

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

AGOSTO 1965

EL PERIQUILLO Y EL QUIJOTE
REALISMO Y CREACIÓN ARTÍSTICA
HOMENAJES A SALAZAR BONDY
Y THOMAS MANN
UN CUENTO DE INÉS ARREDONDO



Volumen XIX, Número 12

México, agosto de 1965

Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICORector:
*Doctor Ignacio Chávez*Secretario General:
*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICODirector:
*Jaime García Terrés*Redacción:
Alberto Dallal
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
*Carlos Valdés*La Revista no se hace responsable de
los originales que no hayan sido so-
licitados.REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICOTorre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad
Universitaria, México 20, D. F.Tel. 48-65-00
Ext. 123 y 124Toda solicitud de suscripciones debe
dirigirse a:Tacuba 5, 2º piso
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95Precio del ejemplar \$ 3.00
Suscripción anual „ 30.00
Extranjero Dls. 5.00Franquicia postal por acuerdo presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo año

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-
NANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO,
S. A.Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

EL PERIQUILLO Y EL QUIJOTE	<i>Arnold C. Vento</i>
FRANCIS BACON: LA FORMA EN EL HORROR	<i>Marta Traba</i>
TRES VALSES CRIOLLOS	<i>Sebastián Salazar Bondy</i>
UN MITO, UN LIBRO Y UNA CASTA	<i>Mario Vargas Llosa</i>
REALISMO Y CREACIÓN ARTÍSTICA	<i>Adolfo Sánchez Vázquez</i>
OLGA	<i>Inés Arredondo</i>
CORRIENTE ALTERNA	<i>Octavio Paz</i>
TEATRO	<i>Alberto Dallal</i>
CINE	<i>José de la Colina</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Juan García Ponce,</i> <i>Alberto Dallal</i>
THOMAS MANN: MÍNIMO HOMENAJE	<i>Juan García Ponce</i>
DIBUJOS	<i>Arnaldo Cohen</i>
PORTADA	<i>Francis Bacon</i>

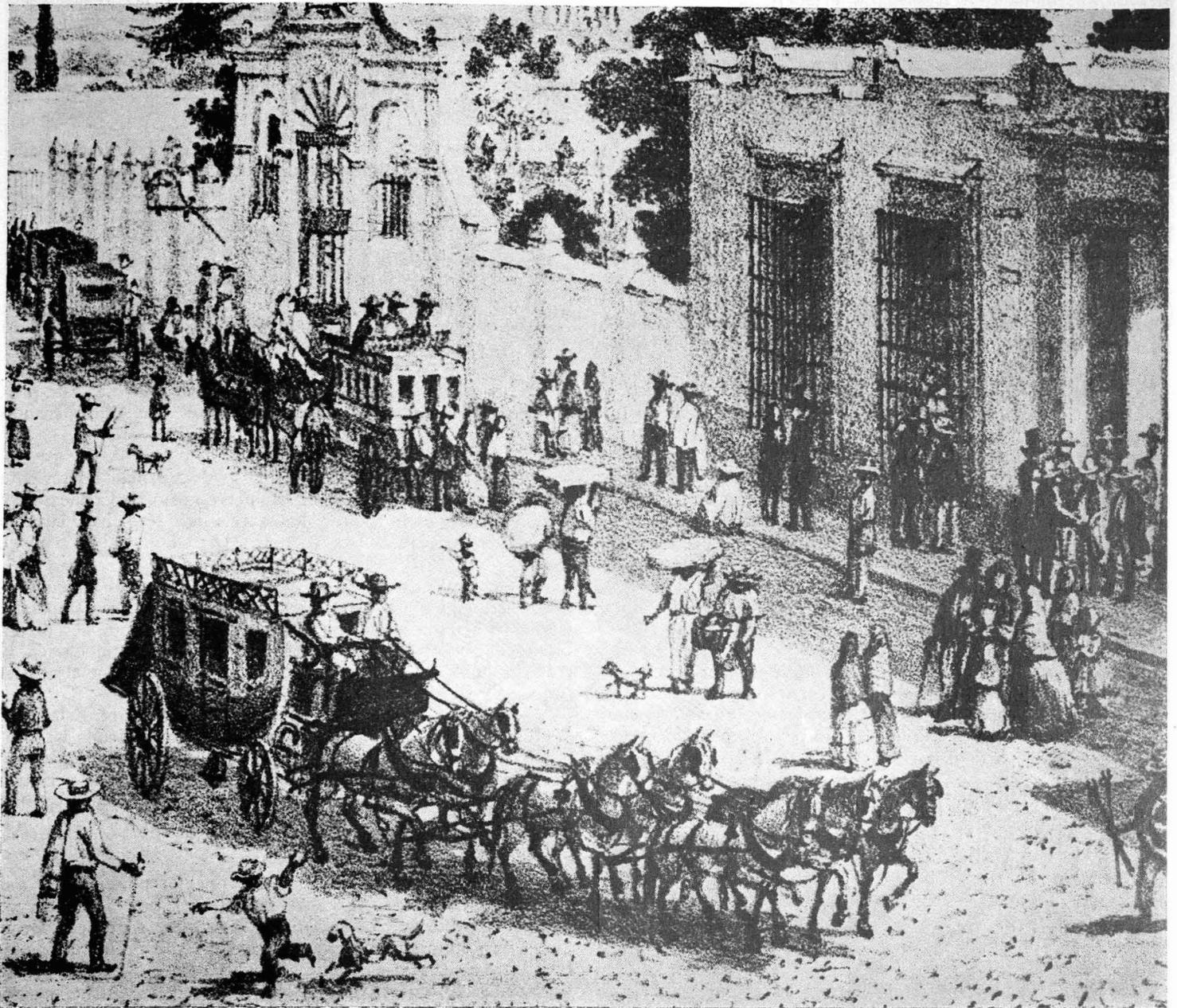
NOTA:

Antes de su partida, Jaime García Terrés dejó dispuesto el material de este número, con el cual se cierra el Volumen XIX de nuestra Revista. El próximo número estará a cargo de la nueva Dirección.

La Redacción

El Periquillo y el Quijote

Por Arnold C. VENTO



"Un precipitado desfile de personajes que se expresan con su idioma propio y popular"

El Periquillo Sarniento es generalmente considerado como obra picaresca y su carácter se define relacionándolo con las novelas picarescas. Naturalmente, existen similitudes entre el pícaro español y el pícaro mexicano; pero no se ha emprendido la comparación con el *Quijote*. Hay indicaciones en el *Periquillo Sarniento* que sugieren una semejanza picaresca entre ambas obras; es más, se intenta cimentar un perfil picaresco basado en obras parecidas. Por otra parte, hay que consignar que Lizardi, como muchos escritores de su tiempo, consideró al *Quijote* como modelo y, por consiguiente, tendió a imitarlo.

Desde un principio, Lizardi defiende su obra, en la *Apología del Periquillo Sarniento*, basándose en el *Quijote*. Como Cervantes, asume una actitud cautelosa para defender su obra, atacada por un señor Ranet como vulgar y asquerosa presentación de acontecimientos comunes, sucios y degradados. El señor Ranet se refiere en particular al episodio de los "jarritos de orines" que vaciaron los presos en la cárcel sobre el triste Periquillo,¹ y el robo que éste hizo a un cadáver.² En su defensa aclara Lizardi:

¿Pero si estas acciones son sucias y desagradadas en ella, en qué clase colocaremos la recíproca vomitada que se dieron don Quijote y Sancho, cuando aquél se bebió el precioso licor de Fierabrás? ¿Y cómo se llamará la limpiísima diligencia que hizo Sancho de zurrarse junto a su amo por el miedo que le infundieron los batanes?³

Ranet lo acusa también de cometer interminables disgresiones:

"No da un paso sin que moralice y empalague con una cuaresma de sermones", (*Apología*, p. 9) a lo cual, Lizardi responde:

Don Quijote también moralizaba y predicaba a cada paso, y tanto que su criado le decía que podía coger su púlpito en las manos y andar por esos mundos predicando lindezas. (*Ibidem*.)

Nos sorprende descubrir en su obra un precipitado desfile de personajes: colegiales, monjas, frailes, clérigos, curas, licenciados, escribanos, médicos, coroneles, comerciantes, etcétera, —del mismo modo que Cervantes presentaba a sus bachilleres, curas, barberos, duques, canónigos y otros cientos de personajes.

A la acusación de que *El Periquillo* trata con gente soez contesta Lizardi:

Hasta hoy nadie ha motejado que Cervantes introdujera a su héroe tratando con mesoneros y ramerías, con cabreros y prellanes, ni han criticado al verlo riñendo con un chochero burlado de unos sirvientes inferiores, apedreado por pastores y galeotes, apaleado por los yangueses, etcétera. (*Apología*, p. 11.)

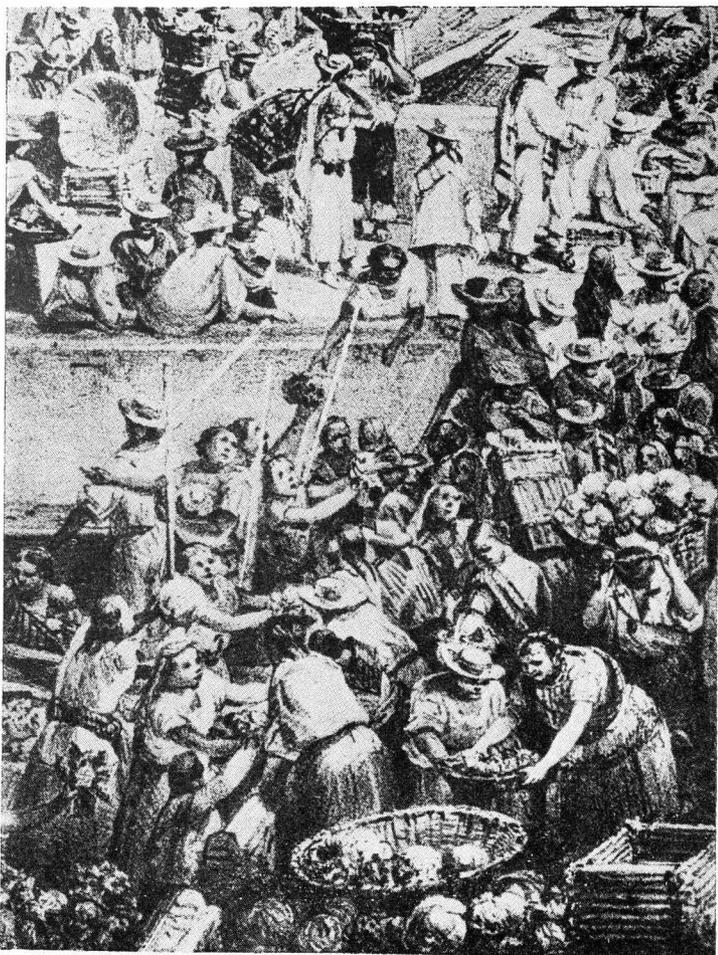
Efectivamente, Cervantes crea a don Quijote, quizá, en una de las tres ocasiones que estuvo en la cárcel en 1592, 1597 y 1601 o 1602.⁴ ¿Por qué lo escribió? Hay muchas razones. Ortega y Gasset afirma que España se desmembraba perdida

entre el ayer ilimitado y el mañana sin fin.⁵ En condiciones semejantes, cuando es encarcelado por seis meses, Lizardi escribe con pasión. Y, a la vez, se convierte en defensor de México. El libre pensador mexicano escribe igualmente para un México "perdido entre el ayer ilimitado y el mañana sin fin".

Los nombres en el *Quijote*, así como en el *Periquillo Sarniento*, son dignos de comentario. Tienen algo del espíritu burlón, pero significativo y universal, que suele otorgar un carácter simbólico a la realidad. Por supuesto, hay varias teorías sobre el significado del nombre "Quijote". La Real Academia lo definía como una "pieza de arnés destinado a cubrir el muslo", etcétera,⁶ pero más interesante aún es la manera de juego simbólico en que Cervantes utiliza esta palabra. Principia Cervantes en forma vacilante declarando que su personaje se llamaba Quisada o Quijada; parece que trata de asimilar el sentido perdido del tiempo, y a la vez, burlarse con Quijada. Después de ocho días lo nombra "Quijote", cuyo sufijo "ote" brota de vena burlona, ya que suena ridículo en nombres como cogote, pipote, mogote, etcétera.⁷ Después de tantos fiascos y ya resignado, afirma ser Alonso Quijano, el Bueno. Notemos que el prefijo "Qui" permanece y el sonido de "jano" en Quijano parece sugerir Quijote el sano, debido a su vuelta a la normalidad. Los otros nombres del *Quijote* (Sancho Panza, Rocinante, Dulcinea, etcétera) suelen ser bastante obvios.

No cabe duda que esta vena burlona, aguda y simbólica es empleada también por Lizardi. El nombre Periquillo Sarniento, según el relato, surgió por haber padecido sarna nuestro héroe (a quien llamaban Pedrillo), y usado ropa color de perico. es más; suele ser un desgraciado pájaro sarniento, apedreado donde quiera que vaya y cuya lengua "periquiante" representa una tentativa de solución inmediata. Hay otros como Juan Largo, el "largo", liberal y canalla y el doctor Purgante, sinvergüenza y "purgativo", sólo interesado en dar al enfermo una medicina conveniente para exonerar el vientre ("Antes que te dejes sangrar o purgar. Ésta es fabulilla muy medicinal").⁸ El pícaro sarniento tiene múltiples aspectos interesantes. A veces es vulgar, a veces refinado y culto. Lizardi quisiera presentarlo como un Sancho "quijotizado". En el segundo tomo mejora su posición al convertirse en doctor, sacristán, asistente de coronel y conde. Recordemos, específicamente, la conversación entre el Periquillo y el payo Cemeterio Coscojales; nótese en particular el estilo quijotesco:

Pues ha de saber usted que me llamo "Cemeterio Coscojales". —Eleuterio, dirá usted —le interrumpí— o Emeterio,



"Haré cuantas diabluras pueda"

porque "Cemeterio no es nombre de santo..." (XXIII, I, p. 168)

El payo relata:

...Pues, una noche señor, que venía yo de mi milpa y le iba a hablar por la barda como siempre, devisé un bulto platicando con ella, y luego luego me puse hecho un "bacinito" de coraje. —Un basilisco, querrá decir —le repliqué—, porque los bacinitos no se enojan. (XXIII, p. 169)

Asimismo el doctor Purgante habla y corrige a su asistente Andrés, al modo "quijotesco":

—Cállate —le dije—, no seas cobarde, sábetete que "audaces fortuna juvat, tímidos que repellit..."

—¿Qué dice usted, señor, que no lo entiendo? —Que a los atrevidos... (I, II, p. 202)

Siguiendo el relato el Periquillo:

"No te apures, hijo: Deus providebit. —No sé lo que usted me dice —contestó Andrés—; lo que sé es que con ese dinero no hay ni para empezar." (I, II, p. 203)

No olvidemos los múltiples disparates del Quijote; este procedimiento aparece en la escena del Periquillo y el Chino, cuando el Periquillo se refiere a sí mismo:

...Pues ánimo Perico, que un garbanzo más no reviente una olla. Para Conde nací, según mi genio, y Conde soy y Conde seré pésele a quien le pesare y por serlo haré cuantas diabluras pueda... (XVII, II, p. 313)

En ambas obras existe un humorismo emanado de un sentido casi trágico de los personajes. El humorismo implícito, negativo, despoja al hombre de sus aspiraciones de ser digno, inteligente, valeroso o rico.⁹ El desgraciado Periquillo da la clave a numerosas situaciones ridículas, cómicas y absurdas.

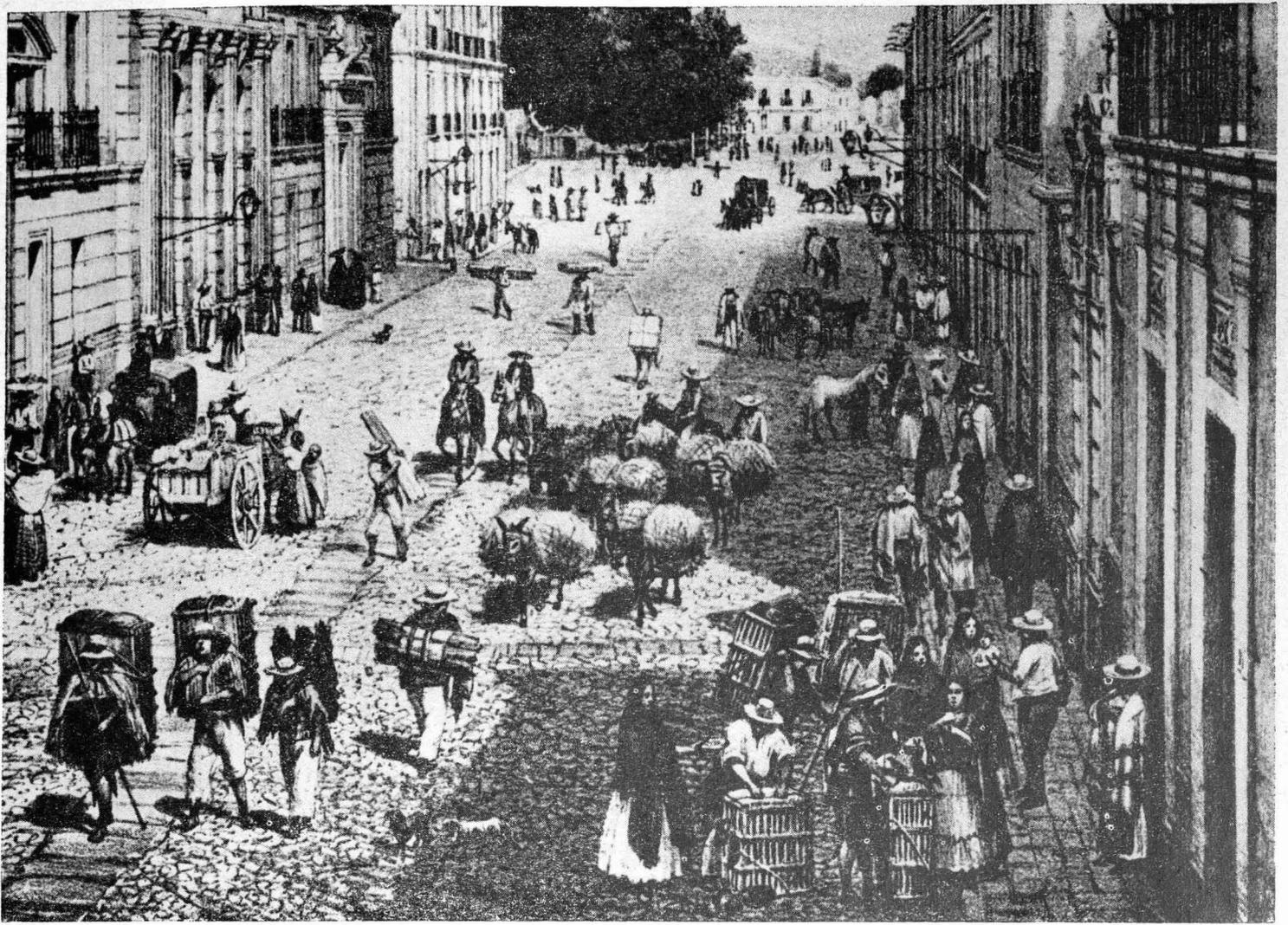
—Callen ustedes niñas, que se ha de morir! Estas son efervescencias del humor sanguíneo, que oprimiendo las ventrículas del corazón, embargan el cerebro porque cargan con el "pondus" de la sangre sobre la espina medular y la traquearteria: pero todo esto se quitará en un instante, pues "si evacuatio fit, recedete pletor", con la elevación nos libramos de la plétora... (I, II, p. 205)

...hasta que acació en aquel pueblo, por mal de mis pecados, una peste del diablo, que jamás supe comprender... Por fin, y para colmo de mis desgracias, seguí el sistema del doctor Purgante... y para esto me valí de los purgantes más feroces, y viendo que con ellos sólo morían los pobres extenuados, quise matarlos con cólicos que llaman "misereres" o de una vez envenenados... y más cuando el pueblo todo... comenzó a levantar piedras, y a disparármelas infinitamente y con gran tino y vocería... (III, II, p. 221)

Aparentemente, Cervantes sobresale en estos contrastes entre apariencia y realidad mediante una expresión mágica de sentimiento, ternura, y compasión. Veamos esto cuando llega don Quijote (en su primera salida) a la venta que imaginaba castillo:

...vio a las dos distraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando... "No fuyan las vuestras mercedes, ni teman desquizado alguno: ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran." Mirábanle las mozas, y andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mala visera le encubría: mas como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de profesión, no pudieron tener la risa... Las mozas, que no estaban hechas a oír semejantes retórica, no respondían palabra; sólo le preguntaron si quería comer alguna cosa.¹⁰

Las dos jóvenes prostitutas reaccionan según su naturaleza ante esta triste figura: sin embargo, adoptan, repentinamente, una actitud seria, maternal y casi humilde, cuando les preguntan si quieren comer alguna cosa. A pesar de su gran fama el doctor Purgante caerá en desgracia, y será apedreado por los indios.



"Un México perdido entre el ayer ilimitado y el mañana sin fin"

Y el Periquillo, como don Quijote, después de mil aventuras se resignará y se arrepentirá finalmente:

Aunque en realidad de verdad nunca es tarde para el arrepentimiento, y mientras que vive el hombre siempre está en tiempo oportuno justificarse, no debemos vivir en esta confianza, pues acaso en castigo de nuestra penitencia y rebeldía nos faltará esa oportunidad al mismo tiempo de desearla. (XXVI, II, p. 68).

Consignaremos que este elemento se distingue así: el Periquillo ha contado su vida, errores sin disfraz ni disimulo y descubierto los dulces premios que halla el hombre cuando se sujeta a vivir conforme la recta razón y los sabios principios de la moral. En cambio, don Quijote con desengaño tardío reconoce los disparates y "embelecós" de los libros de caballería.

Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecós y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma. (LXXIX, VIII, p. 322)

Ahora, bien, ¿por qué en el siglo XIX imita Lizardi a Cervantes?, hay dos problemas: el del México de la época literaria así como el relativo a "auctores". En México como en toda Hispanoamérica, no existió una novela de la conquista o de la colonia, principalmente porque las autoridades españolas impidieron el desarrollo del género novelístico, y los escritores concibieron la función de la literatura como didáctica; bien que novelas de todo tipo entraron legal o ilegalmente a México. El problema es que la aparición del *Quijote* marca la decadencia de la novela de caballería y constituye una cabal e inaudita mezcla de géneros que, por consiguiente, servirá de modelo incluso, hasta el siglo XVIII. Cuando en Hispanoamérica surge un ambiente propicio al desarrollo novelístico, no hay más ejemplo que el de la picaresca que resurge sobre todo en Inglaterra y Francia. Reside aquí la clave del problema: la sátira moralizante de los franceses e ingleses es de la misma

índole que la de Lizardi en su *Periquillo Sarmiento*, y por eso, el pícaro Periquillo se distingue nítidamente del pícaro español; es un pícaro de ingénita bondad, humilde e inocente, que aun siendo hipócrita no es cobarde (arremete y ataca aunque tema por su vida). Se advierte claramente este rasgo psicológico en este pícaro que contempla su muerte estoicamente, quizá por el impulso heredado de sus antepasados indígenas, impulso típico de su pueblo. Se advierte desde un principio que su moral perdura toda su vida. El pícaro español, en suma, se caracteriza por ser hipócrita, soberbio, holgazán, socarrón, cobarde y cínico.

Lizardi no fue el único imitador de Cervantes. Se ha reconocido la influencia de este en novelistas ingleses como Fielding, Defoe, Smollet, Sterne, Thackeray. Los escritores de esa época trabajaron todavía influidos por el concepto medieval de "auctores" o autoridades.¹¹ Tiene razón Curtius al establecer (como ya señalaba el historiador inglés G. M. Trevelyan) que realmente la Edad Media no termina sino hasta el siglo XVIII.¹² El género picaresco perdura aún en las letras contemporáneas como novela costumbrista; pero éste es otro problema.

Mueren los hijos de ambos maestros. Muere el héroe de Cervantes como católico, piadoso, digno, consciente de que la verdad es múltiple; muere el Periquillo y muere humilde, benéfico y juicioso dejando una memoria, una moraleja, fecunda y perdurable.

¹ José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento*, México, 1953, t. I, cap. XXI, p. 149.

² *Ibid.*, t. II, cap. VIII, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 9 (véase la Apología del Periquillo Sarmiento).

⁴ Manuel Alcalá, "¿Quién es el Quijote?" En *Revista de la Universidad de México*, marzo, 1964, p. 4.

⁵ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, 1957, Introducción, XXI.

⁶ *Diccionario de la Lengua Castellana*, París, 1884, p. 1633.

⁷ Alcalá, *art. cit.*, p. 7.

⁸ *Diccionario*, p. 1623.

⁹ Arturo Torres-Rioseco, *Aspects of Spanish American Literature*, Seattle, 1963, p. 4.

¹⁰ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1958, pp. 79-80.

¹¹ Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated by Willard R. Trask, New York, 1963, p. 58.

¹² *Ibid.*, p. 24.

Francis Bacon: La forma en el horror*

Por Marta TRABA

La primera impresión que da la obra de Bacon es de pavor y repugnancia.

El pavor sale de lo que no se dice expresamente en su pintura, sino que está metido adentro, en sus meandros, no se sabe dónde. La repugnancia nace ante los métodos empleados, las formas explicadas brutalmente, sin elementos amortiguadores. Entre la ambigüedad de los contenidos y la franqueza bárbara del lenguaje, la obra de Bacon desmantela al espectador; lo deja sin defensa, atónito.

Su obra inicial depende mucho de la atmósfera surrealista. Está hecha de acoplamientos insólitos, como exigía el surrealismo ortodoxo. Sitúa las cosas fuera de su ambiente natural, crea entre ellas relaciones tensas y extrañas; pero supera la simple mecánica surrealista y se diferencia de ella en que carece por completo de ingenuidad, de las ingenuas premeditaciones que desarrollaron los surrealistas. Ellos ilustraron las visiones incoherentes del subconsciente y se convirtieron en intérpretes de los sueños con una aplicación alegre. Todo era relativamente previsible después de haber dado rienda suelta a lo fantástico inmediato. Los sueños de Magritte, de Tanguy o del Chirico metafísico ilustraban con entusiasmo las experiencias de Freud y sus seguidores. Nada tiene que ver esto, por cierto, con el surrealismo inicial de Francis Bacon.

Su pintura surrealista es amarga y ambigua. No se complace en la extravagancia de las situaciones, sino que esa extravagancia parece impuesta desde afuera y aceptada por el pintor con repugnancia.

La Magdalena en el Jardín expresa por medios todavía pintorescos el morboso sentido de soledad y destierro que más tarde llegará a formular sin necesidad de esos recursos. Ya funciona muy nítidamente la acción retardada o acción viscosa posterior. No sólo los movimientos son alejados, como si correspondieran a un hemisferio de acciones perdidas, de puro sonambulismo, sino que se enredan y contradicen los unos con los otros. La carne incomoda a la carne. Se impiden mutuamente movimientos afortunados. Están condenadas a moverse sobre sí mismas, a superponerse sin aire, sin liberación posible.

Esto lleva a la sensación de asfixia tan punzante siempre en Bacon, de su primero al último cuadro. Los movimientos, al espesarse y contradecirse, adquieren esa condición viscosa a que aludí más arriba. Y el espacio alrededor siempre cerrado sobre las cosas pesa como si fuera líquido y no aire, lo cual impide toda respiración. El que respira se ahoga porque el espacio líquido lo invade.

Bacon es un hombre con un extraño poder; el poder de no decir. El poder de decir bellamente, inolvidablemente, ilumina toda la vida de las formas; a lo largo de los siglos alguien detentó ese poder y alcanzó a dar explicaciones claras del sentimiento o de la idea. Pero el poder de no decir es algo que tipifica nuestra época, algo terrible y angustioso que nivela todos los géneros creativos desde Ingmar Bergman hasta Bacon, pasando por los novelistas, los autores de teatro, todos los que consideran que la definición redonda de caracteres y situaciones es una mentira y un imposible, ante la cual hay que afrontar la verdad de las derrotas del hombre, de las órbitas abiertas y las acciones desconcertantes, sin propósito y sin remate.

No se trata tampoco del acto gratuito, sofisma de la generación de principios de siglo; sofisma paralelo al arte por el arte, a la poesía pura, al leticismo o al *dadá*.

No. Las nuevas elipsis no consisten en eliminar voluntariamente el sentido del texto o de la imagen cinematográfica o la imagen pintada. Consisten en superponer a la imagen que está ahí, que tiene un significado preciso o a la frase que quiere decir tal o cual cosa, una especie de doble, de alma invisible, de

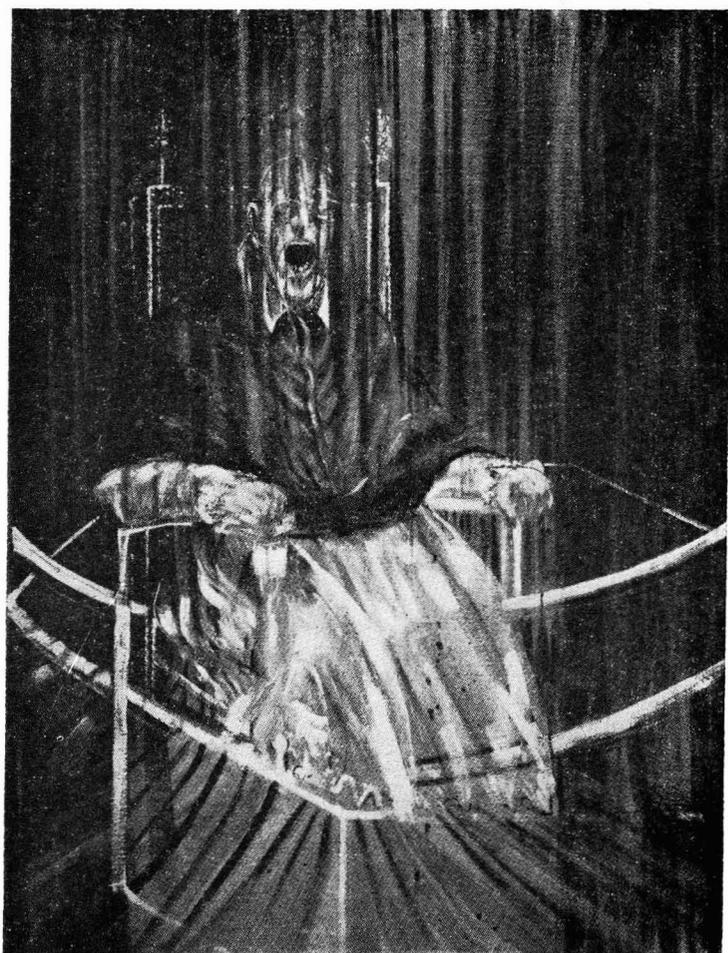
secreta potencia que la proyecta fuera de sí misma y la vuelve enorme.

Cuando Ingmar Bergman hace caminar a dos hombres por una playa, ahí está la playa y las dos personas y sus voces. En apariencia, eso es todo. Hasta que el espectador siente nítidamente, sin posible equívoco, que hay algo más omnipresente e invisible a la vez, que comienza a oprimirlo y excitarlo al mismo tiempo. Extrañamente. Todo resuena, lo que es y lo que no es. El significado real y escueto de las cosas se va sustituyendo por una atmósfera general. Al caducar los límites se gana terreno en ese ámbito vago que nos acerca lo más posible a la noción de misterio, es decir, al hombre.

Esto no se puede confundir con el simbolismo. El simbolismo proyectaba una situación cualquiera en la pantalla indirecta de las ideas generales. Los expresionistas de las dos primeras décadas del siglo fueron simbolistas a pesar suyo, por no haber logrado la atmósfera que debía suplantar el grito, las calaveras, las máscaras, las danzas frenéticas, los desequilibrios espasmódicos. Los simbolistas dicen las cosas con un idioma mediato. Bacon deja de decir la cosas.

Las dos obras de Bacon donde se empieza a experimentar ansiosamente el hecho de ver, oír y percibir más allá de lo puramente pintado, son *el Paisaje con figura* y *El perro*. No se puede afirmar siquiera que los cuadros han sido pintados, como más tarde se dirá de los retratos. Bacon arroja los temas sobre el cartón ocre oscuro, diseñándolos bárbaramente con colores desaprensivos (caso del hombre en el paisaje), o irritados (caso del perro). En ambos cuadros enormes las figuras están solas dentro de espacios de una completa sequedad formal, espacios-nada, sin concesiones a lo tranquilizador o agradable.

En el estudio del hombre en el paisaje, la figura está acuchillada, oculta a medias por las hierbas altas. No se trata



Francis Bacon: "Retrato del papa Inocencio X de Velázquez"

* Capítulo del libro *Los cuatro monstruos cardinales*, de próxima aparición en Biblioteca ERA.

de una figura *en* el paisaje, sino de una figura desalojada del paisaje, exactamente a la inversa de la relación tradicional entre figura y escenario, mantenida sin mella desde el Renacimiento hasta Renoir.

Aquel paisaje o ámbito que se preservó durante cinco siglos estaba hecho para recibir, contener y exaltar al hombre. El hombre lo poseyó olímpicamente. No se trata de una actitud del siglo xv italiano, porque lo mismo poseía la *Venus* de Boticelli que las mujeres subiendo por un sendero de flores de Renoir.

De pronto, en el paisaje de Bacon, nos damos cuenta que esto terminó y que la fraternidad del mundo alrededor del hombre ha caducado. El paisaje está contra el hombre, y no sólo lo desampara sino que lo hostiliza. Esa hostilidad incomprendible deja al hombre tan aterido y desnudo que dan ganas de llorar, de auxiliarlo de alguna manera. No se puede. Él está ahí, inmóvil y expuesto a ese desamparo, a esa vindicta que le viene de todas partes, hierbas, árboles, sol. Su desnudez no tiene dignidad. El cuerpo se aplasta contra sí mismo y de nuevo la carne siente su interna mortificación y se mira, lo cual es pavoroso. De nuevo la inacción: lo viscoso una vez más.

La forma de la soledad es todavía más inquietante en el paisaje con el perro. En este estudio se descubren con mayor nitidez los recursos formales de que hace uso Bacon para generar tan ulcerantes sensaciones. El perro está en la mitad de la gran tela, no *haciendo* nada sino hurgando, tocando, de acuerdo con la condición imprecisa de todo gesto en la pintura de Bacon. Detrás despliega Bacon un paisaje inmenso y en una lejanía horizontal, insólita, desliza velozmente carros último modelo apenas marcados por una palmera. Esa franja lejana, espejismo del mundo real al cual se le niega todo crédito, no alcanza a acompañar al perro. El cielo alto y el inmenso exágonico en cuyo centro está el perro lo exceden y lo vuelven irrisorio. ¿Por qué el perro, por qué este vasto mundo, por qué la tierra desierta y exagonal, por qué la franja casi turística? ¿Por qué ese escenario absurdo para un perro famélico, encorvado sobre sí mismo? La soledad hace explotar el marco de la lógica. Cualquier cosa puede personificarla; basta que se logre el despedazamiento doloroso de la coherencia.

Pero si la pintura de Bacon afirma que cualquier cosa crea la soledad, sólo el hombre la padece. La soledad recibida lúcida es un tormento. En un mundo de anestesiados, Bacon comienza a operar sin anestesia. El resultado son sus obispos y sus retratos.

Retratos, obispos y figuras aullantes forman la gran pintura de Bacon que va desde 1949 hasta 1959. Algunos de estos retratos son feroces pero podrían entrar sin mayor inconveniente en la galería de los expresionistas alemanes o sobre todo de sus anexos, como Kokoschka y Soutine. Maltrata relativamente la forma y maneja la antibelleza con sevicia, tal como lo hicieran también esos pintores. Casi todos son repulsivamente magníficos y desatan una condición humana más ambigua y tormentosa que las conocidas en la pintura figurativa anterior. Pero son los obispos quienes nos empujan, imperiosamente, a la situación límite que creó Francis Bacon.

Los obispos son piezas maestras. Bajo el paraguas que apareció por primera vez en el estudio para *La Magdalena*, bajo palios sombríos, bajo reses abiertas y sanguinolentas, los obispos llevan la obra de Bacon a un submundo sin ruido, aterciopelado y escatológico al mismo tiempo. Bacon maneja estas formas sorprendentes con morados, lilas, verdes y violetas sin estridencia, acompasados y tonales. Las enormes superficies se tranquilizan cromáticamente y ese refinamiento se subraya por las finas líneas luminosas que atraviesan el cuadro en todas direcciones.

En 1949 Bacon mutila una cabeza de prelado y la encierra en un cubo transparente. La idea es estremecedora. Siempre de frente, inactivos, ahora extraídos del paisaje hostil e internados en el exilio de cuartos sin ventanas ni puertas, tapizados de cortinajes siniestros donde se clausura toda voz, todo rumor, quedan enclaustrados en las cajas de vidrio. Encaramados a sillas y plataformas, prelados y hombres asumen esa desesperación solitaria. Con los cubos transparentes, Bacon crea dos espacios. Uno es el de las habitaciones inhabitables, que llena y oprime el cuadro y se desvanece extrañamente en los cortinajes. Otro es el espacio comprimido del cubo, donde el hombre debe por fuerza reducirse y mantenerse tenso, en exhibición. Idea de jaula, idea de circo, idea de desnudos estigmatizados por la exhibición pública, idea del ser humano equiparado a un animal, acuchillado, contraído como un perro, doblado como un chimpancé. Todo deriva del cubo-prisión-jaula, monstruoso escenario de ignominias.



Francis Bacon: "Estudio para retrato"

En ese patíbulo el hombre pintado por Bacon queda reducido a pensar y a soportar tan extrañas circunstancias. Nadie puede sustraerlo de ese universo de cajas que lo encierran. Sin embargo, la caja es transparente y él ve. Lo que ve no lo sabemos. Algo terrible debe ver y a fuerza de doblarse dentro de su prisión transparente, algo espantable debe haber crecido en su cerebro. Porque de pronto comienza a aullar. Desde el 49 hasta el 52 los rostros se duplican aullando y se descomponen en recuerdos de simios. El hombre que aulla ya no es del todo hombre; ha cedido al fin a la desesperación y la soledad, ha sido doblegado por el tormento insostenible de ser él mismo, sólo y nada más que él mismo. El aullante es en parte hombre y en parte chimpancé despavorido. Tal es su metamorfosis.

Respiremos. La pintura de Bacon también puede verse como forma. Aunque es demasiado lacerante para poder ser considerada sólo como piel, como cáscara de un tema, tiene resoluciones externas que Bacon planeó con el dominio de los grandes pintores.

El aspecto formal de la obra de Bacon, lejos de disminuir su fuerza dramática, la sostiene con una profunda originalidad.

En 1949 comienzan los estudios de prelados que culminarán en 1954 con el obispo rodeado de costillares de vaca. De 1953 data el estudio sobre el *Papa Inocencio X* de Velázquez. Bacon comienza por cambiar el orden de los colores del Papa de Velázquez que se apoya sobre el rojo y el blanco dándole al rojo ese poder de calidad y brillo casi físico por sobre la abstracción mental que es un color. Bacon no usa el rojo sino sus morados, lilas y azules. *Inocencio X* de Velázquez es un maravilloso traje sobre el cual reposa el significado, la dignidad y la pompa del personaje. Los prelados de Bacon también se descargan en el vestido. La conversión del color abstracto en cosa viva, que es tan impresionante en Velázquez, vuelve a repetirla Bacon con distinta gama y procedimientos diversos. El color de Bacon, por ejemplo, carece de la compacidad del de Velázquez; está deshecho y disgregado. Pero Bacon "ilumina" como Velázquez decía que era preciso iluminar una superficie, es decir colocando una pincelada clara para exaltar imprevisiblemente una superficie tranquila. Los dos Papas pintados por Bacon en 1951, violetas, están íntegramente iluminados a la

manera velazquiana. También es velazquiana la insistencia en la sombra que rodea y se espesa alrededor de las figuras.

Esa sombra rara, aterciopelada, que desafía la claridad del cubo escénico renacentista, que acepta misterios y resonancias. La terminación secreta, equívoca, del espacio de *Las Meninas*, o del retrato de *Felipe Próspero*, o del propio *Papa Inocencio X*, está de nuevo en Bacon, recuperada sin convertirse en plagio o en "versión".

Esa es la mayor diferencia de la actitud de Bacon con respecto a tantos artistas contemporáneos que se dedican a hacer versiones de obras de tiempos anteriores. Estas son siempre versiones. Aldorfer según Picasso, Courbet según Buffet. Aquí no; nunca es Velázquez, según Bacon, sino Bacon recuperando algo de Velázquez; su portentosa manera de establecer la vivencia de un color y su interminable capacidad para sugerir. De resto, ninguna relación. Velázquez es un hombre frío, un formalista. Bacon no; la forma vive calcinada por el furor de los incendios internos.

Sin embargo, su adhesión a Velázquez prueba que la forma le preocupa en un grado mucho mayor de lo que podría suponerse a primera vista.

Los retratos de Van Gogh ejecutados en 1956 y 1957 son admirables ensayos alrededor de la forma y el color Van Gogh.

El *Van Gogh n° 1* es la variación sobre la pincelada y la libertad de factura del maestro holandés. En algo se parece al hombre desnudo inmerso en el paisaje, pero con la diferencia de que Van Gogh, de sombrero y mochila, es un hombre armado y dispuesto, listo a la acción, algo así como un guerrero del paisaje.

El *Van Gogh n° 2* (1957) pasa a una concepción completamente distinta. Aclara la paleta y dinamiza el empaste. Como forma, alcanza lo que Van Gogh llamaba la vibración, la vida misma de la pintura. De nuevo enmochilado y ensombrerado, ese extraño personaje hace lo contrario del hombre desnudo que analizamos al principio. Es parte del paisaje. La idea de Bacon sobre Van Gogh parece realizarse en el momento exacto en que Van Gogh se vuelve él mismo paisaje, y no adición o centro de un escenario. Van Gogh quiso fusionarse con la naturaleza y la interpretación de Bacon no altera en nada sus más fervientes ideas. En el fondo ese panteísta que descubriría el sol y murió fulminado bajo el sol, nunca ha tenido mejor retratista. El estudio para el *Van Gogh n° 5* (1957) ya se aproxima al estilo que Bacon desarrolla en los últimos años; factura lisa y colores expresionistas, naranjas y verdes masacrantes. Van Gogh de pies enormes, caminante bajo un cielo que chorrea estrías verticales.

A medida que su obra avanza y que el retrato va cediendo mientras el cuerpo humano aparece, se acentúa más y más la preocupación por la forma.

La importancia de la fotografía en la obra de Bacon es visible en este último periodo. Bacon estudia el cuerpo como cosa. Necesita verificar sus posibilidades expresivas adaptándolo al movimiento y distorsionándolo. La pérdida del misterio resulta, precisamente, consecuencia de su pasión formal. Las figuras reclinadas del 59 al 63 me recuerdan los estudios de Pollaiuolo sobre el tema de combatientes desnudos. Sólo que Pollaiuolo no creía en la corrupción del cuerpo y lo adoraba como tal, como alta forma incorruptible. Bacon, en cambio, cree en la corrupción de forma y fondo. Es un estudio de esas corrupciones lo que él acomete, con una saña terrible, hasta llegar a los estudios para la crucifixión.

Ya se sabe que Bacon se valió de las figuras en movimiento fotografiadas en Londres en 1901 por Edward Muybridge, para sus estudios de desnudos. El interés por la fotografía da un carácter especial a su inclinación hacia lo grotesco.

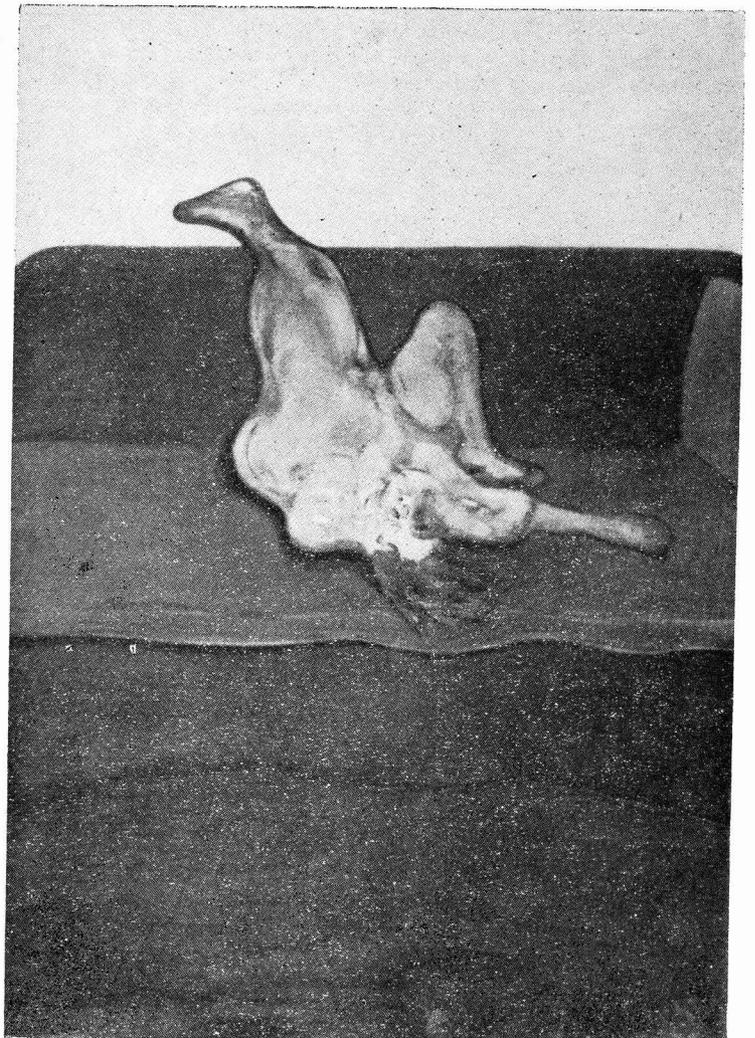
El estudio de las fotografías comunica a Bacon un gusto por la precisión de la forma, inclusive por una precisión extralúcida que el ojo no llega a captar en la visión corriente. Las series de fotografías tomadas en cámara lenta de los movimientos del hombre revelan muchos más gestos que los perceptibles a simple vista. Aristas, ángulos, planos imposibles de captar en un conjunto, son desarticulados por fotografías sucesivas. Lo grotesco en Bacon parte de esta especie de superverdad que le revela la fotografía. No hay que pensar, ni por un momento, que esta pasión nueva va a permitirle superar la ambigüedad de los significados. Por el contrario, los contenidos serán cada vez más ambiguos a medida que la forma humana se descubre en esta cacería encarnizada que la fotografía le propone.

Bacon va a descubrir lo grotesco partiendo de la realidad más brutal, de una realidad no vivida, ni percibida normalmente, sino sobre-analizada por la fotografía.

Esencialmente pintor, tanto la fotografía como el *collage* fueron nuevos puntos de partida para conseguir una sobrevisión más implacable, más nítida, más detallada, de las actitudes y gestos del hombre. No hay un propósito de descuartizar la visión a la manera de los cubistas, como fue el desarrollo de la botella en el espacio o el despedazamiento del flautista



Francis Bacon: "Figura con carne"

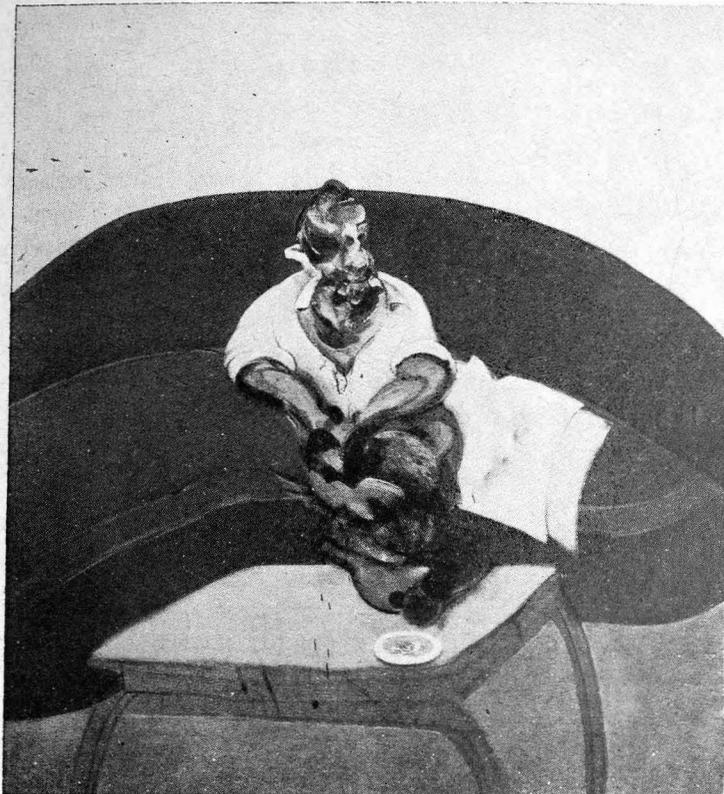


Francis Bacon: "Mujer reclinada"

No; para Bacon como para sus hijos naturales, la forma es entera, pero vista de cerca, o en uno de sus fragmentos "enteros", o sacándola de su contexto, o aislándola temerariamente, o exponiéndola sin ayuda de las demás. Empujándola a todo lo que la torne agresiva o ridícula.

En el fondo, siempre es un problema de soledad.

Bacon desató la soledad. El hombre en medio de esa soledad desencadenada entra en convulsiones, en retorcimiento y angustias, o comienza a examinarse monstruosamente a sí mismo.



Francis Bacon: "Estudio para un autorretrato"



Francis Bacon: "Estudio II para retrato de Van Gogh"

Bacon aísla el hombre y los *pop-art* aíslan las cosas: una bandera, un retrato de Marilyn, un trozo de *comics*, una hamburguesa, una máquina de escribir, una chatarra de automóvil. Todo lo que pasa desapercibido en el conjunto de la vida cotidiana, fue bárbaramente separado de ese contexto colectivo.

Precisión gráfica, superclaridad de la fotografía, implacable objetividad del hecho que se pone de relieve, son de manera mediata resultados de la obra de Bacon y de su visión final, que es inédita con respecto a las visiones, no sólo del siglo anterior, sino de los hombres de su siglo.

Lo que Bacon acomete en su obra de 1959 en adelante, con esa pasión por la fotografía y los detalles ampliados, es una violación de la naturaleza. El secreto que libra Bacon es el de que las cosas como son, independientes de cualquier retórica, deben revelarse en los cuadros.

Esta postura tiene un valor profético, si la reconocemos en el *pop-art*. El hecho de revelar las cosas como son abre un campo inesperado al arte, donde siempre se había añadido a la cosa real la metamorfosis estética. Al presentar las cosas como son se crea una anti-estética; esto es el *pop-art* en última instancia, en sus aspectos más puros y no cuando se enreda en la literatura surrealista-nadaísta. Y es Bacon quien anuncia este gesto anti-retórico y rebelde.

Desde los estudios de las figuras en los cuartos (1959) Bacon pierde el poder de no decir. Los elementos sugerentes, terciopelos, cortinajes, sombras blandas, desaparecen. También estallan muchas veces los frágiles cubos transparentes. Después del desamparo inicial, del misterio y del horror siguientes, Bacon pasa a la exposición del cuerpo y al sacrificio.

En esta última etapa de Bacon, el ser humano es un pedazo de carne informe. Ha perdido hasta la dignidad de ser solitario y muchas veces aparece acompañado, en acoplamientos bárbaros, de animales. La forma se subraya tan insolentemente que da al cuadro una consistencia física. Ya no se destruye el alma sino el cuerpo y el ataque contra el hombre es frontal. ¿Pero se puede hablar en realidad de ataque? Esa perversión que campea, intolerable, en la última parte de la obra de Bacon, ¿es ataque o defensa? ¿O es comprobación personal de los desastres de la conciencia, de las ficciones de la condición humana? ¿O es el ansia de llegar a la situación límite, de comprobar hasta dónde puede llegarse, cuáles son las formas de morir, cuáles las autodestrucciones que el hombre es capaz de infligirse a sí mismo? ¿O es pura cólera, ira contra un mundo absurdo que destierra la tranquilidad humana? ¿O es testimonio apocalíptico que inclusive en esta etapa va más allá de la forma y debe oírse como el anuncio de un ángel trompetero?

1960-61. Mujeres monstruosas, reiteradas en nudos redondos. 1962; más cabezas deformes, llenas de bultos, de hinchazones pavorosas.

1962. Tres estudios para una crucifixión. El crucificado es naturalmente, el propio hombre. La crucifixión es una carnicería donde las masas blandas, heridas y sanguinolentas, salpican el cuadro. Bacon pinta la trilogía de la crucifixión en naranjas y rojos exasperados. Las formas se retuercen innoablemente, resbalan, se autodestruyen en esta impotencia por conservar el equilibrio.

Bacon prepara con espantosa nitidez el escenario de la masacre. A la izquierda, el escenario redondo con ventanas sepultadas bajo celosías compactas presenta al hombre y mujer anudados, viscerales, haciendo gestos incomprensibles al lado de una res abierta. En el pavoroso panel central la lucha se libra entre la forma compacta y elástica y la corrupción interna, ya la muerte, la sangre goteando por el colchón listado. En el panel de la derecha, ni el hombre ni la mujer, ni la carne despedazada; sólo la res abierta, con dientes y vértebras, entronizada.

Bacon atropella esa zona púdica que era el horror en el arte, al *explicar* el horror y darle forma concreta. Su estudio de autorretrato en el diván redondo (1963) y el autorretrato en la cama, del mismo año, donde la sangre, como en una hemorragia incontenible, sigue salpicando las paredes y el suelo, son, aunque no los titule así, nuevas crucifixiones.

He recorrido toda la obra de Bacon con la intención expresa de establecer sus contradicciones. No considero la contradicción como un error sino como un enfrentamiento valeroso con la existencia misma del siglo xx. La agonía sucesiva y distinta que sufre la imagen del hombre en la obra de Bacon confirma la opción abierta, la libertad de morir que parece ser la verdad primordial de nuestro tiempo.

Tres vales criollos

En el número de abril de 1960, Sebastián Salazar Bondy publicó cuatro poemas que iniciaron su colaboración en la Revista de la Universidad de México. Durante cinco años estuvo presente en estas páginas: unos días antes de su muerte recibimos el ensayo sobre Arguedas, acaso lo último que escribió.

Poeta, dramaturgo, ensayista y narrador, a los cuarenta años Salazar Bondy había escrito ya una obra que lo señala entre las primeras figuras de la literatura peruana. Prueba de su incesante actividad, tres libros suyos se editaron en México el año anterior. Lima la horrible, Cerámica peruana prehispánica y Poesía Quechua, los dos últimos en las prensas de la UNAM. Al mismo tiempo, Salazar Bondy se encargó de difundir en el Perú las expresiones de la cultura mexicana actual: su estímulo fue un primer paso para quebrantar el aislamiento hispanoamericano que ahora empieza a romperse de algún modo.

Mínimo homenaje al escritor y al amigo que perdemos en Sebastián Salazar Bondy, es la publicación de estos poemas y el comentario —desconocido entre nosotros— de Mario Vargas Llosa sobre Lima la horrible.

I. EL CORAZÓN PUESTO A PRUEBA

Sólo quiero decir
que a veces el hombre confía demasiado
en el silencio, en esa oscura cueva de lobos,
y entra mortalmente en sus culpas,
las toca suave, con algo de rubor,
pero paciente, pulcro, sin temores.

Es cuando los cimientos crujen,
todo aquel edificio de memoria padece y se sacude
y no hay en él nada que permanezca
ajeno al estremecimiento de la muerte.
¿A qué quedarse así —pregúntase—, a qué
llamarse a sí mismo hombre, es decir, razón,
llamarse a sí mismo naturaleza,
llamarse a sí mismo, como un apodo ilustre,
rey, doctor, clérigo, soldado,
o, simplemente, señor de sus locuras?

Es verdad, el corazón resiste poco,
es viejo, triste, y anduvo entre recuerdos
como un pastor entre animales salvajes,
entre lluvias y vientos,
débil voz en el estruendo de los días.
Sólo quiero decir
que a veces el corazón está terriblemente solo.

II. BOÏTE Y MELANCOLÍA

He resuelto disponer de esta media luz, de esta bruma
para poner en orden la majestad de mis horas
agrupadas en el nubarrón lento y sofocante de la copa
en cuyo fondo he de buscar la voluntad,
tal como en el confín del invierno el sol reinante todavía.

Hay música y baile, palabras tejidas con cinismo y gritos de mujer,
todo como el fragor de un bosque en llamas,
pero sobre mí cae una gota pertinaz
que desmorona mi pecho, el país que en mi pecho yace,
las miradas que en mi pecho se conservan intactas.

El agua que horada estos muros es la melancolía,
el musgo vulgar e impávido que desde ella crece empapado,
el horror de quedar preso entre las rejas de esta celda,
una mezcla —puedo decirlo— de pudor y deseo
pugnando por entregarme al desenfreno,
bah, a la triste victoria de ser un traidor entre los míos.

III. DISCO EN LA TRISTEZA

En el tranvía, de improviso, me digo que estoy triste
y no sé realmente dónde poner los ojos, ya caídos
en un hueco infinito, en una pregunta infinita,
en una impetuosa necesidad de saber por qué sigo entre ustedes.

He prometido demasiado, es cierto,
a mi mujer le he dicho cosas que ahora me ahogan,
y ella o mi madre o ustedes que oyen mi disco
podrían hacer del desprecio el siniestro beso que me borrara.

Interrogo, a la luz de la gente,
a la luz del periódico que anuncia los desastres,
¿he de seguir quemando tantas hojas de papel
hoy y mañana también sobre los escombros de mi pasado?

Me digo que estoy triste y que la ciudad me conoce
en este breve viaje, mirándome y mirándola,
juntos ustedes y yo, mientras repito estas palabras:
“Desciendo aquí, señores. Todavía hay esperanza.”

Un mito, un libro y una casta

Por Mario VARGAS LLOSA

Sebastián Salazar Bondy es una de las contadas personas que, en un país donde la literatura se suele practicar sin convicción y sin constancia, como un pasatiempo de domingo, ha sabido ser, ante todo, un escritor. Para conseguirlo en otras partes se requiere lealtad hacia la vocación y cierto esfuerzo; en el Perú, además de eso, un silencioso heroísmo. Ciudadano de una tierra donde casi nadie lee, los pobres porque son analfabetos, los ricos por pereza o simple estupidez; donde la cultura, por las absurdas estructuras en que se asienta la vida social, es una actividad mediatizada, esporádica y caricatural, el escritor peruano es un hombre sin audiencia y sin fe. La literatura no cumple una función social efectiva ya que carece de público, y por lo mismo no es un medio de vida para nadie, un oficio que comprometa una existencia. Quienes la eligen deben ganarse el sustento en otros órdenes, practicarla a ratos, hacer de ella un ejercicio marginal y casi vergonzante. Sin editores, sin lectores, ¿cómo no se dejarían ganar pronto por el desaliento? No es raro que los escritores peruanos lo sean a medias y por épocas, que se exilen, se refugien en el alcohol, deserten la literatura o la encanallen.

Dentro de ese contexto, honra a Salazar Bondy la fidelidad hacia su vocación y su obra; aunque fuera sólo por esto, tendría ya entre nosotros carácter ejemplar. Pero, desde luego que tiene otras virtudes. Se trata de una obra vasta para la edad del autor, y es una obra múltiple, en la que el teatro ocupa el lugar primordial; junto a él y con igual decoro, se hallan la poesía, el relato y la crónica. Si hubiera que calificarla en una fórmula breve, yo diría que lo más significativo en ella era, hasta ahora, la decencia formal. Barroco y hasta laberíntico en un principio, cuando escribía farsas y poemas herméticos, más tarde llano y preciso en su teatro y en su poesía social, el estilo de Salazar Bondy es siempre personal, impermeable al mal gusto y a las convenciones, fluido, forjado a base de una dosificación, inteligente de humor y gravedad.

Otra característica de esta obra era hasta hoy una especie de continuidad y de equilibrio, sin caídas ni vuelos, como si en su poesía, su teatro y sus relatos, Salazar Bondy hubiera expresado todas sus posibilidades creativas, manifestado todo su talento. Parecía que su obra no iba a ir más allá de sus límites presentes, y discurriría hasta el final, como hasta ahora, por un cauce de belleza pareja, medida, digna, no excepcional.

Era falso y una vez más queda demostrado que en el dominio de la creación todo es provisional y nada conocido de antemano, que un libro puede, bruscamente, rescatar o perder una obra o, como en este caso, imprimirle otro aliento, extender sus fronteras, darle una nueva dimensión. Salazar Bondy acaba de publicar un libro¹ que por su materia, su escritura y sus móviles renueva entre nosotros un género y convierte a su autor en un espléndido ensayista.

Se trata de un libro breve, de lenguaje ceñido y rigurosa construcción: *Lima, la horrible*. Salazar Bondy ha elegido para título de su ensayo, esta frase agresiva de un poeta extraño y sobresaliente, César Moro, que vivió y escribió en una deliberada oscuridad, y cuya vida y obra fueron un alegato sin tregua por una moral sin concesiones y un arte auténtico. Y nada podía convenir tanto como la evocación preliminar de César Moro a este libro que denuncia una vasta impostura.

Lima tiene el privilegio, que es también una deshonra, de vivir en el corazón de una leyenda. Un mito nació en ella, creció y sus raíces, como las de un bosque tentacular, invadieron lo visible y lo invisible, sojuzgaron cuerpos y espíritus y así surgió, superpuesta a la real, una Lima adventicia que a la larga prevalecería sobre aquella. Esta empresa compleja y formidable es lo que Salazar Bondy llama "la conspiración colonialista", "el mito de la Arcadia Colonial".

Siempre resulta difícil resumir un libro en unas líneas sin traicionarlo. Más en este caso, ya que el rigor de la argumentación, la calidad del lenguaje y la exactitud de sus ejemplos, hacen de *Lima, la horrible* una entidad maciza donde todo resulta necesario. Simultáneamente, el libro progresa en dos direcciones, una descriptiva, que expone todas las proyecciones de un fenómeno, y otra crítica, que explica ese fenómeno y lo juzga.

En Lima el pasado es más real que el presente. Pero, contrariamente a lo que ocurre en México, o en Bolivia, donde la actualidad vive embebida de pasado prehispánico, y el viejo

mundo indígena resucita a cada paso con su violencia y sus enigmas, el pasado que anega Lima y en el que la ciudad funda su orgullo es, justamente, el que debía avergonzarla: la colonia. Esta "abraza hogar y escuela, política y prensa, folklore y literatura, religión y mundanidad"; no sólo es una época que se recuerda con nostalgia, también un arquetipo que el presente quiere repetir. Las costumbres coloniales gangrenan todas las manifestaciones de la vida en la Lima de hoy y son como murallas levantadas contra el tiempo. Así, el presente limeño es una constante negación de sí mismo, una afanosa, trágica reproducción de una época vencida y este perpetuo homicidio no sería tal vez del todo sorprendente si ese pasado por el cual el presente abdica de sí mismo hubiera cuando menos existido. Porque he aquí lo extraordinario: la fascinación conservadora de Lima apunta a una colonia apócrifa y es sólo la segunda parte del fenómeno; la primera consistió en inventar ese pasado, en desnaturalizarlo más bien, embelleciendo la colonia, atribuyéndole lo que Salazar Bondy llama "virtudes arcádicas". El subdesarrollo ofrece un excelente caldo de cultivo para supercherías de ese género.

¿Qué significa en realidad este mito? ¿Cuál es la razón de su terca existencia? Las páginas de *Lima, la horrible* abuelven magistralmente estas preguntas. El mito de la Arcadia colonial tiene unos cuantos responsables y un puñado de beneficiarios; sus víctimas son el país entero. Salazar Bondy acusa con razón a escritores como Palma y Chocano de haber contribuido a la formación del mito, al dar en sus obras una visión rosácea, edénica, de la época virreynal. El autor de las *Tradiciones* y el poeta aventurero sirvieron de este modo, sin proponérselo, los designios de una casta. Porque, y éste es uno de los aciertos mayores de su libro, Salazar Bondy muestra que la alienación del presente limeño por un pasado mítico pudo ser en su origen un fenómeno psicológico y cultural, pero tiene en la actualidad un trasfondo económico y político.

En su origen el mito debió ser para los limeños algo así como una compensación. Humillados por un ejército extranjero que los derrotó y ocupó su ciudad, desmoralizados ante un futuro que el derrumbe económico, político y moral del país hacía aparecer tan sombrío como el presente, los limeños buscaron refugio y justificación en el pasado. La obra de Palma, producto en cierta forma de este estado de espíritu, estimuló la ensoñación colectiva, la consolidó. Pero han pasado muchos años desde entonces, la causa ha desaparecido y el mito sigue en pie, más fuerte que nunca. ¿Por qué? Porque a su amparo, se lleva a cabo un oscuro tráfico.

Los beneficiarios del mito son las *Grandes Familias* (Salazar Bondy designa con esta fórmula sarcástica a la oligarquía pe-



"El mito arcádico de un mundo igualitario: mucho para pocos, poco para muchos"



El Estadio de Lima: aquí se comprobó trágicamente la tensión estudiada por Salazar Bondy.

ruana). Conviene recordar, al respecto, que en el Perú de hoy la riqueza se distribuye según una sencilla norma establecida en la colonia: mucho para unos pocos, poco para la gran mayoría. Ese abismo económico, claro está, no asoma en las aguas turbias del mito arcádico que refleja la colonia como un mundo igualitario, donde todos, desde su situación particular, disfrutaban de "supuestas abundancias y serenidades". Fomentando el mito, las *Grandes Familias* inculcan a sus víctimas el dogma del respeto por lo establecido y el horror a cualquier cambio, "Los usufructuarios del sistema que satura el presente de pretérito y anula el futuro revertiéndolo suponen que donde perdure la falacia habrá orden". "Porque no se trata de un amor desinteresado por la historia, ni de una falta de perspectiva hacia el progreso del hombre —dice Salazar Bondy para explicar la supervivencia del mito—, ni de una loca borrachera de anacronismo, nada de eso, sino del mantenimiento, al socaire de esta especie de fetichismo funerario, del sistema en que pertenecen al señor la hacienda y la vida de quien la trabaja." En otras palabras, los herederos de los privilegios que la colonia instituyó, la pequeña falange de grandes propietarios, banqueros y nuevos ricos surgidos a la sombra de las empresas extranjeras son ignoros pero no del todo imbéciles; en vez de combatir abiertamente el progreso (que herirá de muerte sus intereses), estimulan el culto de un pasado que degenera el presente y lo congela. El abjetivo actual del mito es, pues, bien claro; el inmovilismo social, la perpetuación del sistema que creó la opulencia de aquella falange y ahora la alimenta.

Una de las propiedades del mito arcádico ha sido su capacidad de propagación, su aptitud para infiltrarse disimuladamente en diversos dominios. Amurallado en las Tradiciones de Palma, en los poemas de Chocano, en los trabajos históricos de Riva Agüero, el mito no habría capturado los espíritus: ya dijimos que en el Perú apenas se ve. Pero la casta ha sabido difundirlo a través de toda clase de productos de consumo, pasarlo de contrabando en manifestaciones más o menos populares que, de este modo, resultaban adulteradas: era como matar dos pájaros de un tiro. Un caso típico es el *criollismo*, movimiento híbrido de exaltación, más o menos ingenua, más o menos beata, de cierta música, cierta cocina, cierto atuendo, cierto lenguaje y ciertas costumbres como expresiones típicas

de la nacionalidad. Salazar Bondy analiza con maestría al *criollismo*, lo desnuda, exhibe sus contradicciones y su vacío. Las *Grandes Familias*, que tienen playas, clubs, universidades y colegios privados a fin de evitar la promiscuidad con el indio, el chololo, el chino y el negro, por los que alientan sentimientos racistas, que no pierden ocasión de ufanarse de supuestos abo-lengos, son a la vez encendidas defensoras de lo *criollo* (el vals, las butifarras y la devoción a Santa Rosa, todo mezclado). Ocurre que el *criollismo* es el gran instrumento de difusión popular del mito arcádico.

Salazar Bondy establece, también, cómo el mito ha impregnado insidiosamente la religión y a través de ella adormece y enajena a los fieles, cómo, para servir los objetivos de la casta, la Iglesia se acomoda en el Perú con la licencia y la injusticia social, pero no con el desacato al sistema, contra el cual ejerce una incesante ofensiva moral. Y en otro capítulo, explica brillantemente las limitaciones del arte pictórico colonial, nacido de espaldas al país y por cuyo intermedio la casta se empeña en vigorizar el mito arcádico.

Para apuntalar el mito, ha sido preciso también el extravío de la crítica literaria, que endiosó a los autores cuyas obras lo servían, y relegó o silenció a quienes testimoniaban sinceramente sobre la realidad del Perú. Salazar Bondy reivindica a González Prada, el iconoclasta de conducta ejemplar y prosa lapidaria, y al primer pensador marxista peruano, José Carlos Mariátegui, y propone una interpretación magistral del poeta José María Eguren "que oxidó la chatarra chocanesca con su pertinencia de brisa" y "prefirió integrarse con la niebla, ser una imprecisión más en el ambiente, quintaescenciar hasta el zumo substancial la irrealdad limeña". Pudo mencionar también en su magnífico ensayo a un compañero de generación, el poeta Carlos Germán Belli, que en su poesía hecha de patetismo, irrisión y dolor animal, ha dado en nuestros días la representación lírica más auténtica de la miseria material y moral de "esta Bética no bella" como él llama a Lima.

Lúcido, profundamente anclado en la realidad, original, *Lima, la horrible* es un libro de violencia constructiva.

¹ Sebastián Salazar Bondy, *Lima, la horrible*. México, Ediciones ERA, S. A., 1964.

Realismo y creación artística

Por Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ

Arte y conocimiento

En la estética marxista se ha hablado y sigue hablándose todavía —muy hegelianamente— del arte y la ciencia como modos distintos de conocer la realidad (diferencia de forma, identidad de objeto o contenido). Pero no basta caracterizar el arte como una forma de conocimiento peculiar aunque recurra a nuevos medios cognoscitivos que ya no permitan reducirlo a un "pensamiento en imágenes"; Fischer subraya que una realidad de por sí deformada o grotesca puede ser reflejada mejor —como hace Kafka— recurriendo a lo fantástico, a la parábola o al símbolo. Como señala acertadamente A. I. Burov la forma artística de reflejar la realidad no permite distinguir al arte de otras manifestaciones de la conciencia social. Si caracterizamos el arte exclusivamente por su forma y no por su objeto o contenido, no habremos entendido la peculiaridad del arte como conocimiento. Las diferencias entre arte y ciencia desde el punto de vista formal no logran rebasar la concepción, de raigambre hegeliana, del arte como conocimiento específico, pero sin objeto propio. Ahora bien, si el arte y la ciencia son formas distintas de conocimiento, ¿qué sentido tiene esta duplicación de la función cognoscitiva? ¿A qué viene este nuevo conocimiento que, en verdad, no enriquece el que ya poseemos del objeto, sino pura y simplemente nuestra forma de conocer? ¿O es que el arte tendría la pretensión de rivalizar con la ciencia en su mismo terreno? "La creación artística, lo mismo que la ciencia —dice A. Yegórov— nos lleva al conocimiento de la esencia de los fenómenos, enriquece al hombre con nuevos conocimientos." Ahora bien, si el arte como forma de conocimiento responde a una necesidad, y no es una mera duplicación —mediante imágenes, parábolas o símbolos —de lo que la ciencia o la filosofía dan ya —mediante conceptos—, sólo se justifica si tiene un objeto propio y específico, como señala Burov, que condiciona, a su vez, la forma específica del reflejo artístico. Este objeto específico, es el hombre, la vida humana.

El hombre es el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de la representación artística. Los objetos no humanos representados artísticamente no son pura y simplemente objetos representados, sino que aparecen en cierta relación con el hombre; es decir, mostrándonos no lo que son en sí, sino lo que son para el hombre, o sea, humanizados. El objeto representado es portador de una significación social, de un mundo humano. Por tanto, al reflejar la realidad objetiva, el artista nos adentra en la realidad humana. Así pues, el arte como conocimiento de la realidad, puede mostrarnos un trozo de lo real —no en su esencia objetiva, tarea específica de la ciencia— sino en su relación con la esencia humana. Hay ciencias que se ocupan de los árboles, que los clasifican, que estudian su morfología y sus funciones; pero ¿dónde está la ciencia que se ocupa de los árboles *humanizados*? Ahora bien, estos son los objetos que interesan precisamente al arte.

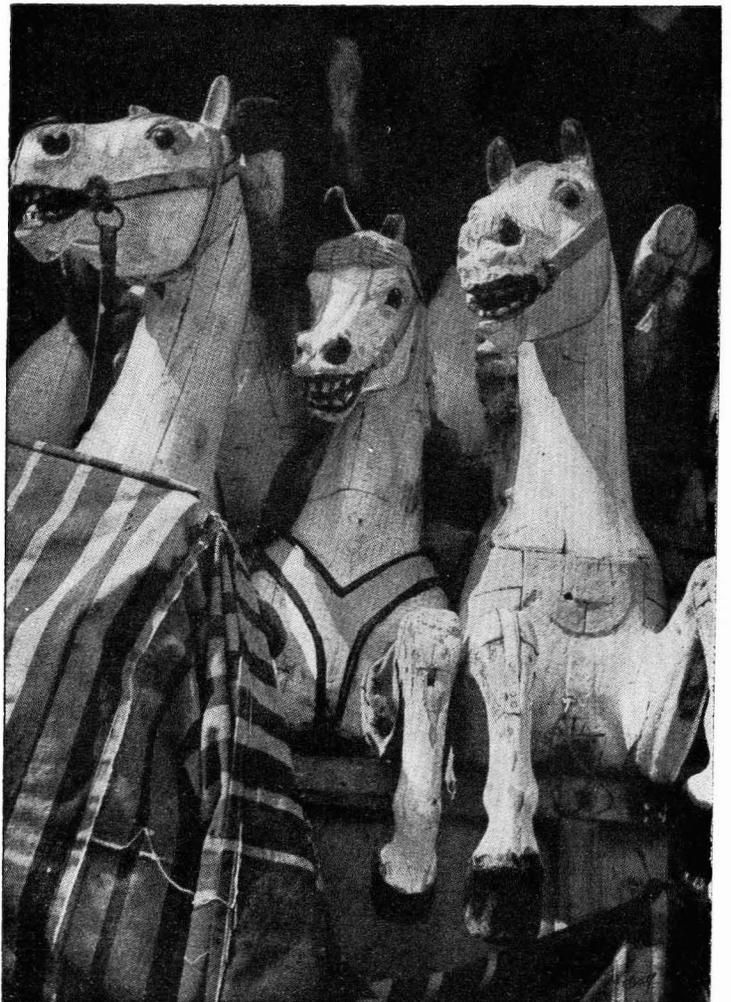
¿Pero, qué sucede cuando el objeto de la representación artística es el hombre, no el revelar las cosas, porque éstas se hallan en relación con él, sino el hombre de un modo directo e inmediato? Tampoco, en este caso, duplica el arte el quehacer de las llamadas ciencias humanas o sociales. Dostoievski no se limita a doblar las verdades del psiquiatra, ni *La comedia humana* de Balzac es una ilustración de los conceptos que sobre las relaciones económicas capitalistas podemos encontrar en *El Capital* de Marx. El arte no ve las relaciones humanas en su mera generalidad, sino en sus manifestaciones individuales. Presenta hombres concretos, vivos, en la unidad y riqueza de sus determinaciones, en los que se funde de un modo peculiar lo general y lo singular. Pero el conocimiento que el arte puede darnos acerca del hombre sólo lo alcanza por una vía específica que no es, en modo alguno, la de la imitación o reproducción de lo concreto real; el arte va de lo concreto real a lo concreto artístico —llamémoslo así—. El artista tiene ante sí lo inmediato, lo dado, lo concreto real, pero no puede quedarse en este plano, limitándose a reproducirlo. La realidad humana sólo le revela sus secretos en la medida en que, partiendo de lo inmediato, de lo individual, se eleva a lo universal, para retornar de nuevo a lo concreto. Pero este nuevo individual, o concreto artístico, es justamente el fruto de un proceso de creación, no de imitación.

El arte sólo puede ser conocimiento —conocimiento específico de una realidad específica: el hombre como un todo único, vivo y concreto— transformando la realidad exterior, partiendo de ella, para hacer surgir una nueva realidad, u obra de arte. El conocer artístico es fruto de un hacer; el artista convierte el arte en medio de conocimiento no copiando una realidad, sino creando otra nueva. El arte sólo es conocimiento en la medida en que es creación. Sólo así puede servir a la verdad y descubrir aspectos esenciales de la realidad humana.

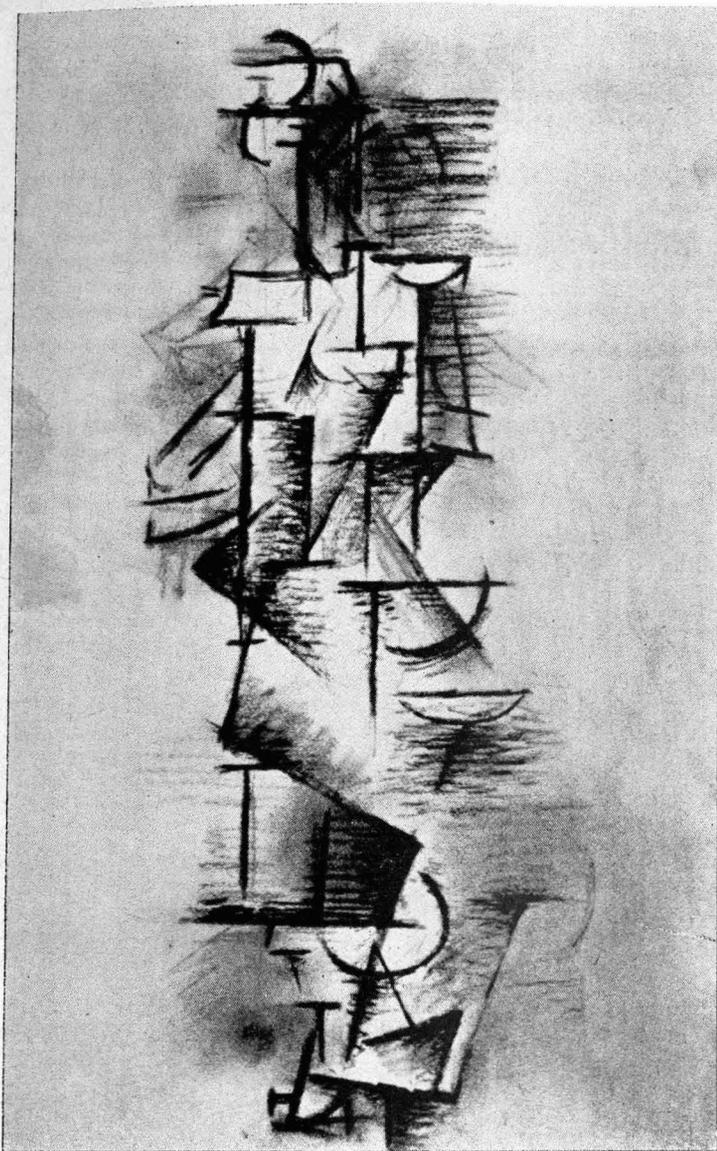
Precisiones sobre el realismo

El arte que sirve así a la verdad, como un medio específico de conocimiento tanto por su forma como por su objeto, es justamente el realismo. Llamamos arte realista a todo arte que, partiendo de la existencia de una realidad objetiva, construye con ella una nueva realidad que nos entrega verdades sobre la realidad del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente y que, en el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza o sueña.

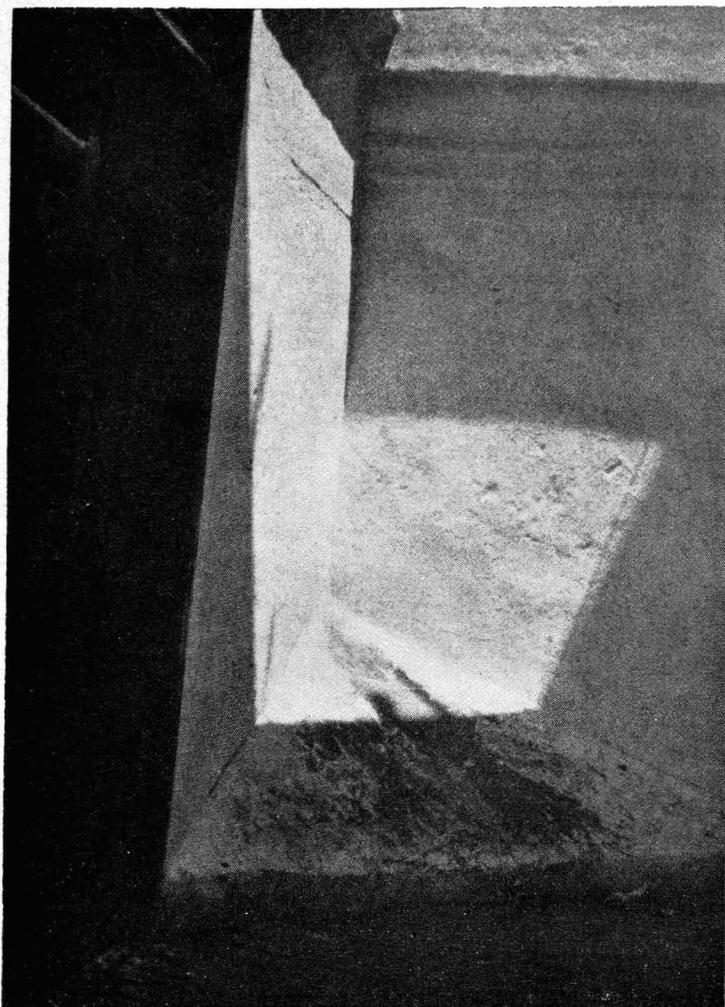
En la definición de realismo que acabamos de formular, el término realidad lo hallamos en tres niveles distintos: realidad exterior, existente al margen del hombre; realidad nueva o humanizada que el hombre hace emerger, trascendiendo o humanizando la anterior y realidad humana que se transparenta en esta realidad creada y en la cual se da cierto conocimiento del hombre. Esta definición nos permite trazar la línea divisoria del realismo como representación de lo real en la cual se refleja la esencia de fenómenos humanos; al otro lado de ella está el arte que no puede o no quiere cumplir una función cognoscitiva. Al otro están, sobre todo, los falsos realismos que por querer atenerse exclusivamente a la realidad exterior o a la realidad interior humana no logran enriquecer nuestro conocimiento del hombre, ya sea porque éste ha dejado de ser el objeto específico del conocimiento artístico, ya sea porque el método artístico empleado no permite penetrar en los aspectos esenciales de la realidad humana.



"objeto creado por el hombre"



Picasso: "La desintegración de la figura humana"



"frialidad y monotonía"

Es un falso realismo el que, en nombre del conocimiento de la realidad —término que algunos marxistas manejan vaporosamente— hace de la representación de las cosas un fin y no un medio al servicio de la verdad. El realismo así entendido no es una forma de conocer la realidad, sino de representarla; es decir, un intento de presentarla de nuevo a la manera como la copia o la imitación presenta al original. Las fronteras de este supuesto realismo son rígidas; acaban, donde acaban las del objeto. Unas veces se pretende reproducir cada detalle, y se cae en el naturalismo, o realismo documental, anecdótico, fotográfico: otras, se presenta a un nivel más elevado con la pretensión de captar la esencia de las cosas, ritmos secretos, no estructuras íntimas en un inútil empeño de rivalizar con la ciencia o la filosofía. Intento fallido: las cosas se quedan con su realidad esencial esperando al hombre de ciencia, mientras que al artista —absorbido por las cosas, por su esencia objetiva— se le escapa la carga humana que podrían soportar.

Falso realismo es también el que teniendo la realidad humana por objeto busca en ella no lo que es sino lo que debe ser, y transforma las cosas para que reflejen una realidad humana hermosea, sin aristas, cayéndose así en un irrealismo o idealismo artísticos. En gran parte, lo que en los años del periodo staliniano se hacía pasar por realismo socialista no era sino su transformación en idealismo "socialista". Por supuesto, no todas las creaciones artísticas y literarias ofrecían esta visión rosada de la nueva realidad, que no podríamos considerar realista ni socialista, y en abono de ello podrían citarse las obras de Shólojov. El verdadero realismo socialista no tiene por qué mistificar la realidad. La mentira lo mata; en cambio, la verdad que puede entregar legítima y justifica su existencia. Por ello, si el arte es una forma de conocimiento que capta la realidad humana en sus aspectos esenciales y desgarrar así el velo de sus mistificaciones, si el arte —sirviendo a la verdad— puede servir al hombre en su construcción de una nueva realidad humana, no hay nada que pueda impedir —a menos que se caiga en un dogmatismo de nuevo tipo— una concepción del arte —ni exclusiva ni sectaria— como la del realismo socialista. La empresa de ofrecer una visión profundamente realista de nuevas realidades sociales, desde la perspectiva ideológica que facilita esa visión —el marxismo-leninismo—, lejos de ser una empresa sin futuro, tiene todavía un largo trecho que recorrer. Sobre esta nueva realidad social que se está gestando (realidad con luces y sombras, con conflictos, con viva, constante, y, a veces, dramática lucha entre lo viejo y lo nuevo) un arte verdaderamente realista y socialista no ha pronunciado aún su última palabra.

La identificación de arte y realismo

Una vez descartada la concepción del realismo como copia o imitación de lo real y admitido que, en nuestros días, no puede dejarse encerrar en los cánones estéticos de otros tiempos, surge el problema de delimitar las relaciones entre arte y realismo. Si, a través de su diversidad de formas de expresión, el realismo es una forma de conocimiento del hombre mediante la creación de una nueva realidad cabe preguntar: ¿El realismo agota la esfera del arte? ¿El realismo es todo el arte, o todo arte es realista? ¿Queda algo más acá o más allá del realismo?

Analicemos esta primera respuesta:

"Las corrientes que se atienen de manera rigurosa a todos los principios formalistas, por ejemplo, el abstraccionismo o superrealismo, no son métodos artísticos en el sentido estricto de esta palabra. Al deformar la realidad hasta el punto de que resulta imposible reconocerla, al negar el principio de que se debe penetrar en la esencia estética de los fenómenos de la vida, no es posible crear una imagen artística. Las obras que se sustentan en esos métodos formalistas, quedan, de hecho al margen de la esfera del arte."

Bajo el rubro de formalismo queda prácticamente englobado aquí todo lo que, en nuestra época, no encaja en un realismo de vía estrecha: futurismo, cubismo, expresionismo y surrealismo. Esta posición sectaria y dogmática es insostenible porque angosta la esfera del arte ignorando su naturaleza específica para aplicar a ella exclusivamente criterios ideológicos. Desde el punto de vista de la naturaleza específica del arte, los productos artísticos de estas corrientes a las que se les niega la carta de ciudadanía artística podrían aducir en su favor: a) ser una forma peculiar de presencia u objetivación de lo humano; b) ser una nueva realidad o producto creado por el hombre en el que éste manifiesta libremente su capacidad creadora, aunque en este caso no cumpla propiamente una función cognoscitiva; c) ser una aportación al desarrollo ar-

tístico en cuanto que satisface la necesidad —vital siempre para el arte— de conquistar nuevas formas y medios de expresión. Por otro lado, aplicar criterios exclusivamente ideológicos o políticos a las obras artísticas y, basándose en ellos negarles su carácter artístico, sólo puede servir a dichos criterios como tales —según decía muy acertadamente Antonio Gramsci— “para demostrar que alguien como artista no pertenece a aquel determinado mundo político y —ya que su personalidad es esencialmente artística— que en su vida íntima, en la vida que le es propia, el mundo en cuestión no actúa, no existe”. Y, aún así, la eficacia de esos criterios es dudosa, como lo demuestran estos dos hechos: a) el arte moderno ha surgido, en gran parte, en oposición a los gustos, ideales y valores de la burguesía; b) después de la Revolución de Octubre, grandes figuras del arte nuevo o de vanguardia estuvieron vinculadas ideológica y políticamente a la vanguardia revolucionaria, a los partidos marxista-leninistas. Así, pues, reiterando lo que decíamos anteriormente con respecto a la aplicación mecánica del concepto de decadencia al arte que simplifica las verdaderas relaciones entre arte e ideología, creemos que no se puede establecer sin más un signo de igualdad entre las corrientes no realistas de nuestro tiempo y la ideología reaccionaria, decadente, de la burguesía imperialista, ni tampoco entre el realismo y la ideología de las clases progresistas y revolucionarias. Por otra parte, entre el realismo y el llamado arte de vanguardia no puede haber —ni hay— una absoluta incomunicación. Recursos formales de la novelística moderna como el monólogo interior y el tratamiento discontinuo o reversible del tiempo, se integran cada vez más en la novela realista construida hasta hace unos años conforme a los cánones clásicos. No se trata de innovaciones meramente formales, sino de cambios en la forma impuestos por los cambios de contenido dictados por la transformación de la propia realidad humana. Así lo reconoce el teórico marxista italiano Carlos Salinari para deducir de ello que “la forma también se vuelve irregular, más rápida, menos melodiosa, sin que pueda ignorar los descubrimientos técnicos de la prosa... efectuados por las vanguardias europeas.” Y esta misma necesidad la experimenta también el joven novelista soviético Daniel Granin cuando dice: “Debo reconocer que, con frecuencia, uno se da cuenta de su propia impotencia para que la creación encuentre un curso más profundo con los métodos de la novela tradicional. Hay que descubrir métodos nuevos, y creo que esto no es sino un proceso natural...” Sin esta asimilación fecunda de nuevos métodos de expresión, no se habría forjado la personalidad artística de grandes figuras del arte socialista tal como hoy la conocemos Maiakovski no existiría sin el futurismo; Siqueiros, sin la pintura moderna; Brecht, sin el expresionismo; Neruda, Aragón o Eluard, sin el surrealismo, etcétera. Así, pues, el realismo no agota la esfera del arte y, por tanto, no pueden excluirse de éste los fenómenos artísticos que caen, efectivamente, fuera de un arte realista.

La estética de Lukács

Una formulación menos tajante de la tesis que identifica arte y realismo se encuentra reiteradamente a lo largo de las investigaciones estéticas de Lukács. El arte es para él una de las formas posibles de que dispone el hombre para reflejar o captar lo real. Ciertamente es que Lukács insiste en la necesidad de no confundir el reflejo artístico y el científico. El carácter peculiar del primero lo encuentra Lukács en la categoría de particularidad como punto medio en el que se superan, dentro del proceso de reflejo de la realidad, tanto lo singular como lo universal. Se pone de manifiesto, asimismo, en las relaciones entre el fenómeno y la esencia; mientras que en el conocimiento científico la esencia puede ser separada conceptualmente del fenómeno, en el arte no puede conservar su autonomía fuera de éste. El arte es, pues, una de las formas por las cuales el mundo, la realidad se descubre al hombre. Esta realidad, por supuesto, se halla en proceso constante de cambio y de ahí la necesidad de que varíen los medios de expresión. La historicidad de la realidad objetiva impone, a su vez, una historicidad de los medios expresivos, y, con ello, determina el movimiento mismo del arte. Sin embargo, lo que permite diferenciar al gran arte del que no lo es y, al mismo tiempo, lo que explica la supervivencia de la verdadera obra artística es su capacidad de reflejar la realidad, la fuerza y profundidad con que capta la esencia de lo real. De aquí se deduce inequívocamente que el verdadero arte es, para Lukács el arte realista y que el realismo es la vara, el criterio para valorar toda realización artística cualquiera que sea el periodo en que surja o concepción del mundo que exprese. Y así lo reconoce Lukács, en su entrevista con el periodista checo Antonin Liehm, a comienzos de 1964: “Todo gran arte es realista; lo es desde Homero, por el hecho

mismo de que refleja la realidad, y éste es el criterio irrecusable de todo gran periodo artístico, incluso aunque los medios de expresión varíen infinitamente”. Así, pues, Lukács ha definido de una vez y para siempre los límites del gran arte.

Partiendo de esta definición, Lukács se opone al realismo desnaturalizado de los años del periodo staliniano y se enfrenta, sobre todo, al arte de vanguardia (decadente) que ejemplifica especialmente con Kafka, “paradigma de todo el vanguardismo moderno”. Lukács no es tan miope o dogmático como para negar la existencia de fenómenos que caen dentro del arte, aunque no quepan entre las márgenes del realismo. Reconoce, tratándose de la novela de vanguardia sus logros formales, e incluso, tratándose de Kafka, por ejemplo, admite cierta penetración suya en la realidad, aunque en definitiva, a juicio suyo, no sea sino una penetración unilateral, “en una sola dimensión”. En suma, aunque se acepte la existencia de un arte o de una literatura no realista (en el sentido lukacsiano), el arte verdadero, el arte auténtico, el que perdura, es el realista. Sus preferencias por el realismo crítico —con sus grandes modelos, Balzac, Goethe, Tolstoi— y por el realismo socialista —una vez liberado de sus deformaciones subjetivistas y naturalistas— estriba precisamente en su superioridad para captar lo real.

La estética lukacsiana representa, en el campo marxista, el logro más fecundo de la concepción del arte como forma de conocimiento. Como estética del realismo cautiva con sus penetrantes análisis y sugerentes hallazgos, pero, al erigir en criterio de valor las condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, se convierte en una estética cerrada y normativa.

Del realismo de vía estrecha a un realismo sin riberas

Ahora bien, el arte se deja encerrar en las fronteras del realismo, y menos aún en un realismo que no va más allá de los cánones pictóricos renacentistas, o de los criterios formales realistas que en la literatura ejemplifican Goethe, Balzac o Tolstoi. El realismo como categoría artística rebasa el marco de una tendencia realista particular; por ello, sus riberas tienen que abrirse porque, como dice Garaudy, “el desarrollo de la realidad del hombre no tiene término”. Y para desarrollarse, para extenderse es preciso que no se quede en el objeto, en la realidad objetiva o en la figura real. Ciertamente, no se pueden identificar, en la creación pictórica, realismo y pintura figurativa. No basta apelar a las formas visibles de la realidad exterior, a la figura, para que podamos hablar de pintura realista. El verdadero realismo comienza cuando esas formas o figuras visibles son transformadas para hacer de ellas una clave del mundo humano que se quiere reflejar y expresar. Debemos decir, por ello, que el realismo necesita rebasar la barrera de la figuración, en una superación dialéctica que reabsorba las figuras y formas reales para elevarse a una síntesis superior. La figura real, exterior, es un obstáculo que tiene que ser superado para que el realismo no sea propiamente figuración, sino transfiguración. *Transfigurar es poner la figura en estado humano.*

El realismo debe abrirse para poder reflejar no la apariencia de realidad, que se alimenta de la fidelidad al detalle y a la figura exterior, sino la realidad profunda y esencial que solamente se alcanza poniendo en estado humano a las figuras reales. La fidelidad del pintor figurativo a secas, es decir, del pintor que se queda en la figura, sin rebasarla, no es sino una infidelidad a lo real, pues es justamente su transfiguración lo que acerca el verdadero realismo a la realidad.

Pasando la barrera de la figuración, pero un pasar que no es un abandono de la figura, sino una transformación de ella, el realismo, lejos de perderse, se afirma, y surge así como un realismo desarrollado hasta el infinito, que no exige a la vez la necesidad de englobar la totalidad de los fenómenos artísticos. Para defender un verdadero realismo sin riberas, como el que propugna R. Garaudy, no es preciso entregarle el arte entero, incluso el arte abstracto. ¿Qué ganamos con subsumir en la categoría de realismo a todos los fenómenos artísticos, y establecer, desde ese nuevo ángulo, la igualdad entre arte y realismo? Para reconocer el hecho innegable de la existencia de un arte que desde la famosa acuarela de Kandinsky, de 1910, no apela a la figura ni cumple una función cognoscitiva, y que aporta, sobre todo, una peculiar presencia de lo humano —como la aporta todo fenómeno artístico, incluso el decorativo—, no es preciso desdibujar ciertas características del realismo que como ya señalábamos anteriormente, consiste en un triple modo de darse la realidad: como *realidad exterior* representada (formas, figuras reales) con la cual se crea una *nueva realidad* (obra de arte) que refleja y expresa esencialmente la *realidad humana*.

El realismo es un hecho artístico como lo es también el arte

no realista de nuestro tiempo. Uno y otro arte cumplen funciones diversas, entre ellas ideológicas, satisfacen necesidades humanas distintas y recurren, a su vez, a diversos medios de expresión. Cada uno de ellos tiene, a su vez, sus peligros; si la apelación a las formas reales, puede conducir al desierto del frío e inexpressivo figurativismo, la ruptura con las formas y figuras del mundo real puede llevar a la frialdad y monotonía que ya hemos padecido con el abstractismo geométrico. Un pintor de las últimas hornadas, Jean Bazaine, que merodea cerca de lo abstracto, ha subrayado los peligros mortales de una ruptura total con el mundo exterior: "No podemos desembarazarnos del mundo exterior como de un manto demasiado pesado... Negar sistemáticamente el mundo exterior equivale a negarse a sí mismo: una especie de suicidio." Pero los peligros que acechan tanto al realismo como al arte abstracto no invalidan su condición común de prueba de la existencia creadora del hombre, sin que esto implique la disolución de un arte en otro.

El arte como creación

Dejemos, pues, que el realismo extienda sus riberas sin que ello signifique excluir ni absorber otros fenómenos artísticos,

que la obra artística es, ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre. Y en esto radican las limitaciones de las concepciones del arte que hemos examinado anteriormente.

Desde un punto de vista verdaderamente estético, la obra de arte no vive de la ideología que la inspira ni de su condición de reflejo de la realidad. Vive por sí misma con una realidad propia, en la que se integran lo que expresa o refleja. Una obra de arte, es ante todo, una creación del hombre, y vive por la potencia creadora que encarna. Este punto de vista permite ver el desarrollo histórico del arte como un proceso infinito que no se deja encerrar en los límites de una corriente determinada. El criterio ideológico o sociológico ignora la ley del desarrollo desigual del arte y la sociedad, cuya ideología dominante expresa. Por ello, habla de arte superior e inferior, o de arte progresista y decadente, ignorando la naturaleza específica de la actividad artística como manifestación del poder creador del hombre. El criterio realista subraya la función cognoscitiva del arte, convirtiéndola en su función exclusiva, pasando por alto que el arte puede cumplir —y ha cumplido históricamente— otras funciones, y, sobre todo, ignorando que, como producto humano, el hombre no sólo está en él represen-



Van Gogh: "cumplir una función cognoscitiva creando una nueva realidad"

y busquemos un estrato más profundo y originario del arte, el único que impide identificarlo con determinada tendencia particular —realista, simbólica, abstracta, etcétera—, y trazar una ribera rígida a su desarrollo, a la vez que puede dar razón del arte en su conjunto como una actividad esencial humana. Sólo así escaparemos también, desde un punto de vista marxista, a las limitaciones de una concepción meramente ideológica, sociológica o cognoscitiva.

Ciertamente, el arte tiene un contenido ideológico, pero sólo lo tiene en la medida en que la ideología pierde su sustantividad para integrarse en esa nueva realidad que es la obra de arte. Es decir, los problemas ideológicos que el artista se plantea tienen que ser resueltos *artísticamente*. El arte, a su vez, puede cumplir una función cognoscitiva, la de reflejar la esencia de lo real; pero esta función sólo puede cumplirla *creando* una nueva realidad no copiando o imitando lo ya existente. O sea, los problemas cognoscitivos que el artista se plantea ha de resolverlos *artísticamente*. Olvidar esto —es decir, reducir el arte a ideología o a mera forma de conocimiento— es olvidar

tado o reflejado, sino presenciado, objetivado. El arte no sólo expresa o refleja al hombre, lo hace presente. Ciertamente que la presencia de lo humano no es exclusiva de los productos artísticos; menos aún, no puede serlo de una tendencia artística determinada. Si la industria es —como dice Marx— el libro abierto de las fuerzas esenciales del hombre, con mayor razón aún lo es el arte —ya sea ornamental, simbólico, realista o abstracto—. Justamente, por ser una forma superior de creación, por ser un testimonio excepcional de la existencia creadora, lo humano está siempre presente en todo producto artístico. En este sentido, el hombre está tan presente en la *Coaticue* precortesiana como en los zapatos del labriego de Van Gogh, en un Cristo de Rouault, o en una manzana de Cézanne. La organización de los colores y las formas no deja de ser una manifestación de la capacidad creadora del hombre por el hecho de que estructuren un rostro humano, una piedra o un árbol, o porque su referencia a la realidad exterior sea mínima. El hombre no se pierde en el tránsito de lo representado a lo no figurativo; lo que ocurre es que el proceso de humanización,

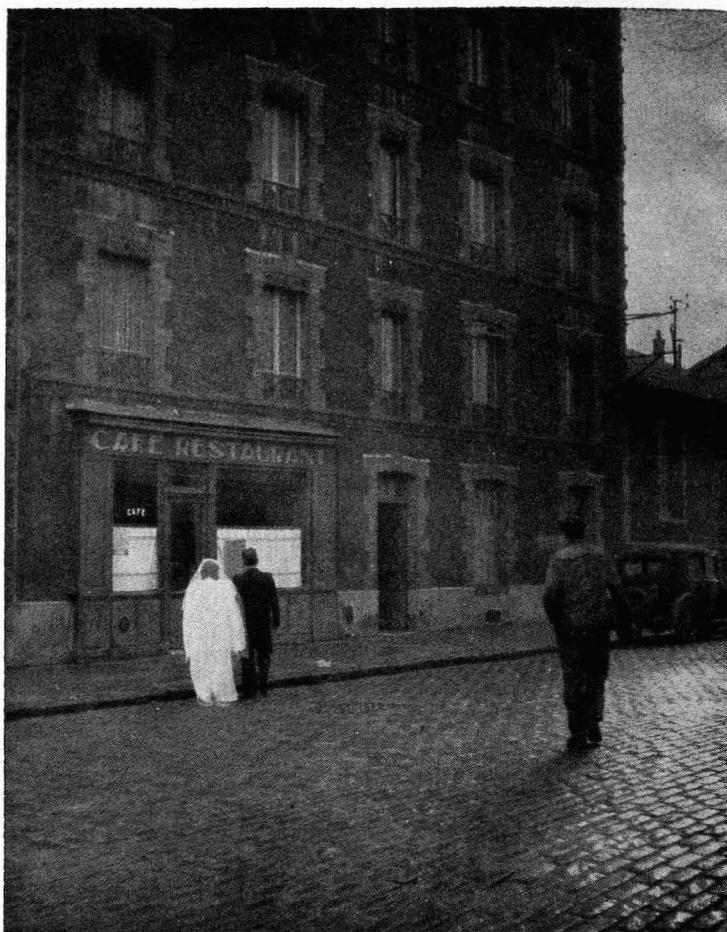
característico del arte, sigue una vía distinta. Por ello, no cabe hablar en rigor, cuando hay verdadera creación, de un arte deshumanizado. La deshumanización del arte —su enajenación— sería propiamente su negación, la exclusión de toda objetivación o presencia de lo humano. Subrayando la presencia de lo humano en el arte —realista o no— destacamos su estrato más profundo y originario: el ser una forma peculiar del trabajo creador.

Las raíces de esta concepción se encuentran ya en una obra de juventud de Marx, los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Para llegar a ella había que superar, como lo hizo Marx, la concepción del arte y el trabajo como actividades antagónicas, ya fuera porque no se veía el carácter creador del trabajo humano (actividad forzosa, mercenaria, según Kant) y se le excluía, por tanto, de la esfera de la libertad, o porque, reducido a una categoría meramente económica, no se advertía su entronque con el hombre, con la esencia humana (actividad encaminada a la producción de bienes materiales y fundamento de toda riqueza material, según Adam Smith y David Ricardo).

La comunidad del arte y el trabajo fue ya advertida por Hegel aunque en forma idealista (tesis de la *Fenomenología del Espíritu* sobre el papel del trabajo en la formación del hombre, o tesis del hombre como producto de su propio trabajo); sin embargo, fue Marx quien vio claramente la relación entre el arte y el trabajo a través de su naturaleza creadora común y, en consecuencia, concibió este último no sólo como una categoría económica (fuente de riqueza material) sino como categoría filosófica ambivalente (fuente de riqueza y de miseria humanas).

La concepción del arte como actividad que, al prolongar el lado positivo del trabajo, pone de manifiesto la capacidad creadora del hombre, permite extender sus riberas hasta el infinito, sin que el arte se deje apresar, en definitiva, por ningún *ismo* en particular. Aunque el objeto artístico puede cumplir —y ha cumplido a lo largo de la historia del arte— las funciones más diversas: ideológica, educativa, social, expresiva, cognoscitiva, decorativa, etcétera, sólo puede cumplir estas funciones como objeto *creado* por el hombre. Cualquiera que sea su referencia a una realidad exterior o interior ya existente, la obra artística es, ante todo, una creación del hombre, una *nueva* realidad. La función esencial del arte es ensanchar y enriquecer con sus creaciones, la realidad ya humanizada por el trabajo humano.

La concepción del arte como creación impide establecer criterios formales a un arte futuro cuyo contorno, en modo alguno, podemos trazar de antemano. Pisando firmemente en ese estrato radical y originario del arte podemos evitar el caer en una concepción cerrada, es decir, dogmática. Si la creación es



“reformular de nuevo lo concreto”

la sustancia de todo arte verdadero no podemos considerarla privativa de ninguna tendencia artística en particular; el realismo, por tanto, no tiene el monopolio de la creación. Pero daríamos pruebas de un nuevo dogmatismo si sólo viéramos la garantía del impulso creador en la ruptura con lo real. La tesis según la cual la creciente infidelidad de la pintura, desde el impresionismo, a la realidad exterior, sería un avance en la conquista de la verdadera naturaleza creadora del arte, olvida que un cuadro verdaderamente realista es siempre creación. El arte realista lo es, ante todo, no por su apelación a la realidad exterior, sino por su capacidad de estructurar las formas y figuras reales para ponerlas en relación con el hombre. La verdadera creación que se opone tanto a la expresión informe directa e inmediata, como a la imitación o copia; no excluye, en cambio, una expresión —ideológica, por ejemplo— formada, estructurada, ni tampoco la apelación a las figuras reales. No basta la figura para que haya creación; pero tampoco su abolición es condición o garantía indispensable de la actividad creadora. Quien así discurriera se encontraría en una situación semejante a la de la famosa paloma kantiana que se imaginaba que, sin la resistencia del aire, podría volar con toda libertad.

La concepción del arte como creación no exige una actitud unívoca ante lo real (acercamiento a sus formas y figuras, o distanciamiento de ellas); subraya, ante todo, el entronque del arte con la esencia humana. El hombre se eleva, se afirma, transformando la realidad, humanizándola, y el arte con sus productos satisface esta necesidad de humanización. Por ello no hay —ni puede haber— “arte por el arte”, sino arte por y para el hombre. Puesto que éste es, por esencia, un ser creador, crea los productos artísticos porque en ellos se siente más afirmado, más creador, es decir, más humano.

Esta fecunda concepción que cada vez gana más terreno en la estética marxista actual sólo se ha hecho posible a partir de una revaloración de la concepción de Marx del trabajo y del arte, como esferas esenciales de la vida humana. La concepción del arte, como forma peculiar del trabajo creador, no excluye su reconocimiento como forma ideológica ni ignora tampoco la función cognoscitiva que puede cumplir, pero no lo reduce a su contenido ideológico ni a su valor cognoscitivo. Quien reduce lo artístico a lo ideológico, pierde de vista su dimensión esencial, creadora; quien ve sólo en él una forma de reflejo de la realidad, olvida aún más este plano fundamental, es decir, olvida que el producto artístico es una nueva realidad que testimonia, ante todo, la presencia del hombre como ser creador.

* Del libro *Las ideas estéticas de Marx (Ensayos de estética marxista)* que publicará próximamente Ediciones ERA.

En el presente texto no se incluyen las notas de pie de página.



“no sólo en lo representado o reflejado”

Olga

Por Inés ARREDONDO

Dibujos de Arnaldo COHEN

No podía creer que fuera así como debían de terminar los vagabundeos por las huertas, el echar chinitas en el río y los primeros besos. Este dolor desgarrado no tenía relación con todo eso: eran de naturalezas diferentes, dos cosas irreconciliables. Los motivos que tenían los otros para obrar como lo hacían eran exteriores, formulables en una conversación, pero sin validez alguna cuando uno se quedaba solo consigo mismo. Y que eso tan ajeno tuviera algo que ver con él, tanto como para obligarlo a salir de golpe y para siempre del universo que le era propio y lanzarlo a estos sentimientos extraños, a estos días y noches inhóspitos en los que no podía moverse, eso no lo podía comprender. A todos les parecía explicable, pero él no comprendía.

Habían crecido juntos libremente, casi como hermanos. Jugaron a la rabia en la calle, comieron guayabas trepados en los árboles y Olga aprendió a tirar con rifle apoyando el cañón en su hombro. Después hubo un día en que ella se puso su traje de baño azul cuando fueron al mar, y todo cambió; a él le dio vergüenza mirarla y ella se dio cuenta. Durante meses siguieron aparentando que reían y jugaban igual que siempre, pero por dentro estaban quietos, frente a frente, sin atreverse a avanzar, valorando cada gesto, el más pequeño cambio en la voz, espíandose con desconfianza y deleite, enemigos y cómplices en su juego secreto.

Por esa época toda la camada aprendió a bailar en casa de la Queta, al anochecer, antes de la cena. Bailaban con vitrola. No era difícil y a él le gustaba. Las muchachas decían que era el que lo hacía mejor, pero jamás bailaba con Olga; le gustaba sentir sobre él su mirada brillante aquellas noches en que no se acercaban. También hubiera podido describir paso a paso todo lo que ella había hecho. Sabía de una manera exacta cómo se dibujaba la mano de ella sobre la espalda de su compañero eventual, esa mano larga y llena, con uñas en forma de almendra, combada como una concha, particularmente serena mientras el resto del cuerpo se movía. No, no era el dibujo lo que sabía, sino algo mucho más difícil: la presión leve, apenas perceptible, extraña en esa mano pesada que aparentaba reposar. Sentía, él, ese peso pequeño sobre una espalda ajena. Así, cuando una noche se encontró frente a ella y no pudo hacer otra cosa que abrir los brazos para que se acomodara contra él, lo primero que le sorprendió fue la exactitud con que había presentido el contacto de aquella mano sobre la espalda. Pero lo que vino en seguida nunca lo hubiera podido imaginar: tocaban un fox, una melodía que sabía de memoria pero que ahora le resultaba desconocida; apenas podía mover torpemente los pies, y todo su cuerpo estaba rígido. Olga se mantenía a distancia y bailoteaba por su cuenta sin procurar acomodar sus pasos a los de él; tampoco llevaba el ritmo, y parecía que lo único que le preocupaba era estirar los brazos lo más posible para mantenerlo alejado. Se miraron, ella distendió los labios y en las comisuras se formó aquel huequito en forma de clavo que a él le gustaba tanto, pero sus ojos siguieron hostiles, casi asustados y su sonrisa fue una mueca. Manuel tuvo la seguridad de que en su propia cara la sonrisa era idéntica. Un minuto después, y sin motivo, las aletas de la nariz de Olga vibraron y los músculos de su cara se contrajeron y distendieron de una manera nerviosa y desordenada, para reír, para llorar; volvió la cabeza y de pronto gritó: "¡Ey, Clara!", como si hiciera mucho tiempo que no viese a Clara y su presencia fuera un consuelo inesperado. Después de eso resultó mucho más difícil llevar el ritmo: cuando él iba hacia la derecha, Olga caminaba para atrás si intentaba un paso largo, ella daba un brinquito, y ninguno sentía la música; ambos se movían sin orden ni concierto, cada vez más aturrullados. Por fin el fox terminó y, sin decir nada, Olga salió corriendo hacia la cocina en busca de su inapreciable amiga Clara. Él se fue de la casa.

Pero más tarde, a eso de las diez, pasó por la esquina de la casa de Olga, donde se sentaban bajo el farol las muchachas a cantar y hablar de sus cosas. Se detuvo un momento y, aun-

que no le dirigió la palabra, miró sus ojos atentos y sintió ese golpe dulce en el estómago que venía siempre a cortarle el aliento cuando la encontraba.

Los días parecían iguales unos a otros, pero estaban siempre llenos de encuentros, de miradas, de palabras dichas delante de todos que tenían significado únicamente para ellos dos, y sobre todo, llenos de un aire especial, luminoso, que hacía ensancharse los pulmones de aquella manera desconocida y estremeceía el cuerpo sin motivo.

A la hora de la siesta Manuel se tiraba sobre la hojarasca húmeda al borde del canal, allí donde se espesaban los bambús, y permanecía quieto, respirando, sin pensar en nada, respirando. A veces el grito o la risa de una muchacha a lo lejos lo hacía pensar en Olga, en Olga riendo, hablando, pintándose las uñas o ensayando peinados ante el espejo redondo de su tocador en compañía de Clara, de la Queta o Esperanza; Olga en su recámara, sola, hojeando una revista, leyendo una novela de bruces sobre la cama o mirando abstraída las vigas del techo, con las manos tras la nuca, respirando el aire que los unía y los hacía diferentes a los otros. Ya no correteaba con ella por las huertas ni se iban a cazar zanates como habían hecho siempre a las horas de la siesta; ahora se quedaban separados, quietos, en cierto modo sorprendidos.

Una tarde se encontraron y sin motivo ella le sonrió y le tendió la mano. Nada más eso. Serían las cinco y nadie lo vio.

Empezó entonces una época de gozo tan intenso que a veces se le hacía insostenible. Se sentía con frecuencia sofocado, igual que al final de una larga carrera. Tomaron el costumbre de encontrarse todas las mañanas, a las siete, al final del Callejón Viejo. ("¿Por qué lo llamarán así? Es en realidad una avenida muy ancha y estoy segura de que no hay en el mundo otra como ella".) Él fingía que arreglaba las cinchas de su montura hasta que veía a Olga aparecer sobre su bayo, vestida con breeches y botas federicas, el pelo recogido, derecha sobre la silla charra. Nunca se le ocurrió que su traje no era adecuado ni al estilo de montar ni al pueblo, le parecía natural que ella fuera en todo diferente. Ya cuando se decían "Buenos días", y él ponía su cabalgadura al paso de la de ella, una oleada de calor les subía a la cara y muy pronto aquello se transformaba en un galope vigoroso de los caballos. Por la orilla del río, por el camino del mar, por la avenida arbolada que va, cruzando el campo, a la Casa Hacienda, encontraron arroyos, veredas, árboles, que con seguridad nadie antes vio. El galope apagado de los cascos sobre el polvo húmedo les producía una sensación blanda, acariciante. Galopaban, casi cegados por el viento, en medio de la luz tierna de la mañana, y sin embargo, veían, olían, entendían todo más que nunca. Más tarde, al paso, bordeando los cañaverales o caminando a lo largo de una acequia, llevando a los caballos de la brida, hablaban. Era curioso platicar así sobre los padres, los amigos, y todas las cosas verlas y juzgarlas como si estuvieran lejos, dejándose llevar con complacencia hacia nuevos gestos, a actitudes y formas de hablar diferentes y ligeramente afectadas. Descubrieron la intimidad y no temían el ridículo. Se gustaban a sí mismos y cada uno al otro. Toda su vida era eso.

Volvieron a citarse después de la comida, cuando todos dormían y había una calma vibrante bajo el peso del sol. Se reunían en la alberca de la Casa Hacienda.

Manuel entraba en la huerta y seguía el curso del canal hasta aquel ensanchamiento de mármol rodeado de columnas blancas cubiertas de madreSelva. Estaba impaciente y hubiera querido correr al encuentro de Olga, pero se imponía el caminar despacio, fingiendo ante sí mismo un paseo solitario en el que bordearía la alberca y continuaría más allá, a lo largo del canal, adentrándose con el agua en el letargo gozoso de la huerta. Si encontraba a Olga apoyada contra una columna o él se demoraba allí mirando el agua y ella llegaba y le hablaba, era siempre una especie de casualidad, no total, no huidiza, una casualidad tan natural como que la alberca y los cisnes estu-

vieran allí. Todo era perfecto y gratuito. Le gustaba sentirlo así.

Junto a la alberca desdoblaban pequeños papeles manuscritos en que habían copiado alguna frase para repararla a solas, o leían poemas de un libro que traían consigo por un extraño azar. Les complacía encontrarse así, sin esfuerzo aparente, y compartir sus riquezas quitando importancia al acto de dar. Hablaban con voz queda, pensando las palabras, cuidando las inflexiones, o se dejaban estar tranquilamente en el silencio, escuchando el mundo milagroso que los rodeaba. Luego andaban errantes, perdidos en el laberinto de frutales, despaciosos.

Podían caminar durante horas tocando apenas los límites del mundo exterior, porque las huertas bordean el río, engloban la Casa Hacienda, circundan totalmente el pueblo y llegan a la puerta misma de la fábrica de azúcar y la alcoholería. El pueblo y el ingenio están en realidad separados por una gran extensión de árboles, y para ir de uno a otro hay que atravesarla por el Callejón Viejo; allí han hendido las huertas y las contienen con una espesa muralla de bambús enormes, grueso y flexibles que cruzan sus ramas vivas muchos metros por encima de las cabezas de las personas. El Callejón Viejo es un túnel verde, fresco y cambiante, lleno de extraños ecos, y ellos se sentían atraídos hacia él, pero en esos paseos de la siesta lo evitaban, preferían la plenitud en que la huerta los ceñía. Era fácil vagabundear por las huertas, abandonarse a ellas sin pensar nunca en que habían sido trabajosamente creadas. Pero cumplían un destino más amplio, un anhelo antiguo, al tomarlas y vivirlas libremente, como al mar, creyendo que eran totalmente naturaleza.

Manuel sentía que nunca antes había dialogado con nadie; más bien, que las palabras era la primera vez que le servían realmente, y cuando estaba solo, todo el tiempo hacia y deshacía frases, discursos, como si tuviera a Olga delante. Generalmente los olvidaba, pero quedaba convencido de que, aunque no se los hubiera dicho, ella los había escuchado. Se interesaron por la política, la historia, por la literatura; parecía que cuanto más ocupados estaban consigo mismos mayor necesidad tuvieran de hurgar en todo.

Esa camaradería nueva los fue tranquilizando, hizo sus relaciones tan aparentemente plenas y naturales, tan poco necesitadas de porvenir, que el primer beso fue una sorpresa para ambos. De eso hacía apenas unos meses, y sucedió justamente a raíz de la visita de Flavio Izabal.

Los dos habían estado ayudando a preparar la fiesta de recibimiento. Él fue a casa de Olga después de comer, temprano, pero pronto se dio cuenta de que ella estaba "festiva" y eso lo puso de mal humor. Entonces se sentó en cuclillas, con la espalda apoyada contra la pared del corredor y ya no hizo nada. En cambio ella iba y venía, secreteándose con sus amigas y riendo fuerte. Sintió que lo excluía y que se burlaba al verlo así, abandonado por ella en la orilla de su actividad vacía. Parecía que le produjera placer pasar cerca de él jugueteando tontamente, sin volverse ni dirigirle una palabra, como si no se diera cuenta de que estaba allí, como si lo que existía entre ellos no existiera. Pero él estaba, y la odiaba. Terco e impotente, consumiéndose en el rencor, quería obligarla con su presencia a ser ella misma, a no dejarse dominar por la tentación de ser una chiquilla vulgar. Ella no pertenecía a sus amigas, pertenecía al mundo que entre los dos habían creado, aunque ahora quisiera negarlo, renegar.

Olga siguió así hasta que el dolor y el desprecio se hicieron insoportables para Manuel. Olga ganaba: si quería ser una niña estúpida, que lo fuera, pero sola. Se levantó con decisión y sin buscarla ni despedirse se fue.

Al salir al sol cerró los ojos. Estaba mucho más solo y abandonado bajo la claridad. Tenía el cuerpo pesado y la garganta agarrada. Apretó los puños y golpeó la pared con las dos manos, pero los nudillos le dolieron y sintió ganas de llorar. Eso, además. Escupió y siguió adelante abriendo y cerrando los ojos exageradamente como si acabara de despertar. Dobló por la calle de los almacenes de azúcar. Estaba desierta, y el aspecto monótono y desnudo de las paredes de ladrillo le gustó. "Desnudas paredes de ladrillo", se podía decir y no pensar en otra cosa. "Desnudas paredes de ladrillo." Sintió pasos rápidos detrás de él, y ya muy cerca una voz: "Manuel". La cólera volvió a subirle a la garganta. "Déjame en paz", y aceleró el paso. Pero las pisadas menudas lo seguían, estaban a su lado. Entonces no pudo ya contenerse y se paró en seco, con los ojos enrojecidos, evitando mirarla, el cuerpo tenso, y gritó: "Lárgate con tus amigas". Pero cuando oyó sus palabras, dichas por su propia voz, se quedó sorprendido, sin ira ninguna, perdido en

un despertar brusco. Entonces se volvió. Olga estaba allí, con la cabeza echada hacia atrás y los labios fuertemente cerrados, apoyada contra la pared de ladrillos rojos. Los cabellos negros alrededor del rostro blanco, ovalado y severo; los ojos sombríos de párpados tan delgados mirándolo con una rabia helada, con un despego casi impersonal. Fueron aquellos labios tensos los que sintió el impulso irrefrenable de besar. Había olvidado que la ofendió, no sentía enternecimiento alguno, no, únicamente la necesidad de besarla ahora, así como era ahora. La besó con dureza, sin esperanza, dispuesto a hundirse en ese beso sin recibir nada a cambio, lanzado, ciego. Pero los labios de ella fueron cediendo, cobrando vida lentamente, hasta transmitirle un fluir impaciente y cálido, una ternura vibrante que encontró por vez primera: que había conquistado. Cuando se separaron Olga lo miró a los ojos y sonrió. Él se sintió libre. Hubiera podido gritar de felicidad.

Más tarde vieron bajar del tren —que hacía el servicio local— a Flavio, pequeño, con sus lentes de armazón de oro, empacado en su traje de lino y en su título de médico. Llevaba una camisa a rayas de cuello muy alto, y corbata lisa, como un hombre mayor. Pobre, tendría veinticuatro años, apenas cuatro o cinco más que él. Hacía tanto tiempo que se había ido a la capital que parecía completamente un forastero. Todos lo recibieron con alegría, y ellos también, aunque en verdad lo mismo les hubiera dado que no hubiera venido.

Procuraban estar juntos, pero se miraban poco. Después de la caída del sol la tarde azul era un estero donde todas las criaturas iban y venían con movimientos tardos, donde las voces resonaban lejos, y aun Flavio y los que lo recibían parecían un poco irreales. De la alcoholería llegó una bocanada de olor pesado, dulzón, que los envolvió: sólo ellos existían. Con disimulo se acercó un poco más a Olga y le apretó una mano. Ella sonrió sin voltear hacia él. Su piel blanca relucía.

La banda comenzó a tocar al tiempo que Flavio repartía abrazos, saludos: "Madrina..." y cada vez empezaba por ladear ligeramente la cabeza con el aire exacto de recibir a un paciente en la puerta del consultorio. Ahora les tocaba a ellos la ceremonia del saludo.

—Olguita, te has convertido en una hermosa mujer.

Entonces Olga, muy seria, manteniendo el tronco y la cabeza muy erguidos, flexionó las rodillas e hizo delante de Flavio una reverencia inglesa, de esas que la institutriz enseñaba a las niñas de la Casa Hacienda. Flavio no supo hacer otra cosa que sonreír tontamente, pero Olga no sonrió. Durante un instante quedó inmóvil, cerca del suelo, con los brazos combados, alejados del cuerpo y la cara tendida hacia Flavio. Manuel sintió un dolor inexplicable cuando vio el cuello largo y frágil de Olga curvarse en la garganta, como el de un pájaro; una curva hermosa, rotunda, que estaba allí independiente de los ojos oscuros y el rostro sin expresión. Flavio retrocedió un poco, y Olga, sin inmutarse, volvió con lentitud a ponerse totalmente de pie. Manuel no se atrevió a tocarla, únicamente la siguió cuando ella caminó hacia la sombra de los árboles, separándose de los otros.

—¿Por qué hiciste eso?

—No sé, era una broma... pero de pronto... Flavio... no sé.

La vio turbada, casi con miedo, y lo único que pudo hacer fue abrazarla y apretarle mucho la cabeza contra su pecho, como si pudiera darle amparo.

Aquella noche había estado esperando cerca de la casa de Olga a que fuera la hora de la fiesta. Esperando sin impaciencia, apoyado en una tapia, mirando los árboles y sintiendo el latido de las huertas cercanas.

Siempre cruje un paso único sobre las hojas secas, cae una fruta, chillan un pájaro extraño; pero por encima de eso está el silencio. Y esa noche él pudo sentirlo. Central silencio que no alcanza a remover el viento, respiración vegetal, quietud viva, secreto transparente por el que se filtran las tormentas y los retumbos del mar. Ese silencio mismo que se siente extenderse más allá de las llamas y el humo cuando quemán los cañaverales; absorto domeñador de ruidos que contiene a la paz y a la impaciencia, espíritu terrestre aposentado en la noche de las huertas. Arriba el cielo alto, limpio e inmóvil.

Cuando en medio del bullicio y la música Olga vino directamente hacia él, con su paso ágil y firme, y lo miró un instante antes de sonreír, estuvo seguro de que en el fondo de aquella mirada había el mismo misterio poderoso que él delectaba dificultosamente, junto al mar y al silencio de las huertas. Contra lo que hubiera creído, eso no lo acercaba a ella, únicamente lo

atraparla. Pero era sólo una mirada de las muchísimas, cambiantes y contradictorias, que él iba descubriendo de nuevo en ella. De nuevo aquella noche. Sí, la risa, la sorpresa, el afecto, la burla, estaban allí, eran reconocibles, pero estaban atemperados, había primero el brillo oscuro tan visible y tan desentrañable de los ojos que él había creído conocer. Era difícil, contemplándola ahora, pensar que fuera la misma de los preparativos de la tarde, aunque sí la misma del beso. En unas horas el amor reconocido se había acendrado en ella. Tenía diecisiete años y era una mujer. Frente a ella Manuel se sintió un chiquillo. Pero eso era el pasado, demasiado infantil y ñoño para ayudarlo a enfrentar esta realidad; más bien era un impedimento. Muy pronto sus padres se levantarían un poco más excitados que de costumbre, y se prepararían para asistir a la boda. La boda de Olga y Flavio. También ellos convencidos de que la imposición familiar era criticable pero que debía aceptarse como un hecho; seguros de que aunque le causara dolor, él terminaría por comprender que lo que había entre Olga y él era una niñería sin importancia.

Empezaba a amanecer. La luz gris y el ladrido de los perros, el chiflido de los vaqueros, el *plaf plaf* del paso corto de un caballo que sonaba como lluvia gruesa sobre el polvo de la calle; el zapote de la acera de enfrente que emergía de la oscuridad y parecía caminar hacia la luz plomiza. Muy pronto saldría el sol. Se levantó de un salto y cerró las contraventanas. No soportaba la luz, tenía que seguir a oscuras. Los pies descalzos sobre el pavimento frío le parecieron ridículos. Volvió a tenderse en la cama, disgustado, incómodo.

Hizo intentos para volver a recordar a Olga la noche de la llegada de Flavio, pero un malestar casi físico se lo impedía. Él bailaba con Olga, ella llevaba un vestido color palo de rosa... y de pronto vio lo que no había visto: en un rincón estaba la mirada miope tras los cristales gruesos, la mirada deslumbrada, rendida, que ella desdeñaba con cada movimiento, pero que la seguía, la sostenía, ante la cual no podía dejar caer su majestuoso orgullo, su belleza.

En toda la noche no lo había recordado, pero estaba siempre

allí esa parte en sombra que no les pertenecía y que sin embargo entraba en su historia, esos ojos fijos que la transformaban aunque ella no se diera cuenta. Sí, en la transformación de Olga no había estado su amor solamente, estaba también Flavio.

Luego, rápidamente, recordó las cartas, los libros, las flores llegadas en una caja con hielo, y el rechazo de ella.

—Toma, Manuel, quiero que leas las cartas, todas.

La voz cálida y el movimiento sereno con que las tendía eran los de la mujer totalmente segura del amor que recibe sin reconocer ninguna deuda.

Hasta entonces Manuel no había podido imaginarse cómo Flavio se empeñaba en casarse con una muchacha que decía y gritaba que no lo quería, pero ahora lo adivinaba, lo presentía, y ese acercamiento involuntario le causó repugnancia.

Pensó en Olga, seguramente también desvelada, lejana, sin amparo.

—Esto es una venta. No pueden venderme así —le había dicho aquel día que lloró—. Dicen que ellos saben lo que más me conviene, pero no quieren entender que no se trata de lo que me conviene, que se trata de mí.

Manuel le quitó las manos de la cara.

—Vámonos. Si nos vamos juntos no podrán casarte con él.

Ella dejó de llorar.

—Tienes veinte años.

—¿Y eso qué? Trabajaré, veré cómo...

—Estábamos tan bien... ¿por qué nos obligan?... Dentro de unos años sería natural, pero ahora... no sé... podríamos fracasar, y entonces Flavio también me estaría esperando. Estoy segura.

—¿No quieres irte conmigo?

—Sí.

Se besaron. La proximidad de una vida en común hizo más carnales esos besos, pero las lágrimas de Olga mojaban sus



bocas, y entonces nació en él la confusión. La apretó contra sí, la esrujó para convencerse de que era suya, de que le pertenecía, y ella se plegó dulcemente a su furia desesperada. Pero el llanto continuó corriendo, sin sollozos, socavando la fuerza de él.

Con la cabeza escondida en su pecho ella volvió a repetir:

—Mañana a las ocho de la noche, en el puente del canal —y apretando el abrazo tembloroso—: Estaré, mi amor, estaré.

No la dejaron. Supo que no la dejaban dormir sola, ni hablar con sus amigas si no era delante de la madre. No había podido materialmente asistir a la cita, pero ¿y las lágrimas? Las había llorado cuando estaba con él, cuando aún no sabía que la fuga era imposible.

Escuchaba las voces, los ruidos, pero dentro de él no había más que silencio. No podía seguir recordando.

Hacia rato que habían dado la segunda llamada para la misa. Su madre se asomó otra vez al cuarto y él fingió dormir. Oyó que cerraba con delicadeza la puerta y murmuraba algo, seguramente a su padre; luego taconeos que salieron por la puerta de la calle y después el silencio.

“Olga se casa dentro de unos momentos.” Se puso de pie de un salto, se vistió en unos minutos, sin atarse los cordones de los zapatos, y salió corriendo. Frente a la casa de Olga había un pequeño grupo. Dejó de correr y se acercó con las manos en los bolsillos. Los otros hablaban y algunos lo miraron a hurtadillas, pero él no se daba cuenta de nada, únicamente veía el marco vacío de la puerta. Clara, la Queta y otras personas salieron por ahí sin que él las reconociera. Entrecerró los párpados cuando a la luz del sol brilló la blancura hiriente que llenó el espacio vacío. Un instante después, sin buscarlo, ciertos como si siempre hubieran estado allí, los ojos de Olga estaban fijos en los suyos. Negros y sin amor, sin llanto, firmes como los de un condenado que no se arrepiente, sin piedad de sí misma ni de él, los ojos de Olga lo obligaron a enderezarse. La mirada que asomó la mañana que estrenó el traje de baño azul, la tarde del beso, la noche de la fiesta la que solamente él podía recibir aunque no la comprendiera, estaba completa, desnuda al fin en aquellos ojos que miraban sin misericordia, por encima de la vergüenza, vivos y abrasadores más allá de la renuncia. Manuel pensó en la muerte, e hizo en su corazón un juramento solemne sin saber qué juraba, algo que ella le pedía sin palabras.

Don Eduardo tomó a Olga del brazo y la arrancó del umbral. Ella lo siguió sin resistencia, y al pasar cerca de Manuel alzó un poco la mano, como si fuera a tocarlo, pero volvió a bajarla y siguió de largo.

Los curiosos se retiraron. Únicamente Manuel se quedó plantado en medio de la calle, bañado por la polvareda que levantaron los autos al arrancar. ¿Cómo era posible que ella se hubiera ido si estaba agarrada a él con esa mirada que no terminaba nunca? Miró el polvo sedoso bajar lento y posarse suavemente sobre sí mismo en capas esponjosas, delicado. El polvo tan molesto a los forasteros. Flavio. Se dio unos manotazos en el pelo, en la ropa, y emprendió una carrera desahogada hacia la iglesia. Jadeaba antes de haber corrido cuatro cuadras, con los pies hundidos en el polvo hasta los tobillos, pero, aunque lo pensó, no subió a la banqueta, sobre todo cuando se dio cuenta de que la gente se volvía a mirarlo. No sabía por qué, pero tenía que pasar así, corriendo y sudando grotescamente, por el medio de la calle. Divisó el edificio de ladrillos rojos y el campanario y siguió corriendo. Más cerca notó que dentro no se escuchaba música: la ceremonia no había comenzado. Dio vuelta y vio que en la puerta mayor estaban organizando el cortejo. Subió al atrio y se abrió paso. Olga estaba derecha, con la cabeza levantada y los ojos fijos en el interior del templo; el traje de novia ceñido al cuerpo como una piel fingida, brillante, parecía hecho expresamente para turbarla poniéndola en evidencia; pero ella estaba olvidada también de su cuerpo. Flavio, a su lado, musitaba palabras temblorosas que caían sin rozarla; se encendió, dijo algo con más vehemencia y puso su mano sobre el brazo de ella; entonces Olga, sin volverse y sin prisa dio un paso adelante, quizá por casualidad, y la mano cayó inerte. Flavio inclinó la cabeza y fue a ocupar su lugar en el cortejo. Olga avanzó y entró en la iglesia sin que nadie se lo indicara. Los otros la siguieron apresurados, y dentro sonaron unos acordes solemnes.

No tenía a qué entrar. Se dio vuelta y caminó sin rumbo. Las huertas, el río, lugares familiares, vagamente reconocibles. Las hojas se rozaban en el viento, el río estaba adormecido. Recogió unas piedrecillas y las tiró al agua: *plum*, y los círculos concéntricos fueron creciendo y se desvanecieron. Vol-

vio a caminar. Sobre su cabeza la alharaca de los pericos. Se tiró de espaldas a mirar el cielo, cerca de un canal. El rumor del agua, el zumbido de un moscardón, el viento en las ramas más altas de los mangos: nada. No había aire que respirar. Tampoco había un lugar a dónde ir. Se quedó tirado, hueco.

Volvió muy de noche a la casa. Su madre estaba en la ventana, despeinada, el padre daba vueltas por la sala como cuando estaba enojado, pero él entró y nadie le dijo nada. Fue a su cuarto y se dejó caer en la cama. No encendió la luz, no supo si había pasado la noche, si durmió o no. El día y la noche, el sueño y la vigilia eran igualmente irreales para él.

Se levantaba y comía para no preocupar a su madre, y cuando se acordaba se bañaba. Después volvía a la cama. Ni siquiera sabía fumar. Su madre le llevó un radio y lo encendía a veces, pero no reconocía las voces ni las canciones, y aunque de pronto sentía un dolor agudo en el pecho, no hubiera podido asegurar que era por la música o alguna pieza en especial, porque ese dolor lo hería frecuentemente sin motivo alguno, y siempre que lograba dormir profundamente lo despertaba. No tenía recuerdos ni esperanzas. Se sorprendía de encontrarse en ese cuarto, mano sobre mano, sin objeto.

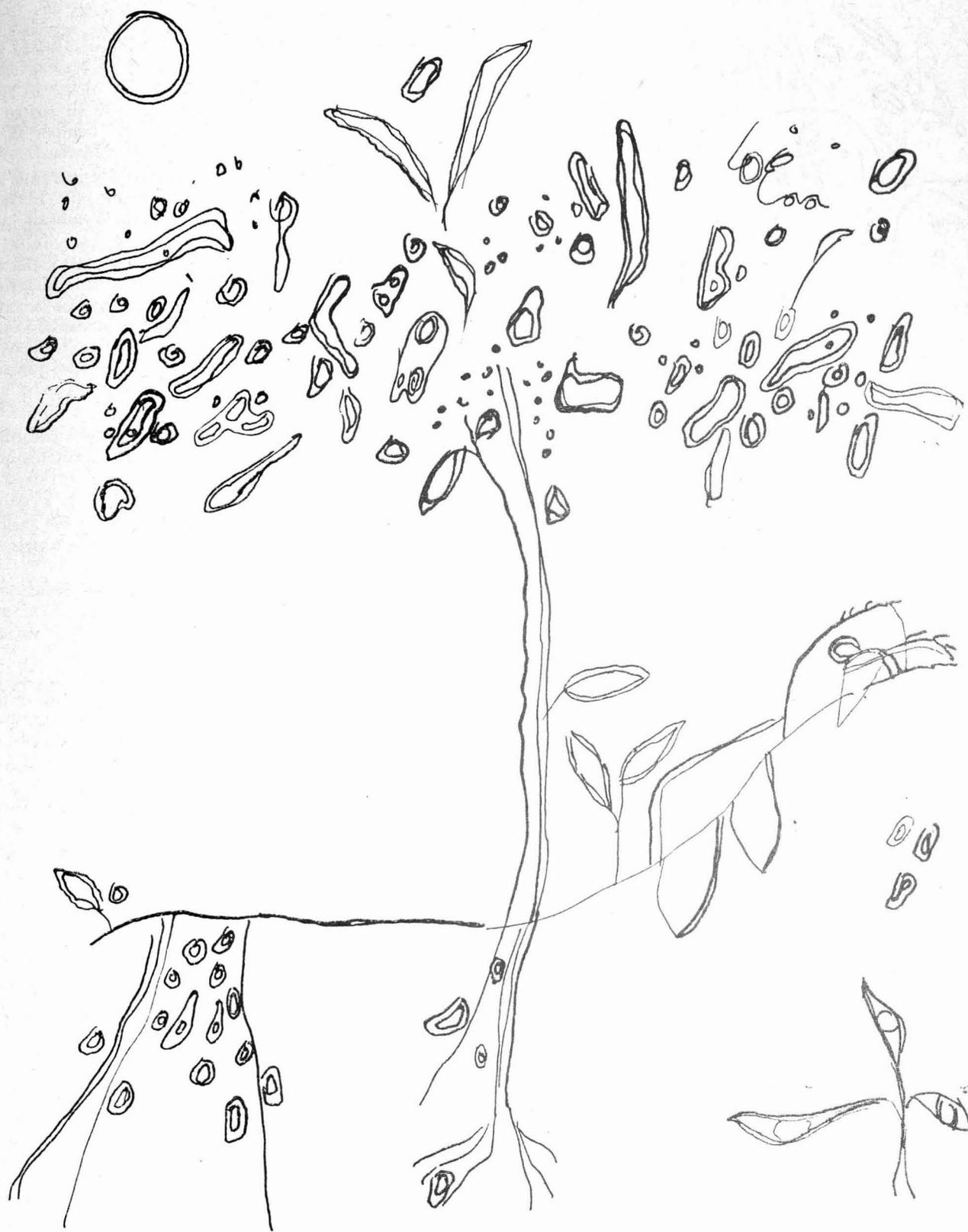
—Manuel está estudiando para los exámenes de admisión, por eso no sale. Hemos decidido que vaya a Guadalajara —decía su madre con demasiado aplomo en el recibidor del portal, y él lo oía como si hablasen de otro.

Pero una tarde escuchó distintamente el nombre de Olga pronunciado en una conversación bisbiseante. Se levantó de la cama y descalzo se acercó a la puerta para escuchar.

—Es cierto. Flavio está en *la casita* desde hace seis días, y Olga sola... es un escándalo... dicen que ella no quiere que la toque... ya me entiendes, y él se fue con esas mujeres. Lo sé porque Luciano vino muy triste y me lo contó... Y ella tan linda... Ya decíamos... él es un bruto, y...

El sol oblicuo de la tarde entraba por la ventana. Las dos mujeres, al otro lado de la puerta, hablaban en la penumbra movediza del rincón donde los arcos están cubiertos de enredadera; sus voces se agudizaban y bajaban de tono con ritmo excitado. El sol blanquizco y salobre del invierno. Hacía mucho que no lo veía. Recordó las tardes de Navidad en que sacaban los juguetes a la banqueta y pasaban las horas fingiendo que el juego les impedía sentir esa irritante sensación de escalofrío que produce el viento helado bajo un sol que no calienta. Aunque no durara más que unos días, un mes, se enfurecía siempre contra el sol debilitado. Ahora se enfureció también, sintió un gran odio en el pecho, y luego, sin saber por qué, soltó una carcajada. Estaba contento, le encantaba sentir desprecio, rabia o lo que fuera. Encendió el radio y se fue a bañar; se vistió y peinó frente al espejo, luego salió por la puerta de las trojes, sin que nadie lo viera.

Parecía una tarde de enero cualquiera. Saludaba a los conocidos al pasar e iba por las aceras, con las manos en los bolsillos, caminando ágilmente y un poco de lado, como cualquier muchacho. Por costumbre silbó también un rato una de esas canciones para caminar ligero y contento. Ante él se abrió el espacio vacío que rodea la capilla, lleno de luz clara, y un poco más allá vio la embocadura del Callejón Viejo, ese camino de bambús tan altos que no dejan pasar los rayos del sol. (“Es la nave gótica más hermosa que existe.” —“¿Y cuándo has visto tú una nave gótica?”, había dicho riendo don Eduardo. Ellos se encogieron de hombros y no hicieron caso.) Visto así, desde la plaza soleada, con su luz interior difusa y azulosa, se veía muy claro que dentro de él se encerraba otra hora, el tiempo era diferente. Eso lo impresionó y lo hizo aminorar el paso y perder su aire despreocupado. De niño había sentido aquel temor antes de atravesar el medio kilómetro umbroso con sus *chalets* empotrados en las huertas, escondidos tras los bambús. Los *chalets* que ocupaban los contadores, los químicos, los forasteros de alguna importancia que venían a trabajar al ingenio. En una de esas casas con rosales al frente y los frutales montados sobre las espaldas, vivía ahora Olga, encerrada inexplicablemente entre las huertas y los bambús. ¿A qué iba él allí?... Cuando uno anda medio Callejón, se encuentra con la tumba del *Ánima Sola*, silenciosa y parpadeante, haciendo guiños macabros con sus veladoras y velitas. Nadie sabía quién era el que había recibido muerte violenta en aquel lugar, nadie recordaba cuándo, ni por qué era objeto de aquel culto misterioso. Él nunca había visto a ninguno detenerse a rezar o a poner las ceras, y sin embargo, siempre había lo menos treinta lucecillas encendidas sobre el pequeño túmulo. Bueno, pero ya no era un niño... *Chalet*, casa de forastero,



sin corrales ni trojes, para gente de paso... ¿Pensaría Flavio llevarse a Olga? No, eso no.

—¿Hay caimitos?

—Ya sabes que en este tiempo no hay nada.

—Era por decir algo. Nos vemos.

Y así había pasado junto a Poncho el guardián, por la tranquera que había al entrar al Callejón, y no necesitaba más que seguir caminando por dentro de la huerta unos metros más para encontrar el primero de los *chalets*. Podría entrar a casa de Olga por la puerta de atrás... Le temblaron las piernas y sintió frío, un frío húmedo que lo calaba y lo estremecía: ¿Cuándo había pensado en entrar por la tranquera de la huerta? Él iba distraído, sin ninguna intención de... ¿de qué?, ¿a qué iba a casa de Olga? Cerró los ojos porque sintió vértigo. ¿Quién urdió entrar por la puerta de atrás?... Estaba seguro de que alguien caminaba a sus espaldas, no, eso era ahora diferente, estaba seguro de que dentro de él mismo había otro. ¿A qué iba a casa de Olga?

Tambaleante se internó más en la huerta y pasó lejos de los dos primeros *chalets*. En la huerta era casi de noche y to-

do estaba extrañamente inmóvil. Ni el viento ni la tierra, nadie estaba presente. Solos él y el otro dentro de él, que iban ciegamente buscando a Olga sin saber para qué, escondiéndose, a tientas.

Estaba a muchos metros, del otro lado del Callejón, y no podía verla desde donde estaba, pero supo cuándo pasó a la altura del *Ánima Sola*. Se abrazó a un árbol, con la boca abierta, y sin saber por qué, quiso articular una plegaria. ¿Qué pedía? No podía entenderse, sólo un sonido gutural entrecortado salía de su garganta, como el estertor de un animal degollado. Se le erizaron todos los pelos del cuerpo. Se miró las manos y no las reconoció: se contraían de una manera ajena; quiso arrojarlas lejos, pero las tenía pegadas al cuerpo. No era él. Gritó con todas sus fuerzas, pero como fue un alarido animal nadie quiso prestarle atención.

Con la cara pegajosa contra el suelo dijo claramente: "Soy un asesino". No quería matar a Flavio, a Olga, a nadie, pero sabía que podía, que tal vez era ésa su intención hacia un rato. Con ese gran peso encima se sintió tranquilo. Volvía a la realidad transformado pero uno: él y el otro eran el mismo.



Él, ese que astutamente había entrado por atrás, y había simulado inocencia, algo, ante el guardián, ese que rehuía entre los troncos la mirada de los otros, era el mismo que sentía miedo, él, Manuel.

Se sentó. Era de noche cerrada. Lentamente se fue sacudiendo las hojas y la tierra que había pegadas en su cara y su ropa. Estaba aterido pero ya no tenía miedo. Puso el rostro contra las rodillas y se abrazó las piernas: quería llorar. Pero no pudo, no sentía ternura, ni piedad, nada que no fuera el alma seca, angustiada y seca.

Y sin embargo, debía levantarse. Tenía algo que hacer. Debía ir a casa de Olga. De todos modos irían él y el otro, juntos, sometidos, a saber por qué habían luchado. Se puso de pie y se pasó la mano por los cabellos.

Caminaba sin prisa, atento, esperando algo, una señal. Pero en torno suyo no había más que oscuridad y silencio.

Llegó detrás de la casa de Olga y la fue rodeando. No hizo ningún intento de entrar por la puerta de la cocina. En el porche había luz. Se encontró en el jardín del frente, al descubierto, entre los rosales y la valla de bambú.

En el porche estaba Olga sentada, con las manos en el

regazo y el pelo cuidadosamente peinado en dos trenzas que le rodeaba la cabeza. No estaba humillada, seguía siendo ella misma; tampoco parecía sufrir, únicamente estaba, esperaba. Manuel dio unos pasos sobre la grava y Olga se volvió y le miró de frente, sin sorpresa ninguna. Sus ojos eran los mismos que el día de la boda. La hermosura de su rostro y de su cuerpo era oscura y luminosa al mismo tiempo. Él o Flavio podían asesinarla, pero no reducirla, no violarla.

Ahora estaba claro que él no era un asesino sino un simple ladrón que había querido hacer lo mismo que Flavio: conseguirla entrando por una puerta trasera. Tendrían que buscar otro camino.

Quiso acercarse un poco más, hablarle, pero ella lo detuvo con un gesto. Sus ojos negros se llenaron de ternura y le sonrió un poco. Después se levantó y entró en la casa. Cuando sonrió se parecía a la muchacha que montaba con él a caballo, pero aquello había sido una despedida, un leve recuerdo, y además, él se aliviaba con esa sonrisa, pero lo que amaba era la mirada.

Ante la cortina hecha de hileras de pequeños caracoles, vaciló un poco. Le chocó el ruido, las carcajadas brutales que venían de dentro. Porque no era la primera vez que entraba a *la casita*. esta noche le era especialmente repugnante ir. Pero entró.

No tuvo que buscar mucho. En una mesa del centro estaba Flavio en mangas de camisa, sucio, con una sonrisa estúpida en la cara.

—Pichoncito —le decía una chiquilla esmirriada que le tenía pasado un brazo sobre los hombros—, yo te puedo dar un certificado de que si tu mujer no te quiere no es porque no puedas.

Los parroquianos se rieron, menos Flavio que seguía igual, con su aire cretino en medio de las burlas; sin embargo, se notaba que no estaba borracho. Todos esperaban el próximo chiste que se haría sobre él y su situación, porque aquel espectáculo debía durar desde hacía mucho y Flavio parecía resignado a que continuara siempre.

El que se rebajaba así y encima permitía que lo escupieran se lo merecía todo. Ése no tenía nada que ver con Olga, era un imbécil en un prostíbulo, nada más. Se había engañado al pensar que era igual que él, la parte más desesperada de él. No, era Flavio Izábal, un cobarde. Sintió asco y salió casi corriendo de allí.

El aire helado y transparente le dolió en la garganta antes de respirarlo. A su alrededor las casitas bajas con patios pequeños estaban oscuras. El Barrio Nuevo le era casi desconocido, quedaba muy lejos de las huertas, del Ingenio, de la Iglesia. Sin árboles parecía más miserable y desnudo. Pertenece totalmente a otro pueblo, a otro mundo.

Estaba muy cansado y se sentía mal. A pesar de eso continuó yendo en sentido contrario al camino de su casa. Dejó atrás las casuchas y se encontró en una explanada dura y yerma en lo alto de una colina. Desde allí divisó el centelleo del agua y los álamos tristes al borde de un río lejano. Le costó reconocerlo, desnudo, sin proximidad, sin ruido, en una curva que no conocía o que tenía un dibujo muy diferente vista de cerca. "El San Lorenzo", dijo en voz alta, alta, nombrando por su nombre al que antes era sencillamente el río, *su* río; también él se había alejado esta noche. Un silencio total imponía su ley dura. Estaba solo, abandonado entre la tierra y el cielo que callaban. Pensó en la noche de las huertas y en el beso de Olga, perdidos también, pero inexplicablemente ligados a este momento. Sintió la soledad de Flavio, su debilidad tan parecida a la inocencia. Y otra vez esa noche lo doble, lo múltiple, lo ambigüo, volvió a herirlo.

Se quedó mucho tiempo parado en ese lugar, luchando, confuso, sin saber con quién, ni por qué.

Estaba agotado, ya sin pensamientos, cuando le pareció que el San Lorenzo en la lejanía era una vaga promesa, apenas un destello. Regresó sobre sus pasos sin volver la cabeza y en su cuerpo sintió repetido el gesto de Olga al entrar en su casa.

En el burdel fue derecho hacia Flavio, empujó una silla y se sentó en la misma mesa, frente a él. Aquella figura lastimosa lo hizo vacilar de nuevo, pero Flavio se le había encarado y lo sujetaba por la manga. No, sus ojos no estaban vacíos, en el fondo había la misma quemadura que él llevaba.

—Vete a tu casa. Yo me quedaré aquí.

Flavio se enderezó, y de pie se puso el saco despacio. También salió sin volverse.

CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

LA SEMILLA

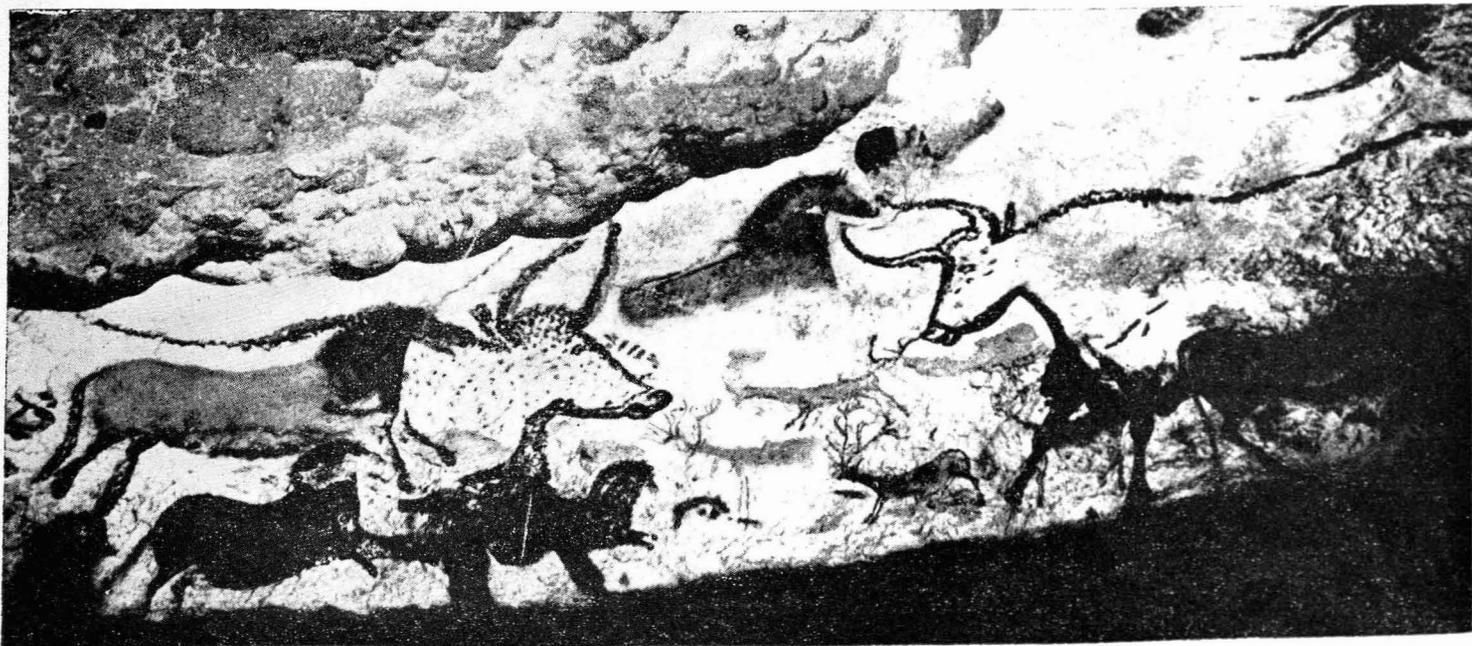
Las obras de las grandes civilizaciones históricas, sin excluir a las de la América precolombina,¹ pueden despertar en nosotros admiración, entusiasmo y aun arrobamiento pero nunca nos impresionan como un arpón esquimal o una máscara del Pacífico. Digo *impresionan*, no sólo en el sentido de ser algo que nos causa una emoción sino en el de la "huella o marca que una cosa deja en la otra al apretarla". El contacto es físico y la sensación se parece a la congoja. El espacio exterior o interior, el más allá o más acá, se manifiesta como peso y nos oprime. La obra es un bloque de tiempo compacto, tiempo que no transcurre y que, a pesar de ser intangible como el aire o el pensamiento, pesa más que una montaña. ¿Es la antigüedad, la carga de milenios acumulada en un poco de materia? No lo creo. Las artes de los llamados primitivos (hay que resignarse a usar ese término) no son las más antiguas. Aparte de que muchos de esos objetos fueron creados apenas ayer, no me atrevería a llamar primitivo al arte más antiguo de que tenemos noticia: el del periodo paleolítico. Los animales pintados en las cavernas de España, Francia y otros lugares se parecen, si tienen parecido con algo, a la gran pintura figurativa que decora los muros de templos y palacios de las épocas clásicas. Y no sólo por su forma sino por su función: la hipótesis que veía en esas figuras representaciones mágicas, alusiones a ritos de caza, cede hoy el sitio a la idea de que se trata de una pintura religiosa, a un tiempo naturalista y simbólica. Para un especialista como André Leroi Gourham esas cavernas son una suerte de catedrales del hombre del paleolítico. No, el tiempo de que son cifra viviente las creaciones de los primitivos, no es la antigüedad; mejor dicho, esas obras revelan otra antigüedad, un tiempo anterior a la cronología. Anterior a la idea misma de antigüedad: el verdadero tiempo anterior, aquel que siempre está *antes*, cualquiera que sea el momento en que acaece. Una muñeca hopi o una pintura navajo no son más antiguas que las cuevas de Altamira o Lascaux: son anteriores.

La obra del primitivo revela el tiempo de antes. ¿Cuál es ese tiempo? Es casi imposible describirlo con palabras y conceptos. Yo diría: es la metáfora original. La semilla primera en la que todo lo que será más tarde la planta —raíces, tallo, hojas, frutos y la final pudrición— vive ya con una vida no por futura menos presente. El tiempo de antes es el de la inminencia de un presente desconocido. Y más exactamente: es la inminencia de lo desconocido —no como presencia sino como expectación y amenaza, como vacío. Es la irrupción del ahora en el aquí, el presente en toda su actualidad instantánea y en toda su virtualidad vertiginosa y agresiva: ¿qué esconde ese minuto? El presente se revela y oculta en la obra del primi-

tivo como en la semilla o en la máscara: es lo que es y lo que no es, la presencia que está y no está ante nosotros. Este presente nunca sucede en el tiempo histórico o lineal; tampoco en el religioso o cíclico. En el tiempo profano y en el sagrado los intermediarios —sea el dios o el concepto, la fecha mítica o la manecilla del reloj— nos preservan del zarpazo del presente. Entre nosotros y el tiempo bruto hay algo o alguien que nos defiende: el calendario abre una vía en la espesura, hace navegable la inmensidad. La obra del primitivo niega la fecha o, más bien, es anterior a toda fecha. Es el tiempo anterior al antes y al después.

La semilla es la metáfora original: cae en el suelo, en una hendidura del terreno, y se nutre de la substancia de la tierra. La idea de caída y la de espacio desgarrado son inseparables de nuestra imagen de la semilla. Si pensamos el tiempo animal como un presente sin fisura —todo es un ahora inacabable— el tiempo humano se nos aparece como un presente escindido. Separación, ruptura: el ahora se abre en antes y después. La hendidura en el tiempo anuncia el comienzo del reinado del hombre. Su manifestación más perfecta es el calendario; su objeto no es tanto dividir al tiempo como trazar puentes entre el precipicio del ayer y el del mañana. El calendario nombra al tiempo y así, ya que no puede dominarlo del todo, *aleja* al presente. La fecha encubre el instante original, verdadero origen de los tiempos: ese momento en que el primitivo, al sentirse fuera del tiempo animal o natural, se palpa como extrañeza y caído en un ahora literalmente insondable. A medida que el hombre se interna en su historia, la hendidura se hace más grande y más honda. Calendarios, dioses y filosofías caen, uno a uno, en el gran agujero. Suspendidos sobre el hoyo, hoy la caída nos parece inminente. Nuestros instrumentos pueden medir al tiempo pero nosotros ya no podemos pensarlo: se ha vuelto demasiado grande y demasiado pequeño.

La obra del primitivo nos fascina porque la situación que revela es análoga, en cierto modo, a la nuestra: el tiempo sin intermediarios, el agujero temporal sin fechas. No tanto el vacío como la presencia de lo desconocido, inmediato y brutal. Durante milenios lo desconocido tuvo un nombre, muchos nombres: dioses, cifras, ideas, sistemas. Hoy ha vuelto a ser el agujero sin nombre, como antes de la historia. El principio se parece al fin. Pero el primitivo es un hombre menos indefenso, espiritualmente, que nosotros. Apenas cae en el hoyo, la semilla rellena la hendidura y se hincha de vida. Su caída es resurrección: la desgarradura es cicatriz y la separación, reunión. Todos los tiempos viven en la semilla. Un himno funerario pigmeo —para mi gusto de una hermosura más mejor que cualquier disquisición esta visión global en la que caída y resurrección son simultáneas:



Las cuevas en Lascaux: "una suerte de catedrales del hombre del paleolítico"

El animal nace, pasa, muere.
Y es el gran frío,
El gran frío de la noche, lo negro.

El pájaro pasa, vuela, muere.
Y es el gran frío,
El gran frío de la noche, lo negro.

El pez huye, pasa, muere.
Y es el gran frío,
El gran frío de la noche, lo negro.

El hombre nace, come, duerme.
Y es el gran frío,
El gran frío de la noche, lo negro.

El cielo se enciende, los ojos se apagan,
Brilla el lucero.
Abajo el frío, la luz arriba.

Pasó el hombre, el preso está libre,
Se disipó la sombra...

PRIMITIVOS Y BÁRBAROS

El poema o la escultura del primitivo es la semilla henchida, la plétora de formas: nudo de tiempos, lugar de reunión de todos los puntos del espacio. Me pregunto si la famosa escultura de Coatlicue que se encuentra en nuestro Museo Nacional, enorme piedra repleta de símbolos y atributos, no merecería el calificativo de primitiva — aunque pertenezca a una época histórica bien determinada. No: se trata de una obra más bien bárbara, como muchas de las que nos dejaron los aztecas. Bárbara porque no tiene la unidad del objeto primitivo, que nos presenta la realidad contradictoria como una totalidad instantánea, según se ve en el poema pigmeo; bárbara asimismo porque ignora la pausa, el espacio vacío, la transición que de un estado a otro, definen a un arte clásico: la intuición del tiempo no como instante sino como sucesión, simbolizada en la línea que encierra, sin aprisionar, una forma (pintura rupreste, estatuaria egipcia o huasteca, arquitectura griega o teotihuacana). No olvido que la Coatlicue es una forma sensible que es también una idea petrificada. Considerada como discurso de piedra, simultáneamente himno y teología, su rigor puede parecernos admirable. Nos impresiona como haz de significados, nos deslumbra por su riqueza de atributos e inclusive su pesadez geométrica, no exenta de grandeza, puede aterrorizarnos u horrorizarnos — función cardinal de la presencia sagrada. Imagen religiosa, Coatlicue nos anonada. Si la vemos realmente, en lugar de pensarla, nuestro juicio cambia. No es una creación sino una construcción. Los distintos elementos y atributos que la componen no se funden en una forma. Esa masa es una superposición; más que un amontonamiento es una yuxtaposición. Ni semilla ni planta: ni primitiva ni clásica. Tampoco es barroca. El barroco es el arte que se refleja a sí mismo, la línea que se acaricia o se desgarrá, algo así como el narcisismo de las formas. Voluta, espiral, juego de espejos, el barroco es un arte temporal: sensualidad y reflexión, arte con que se engaña el desengañado. Abigarrada, congestionada, la Coatlicue es obra de bárbaros semicivilizados: quiere decirlo todo y no repara en que la mejor manera de decir ciertas cosas es callarlas. Desdeña el valor expresivo del silencio: la sonrisa del griego arcaico, los espacios desnudos de Teotihuacán, la línea danzante de El Tajín. Rígida como un concepto, ignora la ambigüedad, la alusión, el decir indirecto.

La Coatlicue es una obra de teólogos sanguinarios: pedantería y ferocidad. En este sentido es plenamente moderna. También ahora construimos objetos híbridos que, como la Coatlicue, son meras yuxtaposiciones de elementos y formas. Esta tendencia, hoy triunfante en Nueva York y que se extiende por todo el mundo, tiene un doble origen: el *collage* y el objeto dadaísta. Pero el *collage* pretendía ser fusión de materias y formas dispersas: una metáfora, una imagen poética; y el objeto dadaísta se proponía arruinar la idea de utilidad en las cosas y la de valor en las obras artísticas. Al concebir al objeto como algo que se autodestruye, el dadaísmo erige lo *inservible* como el anti-valor supremo y así no sólo arremete contra el objeto sino contra el mercado. Hoy los epígonos defican al objeto y su arte es la consagración del artefacto. Las galerías y museos de Arte Moderno son las capillas del nuevo culto y su dios se llama la *cosa*: algo que se compra, se usa y se desecha. Así, por obra de las leyes del mercado, la justicia se restablece y los productos artísticos corren la misma suerte que los demás ob-

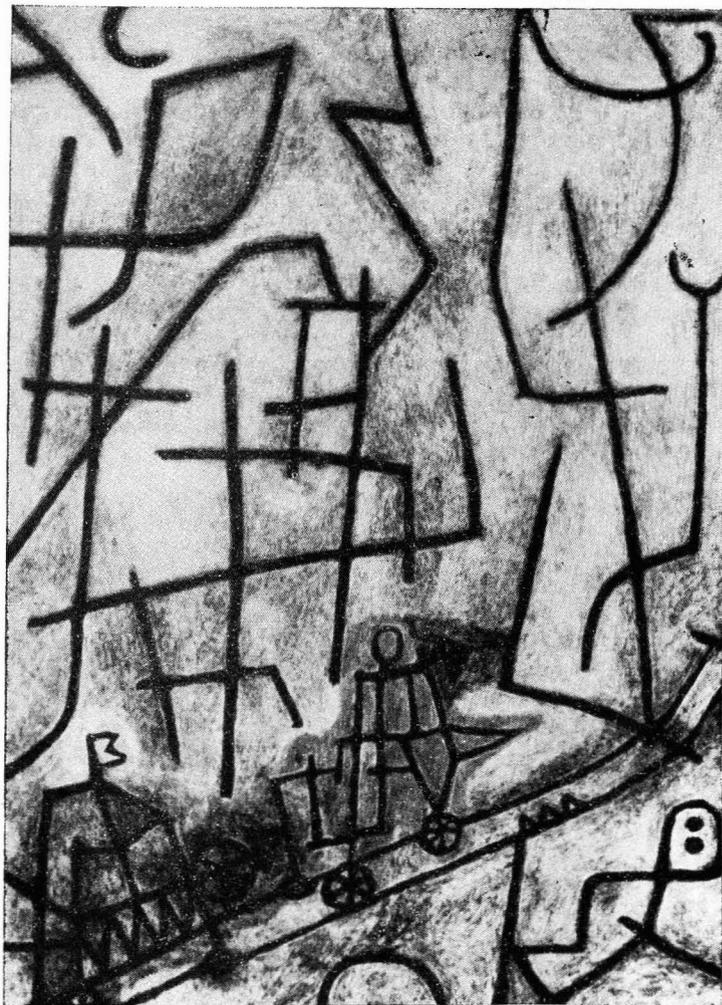
jetos mercantiles: gastarse sin nobleza. La Coatlicue no se gasta. No es un objeto sino un concepto pétreo, una idea terrible de la divinidad terrible. Advierto su barbarie, no niego su poderío. Su riqueza me parece abigarrada pero es verdadera riqueza. Es una diosa, una gran diosa.

¿Podemos escapar de la barbarie? Hay dos clases de bárbaros: el que sabe que lo es (un vándalo, un azteca) y pretende apropiarse de un estilo de vida culto; y el civilizado que vive un "fin de mundo" y trata de escaparse mediante una zambullida en las aguas del salvajismo. El salvaje no sabe que es salvaje; la barbarie es la vergüenza o la nostalgia del salvajismo. En ambos casos, su fondo es la inautenticidad. Un arte realmente moderno sería aquel que, lejos de enmascarar al vacío, lo manifieste. No el objeto-máscara sino la obra abierta, desplegada como un abanico. ¿No fue eso lo que quiso el cubismo y, más radicalmente, Kandinsky: la revelación de la esencia? Para él primitivo la máscara tiene por función revelar y ocultar una realidad terrible y contradictoria: la semilla que es vida y muerte, caída y resurrección en el ahora insondable. Hoy la máscara no esconde nada. Quizá en nuestra época el artista no puede convocar la presencia. Le queda el otro camino, abierto por Mallarmé: manifestar la ausencia, encarnar el vacío.

NATURALEZA, ABSTRACCIÓN, TIEMPO

De la imitación de la naturaleza a su destrucción: historia del arte occidental. El más vital de los artistas modernos, Picasso, ha sido quizá el más sabio: si no podemos escapar de la naturaleza como lo intentaron, sin lograrlo, algunos de sus predecesores y varios de sus contemporáneos, al menos podemos desfigurarla, destruirla. Se trata, en el fondo, de un nuevo homenaje. Nada agrada más a la naturaleza, dijo Sade, que los crímenes con que pretendemos ultrajarla. En ella creación y destrucción son lo mismo. La cólera, el placer, la enfermedad o la muerte someten la figura humana a cambios no menos terribles (o cómicos) que las mutilaciones, deformaciones y estilizaciones en que se complace el genio encarnizado de Picasso.

La naturaleza no conoce la historia pero en sus formas viven todos los estilos del pasado, el presente y el porvenir. En unas rocas del valle de Cabul vi el nacimiento, el apogeo y el fin del



Paul Klee: "metamorphosis, arte temporal"



Picasso: "Figuración, desfiguración"

estilo gótico. En un charco verdoso —piedrecillas, plantas acuáticas, batracios, monstruos diminutos— reconocí al mismo tiempo el Bayon de Angkor y una época de Max Ernst. La forma y disposición de los edificios de Teotihuacán son una réplica del Valle de México pero ese paisaje es también una prefiguración de la pintura Sung. El microscopio me descubre que en ciertas células yacía ya la semilla de los *tankas* tibetanos. El telescopio me enseña que Tamayo no sólo es un poeta sino también un astrónomo. Las nubes blancas son las canteras de griegos y árabes. Me detengo ante la *plata encantada*, trozo de obsidiana recubierto de una sustancia vítrea de color blanco nacarado: Monet y su descendencia. Hay que confesarlo: la naturaleza acierta más en la abstracción que en la figuración.

La pintura abstracta moderna se ha manifestado de dos modos: búsqueda de las esencias (Kandinsky, Mondrian) o naturalismo de los llamados expresionistas angloamericanos.² Los padres de la tendencia querían salir de la naturaleza, crear un mundo de formas puras o reducir todas las formas a sus esencias. Los angloamericanos no intentaron inspirarse en la naturaleza pero decidieron obrar como ella. El gesto o acto de pintar es el doble, más o menos ritual, del fenómeno natural. La pintura es *como* la acción del sol, el agua, la sal, el fuego o el tiempo sobre las cosas. Pintura y fenómeno natural son en cierta manera un *accidente*: el choque imprevisto de dos o más series de acontecimientos. Muchas veces el resultado es notable: esos cuadros son fragmentos de materia viva, trozos de cosmos desollados o en ebullición. Sin embargo, es un arte incompleto, como puede verse en Pollock, el más poderoso de estos artistas. Sus grandes telas no tienen principio ni fin y de ahí que, a pesar de sus dimensiones y de la energía con que están pintadas, nos parezcan pedazos gigantescos y no mundos completos. Esta pintura no calma nuestra sed de totalidad, signo del gran arte. Son fragmentos y balbuceos: un pujante querer decir, no un decir completo.

Idealista o naturalista, la pintura abstracta es un arte intemporal. La esencia y la naturaleza son ajenas al transcurrir humano: los elementos naturales no tienen fecha; tampoco la tiene la idea. Prefiero la otra corriente del arte moderno, empeñada en asir la significación en el cambio. Figuración, desfiguración, metamorfosis, arte temporal: en un extremo del abanico, Picasso; en el otro Klee. En el centro, los grandes surrealistas. Nadie ha

hablado de la invisible oposición entre arte temporal e intemporal. En cambio, todavía hasta hace poco se nos aturdiría con la querrela entre abstracción y figuración. Al arte abstracto idealista debemos algunas de las creaciones más perfectas y puras de la primera mitad del siglo. No hay que tocarlas ni repetir las. La tendencia naturalista nos dejó obras intensas pero híbridas. El hibridismo es la consecuencia de la contradicción entre fenómeno natural (objetividad pura) y gesto humano (subjetividad, intencionalidad). O dicho de otra manera: en esta pintura hay mezcla, no fusión, de dos realidades distintas: la materia viva del cuadro (energía e inercia: tiempo) y el subjetivismo romántico del pintor.³ Pintura heroica pero también teatral: la gesta y el gesto. Por su parte, el arte temporal es la visión del instante que eleva en su llama la presencia y la quema. Arte de la presencia aun si la descuartiza, como sucede con Picasso. La presencia no es sólo lo que vemos: Breton habla del "modelo interior" y alude así a ese fantasma que habita nuestras noches, presencia secreta en que se manifiesta el mundo. Giacometti ha dicho que lo único que pretende es llegar a pintar o esculpir *realmente* un rostro. Braque no busca la esencia del objeto: lo despliega sobre el río transparente del tiempo. Horas deshabitadas de Chirico. Línea, colores, flechas, círculos de Klee: poema del movimiento y la metamorfosis. La presencia es la cifra del mundo, la cifra del ser. También es la cicatriz, la marca de la herida temporal: es el instante, los instantes. Es la significación que señala y nunca toca el objeto señalado, deseado.

La búsqueda del sentido o su destrucción (es lo mismo: no podemos escapar del sentido) es central en ambas tendencias. El único arte insignificante de nuestro tiempo es el realismo. Y no sólo por la mediocridad de sus productos sino porque se empeña en reproducir una realidad natural y social que ha perdido sentido. El arte temporal se enfrenta a esta pérdida de significación y de ahí que sea el arte por excelencia de la imaginación. Desde este punto de vista el dadaísmo fue ejemplar (e inimitable, a pesar de sus recientes y comerciales repeticiones neoyorquinas): asumió no sólo la asignificación y el sinsentido sino que hizo de la insignificancia su más eficaz instrumento de demolición intelectual. El surrealismo buscó el sentido en el magnetismo pasional del instante: amor, inspiración. Aquí la palabra clave es *encuentro*. ¿Qué quedó de todo esto? Unos cuadros, unos poemas: un racimo de tiempo vivo. Es bastante. El sentido está en otra parte: allá, siempre más allá.

El arte temporal oscila entre la presencia y su destrucción, entre el sentido y el sinsentido. Pero tenemos sed de un *arte completo*. No un arte total, como querían los románticos, sino un arte de la totalidad. ¿Hay ejemplos modernos?

METAMORFOSIS DE AYER Y DE HOY

Apuleyo nos cuenta la de Lucio en asno; Kafka la de Gregorio Samsa en escarabajo. Conocemos el pecado de Lucio: la afición por la hechicería y la concupiscencia; ignoramos cuál fue la falta de Samsa. Tampoco sabemos quién lo castiga: su juez no tiene nombre ni rostro. Convertido en asno, Lucio recorre la Grecia entera y le suceden mil cosas maravillosas, terribles o cómicas. Vive entre bandidos, asesinos, esclavos, terratenientes feroces y campesinos igualmente crueles; su lomo transporta el altar de una diosa oriental, servida por sacerdotes invertidos, ladrones y aficionados a la flagelación; varias veces está a punto de perder la virilidad, lo que no le impide tener amores con una señora rica, hermosa y ardiente; pasa temporadas de hambre y otras de hartura... A Gregorio Samsa no le ocurre nada: su horizonte son los cuatro muros sórdidos de una casa sórdida. A pesar de los palos, la salud jamás abandona al asno; el escarabajo está más allá de salud o enfermedad; su estado es la abyección. Lucio es sentido común y truculencia mediterránea; gastronomía y sensualidad teñida de sadismo; elocuencia greco-latina y misticismo oriental. El Falo y la Idea. Todo culmina en la visión gloriosa de Isis, la madre universal, una noche frente al mar. Para Gregorio Samsa el fin es la escoba doméstica que barre el suelo de su cuarto. Apuleyo: el mundo visto y juzgado por un asno; Kafka: el escarabajo no juzga al mundo, lo sufre.

¹ Aunque en ellos hay elementos "arcaicos" ausentes en el arte clásico de Egipto, Mesopotamia o China.

² Esta palabra no me gusta pero no encuentro otra. ¿Cómo llamarlos? Americanos de habla inglesa — *angloamericanos*. Tampoco me gusta el término *expresionismo* aplicado a la pintura abstracta: hay una contradicción entre expresar y abstraer. Una contradicción, por lo demás, no superada ni en el nombre ni en las obras de estos artistas. Y para acabar: no es menos "misleading" la denominación *pintura abstracta*. Ya Peret señalaba que el arte es siempre concreto.

³ Es conocida la deuda de estos artistas con el surrealismo y con el expresionismo mexicano, aunque de esto último los críticos y panegiristas del movimiento casi nunca hablan: ¿por qué?

TEATRO

Paul Taylor en México

Por Alberto DALLAL

Gracia, agilidad, técnica, sentido del humor: características del grupo de ballet de Paul Taylor, que llevó a cabo sus presentaciones en el Palacio de Bellas Artes y en el Auditorio Nacional. El grupo, a pesar de su reconocida fama mundial nos volvió a sorprender gratamente, ya que el culto a los consagrados es, en nuestro medio, un ejercicio de dudosa autenticidad. Como público somos, según una malinterpretada tradición, exagerados y temperamentales. Nos desplazamos de un extremo a otro con demasiada facilidad, de la consagración al rechazo absoluto, en lo que a preferencias se refiere. No razonamos: nos limitamos a "sentir" los espectáculos; desgraciadamente no hemos hecho casi nada por educar nuestra sensibilidad y, además, poco nos han ayudado la falta de calidad, la improvisación y el mediocre desarrollo de algunos de los espectáculos a los que concurrimos.

El grupo de Paul Taylor nos ha ofrecido un arte completo. Algún folleto publicitario hablaba de "una visión de la vida norteamericana", de música electrónica, de jazz, de ballet clásico contemporáneo, de danza moderna. Es decir, nos invitaba a gozar de todos estos géneros mediante el pago de un solo boleto de entrada. Criterio erróneo. Los ocho miembros integrantes del grupo de Paul Taylor nos permitieron disfrutar, sin sufrir el exhibicionismo que en ocasiones caracteriza a los conjuntos famosos, de algo más importante que todo aquello: un espectáculo profundamente desarrollado y maduro, un concepto íntegro de lo que es la danza, una demostración perfecta de lo que logran la disciplina, el talento, la experiencia constante y el amor por lo que se realiza. En dos años (periodo transcurrido desde su anterior presentación en México) el *Ballet norteamericano* ha hecho más sólido el carácter de sus procedimientos interpretativos, ya que, a pesar de su juventud, Paul Taylor ha logrado equilibrar lo que son expresiones puramente formales y los elementos que, dentro de la danza, persiguen objetivos compositivos; ha hecho que éstos evolucionen dentro de un espacio al que no le sobra ni le falta nada y del cual materialmente se ha apoderado. No importa cuál sea el grado de tendencia a la abstracción ni de qué manera influye la búsqueda de la forma por la forma misma, Paul Taylor ha establecido la comunicación con el público y el goce estético a través de la expresión más pura de la danza. Según sus declaraciones, Taylor no profesa ninguna doctrina complicada en lo que a teoría de la danza se refiere, ni medita demasiado, anticipadamente, los juegos de sus coreografías. Las combinaciones surgen en el instante mismo en que el cuerpo de ballet se pone a trabajar apoyándose en una idea fundamental expuesta por el director. Paul Taylor es un artista

intuitivo; es más sensible que razonador. Con todo, esta característica, que en otros artistas constituye una limitación o una falla, en Taylor se convierte en cualidad esencial de su energía creadora, en punto de arranque de otras muchas cualidades que quedan reflejadas en sus obras y, sobre todo, en la actitud más adecuada para llegar a expresar el tipo de danza que él prefiere. Si se propusiera comunicar un "mensaje" mediante sus coreografías, Taylor fracasaría o se quedaría a la mitad de lo que actualmente ha logrado. Al admirar las actuaciones del grupo, se llega a la conclusión sorprendente y fascinante de que la sensibilidad de Paul Taylor, de manera progresiva, vertiginosa y genial, ha sido capaz de trasladar a las imágenes, sin los esfuerzos que un artista razonador se vería obligado a desplegar, una serie interminable de sugestivos matices. Las coreografías de Paul Taylor hacen que el espectador elabore sus propios criterios con respecto a un supuesto contenido o

que, tratándose de espectadores únicamente interesados en captar aquello que el movimiento y el sonido les ofrece, se recree ante la belleza de lo que está sucediendo en el escenario, ante un hermoso fenómeno que se lleva a cabo sin exigencias o agresividad. El extraño humor contenido en *Three epitaphs* o los anti-tradicionales enlazamientos de *Aureole*, por ejemplo, constituyen estupendas pruebas de lo que es posible lograr a través de la aplicación de dos principios imprescindibles del arte actual: lo moderno y lo sencillo.

Sin embargo, no sólo son las formas y la composición lo que Taylor ha transformado. También la técnica del ballet y de la danza, tal como la hemos conocido hasta la fecha, ha alcanzado una nueva dimensión, más lograda, más difícil, más atractiva, gracias al talento de este coreógrafo norteamericano. *Aureole* no es solamente el mito clásico que, conservando su equilibrio, cobra nueva vida por medio de imágenes originales; es también un ejercicio sin pretensiones, depurado: la música de Haendel y los movimientos evolucionan de manera paralela hasta alcanzar el único límite natural y posible; después, no ocurre ningún rompimiento, ningún "cambio de ambiente", ya que la audacia de los desplazamientos, de los saltos, de las meditadas contorsiones llega simultáneamente al mismo punto: el paso de un "momento" de la pieza a otro, de una



"...una serie interminable de sugestivos matices..."

EL CINE

Sobre el Concurso de Cine Experimental

Por José DE LA COLINA

parte a la siguiente, se efectúa sin violencia, como si se tratara de los ejercicios cotidianos de los bailarines. Lo mismo ocurre en *Duet* (música de Joseph Haydn), en donde los dos personajes no se relacionan entre sí por un "sentido" falso o artificial impuesto, desde fuera, por el argumento, sino por una energía que proviene de la técnica y que se convierte en razón interna de los intérpretes (en el programa no se especificaban los nombres de los bailarines de esta pieza, por lo que es posible adivinar que otras parejas de la compañía pueden interpretar *Duet* con la misma facilidad y perfección).

Desde un punto de vista general, Paul Taylor ha creado una muy completa y novedosa "técnica del movimiento de los brazos". Estábamos acostumbrados a ver que los miembros superiores de los bailarines sirvieran como complemento a los pasos marcados por los pies o a la intención señalada por los coreógrafos. En las creaciones de Taylor, los miembros superiores expresan por sí solos toda una gama de hallazgos plásticos, constituyen elementos independientes, manifiestan, en ocasiones con una absoluta y deliberada falta de sincronización con las demás partes del cuerpo, sensaciones especiales y a veces antagonicas. *Three epiphany's* es, también, ejemplo de esta sorprendente capacidad.

A la elaboración positiva de las demás partes del espectáculo se debe, asimismo, el éxito de la compañía de danza de Paul Taylor. En las coreografías están presentes tanto la música de los clásicos (Bach, Haydn, Haendel) como la magnetofónica y la folklórica. Esta circunstancia, que podría ser signo de imperfección o falsa audacia, revela la misma actitud saludable que es posible hallar en otros géneros del arte, en el jazz o la pintura, por ejemplo, que promueven el regreso a lo anterior, la búsqueda en lo ya alcanzado, para redescubrir caminos valiosos e inexplorados, para conquistar la calidad que ya se había manifestado en otros planos. El vestuario y la iluminación permanecen al servicio de la imaginación de Paul Taylor. Todas las personas que lo han auxiliado en estas difíciles tareas (tareas que intervienen muy directamente en el éxito o fracaso de la danza) han comprendido, en la mayoría de los casos, la visión del coreógrafo. Como los bailarines, los técnicos y escenógrafos han trabajado al ritmo del conjunto, se han integrado a la idea total. En ningún momento dejan de sorprender la valentía y la precisión de Robert Rauschenberg, George Tacit, Alex Katz y otros que, ante la necesidad de satisfacer una necesidad de creación colectiva, han respondido con originalidad y buen gusto, conservando la libertad indispensable. El vestuario de Katz, para *Junction*, indica una exagerada disposición al barroquismo, tendencia que en este caso funciona a la perfección. Por el contrario, en *Aureole* no es posible descubrir sino las tradicionales vestimentas blancas del ballet clásico, ya que para el juego de tonos se aprovechan exclusivamente los cambios de luz.

Experiencia provechosa, la presentación de la compañía de danza de Paul Taylor en México necesariamente producirá un saldo positivo tanto para el público como para los grupos de danza mexicana.

Desde su nacimiento, el cine mexicano ha sido una sucesión de esperanzas más frecuentemente defraudadas, o apagadas simplemente, que cumplidas. Su nivel de promesas más alto lo alcanzó entre los años 1935 y 1945; si bien como industria sobrepasó en los años siguientes aquel nivel, es evidente que, de entonces a la fecha, sufrió como arte un estancamiento y finalmente una crisis de carácter grave. Crisis económica, crisis temática, crisis artística a final de cuentas. No es necesario recurrir a fichas y a cifras: otros críticos han analizado parcial o totalmente las causas y los efectos de la ataxia y la caída de un cine que alguna vez llamó la atención al mejor público extranjero. Si es verdad que en México no se hizo nunca un gran cine —es decir, un cine con un cierto espíritu colectivo, como lo han sido o son el norteamericano, el soviético, el italiano—, hubo al menos indicios de ello, obras y cineastas que permitían creer en la posibilidad de un cine mexicano auténtico: Toscano, De Fuentes, Fernández, el trasterrado Buñuel (que si es, en cierto sentido, un *outsider*, al menos ha realizado su obra dentro del mismo sistema del que han brotado los *ovoles*, *virutas* y *capulinas*). Pero desde hace mucho tiempo, con la excepción de Buñuel, ni siquiera esos nombres podían testimoniarse por *todo* el cine mexicano que *debía* ser. Algo se esperó de unos cuantos recién llegados, pero las imposiciones comerciales más bajas y a la larga, como se ha visto, más equivocadas, aunadas a las deficiencias culturales o escuetamente a la falta de talento, los llevaron a realizar el mismo cine, si no peor, que se venía haciendo. Cualquiera que se haya dado la pena de ver algunos de los films mexicanos que habitualmente salen de los estudios habrá advertido que, aun los que se pregonan realistas y consagrados a los "grandes problemas del momento", se desarrollan en un México hipotético, falso, estancado mental, moral y estéticamente en el peor siglo XIX (pese a sus elementos exteriormente modernos, como automóviles, rascacielos, chamarras de cuero y demás), erigido sobre el folletín, el melodrama, la novela rosa, la tarjeta postal, el delirio imitativo de los géneros cinematográficos de otros países, (que ha producido un curioso híbrido de western norteamericano y film "de charros"), el abuso y la adulteración del folklore y la práctica de una comicidad astracanésca basada en los más fatigados chistes verbales. Es decir, los films mexicanos se inscriben en la zona más baja, más estúpida, más descaradamente comercial, de la cultura de masas. Quienes se preocupaban por realizar un cine mejor y tenían dones, vocación y pasión para hacerlo, se hallaban impedidos por esa estructura comercial alérgica a la inteligencia, y sobre todo por legislaciones gremiales y hábitos de distribución que impedían el acceso de los nuevos al quehacer cinematográfico profesional o a la divulgación

de su obra. Pero se percibía en el aire que algo tenía que ocurrir... y ocurrió. No una revolución, como ha querido el optimismo de algunos, pero sí un hecho que prefigura la imagen de un cine mexicano que esperamos ver algún día. No deja de ser significativo que ese hecho haya surgido gracias a la iniciativa de los responsables de la confección material del cine mexicano, a quienes el total derrumbe de éste afectaría de una manera directa y concreta, es decir los obreros de la industria cinematográfica. La convocatoria y puesta en marcha del Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje fue publicada por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica en los últimos meses del año 1964; a mediados del presente año estaban listas para su presentación ante el jurado del Concurso 13 de las 30 películas originalmente inscritas. El poderoso sindicato había dado la oportunidad a un considerable número de artistas —directores, escritores, adaptadores, fotógrafos, músicos, actores, etcétera—, de utilizar los medios materiales, los equipos técnicos y humanos del cine, exentos de las trabas tradicionales del sistema, para intentar la realización de unos cuantos films concebidos según el criterio y la voluntad artística de sus autores. Es decir, por primera vez en mucho tiempo tenían una oportunidad de hacer cine los representantes de las nuevas generaciones, o bien aquellos que hasta el momento habían carecido de esa oportunidad. ¿Abría eso el camino? Para ser sinceros, no, porque de hecho el Concurso no suponía un cambio de la actual estructura cinematográfica, ni siquiera una reforma de sus leyes explícitas o implícitas. Hasta el momento nada parece indicar que los cineastas —artistas o técnicos— premiados vayan a poder continuar su obra con la misma libertad que se les concedió, ya que los cuatro primeros premios consistieron en la libre exhibición comercial de los films, no en el acceso a las ramas profesionales de la industria. Pero, a pesar de esto, el camino ha sido entrevisto por el público, por los obreros de la industria y —esperémoslo así— por algunos productores. La vieja estructura del cine mexicano se mantiene inamovible, pero está roída por sus propias debilidades y por sus propios vicios, de modo que tarde o temprano sus financiadores, los viejos o los nuevos que surjan, deberán recurrir a la gente con nuevas ideas, nuevas maneras de hacer y, sobre todo, una nueva sensibilidad, que encuentre respuestas en un público cada vez más necesitado de buen cine; un público, si se quiere no muy numeroso ahora, pero que irá creciendo, irá creándose poco a poco.

De los trece films concursantes, siete (tomando en cuenta cuatro cortometrajes incluidos en films mayores) son de una calidad por encima del nivel actual del cine mexicano, tanto en el plano artístico como en el técnico. Es decir,

el Concurso ha servido para revelar la capacidad de siete cineastas (Isaac, Gámez, Gurrola, Guerrero, Michel, Laiter, Juan Ibáñez) y de sus colaboradores, para hacer un cine profesional no sólo decoroso, sino bueno y aun excelente. Como ya en otro lugar he escrito comentarios críticos de los films concursantes,¹ apuntaré aquí algunas reflexiones generales.

En el certamen tuvieron un papel preponderante, por su número y su calidad, los films realizados por jóvenes sobre el sentido de la vida de los jóvenes. Así *Tajimara*, *Un alma pura*, *Amelia*, *El viento distante*, comenzaban por tener la virtud de una visión sincera y comprometida de los personajes y los conflictos íntimos que deseaban expresar. Esto, aparte de las diferencias en la calidad de esa expresión, es ya una conquista importante dentro de un cine donde los problemas de la niñez, la adolescencia y la juventud han sido abordados por gente madura y más que madura, predispuesta a los esquematismos paternalistas y sermones con que las edades tempranas han sido tratadas hasta ahora por el cine mexicano. Tanto las películas mencionadas como otras de temática muy distinta —*En este pueblo no hay ladrones* y *La fórmula secreta*— son además intentos de reflejar e interpretar una realidad mexicana actual, penetrada con una mayor o menor lucidez, con una mayor o menor aptitud creadora, pero tratada con honestidad, olvidándose de los tópicos o clisés habituales, o acordándose de ellos sólo para destruirlos. Si bien estos films presentan una imagen necesariamente parcial, individual o subjetiva, de la realidad total del país —y no podía ser de otro modo, pues los nuevos cineastas han comenzado, honestamente, por tratar de hablar de aquello que los rodea— es evidente que sus obras presentan ya una virtud común: la autenticidad. Autenticidad en la visión de las costumbres, de los medios ambientes, de las maneras de ser de los mexicanos de la clase media o de los pequeños pueblos sin historia, de sus problemas sentimentales, eróticos, vitales; autenticidad en la búsqueda de un estilo propio, en el que las influencias no llegan a imponer la imitación y son, en cambio, riquezas que asimila el cineasta.

Acaso una de las pruebas del subdesarrollo en que se halla el cine mexicano sea su falta, no digamos ya de creadores, sino por lo menos de tendencias definidas. En los últimos años hemos visto aparecer, en todos los países con industrias cinematográficas de consideración, movimientos y escuelas cuyos componentes se unen, pese a sus naturales peculiaridades como artistas, en torno a determinadas afinidades de tema, de posición moral, estética, política, etcétera, o bien de necesidades prácticas de la creación, relacionadas con los imperativos industriales o económicos del cine. Mientras hemos visto, últimamente, desarrollarse una tendencia de realismo crítico en Italia, la *nouvelle vague*, el *cinéma-verité* y el cine paralelo en Francia, el *free cinema* en Inglaterra, el cine independiente y la *living camera* en Estados Unidos, en México no ha ocurrido nada semejante.

Quizá este fenómeno se deba a que en realidad, desde la segunda posguerra, el cine mexicano no ha tenido, técnica, intelectual y formalmente, desarrollo alguno; se ha quedado fijo en una situación estática que ha ido deteriorándose y ha asfixiado todo intento aislado por superarla.

No se puede decir que los nuevos cineastas participantes en el concurso representen una tendencia o un movimiento, pues hasta ahora es problemática incluso su unión alrededor de unos mínimos objetivos comunes. Pero no puede dejar de verse como un signo positivo el que, en general, surjan de núcleos más perrechados intelectualmente (como cualquiera puede advertir, el nivel cultural de los consabidos cineastas mexicanos, aun de los más prestigiosos, es verdaderamente vergonzoso) y que casi todos ellos, en particular todos los premiados, hayan solicitado la colaboración de la inteligencia del país. Así, por ejemplo, Rubén Gámez, pidió el texto de *La fórmula secreta* a Juan Rulfo y su lectura al poeta Jaime Sabines; Juan José Gurrola y Juan Guerrero, para realizar *Tajimara* y *Amelia*, partieron de relatos de Juan García Ponce, en cuya adaptación participó el propio autor; Alberto Isaac basó *En este pueblo no hay ladrones* en un relato de Gabriel García Márquez, adaptado por el crítico de cine Emilio García Riera (además, en un aspecto menos importante, pero significativo, Isaac incluyó como actores a otros conocidos artistas e intelectuales); Salomón Laiter y Manuel Michel adaptaron, en el tríptico *El viento distante*, dos relatos de José Emilio Pacheco; Juan Ibáñez y José Luis Ibáñez llevaron al cine dos historias de Carlos Fuentes; Héctor Mendoza un cuento de Inés Arredondo... Por lo demás, los nuevos músicos, los nuevos actores (formados en la gran mayoría de los casos en los grupos universitarios o experimentales de teatro), los nuevos artistas, en fin, tuvieron una gran participación precisamente en los films del certamen, que resultaron ser los mejores. De ello se puede concluir que, por primera vez en forma conjunta,

los creadores e intérpretes de las más recientes promociones se interesaron de manera concreta y práctica en hacer cine. Si se quiere, no es bastante para hablar de una tendencia o un movimiento, pero sí para considerar que se ha dado un gran paso tendiente a mover el cine mexicano hacia las zonas de la inteligencia, de la sensibilidad y las preocupaciones de nuestro tiempo. Eso no es poca cosa.

Queda un problema por resolver: el destino de estos intentos. Por lo pronto, no parece que vaya a producirse un cambio notable en la estructura de la industria, ni siquiera en los gremios de la gente de cine. (En este sentido son bien contundentes, para no ir más lejos, las declaraciones de uno de los líderes de la agrupación de directores, Alejandro Galindo que declaró a un periodista: "... Es la lucha por la supervivencia: si al año hay 50 películas y son 65 los directores, no vamos a permitir que algún otro, por más ilusiones, preparación, entusiasmo que tenga, venga a quitarnos nuestro *modus vivendi* que ya de por sí es difícil entre nosotros. Y más aún cuando las leyes nos han dado una situación de privilegio, protegiéndonos.") Puede preverse, que alguno de los ganadores del concurso pase a formar parte del cuadro de realizadores o técnicos de la industria —lo cual no garantiza, desde luego, que se le dará la oportunidad de seguir haciendo el cine que quiere hacer—, pero, dada la actual situación, es difícil concebir la posibilidad de que cada año, con cada nuevo concurso (pues hay indicios de que la Dirección de Cinematografía va a patrocinarlo en adelante), se les abra las puertas a los demás ganadores. La existencia de un cine marginal o paralelo, posible en otras partes, en México aparece como una quimera: sólo podría ser financiado por la distribución y exhibición de los films, y también en este campo hay "situaciones de privilegio" y "protecciones", como diría Galindo, que los bloquearían. De hecho, en México el cine es un *trust*, un monopolio de unos cuantos productores y algunos sindica-



Pixie Hopkin y Mauricio Davison en *Tajimara*

¹ *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*. Número 159, 11 de julio de 1965.

tos. En la medida en que los trabajadores del film, los que necesitan económicamente del desarrollo y fortalecimiento del cine mexicano, se den cuenta de este problema y lo resuelvan, ese nuevo cine encontrará un terreno propicio para su crecimiento.

Lo importante por ahora es que unos cuantos realizadores y sus equipos han hecho ver algunas de las posibles renovaciones artísticas del cine mexicano y

han demostrado que de él podrían surgir obras contemporáneas nuestras en verdad, y contemporáneas de los films que se hacen en otras partes del mundo. Una pequeña victoria que no ha ganado la guerra, ciertamente, pero que puede enseñar el modo de ganarla, si los *nuevos* están dispuestos a continuarla. Tienen ya sus primeras armas: unos cuantos films que valen el esfuerzo y la ilusión con que se hicieron.

Virgen mexicana. A través de las páginas del prólogo nos damos cuenta que la idea tenía tanto de viajera como el mismo Usigli; que los desplazamientos del autor, de un país a otro, al servicio de la diplomacia mexicana en el extranjero, sublimizaron el tema hasta convertirlo en una especie de obsesión cuyo origen se podría hallar en la infancia del dramaturgo.

Asimismo, el prólogo da lugar a una serie de lucubraciones, bastante brillantes por cierto, sobre el teatro llamado poético y sobre el teatro de ideas. Del primero nos dice que el aliento poético que puede caber en una pieza de teatro está "implícito en la capacidad poética de cada autor", pero que de ningún modo un hombre dotado de capacidad necesariamente es capaz de convertirse en un poeta dramático. Califica de equivocado a Percy Bysshe Shelley por haber hecho el intento. Rinde culto a la esencia, la naturaleza y las formas propias del teatro, género que siempre requiere de la anécdota, los caracteres y la acción. Critica a la generación actual que se limita a copiar, con menos habilidad y con una idea menos desarrollada del movimiento escénico, los cánones del expresionismo, "fruto teatral de la primera posguerra". Para Usigli, los existencialistas franceses no tienen nada que hacer en lo que respecta a la literatura teatral. No inventan nada. Sus errores son los siguientes: han reemplazado la anécdota por la idea, han convertido el carácter en un símbolo, le han dado mayor importancia al diálogo que a la acción. Con sorprendente seguridad y con una capacidad al autoculto igualmente sorprendente, Usigli llega a afirmar que algunas obras actuales desaparecerán de la historia de la literatura y el teatro, mientras que en páginas posteriores reexplica su posición como primer dramaturgo mexicano, asunto que, aunque parezca grotesco, es de difícil refutación.

Tanto la obra como el prólogo resultan impecables en su redacción. Sin embargo, el prólogo es más interesante que la obra. Por medio de tres actos llenos de personajes históricos, Usigli recrea los antecedentes de la supuesta aparición de la Virgen de Guadalupe. Paradójicamente, ya que el mismo Usigli prefiere la acción a la idea, cada uno de estos personajes (Carlos V, los Misioneros y Religiosos de la Nueva España, la Reina Isabel, porteros, criados y frailecillos) van planteando reflexiones sumamente elevadas que, en sí, no constituirían, a pesar de lo que Usigli afirma en el prólogo, ningún defecto, pero que, por desgracia, parecen adelantarse a la historia, como si los personajes hubieran sabido de antemano acontecimientos posteriores a su época. Por esta razón, y también paradójicamente, algunos personajes y sus diálogos se convierten en expresiones simbólicas, al mismo tiempo que pierden sus valores autónomos para convertirse en instrumentos (muñecos o títeres) del autor.

Por la falta de obras auténticamente teatrales, auténticamente mexicanas, nadie puede negar la importancia de Usigli como autor dramático. Algunos de los jóvenes autores, a pesar de una o dos obras bien pensadas, impecablemente escritas, no pueden aún disputarle el sitio privilegiado que ocupa.

—A.D.

LOS LIBROS ABIERTOS

ANDRÉ BRETON. *Los vasos comunicantes*. Serie del Volador. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1965. 159 pp.

Aproximadamente treinta y cinco años después de ser publicada en su idioma original, aparece en español esta obra de André Breton. El retraso habla en su favor. De acuerdo con los principios del surrealismo, del que es el innegable y muchas veces negado guía espiritual, Breton no ha buscado ninguna relación fácil con el público a través de la literatura. Su obra es breve y cerrada, tanto en prosa como en verso. Como *Nadja*, *Los vasos comunicantes* se inscribe voluntariamente en un género híbrido que participa de la confesión, de la novela, del ensayo y escapa a todo intento de clasificación. Ésta es una de sus virtudes. Treinta y cinco años después de su creación, el libro tiene todavía el carácter vivo y auténtico que le da su radical sinceridad y su condición de documento personal. Sin embargo, algunas de las contradicciones más importantes del surrealismo se hacen evidentes en él. Toda la parte de *Los vasos comunicantes* que recoge directamente lo que los mismos surrealistas deseaban que se viera como la "experiencia surrealista", revela ahora su carácter demasiado superficial, en algunas ocasiones meramente adolescente. Casi en ningún momento el contacto de Breton con el mundo irracional, su entrega a los sueños y a las coincidencias secretas alcanza la profunda dimensión, toca el misterio que con tanta verdad y belleza han develado, sobre todo, los románticos alemanes, a los que el surrealismo parece deberles también todo en este respecto, y muchas veces se queda en mero juego superficial a las escondidas o en la voluntad de ver maravillas donde no las hay más que mediante la aplicación racional de un voluntario y muy determinado criterio estético — solamente estético. Pero —también sin embargo— algunos de los aspectos más auténticamente revolucionarios de la "teoría" surrealista son expresados con espléndida penetración en el libro. La necesidad de la revolución total, la exigencia de asumir la parte irracional del hombre en todo movimiento libertador, la negación del trabajo como experiencia positiva, el poder del amor como fuerza capaz de cambiar las estructuras sociales encuentran en Breton un expositor lúcido y penetrante. Y sobre cualquier otra consideración —y en este respecto es donde el libro muestra su elemento más contradictorio— cada una de las páginas de *Los vasos comunicantes* revelan, muestran e imponen la maravillosa prosa, el extraordinario poder ver-

bal de un gran escritor. A pesar de las deficiencias de la traducción, los períodos envolventes de Breton, sus largos párrafos en los que ideas e imágenes aparecen y se mezclan con exquisita facilidad, el ritmo seguro, profundo, con un aliento largo y continuado que jamás se quiebra, reduce y apresura al lector de una manera inevitable. Este estilo maravilloso es el que hace de *Los vasos comunicantes* un gran libro —y al mismo tiempo contradice uno de los propósitos del autor. Finalmente, en lugar de una gran revolución vital, nos encontramos con que el surrealismo, más allá de sus métodos y manías, ha logrado crear, cuando se pone en manos de un artífice como Breton, una espléndida literatura. Esto es muy importante también —y no deja de ser revolucionario. Quizás este fenómeno explique mejor que nada el secreto de su permanencia.

—J. G. P.

RODOLFO USIGLI: *Corona de Luz*. Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México, 1965. 220 pp.

En dos prólogos Usigli describe las inquietudes que lo orillaron a pensar en el tema de la Guadalupana y ambos le sirven de pretexto para expresar algunas ideas singulares con respecto al teatro universal, al teatro mexicano, y al desarrollo de la literatura dramática.

Corona de Luz, según explica Usigli, es una pieza anti-histórica, tan anti-histórica como *Corona de Sombra*. Ya en el prólogo de esta última obra, escrita en 1943, Usigli afirmaba que "México es el país de la Guadalupana" y, según asegura el propio Usigli en la forma tan contundente en que suele expresar sus aseveraciones, en esta época ya pensaba en crear una obra sobre el tema de la



Thomas Mann: mínimo homenaje

"Su presencia era irresistible. Su ausencia es irresistible. Pero su ausencia está llena de presencia y su presencia ¿no estaba hecha principalmente de ausencia? Su ser y su no ser están maravillosamente unidos." En su libro de memorias, Monika Mann comenta con estas palabras la reciente muerte de su padre. El día doce de este mes de agosto se cumplieron diez años de esa muerte. En vida, Thomas Mann se encontraba ya entre los autores contemporáneos que mayor atención han recibido de la crítica. Desde su muerte, nuevos estudios e interpretaciones han aparecido, asegurando la continuidad de esa atención, que no parece disminuir. Y sin embargo, se siente imposible dejar pasar este décimo aniversario de la desaparición física de uno de los grandes escritores de nuestro siglo sin hacer, brevemente al menos, otra llamada.

Erika, la mayor de las hijas de Mann, recuerda que en sus últimos años, su padre le confesó: "Cuando uno se hace viejo y debe morir son muchas las cosas que nos oprimen... Una gran inquietud y melancolía se ciernen sobre mis días postreros." El tono de estas palabras está de acuerdo con la aguda tristeza de uno de sus últimos ensayos, el dedicado a Chejov, que sostiene como un constante *leit motiv* la frase de Próspero en *La tempestad*: "And my ending is despair"; pero concluye con la

en la realidad de la forma. Pero esta misma al carecer de todo apoyo vital tiene que buscarse en la tradición, en los ejemplos anteriores. Así, se convierte en parodia. Toda la obra de Mann es antes que nada una voluntaria, gigantesca parodia. Sólo que esta parodia no está dirigida a la negación, sino que busca hacer posible la realidad misma que su forma niega al darle nueva forma. La vida se convierte en una pura representación; pero una representación *significante*, que no se pierde en la nada, sino que se recupera a través del arte. Es él entonces el que la dota de sentido y adquiere de este modo una categoría moral. Mediante este proceso, el sujeto pierde su carácter puramente subjetivo. Éste se cristaliza en la obra, objetivándose y haciendo comunicable su realidad.

Gracias a esta particular concepción, Thomas Mann consiguió reconciliar siempre su voluntad de negación y su impulso creador. De ella se desprende ese carácter cerrado y clásico de su obra, y la sorprendente dirección de su desarrollo como artista. Siguiendo las revelaciones que él mismo nos dejó en el *Boceto de mi vida* y otras cartas y fragmentos autobiográficos, es admirable y conmovedor constatar la evolución que lo llevó desde el decadentismo romántico del joven escritor perseguido por la idea del suicidio hasta la serena madurez que hizo posible la realización de *José y sus hermanos*, la



Thomas Mann, con Katia, su mujer, y Erika, su hija mayor

esperanzada afirmación de que, aunque el artista no tiene respuesta para las preguntas finales, debe seguir "contando historias, dándole forma a la verdad, esperando oscuramente, algunas veces casi confiadamente, que la verdad y la serena forma ayudarán a liberar el espíritu humano y a preparar a la humanidad para una mejor, más amable y meritoria vida". En esta continua oscilación de Mann entre su profundo pesimismo, su irreductible apego a la verdad última del conocimiento trágico y la fe en el consuelo que el arte puede comunicar a través de la belleza y la verdad de la forma, descansa toda su obra, y es ella la que convierte su radical negación en espléndida afirmación.

No entra en los propósitos de este breve homenaje intentar un examen crítico de esa obra. Mann es uno de los autores que con mayor pasión y sinceridad enfrentó los problemas de su tiempo. Hizo de ellos el alimento básico de su literatura. Pero el juego dialéctico que se establece entre el pesimismo vital, el último fondo nihilista de la posición de su autor y la poderosa realidad de la creación pueden conducirnos al secreto del valor de su forma y su segura permanencia. Mann procuró siempre que su obra no negara su procedencia. Desde *El pequeño señor Friedemann* y *Los Buddenbrook*, sus primeras creaciones, hasta *La engañada* y *Las memorias del estafador Félix Krull*, que se cuentan entre las últimas, sus novelas, cuentos y ensayos críticos, descansan en la aceptación, unas veces serena y sonriente, otras trágica y destructiva, de ese camino del conocimiento que conduce a la nada. Su continuo replanteamiento del eterno conflicto entre vida y espíritu, los múltiples enfrentamientos entre estas dos fuerzas que nos ofrece su obra, nos son presentados una y otra vez como una irónica confrontación dentro de la que la única respuesta se encuentra

cíclica "comedia de lo divino", en la que la enciclopédica suma de conocimiento se une a una sonriente aceptación del "alto juego de la vida", y más adelante la sostuvo a lo largo de la dolorosa creación de *Doctor Faustus*, su último y más terrible lamento nihilista.

Detrás de toda esa literatura enorme y grandiosa, se oculta la voluntad de mantener la posibilidad de la creación, en el más alto sentido de la palabra y por encima de todos los elementos críticos disolventes que la amenazan insinuando su imposibilidad, como una obligación moral, esa obligación que es la única que conduce al artista del campo del espíritu puro al de la vida, haciendo efectiva su momentánea reconciliación. Thomas Mann fue siempre fiel a ella. La carencia total de datos llamativos en su biografía, más allá de los que describen la realización de sus obras, y que con tanta claridad definen el sentido de esa "presencia llena de ausencia" de que habla Monika Mann, afirman también la verdad de sus repetidas declaraciones sobre su vida como una fuerza extraída de la debilidad y dirigida a la continua realización de su tarea creadora. En ella se encuentra su verdadera presencia. A través de ella, que encuentra en la magia de su forma el más efectivo medio de conducir al hombre más allá de su dolor, las palabras que Hermann Hesse pronunció en su discurso fúnebre en honor del "querido amigo y del gran colega" se hacen cada vez más auténticas al cabo de diez años: "Lo que podríamos encontrar tras su ironía y su virtuosismo, en materia de corazón, de fidelidad, de responsabilidad y de disposición para el cariño... será, precisamente, lo que su obra y su recuerdo transmitirán, más allá de los oscuros tiempos presentes, a la lejana posteridad."

JUAN GARCÍA PONCE