios cultivaban seriamente la música desde antes del año 4000 antes de Cristo y usaban los sonidos musicales para representar fuerzas naturales y dioses y consideraban que el rugir del tambor y el suspiro de la flauta eran signos exteriores visibles de una gracia espiritual interior. El nombre de Ea (señor de las profundidades, una de las más antiguas divinidades del panteón mesopotámico) se escribía con el signo usado para referirse al tambor (*balag*) cuyo sonido amenazador era la personificación de la esencia del dios. Ramman, quien regía el trueno y el viento era concebido como el "espíritu de sonora voz" y diversos dioses tenían apelativos que se referían a las cualidades musicales de sus voces, cuya esencia se personificaba en los sonidos de instrumentos determinados. En los templos y en los palacios, los músicos producían el arte que los asirios y babilonios requirieron como elemento de cohesión de su cultura. Es particularmente significativo que la palabra acadia que se usaba para designar a la "música" (*nigutu*) tenía también el significado de "alegría" o "contento" y el que en aquellos salvajes tiempos los músicos de los pueblos enemigos no fueran degollados sino tratados como

valioso botín de guerra. Están plasmados en piedra los momentos de júbilo o de recogimiento que acompañaba siempre la música de los caldeos y los sumerios.¹

Los antiguos chinos tenían la noción de que la esencia de la música no era un sonido vivo sino una fuerza trascendental. La música de la tradicional cítara de siete cuerdas tiende a utilizar algunos sonidos más bien imaginados que oídos en realidad: un *vibrato* se prolonga mucho más allá de que todo sonido ha cesado, la cuerda que se pone a vibrar mediante un *glissando* fugaz produce un sonido que a duras penas es perceptible para el ejecutante. La antigua escuela china de ejecución instrumental tiende a la sugestión más que a la producción de sonidos.

Ya en el siglo III antes de Cristo se concebía un sistema que relacionaba los sonidos musicales con el orden del universo. La formación de una delicada constelación de relaciones entre una serie de proporciones aritméticas y la expresión musical del orden universal fue una de las nociones básicas de la cosmología china y sistemas similares existieron en la India, en Grecia, en los pueblos del Islam, en Mesopotamia y en la Europa medieval cristiana. La creencia en el poder de la música para conservar o destruir la armonía universal era una simple extensión de la fe en el poder mágico del sonido. Este era concebido como una manifestación de un estado del alma, que podía influir, para bien o para mal, en otras almas y también afectar a los objetos y a los fenómenos naturales. Desde luego, el uso de la música en la vida diaria era extenso y popular.

En Egipto se han descubierto instrumentos musicales que datan del cuarto milenio antes de Cristo. Al igual que en la cultura mesopotamia, los egipcios se referían a varios dioses por sus cualidades musicales y les consagraban diversos instrumentos. Osiris era el "Señor del sistrum" —instrumento especialmente dedicado a la diosa Hathor posteriormente conocida como Isis— y se consideraba que la voz de las deidades estaba constantemente presente en el sonido de los instrumentos que les eran dedicados. La música tenía una doble connotación en Egipto; por una parte, era una sensación física, pero también implicaba una influencia en el hombre que era creada y sustentada por una fuerza llamada *heka'* o *hike*, cuya traducción se acerca a la noción que tenemos de "encanto" si bien hay una sutil diferencia semántica en esa idea. Lo curioso es que, al encomiar la música en el siglo XX, hablamos de "encanto", palabra cuyo origen se ha borrado en castellano y que en otras lenguas admite todavía la clara diferenciación de sus dos raíces (*cantus* y *carmen*), que imparten el mismo concepto que los egipcios manejaban acerca de la música. El arcano egipcio del sonido se expresaba muy bien en la palabra que usaban para designarlo y que se traduce como "voz", lo que identifica al mundo físico con el mundo espiritual. Cuando los egipcios oían la música, como nosotros solemos concebirla, no escuchaban sino



“sonidos”, la “música” era algo más, que podía estar simbolizada en los sonidos. Al igual que en la antigua Mesopotamia, la música pertenecía a cosas que eran anteriores a la experiencia y, por lo tanto, cada nota no sólo tenía un valor cósmico determinado, sino que poseía una potencia mágica.

Los conocimientos que los antropólogos han recopilado acerca del comportamiento de las sociedades neolíticas contemporáneas y de las culturas que carecen de avanzada tecnología nos permiten enfocar con claridad el enfoque intuitivo del ser humano básico hacia la música, antes de que las preocupaciones industriales transformen el ingenuo proceso de su pensamiento. La música ha estado presente en la cuna de todas las religiones. El animismo debe haber estado vinculado con el sonido, ya que cuando el hombre primitivo golpea un trozo de madera, piedra o piel, o sopla en cualquier cavidad o tubo y percibe el sonido resultante, puede concluir que ha oído la “voz” del objeto y que conjurando sus “voces” puede propiciar a la naturaleza invisible de la que forman parte. Los salvajes asocian a la música con la magia y con el alma y las teorías sobre el origen de la música son tan resbaladizas por que tratan de describir el origen de un ente esencial al hombre, tan esencial como el lenguaje, cuyos orígenes sólo pueden trazarse como una abstracción teórica que implica la existencia de un hombre adulto, salido de ninguna parte y en estado de absoluto aislamiento. La música parece surgir naturalmente alrededor de las religiones totémicas y la idea de la naturaleza acústica del alma, tan aceptada en la Edad Media (sólo hay que recordar a Hildegard von Bingen y su *symphonalis est anima* o a Isidoro de Sevilla) que fue ardientemente defendida por los románticos alemanes del *Sturm und Drang* (particularmente por Schlegel) es una con un definido arraigo entre los hombres neolíticos, que piensan que aún después de la desaparición de los últimos restos físicos, el alma de un hombre muerto, la substancia del ser humano, sobrevive como una esencia, como un espíritu solamente perceptible en sonido. No en balde el brujo de toda tribu *siempre* es músico. Los mitos de una infinidad de tribus refieren la creación del mundo a una fuerte liga con la música, tal vez el más musical de ellos es el de la acción de la luz y de las flautas preconizado por los indios navajos.

Culturas de diversa formación a la occidental, que tienen matices distintos en sus instituciones básicas, tanto políticas como culturales, y que tienen ideas diversas sobre la vida y la gradación axiológica de la misma muestran claramente el importante papel de la música en sus universos.

La extraordinaria importancia que el canto microtonal tiene entre los monjes budistas enfatiza mucho el papel de la música en su sociedad. La mística que los japoneses han desarrollado alrededor del *koto* como instrumento rey de un sistema musical es muy expresiva en la misma dirección. El vínculo que los hindúes





consideran una a la filosofía, la religión y la música, de importancia cósmica, es una de las cadenas que detienen el esquema de su vida social. La música correcta, esto es la única que merece alguna consideración (*vimuktida*) tiene la capacidad, cuando se la sabe emplear adecuadamente, de romper el ciclo del nacimiento, muerte y reencarnación. Al parecer es nuestra ociosa y comodona cultura occidental quien ha inventado la noción estética de la música, tal vez por la incapacidad general para comprender el abstracto mensaje de su expresión, tan cercano a las Matemáticas. Y es esta cultura, que ha desarrollado la Matemática a un grado casi inconcebible la que también ha inventado la más poderosa y abstracta de las expresiones musicales, que principió a existir con vigor en el siglo XVII: la música puramente instrumental.

Todos estos datos no hacen sino apuntar en una sola dirección: la música es trascendental para el hombre. Es indispensable en la vida social y tiene un elevado y muy bien definido lugar entre los valores humanos. El pensamiento general de todas las épocas, razas y culturas, el fondo común de su concepción social revela una síntesis musical de extrema importancia. La música existe en todas ellas y tiene una importancia que es, en muchos casos, fundamental desde el punto de vista filosófico y religioso, con independencia del papel estético, festivo, ceremonial y comercial del arte musical.

La idea de trascendencia es una muy usada por los hombres para encubrir la existencia de una necesidad. Si bien a la necesidad se le suele comprender como algo urgente y perentorio, que no admite una gran dilación para su satisfacción y que debe ser resuelta del modo más rápido y completo posible, hay necesidades de muy diversas clases en relación con la rapidez con que deben ser satisfechas. La respiración, la comida y las funciones sexuales dan tres grados muy expresivos de la velocidad con que una necesidad puede y debe ser satisfecha. También permiten ver claramente que, si bien todas son trascendentes, todas son "necesidades", tienen un diverso grado de importancia vital, ya que las funciones sexuales son necesidades cuya insatisfacción no amenaza la permanencia inmediata de la vida y la alimentación admite un plazo moderadamente largo sin satisfacción antes de amenazar la continuación de la vida.

Existen necesidades espirituales, de naturaleza síquica, que son tan importantes para una vida plena como las biológicas y algunas de ellas, íntimamente relacionadas entre sí, podrían ser determinantes para la vida racional del hombre. Tales son la de expresión y la de comunicación. Sin embargo, la necesidad de expresión es unilateralmente fácil de satisfacer, basta un grito o un brinco para dar salida a ese instinto básico si bien la salida no necesariamente desahoga la necesidad del contenido de la misma a otro ser pensante. Los organismos biológicos, esos universos-islas en que transcurren nuestras vidas, requieren esa comunicación con otros seres pensantes; requieren ese curioso espejismo de diálogo que se



establece entre quien emite una señal y quien demuestra haberla recibido. El organismo social, tan parecido al organismo biológico al nivel sistémico y celular, parece tener también la necesidad de comunicación, situación nada extraña si se toma en cuenta la integración del mismo por células que tienen individualmente esa necesidad. A pesar de que la asociación de seres humanos, al igual que los conglomerados celulares, crea necesidades modificadas de las individuales, que superan las particulares de sus integrantes, superan sus problemas y, a veces, aplastan sus existencias personales (o celulares).

La música es, fundamentalmente y de acuerdo al conocimiento actual que tenemos de ella, un sistema de expresión y un medio de comunicación de vivencias personales que, en general, no pueden concretarse ni tampoco expresarse por otros medios como los visuales o el de la palabra. Como Zarathustra necesitó hablar con el sol, la luna, el águila y la serpiente, creemos saber que la comunicación musical sería también necesaria e indispensable.

Pero, ¿porqué esa necesidad de música, si hay tantas formas de expresión y sistemas de comunicación mucho más eficaces que ella en cuanto a la concreción y claridad se refiere?

Es que la música es algo más. Su cuerpo y su aspecto se han diluido en una amnesia histórica que ha permitido olvidar lo que quizá fue alguna vez. Se han elaborado rígidas reglas y se ha olvidado que la reglas deben ser hechas para el bien de los hombres y no debe usarse a los humanos para glorificar las reglas. El mundo de la enseñanza musical es particularmente claro a este respecto. Los maestros han olvidado que cada estudiante es un individuo con su propia personalidad, sus propias características físicas y su propio esquema emotivo, síquico e intelectual y que lo correcto es únicamente aquello que es natural y eficiente en cada estudiante, lo único que será cómodo para él. Miles de antinaturales teorías para el aprendizaje de instrumentos musicales se han emitido. Son, en su abrumadora mayoría, a cual más aberrantes y absurdas y han forzado a millones de estudiantes a luchar constantemente en contra de la Naturaleza y de su naturaleza en una estéril batalla que nadie ha ganado nunca. Todo ello ha servido para que muchos olviden que la razón de la música no es mecánica, ni siquiera sonora, sino la expresión de un enfoque emotivo personal y el desahogo de la imaginación creadora de manera inteligible para los demás. Los medios técnicos y mecánicos existen solamente en función de los motores síquicos y mentales a los que deben servir. No es recomendable abundar sobre un tema tan magistralmente tratado por Busoni.

Los intereses creados, la ignorancia, la pedantería (su hermana y aliada), lo sutil de su ser y lo inextricable de su ligazón con el cuerpo y la mente impiden ver con claridad que la música es algo más que expresión personal, medio de comunicación o diversión y necesidad espiritual básica.



Al formalizar un esquema rígido para algo que es por esencia libre, al simplificar un fenómeno extremadamente complejo, se olvidó su verdadero ser y se ignoraron algunas de sus características en favor del suave e inmediato efecto estético del arte musical.

La música tiene muy claros efectos en la fisiología humana. El más evidente, más fácilmente comprobable, más primitivo y más inmediato es el que produce el ritmo musical. Tan sólo es necesario sentir la influencia de un ritmo marcial. Una marcha, tocada por una buena banda, hace que quien la escucha siga instintivamente el ritmo con el pie, con la mano, con la cabeza. Hay quienes se sienten impulsados a marchar, caminando al mismo ritmo que la música les comunica. Incluso resulta difícil caminar a otro ritmo diverso del que una marcha dicta a quienes la escuchan. No fue vano el descubrimiento instintivo del uso del ritmo como estimulante físico ya que desde tiempo inmemorial los ejércitos marchan con la música y las bandas militares cumplen con una función que rebasa los límites de la decoración y el ornato.

Algunos sonidos estimulan de modo peculiar al hombre. No se trata de una reacción a la intensidad de su volumen ni a una asociación de ideas provocada por cierta música, es lisa y llanamente una respuesta del sistema nervioso a un estímulo inducido por una cierta frecuencia de vibraciones. Varèse notó que un cierto do sostenido, que oía por las noches de su infancia en un silbato de tren atraía su atención de manera extraordinaria. Volvió a notar ese do sostenido cuando trabajaba en New York, cerca de las sirenas de los barcos. Su presencia se destacaba entre todos los ruidos de la ciudad. Entonces, introdujo ese do sostenido en una obra, tocado por un instrumento que permitiera escucharlo. ¿El resultado? Varèse notó que cada vez que ese do sostenido hacía su aparición se apoderaba del público una extraña inquietud, algunos soltaban risitas nerviosas, otros se ponían en tensión o se retorcían en su asiento. Las señales de inquietud desaparecían tan pronto como el do sostenido dejaba de sonar, tan sólo para volver a manifestarse cuando hacía de nuevo su aparición.

Esas oscuras reacciones biológicas al sonido deben tener su base en la forma como la música se relaciona con la mente. La música, como sonido organizado, cae dentro de la esfera de acción de una organización biológica, es percibido por el cerebro y allí nada pasa en vano.

La música, en su calidad de ruido organizado, organiza redes neuronales peculiares y circuitos cerebrales que se activan para percibirla o para recordarla. Estos esquemas neuronales están condicionados por los elementos musicales (en principio, sistemas abstractos de relaciones entre ideas que se expresan en sonidos) y, además, condicionan dos efectos principales en el ser humano: uno directo, que implica la formación de estas redes neuronales y el paso de una corriente eléctrica por los circuitos, lo cual provoca



(además de precipitar las conexiones de los mecanismos de asociación y producción de ideas abstractas y de la memoria) un placer de naturaleza especial, verdaderamente *sui generis*, que agrada notablemente a los humanos. Estos esquemas neuronales de placer podrían explicar parcialmente la afición, en muchos casos intensa y muy profunda, que muchos tienen por la música y también podría ayudar a comprender cómo muchas personas se ven material y compulsivamente obligadas a dedicar sus vidas a la música y cómo tantos otros se vuelven unos adictos que necesitan de la música para vivir en paz. No vale la pena abundar sobre el tema pues es tan ocioso tratar de describir un placer que ha sido experimentado por otro ser humano como ingenuo intentar explicar un placer solamente conocido por una sola persona. Parte del proceso tiene que ver sin duda con el ritmo, ya que todo en el organismo sigue un ritmo, un pulso vital de naturaleza musical. Tal vez lo que pasa en realidad es que la música tiene un pulso de naturaleza vital, ya que la repetición de los latidos cardiacos, del ciclo respiratorio, de las ondas cerebrales, es de una esencia netamente rítmica, esto es, musical. Las ondas cerebrales, que tienen una aparición rítmica y bien conocida, tal vez sean empata-das o alteradas por el ritmo musical, ya que la música, esencialmente compuesta de pulsos rítmicos, dará una percepción rítmica

a las neuronas que reciben los estímulos provocados por la música y es la actividad de dichas células la que formará esas redes neuronales. Sin duda que los efectos de la música en el cerebro serán perceptibles a través de la alteración (sutil y tenue) de la frecuencia de las ondas cerebrales en el electroencefalograma. Tal vez pudiera detectarse la formación de nuevas ondas o la variación de las conocidas conforme a un ritmo particular. Si se obtienen sujetos adecuados y se les hace oír música en condiciones experimentales, posiblemente se puedan detectar estos efectos o, en el caso de que nuestros aparatos médicos no permitan detectar tales alteraciones, se pueda hallar algún cambio en la interrelación general del electroencefalograma que aparezca al escuchar música.

El efecto indirecto de la música en el sistema nervioso consiste en que no hay acción o sucedido cerebral que no tenga una repercusión en el cuerpo y en todos los sistemas, en mayor o menor grado, y desde el inmediato efecto placentero, o de inducción emotiva, o de estímulo físico a la marcha, o invitación al sueño mediante la relajación que ayuda a provocar una música suave, hasta otros efectos más lejanos que seguramente existen (como cualquier neurólogo competente, consciente, alejado del dogmatismo y de amplio criterio sin duda reconocerá en principio), pero que deben ser adecuada y seriamente investigados.



La musicoterapia es otra interesante faceta que la acción de la música en el sistema nervioso ha desarrollado. Sabemos que hay música que excita, que deprime, que estimula, que relaja. Toda la gama de estados de ánimo y emociones puede ser provocada por la música, y estos efectos son mucho menos dependientes del idioma o de la cultura (en sentido antropológico) de lo que son otros estímulos, como los visuales o los literarios. ¿Cuál es la causa de ello? Parece que ahora nadie lo sabe, pero se acepta el hecho y, con una clara actitud pragmática, se le utiliza. Los efectos fisiológicos de la música se han probado en vacas, gallinas y plantas. Los delicados efectos síquicos se han probado en los seres humanos. Se sabe que la música de Mozart aplaca las furias humanas. ¿Será que la transparencia lógica de Mozart cautiva la mente, por caminos inconscientes, en un principio de equilibrio fundamental? En general, el esquema emotivo de cada compositor produce impresiones básicas similares en sus oyentes. No hay que olvidar que todo esto se halla teñido intensamente por la personalidad de cada oyente y que las asociaciones y recuerdos y, por lo tanto, gran parte del estado anímico inducido musicalmente es propio de cada persona y varía de acuerdo a su experiencia. Pero es un hecho que la acción existe y que tiene una ruta general.

Tal vez es que el ser de la música resulta de la Naturaleza misma ya que los humanos, que hacemos la música, somos la Naturaleza. Y si no es así, ¿cuál es la razón de esa extraña pasión que los humanos sentimos por la contemplación de la Naturaleza? ¿De dónde viene la intensa afición del hombre por los espectáculos naturales y los paisajes? ¿Por qué las montañas llenan de brío y contento y la visión de la luna llena estimula al espíritu y la contemplación del lago serena y la vista de las estrellas y la Vía Láctea expande la emotividad? ¿Cómo es que el aire puro magnifica el alma y el tibio sol comunica una alegría que trasciende al mero goce físico y se transforma en dicha y felicidad?

Acaso es que somos la Naturaleza misma y que nuestra identificación con ella es, en realidad, identidad expresada en ese idioma silente y críptico cuya elocuencia supera a la más elegante y poderosa retórica que alguna vez se haya soñado. Nuestra carne y nuestra sangre están formadas por las mismas sustancias mágicas que componen a la luna, al sol y a los planetas. Las plantas, el agua y el aire están hechos del mismo material mágico que forma nuestros cuerpos. ¿Acaso el hierro y el fósforo y el potasio y la sal y el yodo no están en nosotros a la vez que están en el mar? ¿Y qué son esos nombres prosaicos en apariencia que la Química ha inventado y que nosotros solemos identificar con viles pedazos de metal o con sales opacas que yacen en el fondo de una probeta o con sustancias malolientes encerradas (como el genio de *Las Mil y una Noches*) en frascos amparados por pedantes etiquetas? Tetracloruro de carbono, fenildimetilpirazonametilaminometanosul-



fonato de magnesio, dihidroxiquenoleina. ¿Qué son sino máscaras que se usan para encubrir el rostro hechicero de los pilares de la Naturaleza, de los ladrillos del Universo? Tal vez el hombre teme la poética magia de la creación y requiere de tales argucias para no vivir perpetuamente fascinado en la contemplación de la lógica universal.

Es tan sólo el aspecto exterior de estos integrantes primordiales, su cantidad y la manera como se estructuran sus átomos para acomodarse en sus formas complejas de organización lo que difiere del sutil y perecedero fenómeno de la vida. Es únicamente el fabuloso capricho de la vida inteligente (sustentada por esas fantásticas sustancias que hacen al cuerpo) lo que nos imparte el espejismo de que los objetos y nosotros somos distinta materia.

Nosotros somos la Naturaleza. Somos el mar y las nubes y las aves y el viento. Somos el sol y las plantas y los peces. Somos la clorofila y la savia. La clorofila está presente en nuestros cuerpos y el azul del cielo se puede ver en algunos ojos. ¿Acaso la concentración de muy diversas sustancias, incluso algunas de las llamadas radioactivas, en diversos tejidos, como si tuvieran un lugar predeterminado en el orden biológico del cuerpo no parece probar esta identidad?

Todo el orden natural está en síntesis universal del hombre, todo ello está presente en nuestra sangre vital que lleva oxígeno al cerebro para alimentar nuestra vida pensante. La unidad biológica que nos incorpora al Universo es la vida misma y es aún más mágica que cualquier descabellada ficción medieval o contemporánea. No somos sino una ordenación diversa de los elementos naturales, cuya cohesión depende de esa extraña fuerza llamada espíritu. ¿Sabremos algún día cuál es el mensaje que un destino ignoto nos quiere decir con esto?

La música, por lo tanto, es como el universo mismo, con nosotros mismos, es un arte que comparte tres características humanas fundamentales: la continua transformación; el continuo ritmo pulsante, sinónimo de la actividad cardíaca y vital; la existencia continuamente diversa en el tiempo.

La constante transformación de una pieza musical, y de la música en sí, se parece mucho a la evolución permanente del organismo humano. El niño que todo adulto fue está más muerto que Carlomagno, a pesar de que vive en el adulto y que no le ha dado base sino que es la misma persona evolucionada por el tiempo. Ese niño, ya desaparecido, no se reconocería y jamás creería que era él mismo si le hubieran podido enseñar al adulto en qué se habría de convertir.

El adulto tiene no sólo el conocimiento sino la sensación de ser actualmente y de haber sido en el pasado, pero en realidad es un ente ajeno al niño que fue, algo extraño que ha surgido de la transformación que el tiempo condicionó en el niño. Justo al igual que la música sigue siendo parte de la misma obra al principio y al



final de ella pero totalmente diversificada por la natural evolución del concepto musical.

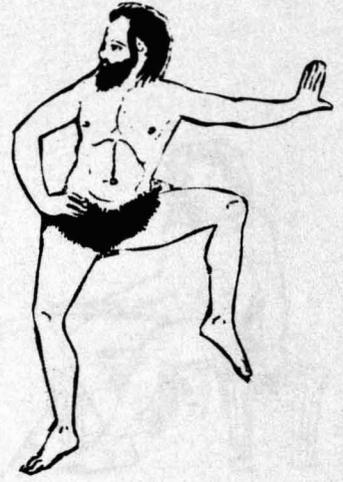
No existe música sin ritmo, como no existe vida sin pulso vital. El pulso musical es el esqueleto conceptual a cuyo alrededor se agrupan los sonidos. Ese ritmo es el batir que mueve a la música a través del tiempo, al igual que nuestro corazón mantiene un ritmo que puede mostrar con certeza la existencia de un "antes" y un "después". Los ciclos biológicos, cortos y largos, son como los ciclos musicales, que mueven constantemente toda clase de valores para hacer avanzar un sistema a través del tiempo. Pero, ¿qué es el tiempo? ¿Cómo vive la música en él? ¿Es el tiempo una convención social o una realidad exterior que se opone al hombre y le ordena la sucesión de los actos de su vida? Ese ritmo biológico tiene la misma esencia del ritmo musical, que lo imita y lo complementa.

El tiempo condiciona un especial comportamiento del organismo y no es inmediata y fácilmente perceptible la clase de situación que guardamos ante el transcurso del tiempo. El fluir de nuestras vidas es tan lento, tan constante, lleno de un suave movimiento que nos lleva incesante e irremediamente de un segundo a otro, durante todo el intervalo que duran nuestras vidas. No podemos detener ese flujo de tiempo a través de nosotros, no podemos acelerarlo ni podemos retardarlo, no tenemos más remedio que dejarnos llevar, a sesenta segundos por minuto, por la corriente sedosa e implacable que nos hace recorrer todas las transformaciones biológicas de la niñez a la vejez y alrededor del cual se buscan nuestras vidas personales, sus interacciones colectivas, la vida social y los sucesos históricos. Lo que ya ocurrió es inalcanzable, lo que va a ocurrir es inconcebible, por más que tengamos una limitada capacidad de predictibilidad.

Entonces vivimos solamente un presente, constante, permanente e inextinguible, que consiste de nuestro paso por la tranquilamente implacable corriente del tiempo, de cuyo transcurso somos absolutos esclavos. Lo que pasó no existe ya, el futuro no ha ocurrido todavía, nuestro infinito momento presente se condiciona por las consecuencias del pasado y por los planes para el porvenir. Ese infinito momento del presente se extiende, continua e ininterrumpidamente, desde el pasado hasta el futuro y encadena todos los momentos particulares en el constante fluir de la Historia. Aprisionados en ese tiempo que lleva velozmente nuestras vidas a su término, vivimos ese presente, que es a la vez pasado y futuro y que se impone a nuestros planes y deseos.

La música es un arte que transcurre exclusivamente en el tiempo. La otra dimensión de nuestro universo, el espacio, es ajena a ella. La música es un concepto temporal, un ente que vive en el tiempo y un arte vivo solamente en el tiempo, al igual que el hombre. Los animales y los objetos transcurren en el tiempo pero la percepción de unos y los efectos sobre los otros difieren





notablemente de lo que el hombre recoge del tiempo, por lo que la creación humana de la música resulta identificada con la esencia temporal de su creador. La memoria es la cualidad fundamental que permite a la música existir en los humanos, ya que en el instante del presente sólo se puede oír una nota de melodía, un acorde que viene de otro y que se dirige hacia otro más. Es un arte de naturaleza acumulable, una cadena de sonido que se extiende a lo largo del tiempo, cuya médula deriva de las consecuencias de su pasado y de los proyectos para el futuro y cuya síntesis en el tiempo sólo puede vivir en el dilatado y continuo momento del presente. Si detenemos una nota de una melodía durante tres horas habremos congelado esa pieza musical durante ese lapso, pero la obra musical no habrá vivido ni habrá desarrollado su secuencia lógica y vital, tan sólo habremos dilatado uno de sus componentes, desnaturalizando al todo y al componente. Tal vez esta fabulosa tecnología, aberrante e inconcebible, logrará hacer con la vida humana lo que el hombre puede hacer con la música en el tiempo. Esto sería profundamente interesante, ya que la música puede ser reconstituida una vez que ha transcurrido, aun cuando esta reconstitución no sea sino una repetición de su vida primordial, que transcurrió cuando fue compuesta, su equivalente con la vida humana.

Esa acumulación de instantes particulares se siente en la sangre, es análogo a la conducta celular de continua renovación. La mayor parte de nuestro cuerpo está formada por células que no existían hace diez años. Parece que sólo las neuronas y las células estructurales permanecen y tal vez esto permite la noción de identidad en el hombre a lo largo de su vida ya que sus neuronas, las encargadas de percibir, conocer y ordenar, son las mismas que ha tenido siempre. La continua renovación análoga el cambiante flujo de la música, que siempre es la misma pero que siempre cambia, aun cuando repite, ya que la nota que ha sonado, esa precisa y específica nota, no volverá a oírse y sólo podremos sonar una nota similar. Ese cambio permanente iguala a la música con el organismo humano, con la Historia siempre mudable y asaz repetida. La Historia podría no ser sino la conducta en el tiempo del organismo social, compuesto de multitud de elementos biológicos y volitivos.

La música, en resumen, sólo vive en nuestra memoria; no podemos verla toda de un solo golpe, no podemos abarcarla en su integridad, su percepción, y aun su recuerdo, dependen del tiempo en que podemos desarrollarla. Cada nota deriva su significado y existencia de las que la precedieron en el tiempo y nuestra mente binomial, que no puede enlazar más de dos pensamientos a la vez, requiere enlazar continuamente un sonido con otro, ya que no puede enlazar en el tiempo sonidos simultáneos y requiere conectar sonidos sucesivos. De la misma forma como no es posible sumar tres números a la vez y para todas nuestras operaciones matemáticas requere-

mos asociar binomios, hasta obtener el agotamiento de todos los términos disponibles. $2 + 2 + 3 = 5$ es siempre posible,



no está al alcance del cerebro intelectualmente bidimensional del hombre.

Todo en la música repite el Universo. La simétrica irregularidad, el desigual equilibrio de la Naturaleza es una característica constante de la música. En la Naturaleza todo es similar (tal vez deberíamos decir análogo), todo es lógico, nada es igual ni exactamente similar, siempre hay variaciones infinitas dentro de una forma, ya sea viva o pertenezca al reino de los objetos inanimados. Tal es el caso de los cristales de nieve, cuya maravillosa simetría es siempre similar pero que jamás se repite. La belleza óptica de esas pequeñas formas ordenadas de moléculas deriva en parte de la idea, un tanto poética, de que siendo siempre parecidos nunca se han encontrado dos iguales. Esa constante simetría cuya forma exterior es siempre variable, aparece también en los árboles, en las huellas digitales, en los rostros humanos, en dondequiera que exista un ser creado por la Naturaleza. La repetición exacta y la monotonía reiterada son inventos humanos.

La estrecha conexión, en íntimo contacto entre el pensamiento y el llamado mundo real, que suele perderse de vista con demasiada frecuencia y hasta olvidarse para muchas vidas particulares es muy claro en el mundo de la interpretación musical. El pensamiento es un principio de acción mucho más grande de lo que generalmente se acepta. Esta estrecha relación del pensamiento con la acción se basa en la fisiología humana, ya que con independencia de lo que la investigación pueda en el futuro descubrir en la hoy oscura interrelación entre las neuronas y la mente, son circuitos neuronales los que parecen hacer funcionar al pensamiento. La pornografía consigue activar el apetito sexual desencadenando una serie de reacciones físicas por la vía de dirigirse de inmediato al pensamiento. Los sistemas diseñados para motivar vendedores y acondicionar a seres inseguros y débiles al sistema de producción capitalista se basan en la formación de un sistema de pensamiento "creativo" y "productivo" que les permita superar sus inhibiciones y los lazos que les atan a su debilidad mental y emotiva para lograr un mejor modo de relación con el sistema. Estos procedimientos de fanatización han sido puestos en acción en diversos momentos de la Historia y el resultado que Hitler y Mussolini consiguieron con la fanatización de sus pueblos es muy elocuente para describir el poder del pensamiento humano sobre el mundo exterior, ya que la conducta principia con el pensamiento y fue el condicionamiento



de pensamientos agresivos el factor determinante que llevó a la aceptación del enfrentamiento entre las naciones y a la guerra.

Estas relaciones son muy claras en el mundo de la interpretación musical. Para tocar un instrumento musical (ya sea el violín, el piano, la trompeta, el arpa, la guitarra o la orquesta) con la debida eficacia es necesario hallar el punto de equilibrio personal en la esfera de la relación de la mente a los músculos. Es el control mental del movimiento físico, el aspecto psíquico más que el físico y mecánico, el que otorga la maestría sobre un instrumento musical. La habilidad para lograr la secuencia de la orden mental y la respuesta física define la capacidad técnica de un intérprete. Pero la interpretación musical no se agota en la mera producción o reproducción de un sonido adecuado. Este control que dirige mentalmente la ejecución de movimientos musculares tiene por objeto prestar una herramienta a la imaginación creadora, cuya formación del concepto ideal de una obra musical rige la ejecución de la misma. El músico escucha mentalmente los sonidos que desea producir y cuando logra una imagen clara y fuerte de ellos es cuando salen de su instrumento. La respuesta de las manos entrenadas se halla tan vinculada que parece parte misma de la mente. En este misterioso atributo tiene su parte la intención, la voluntad de un músico de lograr un resultado que desea.

Esta vinculación del pensamiento del intérprete con la música que produce tiene una obvia base psicológica. Es necesario pensar en la música para tocarla. Eduardo Mata aconsejó alguna vez la adopción de un gesto muy convincente en el director de orquesta para suplir una técnica de batuta refinadamente acabada. El consejo tiene un fondo en el que claramente se ve el papel de la intención y la voluntad, la acción del pensamiento para producir un resultado físico y convertir un concepto en realidad objetiva. Luis Herrera de la Fuente ha dicho que la música es el único ritmo que el hombre lleva en la esfera mental y en la somática al mismo tiempo e identifica a la música con la vida misma dada su conjunción del ritmo mental y el biológico.² Es, en realidad, una manifestación mental que comparte muy profundamente las peculiaridades más sofisticadas de la vida humana.

Las neuronas de un cerebro determinado se encuentran total y absolutamente separadas del medio exterior. En su oscura, húmeda y cálida celda viven aisladas de las neuronas de los demás cerebros. En realidad, una neurona está tan lejana de otra de un cerebro distinto como un habitante de la Tierra está de un ser que vive en otra galaxia. Sin embargo, mediante un intrincado sistema nervioso es posible que al tocar un ser humano a otro esas neuronas entren en comunicación mediante una complicadísima red que substituye al sistema óptico que la astronomía utiliza para escudriñar otras galaxias y quedan conectadas y comunicadas entre sí. El organismo tiene también sistemas ópticos y un medio auditivo de comunicación que le permite recibir y descifrar mensajes complejos de

significado múltiple a través de su intrincada red nerviosa. La música sirve para comunicar al pensamiento y para objetivar al exterior, a otros cerebros, a otros seres, esos circuitos neuronales que la contienen. Así, además de la comunicación de unas neuronas con otras, se obtiene la comunicación de una mente con otra y, en el caso de la música, la comunicación colectiva con un sólo pensamiento, que se reproduce en cada uno de los universos celulares y emotivos que toca.

Hay quienes piensan que una nueva revolución científica, similar a la ocurrida desde el siglo XVII (Newton) hasta el XX llegará algún día a la Humanidad, si bien la idea es que será en diversa dirección de la ruta física seguida hasta ahora y que el universo síquico será el nuevo campo de exploración científica.

Aquellos genios del equilibrio y la claridad de pensamiento que fueron los griegos concedieron una gran importancia a la música. Los filósofos mayores, los menores y los medios se ocuparon de ella con esa fría pasión que caracterizó al espíritu griego clásico. Valerius Maximus y Yamblico nos dicen que Pitágoras aprendió de los caldeos sus conocimientos matemáticos y astronómicos. Pero vengan de donde vengan las ideas griegas sobre la armonía de las esferas y la teoría de los números que regían el pensamiento pitagórico resultan de espíritu artístico ya que la concepción del universo como una construcción basada en una razón musical, con siete planetas estando en los cielos para emitir sonidos tan consonantes que producían la música más exquisita, es un símil que señala con precisión el lugar de la música en el pensamiento griego. La concepción de equilibrio y lógica que tuvieron los antiguos de la música, que se perpetuó como principio en el *quadrivium* medieval es una idea intuitiva muy certera de la profunda razón ética de la música, de la identidad de esa expresión humana con la Naturaleza.

La idea de que la música es algo más trascendente y misterioso que sus inmediatamente perceptibles ruiditos arreglados para desahogar pasiones, catalizar emociones o divertir a la gente no es decabellada. Hay una noción innata de que la música es, o tiene dentro de sí, una entidad extremadamente compleja, poderosa e importante.

La música es la más enigmática manifestación de los humanos, extraños animales insuflados de un espíritu que accionan durante el breve momento de sus vidas en este planeta mientras mantienen viva su raza y es, al igual que ellos, frágil e indestructible.

Tal vez algún día se llegue a saber la naturaleza de la relación entre música y mente. La música es la llave, o la puerta, o quizá ambas cosas, de un mundo ignoto, de un maravilloso y mágico universo que tal vez sea el reino propio de los espíritus humanos, aquel Paraíso primordial añorado por todas las civilizaciones, al que todos tendemos a volver, al que todos soñamos con poseer.

El gran descubrimiento no debe ya estar demasiado lejos.

New York, abril de 1976.

1 Cfr. Luis Herrera de la Fuente, "Música y Vida", en El Pensamiento Contemporáneo de México, México, 1973, p. 237. "El fenómeno música nace un buen día a la vez dentro y fuera del hombre, quizá paralelo a las primeras interrogaciones, a los primeros atisbos del misterio."

2 Cfr. Herrera de la Fuente, *Op. cit. supra*. En su profundo y poético artículo, Herrera de la Fuente expresa con gran acierto: "Lo vital, pues, es el movimiento y la música es esencialmente movimiento; participa del rayo

primordial. Por esto decíamos antes que la vida es la música y la música es la vida, y, como ella y como el tiempo, transcurre fatalmente sin detención o regresión posibles, impulsada por la inercia de la organización cósmica." En el mismo artículo se refiere al ritmo como ley universal y dice: "...es sólo en la música que impulso vital, tensión y distensión, sístole y diástole, vibración física y metafísica, ritmo y pulso son origen, entraña biológica, elemento y función a la vez de lo humano, de lo físico, de lo animal y de lo artístico."

Luis
Britto
García

LOS Imaginarios (suite)

LA CARRETERA

Queridísimos padres:

Llegado al sitio de los trabajos para la carretera, he abierto el arcón con las tablas de logaritmos y las medias tejidas por mi idolatrada Graciela. Ya han puesto a picar piedra a los presos del Ministerio de Relaciones Interiores. Anoche abrí el pomo con las quinientas perlas de quinina. La primera capa de la calzada es de 0.15 metros de espesor, formada con piedras de 0.7 a 10 cms de grueso. Están con fiebres la mitad de los presos de la Gobernación. Como Ingeniero Agrimensur he tenido que protestar ante el Coronel González por la falta de proyecto para los trabajos. Han muerto de picadas de culebra dos de los presos del Ministerio de Justicia. De noche los alacranes se me suben por el mosquitero. Como del rancho mejorado del Coronel y se me agotan los frascos de sal de fruta. La cobija impermeable me ha servido para inspeccionar el derrumbe que sepultó a los presos de la Prefectura. Fracasé tratando de aplicar los consejos de la Guía Médica de Chernovis a tres presos del Presidente que finaron de calenturas. He soñado que llovía piedra picada. Las botas para el agua las perdí en un tremedal sacando a dos presos del Ministro de la Guerra. Día y noche discuto con el Coronel González sobre los problemas del peralte y de la pendiente excesiva de la vía. Las tres linternas me las decomisó anoche el segundo Oficial encargado, que salió a perseguir cuatro fugados y los mató a palos en la cuneta. No me quito el sombrero de terciopelo que me da la ilusión del calor contra el frío de las calenturas. La sábana con las iniciales la regalé para mortaja de Colmenares, el preso del Ministerio de Justicia que con sus cantares distraía mis penas. Sueño todas las noches que llegamos a un pueblo donde me veo morir en un chinchorro cubierto con un mosquitero, redactando una carta en papel cuadriculado. La insolación ha reventado los diez presos del Presidente del Congreso. No me hablo con el Coronel González desde que descubrí que no declara los muertos para seguir cobrando las raciones. He soñado que llegamos a un pueblo que ha quedado desierto porque los cabos han llevado a todos los hombres a morir en la carretera que va hacia ese pueblo. Las bajas de calentura se mueren sobre los picos y los sargentos siguen dándoles palos. Desde hace tiempo cavamos bajo tierra. Profundo. He encontrado enterrados mis viejos compases, el trompo que gané en el colegio y una medallita que tenía en su pecho mi niñera. Más abajo, sólo hay sombra, para siempre. Ya el sol no nos molesta.



LOS IMAGINARIOS

A mí me reclutó, sí señó, el Coronel Linares, sí señó, que para entonces era de la revolución, sí señó, y le vendió al gobierno la batalla de Mataperro, sí señó, porque le prometió un ascenso, sí señó, y la Prefectura de Santa Rosa, sí señó, y yo fui uno de los pocos que escapó, sí señó. A tambor batiente entramos en Santa Rosa y el General Linares me dice, Jacinto, cuídeme los presos en la Prefectura, y yo me presento a la Prefectura y le digo, no hay nadie, General, en la Prefectura no hay nadie; que no me contradiga, Jacinto, que me cuide los cien presos de la Prefectura, que aquí están anotados y toóos los días cobro el dinero para su ración, y yo voy, pas, pas, pas, y me cuadro frente a la Prefectura con sus calabozos vacíos felicitándome de que en el pueblo tampoco hubiera nadie para verme hacer ese papel de pendejo, estar cuidando unos presos que no estaban allí; Jacinto, Jacinto, oh, me dijo a los pocos días el General Linares, yo he decidido nombrarlo sargento; sargento de qué, mi General; pues sargento del contingente de reclutas que viene a cuidar los presos peligrosos que tenemos, que en cualquier momento se amotinan, y dónde están, mi General; cómo que dónde están, aquí está la lista y la orden de pago de las raciones, que acabo de cobrar en efectivo; usted acuartélelos y tome las providencias del caso, sí señó, digo yo, y me voy a la plaza llena de perros sarnosos y palomas muertas y digo ¡Compañía! , y nadie me contesta, ¡March! , y me jui a la Prefectura con la lista bajo el brazo y sintiendo que se reían, quién se reía, no sé. Ahora era una vaina, una guarnición vacía cuidando calabozos vacíos. Yo todos los días pasaba la lista y el General cobraba las raciones. De tanto pasar lista de presos que no estaban allí y de soldaditos que no existían llegué a conocérmelos de memoria; Pedro Luján tú eres un alborotado, compasión deberías tener de tu mamá; o Pepe Frijolito, no lllore de noche, mijo, que no hay mal que dure cien años, Roque Chacón, yo sé que usted brinca la tapia de noche para ir a ver a la novia pero si lo vuelve a hacer le sale cepo de máuseres, así yo me entretenía tratando de no pensar, qué es lo que lo jode a uno, hasta que un día el General Linares me dice ah vaina, ah vaina qué, mi General, que viene en gira El Esclarecido y le va a pasar revista a la guarnición y a indultar los presos, ah, bueno, le contesto, cómo que ah, bueno, me dice, y cómo se justifica lo de los trescientos pesos diarios en raciones. Jacinto, estamos en campaña, Jacinto. Sí, mi Gene. Los cien presos se acaban de escapar para unirse a la revolución. Sí, mi Gene. Y hay que perseguirlos. Con qué, mi Gene. Cómo que con qué, con los doscientos reclutas. Toque alarma y disponga el orden de marcha, que ahora mismo telegrafía a la capital el parte de los sucesos. Ahora lo que me desagrada, yo de pendejo tocando alarma y llamando a hacer formación en una plaza vacía con tantos ecos, y ese desfile, chaplán, chaplán, chin, chin, y las risitas,



que no eran de nadie, y los perros bostezando.

Aliviado me sentí a pesar de la polvareda de la marcha, y cuando la disipó el viento de la tarde ví que el General nos llevaba a una encerrona. Mi General, dije, esta hondonada es una vaina. Estamos cortados por la quebrada y el barranco. Siga adelante, carajo, y no discuta. Pero mi General, le dije. Cállese, y ordene avance, mire que ya le están disparando a las vanguardias. Acabaron la vanguardia, mi General. Cargue con el centro. Nos mataron todo el centro, mi General, ya le dije que esta posición es fatal. Avance con la reserva. Sobre su conciencia esta mala batalla, mi General. Como hombreritos, les dije a los muchachos, y me lancé con ellos al asalto. Cuando cayó a mi lado el último recluta, habíamos también barrido a machete al último de los que hacían la emboscada. Esto es el acabose, dijo riéndose el General Linares, el gobierno y la revolución se liquidaron enteritos. Yo sentí en la lengua la gran amargura del aguardiente con salitre. Eché a llorar, con los ojos picados por la humareda de la pólvora. Qué vaina es esa, Jacinto, me dijo el General, rasgando las listas y redactando el parte de la heroica defensa de Santa Rosa. Me dan tristeza, dije, manque sean imaginarios. Pero Jacinto, dijo el General, llevando la mano a la carabina, si tú también eres imaginario. Entonces sentí que se me derramaba por la boca la sangre de la herida, y se me doblaron las piernas. Caí entre la noche, por la ladera llena de cadáveres.

* Con *Rajatabla* —Premio Cuento Casa de las Américas, 1970, con reedición en Siglo XXI—, el venezolano Luis Britto García emergió en la narrativa latinoamericana como un escritor de singular interés y dueño de un estilo como fraguado a golpes secos, precisos, implacables, con el uso de una formidable ironía para descarnar la corrosión moral de una civilización ultramoderna, “injertada en un universo miserable y neocolonial”, y a quien se ha reconocido gran destreza técnica, eficacia en su estilo, audacia de propósitos, asociación hábil de ideas y anécdotas, lucidez penetrante, poder de fantasía y capacidad de síntesis. Britto García trabaja en un nuevo libro,

CARPION MILAGRERO

Carpión Milagrero, tú que naciste del amor, permítenos morir sin él.

Venga a nos el olvido de tus ojos tristes donde nos reflejamos los de este pueblo, que es todo él como una lágrima.

Retirada nos sea tu mano que desató los furores del prodigio y terminó la aridez haciendo que lloraran los pájaros.

No resucites nuestros muertos, que no nos entran por los zaguanes reprochándonos nuestros olvidos.

Perdona nuestros terrores así como nosotros te perdonamos el florecer de las piedras y que el agua hablara al ser bebida.

A ti te impetramos que detengas las lluvias de palomas y las montañas que vienen hasta nuestras puertas para ofrecernos sus hierbas más humildes.

Apártanos de tu beso que hace nacer en nuestros cuerpos la perfecta salud y el antojo de un amor tan perfecto que para él no existen nombres.

Despójate de tu cayado que escribe en los aires tan hermosas visiones que nos duelen nuestras entrañas.

Desvíate de nuestras puertas esos tus pies que devuelven transfiguradas en gemas las briznas y las espinas de los caminos.

De las visitas del arcoiris, guárdanos. De la conversación de los helechos, protégenos. De la mirada de las nubes, sálvanos. De las canciones de los peces, cúbrenos. De las lunas bailarinas, distáncianos. De las torrenteras de luz, resguárdanos. De la borrachera de los soles, quítanos.

Apiádate de nuestros insomnios en que cavilamos los prodigios que añadirás cada mañana a la tierra.

Conduélete de nuestras dudas al no saber qué maravillas pedirte.

Sálvanos de nuestros terrores al verificar la insuficiencia de los milagros.

Concedida nos sea la gracia de olvidar el llanto de las cosas al ser transformadas.

Borrada nos sea la amargura de nuestro corazón al vivir entre milagros y ser incapaces de obrarlos.

Míranos con compasión así como nos miraste en la hora terrible en que nos prometiste la insuflación del valor y el aliento que nos permitiría a todos hacer prodigios.

Recibe piadoso estas súplicas así como recibiste las piedras con que en ese instante te lapidamos.

Por las intenciones de tu corazón, que todavía late, por el brillo de tu amorosa sangre, que todavía nos tiñe, por las palabras de tu lengua, que arrancamos, por los actos de tus suavísimas manos, que dimos a los perros.

Enmudécenos, Carpión, ensordécenos, Carpión, embótanos, Carpión, haznos insípidos, Carpión, Carpión cieganos.

(Se reza indefinidamente hasta que la muerte llega)

Abrapalabra del cual él mismo anticipa que “abarca varios siglos, incluye viajeros en el tiempo, bucea en la historia española, incorpora el futuro con la muerte de las galaxias, y tiene por núcleo un personaje obligado a engendrarse y parirse a sí mismo infinitamente”, y obra a la que define como un gran oratorio profano. De esta nueva y aún inédita novela son los presentes textos, una suite titulada “Los imaginarios” de los cuales el largo andante, en “La carretera”, el allegro, “Los imaginarios” y el “Carpión milagrero” valen para advertir o confirmar el estilo de Britto García y para anticipar que en *Abrapalabra* habrá un libro de extraordinaria tesitura literaria (E. V.).

Luisa
Valenzuela

E

l que busca
pierde*

Doy vuelta la página del diario de la tarde y leo:

...“La historia comenzó en un bar de la calle des Escudellers, donde dos parejas bebían alegremente. La conversación discurría por los cauces absurdos de los que no tienen nada que decirse y tomó el derrotero de la valentía. Naturalmente, el que era de profesión banderillero alegó ser naturalmente valiente, cosa que quizá fue puesta en duda por parte de una de las mujeres y entonces comenzaron los cerrados hombres a hacer más y más hombrías, entendiéndose a cuál más machote y ya para dejar boquiabiertos a los tres, el banderillero tomó violentamente el casco de la cerveza que tomaba y lo estrelló contra el mostrador. Acto seguido se aplicó la parte cortante del cristal a la muñeca izquierda y con ella se hizo un profundo tajo en las venas”...

rápidamente tomo las tijeras, recorto, retrocedo con renovadas furias hasta un punto crucial de mi cerebro, reconozco ríos, regueros rojos como la sangre roja que corre cerebro adentro, que me inunda canalizada y cálida. Empiezo a emprender la empinada espiral que conduce mi cuerpo por el caudaloso torrente de mis venas y sigo también otro hilo de sangre, el del imbécil, invencible imbécil ahora vuelto invisible por obra y gracia y bonhomía de un desdoblamiento. A ella la reconozco en el dibujo que ilustra la página del diario, a ella soy capaz de reconocerla en cualquier parte aunque se trate de una imagen muy borrosa y más bien indiferente. Sé que ella está en mí, me basta recorrer mis hilos más vitales para encontrarla a la vuelta de una arteria, en el recóndito codo del colon ascendente. Cada pedacito interno de mi cuerpo la conforma, cada partícula-yo tiene nombre de ella a pesar de esa extraña contingencia que la vuelve a ella innominada y única, al menos para mí y es lo que a mí me importa. Importa (comporta) muchos kilos de músculo apretado, la masa que soy yo, diré sesenta y ocho kilos, buena cantidad de carne delimitada por una piel porosa que no por eso se escapa de los poros, respeta las tangentes y no adopta las formas arbitrarias que muy bien podrían esperarse de una piel más elástica y menos circunspecta.

Es decir, heme aquí: ni muy bajo ni alto, ni gordo ni delgado ni vehemente ni ciego ni tonto ni perezoso ni feo ni buen mozo más bien algo extraviado y no siempre creativo. Ese soy yo a pesar de haber dado mis señas en alguna otra parte, a pesar de querer tomar más consistencia y de intentar delimitarme en tiempo y en espacio. No es fácil saber quién se es y si se es, menos fácil resulta completar a los otros tratando de integrarlos a la cosmogonía doméstica que llevamos dentro. Ella está acá y acá y acá (señalando regiones de mi cuerpo y espacio invisibles). Ella está en la noticia de este diario no sólo por el nombre de una calle sino porque reconozco su obra y su sed insaciable. Si no se ha bebido hasta la última gota de esa sangre de imbécil creo que podré seguir

su derrotero, internarme por la huella que ha dejado el reguero de sangre y volver con el olfato a su guarida.

Me he quedado ciego de esa manera extraña que significa: los ojos ya no me sirven más para encontrarla, los ojos no me llevan a su puerta. Ahora ven la vida de los otros, se han enceguecido de puro conformistas y recorren unas calles atestadas de gente que no escucha, se detienen en una plazoleta encerrada entre casas de seis pisos con una fuente sucia unas palmeras y un poquito de verde polvoriento para dar ilusión y eso no es todo.

Yo sé que en estos ojos míos, estos ojos de mierda, ya no llegaré hasta ella y de todos modos ¿qué?, tengo otros radares me guío por otras fuentes de luz, aquellas que no irritan el nervio óptico. Todo nervio yo nervio todonervio salgo en pos de ese hilo conductor que me llevará a su casa: el reguero de sangre.

(y el día que pierda los dones del olfato recurriré al tacto, al oído, al gusto. Lameré las paredes hasta llegar a ella y el día que pierda el poder de mis cinco sentidos inventaré otros nuevos y el día cuando los nuevos no me basten, el día que sin ojos sin lengua ni orejas ni piel ni pituitarias me arrastre —si me arrastro— me estire —si es que puedo estirarme— me deshaga y no olvide, ese día también llegaré a ellas no por cuestiones de amor ni esas pamplinas sino por ser lo que soy a pesar de haberme desintegrado plenamente).

Habrà una noche y esa noche será. Habrà algo tan terrible en esa noche por su sola condición de noche, su verdad pavorosa. Yo de noches entiendo muy poco y le preguntaré a ella cuando la encuentre —si la encuentro— qué es la noche. La noche es una caja azogada, la noche es otro país. No son definiciones lo que busco, es la explicación total y sólo ella puede hablarme sin hablar y dármele sin siquiera mencionar su nombre. A la fauna de la noche sólo se le ven los ojos, ojos siempre verdes, un verde de profundidad de mar, ginecológico. Ella lo sabe todo y yo no tengo por qué perderla a la vuelta de un gesto, en algún rincón donde hagan sus nidos las aves del desastre desdentadas y voraces, plegables para ser llevadas en el bolsillo interior de la chaqueta.

Me está creciendo un punto de dolor sobre la sien izquierda, es el tiro de gracia que ella me disparó una martes a medianoche, un balazo de acción retardada que ahora empieza a viajar por mi cabeza. Pegajoso dolor, es una especie de última esperanza a la que me aferro antes de largar mis sabuesos internos en su búsqueda por miedo de aventurarme por pasajes secretos que quizá ni siquiera me conduzcan a ella. Pero ese imbécil que se abrió las venas para probar su hombría (como si el fluir externo de la sangre fuera cosa de hombres) sólo puede haber sido instigado por la tenacidad de ella. Veo la obra de su mano aunque no haya sido propiamente la que rompió la botella ni cortó las venas (no siempre las manos del verdugo figuran en la historia; no siempre las manos que ejecutan son las causantes reales del mal o del bochorno, no siempre se es

* Fragmento de la novela del mismo nombre (inédita). La autora es argentina, colaboradora de los suplementos literarios de los diarios *La Nación* y *La Opinión* de Buenos Aires. Ha publicado: *Hay que sonreír* (novela, 1967), *Los heréticos* (cuentos, 1967), *El gato eficaz* (novela, 1972), *Aquí pasan cosas raras* (cuentos, 1975).

lo que se desea ser ni lo que más se necesita. Si lo dudan, heme aquí de ejemplo y pueden ponerme a disecar dentro de un libro para después mostrarme en clases de moral o de conducta extraña. Yo, profesor, no me niego a verme rebajado a la condición inferior de testimonio siempre que sea con fines didácticos). Fue con fines didácticos, precisamente, que inicié la relación de estos hechos y ahora estoy dispuesto a sacrificar mi esencia, mi más o menos pálida existencia para entrar en la creación en cuatro patas y el hocico bien hundido hasta la soldadura que lo une al cogote y a las demás instancias de mí mismo.

Tengo un dolor de esos lacerantes que sólo un teclear calma al segundo, un tableteo sutil y acompasado que sólo puede provenir de las ametralladoras que siempre nos apuntan (¿siempre, siempre?, ¿no habrá un momento en que bajan la guardia?, ¿no será ése el instante en que empezamos a girar engeguedidos sin saber dónde estamos ni de dónde venimos ni para dónde vamos?, muchas veces, claro, aspiro a la libertad absoluta de no estar bajo la mira, pero la más de las veces la libertad me asusta y no ando tan seguro de mí mismo).

“Mis ametralladoras son todas interiores y a veces se disparan” dijo o pensó o escribió o comunicó ella, y en las horas de duda (que son todas, ahora) pienso que quizá en esa simple frase resida el secreto de su ser tan absoluto, tan real a pesar de que las circunstancias nos obliguen a pensar lo contrario. Especulaciones vanas: dudar de su realidad absoluta significaría dudar de todo lo que respira bajo este putito cielo. La lista se las dejo para que ustedes vayan conformándola cuidadosamente, cada uno tiene su propia serie irracional de irrealidades que lo reconcilia con la vida —por fugaces momentos, el tiempo superpuesto de un encuentro.

Yo, si así puedo llamarme, si me está permitido dibujarme con un vocablo impúdico. Yo, o este fluir constante, esta arbitraria cadena de causas y de efectos que suelo llamar *yo* por comodidad, costumbre y economía de medios —tres defectos siniestros— este ser que tiene nombre propio (aunque propio como comprenderán ustedes no es la palabra exacta, no es la dosis exacta con que el constante devenir me beneficia). Ni propio ni privado ni ser ni beneficia, todos conceptos falsos, ajados por la interpretación al pie de una letra coja. Aunque privado sí: privado de tantos dones, de la sabiduría superficial y la profunda, de una real noción de inconsistencia, de amor en el sentido perdido de este término, de paz simplificada y de cordura esencial a las que aspiro.

¿He dicho ya que salí en su búsqueda? Creo haber mencionado el hilito de sangre que me conducirá a ella, creo haber mencionado mi ceguera primordial, la que me aqueja cuando ella no está y que se vuelve un círculo vicioso: cuando la pierdo a ella recupero mi visión cotidiana, pierdo la verdadera vista y ya no puedo verla. Es decir que perderla significa perderla doblemente, significa no poder recuperarla hasta no haberla recuperado antes, cosa que es imposi-



ble. Ella me permite *ver*, y verla a ella. Yo sé que se esconde en cualquier parte y ni siquiera trata de ocultarse demasiado: debe de reírse mucho cuando me ve pasar a su lado sin notarla, buscándola como estoy a sólo dos pasos de su mano tendida. Debe de reírse horrores cuando me ve cruzar la Plaza Real esquivando borrachos, porque los borrachos sí que pertenecen al mundo en que me encuentro, convencional y húmedo como el mundo de todos, la vida en Barcelona.

A veces recupero gotitas de ella misma, escucho tres acordes de su risa, a veces su sombra me obliga a doblar una esquina y es sólo eso, sombra, la sombra de ella colgada de otro cuerpo que quizá se

le parezca aunque ya ni me acuerdo de su aspecto para reconstruirla a gusto, para hacer su retrato imaginario y arrancarla de la nada donde mora.

Todos estamos lacónicos de búsqueda y yo quiero concentrarme en ella, sacudir mis largos bigotes e irme husmeando en cuatro patas hasta dar con esa latitud que es su guarida. La zona omfálica. Su morada, más bien su habitat natural que está en la esquina de lo oscuro y la desdicha. Ya no me queda ni cómo mencionarme, no me queda ni una espina de mí mismo y voy tras ella y trepo por las empinadas escaleras y paseo por largos corredores y doblo ángulos rectos y llego hasta su puerta que ya no es más su puerta y no la encuentro. En cuatro patas llego hasta el punto preciso donde estuvo su puerta y de golpe debo izarme hasta la mezquina condición humana porque allí ya no hay puerta para mí ni un llamado ni nada.

De la puerta de enfrente, que sí es puerta, asoma una bruja envuelta en el nauseabundo vaho de las fritangas. Una harpía de entrecasa con crenchas como famélicas lombrices. Y me arenga: "La noble institución del matrimonio, el sacrosanto deber de aquellos que llegaron al altar para unir sus vidas contra viento y marea, nada de eso volverá a ser mancillado en esta casa, nunca más una noble institución cristiana se verá amenazada por seres de otro mundo. Tras esa puerta que usted tanto busca hay una alcoba blanca, hay una novia envuelta en tules que espera virginal a su marido. ¿Acaso es usted el marido? ¿Acaso sus rodillas se gastaron en subir escalones hasta ella? No podrá profanarla aunque lo quiera, en esta casa no se derrama ni una gota de sangre. En esta casa todo es blanco todo es puro y la novia seguirá esperando con un sonrisa pintada en los labios por un artista habilidoso pero nada más detrás de la sonrisa, tan sólo un gran mutismo y eso es lo que necesitamos en esta casa: la diafanidad del día. ¿El señor quiere entrar? ¿El señor quiere verla a ella tras el vidrio? Un poquitito embalsamada puede que le parezca, un poquitito hierática y quizá fría. Tuvimos que proceder así, tuvimos que condenarla un poco al rigor mortis para poder limpiarla. No crea que nos resultó fácil. Tenía los cabellos de miel bastante pegoteados, los ojos de miosotis un algo marchitos. Y yo le dije a mi fiel marido, mi esposo ante Dios y ante los hombres, aquél que nunca osó profanar mi cuerpo no sé si por pureza o por falta de hombría, le dije, pues, a mi marido: a estos ojos de miosotis lo que les falta es agua, nunca vieron la lágrima ni vieron dolor o arrepentimiento y nuestro deber es éste: regarle los miosotis, desenredar la miel de los cabellos, espantar las abejas y hacer de este panal tan dulce algo que purifique a los otros con una sola lamida de la vista. ¿El señor quiere pasar a verla? Si el señor es el príncipe azul tan esperado le rogamos que no nos la despierte, nos gusta tenerla así vestidita de blanco en su alcoba tan blanca donde todo reluce y es de día. No nos la toque, señor. No la desvista.



Respete esta humilde casa donde tan pocas veces florece la pureza."

La harpía estuvo a punto de tomarme las manos quizá para besarlas o para hacer de ellas un uso indigno y lujurioso. No pude soportar la idea y me largué corriendo escaleras abajo con mis manos colgando de los brazos como muertas y no fue disparar ni cobardía porque supe que en una habitación blanca, entre encajes y con el pelo rubio y ojos de lo que fuera no podía de ninguna manera tratarse de ella. Ella fría no, ella la oscura nocturna y tibia. Ella es de piel negra y lustrosa como un lutre. Por eso me pasé la mano recién lamida por la cara y proseguí su búsqueda.

Guillermo
Samperio

M

onólogo
del
cuentista
que se
enoja



Nunca me había puesto a escribir enojado o al menos nunca estuve de acuerdo en poner una letra cuando mis músculos se endurecían. Puedo escribir angustiado, con dolor de muelas, después del funeral de mi abuelo, triste y lloriqueando, con una pierna atrapada en el cajón del escritorio y hasta de espaldas a otros quehaceres mucho, pero mucho más importantes; pero enojado nunca, bueno, casi nunca enojado. Cada vez que lo intentaba sucedían cosas desastrosas y sin sentido aparente, y por lo regular terminaba arrepentido y asustado del producto: arrepentido porque, como es común en hombres que padecen mi oficio, soy muy borracho y eso quiere decir úlcera, y cuando escribo, fíjese usted nada más, me tomo medio litro de ron y fumo como si estuviera en una fiesta, pero cuando intento escribir enojado termino borracho. El temor me venía, y esto debe explicarlo mucho mejor usted, como la consecuencia irreversible de haber roto con los conductos emocionales comúnmente benéficos durante la risa y con la alfombra soportando mi tranquilidad y la de mi esposa. Para decírselo brevemente, cuando me enoja es un abrir y cerrar puertas y un transitar por pasillos y cuartos, que al final me recibe el pasado mañana, o sea, treinta años después de hoy, y ahí, en aquel lugar al que llego, sentada sobre el pasado mañana está la vejez, y todavía más, sobre los hombros de la vejez, formando ya el tótem de la desgracia y el futuro, me encuentro con la muerte. Entonces, perturbado por esa inexplicable combinación de tiempos, cuando miro hacia el cielo para enfrentarme cara a cara al tótem, me entra el miedo y un agudo dolor en el duodeno y me arrepiento porque sigo con otra botella.

Desde luego que todo esto se puede traducir en términos más sencillos o menos grandilocuentes, pero mire, el otro día estaba urgido por entregar un guión radiofónico y el enojo, una vez instalado en cada uno de los vellos de mi cuerpo, como si estuviera despatarrado sobre la alfombra, empezó a dictaminar lo que yo no tenía que hacer, exacto, igual que un carro sin chofer. El enojo terminó un cuento que yo tenía desahuciado, comenzó una novela que nunca terminé y al último se puso a escribir jitanjáforas. Mientras tanto, el inconcluso guión radiofónico me cacheteaba, mostrando su ordenada numeración como un perro enseña los dientes cuando le quieres quitar la comida; y todo se enredaba: la novela también pedía respeto, el cuento correcciones, mi esposa aunque sólo fuera un par de besos. La única contenta era la botella de ron. Pero al final, cada uno se quedó a medio terminar y con las mentadas de madre en la boca, porque yo me salí a caminar hasta la glorieta de Pancho Villa sin oponerles ninguna resistencia a las luces de los carros y trolebuses, pensando en el temor que me vendría con la

calma y sabiendo, además, que una vez tirado el enojo a la coladera, al final de las avenidas, de las calles y de alguna imprevista cerrada, me esperaba el totem.

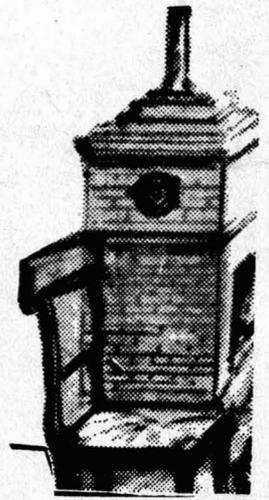
Mire usted, la cosa es que ponerse a escribir enojado complica la vida y compromete lo que algunos llaman responsabilidad. Ahorita mismo, aunque no me lo crea, más arriba de estas palabras, a dos cuartillas de distancia, hay un cuento acumulando rabia, y es seguro que selecciona los mejores adjetivos-alfiler para pincharme el rostro no sólo por la discontinuidad de que es objeto, sino por el abandono, el vacío y el frío, creados entre las presentes palabras y él. Y yo no puedo ponerme al tú por tú con un cuento, porque supongamos que acepte el reto literario que me lanza el cuento inconcluso, que mi enojo se multiplique (por lo tanto el totem crece), sumándole dos vasos rotos, una silla volando por la ventana del comedor y los insultos de mi esposa. ¡Ah!, porque a espaldas de esta página, como ya se habrá dado cuenta, se encuentra agazapada mi esposa, Elsa, la que necesariamente tiene que estar aunque no se distingan sus rasgos a través de la tipografía. Pero bueno, supongamos que me enclicho con el cuasi-cuento y que salgo ganando yo, que le abofeteo la cuartilla uno, que lo tomo de las cuartillas tres y cinco y que le aplico una quebradora para después tirarlo al boiler; sí, tal parece que todo ha sido muy fácil y que el campeón del mundo he resultado ser yo. Los diarios me elevarían a los cielos de los titulares a ocho columnas, pero ¿el derrotado tendría la oportunidad de una revancha?, ¿podría ese pobre cuento calcinado realizar sus ejercicios de calistenia en el gimnasio del Diccionario de Dudas y Dificultades para robustecer los músculos de los verbos mal conjugados? ¿A mi esposa —pregunto—, no le caería a los pies la pelota del gran chantaje, para que con el tiempo me diga, con los ojos entornados: “¡y tan buen cuento que era aquel!” o “¡lástima, porque el concurso lo hubieras ganado con el cuento del boiler!” Desde luego que nunca he ganado ningún concurso, aparte de que tampoco he publicado nada ni pienso publicar, pero la pelota en los pies de mi esposa es como el aplanacarne en las manos de un aprendiz de carnicero. Por eso, mejor permito que el cuento me cachetee, que se vuelvan contra mí las penosas situaciones del personaje central, que los verbos mal conjugados se me enreden en el cuello. Ya sé que después del drama literario-alcohólico el cuasi-cuento se quedará tranquilo y adormilado durante dos años, para que una mañana que venga de una noche de cuerpos en otra lucha, el cuento del personaje en penosas situaciones me haga una señal de letras entumidas. Me tenderá el brazo de la cuartilla tres y se dejará acomodar en la máquina de escribir como si Elsa posara al niño en su cama.



Gerardo
Velásquez

En la tupida oscuridad*

(Dos obras
en un acto)



Notas:

Las dos obras siguientes son para presentarse en un mismo programa. De preferencia, una misma actriz hará los papeles de Clara y Sabina. Otra actriz representará los otros papeles.

Las acciones se sitúan en una pequeña ciudad ferrocarrilera. Época actual.

Tanto el título como los epígrafes de las obras son del poema "En las tinieblas húmedas..." de López Velarde.

Para los decorados, los lados serán los del espectador.

UNO

"he aquí que, entre las sombras, regando estás la esencia".

PERSONAJES:

Clara, cuarenta años. Se le verá ojerosa, pálida, poco lúcida. Reprime el nerviosismo con escasos resultados.
Marey, cincuenta años.

El escenario está dividido en dos partes: el corredor y el cuarto de Clara. A la izquierda, se encuentra el corredor: ocupa la mayor parte del escenario. En primer término, está la puerta de la calle, no se ve. Frente a ella, una pequeña sala de mimbre entorpece la franca entrada a la casa. A lo largo de las paredes del corredor hay macetones con plantas diversas. En la pared de la izquierda, una puerta conduce a las demás habitaciones de la casa. En el fondo del corredor está la puerta del patio; se intuyen plantas, ropa tendida, una cerca de madera. La puerta de la pared de la derecha nos lleva al cuarto de Clara: es bastante estrecho. Una cama matrimonial y un ropero de buen tamaño, hacen más opresivo el ambiente.

En este decorado se dará especial énfasis a los focos que iluminan las habitaciones. El del cuarto de Clara, está al alcance de la mano; se le esquivará, o de plano apartará al andar de un lado a otro. El foco del corredor estará cubierto por un farol. Cerca de la puerta de la calle está un medidor de corriente eléctrica. La tarde está muy avanzada. Del lado del patio y sobre una silla está parada Marey. Tiene los brazos en alto.

Marey: [Dando un grito.] ¡Como que me dieron toques! [Ríe nerviosamente.]

Clara: [Está en su cuarto. Trae una toalla enredada en la cabeza: acaba de bañarse. De mala gana atornilla y desatornilla el foco de una lámpara. Cortante.] ¿Toques? El "suich" está bajado.

Marey: Cerciórate, ¿sí?

Clara: [Continúa con lo suyo.] Desde aquí estoy viendo tamaño "suich" bajado. [En voz baja.] ¡Ya no estás...! [Pausa.]

Marey: ¿Y si me corto un dedo?

Clara: Muy merecido te lo tendrás. Deja ahí, Marey. Otro

día lo cambiamos. Es más necesario el foco de mi lámpara.
Marey: Estuviera el escusado dentro de la casa, voy de acuerdo. Pero afuera, y a oscuras, Dios sabrá.

Clara: Pensaba leer.

Marey: ¿Leer? ¿Y ahora qué mosca te picó?

Clara: ¿Me prestas tu Biblia?

Marey: No necesitas pedirla prestada. [Baja los brazos. Trae unas pinzas en la mano derecha.] Se cansa una de tanto estar así, de puntas. [Echa la cabeza hacia adelante para descansar.] Medio se marea una. [Ríe. Se detiene del marco de la puerta.] Tu foco alumbraba bien. Puedes leer con ése. [Clara mira con brusquedad el foco que está al centro del cuarto.]

Clara: Con el foco tan lejos, no puedo leer.

Marey: Quítalo y ponlo en la lámpara.

Clara: [Frustrada.] En eso estaba pensando. [Va hacia el foco que le mencionaron. Levanta el puño. Después de un momento de indecisión, le da un manazo. Asustada interrumpe el movimiento del foco: amenazaba golpear contra el ropero. Vaga por la habitación. En un arranque de furia da una patada a una pata de la cama. Le dolió. Se queja en voz baja.]

Marey: [Ha vuelto a su tarea.] ¿Me hablabas?

Clara: Hablaba sola. ¿No puedo?

Marey: Los locos pueden.

Clara: La loca es otra.

Marey: ¡Vaya que sí! Te estoy esperando con el foco.

Clara: Voy con él. [Desatornilla el foco de la lámpara.]

Marey: Está medio difícil de quitar esta rosca. A ver si tú sí la puedes quitar. [Vuelve a descansar bajando los brazos.]

Clara: Despreocúpate: ni la lucha haré.

Marey: [Enojada.] ¿Quién demonios lo rompería?

Clara: Te digo que oí como una piedra. [Inquisitiva.] ¿No la oíste tú?

Marey: La noche se hizo para dormir. No para averiguar quién se echa más pedos.

Clara: Pues yo oí como una piedra. ¿No la escuchó Genaro?

Marey: ¿Te parece poco con el vidrio que se encajó en la planta del pie?

Clara: Ni hubiera ido a trabajar.

Marey: ¡Bonitos consejos! ¿Ya vas a mantenernos tú?

Clara: [Sin hacerle caso.] No se te pase preguntarle.

Marey: ¿Qué?

Clara: Nada, nada. [Pausa.] ¿Y si se descompone la máquina?

Marey: ¿Cuál máquina?

Clara: ¿Cómo que cuál? Pues en la que iba Genaro.

Marey: [Desatiende su tarea un momento.] Lo que quieras con Genaro, conmigo.

Clara: Se me ocurrió.

Marey: Se te ocurre cada cosa. [Pausa.]

Clara: Yo creo que sí regresan temprano... Con tal que sea antes del amanecer... Pasado mañana, entonces... [A Marey.] ¿Verdad que Agustín...? [Se tapa la boca.]

Marey: ¿Verdad que quién?

Clara: Hablaba de...

Marey: ¡Con tal que no me quede así...!

Clara: ¿Ya vas a empezar a decirme loca?

Marey: ...como estatua. Yo aquí sobándome el lomo, y tú por allá metidota haciendo quién sabe qué.

Clara: [Mintiendo.] Estoy echada en la cama. Descansando. ¿No te da envidia?

* Obra premiada con el 1er. lugar en el Concurso de Teatro convocado por el Museo del Chopo en...

Marey: Bien sabes que sí. ¡A quién no le gusta perder las horas a lo puro menso!

Clara: [Molesta.] Pues no, no estoy en la cama. [En voz baja.] ¡Estoy llorando! [Se limpia las lágrimas.] No, no estoy llorando. Estoy feliz. [Trata de reír.] Soy feliz. [Mira el foco que aún trae en una mano.] ¡De no ser por este foco! [Con violencia lo arroja al suelo.]

Marey: ¿Qué pasó?

Clara: El foco... se me cayó...

Marey: ¿Lo rompiste?

Clara: [Feliz.] No mucho. Apenas tiene una rajadita.

Marey: Rajadota. Hasta acá se oyó el fregadazo. Si serás bruta. ¿Cómo fue que se te cayó?

Clara: Me tropecé. [Con diligencia va hacia donde está su hermana. Del lado del patio está la escoba y el recogedor. Regresa con ellos y recoge los vidrios.]

Marey: Ay Clara, cuando no te tropiezas, metes la pata.

Clara: Compraré otro foco.

Marey: Has de ser millonaria.

Clara: [Fingiendo enojo.] Entonces no lo compro.

Marey: Ándale, para que te quedes sin luz. De castigo, estoy pensando en poner en el patio, el foco de tu cuarto.

Clara: Haz lo que quieras.

Marey: ¡Carajo! Y ahora que ya saqué el mugrero de rosca. [Mira los restos del foco con atención. Con disgusto, los arroja hacia un lado del patio. Salta de la silla. Con una mano se toca el lado del corazón.] Una ya no está para las subidas... [Se deja caer en la silla.] Ni para las bajadas. Ay madre, qué día. [Pausa.] ¿A qué hora vamos a comprar el pan?

Clara: [Sobresaltada. Había tenido la vista fija en algún objeto del cuarto.] Ve tú sola. Hoy no tengo ganas de salir a ninguna parte.

Marey: Se nota, te la has pasado encerrada como león.

Clara: [Molesta.] Esté donde esté, es cosa que no te importa.

Marey: Rectifico: leona enjaulada.

Clara: [Se quita la toalla de la cabeza y se seca el pelo con la misma.] Marey, ¿me pones los tubos? [Suplicando.] Por favor.

Marey: ¿Los tubos?

Clara: Sí, los tubos.

Marey: ¡No que no pensabas salir!

Clara: Si a última hora me decido a salir, ¿qué? ¿Vas a impedírmelo? [Pausa.]

Marey: ¿Por qué estás enojada?

Clara: ¿Enojada? Nerviosa, más bien. [Saca un cepillo del ropero, y se cepilla el pelo. En voz baja.] Avergonzada es más correcto. [Canta.] "Yo soy rielera y tengo mi Juan, / él es mi vida, yo soy su querer." / Me está empezando a salir urzuela. Me cortaré el pelo. [A Marey.] ¿Cuánto hace que me corté el pelo?

Marey: ¿Te lo vas a cortar?

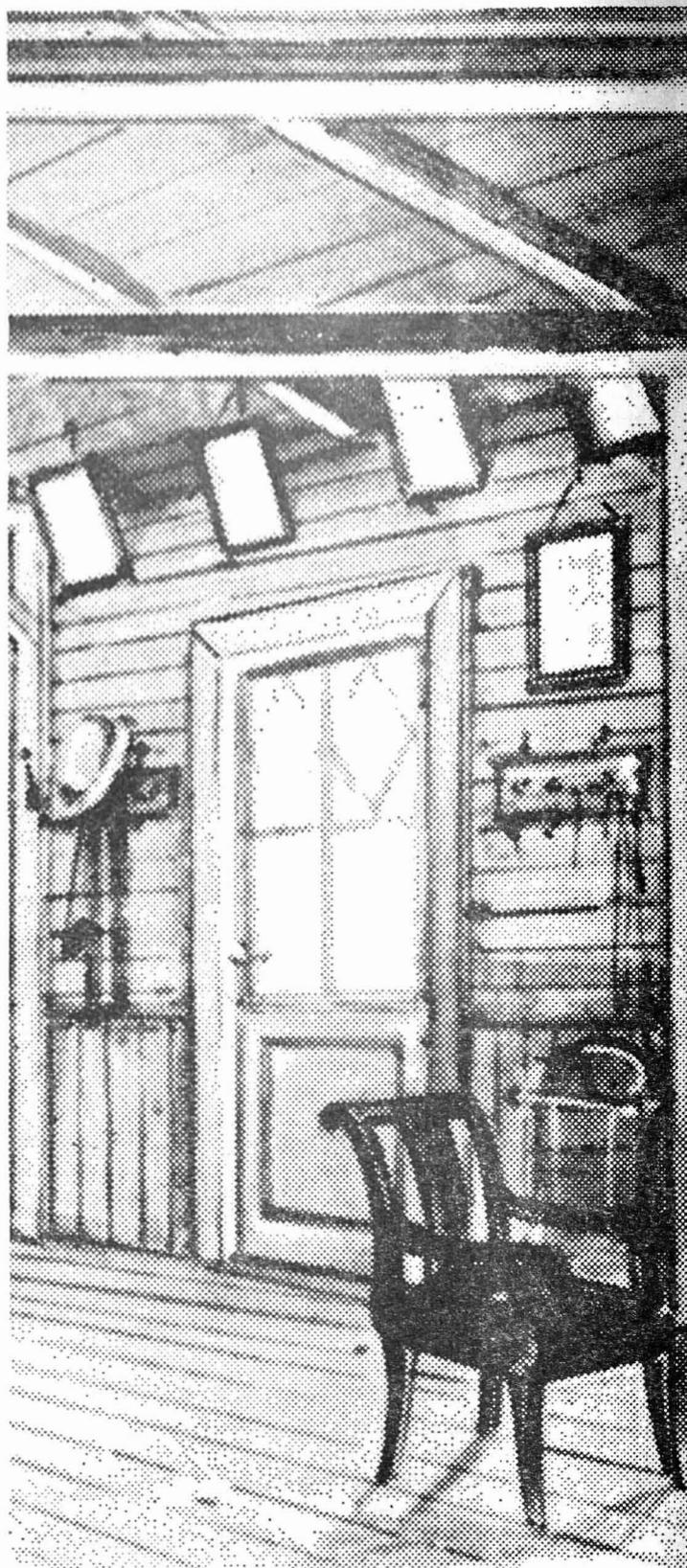
Clara: Me están dando ganas. ¿Me acompañas al salón?

Marey: ¿Y por qué no quieres que te lo corte yo?

Clara: Ahora quiero gastar.

Marey: Lo que tienes. [Se levanta de la silla y va a la puerta del cuarto de Clara.] ¿Me quieres explicar, qué es lo que pasa contigo? [Clara no le contesta.] ¿Me vas a dejar con la pregunta en la boca?

Clara: [A punto de estallar.] Trágetela, por favor, para que no te haga tanto daño.





Marey: Clara, te daré una bofetada si sigues...

Clara: [Interrumpiéndola.] No seguiré. Y ahora déjame sola. [Marey da media vuelta y se va a sentar en uno de los muebles que está en el corredor. Se para. Se dirige hacia donde se encuentra el medidor de energía eléctrica: conecta el interruptor. Ahora el escenario estará iluminado por los focos que convengan. Ya es de noche.]

Clara: Es que tengo sueño. Voy a dormirme. Cuando despierte seré diferente.

Marey: Seguirás igual. [A manera de reproche.] Después de comer te recostaste.

Clara: No dormía. Pensaba. [Pausa.] ¿Cómo es?

Marey: [Se vuelve a sentar. Cierra los ojos. Tarda en contestar.] ¿Qué?

Clara: Olvídalo.

Marey: Si vas a contarme algo, cuéntamelo ahora. Un momento más, estaré dormida. Y yo si digo que voy a dormir, duermo.

Clara: [Sobreponiéndose.] No fue una piedra... Anoche...

Marey: [Se levanta de un salto y se dirige hacia la puerta que conduce a las demás habitaciones.] ¡A la fregada contigo! ¿Clara? Debieron ponerte Oscura. ¡Que te entienda tu madre!

Clara: [Corre al umbral de la puerta de su cuarto.] Rompí el foco con la escoba. Para que el patio se quedara oscuro.

Marey: ¿Y qué ganabas con eso?

Clara: Era más fácil apagarlo. Pero si tú o Genaro se levantaban al baño y lo prendían... Hice bien. Lo rompí quedito. [Golpea el marco de la puerta con el cepillo que aún trae en una de las manos]

Marey: [Enojada.] Idiota, ¿y qué esperas para ir a comprarlo?

Clara: Lo volvería a romper.

Marey: Falta que te deje. ¿Crees que Genaro está sellando dinero?

Clara: ¡Ojalá todo fuera cuestión de dinero! [Se cepilla el pelo. Después de una breve pausa.] Las últimas noches, me ha dado por salirme al patio... [Pausa. Completamente ensimismada.] Me daba miedo... Ponía el pasador... Prefería hacer en la bacinica... Lo tonta que es una al andar creyendo en... [Ríe.] Te decía, ¿qué te decía? [Pausa.] Pues sí, me recargo en el naranjo, o de plano me acuesto en el vil suelo. [Con marcado énfasis, como si Marey la fuera a interrumpir.] Estoy loca, sí. Me puedo resfriar, sí. A pesar de pensar en tu desaprobación, lo hacía. Lo seguiré haciendo. ¿Está claro? Es... ¿Cómo decirte? [Buscando las palabras.] Sientes la humedad, el vestido mojado, y tú como si nada. Las estrellas las miras como si no fueran estrellas. [Encontrando el ejemplo.] Eso es; el tren pita de pronto, y tú no te sorprendes. [Feliz.] Es que esperabas que sucediera así. Es un estar tranquila. Es una especie de vivir de otra manera. Es... ¡Dios sabe qué feliz he sido! [Bruscamente.] ¡Dios lo sabe! [A punto de llorar.] ¡Dios lo sabe! [Arroja el cepillo al suelo. Gritando.] ¿Por qué no lo sabe una antes, y se duerme en santa paz? [Atropelladamente.] Había visto a Agustín otras veces. Igual de borracho. Vomitando. Me daba asco y me metí corriendo a mi cuarto. Pero anoche... [Pausa.] Recosté a Agustín sobre mis piernas: no me sintió. Ni me abrazó, ni nada. Me imaginé a la Lencha. Miento. Ni siquiera pensé en su esposa. ¿Me hubiera detenido de haberlo pensado?

Marey: ¡Y a mí qué me preguntas! ¡Pregúntate a ti misma!

Clara: Ahora que lo pienso bien, no. Hacía frío. Tú podrás decirme que no. Pero yo sí siento la falta de cariño.

Marey: Tienen siete niños. [Recalcando.] Y medio. Casi a punto de nacer, y serán ocho.

Clara: ¡Entiéndeme! Te juro que me daba asco su aliento de borracho. Y sin embargo, estaba ahí con él: soportando. No, no, soportando no. ¿Cuál es la palabra?

Marey: Ni te andes por las ramas.

Clara: Antes no. Pero hoy... Hoy sentí... Me sentí... Sentí la vida: conviví.

Marey: ¿Quieres que te aplauda?

Clara: Si ese es tu deseo.

Marey: ¡Tanto guardarte para terminar así!

Clara: Aún no he terminado.

Marey: [Zarandeándola.] ¡Pues me lo terminas, ahora mismo!

Clara: [Desembarazándose.] Oí cuando el llamador preguntaba por Genaro. [Fingiendo la voz de su cuñado.] “¿Una maroma?” “¿Quiénes van?” Al escuchar el nombre de Agustín, lo desperté. [Lo actúa.] A bofetadas. [Ríe.] Él me miró asustado. Es hora de trabajar, le dije. Y le besé la frente. Se talló los ojos. Me agarró un hombro, una oreja. Se los volvió a tallar. Lo hice a un lado. Finalmente, le di la llave del candado y me di la media vuelta. [Suplicante. Esperando una respuesta afirmativa.] ¿Crees que esta noche se atreva a venir a nuestro patio?

Marey: [Indignada.] ¡Qué sé yo!

Clara: [Cantando.] “Yo soy rielera, y tengo mi Juan.” [Marey le da una bofetada. Pausa. Clara se sienta en uno de los muebles de la sala.] Tengo las piernas adoloridas de tanto estar en una misma posición. [Trata de reanimarlas dándose leves golpes con las manos.]

Marey: Lo esperas. Vas a esperarlo, ¿verdad? [Llora. Clara no le contesta. Pausa.]

Clara: [Exaltada. Defendiendo su posición.] Sí, sí, sí.

Marey: ¿Por qué no buscas uno sin compromiso?

Clara: [Desafiante.] ¡Estoy cansada de buscar!

Marey: No, Clara. Sé que no has buscado. Esperabas que te buscaran, eso sí lo sé.

Clara: [Suplicante.] Marey, no me hagas dudar, ¿quieres? [Marey no le contesta. Después de una pausa. Un tanto apenada.] ¿Cómo es?

Marey: ¿Qué?

Clara: El hombre.

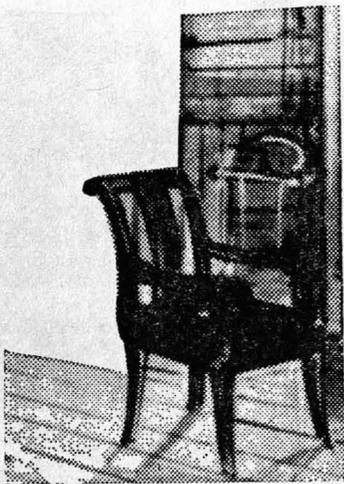
Marey: ¿El hombre? [Lo piensa un momento.] Es como nosotras. O nosotras como ellos. No hay diferencia.

Clara: [Armándose de valor.] Te preguntaba por...

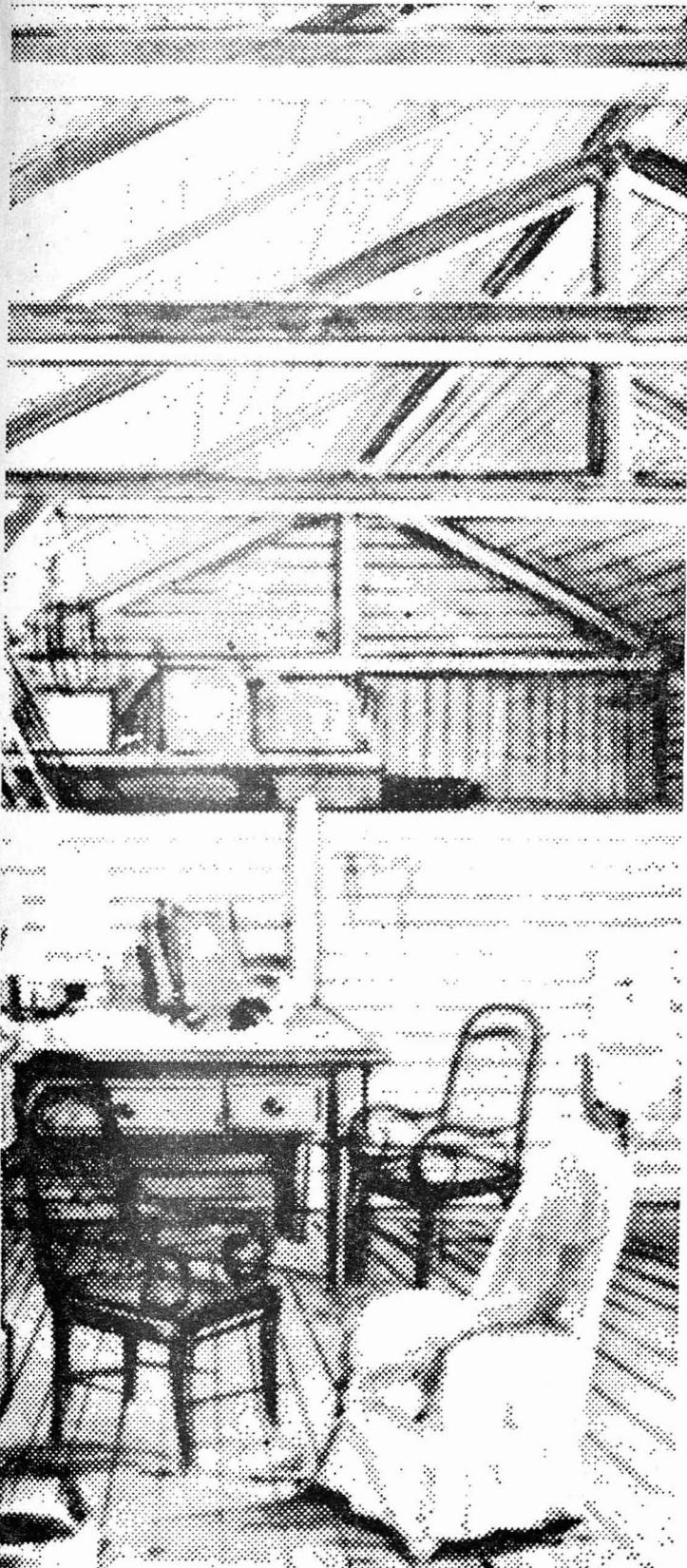
Marey: [Interrumpiéndola.] Antes que nada: ambas tememos a Dios. [Sentenciosa.] Debemos temerle.

Clara: Yo ya no le temo. Me he vuelto dura. [Llora. Rápidamente se limpia las lágrimas.] Estoy tratando de ser dura. [Fuera de sí.] ¿Es que no tengo derecho a luchar por la poca vida que me queda? He pensado en matarme, Marey. [Llora. Marey la abraza.]

Marey: No Clara, eso no. Cualquier cosa, menos eso. [Le limpia las lágrimas.] ¿Por qué no me lo habías dicho, tonta? [Le besa la frente, las mejillas.] No, tú no harás eso. ¿Me lo prometes? [Clara niega. Marey le mueve la cabeza hacia arriba y hacia abajo.] Sí, y sí. Hemos perdido tanto el tiempo hablando de todo, menos de nosotras. Yo también tengo mis problemas, ¿sabes? De ahora en adelante, hablaremos de eso. De lo que solamente sabemos nosotras mismas. Sí,



- la vida será diferente. Es cosa de no sentir pena, nada más. [Lo piensa un momento.] Sí, por qué no he de decírtelo: he estado tentada en decirle a Rubén, ¡que te cortejara! Y si no se casaba contigo, yo podría hacerme de la vista gorda. No serías la primera en tener hijos, así.
- Clara: Es más fácil decir: ¡ya no me amargues la existencia! ¡Vete de mi casa! [Hace el intento de ir a su cuarto.]
- Marey: ¿Me crees capaz de correrte?
- Clara: Sí.
- Marey: No te digo que no lo haya pensado. Pero decírtelo, nunca lo oirás de mí.
- Clara: No es necesario que lo digas: se siente.
- Marey: A veces eres insoportable, reconócelo.
- Clara: ¡Qué no diré yo de tí!
- Marey: Con que te pintaras un poco, ya hubieras encontrado quién...
- Clara: No necesito encontrarme a nadie. Me iré de tu casa, y punto. [Entra a su cuarto.]
- Marey: [Yendo tras ella. Se detiene en el umbral.] Seamos francas. Ninguno de nuestros hermanos te soporta. En cambio yo...
- Clara: ¡No te las des de muy bondadosa! Me gusta tu casa, porque tú bramas menos que ellos. Porque además, hay una pared de piedra, y no una cortina, o una pared de madera, y yo no los oigo gozarse. Puedo leer, dormir, vivir la vida más tranquila. Los niños ya están casados y Genaro casi no se pelea contigo.
- Marey: [Orgullosa.] ¡Eso es lo que tú crees! Ganas me dan de regalar a Genaro. Si lo quieres, llévatelo.
- Clara: De haber querido...
- Marey: ¡De haberte dejado! ¡No soy tan... pendeja!
- Clara: En otras palabras: ¿yo sí fui?
- Marey: Ni se fijaba en ti.
- Clara: ¡Si supieras!
- Marey: [Despectiva.] Durmiera en este cuartito, no estaría tan segura.
- Clara: Aún sigo poniendo el pasador, por si acaso.
- Marey: ¡Ahora me explico lo de tus salidas al patio! [Pausa.]
- Marey: Repite conmigo. Padre nuestro... [Con violencia, Clara abre el ropero.]
- Clara: ¡Ya he rezado bastante! [Dándose su tiempo, selecciona un vestido. Se quita el que trae puesto y se pone el que eligió.] Súbeme el cierre, ¿sí? [Marey se lo sube] ¡Qué tal si le subo la bastilla! [Hace varios dobleces. Se decide por el más recatado: un poco más arriba de la rodilla. Va al ropero. De una caja saca una aguja. Busca un hilo del color del vestido. No lo encuentra.] ¿Tienes hilo de este color?
- Marey: No.
- Clara: Saldré a comprarlo. [Se mira en el espejo del ropero.] Aún tengo el pelo húmedo.
- Marey: ¡No lo hagas, Clara! ¡No lo hagas! [Reprime el llanto. Con la mirada, Clara localiza el cepillo que arrojó al suelo. Lo recoge.]
- Clara: Lo despostillé. [Ríe y se cepilla el pelo.]
- Marey: [Después de una pausa.] ¿Y si Genaro llega a encontrarlos?
- Clara: ¿Lo crees capaz de tumbar la puerta para entrar en mi cuarto?
- Marey: [Molesta.] Genaro está en su casa. Puede tumbar las puertas que quiera. Cuando llegue se lo diré. Así sabrás a qué atenerte.
- Clara: [Buscando la complicidad.] Díselo hasta mañana. Deja que suceda. ¿Sí?
- Marey: [Levanta los hombros.] Sale sobrando esperar. Agustín y Genaro son uno. Se cuentan hasta lo que no. A estas alturas...
- Clara: [Con seguridad.] A nadie se lo ha dicho. [Burlándose.] Y de llegar a contarlo, de paso invita a su mujer: para que esté presente. No te enfades. Tú también serás invitada.
- Marey: ¡Cínica!
- Clara: Precavida, es la palabra. En esta vida hay que ser precavida. Hay que cerrar las puertas del corazón, para que no se nos vaya tan pronto, la felicidad. Conóceme, Marey. Decidí volverme desgraciada. No me importarán los hijos, ni la esposa, ni la gente. Ni él importará tanto, estando mi dicha de por medio.
- Marey: Mientras sean sólo palabras.
- Clara: Puedes escuchar desde el otro lado de la puerta.
- Marey: ¿Por qué no lo hiciste anoche mismo?
- Clara: [Insegura. Fue tomada por sorpresa. A punto de llorar.] Marey, ¿me prestas tu bata rosa?
- Marey: Te quedará grande.
- Clara: Tú préstamela. [Marey no le contesta.] ¿Sí me la prestas, manita?
- Marey: ¡Pobre Clara! [La abraza.]
- Clara: ¡Déjame ilusionarme! [Llora. Marey le limpia las lágrimas.]
- Marey: [Animándola.] Con el pelo corto, te verás más joven.
- Clara: [Apartándola.] De todos modos pensaba cortármelo.
- Marey: Te regalaré unas pinturas.
- Clara: [Fría.] Eres demasiado dadivosa.
- Marey: Iremos a fiestas.
- Clara: Siempre hemos ido.
- Marey: Ahora con otro propósito.
- Clara: Es el mismo propósito de siempre.
- Marey: ¿Cuál?
- Clara: [Mintiéndolo.] Divertirnos en grande. [Abraza a su hermana. Asustada y con gusto a la vez.] ¿De veras pensabas decirle a Rubén?
- Marey: Pensaba, no sé lo que tú pienses. [Clara no le contesta.] Recuéstate, un rato. Te ves demacrada.
- Clara: Es la edad.
- Marey: Es la falta de fe.
- Clara: [Repentinamente asustada.] Le di a Agustín la llave del candado del patio.
- Marey: ¿Y qué?
- Clara: Vendrá a buscarme.
- Marey: Recíbelo en la sala.
- Clara: Recíbelo tú.
- Marey: [Riendo.] Pondré una tranca.
- Clara: No es suficiente. Debemos cambiarlo. Marey, préstame dinero para comprar otro candado.
- Marey: Ya ha de estar cerrada la tlalpalería.
- Clara: Son como las siete y media. Nos da tiempo. [Abre el ropero y saca un chal. Se lo pone.] También tenemos que comprar el foco del patio. Uno de quinientos watts. Para que alumbre mejor.
- Marey: [Riendo.] Ahora sí te apura, ¿verdad?
- Clara: Me vas a prestar dinero, ¿o no? [Marey ríe y niega a la vez. Clara la tumba en la cama. Forcejean. Ambas ríen. El telón cae lentamente.]



DOS

"he aquí que, en la impensada tiniebla de la muda ciudad, eres un lampo".

PERSONAJES:

Sabina, treinta años. Es maestra de secundaria.

Fidela, quince años mayor que Sabina. También es maestra.

Porche de una casa de madera. El techo es de teja. A lo largo del barandal habrá macetones con flores agradables. En el jardín se intuyen plantas de ornato. Un corredor estrecho conducirá a la puerta de la calle, que no se ve. El frente de la casa fue recientemente pintado de blanco. Las cortinas de las ventanas son de encaje. La cerradura de la puerta está descompuesta: por fuera y por dentro se abre con una manija. Un farol mal ilumina el escenario. Dos mecedoras y una mesita de mimbre completan el cuadro. Antes de abrirse el telón se escucha "Une maniere de commencement", de Erich Satie. Al abrirse, Sabina se encuentra sentada en una de las mecedoras: se mece con brusquedad. Más brusquemente cuando los golpes sobre la puerta que conduce al interior de la casa se hacen oír. Cerca de Sabina se ve una maleta de buen tamaño. Es de madrugada.

Voz de Fidela: [Desde dentro. En tono de súplica.] ¡Sabina, con el desarmador no puedo!

Sabina: Es más fácil que con la manija.

Voz de Fidela: No puedo.

Sabina: ¡Qué lástima! [Se abanica con la manija].

Voz de Fidela: ¿Me vas a abrir, o no?

Sabina: Sigue haciéndole la lucha. Nada más no vayas a descomponer la cerradura más de lo que está. [Dándose por vencida, Fidela arroja el desarmador contra la puerta. Momentos después, corre las cortinas de una de las ventanas. La abre y con trabajos salta por ahí.] Estás enseñando todas las piernas. Alguien te las puede ver.

Fidela: Tú me las estás viendo y no te volteas.

Sabina: [Volteando hacia otro lado.] ¡Ni quién te las esté mirando!

Fidela: [Después de una pausa.] No es necesario que te vayas. Puedes seguir viviendo aquí.

Sabina: ¿Tú crees?

Fidela: Molestaré lo menos posible.

Sabina: Molestarás, al fin y al cabo.

Fidela: Me mudaré al cuarto de atrás.

Sabina: Es muy pequeño. Con la pura cama llenas el cuarto.

Fidela: Compraré un catrecito.

Sabina: De todas maneras estarás incómoda. Y no hay necesidad.

Fidela: Será por pocos días, mientras lo mando ampliar.

Sabina: No estaría mal.

Fidela: Estaré a mis anchas. Te lo aseguro.

Sabina: [Entre dientes.] La casa valdrá más.

Fidela: Entonces... ¿siempre te quedas?

Sabina: [Golpeándose el cuello.] ¡Malditos zancudos! Están bravos esta noche.

Fidela: ¿Te pongo repelente?

Sabina: ¡No vayas a tocarme!



Fidela: Será únicamente la cara y el cuello.

Sabina: Ni en la cara ni en ninguna parte.

Fidela: Se te harán ronchas.

Sabina: Que se me hagan.

Fidela: No tienen por qué hacerse. Iré por él, y tú te lo pondrás. ¿De acuerdo? [*Sabina, de lo más solícita, abre la puerta con la manija.*]

Sabina: Eso es. Vé por él, y aquí te espero.

Fidela: [*Desde el umbral.*] No vayas a volver a cerrar.

Sabina: Un poco de ejercicio no hace mal a nadie.

Fidela: Me raspé un brazo al saltar por la ventana.

Sabina: Nadie te obligó. De haberte quedado adentro, ahorita estarías sana y salva.

Fidela: Dame la manija.

Sabina: Entra con confianza. No voy a llevármela. La echaré por la ventana a su debido tiempo.

Fidela: ¿Así que vas a volver a cerrar?

Sabina: Alguien podría entrar si la dejas abierta.

Fidela: Con tales amenazas, más vale que no vaya por el repelente.

Sabina: ¿Aunque me coman los zancudos?

Fidela: Me quedaré aquí para ver cómo lo hacen. [*Pausa.*]
¿Por qué agarraste mi maleta?

Sabina: ¿Es la tuya?

Fidela: No te hagas la inocente, y desocúpala.

Sabina: No me la pienso robar. Te la devolveré cuando no la necesite. Ni un día más.

Fidela: Se da el caso que la voy a necesitar mucho antes.
¿Tan pronto se te olvidó que salgo de vacaciones el próximo sábado? Faltan dos escasos días.

Sabina: Préstamela. La mía es más pequeña. No caben todas mis cosas.

Fidela: Tú la escogiste a tu gusto y a tu medida. Si ahora es insuficiente...

Sabina: Mañana puedes comprar otra.

Fidela: No me da la gana.

Sabina: No tengo tiempo de hacer cambios. Nemesio está a punto de llegar.

Fidela: Peor para ti. Perderás el tren si no te apuras.

Sabina: No perderemos nada. Excepto la maleta. [*Se la arroja a los pies.*] Ahí la tienes.

Fidela: La quiero vacía.

Sabina: Pues vacíala. Me iré sin ropa.

Fidela: [*Canturreando.*] Con una maleta extra llevaré más vestidos. [*Pausa.*] ¿Y dónde piensas pasar tus vacaciones?

Sabina: ¿Qué te importa?

Fidela: A su edad y con sus veinte horas de sueldo, no te llevará muy lejos.

Sabina: Te mandaré una tarjeta del otro lado del mundo.

Fidela: Soñar no cuesta. [*Pausa.*]

Sabina: ¿Cuánto crees que nos den por la casa?

Fidela: ¿Cuál casa?

Sabina: La nuestra.

Fidela: No está en venta.

Sabina: Mi parte sí.

Fidela: La mía no.

Sabina: [*Abrazando su bolso de mano.*] Tengo las escrituras.

Fidela: Necesitas mi firma.

Sabina: Verás que no.

Fidela: [*A punto de llorar.*] Con tanta suciedad dentro, no habrá quién la compre.

Sabina: El frente tiene muy buen aspecto.

Fidela: No me refería a la casa, sino a nosotras.

Sabina: ¡Y tú que no quieres terminar! [*Pausa.*]

Fidela: [*Arropándose.*] ¡Está refrescando! [*De manera ensordecedora se escucha un grillo. Con los oídos tapados Sabina comienza a buscar el lugar donde proviene el ruido.*]

Sabina: [*Gritando.*] ¡Cállate! [*Arroja una maceta al jardín. El ruido continúa un poco más, y de golpe deja de oírse.*]

Fidela: [*Con tranquilidad.*] Le hubieras arrojado la de begonias, estaban más marchitas. [*Después de una pausa, Sabina busca cigarrillos en su bolsa; se lleva uno a la boca. Saca una caja de cerillos, enciende dos o tres, pero no logra prender el cigarro.*]

Sabina: ¿Tienes cerillos? [*Estruja la caja y la mete en su bolsa.*]

Fidela: Hay en la cocina.

Sabina: Ve por ellos, ¿sí?

Fidela: ¿Me mandas, o me lo pides de favor?

Sabina: Necesito fumar, ¿no ves que estoy nerviosa?

Fidela: No es extraño en ti. Desde niña lo eres.

Sabina: Por favor, Fidela.

Fidela: Iré, sólo si me das un beso. [*Con brusquedad Sabina mete el cigarrillo a la bolsa. Pausa.*]

Sabina: Esta tarde, le conté todo a Nemesio.

Fidela: ¿Todo?

Sabina: Lo suficiente para que entendiera.

Fidela: ¿Tanta confianza tienes en él? Hace tres meses que lo conocemos.

Sabina: Desde hace tiempo quería contárselo a alguien. Qué mejor que fue a quien me quiere.

Fidela: ¿Desde cuándo?

Sabina: No se lo he preguntado.

Fidela: ¿Y si lo cuenta a los maestros, o a los alumnos?

Sabina: Vamos a fugarnos: no lo contará.

Fidela: Te hubieras fugado, en el verdadero sentido de la palabra. Sin avisar: es menos doloroso... Al principio.

Sabina: ¿Te duele?

Fidela: ¡Comenzó hace tantos años!

Sabina: Era justo que terminara. Aún hay tiempo para mí.

Fidela: Casi veinte años, ¿no fueron suficientes?

Sabina: Estaba empezándome a dar asco.

Fidela: Ayer no te dio.

Sabina: He de haber estado dormida.

Fidela: Fingías. [*Pausa.*] ¿Se van a casar?

Sabina: Espero que sí. Todavía no hablamos de eso.

Fidela: Es viudo, dicen.

Sabina: Con dos hijos.

Fidela: Tendrás que cuidarlos.

Sabina: El uno tiene dieciocho y el otro casi veinte. ¿Crees que necesiten ser cuidados?

Fidela: Algún día sabrán lo nuestro.

Sabina: ¿Y quién va a contárselos?

Fidela: Quizás yo. [*Se escucha el ruido de un coche que se acerca.*]

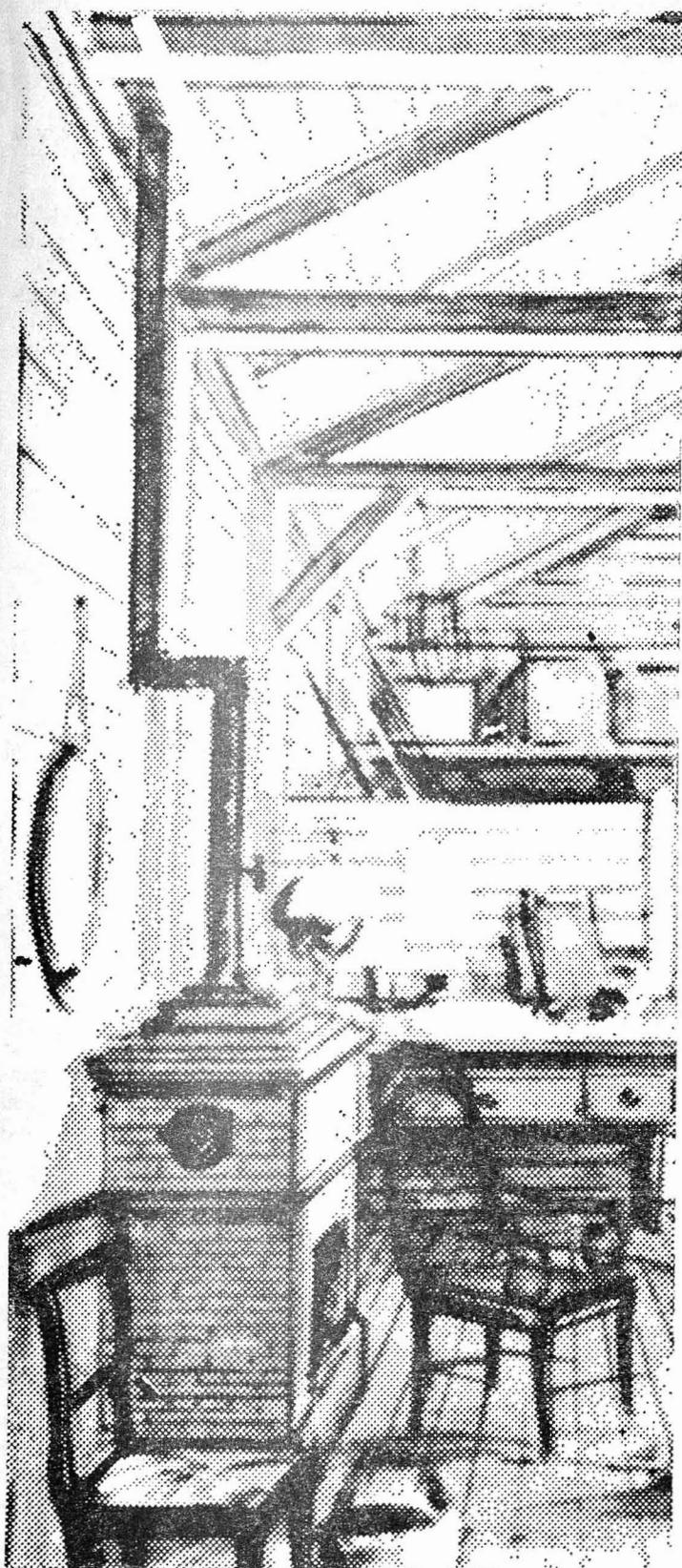
Sabina: ¡Es Nemesio! [*Va corriendo a la puerta de la calle y sale. El ruido se aleja. Entra con paso apresurado y va por la maleta.*] Era otro taxi.

Fidela: ¿Y de veras le alcanza para pagar uno?

Sabina: ¡Cállate el hocico!

Fidela: ¿A dónde vas?

Sabina: A la estación.



Fidela: ¿Te dejó plantada?

Sabina: A cualquiera se le hace tarde.

Fidela: [Arrebatándole la maleta.] Quedamos que te ibas sin ropa.

Sabina: ¿Dije eso? Creí decir que me llevaría tu maleta.

Fidela: La que tiene que decir la última palabra, soy yo.

Sabina: ¿... cuál es?

Fidela: Te la llevarás, pero sólo si él viene por ti. Ya te ves yéndolo a buscar, a rogarle.

Sabina: Es mi problema.

Fidela: Si te conviene esperar, espera.

Sabina: Voy a esperar porque sé que vendrá. Que viene en camino.

Fidela: No se te olvide hacerlo entrar hasta aquí.

Sabina: ¿Para qué?

Fidela: Para escupirle la cara. [Pausa.] ¿Te acuerdas cuando murió mamá?

Sabina: ¿Por qué?

Fidela: Me encargó que cuidara de ti.

Sabina: ¿A qué le llamas cuidar?

Fidela: Seguiré cuidándote, Sabina.

Sabina: Que sea de lejos, por favor.

Fidela: Rezaré para que te vaya bien.

Sabina: Mejor reza por ti, Fidela. [Pausa.] Olvidé cobrar mi sueldo. ¿Quieres cobrármelo? Dile a la secretaria que después firme.

Fidela: ¿A dónde voy a mandártelo?

Sabina: ¿Me creerás si te digo que todavía no sé ni a dónde vamos? Déjalo. Regresando de vacaciones, lo cobro.

Fidela: Ese dinero te iba a servir.

Sabina: Servirá para más adelante.

Fidela: ¿Necesitas dinero?

Sabina: Ni sé. Quizás sí.

Fidela: ¿Cuánto quieres?

Sabina: ¡No quiero que me regales nada! ¡Todo se terminó! ¿Lo entiendes?

Fidela: ¿Quién va a disfrutar de lo que gano?

Sabina: Regálaselo a otra.

Fidela: No habrá ninguna otra.

Sabina: Disfrútalo tú.

Fidela: ¿Dónde tengo que firmar para que puedas vender la casa?

Sabina: [Saca las escrituras de la bolsa y se las da.] Ten tu cochinateda de casa.

Fidela: Nuestra cochinateda. [Pausa.] ¡Sabina, entiéndeme, no te vayas! [Llora en silencio. Pausa.]

Sabina: Te dejé una carta debajo de la almohada.

Fidela: ¿Qué dice?

Sabina: La escribí antes de que decidiera decírtelo.

Fidela: ¿Qué me escribiste?

Sabina: Rómpele sin abrirla. ¿Me lo prometes?

Fidela: No. [Se escucha el silbato de un tren que se acerca.]

Sabina: ¡El tren! [Agarra la maleta y hace el intento de salir.]

Fidela: [Impidiéndole el paso.] No. Si él te quiere vendrá por ti.

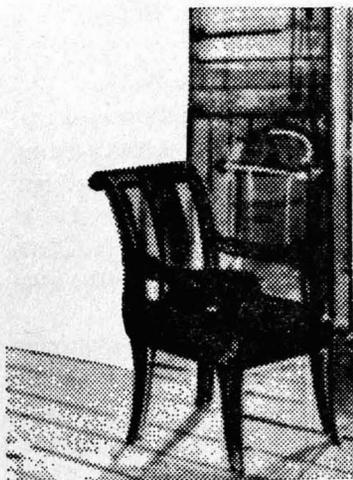
Sabina: Vamos afuera, a ver si pasa un taxi.

Fidela: Lo esperamos aquí en el porche.

Sabina: Hazte a un lado.

Fidela: [Amenazándola con la manija de la puerta.] Con un empujón más, te rompo la cara.

Sabina: ¿Y qué esperas? [Sigue tratando de hacerla a un lado.]



Fidela le goplea un brazo. Sabina deja de forcejear.
Fidela: [Arrepentida.] ¿Te pegué fuerte?
Sabina: ¡No vayas a tocarme! [Se escucha el ruido de un coche que se acerca.] ¡Es él! [Apresuradamente se dirige a la puerta de la calle. Deja la maleta a medio camino y regresa. Trata de abrazar a su hermana. Fidela la rechaza.] Acompañame a la estación, ¿sí?
Fidela: ¿Para qué?
Sabina: Para despedirme. Para despedirnos. Anda. No te hagas del rogar. [La jala de una mano.]
Fidela: Estoy toda desabrigada.
Sabina: Trae tu chalina. Te esperamos.
Fidela: Ve tú. Vete ya. Vete de una vez. [El ruido se aleja.]
Sabina: [Sale corriendo. Vuelve a entrar con paso muy lento.] ¡Tampoco era! [Furiosa.] ¡Ese animal qué se está creyendo! [Patea la maleta.]
Fidela: Aún hay tiempo.
Sabina: ¡Diez pinches minutos!
Fidela: A veces el tren tarda mucho más.
Sabina: Nunca de noche.
Fidela: Se pueden ir mañana, u otro día.
Sabina: Quedó de venir hoy, sin falta.
Fidela: Entonces, ¿para qué preocuparse?
Sabina: Pues que se apure. Si se tarda un minuto más, no me iré con él.
Fidela: Te irás, apenas lo veas bajar del coche.
Sabina: ¡Que no esté tan seguro! [Pausa.]
Fidela: [Hace el intento de salir.] Le voy a decir al doctor que te lleve en su camioneta.
Sabina: [Deteniéndola.] No despiertes a nadie.
Fidela: Está despierto. Se ve luz en su consultorio.
Sabina: He dicho que no.
Fidela: Ni lo estés pensando.
Sabina: Fue idea de Nemesio. No se puede echar para atrás. Y menos ahora que la pasamos juntos.
Fidela: ¿Juntos?
Sabina: Sí, los dos, él y yo. En el taller de costura.
Fidela: ¿En la escuela? La puerta del taller se abre al menor empujón. Yo misma estuve a punto de hacerlo cuando pasé por ti.
Sabina: La atranqué por dentro.
Fidela: ¿Tú la atrancaste, y no él?
Sabina: A Nemesio no le importaba que lo vieran.
Fidela: Te advertí que no le dieran mucha confianza.
Sabina: Él se la dio.
Fidela: ¡Putá! [Pausa.]
Sabina: [Con un hilo de voz.] Nemesio ni me besó siquiera. Me maltrató mucho. Me obligó. Únicamente quería gozar él.
Fidela: ¿Y a pesar de eso ibas a irte?
Sabina: Voy a irme, si no es con él, con cualquier otro.
Fidela: ¿Y qué esperas?
Sabina: ¡No sé ni qué estoy esperando! [Pausa.]
Fidela: Es demasiado aburrido viajar sola. Quizás no salga de vacaciones.
Sabina: Vete. Es más aburrido estar todo el día en la casa. [Después de una pausa, abre su bolsa y saca un fajo de billetes. Se los da a Fidela.] ¡Tomé tu dinero! [Fidela con la mayor indiferencia, lo guarda en la maleta.]
Fidela: [Hurgando.] No llevas ninguna bata.
Sabina: Me compraré una. No te preocupes. [Pausa.]

Fidela: Si te vas a ir, apúrate. Vas a perder el tren.
Sabina: La calle está bastante oscura.
Fidela: Siempre lo ha estado.
Fidela: Está más oscura que de costumbre.
Fidela: Te estaré vigilando desde la puerta.
Sabina: Te meterás y me quedaré sola en la calle.
Fidela: Si quieres que te acompañe a la estación: no voy a acompañarte.
Sabina: Es que tengo miedo.
Fidela: Todos te conocen. Nadie te hará daño.
Sabina: Es otra clase de miedo. Un miedo de ser mujer... de vivir... de ser yo misma.
Fidela: Necesitas más cariño. Eso es todo [Se escucha un silbato de un tren que se aleja.] Ahí deberías ir tú.
Sabina: Ahí voy, de lo más contenta, rumbo a mi destino. [Pausa.] Fidela...
Fidela: Dime.
Sabina: Perdóname.
Fidela: Olvídalo. No fue nada. O casi nada.
Sabina: ¿Te hice daño?
Fidela: ¿Y todavía lo preguntas? [Pausa.]
Sabina: Ya no soy la misma.
Fidela: ¿Dónde está la otra? [Sabina contiene las lágrimas. Pausa.]
Sabina: Procuraré que todo vuelva a ser como antes.
Fidela: [Resentida.] Nemesio, lo contará más adelante. A nuestras amistades. Al director. Nos harán la vida pesada.
Sabina: ¿Qué pueden hacernos?
Fidela: Primero que nada: corremos de la escuela. [Pausa.]
Sabina: ¿Por qué no hacemos una permuta, o pedimos un cambio y nos vamos de aquí?
Fidela: ¿Y a dónde iremos?
Sabina: A cualquier parte.
Fidela: Tienes razón. Nada nos une a esta ciudad. Y lo poco que nos une lo echaremos al cesto de la basura.
Sabina: Nos une una vida. [Pausa.] Tenemos que vender la casa.
Fidela: Es más fácil rentarla.
Sabina: Haré un gran letrero, anunciándola. [Pausa.]
Fidela: [Reprimiendo el entusiasmo.] Mañana, mientras tú estás dando tu clase, yo hablaré con el director para iniciar nuestro trámite de cambio. Y el sábado, como lo teníamos planeado, saldremos de vacaciones. [De aquí hasta el final se escucha el "Lent" de "Trois gnoasiennes", de Erick Satie.]
Sabina: De vacaciones no. Que sea definitivo.
Fidela: Un día con otro lo será. Esta vez, tenemos que conformarnos con escoger la ciudad que más nos guste.
Sabina: Yo voté por la más grande.
Fidela: Y yo por la más lejana.
Sabina: Una ciudad muy grande y lejana.
Fidela: Tendremos otra casa como ésta. Llena de vida. De luz. De flores. [Pausa.]
Sabina: [Agarra la maleta y se dirige a la entrada de la casa.] Vamos a dormirnos. Tenemos que levantarnos temprano.
Fidela: ¡Una luciérnaga! Ayúdame a agarrarla, Sabina. [Radiante de felicidad, corre tras ella por todo el jardín. Sabina se sienta en la maleta y la mira con atención: también ríe.]
Sabina: [Repentinamente preocupada.] ¡No vayas a tropezarte con la maceta, Fidela! [El telón cae lentamente.]

Guillermo “
Sheridan

La vida,
la vida
verdaderamente
vivida...”
(una entrevista
con Alvaro Mutis)

Lied del tiempo

El tiempo, atónito
mercader de baratijas,
se llevó consigo
esos signos, esas huellas
que decían de tu presencia
en el estanque,
en el parque,
en las más altas terrazas.
Asisto en estos lugares
a una ausencia
que los deja ciegos
y como heridos
por una plaga semejante
a las que presagiaron
el paso de los bárbaros.
¿Dónde estoy, entonces?
¿Quién me llama entre los setos
y desde la musgosa orilla
donde golpean las barcas?
¡Ay del exilado en sus propios dominios!
¡Ay de sus días!
como vanos centinelas
sin otra vigilia
que el olvido.

Alvaro Mutis

INTRODUCCION

Dentro del panorama de la literatura hispanoamericana Alvaro Mutis representa una vocación en busca constante de su sentido vital, de su certificación más significativa. Su poesía, aparentemente esporádica, acusa una oficiosa elaboración a base de sustancias profundamente existenciales. Nada hay en ella que no sea la crónica simultáneamente desarraigada y majestuosa del trayecto vital del que es producto. Sin carecer de una esmerada factura verbal, su poesía más quiere empaparse de los vaivenes de la experiencia que en la fascinada y cerebral elucubración de las crisis del principio poético.

La poesía de Mutis es la crónica de un viaje melvileano: contiene y expresa con soltura próxima a la ligereza, con ironía cercana a lo corrosivo, el renovado horror de saberse en la historia, de saberse víctima propiciatoria del tiempo, candidato inevitable de la muerte. Letal, nacida de la delectación morosa de saberse suspendida entre la vida y la decadencia, la poesía de Mutis recuerda, en ciertos tonos y escalas, las acres delicias del suprasensible finisecular: suntuosa en su pérdida de élan vital, holocáustica, crepuscular en su diurna exhuberancia, pero, sobre todo, violenta, suculentamente viva dentro de su agonía que se translada del “temblor seráfico de la anemia” al agresivo vigor de la bonanza, de la sentina supurante de la civilización fracasada a la brisa lozana de la íntima especulación. Todo ello ofrece la tesitura de esta poesía que en la mutación ve la muerte, pero también la digna belleza de la conciencia ejerciéndose sobre las cosas. De ahí que los estados humanos que Mutis contempla en las referencias depositarias de su visión sean la batalla, el hospital (de origen baudelariano y verlaineano) el desastre, el húsar herido que ignora su estirpe ante la muerte, la inutilidad del trabajo que se escurre en lechos cloróticos e intoxicados de olvidos y memorias, el mal, el hastío, la atmósfera de incineración, hasta la poesía, que es “moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza. Comercio milenario de los prostíbulos.”*

Por eso para él vivir en espera del poema es “entregarse a la estéril angustia”, y para él

*“El tibio y dulce hedor que inaugura los muertos
es el poema*

*La duda entre las palabras vulgares, para decir pasiones
inombrables y esconder la vergüenza*

es el poema

*El cadáver hinchado y gris del sapo lapidado por los escolares
es el poema. . .”*

Por eso Mutis es un digno ejemplar del poeta que no resuelve

* Octavio Paz



fácilmente la angustia de vivir en la engañosa seguridad del poema bonito de mullidas delincuencias: él está suficientemente enclavado en la crueldad del tiempo y estoicamente observa la inminencia de la catástrofe para escribir sobre el brutal heroísmo de la lucha contra las imbatibles condiciones de ser vivo.

Parecería, sin embargo, que Alvaro Mutis, en persona, es la encarnación de todo lo contrario a este áspero panorama si uno fuera incapaz de comprender que su poesía, "ceremonia secreta", es la cifra de "su vida, la verdaderamente vivida", fuera de la cual él es otro. No sugiere esto que supongamos un hombre doble; antes bien que contemplemos la posibilidad de un hombre para quien la vida diaria es una fatal alternativa que es necesario sobrellevar. Un otro es el que vive detrás de esa apariencia. Al helado escepticismo de su poesía lo encubre un humor incandescente; el quejido del pabellón de incurables se disfraza en las carcajadas opulentas. ¿Cuál es el verdadero? ¿El poeta doliente y desasido o este hombre que desborda generosidad y bonhomía?

Un verso como "...cada poema esparce sobre el mundo/ el agrio cereal de la agonía" parece imposible en el alto ejecutivo que nos recibe en la oficina de la calle de Praga. Inmenso, curtido de vitalidad, de una sonoridad exhuberante, nos concede la primera parte de la entrevista moviéndose continuamente —en la oscura oficina llena de cromos de soldados y escenas epopéyicas— del sillón de la sala donde hablamos de literatura al escritorio profesional donde habla por teléfono de transacciones y negocios. Pero, definitivamente, es un solo hombre. Su vida son los poemas que hace con su vida.

La segunda parte se llevó a cabo en el departamento que Mutis tiene en Polanco con su esposa, Carmen. Como la oficina, es abundante en húsares. El lugar desprende de sí un afable bienestar y un discreto calor. Son las cinco de la tarde. Los libreros cubren las paredes de la estancia y en ellos se siguen las pasiones del poeta: Bizancio, el siglo XVIII francés, Conrad, los decadentes, Proust, la Edad Media. En las paredes del otro extremo hay cuadros de Botero y de Picasso. Mutis se recupera de una muy reciente operación y acepta y actúa su papel de convalescente. Ahora es más personal, casi melancólico, habla de sus filias y sus fobias con la seguridad del escéptico. Esta tarde es más Maqroll que la primera. Más seguro de que la vida desde la gavia "es una breve dicha sobre la tierra" y que por eso vale la pena vivirla.

¿Podríamos empezar desde el principio?

Yo nací en Bogotá. Mi padre era Secretario de la Presidencia de la República, y después entró al servicio diplomático y nos fuimos a vivir a Bruselas. Ahí viví mi primaria y mi secundaria. Tuve mi formación en un colegio de Jesuítas que recuerdo con mucho agrado, un colegio que fue muy importante además en la historia de la contrarreforma, que es el colegio de Saint Michel. Guardo de él un magnífico recuerdo a pesar de que nunca tuve la fe católica ni ninguna experiencia de tipo religioso. Siempre fui escéptico en este sentido; incluso no recuerdo nada de eso en mi infancia, pero siempre respetaron mi posición todos mis profesores. Después, en Colombia, estudié en el Colegio de Nuestra Sra. del Rosario, que también recuerdo con agrado —es difícil encontrar gente que se acuerde de su período escolar con agrado, pero en mi caso así es— donde todo era muy positivo y me sirvió muchísimo. Mis padres, mis abuelos, de ambos lados, son gente del campo; eran cafetaleros —o cafeteros, como dicen en Colombia— y ganaderos. Colombia era un país totalmente agrícola hasta hace poco. Antes toda la alta burguesía era campesina. En la ciudad, de toda la familia, no nacimos sino mi padre y yo; mis abuelos, mi madre, todos, nacieron en haciendas cafetaleras. Esto te lo digo porque tiene una gran importancia en mi poesía; tú verás que está localizada en un sitio geográficamente delimitado, cuyo ambiente y detalles son ubicables: los trenes que bajan a tierra caliente, los cafetales, los ríos caudalosos que bajan de la cordillera (tú sabes que el café se siembra en Colombia en las laderas de las montañas, lo que lo hace muy suave). Entonces, yo estoy totalmente empapado de esa experiencia que me ha nutrido, de los cafetales, de ese calor, de la vida en la finca.

Supongo que sus abuelos y sus padres eran, además, hacenderos ilustrados.

Sí, sí. Mi abuelo tenía su propia oficina en Hamburgo para vender su café. Mi padre era graduado en Derecho Internacional, y era una persona con una gran experiencia en el mundo político y diplomático. Mis abuelos, todos, eran muy buenos lectores; había biblioteca en mi casa. Me acuerdo mucho de Julio Verne, por ejemplo; de todos los grandes tomazos publicados por la viuda de Sanz de Jubera; de los enormes libracos en los estantes. Pero eran muy campesinos al mismo tiempo, muy apegados a la tierra; para ellos vivir en la ciudad era cosa pasajera a pesar de que teníamos casa en la ciudad y ahí se estaba, y durante todo el tiempo que se vivía en Europa mis abuelos iban y venían siempre, pues estaban aferrados a la tierra, además eran hijos de hacendados, nietos de hacendados, bisnietos de hacendados. . .

O sea que, toda proporción guardada, usted vivió un poco el mundo de María. . .

¡Exactamente! Para mí leer la *María* es una experiencia casi familiar, además conozco muy bien la hacienda de El Paraíso: es



una hacienda de caña en el valle de El Cauca justamente al otro lado de la cordillera de donde estaba la hacienda nuestra, que se llamaba Coello; para mí eso es tan familiar, que la experiencia de leer la *María* es muy distinta de la que puedas tener tú o cualquier otra persona, porque esas eran cosas diarias, a pesar del ambiente que tiene, que es muy de la época.

¿Qué significó para usted, regresando un poco, la experiencia en Europa cuando era niño?

La experiencia en Europa fue decisiva para mí, porque con el de la hacienda, son dos mundos que están inclusive simultáneos en mi literatura, como puede notarse fácilmente. Yo estuve, con muchos intervalos, un total de nueve años en Europa, pero regresábamos a las vacaciones, en barco, para estar aunque fuera un mes en la finca. Era obligatorio. Regresar era muy importante.

Y por supuesto, su madre leía literatura francesa...

Bueno, sí, mi mamá leía a Henri Bordeaux y a Paul Bourget, lo que leían las jóvenes colombianas. Mi madre estudió en el Sagrado Corazón, donde aprendió el francés perfectamente, y antes de que viajara a Europa ya teníamos los dos cierta formación. Paul Bourget y Henri Bordeaux eran obligados, *Las Tardes de la Granja* y libros de esos medio piadosos. Había una tradición literaria, una frecuentación de la literatura muy continua en la casa. Mi padre se sabía su Víctor Hugo, lo citaba; no tenían mis gustos, obviamente, no tengo ni qué decirlo, pero sí había una afición. Esos son más o menos los orígenes de aquí Maqroll el Gaviero, viejo.

Y la llegada a la poesía, ¿cómo fue?

Yo le debo mucho a una conjunción de factores, algunos de ellos muy misteriosos. Mira, yo fui un lector de una voracidad aterradora, viejo, enfermiza. A los once años prácticamente había leído ya todo Julio Verne, todo Salgari, todo el Capitán Mariat, en fin, toda clase de literatura sin ninguna cortapisa, medida o criterio. El descubrimiento de la poesía llegó con *Residencia en la tierra* de Neruda, el primero y después el segundo tomo. Eso fue la primera gran ventana a la poesía, que fue un golpe y un impacto —palabra que detesto porque de ella viene la palabra “impactante”— del cual todavía, por fortuna, no me repongo; después la poesía de Saint-John Perse y una antología (que salió en una revista de la provincia colombiana que se llama Medellín, una ciudad muy importante en Colombia, de gran carácter y con gran tradición literaria) de poesía surrealista, en la que había cosas de Paul Eluard. Estaba, me acuerdo mucho, el *Poisson Soluble* de André Breton, y para mí ese fue el llamado, el toque de alarma, el arranque hacia la poesía, y empecé a hacer surrealismo porque me dije: tengo que hacer esto. Me acuerdo de que mis primeros versos los iba a titular “La Zebra Perfumada”, para que se viera que era puro surrealismo. Todo eso lo rompí por pura higiene, por supuesto. Por otra parte yo ya había leído todo Dostoievski,



buena parte de Balzac, Flaubert. Empecé a escribir a los dieciséis, diecisiete años. Le entré sobre todo a los rusos, que siempre me han acompañado: Dostoievski, Lescoff, Tolstoi, Chejov, Gogol, Shedrin y desde luego las famosas colecciones, como por ejemplo "La Pajarita de Papel", que editaba Losada bajo la dirección de Guillermo de Torre, donde conocí a Kalka, Franz Werfel, el teatro de Kaiser, y los *Cuadernos de Malte Lauridds Brigge* de Rainer María Rilke, que por supuesto me dejaron instalado en la alta mar de la poesía, como decíamos en mi generación.

Claro, todo esto se hacía en grupo. . .

Sí, nos intercambiábamos libros, hablábamos mucho. Muchos ya no se dedican a esto, tú sabes cómo es eso. Se dedican a otras cosas. A veces el amigo que te inició en Rilke (bueno, ese no es mi caso, pero por ejemplo) es hoy un ingeniero que no se acuerda de nada. A mí me ha sucedido: "Oye, tú que me iniciaste en tal o cual autor que fue fundamental. . ." "Sí, pues ya no me acuerdo, francamente" y es un próspero abogado. Por supuesto que había una inquietud muy grande, y todo giraba alrededor de una generación que en lo formativo fue fundamental para nosotros, te digo para nosotros, porque lo fue también para gente como García Márquez, que fue la generación de *Piedra y Cielo*, de poetas colombianos como Eduardo Carranza, Jorge Rojas, Aurelio Arturo, que fueron los herederos y los transmisores —de gran altura y gran valor original— del trabajo poético de la generación de los treinta en España (Cernuda, Larrea, Altolaguirre, Lorca, Alberti). En ese entonces mi profesor de literatura en Colombia, en el Colegio de El Rosario, era Eduardo Carranza, y él nos leía a Jiménez en clase, lo que hacía que nuestra iniciación fuera muy directa. Y al otro día nos leía a Valle Inclán, que es otra de mis grandes debilidades. En Colombia había, hasta hace poco, una gran rigidez en la demarcación de los límites generacionales: una generación esperaba de la generación que ya tenía los suplementos culturales, las cátedras en las universidades, las revistas y la pontificación en los cafés, ser recibida por ellos. Mientras tanto, tú tenías tu pequeña tertulia en el mismo café, pero en otra mesa. Un día te decían: "Eh, hombre, venga, siéntese aquí. Qué ha escrito, a ver, muestre, qué le gusta, qué tal, etc." Y entonces, ese día, no te bañabas de la emoción: quedabas consagrado. Entonces decías: "Me senté con Jorge Rojas, o con Aurelio Arturo; le leí un poema a Tomás Vargas Osorio", en fin. Entonces esta cosa un poco provinciana, si quieres, un poco localista, era muy importante, útil, y nosotros fuimos los últimos que vivimos eso. Ya la gente que nos siguió rompió con esto. Cambió la vida, la juventud, y ya no hay ese pasarse los poderes literarios unos a otros. Se acabó, pero se acabó para bien, por supuesto. Mi hijo escribe poesía, por ejemplo pero nunca hemos hablado de ella; me la muestra, claro, pero él va formado por otros lados. Es otro el proceso que ahora "genera las generaciones".

¿Cuándo fue la primera vez que apareció publicado algo suyo?

Lo primero fue una cosa que se llamaba "El Miedo" —que anda por ahí en Maqroll— que salió en un periódico llamado *La Razón* en el mes de abril de 1948. No quiere decir esto que ese poema haya sido lo primero, ya había escrito mucho y roto mucho. Pero ese poema (que me sigue pareciendo válido, aunque tenga grandes debilidades) se defiende solo, lo que debe ser la gracia de cualquier página que escribas: que se defienda sola. Es decir, que la lea un lector distraído en un tren, y que le diga algo, y que ella solita se abra campo ahí, en la multitud anónima de los lectores. Inmediatamente esto se volvió regular; es decir, a las dos semanas estaba publicado en *El Espectador* un poema titulado "Aguas Tranquilas" que, por fortuna, no se volvió a publicar por ser muy malo, y ahí en Maqroll, está el próximo texto que publiqué, y que se llama "El viaje".

En una entrevista con Dimas Livio Pitty, hace un año, dijo que "la infancia es la fundación de mi poesía". . .

Sí, si tú ves los poemas, encuentras en ellos los recuerdos de la infancia, los recuerdos táctiles y olfativos (estoy tratando de evitar a la palabra "vivencias", pero ya me voy a tener que tropezar con ella) las vivencias infantiles fueron para mí, como para todo el mundo, tremendamente importantes, y es en ellas en las que se nutre la poesía mía: el descubrimiento de la tierra caliente, de los ríos, de los árboles inmensos, de los cafetales, de la experiencia sexual —que en tierra caliente es muy intensa— la vida con las cosechadoras de café, en fin: ese mundo que es de mujeres y que ya describió muy hermosamente Saint John Perse en *Los Elogios*, en que la mujer es un gran poder, siempre está presente. Está tu madre, las sirvientas, las recolectoras, las mujeres que llevan la comida a los lavadores de oro en los ríos, es un mundo muy femenino. Saint John Perse tiene una obra que se llama "La Infancia del Príncipe", que describe esa condición (no me estoy refiriendo, evidentemente, a una condición clasista) del señorito que llega y es cuidado y acariciado por las nanas en ese maravilloso mundo todo femenino, muy grato, muy hermoso (iba a decir la palabra limpio, pero sería muy idiota) fuerte, vigoroso y directo, en que no hay mentira, no hay engaño, en que la tierra está de por medio. . .

Un Malte Lauridds Brigge de tierra caliente. . .

Sí, un poco el mundo ese de las tierras de Bohemia y Carintia, sólo que en pleno trópico, donde hay menos ropa y más ríos donde bañarse.

¿Estaría de acuerdo en relacionar ese mundo de la infancia y la inocencia —o ese nivel de la inocencia— con la nostalgia de un mundo sin responsabilidad, de simple fascinación?

Sí, claro. Quizá de ahí venga mi fundamental anarquismo, mi incapacidad de pensar en política. Nunca he podido pensar en política. No tengo ninguna posibilidad o capacidad de pensar



políticamente, y encuentro de una infinita inutilidad toda idea política (a no ser, claro, la monarquía absoluta que, como tú sabes, es algo en lo que sí creo profundamente, pero, como es de otro mundo, no hay ya nada que hacer. Culpa del tiempo, claro, mía no es). Total incapacidad es la que yo tengo para pensar en términos de derechas o izquierdas o de conquistas sociales. Yo no creo en nada de eso, porque no lo siento. No es que no vea la injusticia social, lo que pasa es que la veo como un lote que nos tocó y que no tiene remedio. Debe ser horriblemente reaccionario y horriblemente egoísta, pero no puedo mentir.

Es una posición que usted asume con gran frescura...

Totalmente. Es decir, no la califico, la asumo plenamente. Y no he cambiado nunca: nunca me dio el sarampión comunista, o marxista, para ser más exacto, jamás; jamás he leído un texto de política. Me interesa la historia profundamente, sobre todo ciertos períodos: Bizancio —como lo puedes ver en un cuento mío que se llama “La Muerte del Estratega”—, la Edad Media, mucho me interesan el Consulado y el Imperio como experiencia histórica, y ahora estoy muy metido en el Siglo XVII francés: Richelieu, Luis XIII, la Reforma, y la Guerra de los Treinta Años en Alemania.

¿Y estos intereses no son, en alguna medida, políticos?

Han tenido que ver con la política tangencialmente, como un fenómeno histórico del pasado. Pero, insisto, o no he tenido jamás ninguna sensibilidad ni preocupación ni ocupación política, y soy incapaz totalmente de leerme *El Manifiesto Comunista*, o los textos de Primo de Rivera, que me parecen igualmente lamentables, equivocados, demagógicos e inútiles.

¿Y qué pasa con el Neruda que va de Residencia en la Tierra al Canto General?

No me interesa para nada. Cuando Neruda empieza a recordarles la familia y la madre a los dictadores y a Nixon, no me dice nada. Pero hay que tener mucho cuidado con Neruda, porque de pronto, en medio de todo eso, hay cinco versos de una belleza absoluta. Primero hay que leerlo todo, eso es una desgracia que nos pasó. Es un poeta grandísimo. García Márquez dice que Neruda es el Midas de la poesía, y lo dice con razón. Todo lo que Neruda toca se convierte en poesía, eso es algo en lo que yo creo. Ahora, tiene libros enteros lamentables, que me parecen de una demagogia y de una gritería espantosas. Pero inclusive en ellos encuentras de repente cosas maravillosas. En el *Canto General*, hay un poema sobre el fondo del mar, que implica una institución poética que lo hace uno de los poemas más hermosos que yo he leído jamás en cualquier idioma, y está en medio del Canto que, como poema político, no me interesa. El arte tiene connotaciones políticas, pero si no tienes la sensibilidad para seguir las ramificaciones hacia la política, simplemente no las sigues. Yo no sigo ese camino; lo veo, pero no lo recorro.

¿Estaría de acuerdo con quienes piensan que el arte más revolucionario es el arte bien hecho?

Siempre lo ha sido. Yo no conozco ningún texto más revolucionario en el sentido estricto de la palabra, que algunos de los textos de Dostoievski. No es que sean textos marxistas, no estoy diciendo esa bobería, pero a mí me parece profundamente revolucionaria, por ejemplo, la novela *Los endemoniados*. Va mucho más lejos que toda la literatura a la medida de las instrucciones del señor Sdanov, o como se llame.

Sin embargo, toda la literatura que usted produce, evidencia su descontento con el actual estado de las cosas. El “orden” de la vida madura, del hacer adulto y no del ser del niño...

Sí. Tal vez en esto yo sea muy inmaduro. No quiero decir que viva inmerso en el mundo de mi infancia, pues tengo toda una historia de experiencias de hombre adulto. Pero para mí la auténtica verdad, lo que llamaba Proust “la vida, la verdadera vida, la vida verdaderamente vivida” es ésa, la de infancia. Te puedo contar, para ilustrar esto, una interesante anécdota de dos autores que obviamente no se conocieron. Una vez, en alguna carta, si no me equivoco (nada de lo que cito es con mucha precisión), Proust dice que “después de que se terminaron los viajes de vacaciones a Illiers con mi madre para pasar el verano con la familia, y esa relación que tuve con ellos y con el campo, a mí no me interesa nada en la vida, hubiera podido morir, todo hubiera sido igual”; y un día, conversando con García Márquez —con esa cosa repentina que tiene él de apresar la verdad con las dos manos en medio de las conversaciones de orden general— me encuentro que me dice de repente: “Mire, maestro, a mí, desde el momento en que dejé la casa de mis abuelos en Aracataca, y dejé de vivir con ellos y se acabó mi infancia, no me ha pasado nada en la vida, nada me interesa”. ¡Eran casi las mismas palabras! Sé que no conocía el texto de Proust, y se lo dije inmediatamente. Yo te puedo decir lo mismo de mí. Es más, no he vuelto a Coello, la finca de mi familia, y es más, la naturaleza se encargó, muy generosa y bellamente, de desaparecerla. La hacienda quedaba en la confluencia de dos ríos muy caudalosos, y hace un año, se desbordaron y borraron toda la finca. Arrasaron con las carreteras... se borró todo. Ya no tengo nada que ver con todo ello. Todo ha cambiado. Quedó destruido, cosa que me parece magnífica, pues todo quedó intacto dentro de mí.

Tomás Segovia sostenía en un ensayo que eso sucede porque el artista realiza esa opción al no soportar la realidad del mundo, de la responsabilidad adulta, y añora recrear el mundo fascinante de la niñez en que el sujeto es la suma de los afectos que lo rodean. Recordaba creo lo que respondió García Lorca cuando le preguntaron por qué escribía. Lorca contestó: “Para que me quieran”. En pocas palabras, la pasión versus la acción.

Encuentro que ahí hay varias cosas que se podrían discutir.



Creo, por el contrario, que el mundo del niño está lleno de responsabilidades. Pero son responsabilidades a corazón abierto, asumidas, llenas de plenitud. Nunca vuelves a leer con la responsabilidad y la seriedad y la profundidad con que lees de niño o de joven. Nunca vuelves a leer. Nunca vuelves a oler una flor ni a verla, porque te interfieren esas experiencias el mundo gris y cotidiano de ganarte el pan y de servir a esa sociedad imbecil llena de una serie de pasos uno más cretino y más despreciable que el otro, para llegar a ser respetable y que te den de comer. Me parece mucho más irresponsable esa segunda vida gris y dramática, falsamente llamada madura, que la de la niñez. La vida de la infancia es una continua toma de poder, de una seriedad definitiva, porque en cada cosa, en cada lectura, en cada experiencia, en cada viaje, en cada mujer que tocas, te estás jugando entero. Después aprendes a hacer trampas, y a mentir y a mentirte y a esconderte y comienzas a ser maduro, y a sentirte asqueado de ti mismo (por fortuna, porque lo terrible es cuando te encuentras a tus compañeros de escuela, absolutamente felices en su próspera y ascendente carrera de industriales o abogados).

Rilke, Proust, Musil, Salinger y muchos más, son autores absolutamente comprometidos con esa verdadera vida, ¿no es así?

Sí, claro. Es una especie de segunda sangre, que te circula por todo el cuerpo. La puedes matar, y vivir con la otra, pero entonces te vuelves el *homo qualunque*. Y como sobre ese *homo qualunque* es el que opera la política, será por eso que no me interesa.

En una entrevista publicada en esta revista, Gabriel García Márquez dijo que, así como la literatura europea y norteamericana avanza de manera incontenible hacia el erotismo, la latinoamericana

avanza hacia el compromiso político. Usted, como escritor latinoamericano, ¿no ha tenido problemas entre los escritores nuestros por su posición?

Bueno. Siempre se me ha (no te diré tachado) "colocado" como un reaccionario feroz y, en fin, las palabras tú las conoces, son: egoísta, reaccionario, conformista, etc., etc. Pero problemas no he tenido. Y sobre lo que dice Gabo, pues no creo que la literatura europea vaya toda hacia el erotismo. Creo que las novelas de Henrich Böll denuncian situaciones que, como creo que ya quedó claro, sin embargo, no me interesan. Pero hay aspectos que no son sólo el erotismo. Lo que sí es cierto es que la novela latinoamericana tiene, por ciertas fuerzas y razones muy claras para todos y difíciles de analizar ahora, una orientación... cómo se diría... social, no hay otra palabra.

¿No le molesta haber sido latinoamericano?

No, para nada. No sólo eso, sino que cada día lo soy más. Date cuenta de que desde hace diez años me he pasado cinco meses de cada año viajando por todo el continente, y cada vez me gusta más y me parece más bello. Me refiero al campo, me refiero a la inmensidad de los Andes, me refiero a esas grandes proporciones que tiene el mundo americano. Ahora, que el subdesarrollo a veces aburre. Naturalmente que es muy agradable estar en Venecia, en Ginebra, en París o en Barcelona, que es una de las ciudades más bellas del mundo. Son ciudades que te pasan un filtro y unas substancias decantadas por siglos: las catedrales, la proporción misma de las ciudades, los edificios, los cuadros, las personas, todo tiene una armonía maravillosa que no tenemos nosotros porque el subdesarrollo es feo, la gente es fea, y vive mundos muy mezquinos, pero, con todo eso, me siento muy latinoamericano.





Pensaba en la forma en que todo eso puede determinar la producción literaria. Es inevitable que la historia de nuestra literatura sea la de una literatura que se debate entre extremos como la civilización y la barbarie y posiciones como la suya.

Sí, y ese debatirse, y ese enfrentar y confrontar esa situación, es inconcebible en la literatura europea, o en un joven europeo o en un europeo de mi edad que se dedique a las letras.

Bien, qué nos puede decir de su llegada a México.

Yo no vine a México por mi voluntad, sino por circunstancias de orden personal que me obligaron a venir (no quiero decir que de orden político porque sería mentira, aunque tuve que venir durante la dictadura de Rojas Pinilla). Se me instituyó un proceso que se anuló después, y tuve que refugiarme en México. Por otra parte, sería completamente tartufo que te dijera que cada vez me he hecho más mexicano, que es lo que me preguntan en Colombia. Mi experiencia en México ha sido muy hermosa, muy positiva, y muy rica. Es un país que he recorrido y conocido con mucho cariño y entusiasmo. El mexicano no es fácil de tratar, tú lo sabes. Hay una cosa que cuesta mucho aprender, que es que el mexicano no tiene nada en común con el sudamericano. Uno trata, engañado por el idioma y por ciertas características muy superficiales, de acoplarse y vivir aquí como si estuviera en Venezuela o en Perú. México no tiene nada que ver con América Latina. La gente es totalmente distinta, y una buena lectura de *El Laberinto de la Soledad* de vez en cuando, sirve para recordárselo a uno. Lo mismo que toda esa serie de textos que ubican al mexicano con su profunda división, con su herida abierta continuamente, con sus susceptibilidades gigantescas y muy respetables y muy dolorosas y muy difíciles de sobrellevar. En un programa de televisión, *Encuentro*, al que me invitaron con otros intelectuales, me preguntaron que cómo eran los mexicanos y contesté que para mí, el mexicano es un hermano entrañable, pero muy incómodo, muy poco comfortable. La cosa que más cerca está de mi experiencia con mexicanos, es que los siento como a un ser que está en carne viva. Cualquier mirada, cualquier contacto que tengas con él, lo hiere primero, y después, de esa herida, él saca otras cosas. Tanto entre los presos en Lecumberri, como entre intelectuales que han pasado la mitad de su vida en Europa, hay cosas que no se pueden ni se deben decir, porque lo hieres profunda, verticalmente. Cosas que a un colombiano le son prácticamente indiferentes, a un mexicano lo funden, y hay que aprender a no herirlo. El mexicano tiene un primer acercamiento muy grato, es un ser dulce, muy amable, que no habla en voz alta ni contesta como los colombianos (que somos muy gritones. Cuando voy a Colombia me impresiona, viejo. Me acuerdo que, cuando yo llegué aquí y pedía un café, el mozo me contestaba: "¡Pero no me hable golpeado, señor!"). México es un país dulce y grande, que lo envuelve a uno junto a la sensible presencia de lo indígena. Es fascinante y embriagador. Pero cuando

empieces a caminar por ese mundo con confianza, te das cuenta de que caminas pisando porcelana y comienzas a herir a la gente sin darte cuenta, y aprendes poco a poco a andarte con cuidado entre los mexicanos para no herirlos y para no entrar en ese mundo completamente misterioso que tal vez para nosotros se quede, en parte, para siempre cerrado y sellado.

¿No existe la novela que lo haya abierto?

No. Definitivamente no. *La región más transparente* es un libro que yo encuentro muy importante, aunque, para mí, tiene grandes fallas de construcción obviamente debido a que es el primer libro de Carlos Fuentes (además de que siempre he sospechado que Carlos ahí fundió varios libros) lo que no impide que Ixca Cienfuegos sea una pódigiosa representación del problema. Desde luego *Pedro Páramo* es un texto definitivo. Estoy de acuerdo con García Márquez en considerarla la novela más importante de América Latina. Es una de las mejores novelas que se han escrito en español, en todos sentidos, y como testimonio es de una riqueza insospechable.

¿Qué nos puede decir del Diario de Lecumberri? La impresión es aquella de la que hablaba hace un momento sobre los dos mundos: los saltos de Lahore a la cruzía, por ejemplo, evidencian la coexistencia de esos dos órdenes que, por otra parte, se acentúan, incluso, en la tipografía de la primera edición.

Sí, claro. Es lo que digo yo desde la presentación que, por cierto, no quedó muy clara. Para poder vivir en el mundo de la prisión, necesitaba seguir viviendo dentro de mi formación, dentro de mi vocación literaria. Crear dentro de la cárcel un cuento como "La muerte del Estratega" que sucede en Bizancio en problemas completamente aparte —aparentemente aparte— y distintos de los que estaba yo viviendo en ese momento, me hicieron ver que en el fondo eran los mismos de siempre; pero esa convivencia me hizo posible sostener el mundo de la labor literaria y de la afición a la literatura y vivir en ese mundo y respirar ese aire y vivir positivamente y sin mayores desgarramientos en forma muy útil y generosa como experiencias en la vida cotidiana de la prisión que así se hacía vivible.

El Diario de Lecumberri forma parte del gran cúmulo de literatura en español escrita en prisión.

Claro, desde luego *El Quijote*...

Y San Juan, Quevedo, Fray Luis...

Y, aunque no sea en español, el maravilloso texto de Dostoievski: *El sepulcro de los vivos*

¿Con quién tiene deudas su producción narrativa?

Bueno, eso sí es un poco aventurado decirlo...

Por ejemplo, "La muerte del Estratega" es un cuento con cierto tono muy reminiscente de Marcel Schwob.

Bueno, pues has dado en un gran blanco. Tenía miedo de que dijeras Borges porque ya lo han dicho y es un error tremendo.



Admiro enormemente a Borges, lo leo con un placer infinito, pero creo que no hay una sola palabra de Borges, un solo tono, en todo lo que yo escribo. En cambio fíjate que Marcel Schwob es uno de mis autores favoritos y uno de los escritores con quienes tengo más deuda. Las *Vidas imaginarias*, *El libro de Monelle*, *La cruzada de los niños*, los *Mimos*, un libro que escribí contra el periodismo que es muy interesante: *Las saturnales* (¡Espléndido, espléndido!). Las cartas de Schwob a Marguerite Moreno y a Gide son extraordinarias, muy bellas, y sí, desde luego hay una deuda con él. Está muy bien apuntado. *Chapeau!*

Usted escribe poesía y narración. ¿Son dos órdenes diferentes de satisfactores o de oficio?

Es lo mismo, aunque con ropajes y con instrumentos distintos, pero siempre conducen a lo mismo. Por otra parte, nunca las he sentido excluyentes una de otra. Guardando toda proporción, el mismo Rilke escribió prosa y verso. Otro autor a quien frecuento mucho y a quien mucho debo, que es Valery Larbaud, escribió prosa espléndida y poesía, aunque ésta última con otro nombre.

La prosa, con excepción del relato largo La Mansión de Araucaíma, suele tener como referente un momento histórico determinado.

Sí, pero si hurgas un poquito te das cuenta de que hay, por ejemplo en *El Estratega*, situaciones que aparecen también en los poemas. En ese caso particular hay una sonata que tiene mucho de ese cuento.

¿Por qué razón Araucaíma lleva como subtítulo "Relato gótico de tierra caliente"?

Realmente quise usar ciertos elementos de la novela gótica tradicional inglesa: la casa donde suceden cosas horribles y tremendas, la construcción, la presentación de los personajes, un cierto tufillo demoníaco en todo, pero inmerso en el trópico. La historia que se cuenta es brutal, sumamente violenta, y es narrada en forma muy escueta. Había otra manera de escribirla, que era desarrollando plenamente todo lo narrado, pero no quise hacerlo así, primero porque soy un tremendo perezoso, segundo porque quería condensar la violencia lo más posible, producir un relato casi plástico dentro de lo tropical.

Pero la violencia que sufren y ejercen los personajes no está determinada por el ambiente; obedece más bien a ciertas descomposiciones éticas.

Claro, son de origen ético estos problemas. Y además el sexo y la corriente avasalladora de la pasión que destruye y descompone y se traba y arrasa con todo. Ese es el núcleo de la novela.

¿Cuál de sus relatos es el que le ha dejado más complacido?

"La muerte del Estratega". Es una historia en la que el personaje central tiene mucho de mi manera de pensar sobre y de vivir el mundo.

Es el cuento en el que más se concentra su idea del ejercicio de la individualidad. (Algo con lo que Borges no estaría de acuerdo.)

Exacto. Por eso es tan superficial achacarme una influencia suya.

Y, sin embargo, hace diez años, en esta misma revista, en un ensayo sobre Conrad, hablaba de un personaje, Axel Heyst, como un miembro de "esa dolorosa familia de los lúcidos que han desechado la acción". Eso sí es muy borgiano.

Es una certeza que sí comparto con él, entendiendo que me refiero a la acción directa, a la acción contra el medio. "La primera condición de la desesperanza es la lucidez", como tú me has recordado que escribí. Ese ensayo cifra la esencia de todas mis lecturas, de mi situación y de mi posición ante todas las cosas.

Incluyendo ese leit-motiv de la desesperanza ante el trópico.

Sí, y hago una descripción del trópico en ese texto que ha sido muy citada en relación a García Márquez. Hay que leer con cuidado su obra para darse cuenta de que el trópico no es esa tierra llena de flores y de fecundidad y de maravilla. Son yerros desolados donde el calor ha tostado todo, hasta el mínimo deseo de cualquier cosa, hasta el cerebro de la gente. Hay que leer *La hojarasca*, esa hermosa novela, para ver cuál es el trópico de verdad.

¿Qué le parece si hablamos un poco de Maqroll. . .

El pobre Maqroll, tan golpeado por la vida. . .

¿Usted aceptaría que es su nahual, su trajumán?

Sí, lo es desde luego. No hay nada en Maqroll (te voy a decir un lugar común, pero tú lo vas a entender) que no sea *mío*. Yo no le he puesto a Maqroll nada prestado, no hay un solo rasgo de Maqroll al servicio de un personaje, todo lo que hay en él lo he vivido yo, lo que sale de mí, de mi esencia, de mi ser, de mi manera de ver el mundo, de mi mundo, de las substancias que circulan entre yo y el mundo. . .

Un Maqroll que lee a Proust y a quien le gustan los húsares y todo ese ambiente de extraño belicismo que subyace su existencia.

Eso es en gran parte por mi afición a la época del Consulado y el Imperio en que toda una maravillosa juventud francesa, a la que luego se unió la de otros países, recorrió Europa arrasándola completamente y haciendo batallas espléndidas que son casi obras de arte. Y después el gran silencio posterior a Waterloo cuando ya no pasó nada (bueno, pasó el romanticismo que fue lo que quedó de esos muchachos sin oficio). La experiencia fue tan intensa que, claro, desembocó en el *Werther*, y en Byron y en Chateaubriand, por fuerza.

¿Maqroll es una esencia individual que sobrevive un mundo épico?

Sí, está bien visto, estoy de acuerdo.

Como que acepta que todo está regido por la presencia de la guerra, del mundo concebido como una batalla o una enfermedad continua.



La batalla y el hospital son la más cercana presencia de la muerte, de la destrucción, del cambio del destino en cada minuto. Son el testimonio de entrar en la gran vorágine: hoy estás aquí y mañana no sabes si vas a estar vivo. El libro todo es una meditación sobre la muerte que a veces se acentúa, como en "El pregón de los hospitales". Uno de los *leit-motifs* de mi poesía y de mi vida es el uso de las cosas. Cómo nos estamos usando y estamos usando todo, el gastarse de todo, el gastarse hasta de los recuerdos, de las más puras y extraordinarias esencias de nuestra memoria que se gastan, se cambian, se trastuecan. A veces la memoria se arruina, las cosas se prostituyen, se vuelven mezquinas, sórdidas, nuestras relaciones con ellas desaparecen, y nacen otras. Esa es la enfermedad. La enfermedad te muestra esto en su forma más acelerada, más inmediata, y por eso la tomo. En el hospital, el pudrirse, el gastarse y el desaparecerse se hacen a una velocidad intensísima para poder ser visibles, pero en el fondo es lo mismo que la vida.

¿La poesía es la crónica de esa descomposición?

Sí, para mí, así es. La descomposición del amor, la del olvido. Una buena lectura de Proust te deja con suficiente conocimiento de lo que es olvidar, volver a recordar erróneamente, recordar de acuerdo con tus presentes miserias y ajustándote a ellas para que no te sea tan doloroso recordar.

¿Cuál es el origen de su escepticismo religioso?

Es una cosa muy curiosa: no sé. Recuerdo que desde muy niño—incluso recuerdo la edad: los ocho años— perdí completamente la fe. Tal vez por acción de mi abuela que vivía con nosotros y era extremadamente beata; tal vez como una reacción contra eso se me deshizo, se me atomizó la fe. Creo que no tengo fe simplemente por no tener un sentimiento religioso o una preocupación por sus problemas. Pero en cambio, si me pusieran contra un paredón en una situación extrema y me dijeran: ¿Usted qué es? a mí lo único que se me ocurriría decir es: yo soy católico, romano, occidental. . .

Monárquico. . .

Obviamente, y gibelino, o sea partidario del imperio del emperador frente al poder temporal de los Papas. Tengo una gran fidelidad e interés por la catolicidad como fenómeno histórico, estético y civilizador de occidente. Creo que no ha habido una cosa igual a lo que se desprendió del Sermón de la Montaña y a los Cuatro Evangelios. Me parece que no hay nada que los haya reemplazado todavía en fecundidad. Hasta los errores me gustan: hasta la Inquisición tiene cosas extraordinarias, pero lo veo sin ningún sentimiento religioso. Creo que en mi poesía se nota.

Cobo Borda dice que lo mejor de la retórica de su poesía son las invocaciones. . .

Sí, pero esas invocaciones tienen un origen literario que responde a mi lectura de la Biblia y a la de Saint John Perse que me

dejaron una cosa invocatoria aunque puramente literaria, sin elementos religiosos o místicos.

Pero aceptará usted alguna forma de trascendentalidad. En fin, lo del paredón es muy claro.

A ver, déjame ver cómo te respondería a eso. . . Yo creo que si nos vamos a morir (que creo que es lo que va a pasar) creo que hay que morir dentro del cristianismo occidental.

Esa es la convicción a la que llegaron gentes como Huysmans y Claudel.

Bueno, yo nunca sufriría una conversión de ese tipo. Una conversión como la de Claudel cae dentro de un terreno muy ricamente abonado y dispuesto. Yo nunca caería de rodillas como San Pablo en el camino de Damasco. Ese no es mi caso. Sencillamente en el último minuto de mi vida pensaría que de todo lo que he intentado hacer para entender esta cosa tan torpe y tan absurda que es la vida, lo único que tiene un sentido totalizador es Cristo. Ahora, qué pase después, tengo las mayores dudas. A lo mejor no pasa nada, a lo mejor ya pasó.

Baudelaire está muy presente en su poesía, la cuestión de los hospitales, el problema de la fe, etc.

Sí. Baudelaire es más que una influencia. No hay un solo poeta posterior a Baudelaire que se respete—no digo bueno o malo, digo que se respete— que pueda evitar las puertas que abrió Baudelaire, ni sus palabras, ni su poética. Es lo más fecundo que se ha hecho. Mira a Neruda: lees la *Residencia en la tierra* con cuidado y ahí está Baudelaire. Es implacable. Es de una. . . novedad no es la palabra. . .

El "nouveau frisson" del que habló Hugo.

Exactamente. Victor Hugo, que tampoco era malo.

¿Podría intentar describir qué es una intuición poética?

Mira, una intuición poética es un visión intensificada y profundamente enriquecida de la realidad. Tú ves la realidad cotidiana plana y ordenadamente: ves esta lámpara, este cuadro, me ves aquí tendido, hay la luz peculiar de las cinco de la tarde. La poesía es sumar toda esta circunstancia en dos palabras: una visión totalizadora. Hay un crítico cuyo nombre no recuerdo que dice que ese estado lo logra el poeta una o dos veces, por más grande que sea. Baudelaire tiene dos o tres grandes poemas. Los poemas que dieron en el blanco. Yo creo en eso totalmente.

¿Cuál cree que sería el gran poema de Baudelaire? Aquel que, como decía Valéry, se convierte en parte de nuestra sangre.

En realidad me cuesta mucho trabajo pensar en Baudelaire porque a él sí lo recuerdo como a una totalidad, es difícil desmembrar un poema de ese gran cuerpo poético. Pero. . .

Voici venir les temps ou vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore sains qu'un encensoir:
Les sons et les parfums tourment dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige. . .*

* Se refiere a *Harmonie du soir*.

es un ejemplo muy expresivo. Además es un momento que yo también vivo mucho. Hay un momento en la vida mía muy importante, por las siete de la noche, sobre todo cuando era más joven y vivía más cerca de la experiencia poética diaria, que es ese momento cuando tú sabes que algo va a pasar, que va a venir algo, que vas a vivir ese pedazo de vida, de felicidad, en una forma impresionante antes de que llegue la noche. Y Baudelaire vuelve mucho sobre ese momento. A mí no me pasa (es inútil hacer la aclaración, pero la hago de todas maneras, a lo mejor es la fiebre que me atonta) porque lo haya leído en Baudelaire. Me emocionó leerlo porque descubrí en él algo que me pasaba a mí.

Usted concibe, por lo tanto, a la poesía como una forma de conocimiento.

Viejo, es el conocimiento *per se*. Es el más completo de los conocimientos, sin duda el que va más lejos. Igual al conocimiento que da la poesía, sólo lo da la experiencia mística que en el fondo es lo mismo. Tú lees *Las moradas* de Santa Teresa y estás leyendo poesía. Estás leyendo grandes, maravillosas, riquísimas y fecundísimas visiones poéticas enfocadas hacia un aspecto religioso transmutado en poesía.

¿Por qué Cobo Borda dirá que Alvaro Mutis es un poeta malgre lui?

Esa es una idea que no creo que aún tenga Cobo. No creo que volviera a escribir ese prólogo.* Cuando lo escribió no me conocía muy bien y me veía, como me ve mucha gente, como dos personas: el representante de la gran transnacional que viaja y hace negocios (que sería la última gente que uno supondría interesada en poesía) y el que la lee y la hace y la vive. En realidad no hay tal dicotomía. Si se me conoce se sabe que todo el día, todos los días, vivo en función de la poesía y de su escritura.

Hay una fuerte presencia musical en toda su poesía. La idea del treno se repite constantemente.

La música me interesa profundamente y no podría vivir sin ella. Es decir, sin oír a Bach, o, sobre todo, a Chopin o a Schumann, sin oír música de vez en cuando, yo no concebiría la vida. Eso, supongo, tiene que reflejarse en la poesía.

Lo que no parece preocuparle mucho es el ritmo. Creo que usted no estaría de acuerdo con las ideas de Poe.

No. Eso me parece horrible. Estoy completamente de acuerdo con Huxley en su ensayo "La vulgaridad en la literatura". La poesía va por otro lado. La musicalidad buscada en las palabras es, otra vez, fácil. No es que no exista, un poema de Mallarmé tiene hallazgos y tiene cuevas y grandes claridades maravillosas hechas, a veces, precisamente a través de la musicalidad, pero eso es Mallarmé.

Me parece raro que esté usted de acuerdo con Huxley, un hombre que atacó con virulencia a Baudelaire y a Dostoievski. Que redujo toda la problemática moral del simbolismo al absurdo de



* El prólogo a *La Summa de Maqroll el Gaviero* de la edición de Seix Barral, Barcelona, 1973.



suponer que se cifraba en la impunidad de golpear tres centímetros de la piel de una prostituta.

No en todo estoy de acuerdo con él. Eso es un problema de la formación de Huxley. La noción de la maldad de Baudelaire y toda la poesía posterior a él es de origen profundamente católico: la idea del pecado, del rescate, de la caída. Y Huxley, aunque no lo quiera, es una mezcla del racionalismo del siglo XIX, que en su familia se respiraba naturalmente, con calvinismo. No hay inglés que no esté corroído por el luteranismo o por el protestantismo. La de Huxley es una visión protestante y por eso nunca pudo entender, o entendió y explicó siempre condicionado por esa formación.

¿Podríamos seguir con la poesía como conocimiento de la realidad?

Crear esa nueva realidad enriquecida, esa visión, esa certeza de que eso que el poema te está diciendo es una verdad, es un pedazo de mundo resumido, hallado, creado en ese instante, es la poesía. Neruda tiene un poema titulado "Barcarola" que dice: "Si acercaras tu lengua a mi corazón (éste es un ejemplo de los grandes momentos de la gran poesía de Neruda y de lo que es la poesía) oirías el corazón con su ruido de ruedas de tren con sueño. . ." Esto ya es llegar a la esencia misma de las cosas. Ahí está todo: la noche, el viaje, mil cosas resumidas.

Está, también, el tren, que es un motivo que mucho se repite en su propia obra, como las banderas en el aire, las columnas de agua, de fuego o de tierra, y los trenes entre los eucaliptos, todas éstas son imágenes recurrentes.

Yo no sé si tú has visto llover en los trópicos

Sí, precisamente en Colombia.

Pues bien. Viste que eso no tiene nada que ver con la lluvia. El agua viene de repente y de una manera total, absoluta, abrumadora y de todas partes, no solamente de arriba. El mundo en ese momento no es sino lluvia. Los trenes eran los que nos llevaban de Bogotá, que está a tres mil metros, hasta casi el nivel del mar. Ese viaje que hacíamos entre los eucaliptos, que es el árbol de la tierra fría, en la mañana cuando arrancaba el tren, tiene para mí una riqueza de evocación y una fuerte atracción simbólica. Ese tren es mi *madelaine*.

¿Por qué en su obra poética no hay el metapoema que se escribe sobre sí mismo y devela la mística de su propia concepción? Ese es un problema, desde Baudelaire, casi obligado para la poesía.

Yo lo evito con un infinito cuidado. Es como si el pintor contara los trucos que usa para pintar. Eso pertenece a un mundo secreto que no hay que hurgar mucho porque o se cae en la pedantería absoluta o en la facilidad del ejercicio retórico o en la confesión personal, que con su "yo poeta", con su actitud de "yo poeta", es aterradora, irrespirable.

¿De dónde viene el nombre de "Maqroll el Gaviero"?

El otro día lo estaba pensando y no lo recuerdo. Venía en el auto pensando de dónde carajos salió ese nombre. Recuerdo que fue en el año de 46 o 47. Traté de que no diera idea de ninguna nacionalidad. Empecé a escribir y a escribir hasta que me dí cuenta de que escribía de la misma persona, y entonces me dije: a este compañero hay que ponerle nombre para que funcione y viva y le pasen cosas. Lo de "El Gaviero" pertenece a mis lecturas de Joseph Conrad, de quien soy un gran lector. Conrad es mi padre, es el señor que más sabe sobre mí y, cosa curiosa, cada vez que salen más cosas sobre él, libros e investigaciones, más cerca está de mí. Ahora acaba de publicarse un espléndido libro sobre él, donde se aclara una tentativa de suicidio en su juventud que SIEMPRE sospeché que había tenido. Siempre sospeché que Conrad había estado muy cerca de la muerte porque siempre maneja la cuestión con una certeza que sólo es propia del que regresa. Parece que se pegó un tiro en el corazón, del que se salvó milagrosamente. El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*); es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta. . . es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que el barco en que Maqroll trabajaba su chamba debió haber sido la de gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros.

Sí, los poemas poseen cierto sabor salino, del desarraigo propio de la vida en el mar.

Sí, es muy Conrad. Yo he escrito varios textos sobre Conrad. Uno de ellos salió en una colección que se hizo en el Fondo de Cultura Económica, y el otro del que ya hablamos. Tengo la felicidad de tener, todavía, una novela suya que no he leído y que he guardado a propósito, en la que precisamente —se llama *La flecha de oro*— parece estar el episodio de su juventud que le llevó al intento de suicidio.

Conoce, por supuesto, la biografía de Jocelyn Baines.

Es muy buena, aunque un poco chata. Sigue siendo la mejor la de su traductor al francés, Gustav Jean Aubry, que por cierto es el editor y gran amigo de otro de mis autores favoritos, Valery Larbaud. Esta es la mejor. Hay otra que hizo su esposa, que es uno de los libros más imbéciles que se han escrito nunca, lo más atterradoramente imbécil. . . Nunca entendió nada la buena señora.

¿Qué piensa de la Colombia de Nostromo?

Qué bueno que dices Colombia, porque yo he tenido una larga discusión con mi gran amigo Ernesto Volkening quien sostiene que el país de la novela es Ecuador. Es una Colombia con ciertas modificaciones. Conrad estuvo en Cartagena en un negocio de contrabando de armas que vendía al Partido Conservador cuando



gobernaba don Santiago Pérez, liberal. Conrad contrabandé y vendió armas a grupos de alzados y se quedó en Cartagena, surto el barco, bastantes días, puede que meses. La descripción del puerto y de la cordillera, y al otro lado, las praderas, es la descripción de Colombia. Ahora, *Nostramo* me parece un libro muy débil, que a mí me parece mal estructurado. Le costó mucho trabajo y volvió sobre él varias veces. A mí no me convence aunque lo he leído varias veces porque, al fin y al cabo, es Conrad, pero no es igual a la gran línea de sus libros, la línea de *La locura de Altmayer*, *Sombra*, *El negro del narciso*, *Victoria* que, para mí es lo mejor, junto a ese otro libro maravilloso que es...

¿El Corazón en la oscuridad?

Ese es uno de los libros más extraordinarios que se ha escrito nunca, es de una importancia insondable. Volkening ha escrito un ensayo muy bueno sobre él. Pero hombre, ¡por Dios!, es una obra única, ahí está Hitler, viejo,

¿Mister Kunz?

Mistah Kunz, como le dicen los negros, sí. Hay otra novela que se llama *El Rescate*, donde brilla absolutamente el misógino que era el viejo. Esa es la literatura que leo. ¡Y Melville! : *Typee*, *Moby Dick*, con todo y su elefantiasis... Hay un librito que nadie conoce ya, que casi ya nadie lee, y que sin embargo es básico: *Cuentos de las Islas del Sur* de Robert Louis Stevenson, que es de donde arrancan Melville y Conrad.

García Márquez dice que él ha sacado mucho material de las crónicas de viejos navegantes, como Pigafetta y Up de Graff...

Yo leo mucho de eso también. Hay unos libros de Julio Verne que siempre fueron opacados por las novelas, que son *Grandes Navegantes del Siglo XVII*, del *XVIII* y del *XIX* que suman como seis tomos excelentes. Ahí está Cabot, el capitán Cook, todos. Todo eso es definitivo para mí: el mar, el viaje, la lucha con los elementos.

¿Con las tormentas de Tifón y del Narciso inclusive?

Sí, ese mar desatado que aparece que tuviera ya algo personal contra uno, esas tormentas que, como dice Conrad, te están dedicadas. Luchar contra eso te temple como ser humano. Es tan bello como el teatro griego, que es, claro, otra de las fuentes mías. Sófocles, sobre todo.

Esa lucha, esa asunción de lo trágico, me recuerda algo con lo que estuve en total acuerdo con Cobo Borda. El decía que su poesía nunca conoció la salud.

No. Me jode mucho la salud. Aunque me gusta mucho Whitman por otras razones. La gente sana y la exaltación ingenua de la salud, del goce del cuerpo y la naturaleza, siempre me han parecido tremendamente sospechosas por fáciles, y además porque nadie tiene salud, o más bien muchos: salud y felicidad tienen los pendejos, los idiotas. La felicidad y seamos felices y todo eso sólo pasa en los falsos paraísos socialistas éstos en que las jóvenes

ukranianas se toman de las manos y bailan rodeando los haces de trigo con las banderas rojas flotando en el fondo, y en la publicidad occidental... Todo eso pertenece a los anales de la pendejez humana. Hay que ser muy idiota para ser de veras feliz, hay que ser lelo.

Pero aunque no conozca la salud, su poesía existe en función de la búsqueda de un sentido.

Claro. La poesía es invocatoria. El poeta está tocando elementos tan secretos, tan claves de la vida, que es muy sano frecuentarla y escribirla. En lo que no hay que caer, sin embargo, es en la cuestión psicológica. A mí toda explicación que esté ligeramente teñida de psicoanálisis me parece siempre profundamente sospechosa, otra vez por lo mismo, por fácil. Una de las cosas que no entendió nunca Freud —que fue un hombre que entendió muchas cosas y que abrió un campo inmenso y que estructuró una teoría que me ha parecido de lo más importante de los últimos quinientos años— fue la poesía. Tratar de explicar el fenómeno poético por puros elementos psicoanalíticos es caer en una absoluta limitación. Suponte que yo escriba poesía porque no he sido capaz de superar mi complejo de Edipo, eso no arregla nada, no avanza un paso en el goce de la poesía. Que Baudelaire tuvo problemas de importancia muy graves, y tuvo un Edipo aterrador, bueno, ¿y qué? Es como decir: Baudelaire salía de su hotel con 60 francos en el bolsillo y regresaba con 47.25; el número de la habitación en que vivía era el 14; tenía más trajes oscuros que claros... en fin: estamos fuera de la poesía, viejo...

¿No le gustan los ensayos de Freud sobre Da Vinci, sobre Goethe?

Son hermosos, pero limitadores. El que me interesa mucho es el de Moisés. Ahí sí dio en el blanco el tipo. *Moisés o la religión monoteísta* es un texto sumamente importante. Los ensayos sobre De Vinci o Miguel Angel tocan con ingenio, con gracia, un aspecto de la vida de los artistas; te permiten reconstruir el panorama que circundó esa vida, pero junto a eso, levanta los ojos en la Sixtina y las palabras de Freud dejan de existir. La creación es un algo que está más allá. ¿Qué puedes hacer frente a los nocturnos de Chopin? ¿Frente a *La Pastoral*?

¿Qué puede decirnos sobre El pequeño libro del Lied y sobre su relación con el trabajo poético anterior?

Es un ensayo que estoy haciendo y que está costando mucho trabajo. Aún no estoy muy seguro de lo que es. He querido tomar cierto tono de la poesía alemana anónima. Los *Lieder* que estoy escribiendo no tiene nada que ver con los de Hugo Wolf o los de Schubert basados en Goethe o en Heine. Estos tienen más relación con los *Lieder* de *Los Nibelungos*. Son el puro cantar una situación lírica, lo que puede parecer algo simple, pero ahorita no se me ocurre explicarlos mejor: captar, con elementos puramente líricos, instantes intemporales de lirismo. Obviamente esto es algo



completamente opuesto a lo que he escrito hasta ahora, y me está costando tanto trabajo que empiezo a sospechar que es malo. Son poemas muy breves, por fuerza, porque son instantes hechos por la suma de percepciones y sensaciones líricas en el sentido que le dieron los ingleses y los alemanes a la palabra, y son difíciles porque se corre el peligro de caer en una cosa de reconstrucción, de curiosidad histórica, de castillos, damas, y castellanas, o sea, en lo peor del romanticismo. Entonces, a pesar de que son cosas paralelas, hay que cuidar mucho sus elementos: las damas, los halcones, el olvido, etc. El cambio se debió a que sentí y sigo sintiendo, que el mundo de Maqroll y el mundo geográfico del Gaviero son mundos ya agotados y cerrados sobre los que ya no tengo nada que decir. Pero eso se llama *Summa*. Sería una inmensa falta de honestidad continuar usando esos elementos que, por otra parte, me harían caer en la retórica de mí mismo, que es lo más peligroso que puede haber. Eso fue lo que yo viví, lo que yo ví, lo que yo creí que podía ponerse en palabras. Ya lo hice. Sería de un terrible mal gusto citar el caso de Rimbaud. A los 18 años ya no tenía nada que decir y vino el *Merde!* y ya.

¿Qué piensa de la joven poesía latinoamericana?

Creo que hay lugares donde se están haciendo cosas valiosas. En Colombia, Juan Gustavo Cobo Borda está escribiendo una poesía que me parece muy importante. Acabo de recibir una carta de un poeta cubano que vive en Nueva York que se llama José Koser que escribe hermosísima poesía. El es judío, quizá sefaradita, y mezcla elementos del mundo bíblico con el mundo suyo de todos los días, lo que le da una grandeza y un tono lírico preciso, magnífico. La joven poesía está cayendo (no siempre, claro) en un esteticismo muy fácil. Cuando te digo estos nombres te los he escogido con mucho cuidado, porque mucho de lo que me mandan y de lo que leo es de un formalismo insoportable y de un volver a moler agua ya molida absolutamente monótono cuyo resultado, claro, es la facilidad y la más inmundada retórica. En México el panorama es bastante desolador, hace mucho que no leo poesía joven mexicana que realmente te haga decir ¡Caramba!, aquí está esto que se queda, que vale, que muestra que algo va a seguir. Hace mucho que no leo algo que me dé un choque, que me obligue a decir: aquí hay alguien que logró pasar, a las palabras, poesía. No es más que eso.

Para terminar, ¿Qué tan profeta se siente hoy como para pensar en el futuro de la literatura?

¿En qué sentido cómo veo el futuro?

Eliot, Faulkner, todos hablan de lo literario como de algo evidente proceso de disolución. Podhoretz dice que la literatura no va a poder contra la fuerza de la tecnología y su producción de diversión. O'Brown piensa que la literatura no puede sobrevivir porque nos obliga a ver el mundo con los ojos de los muertos, en fin...

Tengo un texto que salió en *Siempre!* en el que digo que la poesía se está trasladando a otros campos, al relato, al cine, a la vida diaria, a los anuncios de las carreteras. Le veo un futuro negro a la poesía. Creo que vamos a terminar todos escribiendo *Samizdats*. Te ruego mirar aquí lo que están haciendo en la Argentina. Es cartón,* en eso se convirtió la poesía. Me imagino que es así como va a terminar: escribo un poema, te lo mando a ti y a cinco amigos más y ustedes me mandan lo suyo. Lo que dice Podhoretz ya lo estamos viviendo, el mundo está irremediablemente comido por la tecnología. El futuro del hombre también es bastante negro. Yo veo en el hombre una voluntad de suicidio tan extraordinariamente violenta, una voluntad de destrucción tan completa que creo que es irremediable. Creo que nos estamos destruyendo como especie, basta ver las cuestiones de la contaminación y de las hambrunas. Algunos estudiosos franceses han llegado a la conclusión de que el cáncer se debe a la contaminación de los alimentos, del aire, del agua, del hábitat. Nos estamos matando, para qué nos hacemos pendejos. Algún amigo mío decía que un optimista es alguien a quien no le han dado todos los datos. Vamos tan mal... Un caso de delirio profético, de desesperación como el de Solyenitzin me parece muy sintomático. Yo tengo una gran veneración y una gran fe en los rusos como pueblo. Cuando uno de ellos se lanza a anunciar el apocalipsis hay que ponerse a temblar, y para eso no se necesita tener un especial sentido profético: nada más hay que detenerse y analizar lo que hacemos y vivimos todos los días para darnos cuenta de que estamos viviendo una mierda. No se ve voluntad ninguna del hombre de corregir ni siquiera en una milésima parte ninguno de sus errores, ninguno de los caminos que nos han llevado a ser esclavos de la tecnología absurda, a la despersonalización, a la muerte de espanto, y de respirar, tragar los bióxidos de nuestros propios automóviles. Entonces, imagínate donde queda la pobre poesía.

Ted Hughes piensa que la función de la poesía es precisamente tratar de equilibrar los errores cometidos por los hombres...

Eso sí, y lo tratará de hacer hasta lo último.

...de contrarrestar, en el otro plato de la balanza, la estupidez y lo absurdo...

El hombre es una especie equivocada que va a desaparecer como han desaparecido muchas especies incapaces de adaptarse. Nos vamos a morir como especie. Son más chingones los cangrejos. Y no estoy haciendo ciencia-ficción ni futurismo fácil.

¿Y las teorías entrópicas?

No me dicen nada. Es evidente para cualquiera que el fin no está muy lejos. Uno no debería ser así. Debería tener fe en el hombre, ¿pero cuál hombre? Quizá el último hombre que haya sobre la faz de la tierra sea un poeta.

* "Cartón de poesía". Un cartón de 20 x 15 cm a dos tintas que contiene 4 poemas, un comentario y una viñeta; mensual, se "distribuye por correo a suscriptores", se edita en Argentina.

Margarita
Sara
Pease
Cruz

El papel de la poesía dentro del mundo azteca*

Desde que nace el hombre lleva ritmo dentro de sí. Y cuando nace el lenguaje y adquiere con el tiempo un ritmo interno además del externo, nace la poesía: el hombre se pone en contacto con la naturaleza que lo hiere en su estructura anímica, trata de verterla en palabras y las combina de acuerdo a una armonía intuitiva, guiado por su sensibilidad.

Ya que el ritmo es parte integrante del organismo humano, el hombre se inclina por él de manera instintiva. Con la necesidad de proyectarse en el mundo circundante —necesidad que surgió tal vez porque el hombre consideraba sus instrumentos como parte suya y tendía a humanizarlos— viene la transferencia del ritmo interno del hombre hacia el exterior, que trata de convertir a su imagen y semejanza, humanizándolo. Entonces ya está capacitado para crear objetos artísticos.

Con la complejidad de una cultura, la creación artística se va complicando, paralelamente. El hombre mismo se ha complicado y busca la razón de fenómenos espontáneos. A medida que adquiere conciencia, va buscando explicaciones, para que tengan sentido las cosas. De pronto lo azotan las preguntas: ¿Quién puso al hombre aquí? ¿Para qué fue creado? ¿Puede el hombre hacer algo por sí mismo? Cada cultura ofrecerá su propia respuesta, y de ésta depende su posición ante la vida.

Para los pueblos indígenas de la Altiplanicie, la respuesta fue: los dioses. Toda su vida, toda su filosofía, gira alrededor de su religión incommovible, en la que, como en otras mitologías indígenas, luchan constantemente el poder creador de vida y el destructor.¹ Esta religión regía todos los actos vitales de los mexicanos, y, como muestra A. Caso, aun “aquellas actividades que nos parecen a nosotros más ajenas al sentido religioso”.² Debemos pues buscar en la religión azteca la fundamentación del carácter del pueblo y de sus creaciones.

No es necesario recalcar que los nahuas cultivaron las artes principales: música, danza, escultura, pintura y literatura. Al intentar dar una explicación sobre la misión de la poesía, lo haré, obviamente, basándome en testimonios literarios; pero por extensión se podrán aplicar los conceptos generales a las demás actividades artísticas.

Vayamos primeramente a comprender las respuestas básicas en torno a las cuales giraba el hombre. Si podemos inferir la misión del hombre mismo, será mucho más fácil explicarnos el papel de la creación humana.

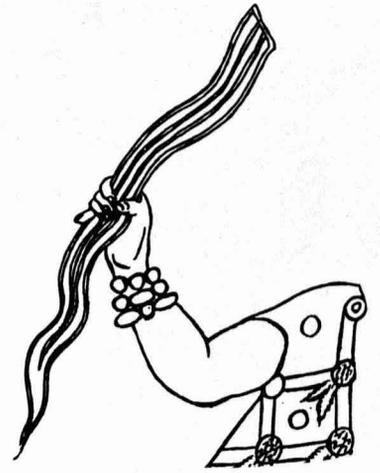
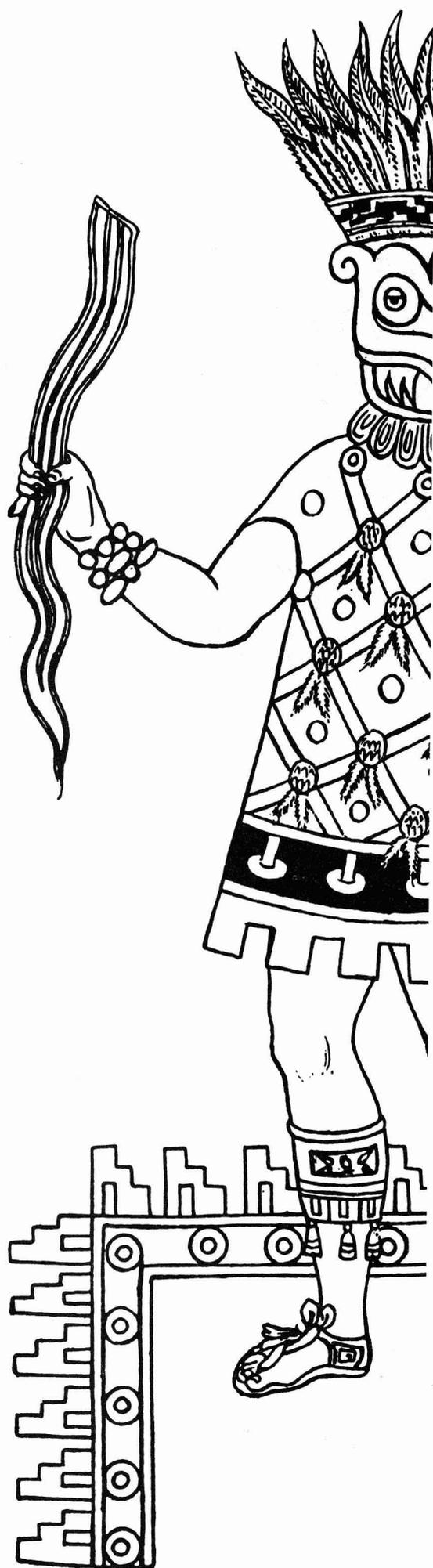
La teogonía azteca sostenía que el universo ha sido creado cuatro veces. Cada una de ellas había terminado con un cataclismo que había destrozado todo lo existente. Y en cada uno de estos Soles la creación divina había sido diferente de la vez anterior, no un eterno retorno. Cada vez había existido una nueva humanidad, mejor que la anterior y que nada tenía en común con ella. Después del aniquilamiento catastrófico de la cuarta edad, surgió el

quinto Sol, al igual que la Luna, de su propio sacrificio. Y para que fuera posible la vida en el universo, los demás dioses se sacrificaron también, voluntariamente, para que el Sol se moviera.³ Este nuevo mundo no era estable tampoco, no tenía por qué serlo; duraría lo que los dioses quisieran. El calendario señalaba periódicamente el día 4 Movimiento, y en esa fecha peligraba la existencia cósmica. Entonces “se apagaba el fuego para esperar el acabamiento del sol. Y cuando éste... se evitaba... renacía la débil esperanza de durar un poco todavía”.⁴ A cada paso temía el hombre ver llegar la destrucción total, y vivía aterrorizado siempre. La única manera de retardar la catástrofe era tratar de mantener contentos a los dioses. El hombre estaba obligado a retribuir el sacrificio divino con su propio sacrificio. Los dioses exigían como alimento la “sustancia mágica, la vida que se encuentra en la sangre y en el corazón humano”.⁵ El Sol, numen fundamental, tenía que luchar cada día, al atardecer, para ser vencido y volver a renacer al día siguiente. Si se debilitaba, si desmayaba, tal vez no saldría más, y el mundo caería nuevamente en la nada. El hombre se sentía pues responsable de evitarlo. Mientras más “chalchiuatl” caliente se ofreciera en las aras, mientras más abundante más arrogante luciría el Sol en batalla, y pelearía con más vigor para librar al hombre de la noche eterna.

Así, la única manera de conservar la vida es a través de la muerte. Para que viva la colectividad, el individuo se entregará sin resistencia. De aquí el estoicismo indígena y su tristeza característica. Tal vez el individuo ayude un poco; pero esto no quiere decir que con ello se haga estable el mundo. No: “Bien sabido tenemos que hemos de perecer/ nosotros los hombres: tú Dador de la vida nos lo aseguras”.⁶ “La idea es terrible, y muchas veces desespera el poeta ante la fatalidad inevitable de tener que perecer algún día. Pero no es su propia muerte la que teme: es la muerte total, el aniquilamiento que haga en un momento que todo sacrificio haya sido vano. Lo angustiante es saber que uno se está sacrificando para prolongar un poco la existencia, pero que en el momento de la destrucción, todo esfuerzo no va a ser sino un rasgo patético que realce más la grotesca pequeñez del hombre. Así, tal vez “sólo en vano vivirán las flores en los jardines de rojas/nutridoras flores”;⁷ pero “ea, vivamos, pues quizá sólo hemos venido a saber que iremos a su casa (del dios)”, porque “¡Ojalá se viviera siempre, ojalá nunca hubiera uno de morir!” El tema de la fugacidad de la vida (cósmica), de la transitoriedad e inutilidad de todo lo creado es constante en toda obra artística mexicana. Se teme que nada sea verdad, que todo sea un engaño, un sueño que, después de todo, no servirá para nada. Así, ya que “al fin todo habrá que desaparecer; hasta las piedras y metales preciosos”,⁸ el “breve instante”⁹ que permanecemos aquí “en verdad apenas vivimos, amargados por la tristeza”.¹⁰

La guerra, lejos de ser un medio para conseguir la paz, es

* Traducción de Beth Miller



buscada perpetuamente. Los muertos en guerra se sacrifican para servir al dios, y los vencidos son tomados prisioneros para ser ofrecidos en el templo. Parece el campo de batalla, siguiendo la imagen de Bonifaz, "un gran mercado" en el que se compra el alimento divino (víctimas) por el precio de la vida de los guerreros.¹¹

Por otra parte, ya que a los dioses mismos luchan constantemente (Sol y Luna como ejemplo perpetuo), son ellos los que han enseñado a los hombres a pelear. En su afán de trascender, llega el hombre a ser en la guerra (y en la muerte en guerra) una posibilidad de encontrar a los dioses, ya sea entregándose así a ellos o pareciéndoseles, al luchar como ellos. Buscan la muerte florida, que es pues un regalo de los dioses, puesto que les da esta posibilidad. El sacrificado adquiere una característica divina: "Cuando se cogen cautivos con qué propiciar al que está en el cielo,/ el príncipe. . . les da en don el abrirse de las flores, y les embriaga con el rocío de las flores vivientes".¹² El individuo, en busca siempre de que algo de lo que haga sea verdadero, permanente, cree encontrarlo llegando a los dioses de ese modo: "Yo ansío la muerte al filo de obsidiana./ Sólo quieren nuestros corazones la muerte de guerra",¹³ que es "dicha y riqueza de los príncipes".¹⁴

Ahora bien: aparte del don dado al hombre de imitar a los dioses en la guerra y contribuir así a prolongar un poco más el préstamo de vida al cosmos, el hombre tiene una capacidad que lo identifica aún más con la divinidad: la capacidad de creación. La guerra ha sido, es verdad, enseñada por los dioses, y al guerrero se le otorga algo divino; pero la poesía ha sido dada, regalada, gratuitamente, a los elegidos. "Desde el interior del cielo vienen acá las bellas flores y los bellos cantos",¹⁵ han llovido en el momento en que "el pájaro cascabel, símbolo del Dador de vida, aparece cantando".¹⁶ Y ha sido dicho al poeta: "Si te mostramos aquí las flores, oh poeta, será para que con ellas agasajes a los príncipes, que son nuestros semejantes". ¿Es entonces que la única posibilidad de creación verdaderamente humana, la que pone al hombre en contacto directo con la divinidad, pues proviene en último término de ella, sólo sirve para consolar a los príncipes? ¿Es posible que los dioses generalmente crueles, que parecen considerar al hombre tan sólo como un juguete creado al azar, para alimentarlos mientras tengan ganas de que siga existiendo, quieran darle un contrapeso que los alegre en su tristeza? ¿Y aún si fuera así, bastarían las palabras para hacerle olvidar el terror omnipresente de la amenaza cósmica?

No; y sin embargo. La poesía es algo divino en manos de los hombres, que le dan forma "del mismo modo (que) forjo yo el oro".¹⁷ En tal caso, y siendo que lo único que sobrevive a la destrucción es lo divino, la poesía, siéndolo, tal vez fue otorgada a la humanidad para que ahora sí quede un recuerdo de ella: "¡Al

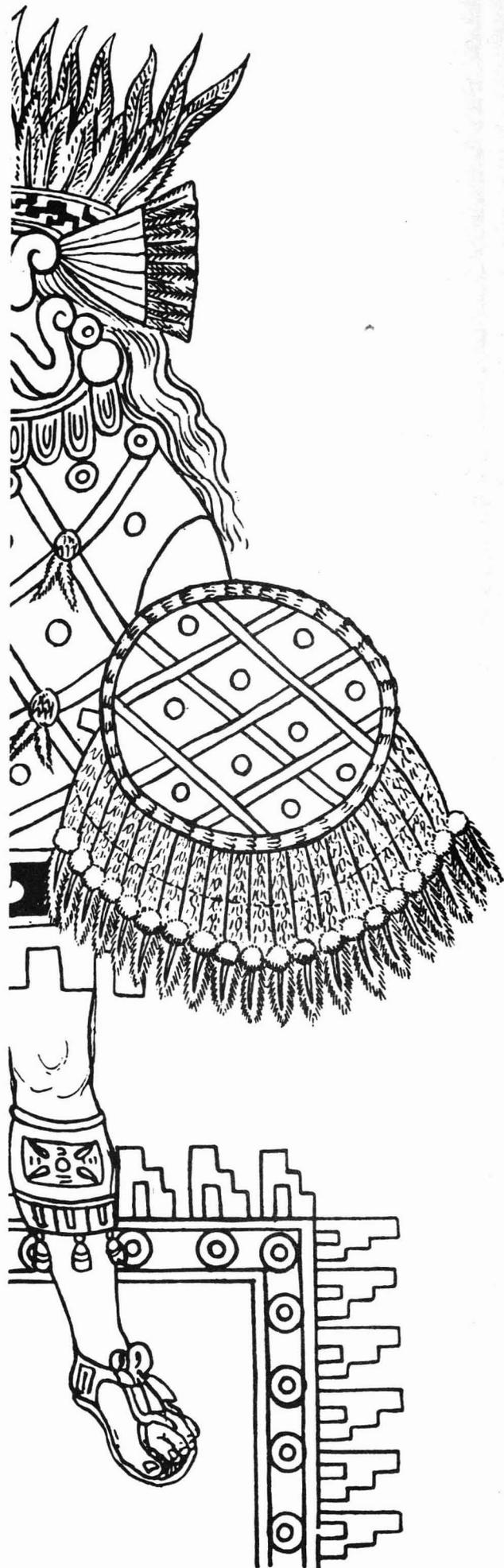
menos flores! / ¡Al menos cantos!"¹⁸ Pero la paga es, sin duda, muy cara: "El bello canto y las bellas flores:/ el precio es su pecho ensangrentado/ que aviva y hace florecer la guerra florida."¹⁹

Y la poesía, ¿sirve de algo ahora, en la vida prestada, para los hombres, o es sólo una esperanza individual de trascender? La poesía es comunicación, y ésta permite establecer lazos de amistad entre los hombres; los reúne para transmitirles algo. No es para una amistad individual, sin embargo. Al igual que su visión de la muerte, la idea mexicana de la amistad se refiere más que nada a la amistad total, colectiva, que solidariza a los integrantes del pueblo y los reúne en torno a lo divino. Así se llega a cumplir la gran cualidad humana, que les otorga además la resistencia, el vigor y el consuelo necesarios para soportar el destino desolador. Para este mundo, "la ley es que se cante:/ ley de hermandad".²⁰ A través del canto saben los amigos de la sinceridad de sus sentimientos, y tiene que ser así, puesto que surgen de algo divino, y por tanto, no cabe hipocresía alguna: "Oíd el sueño de una palabra:/ ...sabemos que son verdaderos los corazones de nuestros amigos".²¹ Es verdadera la relación entre los hombres como es verdadera la poesía, y como lo es la divinidad. En el hombre hay pues algo estable, algo que surge de la poesía y lo lleva a la fraternidad. Todavía más: en la estructura de la sociedad humana, en donde los humanos se reúnen, como consecuencia última de la amistad, para afrontar conjuntamente las responsabilidades ante lo divino, aparece algo verdadero en su base, algo divino, la poesía. Es entonces la fundadora de ciudades, "cimiento irremplazable".²² "se dice que así principiaban las ciudades: existía en ellas la música."²³

Quisiera el hombre permanecer así, amigo, envuelto en poesía. Tal vez así la poesía, que forma parte del hombre, lo transforme dando lugar al fenómeno inverso: que el hombre forme parte de la poesía y pueda de ese modo tener una esperanza de participar en lo permanente: "Amigo mío, amigo mío,/ sin duda verdadero amigo, por mandato del dios nos amamos:/ ojalá pitiéramos embriagados por nuestras flores."²⁴

De cualquier modo, la poesía da, efectivamente, una luz de optimismo al ser humano. Si la poesía es algo divino, y la amistad surge la poesía, "es verdad que nos hacemos amigos (y siendo nuestra relación permanente), es verdad que se vive en la tierra". Eso es lo que desearía saber, a ciencia cierta, el nahua, Infiere también, en su ansia de comprobar esto, que si los hombres no son verdad, y ya que ellos son los que forjan la poesía. "ya no es verdadero nuestro canto".²⁵ Y el azteca sostiene que el canto evidentemente tiene que ser cierto, y espera que su deducción también lo sea.

Base para la creencia de que la poesía es, efectivamente, y sin duda alguna, algo divino, es, primeramente, que proviene de los



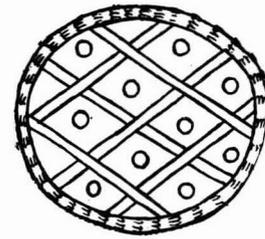


dioses; pero también que habla de ellos. Por eso reúne a los hombres. La misión de la poesía es aclarar el misterio divino, interpretar las claves rotas para el hombre vulgar. Hay tantas cosas en el universo que necesitan explicación. El poeta no puede llegar tampoco a comprenderlas, pero se transforma de pronto en un vidente y da a los demás verdaderas revelaciones, aunque simbólicamente. El dios no se muestra nunca tal como es, y así, lo que hable de él lo hará por medio de "palabras disfrazadas" (nahualtlotli).²⁶ Para poder hacerlo, el poeta "luchará por introducir a la divinidad en su propio corazón, hasta transformarse luego en corazón endiosado, capaz de enseñar a mentir a las cosas, introduciendo en ellas el mensaje de la divinidad".²⁷ Por eso su poesía es metafórica (así mienten las cosas), porque sólo a través de imágenes y símiles puede dar a entender lo que ni él mismo comprende. Al ver venir un momento de inspiración, llegan las palabras a su mente y el cantor se pregunta: "¿Son acaso tu corazón, Dador de vida?"²⁸

Si la poesía proviene, pues, de los dioses, no se queda ahí: tiene el don de participar a los hombres, aunque oscuramente, la verdad de los dioses. Da con ello una base verdadera a la comunidad humana, una base divina, que hace posible la amistad. Pero tampoco finaliza ahí su misión. El hombre nunca termina de aclarar el significado total de la poesía, por su naturaleza metafórica. Siempre hay algo que trasciende que es la poesía misma, y ésta vuelve, con su pristina pureza, a los dioses, a su propio origen. Es verdad que el poeta da forma a la intuición que le ha sido concedida: y por ello, porque a pesar de su naturaleza divina conserva la poesía su condición de creación humana, es lo más alto que el hombre puede ofrecer a sus formadores. Se cierra así el círculo, si enfocamos a la poesía como el sacrificio de lo mejor que el hombre puede aspirar a poseer, como la ofrenda de lo único verdadero que puede salir de sus manos. La poesía es hija de los dioses, forma parte de las estructuras humanas, habla de la verdad trascendente y regresa a ella. Tal vez por eso se le llama igual que a los sacrificados: los poemas también son flores, pero flores más preciosas todavía.²⁹ Las flores son "por una parte, el canto... que se deshoja, y por la otra, el corazón humeante de la víctima que se ofrece al ara".³⁰ "El guerrero daba flores de corazones; el que no era para la guerra... daba cantos."³¹ Al igual que cuando el Sol se mostraba satisfecho de haber recibido el licor florido, dice el poeta: "Es tu canto. Cuando tú lo elevas... el Sol está alumbrando."

Si para el azteca todo parecía vano, si temía constantemente, viviendo con una ideología verdaderamente aterradoramente, pensando que tal vez "el Dador de la vida se burla; sólo un sueño perseguimos" al tratar de trascender, la respuesta está ya frente a nuestra vista: la poesía permanece. Como intermediaria entre el hombre y la divinidad, "quizá la acepte al Dador de vida, quizá es

(por tanto) lo único verdadero en la tierra". De cualquier forma que se vea, la poesía no es sólo un sacrificio más valioso que el humano, sino la única manera de redención posible, y con ello, paradójicamente, lo que salva al hombre del mundo terrible del sacrificio constante. Tal vez por eso se construye de metáforas, por que como la meta-física, [llegaría] más allá; y con esto la vida adquiere, finalmente, su sentido.



Notas

- 1 Cf. Picón-Salas, *De la conquista a la Independencia*, p. 25.
- 2 A. Caso, *La religión de los aztecas*, p. 55, cit. en A. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, p. 107.
- 3 Cf. A. Garibay, *La literatura de los aztecas*, pp. 15-17
- 4 Rubén Bonifaz N., *Destino del Canto*, p. 16.
- 5 M. Picón Salas, *De la Conquista a la Independencia*, p. 30.
- 6 A. M. Garibay, *Poesía indígena de la altiplanicie*, p. 39.
- 7 *Ibidem*, p. 61.
- 8 Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, p. 120.
- 9 A. Garibay, *Poesía indígena*, p. 39.
- 10 M. León-Portilla, *op. cit.*, p. 132 ("Diálogo de la flor y el canto").
- 11 Cf. R. Bonifaz Nuño, *op. cit.*, p. 19-20.
- 12 A. Garibay, *op. cit.*, p. 62.
- 13 A. Garibay, *Poesía indígena*, p. 134.
- 14 A. Garibay, *La literatura de los aztecas*, p. 73.
- 15 A. Garibay, *Poesía indígena*, p. 65.
- 16 M. León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, ("Diálogo de la flor y el canto").
- 17 A. Garibay, *La literatura de los aztecas*, p. 55
- 18 *Ibidem*, p. 67.
- 19 A. Garibay, *La poesía indígena*, pp. 62-63.
- 20 *Ibidem*, p. 30.
- 21 A. Garibay, *La literatura de los aztecas*, p. 55.
- 22 R. Bonifaz N., *Destino del canto*, p. 31.
- 23 *Cit.*, en *idem*.
- 24 A. Garibay, *Poesía indígena*.
- 25 León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, p. 121.
- 26 León-Portilla, *La filosofía náhuatl* estudiada en sus fuentes, pp. 143 y 144 y M. Picón Salas, *De la conquista*, pp. 15-36.
- 27 León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, p. 178.
- 28 *Cit. en Ibidem*, p. 139.
- 29 *Vid.* las líneas citadas en las notas 9 y 14.
- 30 A. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, p. 99.
- 31 *Ibidem*, p. 177.

L ibros

Las Sátiras de Juvenal: realidad de un presente

José Quiñones Melgoza

Inmensa alegría nos causó ver publicadas por la Universidad Nacional Autónoma de México, en su prestigiosa *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, las *Sátiras* de Juvenal con la traducción de Roberto Heredia Correa. Alegría dijimos, porque, según parece, en traducción de un mexicano, ni una, ni varias, menos aún todas las *Sátiras* habían pisado hasta ahora las prensas mexicanas.

Ese fue nuestro motivo de alegría: tener un Juvenal en México; pero no fue el único. Nos congratulamos con el autor de la traducción, no porque sea el primer mexicano que muestra el lazo domador del corcel brioso, rebelde y cabriolero, que es el lenguaje de Juvenal, sino porque Juvenal se nos hace ahora más familiar, en el sentido de que ya forma parte de nuestra familia de clásicos publicados, y de que la gran familia que componemos los estudiosos de los clásicos grecorromanos, tendremos, unos, la oportunidad de renovar nuestros conocimientos del satírico genial; otros, de empezar a conocerlo y a plasmar la vivencia de su pensamiento en el nuestro. Ahora podrán ya los estudiantes de humanidades clásicas manejar, sin dificultad para conseguirlo, un clásico más, en edición bastante cuidada, con un texto latino que presume laboriosidad, como son todos los que publica nuestra Universidad, más si pensamos que dos mil, de los tres que integran el tiraje, se hicieron a la rústica, presentación que baja el precio de venta; sin embargo no olvidemos que la cultura es inapreciable (no puede fijarse precio), y que por más que sus obras tengan alguno, éste nunca será bastante a cubrir lo que ellas representan en esfuerzo, amor y progreso del hombre, conservándolas y propagándolas como parte de una herencia común, pauta de su conocimiento integral como individuo y como humanidad.

En tres partes inherentes a su oficio de intérprete —introducción, traducción y anotación— logra Roberto Heredia meternos al

conocimiento de Juvenal. La introducción nos informa de cuanto es necesario para poder asimilar el pensamiento directo del satírico. Con base en deshilar problemas presentados, se ha bordado y redondeado su biografía completa, que da a conocer, además, los rasgos típicos de la época que vivió. Se continúa con el mismo sistema, que parece descoyuntar, desmembrar o hacer hervir fechas y testimonios —más poderosamente sugestivo para la síntesis mental del lector—, al informarnos de la obra: cómo, cuándo y en cuántas partes se compuso primero, y se publicó después. Sin duda que todas las obras literarias dan, en una o en otra forma, un testimonio histórico, pero las *Sátiras* juvenalianas, por su espíritu de crítica, son informes de primer orden: nada inventado, ni un solo vicio observado nada más por él: están a comprobarlo Suetonio, Tácito, Tito Livio, Marcial, Séneca y Plinio, si bien su expresión literaria, diríamos; sumamente poética, se caracteriza por la hipérbole, la parodia, la concisión sentenciosa, la fulgurante imagen imprevista o el contraste inusitado.

La traducción rueda en prosa tranquila, castiza, con una que otra voz de añeja prosapia (*pegujal*), y el traductor, al apresar el pensamiento del satírico, se apropia de su sensibilidad y se adueña de su estilo fogoso, lleno de rabia, violencia, desahogo y, a veces, torrente indómito, despéñase con él, captando burlas amargas, sangrientas ironías e hirientes dejos de furia contenida. Es claro que al no haberse intentado una versión rítmica de estructura y estilo más ceñidos, se permite que escape a menudo el fuego fulmineo del romano y la fulgente vibración de su verbo. A cambio de esto se buscó interpretar en buena medida cada vocablo; cada expresión usual y cada construcción rebuscada lograron adaptarse a nuestra lengua. Ciertamente que el tono, la expresión y el vigor se deslían, en parte, por razón de explicar. Nos hubiese gustado sentirnos más cerca de Juvenal, en su forma y en su poesía; descubrir la frígida marmórea desnudez de su prestancia; oír algo que sonara más a las formas centelleantes del idioma del Lacio, cuna, al fin y al cabo, del nuestro, que hoy día tiene más amplios valores expresivos, donde éste cobrara la fuerza y la gallardía primigenia de la expresión latina.

Las notas al texto castellano desembrollan y explican tanto alusiones vagas históricas, mitológicas o sociales, como personajes y hechos contemporáneos del autor, y bastan para el entedido en obras clásicas grecorromanas; pero si sólo los entendidos nos leen —con tal que nos lean—, estaremos perdidos. Las obras clásicas deben transponer el círculo de los conscientes y llegar hasta el *mobile vulgus*. Allí, dos o tres palabras para personajes, pueblos o pobladores muy familiares para los estudiosos de las lenguas clásicas, como Aquiles, Héctor, Propertio, Catulo; Troya, Tibur, Egipto, Galia; aqueos, espartanos, macedonios, etc., estamos seguros que no sobrarían.

Digamos ahora dos o tres notas sobre el pensamiento y la época de este autor romano. ¡Ya está aquí Juvenal!, nuestra alegría. Es asequible, puede estudiarse, comen-

tarse, estarse de acuerdo o no con el intérprete, discutirse. Ya no puede negarse que es valioso tenerlo, estudiarlo, y para quien se inconforme con su interpretación quedará siempre el recurso del texto latino: saque de él su fuerza, su rebeldía; la enseñanza de una fortaleza inquebrantable y de un valor que lo guíe para considerar la libertad como un don preciado.

Aunque envueltas en el tul del medio literario, estarán allí, dando gritos, sus enseñanzas, cabalgan en el potro vertiginoso de su lenguaje atropellado, burlón, hiriente y pesimista, sus reflexiones morales; al fustigar los vicios, no recomienda contra ellos otro remedio que la virtud, virtud tan escasa en sus días, como en los nuestros: sólo máscaras de bondad pululan por su urbe, en un río de corrupción, decadencia, prostitución y banalidades. Contra esa bondad hipócrita, de cartel, adscrita a una nobleza, dirá: “la sola y única nobleza es la virtud” (VIII, 20). Ni estima para el saber, ni religión, ni tradiciones, ni amistad quedaba. El nombre o numen de amistad hacía ya un siglo que Ovidio lo había considerado prostituido: *prostat et in quaestu pro meretrice sedet* (se vende y en su oficio cual prostituta yace. *Ex Pont.*, II, iii, 20). Las sentencias y máximas tan comunes a su periodo literario, y que tan propias son de la lengua latina, desde Enio a Gelio, son claraboyas que horadan la espesura de sus meditaciones, haciéndoles llegar la luz de lo infinito.

“Todo lo que agitan los hombres, deseo, temor, ira, placer, gozos, inquietudes, es el farrago de mi librillo”, nos advierte en la sátira primera, versos 85-86, y su visión será gran testigo histórico de su tiempo, y será verdad, aunque no haga historia y no pretenda decir toda la verdad. Injusto parece tildarlo de misógino, sólo porque no habla nunca de una matrona o una muchacha pudorosa de su tiempo: “. . .sacrifica a Juno una ternera de cuernos dorados, si te tocara en suerte una matrona púdica” (VI, 48-49). “. . .viva en Fidenas, y aun en el pegujal paterno, ¿quién puede afirmar que nada sucedió en los montes y las cuevas? ¿Ya envejecieron tanto Júpiter y Marte?” (VI, 57-59). ¿Que las había? Sí; pero él no las vio. El habla de lo que vio, y habla verdad, aunque no diga toda la verdad. ¿Sólo había en Roma usureros, glotones, militares privilegiados, invertidos, prostitutas? No, claro que no; pero era lo más

común a sus ojos, amargados quizá por las penurias, y porque el hombre y el trabajo honestos no tenían lugar en esa cosmópolis romana. Roma había dejado de ser de los romanos, era de los extranjeros: griegos, egipcios, sirios, israelíes, hombres de negocios, de dinero, enajenados por el poder material de sus posesiones. El buen romano como él — ¡hasta allí fue veraz! — y como muchos, no amaba ya a Roma y a su grandeza, como antaño; Roma les era hoy una pesadilla. Huir de ella, y refugiarse en el campo, cultivando legumbres, ya no era la necesaria prédica comodina que propalaron Virgilio y Horacio, y hasta el fácil Ovidio (Ex Pont., I, viii, 43-60), en su retórica acostumbrada, como el ideal epicúreo de bienestar: “Dichoso aquel que lejano a negocios... labra con sus bueyes los campos paternos” (Hor., Ep., II, 1-3). Constituía ahora una filosofía popular necesaria para escapar del enemigo. La ciudad (como hoy la nuestra) con sus turbulencias, les era contraria: madre a los extranjeros, madrastra para los hijos.

Leer, pues, comprender y vivir a Juvenal, es leer, comprender y vivir nuestra ciudad, nuestro tiempo, ¡y nuestra vida!

Décimo Junio Juvenal, *Sátiras* Introd., traducción y notas de Roberto Heredia Correa. México, UNAM, Inst. de Invest. Filológicas. Centro de Estudios Clásicos, 1974 (Bibl. Script. Grace, et Rom. Mexicana) CLX + 126 (doble) pp. Ed. bilingüe.



Un laberinto invertido: “Mein Führer, Mein Führer” de Carlos Rojas

Juan A. Calvo

Con *Mein Führer, Mein Führer* (1975) Carlos Rojas, novelista, Premio Planeta en 1973 por su novela *Azaña*, y catedrático de literatura española, continúa la tendencia de usar sucesos y personajes históricos para ambientar su novela. Con ello sigue igualmente en la corriente de los novelistas que, después de la década de los años sesenta, han intentado en la península “otros caminos narrativos menos realistas y más imaginativos y novedosos”.¹ En efecto, superado el movimiento neorrealista que bajo diversos nombres, realismo analítico, objetivismo, realismo social, etc., fue el de mayor duración en la novelística española de posguerra, la década de los sesenta —a pesar de estar considerada como “uno de los periodos más grises y desolados que ha conocido la novela española”—,² comienza a presentar nuevas tendencias influidas por la novela del exilio, Sender, Aub, Ayala, y por la novela americana en general e hispanoamericana en particular. Perteneciente a esta nueva novela tenemos la ya considerable

obra de Carlos Rojas, si bien no se le puede encasillar dentro de tendencia alguna.

Mein Führer, Mein Führer no es ciertamente una novela histórica, género que, por otra parte, detesta el autor. Lo que hace Rojas es tomar un personaje histórico, Hitler, que ya apareció, si bien tangencialmente, en su novela *Adolfo Hitler está en mi casa* (1965) y se asomó también de pasada en su *Las llaves del Infierno* (1962), y convertirlo en el eje de una novela que constituye, como su *Azaña*, toda una forma de su expresionismo literario. Un expresionismo que no está, sin embargo, concebido “como el modo de encarar la representación de la realidad mediante distorsiones y deformaciones que pretenden revelar —enfocar— focos significativos de la experiencia humana sin tener que atenerse a la verosimilitud cotidiana del sentido común”,³ —recordemos, entre otros, a Arreola, Carpentier, Cortázar, Denevi. El expresionismo de Rojas tiene su razón de ser más bien en esa “realidad extraordinaria” tan bien definida por Menéndez Pidal en su “Introducción” a la *Historia general de las literaturas hispánicas*: “Es propensión esencial de la imaginación española el tratar lo maravilloso, no como puramente fantástico, sino como una realidad extraordinaria, una segunda realidad.” Es pues en el acervo español que Rojas encuentra la inspiración de su obra. Una obra llena de influencias cervantinas y calderonianas en su fondo y expresada unas veces con castiza crudeza a lo Quevedo (véase, por ejemplo, la descripción de las ejecuciones de los complicados en la conspiración del 20 de julio de 1944 contra Hitler, en la página 34) y otras veces a través de situaciones dignas de Valle Inclán, tales como, y por citar sólo un ejemplo, la escena cuando el Adalid, fracasado su *putsch* de 1923 en Munich, se refugia en Uffing, en casa de la “Valquiria”, —la esposa americana de Ernst Hanfstaengl, quien parecía verdaderamente una valquiria, como así atestiguan los documentos de la época (p. 105).

Con *Mein Führer, Mein Führer* Carlos Rojas parece cerrar un ciclo que comienza con *Auto de Fe* (1968), sigue con *Azaña* y culmina en esta novela. Tres épocas distintas y afines al mismo tiempo: la España del último Habsburgo, la del último presidente de la Segunda República y la del primer y último Führer de la Alemania del III Reich. Distintas en tiempo y en los personajes y afines en su último resultado. Tres personajes, Carlos II, Manuel Azaña y Adolfo Hitler, diferentes pero con un mismo dramático destino. Tres novelas unidas así mismo por la idea de la fugacidad del poder político. Este tema de la pérdida del poder es una de las preocupaciones centrales en la obra de Rojas, como se puede ver también en su *Un escándalo llamado Nixon* (1974), en sus ensayos históricos sobre la Guerra Civil, *Diez figuras ante la Guerra Civil* (1973) y, sobre todo, en *Por qué perdimos la guerra* (1970) y *La Guerra Civil vista por los exiliados* (1975) en los que sobresale el patetismo de la derrota y la pérdida del poder.

No es el poder en sí, sin embargo, lo que interesa al autor ni a sus personajes. El

poder es inhumano pues “el poder en la tierra se apoya siempre en el dolor ajeno”, nos dice el Adalid en *Mein Führer, Mein Führer* (p. 155), no es “ni más ni menos que el dolor ajeno” (p. 256). Y el protagonista de *Azaña* le dice a su Primer Ministro que todo es limitado y temporal y “nada lo es tanto como el poder” (p. 131), pues el ejercerlo es “acabar a merced de la limosna ajena” (p. 29) y, añade en la misma obra, que el poder está resumido en tres frases de Don Quijote: “Yo sé quien quiero o debo ser”, “Soy el más desdichado de los hombres”, y “Ya no puedo más” (p. 31). Por otra parte, “no es el poder el que corrompe a los hombres, sino los hombres quienes corrompen el poder” (*Mein Führer*, p. 109). Por ello si su pérdida es trágica más aún lo puede ser su ejercicio por el hombre, debido, no al poder en sí, sino a la naturaleza humana. En la novelística de Rojas el hombre aparece como un compuesto de fuerzas opuestas —“el hombre del espíritu y el hombre de la carne” en *Azaña*, un Hitler verdadero superviviente o cómico judío, hombre o monstruo, en *Mein Führer*, y saliéndonos del ciclo y para no mencionar más, el pintor, santo o criminal, de *Las llaves del Infierno*. En *Mein Führer, Mein Führer* la visión del hombre es de un pesimismo brutal: “El mito palidece al compararlo con el horror de mi propia historia”, nos dice el Adalid, “y yo tardaría muchos años en comprender que era el monstruo de los monstruos. En otras palabras, en asumir mi responsabilidad de hombre” (p. 92). La misma amargura podemos ver, fuera de la trilogía, en el protagonista de *Las llaves del Infierno* cuando nos dice: “Puedo tener fe en la mirada buena de las lagartijas negras... Puedo tener fe en las grandes hormigas rojas de Guatemala... Puedo tener fe en las serpientes amarillas... pero nunca, nunca, podré volver a confiar en los hombres” (p. 129). Esta misma actitud podemos ver en *Mein Führer, Mein Führer* cuando se enfrenta el viejo Adalid (Minotauro) con el joven (Teseo) en una discusión dialéctica circunscrita por el mito de Saturno (que ya aparece en *Azaña*): “aquí no aprendemos nunca a tratarnos como hermanos. Preferimos devorarnos como bestias”, (p. 87), al decir el Adalid: “o tu me devoras o te devoraré yo a ti” (p. 222). Tras un proceso de degradación moral, pintado con desgarre valleinclanesco, es el joven (Teseo) quien cae víctima del Minotauro (Adalid) en el molino (laberinto) donde el viejo halló refugio después de la hecatombe del III Reich. Tenemos aquí, pues, una inversión del mito, reforzada al ser la joven rubia (Ariadna) la que mete al joven en el laberinto en vez de ayudarlo a salir de él. Esta inversión del mito es la que parece ofrecernos uno de los aspectos de más amargo pesimismo de la

novela pues la destrucción total —del imperio del último Habsburgo, de la Segunda República, del III Reich— aparece como el fin último de la humanidad. Ahora bien, ¿es *Mein Führer, Mein Führer* una novela sin solución alguna para los problemas del mundo? ¿Es la proyección de un escepticismo total en Rojas? o de “¿una inseguridad típicamente intelectual?” como se ha dicho.⁴ No lo creo así. El contestar afirmativamente a estas preguntas es, en mi opinión, simplificar; una obra de profundo contenido humano por medio de un fácil cliché. En efecto, partiendo de la idea de la fugacidad del poder ejercido por el hombre y recordando la existencia de fuerzas opuestas en la naturaleza humana (bien/mal) se puede llegar a la conclusión de que el autor no muestra un escepticismo total, sino que es la suya una profunda amargura ante un mundo regido por el hombre en el que domina tan sólo su lado malo. Por ello es malo el ejercicio del poder, pues lo detenta el mal. Por ello, el hombre, como tal, no existe —“Ni el mundo, ni Usted ni yo somos”, dice el Adalid en *Mein Führer* (p. 68)—; por ello dice *sarcásticamente* (el subrayado es mío) el padre del joven a su hijo: “¡Hijo mío! ¡Hijo mío, bien amado! ¡En ti tengo depositadas todas mis esperanzas!” (*Mein Führer* p. 249); es por ello que “el dolor es la única realidad” en este mundo (*Azaña*, p. 242) y es por ello, finalmente, que “el mundo... no es sino pesadilla de Dios o del demonio” (*Azaña*, p. 324); por lo tanto no puede ser este mundo creación de Dios —“el universo es sueño del demonio”, nos dice el Adalid/ Monstruo en *Mein Führer* (p. 108)— ya que si este mundo fuera creación de Dios, se acepta Su existencia, y si El creó este tipo de mundo, “está tan loco como yo”, nos dice el Adalid (p. 27).

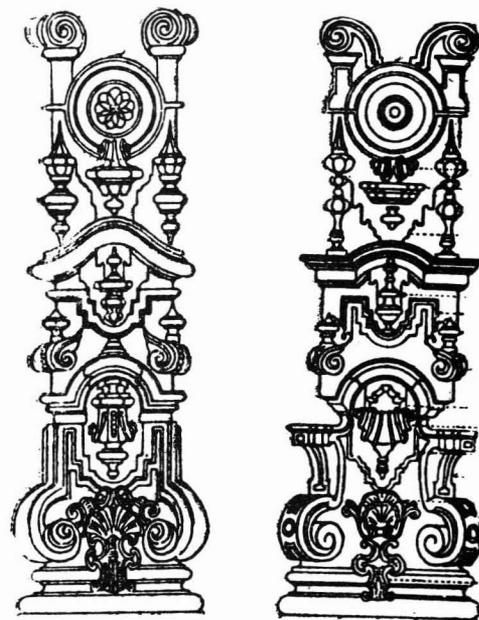
Es, pues, ante este mundo corrompido por las fuerzas del mal que ejercen el poder que el autor proyecta su amargura. No es de extrañar, por otra parte, que la novela pueda a veces dejar perplejo al lector. Recordemos, sin embargo, que Rojas cita un pasaje de *La casa de Asterión* de Borges en el epígrafe de su novela, y que el mismo Borges ha confesado que la perplejidad es una de sus emociones más sentidas⁵ —el laberinto mismo es signo de perplejidad— y es esta perplejidad la que hace que muchas acciones puedan aparecer como inexplicables a primera vista. La inexplicabilidad que pueda hallarse en *Mein Führer, Mein Führer* puede ser aclarada acudiendo a la novelística de su autor. Así, esta amargura que proyecta el autor está producida por una angustia íntima: la que produce en el hombre la constante búsqueda de la verdad, la verdad más completa y difícil de hallar, la verdad absoluta: la verdad de uno mismo: “Lo importante, hijo, no es existir o no existir, sino conocerse” (*Mein Führer*, p. 56). Conocerse, en su sentido más completo, es saber que el hombre es libre de elegir entre el bien y el mal, y que, por lo tanto, la parte “positiva” del hombre —el bien, lo bueno— puede, y debe prevalecer. Que esto es posible lo indica ya el Adalid al decir que “tiene que aprender en creer en los hombres para creer en Dios. Soy un católi-

co que ha de aprender en la justicia en la tierra para creer en la justicia en el cielo” (p. 50). Ya en *Azaña* se nos ha dicho que “es preciso tener fe en este mundo y en quienes lo pueblan, para tenerla luego en el cielo y en el infierno” (p. 163). Es el hombre, pues, el único que puede cambiar el mundo, al realizarse a sí mismo en su potencial humano, pues este mundo, dominado por la perversidad, “es un sueño con una sola salvedad... el hombre. Este es real mientras que lo demás reduce acaso a ajena pesadilla” (*Azaña*, p. 312). Y el hombre se niega a creer, en lo íntimo de sí mismo, que el mundo sea la pesadilla que parece ser pues de ser así es imposible que Dios; lo haya creado y si El no ha creado es quizás porque El —Dios— no existe. Y el hombre busca a Dios, y quiere creer, a pesar suyo, en una vida “más allá” que la que le ofrece este mundo corrompido. Y es este mundo corrompido, proyección de la parte negativa del hombre, el que le impide poder creer —recordemos la agonía de San Manuel Bueno, mártir— y es por ello que la pérdida de la fe en la inmortalidad del hombre “es la mayor tragedia de nuestra vida” (*Azaña*, p. 34). Esta agonía del hombre —recordemos el “¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Por qué me has abandonado?”— es la agonía del que se sabe capaz de obrar bien y no puede, o no quiere. Esta es, desde mi punto de vista, la razón de la constante afirmación de “Yo sé quién soy” de los personajes en la novelística de Rojas. La solución al dilema está en uno mismo, por eso la incesante busca de la verdad absoluta, la verdad esencial de uno mismo, para poder llegar, a través de esta verdad, a Dios. Por ello, el Centauro, en la interesante novelita de su nombre, es considerado un loco por sus padres cuando al hablarles por primera vez les pregunta “¿Quién es Dios?”. Ni ellos mismos, los hombres, ni los caballos del establo, los animales, ni las estrellas ni el viento, los elementos, le saben responder (*El Centauro*, pp. 145-160). Todos enmudecen cuando él les pregunta “el significado de una palabra desconocida en todos los idiomas de la tierra” (p. 151), y el joven Centauro continúa con su “misteriosa obsesión” hasta hallar la respuesta en sus mismos ojos reflejados en el “agua iluminada por la luz de la luna llena” del río. Y entonces: “Despacio, muy despacio, todavía sonriendo entró en el río... Dos pasos más y se hundió hasta el pecho... Pero ni siquiera entonces vaciló. Su corazón latía apresuradamente y una dicha indecible le embriagaba en medio del pánico, porque ahora, por fin, iba a terminar su búsqueda” (pp. 156-157). Es pues dentro de sí mismo que el hombre encontrará la verdad, a la que se ha de llegar incluso a riesgo de la propia vida y más aún si ello puede representar la destrucción de su lado negativo, de su parte “mala”. Es éste el acto supremo del Hombre por Dios. No otra cosa pueden significar las palabras que el Cristo de Esquipulas le dice al protagonista de *Las llaves del infierno*: “Una caridad por el amor de los hombres a un Cristo crucificado” (p. 56).

La localización geográfica de *Mein Führer, Mein Führer* añade otra dimensión a la

novela. Al ubicar la obra en España —el molino (laberinto) debe estar situado cerca del pueblecito de Massanet des Cabrenys, en la frontera entre Gerona y Francia, donde se dan esas excelentes setas, “pets de llup” (pedos de lobo) que se comen el Adalid y el joven (p. 197)— el autor, sin querer quizás hacerlo conscientemente, está señalando el actual “laberinto” político de una España que se debate entre un antiguo orden dictatorial y una nueva esperanza. Si esta posible interpretación es válida, hay que reconocer que, a primera vista, no augura una feliz solución (es el viejo monstruo, el Minotauro, el que mata al joven, Teseo) pero teniendo en cuenta que la novela nos presenta un laberinto al revés, es viable considerar optimista el futuro, siempre y cuando el hombre sea capaz de hallarse a sí mismo.⁷

Si bien el autor afirma que su *Mein Führer, Mein Führer* carece “de profundidad estructural” (p. 314), la lectura de la novela nos lleva a una opinión contraria —¿perplejidad? ¿laberinto otra vez? En efecto, el argumento de la novela, precedido de un prólogo y seguido de un epílogo, se desarrolla en un solo día: de las 6:30 de la mañana del 28 de agosto de 1974 a la misma hora del siguiente día. Este día aparece dividido en tres partes, ciclo asimétrico de la vida humana, a saber: mañana (nacimiento/juventud), tarde (madurez/vida) y noche (vejez/muerte.) Tres son también los personajes principales— Adalid, joven y muchacha rubia. Cada una de las tres partes de la novela, mañana, tarde, noche, está dividida en cinco capítulos en los que hablan alternadamente sólo dos personajes, “él” y “yo” —dualidad otra vez. Tenemos así tres partes, quince capítulos que se desarrollan en veinticuatro horas. Fácilmente se nota que el número tres es eje, básico, de la obra (quince es múltiplo de tres como lo son las veinticuatro horas del día). He aquí una división ternaria —recordemos que es, como nos dice Platón, la que corresponde a la idea. La riqueza simbólica del tres es excepcional y se ajusta, en nuestro caso, excepcionalmente bien a la novela. El tres representa la creación del espíritu nacido de la materia, de lo activo nacido de lo



pasivo, y, aquí, del lado "espiritual" del hombre —su lado "bueno"— de lo material —su lado "malo".⁸ Recordemos asimismo que los espíritus infernales, que son la contrapartida de la esencia espiritual de la división ternaria, aparecen con tres cabezas, Cerbero, Hecate, pues constituyen "the infernal inversion of the trinitarian form of the upper world".⁹ Por otra parte, si bien el número tres se aplica a la idea de creación y conservación, también implica la de destrucción, pues corresponde a la tercera etapa (vejez/muerte) del ser humano.¹⁰ Si vemos, además, que en *Mein Führer*, *Mein Führer* el encuadre ternario es el marco para el desarrollo de la novela entre sólo dos personajes —"él" y "yo"— y que este dualismo es no sólo "un punto focal de inversión" sino que representa también el crisol de la vida "comprising the two opposite poles of good and evil, life and death",¹¹ nos encontramos con un dualismo encuadrado en una división ternaria, la cual representa precisamente "la solución del dualismo".¹² Así pues, si la solución de este dualismo, bien/mal, está en la destrucción, en la muerte, no hay que olvidar que esta solución aparece encerrada en una división ternaria que puede muy bien representar, como, por ejemplo, en Lao Tse, "un nuevo orden".¹³ O sea, un nuevo hombre, un nuevo mundo. La aparente actitud iconoclasta del autor desaparece por lo tanto —no olvidemos que el laberinto está invertido— ya que, después de todo, como nos dice Nietzsche, "out of the lowest the highest reaches its peak".¹⁴ Si ello es así, se puede esperar que de la degradación física y moral que vemos en *Mein Führer*, *Mein Führer*, salga un mundo mejor en el que el hombre haya podido matar al Minotauro que lleva dentro de sí.

Notas

1 José Luis Cano, *Insula*, No. 320-321 (julio-agosto, 1973), p. 17.

2 Salvador Clotas, "La novela en lengua castellana", *Cuadernos para el Diálogo* (número extraordinario, 1969), p. 27.

3 David William Foster, "Lo monstruoso en la novela", *Las Américas*, vol. 24, no. 2 (febrero, 1972), p. 33.

4 Antonio Valencia, "Mein Führer, Mein Führer", *Blanco y Negro*, No. 3323, Madrid (enero, 1976), p. 65.

5 Aurelio di Sevice, "Poet of Perplexity", en *Il Mondo*, Roma, citado en *Atlas World Press Review* (January, 1976), p. 48.

6 Carlos Rojas, *El Centauro en Antología española de ciencia-ficción*, editada por Raúl Torres (Madrid, 1972), vol. II, pp. 137-157.

7 Aunque el autor dice que la novela no es simbólica (p. 311) hay que recordar que en su entrevista con Alicia Cid le dice "el destino de nuestra novela se halla inalienablemente unido al de nuestra sociedad". Alicia Cid, "Carlos Rojas, de Azaña a Hitler", *Blanco y Negro*, No. 3325, Madrid (febrero, 1976), p. 67.

8 Ely Star, *Les Mystères du verbe*, París (1908), p. 167.

9 J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, trad. por Jack Sage (New York, 1962), p. 318.

10 *Ibid.*, p. 226. Recordemos que en el caso de Shiva el tercer ojo representa destrucción.

11 *Ibid.*, p. 222.

12 Marius Schneider, *La danza de las espadas y la tarantela*, Barcelona (1948), p. 51.

13 Richard Wilhelm, *Lao Tse und der Taoismus*, citado por Cirlot, p. 318.

14 W. H. Wright, ed. *The Philosophy of Nietzsche*, New York (1927), p. 329.

El Personal Académico en la Legislación Universitaria de la UNAM

Jorge Witker V.

Esta obra* forma parte de la interesante serie que el Rector de la UNAM ha auspiciado como medio sistemático de enriquecer el debate acerca de los problemas universitarios de hoy y especialmente de entregar a los estudiosos información y antecedentes en relación a la historia de nuestra Universidad.

Ignacio Carrillo Prieto, destacado investigador de derecho social del Instituto de Investigaciones Jurídicas desarrolla en cinco capítulos la evolución jurídica que han experimentado las relaciones entre la Institución universitaria y su personal académico. Es así como desde la Universidad colonial, Carrillo Prieto va rescatando, en un coherente hilo conductor, las distintas normas jurídicas y prácticas consentidas en relación con la selección, reclutamiento y promoción del personal docente e investigativo de las instituciones universitarias. Es interesante destacar la serie de prerrogativas y privilegios que rodean la función docente en la universidad colonial, privilegios que sólo se explican por el carácter elitista de la sociedad colonial que limitaba sólo a un núcleo social, la alta misión de "profesar la cátedra".

En el capítulo segundo el autor hace un completo análisis de la Universidad desde el proceso independentista hasta la Ley de 1929. Las vicisitudes que vivió la Universidad y en especial su regulación administrativa (autonomía) son, obviamente, reflejos de las contradicciones y articulaciones que los diversos grupos sociales enfrentaron en aquel largo periodo que culmina con la institucionalización del poder revolucionario emergente en 1910.

El capítulo tercero de esta excelente obra histórico-legislativa, comprende de 1929 hasta 1976, periodo en el que el autor, con gran manejo de fuentes, pasa revista a los diversos estatutos y cuerpos jurídicos que reglamentaron las relaciones internas de la UNAM. Mención especial merece el exhaustivo análisis que se hace del actual "Estatuto del Personal Académico" aprobado por el Consejo Universitario el 28 de junio de 1974.

En relación a este punto, Carrillo Prieto, exhibe un conocimiento profundo y detallado de la mayoría de sus disposiciones que revelan una experiencia jurídica propia de quien "vivió" por dentro la historia de este cuerpo jurídico. Es así como señala que este instrumento incorpora nuevas figuras, desconocidas en la legislación anterior.

Como se aprecia en estas innovaciones, y coincidiendo con el autor, hay una clara

tendencia a modernizar la función universitaria y al mismo tiempo a democratizarla, y abrir brechas de participación a los diversos estamentos de la comunidad universitaria.

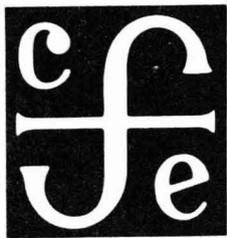
En el capítulo cuarto, el autor efectúa un interesante análisis comparativo de los diversos instrumentos que regulan la selección y promoción del personal académico. Sitúa, con gran conocimiento del tema, el método flexible adoptado por el estatuto de nuestra universidad, con los lineamientos teóricos que se extraen de la experiencia de universidades europeas, especialmente alemanas. Puede afirmarse que el Estatuto vigente de la UNAM se inscribe en los más modernos mecanismos de selección y promoción, tema de por sí complejo y de dramática vigencia en la mayoría de los países latinoamericanos. No olvidemos que este sector de la vida universitaria, constituye a nuestro juicio, el pilar fundamental en que descansa la autonomía y libertad de toda universidad independiente y progresista.

El capítulo quinto completa el cuadro de esta valiosa obra de Ignacio Carrillo Prieto, referido a la naturaleza del trabajo académico. Este tema, que para la realidad nacional constituye el centro de la polémica actual, es abordado por el autor con sólidos argumentos jurídicos y jurisprudenciales, concluyendo que la actividad del docente e investigador, por estar inserta en la más amplia libertad científica y de cátedra y sin percibir el tipificante vínculo de subordinación o dependencia propia de una relación laboral, no puede estar sometida a la legislación federal del trabajo. Aborda, además, la cuestión de la sindicalización y la reglamentación de la huelga en los servicios públicos.

Como puede apreciarse estamos en presencia de un completo estudio que, pese a fundarse en un sólido acervo de conocimientos históricos y jurídicos, tiene hoy una actualidad indiscutible. El último capítulo compendia toda la información jurídica que sirve de apoyo a la tesis dominante en materia de definir la naturaleza jurídica del trabajo académico. Por la completa información histórica que precede a los dos últimos capítulos, podemos concluir que Ignacio Carrillo Prieto, nos entrega un valioso libro que cumple ampliamente las aspiraciones que impulsaron a la Comisión Técnica de Estudios y Proyectos Legislativos que preside Jorge Carpizo.

El Personal Académico en la Legislación Universitaria de Carrillo Prieto, constituye una obra de consulta indispensable para los que incursionen por el complejo mundo de los problemas universitarios de hoy y muy especialmente por el hilo histórico de lo que ha sido y es la Universidad Nacional Autónoma de México en sus relaciones inter-estamentales en los últimos cien años.

* Ignacio Carrillo Prieto: *El Personal Académico en la Legislación Universitaria de la UNAM* (Comisión Técnica de Estudios y Proyectos Legislativos), UNAM, 1976, 152 pp.



Publicaciones recientes del Fondo de Cultura Económica

Rama M., Carlos
LA CRISIS ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
Historia
3a. Edición
\$ 120.00 M.N.
Editado en España.

Herskovits, J. Melville
EL HOMBRE Y SUS OBRAS
Antropología
6a. Reimpresión
\$ 200.00 M.N.
Editado en Colombia

Von Bertalanffy, Ludwig
TEORIA GENERAL DE LOS SISTEMAS
Ciencia y Tecnología
1a. Edición en Español
\$ 90.00 M.N.
Editado en España

Lewis, Arthur
TEORIA DEL DESARROLLO ECONOMICO
Economía
5a. Reimpresión
\$ 125.00 M.N.
Editado en Colombia

Lange, Oskar
PROBLEMAS DE ECONOMIA POLITICA DEL SOCIALISMO
Economía
2a. Reimpresión
\$ 100.00 M.N.
Editado en Colombia

Varios
SUMMERHILL: PRO Y CONTRA
Psicología y Psicoanálisis
3a. Reimpresión
\$ 60.00 M.N.
Editado en Colombia

Black, Rhona
ELEMENTOS DE PALEONTOLOGIA
Ciencia y Tecnología
1a. Edición en Español
\$ 150.00 M.N.
Editado en España.

Shelley, Jaime A.
POR DEFINICION (POEMAS)
Letras Mexicanas
1a. Edición
\$ 40.00 M.N.
Editado en España.

Milton, John
AREOPAGITICA
Colección Popular
1a. Edición.
\$ 25.00 M.N.
Editado en Argentina.

INTRODUCCION A LA TEORIA MONETARIA
Lester V. Chandler
Economía
\$ 75.00
8a. impresión
Editado en Colombia

PSICOANALISIS DE LA SOCIEDAD CONTEMPORANEA
E. Fromm
Psicología y Psicoanálisis
\$ 80.00
11a. impresión
Editado en Colombia

Neill, A. S.
AUTOBIOGRAFIA
Psicología y Psicoanálisis
1a. Edición.
\$ 120.00 M.N.
Editado en España.

TEORIA DEL DESARROLLO CAPITALISTA **TEORIA MICROECONOMICA**
Paul M. Sweezy
Economía
\$ 100.00
9a. impresión
Editado en Colombia

C. E. Ferguson
Economía
\$ 120.00
5a. impresión
Editado en Colombia

POLITICA ECONOMICA EN CENTRO Y PERIFERIA
Varios
Lecturas del Trimestre
\$ 120.00
1a. edición

LA POLITICA EXTERIOR DE LA REPUBLICA POPULAR CHINA
Daniel de la Pedraza y Muñoz
Archivo del Fondo
\$ 15.00
1a. edición

LA EVANGELIZACION PURITANA EN NORTEAMERICA
Juan A. Ortega y Medina
Tierra firme
\$ 90.00
1a. edición

Rama, Angel
LOS DICTADORES LATINOAMERICANOS
Testimonios
1a. Edición.
\$ 15.00 M.N.

ECONOMIA POLITICA
Oscar Lange
Economía
\$ 80.00
6a. impresión

GUIA DE KEYNES
Alvin H. Hansen
Economía
\$ 60.00
Editado en Colombia

Varios
OTRO CINE No. 6
Revistas
1a. Edición.
\$ 15.00 M.N.

**SOCIOLOGISMO E IDEOLOGISMO EN LA TEORIA
REVOLUCIONARIA**
Clodomiro Almeyda
Archivo del Fondo
\$ 15.00
1a. edición

**IMPORTACION DE TECNOLOGIA APRENDIZAJE E
INDUSTRIALIZACION DEPENDIENTE**
Jorge M. Katz
Economía
\$ 60.00
1a. Edición.

Dobb, Maurice
INTRODUCCION A LA ECONOMIA
Colección Popular
7a. Reimpresión
\$ 15.00 M.N.
Editado en Colombia

Montes de Oca, M. Antonio
LAS CONSTELACIONES SECRETAS
Letras Mexicanas
1a. Edición
\$ 25.00 M.N.
Editado en Argentina

Moreno Villa, José
VIDA EN CLARO.
Tezontle
1a. Reimpresión.
\$ 75.00 M.N.
Editado en España.

SUMMERHILL
A. S. Neill
Psicología y Psicoanálisis
\$ 75.00
9a. impresión
Editado en Colombia

**INVESTIGACION ECONOMICA: SU METODOLOGIA Y SU
TECNICA**
H. Max
Economía
\$ 60.00
2a. impresión.

**TEORIA GENERAL DE LA OCUPACION,
EL INTERES Y EL DINERO**
J. M. Keynes
Economía
\$ 100.00
9a. impresión.
Editado en Colombia

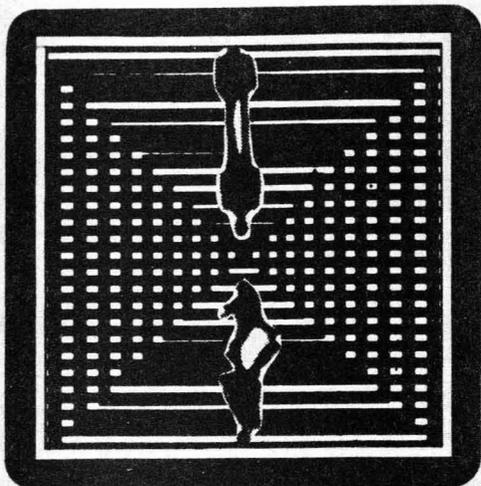
de venta en todas las librerías

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

NOVIEMBRE 1976 **83** PRECIO \$ 2.00

UNIVERSIDAD
METROPOLITANA
DEL NORTE

HENRIQUE GONZALEZ
CASANOVA



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL UNAM

VIVIENDA

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

VIVIENDA

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

VIVIENDA

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

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

Contenido de interés permanente,
escrito por destacados especialistas.

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

INFONAVIT

REVISTA VIVIENDA

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

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.

Ediciones Era

Poesía

Novedades

Jaime Reyes

**Isla de raíz
amarga,
insomne raíz**

David Huerta

**Cuaderno
de noviembre**



Ediciones Era
Avena 102
México 13, D. F.



siglo
veintiuno
editores

**DE LA PSICOSIS
PARANOICA EN
SUS RELACIONES CON LA
PERSONALIDAD**

J. Lacan

**EL EMPLEO
EN AMERICA LATINA**

Clacso

SARTRE Y EL MARXISMO

A. Gorz y otros

**TECNICA Y PRACTICA DEL
PSICOANALISIS**

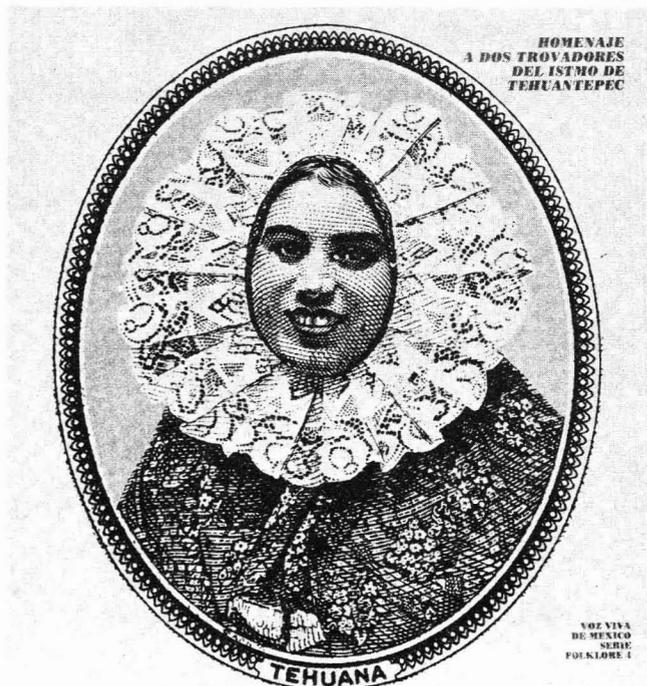
Ralph R. Greenson

LOS VIVOS Y LA MUERTE

Jean Ziegler

Si desea recibir información periódica sobre
nuestra producción editorial, envíe su nombre
y su dirección a: Siglo XXI Editores, Apdo.
Postal 20-626, México 20, D. F. Tel.: 550-25-71

UNAM/DIFUSION CULTURAL
VOZ VIVA DE MEXICO



Proyección social de la UNAM*

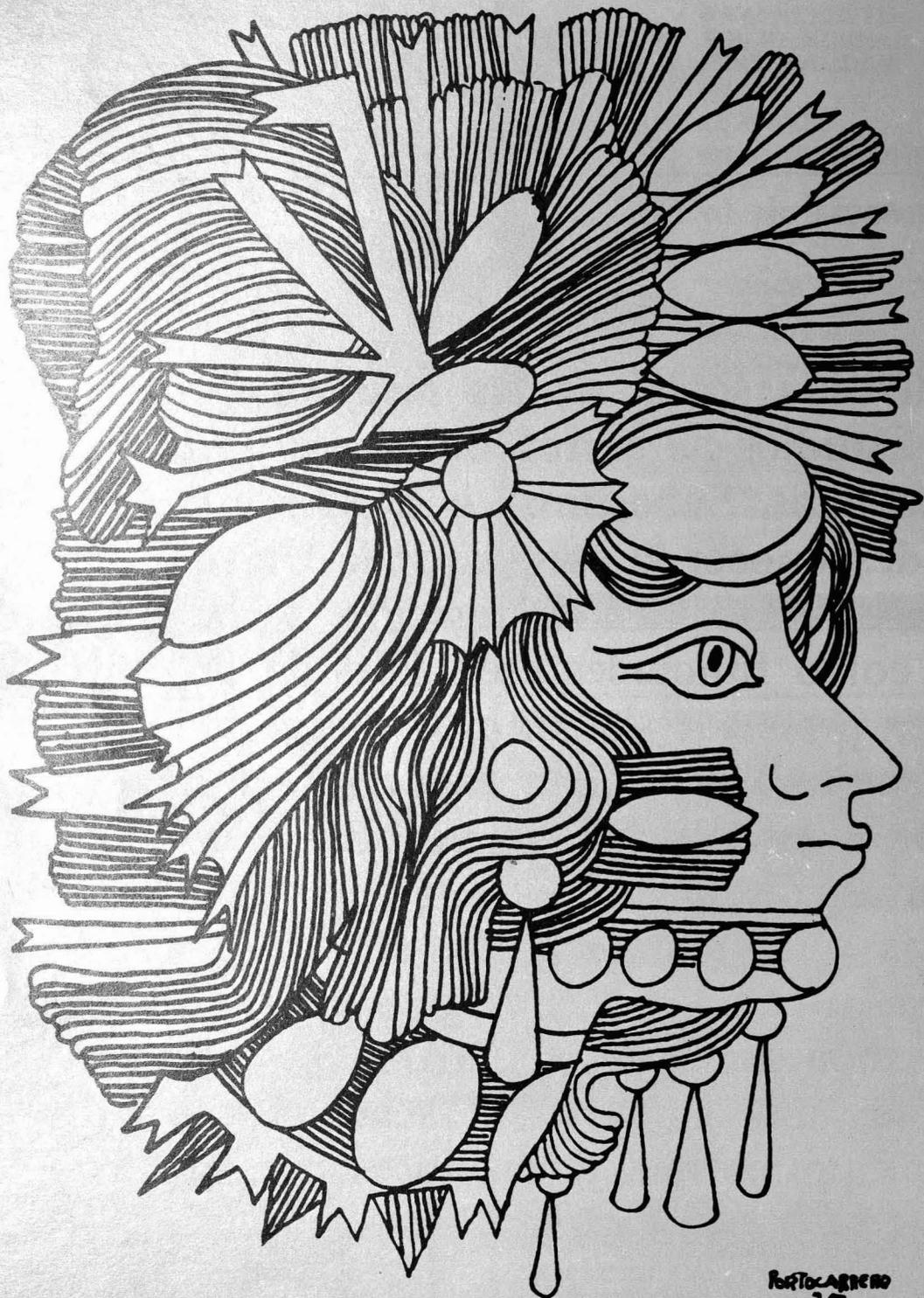
En la división social de las responsabilidades a nuestra Casa de Estudios ha correspondido la de preparar mejor a más mexicanos. Subestimar o desviar esta función académica es desconocer la esencia de la Universidad.

La enseñanza, la investigación y la difusión de la cultura, como funciones esenciales de la Universidad, no se pueden preservar sin un orden legal adecuado.

Nuestro trabajo cobra especial sentido cuando nos avocamos a la solución de problemas nacionales. Somos depositarios de una gran responsabilidad: procurar los elementos que nos permitan alcanzar la independencia científica, cultural y tecnológica de nuestro país. Esta es la proyección social de la UNAM.

Tenemos una Universidad académica, creativa, organizada, comprometida y en incesante desarrollo. Cuidémosla.

* (Palabras tomadas del mensaje del rector Guillermo Soberón a la comunidad universitaria al iniciarse el año escolar 1976-1977).



ROSTOCARRENO
35