

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

CLAUDE ROY
Sobre Octavio Paz



MIRCEA ELIADE
Los mayas



JEAN-FRANÇOIS REVEL
ETA y el nacionalismo



DIEGO RIVERA
Una retrospectiva



Nueva época / Noviembre de 1983

DIALOGOS 113

Revista bimestral publicada por El Colegio de México

ENSAYO

Rafael Segovia, Elecciones y electores

Silvio Zavala, Fray Alonso de la Veracruz

Mario Ojeda, Concepciones norteamericanas en torno a la crisis mexicana

Concha Zardoya, La torre inclinada

Luis González y Guillermo de la Peña, **El campo y la ciudad**

Adam Schaff y Gerard K. Boon, **Microelectrónica**

José Luis Martínez, Imagen primera de Octavio Paz

POESIA Y NARRATIVA

Giacomo Leopardi, Osip Mandelstam, Alberto Blanco, Tomás Calvillo,

Alfonso Simón Pelegri y Wang Meng

Cartas de Claude Debussy

IV Encuentro Hispanomexicano de Científicos Sociales: Jesús Reyes

Heróles, Víctor L. Urquidí y Javier Solana

Dibujos de José Luis Cuevas

Adquiera el ejemplar en su librería favorita.



Si desea suscribirse, llene este cupón.

DIALOGOS

Revista bimestral

Adjunto giro bancario o cheque núm.

_____ del banco _____

_____ por la cantidad de

_____ a nombre de **El Colegio de**

México, A.C., importe de mi suscripción

por _____ año(s) a la revista **Diálogos**.

Nombre _____

_____ Tel. _____

Dirección _____

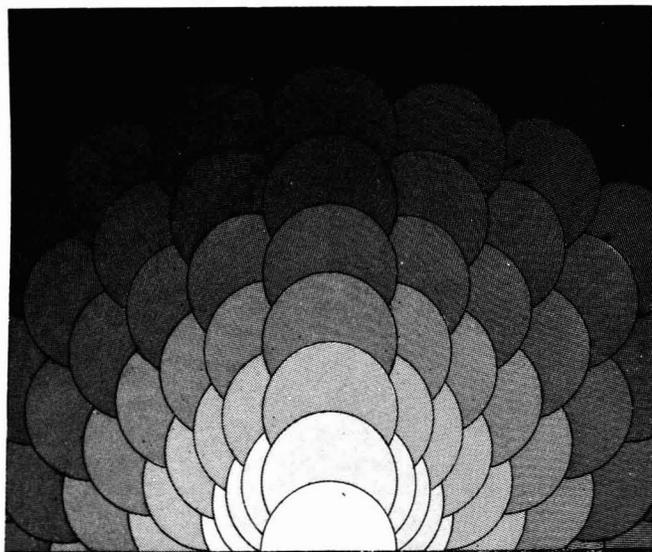
Ciudad _____

Código Postal _____

Estado _____

Pais _____

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



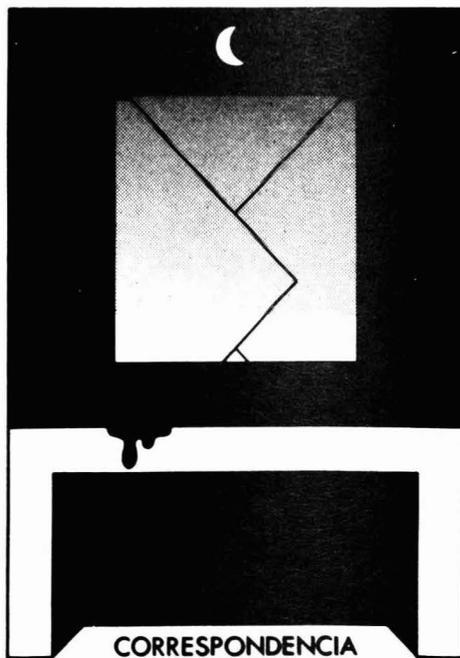
Una serie que lo acompañará, divertirá y sobre todo le será útil
Viernes y Sábados 00:00 Hrs.

CONDUCTOR: LUIS CARBAJO

TVONCE

CARTAS ECHADAS

Colección Cultura Universitaria 8 / Dirección de Difusión Cultural



CORRESPONDENCIA
1927 - 1959

ALFONSO REYES

VICTORIA OCAMPO

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

SUMARIO

Volumen XXXIX, Nueva Epoca, número 31, Noviembre / 1983

- Jean-François Revel:** Nacionalismo y racionalismo: 2
Olga Orozco: Penélope: 5
Mircea Eliade: Viaje al mundo maya (Fragmentos de un diario): 6
Claude Roy: Los soles de Octavio Paz: 18
Rosario Ferré: El sueño de Ramayquía: 20
Lelia Driben: Diego Rivera y su legado a la historia de México: 25
Antonio Souza: Niños de Diego Rivera: 31
Juan María Fortunato: Permanencias: 32
Mel Gordon: El control del éxtasis (La actuación en el expresionismo alemán): 33

RESEÑAS

LIBROS

- Teresa Waisman/Alberto Paredes:** Sáltale rata a atar el atlas (*Deshoras*, de Julio Cortázar): 41
Jaime G. Velázquez: Brash y Perea: nuevos poemas y nuevos cuentos (*Incendio de voces*, de Jorge Brash, y *Aboli bibelot*, de Héctor Perea): 42
José Carlos Cataño: Redefiniendo la cultura (*Lenguaje y silencio*, de George Steiner): 44
Margarita Pinto: Historias paralelas (*Jaque a la dama*, de Jesús Fernández Santos): 45
Ana María Zubieta: El naufragio de una novela (*Libro de navíos y borrascas*, de Daniel Moyano): 46

LETRAS

- Ida Vitale:** José Bergamín en mi memoria: 49

FILOSOFIA

- Carlos Pereda:** Acerca de rincones: 51

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Administración: Carlos Angeles

Corrección: Jaime G. Velázquez

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

Teléfonos 550 02 36 y 550 43 83

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

Precio del ejemplar sencillo: \$ 100.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 200.00

Suscripción anual: \$ 1,000.00 (35 Dlls. en el extranjero).

JEAN-FRANÇOIS REVEL

NACIONALISMO Y RACIONALISMO

El terrorismo que continúa ensangrentando Europa occidental durante este último cuarto de siglo figurará, sin duda, como un enigma histórico para nuestros descendientes. Ellos vivirán probablemente en sociedades menos democráticas y más pobres que las nuestras, menos humanas, menos tolerantes y menos respetuosas de las minorías. Esta es la reflexión que me hice durante mi reciente viaje al País Vasco español. Este interrogante me perseguía, una vez más: ¿por qué, a pesar de la instalación de un régimen democrático en la Península a partir de 1976, a pesar de la adopción en 1979 del Estatuto de Autonomía y su aprobación por referéndum popular, por qué la violencia y el asesinato continuaban?

Esta pregunta la he hecho constantemente a los amigos que me acompañaban en este viaje, periodistas y escritores vascos o no, especializados en los problemas de Euskadi. La he planteado a historiadores, autores de obras prestigiosas y a dirigentes políticos. Todos, sin excepción, tras enumerar lo que se podría llamar las causas normales de la insatisfacción vasca, causas históricas, recientes o antiguas, tras haber analizado numerosos motivos actuales de decepción y de irritación, las dificultades económicas, la mala voluntad atribuida a Madrid en la aplicación integral de Estatuto, todos, a fin de cuentas, terminaban por convenir que se desembocaba en un factor desconocido, un "X" irracional, que escapaba al análisis y que hacía totalmente inexplicable la supervivencia del terrorismo en 1983.

Esta misma confesión de una impotencia de la razón ante el fenómeno terrorista la he encontrado luego en la extraordinaria conversación de Julio Caro Baroja con Ander Landáburu (*Cambio 16*, No. 605). El eminente antropólogo no dudaba en describir el País Vasco como un "país enfermo", un caso de "patología social", de "mentalidad arcaizante". El ve la huida hacia el terrorismo como una manera de rechazar el "principio de realidad", habría dicho Freud, de huir de la complejidad de los hechos y, en el fondo, de la democracia misma.

Pero, ¿qué es la racionalidad en política? Si consiste en concebir y poner en práctica acciones adaptadas a sus fines, con vistas a alcanzar objetivos realizables, entonces la violencia constituye, a veces, una de estas acciones apropiadas. La guerra, la insurrección, el terror pueden ser armas racionales cuando se nos priva de todos los otros medios. Incluso cuando son suicidas, esas armas pueden constituir al menos el signo de rechazo absoluto, de protesta suprema, del "no" de la muerte ante la opresión. Pero ¿no es falso, no es incluso un poco ridículo, para un vasco de hoy, considerarse en tal extremo?

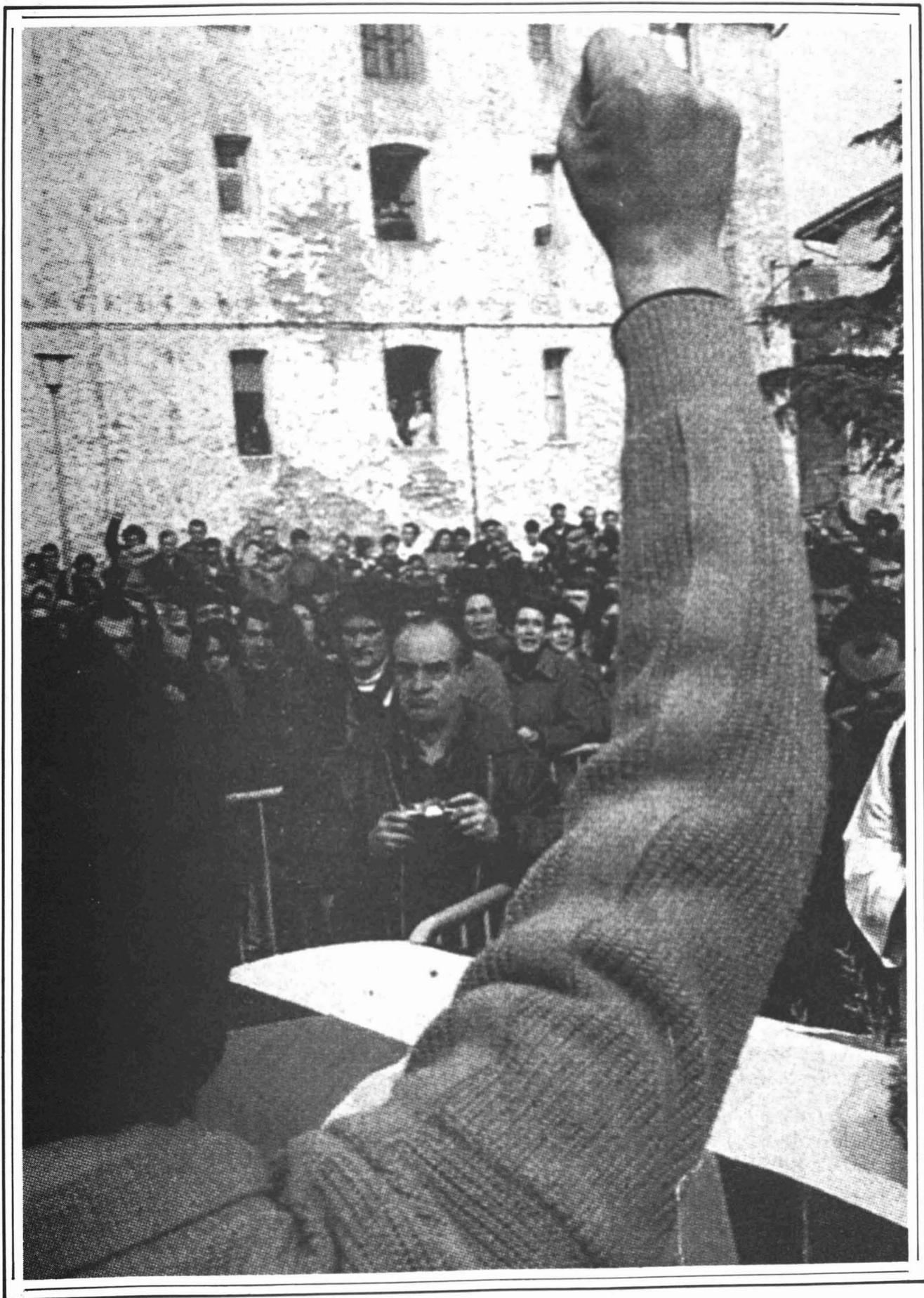
La locura de ETA consiste en perpetuar bajo una democracia y contra una democracia los razonamientos y los comportamientos que fueron elaborados bajo Franco y con rela-

ción a Franco. Ahí está la paradoja fundamental y, yo diría, la cobardía esencial del terrorismo casi por todas partes actualmente. Se dirige principalmente contra democracias que por naturaleza se prohíben defenderse por medios totalitarios. En los verdaderos sistemas de opresión hoy, no hay terrorismo, porque la policía en esos países es muy eficaz para que pueda haberlo, la vigilancia de cada ciudadano es demasiado estrecha para permitir la subversión clandestina, las fronteras están bien guardadas para que pueda llegar la ayuda extranjera.

Por supuesto, ETA ha probado su coraje luchando contra Franco, en la época en que los riesgos de la represión eran altos. Pero el delirio político comienza a partir del día en que, para poder justificar su existencia, ETA decreta que no hay diferencia entre el Estado franquista y el Estado democrático nacido del sufragio universal.

Este delirio político es común a los principales terrorismos occidentales: obstinarse en querer obtener sólo por la violencia lo que puede obtenerse perfectamente por la negociación. La "Rote Armée Fraktion" de Baader en la RFA, las Brigadas Rojas en Italia creyeron legitimarse imaginándose siempre estar bajo el nazismo y bajo el fascismo. Sus militantes decretaron que la "violencia revolucionaria" era el único medio de defender al "proletariado" en años en que jamás la prosperidad, la solidaridad habían alcanzado nivel más alto, cuándo jamás las garantías del Estado-Providencia habían protegido tanto al individuo contra las incertidumbres de la condición proletaria, contra la enfermedad, la vejez, el paro incluso. Sabiendo que sus ideas sobre su propia sociedad estaban condenadas a quedar minoritarias, estos terroristas venían, por consiguiente, a rechazar la noción misma de democracia y de voto. La violencia pura se convierte entonces en el único medio de escapar a la marginalidad política. Numerosos terroristas "arrepentidos" italianos han descrito, después de haber actuado, cómo esta construcción mental aberrante había tomado posesión de sus espíritus. Les era necesaria, como una droga, para hacer tragar a su consciencia asesinatos que, sin el trance ideológico, se les hubieran presentado como cobardes y repugnantes. La vuelta a la realidad es siempre dolorosa para estos terroristas: arrastra la necesidad de volver a empezar a ganarse la vida de forma normal, a la cual muchos de ellos se han revelado incapaces a causa del marasmo moral, el asco de sí mismos, el miedo a ser ejecutado por sus antiguos compañeros.

Tocamos aquí un nuevo factor: la tendencia de la comunidad terrorista a perseverar en su ser, a perpetuarse más allá de las condiciones que han provocado su formación. Al género de vida terrorista no le faltan ni ventajas ni encanto, sobre todo cuando se le practica bajo una democracia, y por tanto con un mínimo de riesgo. Dinero fácil, vida excitante, senti-



miento de ser un héroe, posibilidad de vivir de robos, de raptos y de crímenes justificándose con que es para defender una causa noble, fraternidad entre miembros de una sociedad secreta, todos los ingredientes están reunidos para tentar a aquellos a quienes aburre la banalidad del esfuerzo cotidiano y la búsqueda del compromiso, propia a toda civilización. A partir de ahí, la justificación política de la violencia podría muy bien no ser más que la "superestructura ideológica", en el sentido marxista, que sirve para legitimar una actividad delincuente y un "código de honor", análogo si no idéntico al de la mafia. (No olvidemos que los primeros mafiosos eran justicieros.) Además se sabe que en Italia y en Córcega la sociedad terrorista y la mafia se han compenetrado y ayudado (o denunciado) a lo largo de los años. Numerosos miembros del IRA irlandés son hombres que desde la adolescencia no han sido nunca otra cosa que terroristas y sería muy difícil readaptarlos a otro oficio.

Ciertamente no hay que exagerar pero tampoco hay que despreciar esta propensión de una organización clandestina a prolongar su existencia, por razones materiales y psicológicas, en el momento en que desaparece el contexto original que lo hizo nacer. Es en este momento, por lo demás, cuando interviene más eficazmente la recuperación de terroristas diversos por el terrorismo internacional, por los servicios especiales y las redes de entrenamiento y de financiamiento de los países del Este. Cuando los terroristas se han convertido en "profesionales", cuando el grupo terrorista se ha estructurado como una empresa o una burocracia, cuando los hombres que lo comandan están tan habituados a lo que hacen que dejan de preguntarse para qué sirve aquello, entonces suena la hora de integrarse a una Internacional terrorista, que es a la vez el FMI y el Club Mediterráneo de la violencia sanguinaria.

Sin embargo, en el País Vasco, como en Córcega y en Irlanda del Norte, la dimensión nacionalista introduce un elemento esencial que no existe en los terrorismos de tipo político puro, como los terrorismos italiano o alemán. El resentimiento cultural de una etnia original, antes dominada y humillada en sus costumbres, su lengua, a veces su religión, este resentimiento es lo más inextinguible del mundo. Los armenios y los kurdos son, además, otros ejemplos. La dimensión cultural es tan específica que se encuentra tanto en Eusdaki, cuyo desarrollo económico es desde hace tiempo superior a la media española, como en Córcega, provincia subdesarrollada en relación a la media francesa. La insatisfacción económica corsa no es, pues, el fondo del problema. Y el dinamismo económico vasco no calma el nacionalismo que, al parecer, sigue siendo el motor fundamental de la agitación, aunque ETA se ha vestido desde su Tercera Asamblea, en 1964, de harapos marxistas, de un estilo vagamente albanés, que no pasarán a la posteridad como una alta manifestación del genio filosófico vasco.

Pero, en la práctica, la diferencia capital entre un terrorismo de esencia nacionalista y un terrorismo estrictamente ideológico reside en el comportamiento de la población. En Alemania y en Italia, la población ha estado muy rápidamente, casi toda entera, contra los asesinos. En un clima nacionalista, incluso la parte de población que desapruueba secretamente a los terroristas, no acepta ni combatirlos ni denunciarlos, ni siquiera rechazarles una ayuda logística. Es por lo que la traducción del conflicto en términos racionales es tan difícil: en efecto, hasta los ciudadanos que son capaces de pensar racionalmente quedan pasivos ante la locura. La solidaridad "tribal" se mezcla con el miedo a las represalias

para obstruir el camino al razonamiento político realista y responsable.

¿Quién, qué fuerza puede volver a abrir el camino a la racionalidad política? A un observador exterior le parecerá que este rol central incumbe, del lado vasco, al Partido Nacionalista Vasco. ¿En qué se basan las tensiones entre Vitoria y Madrid? En la aplicación legal del Estatuto de Guernica. Es aquí donde el PNV, en tanto que partido, y el lendakari Garaicoechea, en tanto que jefe del Ejecutivo de la autonomía, deberían disipar todo equívoco: o bien el descontento vasco relativo a la aplicación del Estatuto concierne real y solamente a la aplicación demasiado lenta de este Estatuto; o bien las recriminaciones, incluso fundadas, sobre la aplicación del Estatuto son un simple recubrimiento tras el cual se oculta una voluntad de reivindicar la independencia.

En la primera hipótesis, no hay ninguna razón para convertir en tragedia permanente lo que es la vida política normal, hecha siempre de lentitud, de negociaciones, de obstáculos y de obstinación. Ninguna reforma ha sido nunca aplicada con un golpe de varita mágica. El Estatuto confiere a Euskadi un grado de autonomía regional único en Europa. Es necesaria una generación para hacerla pasar íntegramente a la realidad. Si ese es el objetivo, el único objetivo del PNV, debe decirlo y en consecuencia Vitoria debe combatir a ETA con la misma energía que lo hace Madrid.

Si la segunda hipótesis es exacta, es decir, si el PNV, tras su batalla por el Estatuto, oculta otra batalla por la independencia, también debe decirlo. Mido la enormidad de lo que adelanto, pero creo que clarificar esto sería saludable. Tendría la ventaja de hacer pasar la independencia del estadio de fantasma irracional al estadio de problema técnico. El País Vasco independiente, ¿comprende Navarra y Euskadi Norte? Si es así, ¿qué modalidad de negociaciones proyecta Vitoria con París? El español sería segunda lengua obligatoria (después del vasco), ¿para los francófonos también? La futura nación vasca independiente, ¿adoptaría el socialismo marxista como base de su Constitución, como lo quiere ETA? ¿Qué grado de colectivización de las tierras y de las fábricas implicaría esto? ¿Cómo se plantearía entonces el problema de la integración de Euskadi a la CEE? ¿Cuál sería la moneda del país? ¿Nacionalizarían las filiales de las multinacionales extranjeras?

Todas estas preguntas y mil otras aún constituirían un excelente ejercicio intelectual. Después de todo Quebec se porta mucho mejor desde que se planteó en términos explícitos los problemas de su independencia, con todas sus implicaciones económicas, diplomáticas, militares, políticas, culturales, para discutir sus implicaciones durante una campaña electoral democrática, y no con metralletas y para terminar finalmente en un referéndum, por lo demás, perdido por los independentistas del PQ (Partido Quebecois). Madrid no debería encontrar sacrilega esta discusión abierta, que ofrecería la ventaja de una vuelta a la lógica. El PNV debería salir de la ambigüedad, ya que es la ambigüedad la que alimenta los fantasmas paranoicos del terrorismo actual. Nada real justifica hoy el terror en tierra vasca.

Churchill decía de la Francia de 1940: "Un país que posee 400 clases de quesos no puede morir". Como enamorado del País Vasco, yo diría por mi modesta parte: no se puede dejar asesinar y fascistizar por sus propios hijos a una civilización que ha inventado las sociedades gastronómicas de San Sebastián.

OLGA OROZCO

PENÉLOPE

Penélope bordaba el periplo de Ulises.
Bordaba con realce el riesgo y las hazañas, la penuria y la gloria.
Recibía el dictado de los dioses copiando su diseño del bastidor de las estrellas.
Anudaba los hilos con los años.
Pasaban por el ojo de su aguja el caballo de Troya,
los horizontes indomables —esos que no someterán jamás al obstinado—,
los cíclopes, los vientos, los frutos que procuran el desarraigo y el olvido,
y punzaba de paso el corazón de otras mujeres, horadaba otras dichas.
Deshacer cada noche su labor equivalía a conjurar la suerte,
era deshilvanar cada aventura, volver atrás las puntadas del tiempo.
También tú, repudiada, bordas ahora el viaje de otro ausente,
infiel como las nubes, fabulador como el artero mar.
Pero bordas en tu favor lo que desdice el eco y recusan las sombras:
islas en vez de cuerpos que se adaptan a la forma cambiante del deseo,
resacas por delirios,
parajes extenuados en lugar de instantáneos paraísos,
tu casa floreciendo en la nostalgia en lugar de una puerta cerrada para siempre.
Querías imponer tu dibujo al destino,
convertir en destierro y en muralla la ola que arrebató al inconstante,
amordazar las fauces del oráculo que te condena por su desmemoriada boca.
Pero nunca serás ni el premio de un torneo con la muerte.
Porque por esta vez Mercurio no intervino en bien del traicionero.
Otra Circe perversa lo ha convertido en cerdo.

MIRCEA ELIADE

VIAJE AL MUNDO MAYA

(FRAGMENTOS DE UN DIARIO)

Mircea Eliade ha indagado sobre el simbolismo religioso desde un espectro que abarca la casi totalidad de las expresiones religiosas humanas, desde los monumentos teológicos de la India védica y la Grecia clásica hasta las formas chamánicas de los yakuts y kamtchadales. En la certeza de que el ser humano es por excelencia un homo symbolicus, Eliade analiza, desde la perspectiva de la ciencia de las religiones, los infinitos meandros del símbolo y sus significados. ¿Qué revela, qué muestra el símbolo como símbolo religioso?

Ante todo, muestra que los símbolos religiosos que señalan la estructura de la vida revelan una existencia más profunda y misteriosa que la conocida a través de la experiencia diaria. Muestran el lado milagroso e inexpresable de la vida y, al mismo tiempo, las dimensiones sacramentales de la existencia humana. “Descifrada” a la luz de los símbolos religiosos, la vida humana revela un lado oculto; proviene de “otra parte”, de lejos; es “divina” en el sentido de ser obra de dioses, de seres sobrenaturales.

La asombrosa capacidad de interpretación de Eliade, su profunda erudición y vasta cultura, parecieran indicar también que existe una especie de instinto de hermeneuta en todos los grandes historiadores. Ese instinto lo lleva a concluir, a través de indagaciones que son un monumento a la investigación, en la fundamental multivalencia del simbolismo religioso; en su capacidad para expresar simultáneamente un número de significados cuya relación no es evidente en el plano de lo inmediato. Pero él conduce su análisis —su lectura del mundo ‘trascendente’— más allá, y llega a subrayar el valor existencial del simbolismo religioso, es decir, el hecho de que un símbolo señala siempre una realidad o situación en la que se encuentra comprometida la existencia humana.

Mircea Eliade nació en Bucarest y vivió en la India de 1928 a 1932. Preparó su tesis de doctorado sobre el yoga y enseñó filosofía en la Universidad de Bucarest. Conoce profundamente el sánscrito, además de griego, latín, francés, alemán, inglés, italiano, hebreo y persa. Agregado cultural en Londres, posteriormente en Lisboa, fue profesor de L’Ecole des Hautes Etudes y comenzó a escribir directamente en francés. Enseñó en la Sorbona y en diferentes universidades europeas y es profesor titular de la cátedra de Historia de las religiones, en la Universidad de Chicago. Investigador, historiador de las religiones, filósofo, ensayista, catedrático, Eliade es también un gran novelista tanto en lengua rumana como francesa. Su obra narrativa, inscrita en el dominio de lo mágico, participa de un elemento fantástico. Ésta fue de hecho la primera de sus pasiones y ciertamente no la última, ya que en sus Diarios se encuentra un gran número de anotaciones realizadas en diferentes tiempos sobre la labor literaria y sobre su deseo de ser, sobre todas las cosas, un hombre de letras. Sus temas relevantes en la ficción son, entre otros, la intemporalidad del alma y del cuerpo, la irrelevancia del espacio físico, la sobrenaturalidad. Entre sus obras novelísticas se destacan La noche bengalí, El bosque prohibido, El secreto del doctor Honigberger, Medianoche en Serampor, Naitreyi. Pero sería un error sostener que el novelista vive en conflicto con el sabio. No se debe pretender encontrar en sus novelas una ilustración de

sus teorías como filósofo o historiador. Los temas propios del pensador persisten en el novelista, pero no están presentes en su obra sino para nutrir su substancia épica. Sus libros de investigación más importantes son Yoga, inmortalidad y libertad, El mito del eterno retorno, Mito y realidad, Mitos, sueños y misterios. Imágenes y símbolos, La nostalgia de los orígenes, El chamanismo, De los primitivos al Zen, Tratado de historia de las religiones, que culminan en la monumental Historia de las creencias y las ideas religiosas en cuatro tomos, empezada en 1976.

En 1965 Eliade vino por vez primera a México a impartir un curso de hinduismo; el registro de esa estancia se publicó en la Revista de la Universidad de México con el título de Diario mexicano; las siguientes páginas describen el segundo viaje al país, hecho trece años después con el exclusivo propósito de recorrer la zona maya.

DIARIO

16 de diciembre de 1978

Desde hace algunos días no hago otra cosa que leer pruebas de examen y escribir cartas. He escrito unas veinte y dictado otras tantas a Katherine Bell. Por otra parte, no hubiera podido hacer otra cosa, tanto pienso en mi próxima partida a Yucatán y Guatemala en compañía de Paul Ricoeur y su mujer. Como la partida está prevista para pasado mañana, no puedo emprender ningún trabajo serio, ya se trate de la revisión de la tercera parte de la *Autobiografía* o de mi *Diario*, o incluso de mi novela *Las diecinueve rosas*.

Este mediodía, larga conversación con J. P., que ha llegado de Montreal hace dos días. Prepara una tesis sobre mí y ha leído todo lo que ha podido encontrar, incluidas mis novelas cortas traducidas por Mary Stevenson y que aún no han sido publicadas. Sus preguntas son muy pertinentes, pero yo me pregunto si mis respuestas le serán de alguna utilidad. Por una parte, la “inspiración” me abandona cuando tengo la impresión de repetirme, sobre todo si estoy a solas con mi interlocutor. Ante toda una clase, la relación se da de otra manera, pues yo no sabría exigir de los alumnos que conozcan mis ideas sobre la materia de los cursos. Por otro lado, a medida que J. P. me hablaba de aquello que le interesaba de manera particular (la semiótica, el psicoanálisis, etcétera), me sentía cada vez menos atañido por nuestro diálogo. He perdido demasiado tiempo, cuando era joven, y aun mucho después, en semejantes “diálogos de sordos”.

Mérida (Yucatán), 18 de diciembre

Para estar seguros de no perder nuestro avión hacia Memphis, que debía partir esta mañana a las siete cuarenta, hemos preferido pasar la noche en el Hotel Hilton, en el recinto

mismo del Aeropuerto. Mala sorpresa: una recámara con baño nos cuesta cuarenta dólares, con el ruido sobre nosotros de todos los despegues y aterrizajes que se efectúan durante la noche.

Desayuno en Memphis, donde esperamos durante una hora para hacer conexión con el vuelo a Nueva Orleans. Un tercer aparato nos deposita al fin en Mérida a las dos de la tarde. Desde el instante de descender del avión el calor nos sorprende como un fuetazo: más de 32°C, mientras que esta mañana en Chicago la temperatura se avecinaba a los 0°C. Nuestras recámaras son discretas en el hotel María del Carmen. Jardín tropical, con su piscina ritual rodeada de mesas redondas sobre las cuales multicolores parasoles arrojan un poco de sombra. En el vestíbulo, un árbol de Navidad con sus lámparas eléctricas, muy como en los Estados Unidos, y valijas por docenas: un grupo de turistas norteamericanos se prepara para salir.

Hemos ido a pasear al centro de la ciudad. Magnífico jardín público, en la Plaza Mayor, donde se sitúan la catedral y el palacio de gobierno. Bajo las arcadas de estilo hispanomorisco, las tiendas, los cafés, los restaurantes, se estrechan entre sí. Paul Ricoeur, guía en mano, nos da algunos datos elementales: Mérida, capital de Yucatán, fue fundada en 1542 en el emplazamiento de Tihó, antigua metrópoli maya. Tihó fue destruida, pero los bloques de piedra, algunos de los cuales estaban adornados con finas esculturas mayas, fueron recuperados para edificar la catedral (siglo XVI), la Casa Montejo y otras mansiones aristocráticas españolas. El ejército que tomó posesión de Yucatán estaba comandado por don Francisco de Montejo y León. La Casa Montejo, nos dice Paul Ricoeur citando su guía, es hoy la más antigua casa privada en toda América ocupada por los descendientes directos de quienes la construyeron.

Regresamos a nuestro hotel en una pequeña calesa tirada por un solo caballo y cenamos allí mismo. El restaurante, vetusto, melancólico, me hizo pensar en los descritos por Eça de Queiroz a fin de siglo. Pero ¿dónde?, ¿en qué novela?

Uxmal, 19 de diciembre

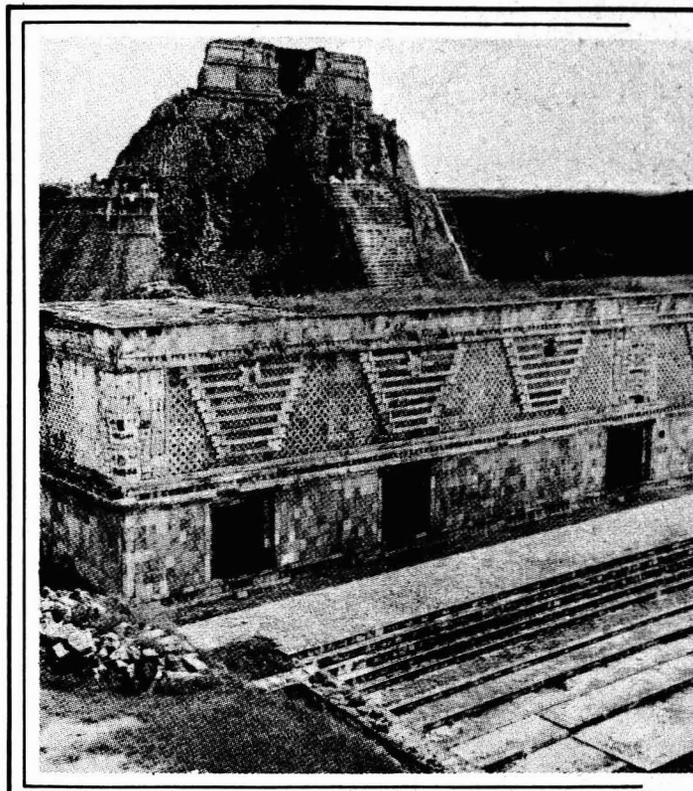
Esperando conciliar el sueño, leí buena parte de mi documentación sobre las civilizaciones mesoamericanas.

Hacia el mediodía, un coche de alquiler nos llevó a Uxmal en menos de una hora. El chofer estaciona su auto a la sombra y nosotros nos dirigimos hacia las ruinas. El primer monumento que visitamos es la pirámide llamada "del Adivino", que fue restaurada bajo la dirección de César Sáenz. Se la llama también la Casa encantada. De hecho, estamos en presencia de un conjunto de cinco templos, edificados cada uno en épocas diferentes. Trepamos penosamente los escalones de piedra y hacemos alto al cabo de una cincuenta para contemplar los edificios vecinos después de haberlos señalado en el plano. Algunos esperan aún ser explorados a fondo. De entre nosotros, sólo Paul se impuso subir los escalones hasta el fin, con el objeto de asegurarse una vez más de que los vértigos y el mal de pecho, que le hicieron pasar diez días el último mes en la clínica de la Universidad, no eran de origen cardíaco.

Vimos en seguida, justo al lado, el cuadrilátero de Las Monjas, donde deberemos asistir esta noche a un espectáculo de Luz y Sonido. Me contento con anotar al margen de la guía —pero sus márgenes son muy estrechos— algunas indicaciones que desarrollaré más tarde, cuando tenga calma. Precisamos una media hora para trepar al Palacio del Go-

bernador; después descendemos hasta la explanada del Juego de Pelota. Se trata de un rito que me apasiona desde hace mucho tiempo y que espero tratar con más detalle a lo largo del capítulo de *Historia III* consagrado a las religiones mesoamericanas. La Casa de las Palomas merece también ser vista. Está en vías de desaparición. Aunque pasamos una buena media hora contemplándola, no logré descifrar el escenario.

En el fondo, son las decoraciones en estuco de los muros exteriores las que hacen toda la belleza y el valor del sitio de Uxmal y le dan todo su sentido. No se puede sino quedar fascinado a la vista de ese bajorrelieve, por ejemplo, que ornamenta uno de los muros de la pirámide del Adivino, y que representa una cabeza de hombre emergiendo del hocico de una serpiente emplumada de *quetzal* (según César Sáenz, la



Uxmal, la pirámide "del Adivino"

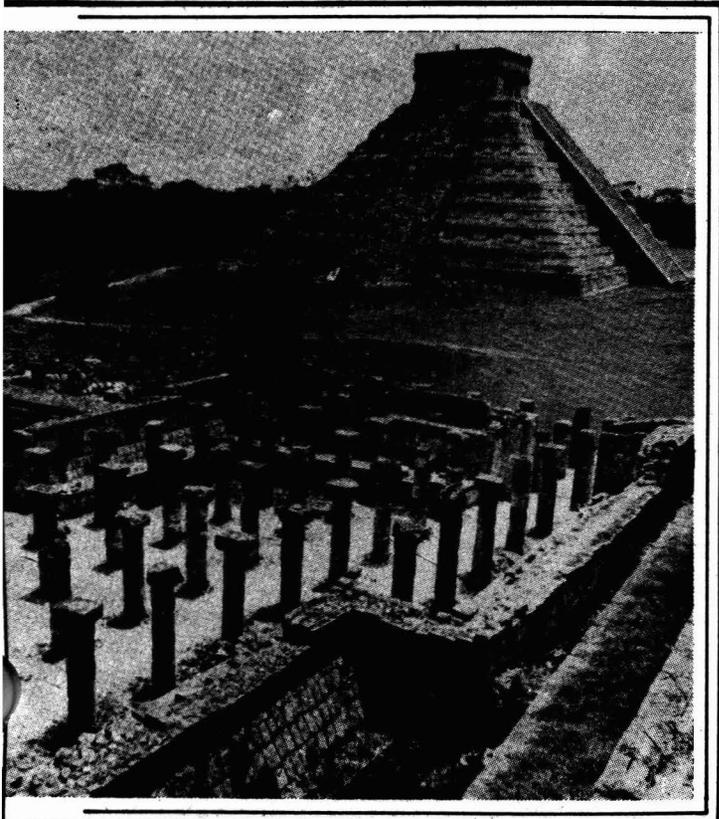
serpiente simboliza al sol). Y por doquier imágenes de reptiles de todas dimensiones. Habría mucho que decir sobre ese simbolismo obsesivo de la serpiente. El sentido cosmológico me parece evidente: la noche antes de la creación, la fertilidad, el nacimiento y el renacer... Escribo estas líneas a toda prisa, en el patio del restaurante Villas Arqueológicas, junto a su piscina rodeada de muros amarillos. Los niños juegan bajo los parasoles, entre inmensos floreros. Esperamos la hora de la cena. Me siento desabrido, melancólico, tanto lamento que no nos podamos quedar aquí dos o tres días más. Cada quien podría, así, a su hora preferida, amanecer o crepúsculo, volver a sus "ruinas preferidas".

Chichén Itzá, 20 de diciembre

Ayer por la noche, bajo los haces luminosos diversamente coloreados del espectáculo de Luz y Sonido, vi la trama iconográfica del Cuadrángulo de las Monjas. Por fortuna, el comentario que acompañaba al espectáculo era claro y desprovisto de pretensión. Comprendía algunos aspectos del ritual

en honor del dios Chaac, sobre un fondo de melodías extrañas y desconocidas, puntuadas de golpes de gong y aires de flauta. Después del espectáculo, volvemos por el bosque a los poderosos senderos de la selva.

Partimos esta mañana con el mismo chofer que nos llevó ayer a Uxmal. Atravesamos algunas localidades más o menos importantes. Algunas se amontonan sobre una plaza bien conservada, con árboles centenarios frente a una iglesia. Otras congregan toda suerte de casitas, cabañas perdidas entre la vegetación, las trepadoras y las buganvillas. Después de tres horas de camino llegamos a Chichén Itzá y nos instalamos en el Hotel Mayaland, situado en medio de un jardín tropical. Paul consigue un bungalow al fondo del parque; dos recámaras con terraza, a la sombra de grandes ár-



Chichén-itzá

boles en flor. Ningún vecino inmediato —el bungalow más próximo está a unos veinte metros. De tiempo en tiempo los pájaros dejan oír su grito metálico. Ocultos entre las ramas, permanecen invisibles. Experimento una alegría intensa al pasear a lo largo de senderos que serpentean entre la vegetación y al intentar identificar las flores tropicales que brotan entre las piedras.

Hacia el mediodía, primera visita a las ruinas. El conjunto comienza a unos cientos de metros del hotel, a ambos lados de la carretera. Progresamos con lentitud, pues la circulación es densa. En las cercanías de la entrada, vendedores de *souvenirs*, de limonada y de *coca-cola* ofrecen sus mercancías a los turistas de toda edad.

A través de los libros yo me había ya hecho una idea de Chichén Itzá, y además me había procurado un álbum con reproducciones. Pero sólo un fotógrafo con genio podría captar el secreto de los vestigios arqueológicos, y sobre todo los de la América Central. Por ejemplo esta inmensa, extraordinaria pirámide que domina el paisaje y se sitúa en medio de un plano desnudo, con excepción de un solo árbol justo al

lado del monumento. La pirámide consta de nueve plataformas superpuestas. Sobre cada una de las caras, mirando los cuatro puntos cardinales, una escalera de piedra de acceso a la cima donde se encuentra el santuario del dios Kukulkán. Mientras escuchaba las explicaciones del guía, ojeaba mi libro para asegurarme y tomaba notas en mi cuaderno. Me parece inútil retranscribirlas aquí.

No olvidaré esa plataforma donde son conservados, como morrillos en un muro, los cráneos de las víctimas ofrecidas en sacrificio; ni ese esqueleto con una serpiente alrededor de las piernas, ni esa gran área rectangular para celebrar el juego de pelota, de noventa metros de largo por treinta de ancho, rodeada de muros de doce metros de altura, sobre los cuales se instalaban los espectadores. Es la más grande área ceremonial de este tipo. Son numerosas: yo he visto la de Uxmal y, en 1969, las de Monte Albán y Xochicalco. Se han encontrado en muchos centros ceremoniales y figuran en diversos manuscritos que se han podido conservar. Es muy probable que la lucha entre los dos equipos que disputaban la partida simbolizara la confrontación de fuerzas antagónicas, o dicho de otro modo, la dialéctica creadora apta para asegurar la continuidad de la vida cíclica. Pero habría tanto qué decir —el simbolismo de este juego me parece tan inexpresable...

Es de señalar también la acústica excepcional: un simple murmullo en uno de los extremos del recinto se escucha a setenta metros...

El nombre dado a otra gran construcción testimonia la ingenuidad y el "provincianismo" de sus descubridores. Cuando ellos se apercebieron de este caserón de setenta metros por treinta y cinco de ancho, sus innumerables recámaras, escaleras esculpidas y puertas decoradas de jeroglíficos, los soldados de Francisco Montejo creyeron que se trataba de un monasterio de mujeres, y de allí el nombre de "Las Monjas" que le dieron y que conserva.

Recorremos algunos cientos de metros entre los árboles malos para ir a ver el pequeño lago de extraña belleza que se extiende a unos veinte metros al pie de las rocas.

Al regresar atravesamos la carretera y penetramos en otra parte del sitio arqueológico. Antes de llegar a los primeros monumentos descubiertos, es preciso atravesar el bosque durante un gran tramo. Yo continúo tomando notas en mi cuaderno, pero tengo miedo de no poder releerme, tanto he abreviado las palabras escritas a lápiz.

Desde lo alto de la plataforma de uno de los templos, vemos nuestro hotel. Nos parece muy próximo: pareciera estar a menos de un kilómetro, y decidimos regresar a través de la selva. Esperamos encontrar un sendero que nos lleve a la carretera. Pero al cabo de media hora de camino nos damos cuenta de que nos extraviamos. Después de reposar bajo un cedro gigante, desandamos el camino.

No olvidaré el fin de ese día en el patio del hotel. El silencio del parque no es turbado sino por el murmullo de la fuente. Permanecemos largo tiempo conversando en la terraza de nuestro bungalow.

Isla de las Mujeres, 20 de diciembre

Tres horas de carretera. Pasamos Valladolid, primera capital de Yucatán. Parque magnífico, y, naturalmente, una iglesia de un bellissimo estilo colonial.

Llegamos frente al océano y a tiempo apenas para tomar el barco hacia esa famosa "Isla de las mujeres". Al frente se perciben aún las palmeras de la orilla que acabamos de de-

jar. Será preciso que me informe sobre esta isla para saber a qué debe su nombre. A nuestro descenso nos ofrecen diferentes paseos en canoa de motor, pero nuestro único deseo es encontrar un lugar para desayunar. Se nos indica un pequeño restaurante cercano, que da sobre el puerto. Hacemos nuestra mejor comida desde que estamos en Yucatán: las langostas son la especialidad de la isla. Rara vez hemos comido mejores y cuestan mucho menos que una comida mediocre en Mérida.

Enseguida, damos un paseo a pie por las calles vecinas al puerto. Muchos restaurantes printorescos, infinidad de casas pintadas de colores claros, y por todas partes flores o árboles en flor. Los "artistas" abundan: talleres improvisados y tenduchos ofrecen multitud de cuadros. Aquí, la luz me

travesía de pie. Numerosos grupos de sudamericanos jóvenes, ruidosos, desbordantes de alegría. Las palmeras de la orilla se ven desde lejos, bañadas por la luz del atardecer.

Regresamos con delicia a nuestro hotel Mayaland. Por la noche releo mis notas y las transcribo.

México, 24 de diciembre

No tenemos medio de obtener la dirección ni el número de teléfono de Eric T. Llamamos a N. Petra, pero en vano.

Por la mañana, visitamos el Museo Nacional de Antropología. Permanecemos allí hasta la hora de cerrar. Sin duda alguna, es en su género uno de los museos más bellos y mejor concebidos. Es suficiente mirar con un poco de atención las colecciones expuestas, en orden cronológico, a través de una docena de salas, y leer las breves notas explicativas para tener ya una idea de la historia, no obstante complicada, de esas civilizaciones mesoamericanas aún muy poco conocidas. Tomo notas en mi cuaderno y al margen del excelente catálogo del museo, escrito por Ignacio Bernal, su director.

Lo que es a la vez fascinante y misterioso es comprobar la decadencia, luego la ruina, de todos los centros de civilización. En una cierta época, comprendida entre el año 200 antes de Cristo y el 150 después, las poblaciones del Valle de México comienzan a parecerse a Teotihuacan, centro ceremonial renombrado, donde están edificadas, entre otras, las pirámides del Sol y de la Luna. La época de gloria de esta nueva síntesis cultural va del año 350 al 650. Esta época es seguida de una decadencia. Teotihuacan cae en manos de tribus "primitivas" que vienen del norte, y la ciudad es destruida. Sin embargo, con el tiempo, los vencedores se dejaron civilizar por los vencidos, o toltecas, es decir "los artistas y los sabios" en la lengua de los conquistadores. La nueva civilización sincretista dura del 900 al 1200, cuando nuevas hordas descienden del norte, los aztecas o *mexica*. (Al principio se les llamaba *chichimecas*, es decir "nómadas".) No hablaré de la fundación mítica de su metrópoli Tenochtitlan, en 1325: el dios Huitzilopochtli había ordenado edificar el centro ceremonial alrededor de donde se viera a un águila devorar una serpiente.

Llegado al hotel, me doy cuenta de que no tomé ninguna nota sobre las diferentes fases de la civilización maya, que sin embargo marcó con su huella a todo Yucatán y Guatemala. Es sin duda la más innovadora de todas las culturas mesoamericanas y la que alimentaba un apasionado interés por la cronología, la astronomía, las matemáticas y la música. Más importante aún, ciertas poblaciones mayas sobreviven hasta nuestros días y preservan algo de su cultura original. Algunos "enigmas" podrían sin duda ser elucidados con la ayuda de las tradiciones orales de sus últimos representantes.

Cenamos en uno de los raros restaurantes abiertos en esta noche de navidad antes de asistir a la misa de medianoche. La inmensa catedral está atestada: flores, luces, olores de incienso...

Ciudad de Guatemala, 26 de diciembre

Siguiendo el consejo de nuestro chofer, nos hemos levantado al alba para ir al aeropuerto antes de que hubiera demasiada gente. A pesar de ello, los corredores están ya repletos y hay una cola enorme ante el mostrador donde debemos confirmar nuestro vuelo y registrar nuestro equipaje. Felizmente, Paul estaba con nosotros... Sin él habríamos tenido que re-



Chichen-itzá, detalle de guerrero y serpiente

parece más bella que en el continente, sobre todo más dorada, como en una Provenza legendaria...

Paseo en una lancha de motor equipada con un cristal que permite ver el fondo del mar. Los peces que se ven son de todas clases y tamaños. Cuando se arrojan trozos de pan al mar, se acercan en masa sobre el casco, los más grandes cazan a los más pequeños en un tropel irrefrenable.

Vemos, bordeando la costa, villas de estilo colonial. La carretera fue hábilmente trazada, entre la playa y la selva. Atravesamos enseguida una suerte de estrecho entre grandes rocas y el jardín de una suntuosa villa con playa privada y desembarcadero. Es para preguntarse quién podrá vivir allí.

Con frecuencia, nuestro piloto para el motor de la embarcación. Estamos sobre un banco de peces. Se presentan por miles, los unos contra los otros, y permanecen casi inmóviles. No comprendemos qué ha podido provocar tal aglomeración de peces adultos, pero se nos dice que la pesca está prohibida por los alrededores. Una vez más llegamos justo a tiempo para tomar el barco. Está repleto y debemos hacer la



Uxmal, detalle de la fachada del Cuadrángulo de las Monjas (edificio occidental)

gresar a nuestro hotel y pasar el resto de nuestras vacaciones en México.

El temblor de tierra del año pasado arrasó la ciudad de Guatemala. Las aceras se hundieron y algunos barrios hacen pensar en una ciudad bombardeada. Desde el avión vimos las cabañas y campamentos en los que miles de gente sin abrigo encuentran refugio. Me pregunto si la suciedad que invade nuestro barrio es también consecuencia del temblor. Después de pasear durante media hora regresamos al hotel. Felizmente, se trata del Hotel Colonial, vieja morada patricia notable por su frescura y calma, con patio, fuente y un loro en una inmensa jaula. Paso la mayor parte de la siesta en revisar mi cartapacio de notas sobre las religiones mesoamericanas.

A la caída de la noche la ciudad pasa por una metamorfosis. Salimos al azar por las callejuelas cercanas al hotel y llegamos a un parque, débilmente iluminado pero aún lleno de animación. A cada paso los vendedores nos ofrecen golosinas, chucherías y "recuerdos". La mayor parte son niños, viejos y hombres sin edad.

Excelente cena en un restaurante español. El patio donde se encuentran las mesas atestadas está rodeado de cuartos transformados en comedor. Nos conducen a uno que tiene ya una mesa ocupada. Nuestro servidor es un hombre que arrastra un poco los pies y no deja de sonreír. Atrae la simpatía y seguro que le hubiera encantado a Ramón del Valle Inclán.

Tikal, 27 de diciembre

Llegamos al aeropuerto antes de las seis de la mañana y nuestro avión no despegó sino dos horas más tarde. Tikal parece estar envuelta en bruma. Nuestro pequeño avión —que tiene sólo veinticuatro asientos— sobrevuela montañas cubiertas de selva, luego inicia un descenso brutal y aterriza sobre una pista minúscula al borde de la jungla y a unos cientos de metros de Jungla Lodge, donde debemos pasar la noche. En cuanto caminamos bajo los árboles tropicales de diferentes clases —palmeras, caobas, chicozapotes, cedros— con sus lianas colgantes, experimento una extraña impresión en la que la melancolía se mezcla a la euforia: me siento transportado cincuenta años atrás, a diciembre de 1928, época de mi primer contacto con la jungla, que fue la de Ceylán, a algunos kilómetros de Colombo. Escucho con embeleso los gritos y los chillidos de los pájaros exóticos y alcanzo a ver algunos en lo alto de los árboles. Puedo incluso identificar algunas especies: papagayos (*Chatilla tropical*), *Paurake* (o "Pucuyo").

Dejamos el equipaje en el hotel y partimos hacia las ruinas. Nuestro guía es una joven norteamericana, probablemente estudiante de antropología, muy simpática. Camina llevando en la mano un bastón muy largo y delgado, como los pastores del antiguo Oriente, del que se sirve para indicarnos algunos detalles de los monumentos. Se expresa con claridad, sin énfasis e incluso con cierto humor. Avanzamos con lentitud entre árboles gigantes, por senderos invadidos de hierbas y lianas, mientras escuchamos la "introducción general" proporcionada por nuestra guía con mucho tacto. Ella no nos conoce e ignora lo que puede interesarnos. A sus ojos nosotros no somos sino "turistas norteamericanos" igual que otros.

Por su conducto nos enteramos de que Tikal estaba habitado en el siglo VI antes de Cristo, aunque ningún edificio de la época se haya conservado. Los mayas acostumbraban de-

moler las viejas construcciones para edificar nuevas en el mismo emplazamiento. En los comienzos de la era cristiana, lo que se conoce hoy como *Plaza Mayor* tenía ya el aspecto que conservaría durante siglos, con sus plataformas y gradieros tan característicos. La época Clásica, dice nuestra estudiante, se extiende desde el año 290 a 900. Fue seguida de una época Postclásica. Como algunos de entre nosotros mostraron signos de impaciencia, nuestra guía se da prisa en concluir: la mayor parte de los edificios datan de la época Clásica y más exactamente de su segunda mitad, entre el 550 y el 900. Es también la época en que Copán y Palenque conocieron su hora de gloria. Posteriormente algo ocurrió, sin duda un acontecimiento que ningún arqueólogo ha podido esclarecer, y la creatividad de la cultura Tikal se extenuó bruscamente. Una parte de la población vive todavía en el lugar y continúa celebrando los cultos tradicionales en los templos y altares de la *Plaza Mayor*.

Pero el grupo comienza a dispersarse. Nuestra guía da vueltas a su bastón haciendo señal de reunirse y nos conduce a la *Plaza Mayor*. Pasamos ante diferentes monumentos para detenernos frente al templo llamado del "Jaguar gigante" o Templo No. I, según las guías. ¡El aspecto es extraordinario! Fue edificado en piedra calcárea en el transcurso del siglo I de nuestra era. Una base piramidal de nueve gradas —pues para los mayas el número 9 tenía carácter sagrado— sostiene una plataforma sobre la que se levanta un templo compuesto de tres salas. En la cima del templo, a cincuenta metros sobre el suelo de la plaza, se encuentra un edificio multicolor, desgraciadamente en ruinas, en forma de trono. Se accede a la puerta del templo por una escalera de piedra de extraordinaria pendiente, impresionante.

La *Plaza Mayor* está conformada por un gran número de templos y monumentos diversos apiñados alrededor del templo del Jaguar gigante. Jamás he visto tantas construcciones sobre un espacio tan restringido. La impresión que se desprende es tanto más fuerte cuanto que esta "ciudad muerta" está rodeada por todas partes por una jungla espesa, alta, enmarañada de árboles, lianas y viñas salvajes.

La historia de este centro ceremonial es aún mal conocida. Algunos sabios dudan incluso que llegue a conocerse jamás. Hoy, se piensa que Tikal fue una ciudad residencial, efectivamente. En todo el alrededor, en un radio de cuatro kilómetros, se han descubierto plataformas que habrían podido servir de asiento a casas de piedra o madera, y sus autores, que apenas habrán sobrepasado los cincuenta mil habitantes, han debido habitar esta zona de varios kilómetros cuadrados. De no ser así, ¿cómo habrían podido edificar estos templos y pirámides? ¿Quién hubiera transportado las piedras necesarias para su construcción? ¿Y dónde hubieran podido vivir los artesanos que han decorado y esculpido las fachadas? Habrán sido necesarios, por otra parte, varios miles de personas para proveer la alimentación, cultivar los campos y cuidar el ganado y las aves de corral.

Se nos dice que no es posible dar un solo paso sin caminar sobre vestigios de moradas en ruinas y otros monumentos enterrados bajo el suelo desde siglos. Las excavaciones tardaron ochenta años. La menor pirámide, una vez liberada de la vegetación que la recubre y penetra, debe ser restaurada, consolidada con hormigón. Después hay que defenderla permanentemente de la jungla, la lluvia, los temblores de tierra. Se han rescatado hasta la fecha miles de objetos diversos: herramientas, hachas, objetos de culto y de ornato, y un millón de fragmentos de barro y cerámica, material indispensable para reconstruir la cronología.

Yo sabía de antemano que nos harían falta al menos tres días completos para visitar los monumentos más importantes. Dejamos para el día siguiente la visita de algunos de ellos. Hoy nos contentamos, después de haber visto innumerables ruinas, con contemplar a placer la Acrópolis Norte. De todos los monumentos desenterrados hasta el presente, es éste en donde el emplazamiento es más complejo. Su plataforma terminal está situada a unos quince metros sobre el nivel de la plaza. La visión que se desprende es aún más impresionante después de saber que no se trata sino de la última de las acrópolis que se edificaron en el mismo emplazamiento. Y de las cuales se ha inventariado una buena docena. Se descubrieron los vestigios de un centenar de construcciones anteriores bajo la masa de este conjunto arquitectónico; los más antiguos datan del siglo II antes de Cristo. Tenemos tiempo de admirar algunas estelas cubiertas de jeroglíficos.

Regresamos a Jungla Lodge hacia el fin de la tarde. Los pájaros nos aturden con sus gritos. Avanzamos bajo los árboles, la nariz al aire, con el fin de verlos ascender en vuelo. Para mi gran pena y la de Christinel, no hemos visto aún esos pequeños monos extraordinarios llamados *spider monkeys*.

Después de haber cenado (muy mal, por otra parte) en el restaurante del hotel, esperamos la caída de la noche sentados en grandes sillas de dura madera, prodigiosamente incómodas, bajo el umbral de la "choza" en la cual dormiremos. Se trata de hecho de una especie de granja de unos veinte metros de largo, con techo de enramada ligada con mimbre. Las recámaras están separadas por delgadas paredes de celosía.

Tikal, 28 de diciembre

Noche inolvidable (¡al menos para mí!). Es la primera que paso en la jungla después de cincuenta años. Me acuerdo también de mi *kutiar* en la ribera del Ganges, en Rishikesh, en los Himalaya, donde viví desde el otoño de 1930 hasta la primavera de 1931.

"Se oía la respiración de la noche, enorme, femenina".* He releído esta frase de Octavio Paz (*Arenas movedizas*) hace tres días en el avión.

Nos levantamos temprano con el fin de visitar algunos de los monumentos vistos de lejos ayer, así como el pequeño pero muy precioso museo construido al borde del la jungla, y en él pasamos una hora. Tomo nota sobre nota en mi cuaderno, indicaciones bibliográficas sobre todo.

Paul me ha regalado un libro: *The birds of Tikal*, de Frank B. Smith. En el pequeño avión que nos llevaba a Guatemala, pasé el tiempo ojeándolo, con tanto deleite como pena. Sobre las doscientas especies que figuran en el libro, reproducidas en color, no vi sino doce o quince en total. Claro que yo no tenía gemelos, al contrario de la vieja norteamericana que vimos ayer al crepúsculo, que atisbaba los pájaros posados en lo alto de los árboles más frondosos y articulaba sus nombres en voz baja cada vez que identificaba a uno de ellos.

De todos modos, mi vista ha bajado considerablemente desde hace dos años. Un principio de cataratas, ha dicho el especialista que vi en París y que trató de detener el proceso recetándome gotas y medicamentos que tomo regularmente sin resultado apreciable. Me aseguró sin embargo que podría leer sin demasiado daño. "Que es lo más importante para usted", me ha dicho ¡sonriendo! Yo había tenido la de-

safortunada idea de culparlo. Y heme aquí mientras tanto abriendo desmesuradamente los ojos para poder ver las imágenes del libro sobre pájaros de Frank Smith, los mismos que ayer todavía escuchaba piar y gritar en la selva, y que incluso hubiera podido ver si a la miopía de mi adolescencia no hubiera venido a agregarse este principio de catarata.

Antigua, 29 de diciembre

Mañana serena y luminosa. Desde nuestro automóvil el volcán se ve siempre. Se diría que fuma, si se lo viera superficialmente. En realidad la cumbre está rodeada por un delgado penacho de nubes.

Desde nuestra llegada a Antigua (Guatemala) fuimos a visitar las ruinas del monasterio de los Capuchinos, demolido en sus tres cuartas partes por el temblor del 29 de julio de 1773 que destruyó la ciudad. En 1775 el rey de España hizo edificar una nueva ciudad, a salvo del volcán. Esa ciudad fue Guatemala, que desde entonces es la capital del país.

Raras son las ciudades que tuvieron destino tan trágico como la de Santiago de los Caballeros de Guatemala, fundada por Pedro de Alvarado al pie del volcán de Agua. En la noche del 15 de septiembre de 1541, catorce años después de la fundación de la ciudad y poco después de haber sabido que Pedro había muerto en México y que su viuda, doña Beatriz, que se había proclamado regente en lugar suyo, ordenó pintar de negro todos los muros interiores y exteriores del palacio de gobierno, numerosos incendios iluminaron la ciudad por todas partes. Lluvias torrenciales se abatieron después durante tres días. Fueron seguidas por un temblor de tierra que sacudió la ciudad y abrió el cráter del volcán. El agua que se había acumulado se extendió por la planicie. Santiago de los Caballeros desapareció. Muchos de aquellos que no perecieron bajo los escombros murieron ahogados. Doña Beatriz estaba entre las víctimas. Se encontró su cuerpo con las manos cerradas sobre un crucifijo. Reinó tan solo dos días.

El Consejo de la ciudad decidió edificar entonces una nueva Santiago, no lejos de la primera. La ciudad fue fundada oficialmente el 16 de marzo de 1543, y se levantó una nueva catedral. La hija natural de Alvarado, doña Leonor Alvarado Xicotenati, que había escapado por milagro del cataclismo, ordenó construir los sarcófagos para sepultar los restos de su padre y de su madrastra y los hizo enmurallar en la nueva catedral. Algún tiempo después el muro se hundió y las osamentas desaparecieron, perdidas entre el polvo de las ruinas.

Erramos melancólicos por lo que fue en otro tiempo el célebre monasterio de los Capuchinos. Por fortuna, el sol hace brillar con todos sus fuegos a las buganvillas. Se dirían racimos de luz, unos escarlata, otros malva. Penetramos en un patio circular y vemos las celdas de los monjes ("viejos monjes", precisa nuestra guía). Después descendemos a las cuevas que servían de depósitos de harina, de vino y aceite, y visitamos también la cripta. Regresamos a la luz entre macizos de flores resplandecientes llamadas "pascua", y echamos un último vistazo a los escaparates que contienen objetos descubiertos en las ruinas: antiguas cerámicas provenientes de España, Francia y China.

Llegamos a la Plaza, que rodea, a la sombra de grandes árboles, antiguas casas coloniales y restaurantes. Descubrimos al fin lo que hace el encanto de Antigua. Comprendo ahora por qué tantos artistas y escritores han escogido vivir

* En español en el original. Con la traducción al pie de página: "On entend respirer la nuit, de son haleine puissante, feminine". (N. del E.).

allí. Antigua es quizá una de las ciudades de América Central donde la luz, la vegetación lujuriantes y la belleza de las casas hacen olvidar la melancolía de las ruinas y la cercanía del volcán. Desayunamos bajo las arcadas y después volvemos a la Plaza. Sentados en un banco, a dos pasos de la fuente de la Sirena, pienso que me gustaría quedarme aquí muchos días y sobre todo muchas noches para contemplar esta misma fuente al claro de luna...

Al mediodía fuimos a visitar San Carlos Borromeo, la antigua universidad convertida en Museo Colonial. Grandes salas muy frescas con muros cubiertos por cuadros barrocos. Admirable retrato de una santa que yo desconocía: santa Clarisa. Atravesamos el claustro, donde el jardín florido se adorna con su tradicional fuente, y penetramos en la sala donde se conserva la más antigua imprenta de la ciudad. En los aparadores se exhiben libros impresos aquí hace trescientos años. Los caracteres son más netos y el papel está en mejor estado que el de muchos libros impresos en Europa en el último siglo.

Un paseo de algunos kilómetros a través de la selva nos lleva a los talleres de San Felipe de Jesús, donde se fabrican objetos de plata. Miramos a los artesanos trabajar. Como en todas partes, están encantados de ser admirados y verse fotografiados. En el patio, sombreado por árboles venerables y majestuosos, los turistas norteamericanos comparan sus compras.

Después, por una ruta devastada por el último temblor, vamos a San Antonio Aguas Calientes, pequeño pueblo ocupado casi únicamente por tejedores. Chales, vestidos, telas de colores violentos, pero que no desentonan. La pequeña iglesia fue destruida por el temblor de 1977. A la luz del crepúsculo, parece hacernos la señal de acercarnos a sus ruinas y adivinar su mensaje. Pero ¿cómo podríamos descifrarlo? Sabemos tan sólo que se trata de un presagio.

Copán, 30 de diciembre

Escribo estas líneas a toda prisa, sentado sobre una gran piedra, mientras el guía hace a nuestro grupo el relato de las excavaciones. Hemos dejado Guatemala esta mañana a las seis y después de cuatro horas de ruta a través de montes y selvas llegamos a la frontera con Honduras. No bien desaparece nuestro guía en el puesto fronterizo para hacer visar nuestros pasaportes, cuando se procede al ritual de la desinfección de nuestro coche, tanto del interior como de afuera. Rodamos después por un camino completamente lleno de baches, pero lo que siguió ha sobrepasado nuestras previsiones más pesimistas. Que nuestro coche pudiera todavía avanzar en tales condiciones tenía algo de milagroso. Precisamos más de una hora para recorrer los quince kilómetros que nos separan de Copán.

Sucede que apenas llegamos, fatiga y enervamiento desaparecen como por encanto. La selva donde se hallan las ruinas se parece a las de los cuentos de hadas. Somos recibidos por tres inmensos loros abigarrados de azul, rojo y amarillo, después avanzamos entre árboles gigantescos, los mismos que, después de haber sepultado las ruinas bajo sus ramas, las harán resurgir a la superficie, pero dislocadas. Dado que el sitio de Copán está aún inexplorado en sus tres cuartas partes, es posible preguntarse cuántos de estos árboles sobrevivirán a las excavaciones arqueológicas. Sus raíces, después de haber roto o desunido las bases de los monumentos, han llevado las piedras a la superficie, de donde han rodado hasta el valle. Ninguno de los edificios enterrados a medias

en el suelo podrá ser descubierto y restaurado —o más precisamente “remontado”— sin sacrificar los árboles que los asaltan.

El templo de siete gradas es el primero que vemos desde que entramos en la selva. Sus dos figuras antropomorfas... pero renuncio a copiar las notas de mi cuaderno. Inmensa piedra redonda grabada de signos y cálculos astronómicos. Altares en forma de inmensos tambores de piedra. Remontamos las pendientes por difíciles senderos que serpentean entre los árboles con el objeto de ver otros monumentos, otras estelas de bajorrelieves. Después descendemos por caminos muy abruptos, pues toda la región fue erosionada por las aguas y no es más que una sucesión de barrancos. Las lluvias torrenciales obstaculizan considerablemente la ex-



Copán, detalle de cráneo humano

ploración del sitio. “¡Mucha agua, mucha agua!”, repite el guía. Hacemos alto ante una estela (estela H) erigida en honor de quizá la única mujer que reinó sobre una población maya (será preciso que lo verifique en Chicago). Y claro está, la explanada del juego de pelota. Después doy con otra gran estela, la B, que, personalmente, me intriga en exceso. Se ve ahí, de perfil, un animal en verdad enigmático. Algunos autores creyeron ver en él un elefante con su trompa. Pero jamás hubo elefantes en el continente americano. Esta figura, afirman los partidarios del “difusionismo”, según el cual la civilización mesoamericana era de origen asiático, aportaría la prueba de que los mayas habían guardado la memoria —muy confusa a decir verdad— de su primera patria: Asia... Al pie de la estela, un árbol cuyo tronco mide tres metros de diámetro. Es siempre el mismo drama: los árboles han traído los monumentos a la superficie del suelo, pero son los mismos árboles quienes los han destruido.

Regresamos a la caída de la noche. Antes que nuestro coche inicie su descenso al valle percibimos de lejos las luces de la ciudad de Guatemala. Mientras viajamos recuerdo esa tarde de verano de 1930 en Calcuta, cuando yo leía en la Bi-



Tikal, templo del "Gran jaguar"

biblioteca Imperial *Elefantes y antropólogos*, de George Elliott-Smith, libro de título deliberadamente agresivo que le fue sugerido por el monumento que acabábamos de ver. Elliott-Smith argüía, en efecto, la presencia del “elefante” de Copán para apoyar su tesis difusionista. El libro era absurdo, pero magistralmente escrito. A propósito de lo mismo: otras imágenes indias me vienen a la memoria, pero estoy muy fatigado para anotarlas.

Chichicastenango, 31 de diciembre

Tres horas de automóvil, pero esta vez sobre buenas carreteras. No bien dejamos la ciudad de Guatemala, el paisaje cambia bruscamente. Vastas colinas alternan con valles profundos y luego se ven a lo lejos los tres volcanes. Uno de ellos, el de Agua, el más peligroso, deja escapar un tenue penacho de humo. En este aire tan límpido, en este cielo tan luminoso, parece casi irreal, sobre todo cuando se lo ve bruscamente al rodear la selva...

Llegamos a Chichicastenango poco antes de la hora del desayuno y vamos directamente a visitar la iglesia de Santo Tomás. En el atrio, racimos de indios queman incienso y recitan plegarias a los dioses y a los ancestros. La gran misa no se celebra aquí sino en determinadas fiestas. El domingo no se celebra sino una sola misa, a las siete de la mañana. Hoy es domingo, y hasta la puesta del sol, la iglesia queda a disposición de los indígenas aún no convertidos o en quienes la conversión no es muy profunda. Los hombres y las viudas son los únicos admitidos en el ritual. En el largo espacio que separa las hileras de bancos, entre cirios encendidos, algunos hombres y dos viudas que tienen a sus niños de la mano recitan plegarias en voz alta, como si estuvieran solos, en memoria de sus muertos y de sus “santos protectores”. Se expresan rara vez en español —lo hacen en su lengua, el *quiché*.

Tomé la otra noche, y no sólo en mi cuaderno habitual, algunas notas sobre esta pequeña ciudad, célebre sin embargo en su género. Pues Chichicastenango es aún sede de un “gobierno separado” perteneciente a los indios y que tiene por únicas atribuciones la defensa de los intereses de la comunidad indígena. Aparte de ese gobierno existe una organización religiosa común, las *confradías*, o cofradías, consagradas cada una a un santo. Esas cofradías, igual que los “especialistas en plegarias”, los *chuchkajau*, tienen más lugar en la vida religiosa de la comunidad que la Iglesia católica. Los niños son bautizados en la iglesia, pero fuera de las bodas y de los entierros son los *chuchkajau* quienes offician. De las catorce *confradías* con que cuenta la ciudad, la más importante es la de Santo Tomás, patrón de la ciudad. En ocasión de la fiesta de uno de los santos patrones, su estatua es llevada en procesión a través de la ciudad y alojada en el domicilio del nuevo jefe de la cofradía. Éste debe entonces ofrecer un festín que le supondrá un gasto mayor que lo que podrá obtener en un año.

Pero es el papel atribuido a los “especialistas en plegarias” el que da al sincretismo religioso todo su sentido. Ellos sirven de intermediarios entre los individuos y sus santos o “ídolos”. Las ceremonias tienen lugar en la iglesia. Los santos y los ídolos, es decir las divinidades indígenas, son reputados por mostrar más solicitud por todo lo que concierne a la vida cotidiana que a Dios mismo, y escuchar las voces de cada uno en la medida de lo posible. Este ejemplo ilustra en sí mismo uno de los aspectos más importantes en la historia de las religiones.

La feria de Chichicastenango, ya célebre antes de la llegada de los españoles, está en pleno. Dos docenas de avenidas han surgido entre sus tiendas y abrigos, con escaparates que

alinean en un muro continuo camisas, vestidos, rebozos, pañuelos, todo flotando al viento y ondulando de un extremo al otro donde un turista extiende la mano para palpar una tela. Todo recuerda a un bazar oriental, y más cuando se está bajo una sábana o en una tienda para ponerse al abrigo del sol, entre dos *negocios*.

Nos abrimos penosamente camino entre grupos compactos de turistas. Vienen de todas partes, de los Estados Unidos, claro, pero también de América del Sur, de Europa e incluso de Asia. Al lado de los *negocios* de textiles hay otros expendios al ras del suelo. Los vendedores expenden frutos, limonada, *tortillas*, mazorcas de maíz cocido y muchas otras vituallas desconocidas para nosotros. De tiempo en tiempo, un tendido ofrece horrosos cromos de tema vagamente —o agresivamente— religioso.

Al cabo de una media hora no puedo más. Me separo del grupo y me dirijo al “sector” donde se vende cerámica y objetos más o menos decorativos. Se extiende unas decenas de metros cuadrados enteramente recubierto de alfarería, de sillas y de toda clase de vasos. Al lado descubro un pequeño parque, con un estanque en medio de una palmera gigante, donde retozan numerosos pájaros. Su canto es entrecortado por los gruñidos agudos de unos cerdos que sus compradores cargan sobre los brazos o en la espalda con una cuerda.

Desayunamos en el hotel Tulkah. Los salones de descanso están colmados de turistas. Hay otras salas en el piso muy pintoresco, con su escalera de madera y sus balaustradas floridas. Una orquesta local toca en el patio y algunas vendedoras han sido autorizadas a exponer su mercancía sobre la hierba, a pleno sol. Dos horas más tarde regresamos a la feria. Simone y Paul regresan cargados de regalos para los niños y los amigos: sombreros de paja, tejidos, rebozos, todo a granel en dos inmensas redes.

Escribo estas líneas sentado frente a una mesa del hotel, aprovechando la hora vacía de turistas, mientras espero el coche que debe conducirnos a Los Encuentros.

Panajachel, 1 de enero de 1979

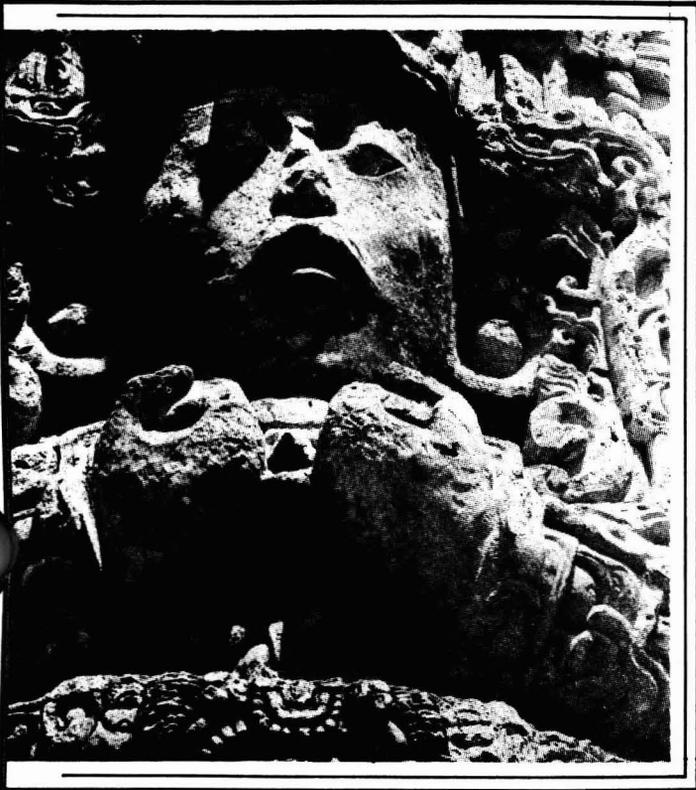
Tomamos ayer por la tarde el camión de las cinco. Parada en Los Encuentros, desde donde vemos a lo lejos, abajo de nosotros, el lago de Atitlán. Un taxi nos lleva enseguida por la carretera de Sololá. Atravesamos vastas extensiones de café mientras miramos la puesta del sol. A las siete estamos en Panajachel, pequeña población al borde del lago. Llegamos al “mini-hotel” Riva Bella. Se trata de una media docena de bungalows, de dos recámaras cada uno, en medio de una vegetación lujuriante, de árboles cargados de flores, y de ramas de buganvillas y de hibiscus que yo no había descubierto esta mañana.

Cenamos en un restaurante pintoresco y divertido, La Laguna, a cargo de dos jóvenes ingleses. No lejos de allí, las explosiones de petardos se hacen cada vez más frecuentes a medida que se acerca la medianoche. De regreso a nuestro hotel, hacia las once, la verdadera fiesta comienza: fuegos de artificio (que miramos desde nuestra ventana), innumerables petardos y sirenas de bomberos. No había incendio, pero así lo establece la costumbre local: en toda la celebración, motociclistas y bomberos son parte de las fiestas.

Despertamos con el canto de los pájaros y desayunamos bajo árboles colmados de flores. Panajachel, fundada en 1547, cuenta apenas con cuatro mil habitantes, todos más o menos tributarios de las plantaciones de café y del cultivo de hortalizas. El turismo podría muy bien convertirse en la actividad principal. La calle donde se encuentra nuestro motel-

restaurante-jardín, alberga ocho o nueve establecimientos análogos y otros más están en construcción.

Luego vamos al lago. Vi en la guía que la palabra Atitlán significa en náhuatl "lugar de abundante agua". El lago no está sino a unos doscientos metros de nuestro hotel, pero se encuentra oculto por las ricas villas que rodean ambos lados de la calle que nos lleva a él. Las detonaciones se dejan escuchar cada vez más, igual que las ristas de petardos. Los transistores tienen también su parte. Sus poseedores son por lo general "campesinos", que hablan nahuatl y parecen muy orgullosos de poseer un aparato semejante. No hará falta más que una generación para que el estrépito invada al mundo. Me pregunto si algún gobierno tendrá algún día el valor de poner un término. Un régimen "socialista", tal vez...



Copán, detalle de una estela

Enseguida el lago se revela a nosotros en toda su belleza. Donde nos encontramos, la playa está ya invadida por turistas de los hoteles que bordean el lago, entre los cuales se desliza también gente del país. Las mujeres llevan aún el tradicional *huipil* rojo y enaguas azules. Algunos hombres lucen una especie de blusa cortada en manta y pantalones blancos.

No nos cansamos de contemplar el lago. Lo veremos más tarde, hacia el mediodía, pero desde otros puntos de vista y apartados de la muchedumbre. Vemos barcas y una embarcación que lo atraviesa de un lado a otro dos veces por día; pero la excursión dura seis horas y debemos renunciar.

Aldous Huxley pretendía que el lago Atitlán es el más bello del mundo. Al llegar el crepúsculo aún lo contemplamos, sentados en un jardín, bajo las enormes buganvillas. Escribo estas notas para no ceder a la tristeza que experimento cuando sé que debo arrancarme de mi encantamiento, pues dentro de una hora el taxi vendrá por nosotros para llevarnos a la ciudad de Guatemala.

Ciudad de Guatemala, 2 de enero

En mi carpeta de notas y fichas sobre las religiones mesoa-

mericanas, encuentro las fotocopias de algunas páginas de *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (12a. edición, Nueva York, 1958), donde el autor, John Stephens, cuenta su llegada a Copán: "Pregunté enseguida por el lugar en que se encontraban las ruinas, pero nadie supo indicarnos su emplazamiento. Se nos aconseja ir a la hacienda de Don Gregorio...". Después de mucho hablar, Stephens terminó por adquirir toda la parte de la selva que albergaba las ruinas, por entonces medio enterradas bajo la arena, o dislocadas por los árboles y sus raíces, tan vigorosas como devastadoras. Y Stephens prosigue: "El lugar que ocupa Copán me costó cincuenta dólares. No hubo ninguna discusión sobre el precio. Yo había hecho la oferta y don Gregorio la aceptó de inmediato persuadido de que yo era un tonto. Ofrecer más no hubiera podido sino acentuar a sus ojos mi incurable tontería".

He aquí una página que habla del descubrimiento y exploración de las ruinas: "El lugar era totalmente inexplorado. Nada aún se había escrito sobre él, y no había nadie para guiarme. El terreno era completamente virgen. No era posible ver más allá de algunos metros e ignorábamos los obstáculos que habríamos de encontrar. Un día debimos hacer alto para cortar la vegetación que disimulaba la fachada de un monumento y después fue preciso cavar por varias partes y sacar un pilar esculpido que emergía apenas del suelo. Ansioso, me inclinaba sobre él, reteniendo mi aliento mientras los indios trabajaban y desenterraban una oreja, un pie, un fragmento de rostro. Cuando la hoja de sus grandes cuchillos chocaba con la piedra pulida, les pedía que se apartaran y quitaba yo mismo la tierra con la mano. La belleza de las esculturas, el religioso silencio de la selva, tan sólo entrecortado por el grito de los simios y los loros, la soledad absoluta del lugar y la misteriosa atmósfera que se desprendía, todo era incomparablemente más fascinante que cuanto haya podido experimentar en las canteras arqueológicas del Viejo Mundo."

Acabo de saber que, según datos cronológicos descifrados en las estelas y altares, la historia de Copán está comprendida entre los años 465 y 800, época durante la cual el calendario fue perfeccionado y la astronomía hizo progresos considerables, sin hablar del esplendor del arte decorativo que transfigura algunos monumentos y los hace parecer flores de piedra. Posteriormente, por razones desconocidas, los monumentos siguientes al año 800 dejan de ser datados como era hasta entonces costumbre. Desde esa época la civilización de Copán entra en decadencia para posteriormente desaparecer.

Ese escenario, donde se asiste sucesivamente al nacimiento, a la ascensión, al periodo de gloria, después a una decadencia brutal y enigmática, y finalmente a la desaparición de toda una civilización, se repite aparentemente por todas partes de la América Central.

Ciudad de Guatemala, 3 de enero

Esta noche tuve un sueño extraño. Un desconocido, al que distingo apenas, pues me encuentro en un corredor estrecho y sombrío, me muestra un gran cubo lleno de agua sucia y me precisa que no va a ponerlo en mi camino. Después me venda los ojos. Precaución inútil, pues mientras lo escuchaba mis ojos estaban como recubiertos de bruma y no veía casi nada. Los muros, el cubo, el mismo misterioso personaje, se perdían en la bruma. ¿Pero quién era este último? Un ser querido, aparentemente, hacia el cual me sentía cada vez más ligado, como a un maestro o un amigo. Él me había pe-

dido que avanzara directo frente a mí, con rapidez, pero a pequeños trancos, sin detenerme a palpar el terreno bajo mis pies. Se trataba, claro está, de una prueba iniciática, pues volcar el cubo o meter tan sólo el pie hubiera significado mi "pérdida". Pero ignoraba cómo traducir esta "pérdida" para mi entendimiento.

Recuerdo que él golpea entre sí sus manos y me grita: "¡Anda!" Con el corazón batiente, me dispongo a avanzar, como me lo ha pedido, con pequeños pasos rápidos. No recuerdo lo que ocurre después.

En Chicago, la tempestad de nieve se acrecienta después de varios días. El aeropuerto será cerrado, con seguridad.

Acabo de saber la noticia de la muerte de Roger Caillois. Una hemorragia cerebral se lo ha llevado a la edad de sesen-

por las mariposas. Fue por su esposa que supimos que un día Roger Caillois asistió, como representante de la UNESCO, a la inauguración de un Instituto en un país oriental. En el parque del nuevo establecimiento, mientras la fanfarria tocaba el himno nacional en presencia de los oficiales y el cuerpo diplomático, una mariposa se paseó ante sus ojos. Como se tratara de una especie que faltaba en su colección, Caillois, abandonando a los notables estupefactos, se precipitó en su búsqueda...

Ciudad de Guatemala, 4 de enero

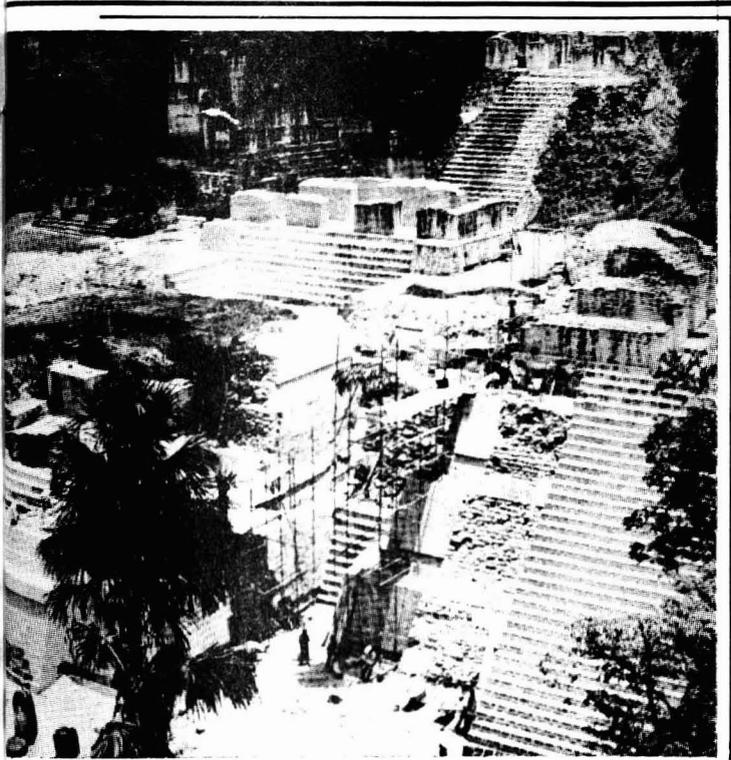
Paso casi toda la jornada en mi recámara transcribiendo mis notas de las que muchas, tomadas a la carrera, con un pedazo de lápiz, son ya ilegibles.

El sábado próximo estaremos de vuelta en Chicago. El aeropuerto está cerrado pero tenemos aún dos días por delante. El martes por la tarde reanudaré mi seminario con Wendy O'Flaherty sobre *Le Livre des Rois*. Como de costumbre, en lugar de sumergirme en el legajo Shah-Nameh que tuve la precaución de traer conmigo, me abandono a mis recuerdos (¡que aquellos que puedan resistir la tentación de revivir los grandes descubrimientos de su juventud y su adolescencia me arrojen la primera piedra!). Era mi primer viaje a Italia, organizado por mi Liceo, en la primavera de 1926. Un *wagon-lit* especialmente fletado nos condujo de Bucarest a Nápoles, ida y vuelta, por dos itinerarios diferentes. Fue en Venecia que descubrí, en una librería, los ocho volúmenes de *Il Libro dei Re*, en la traducción de Italo Pizzi. Durante nuestro periplo, leí los dos primeros tomos, deslumbrado, pero a disgusto, pues la traducción estaba en verso. Desde nuestro regreso, yo había retomado la lectura, pero no creo haber franqueado el tomo IV. Debía releer *El Libro de los Reyes* del todo esta vez, cinco o seis años más tarde, en la traducción francesa de Jules Mohl. ¡Y qué decir de ese *Manuale di Lingua Persiana* de Pizzi! Hice un día su elogio ante Luciano Bogdanov, y conseguí incluso hacerlo reír, a él, que reía tan raramente.

—¿Cómo puedes tú, decía, preconizar con tanto ardor la gramática de una lengua de la que no tienes sino vagos rudimentos?

Respondí embarazado arguyendo el fervor, la casi voluptuosidad que había experimentado mientras leía el libro. Aquel mediodía, en la sala de la Biblioteca de la Sociedad Asiática de Calcuta, Bogdanov me propuso aprender el persa "rápido y bien". No pudo hacerlo sino durante dos meses, al cabo de los cuales tuvo que regresar a Rumania. Es verdaderamente extraño que me acuerde bruscamente de Bogdanov y de sus lecciones de persa, de las que no quedó gran cosa. Pensar que desde entonces han pasado cuarenta y siete años... Pero es aun más extraño que esos recuerdos no estén acompañados por la menor melancolía. Todo lo que me ha acontecido después, cuanto he aprendido, pero también olvidado, todo lo que he podido desear, todo lo que he soñado, ha quedado grabado en alguna parte, en mi memoria, pero en lo más profundo de mí.

Es por eso quizá que escribo estas líneas sin la menor amargura. *Todo lo que me concierne verdaderamente* lo he sabido guardar. Nada se ha perdido. Sin la menor amargura, sin duda, pero no sin una cierta pena. Bastaría en efecto que un pequeño electrodo, se me ha dicho, penetrara en cierta porción de mi cerebro para que todo un aspecto de mi pasado regresara, intacto, a la memoria, *hasta en sus más ínfimos detalles*. Y si eso debe ocurrirme...



Tikal, la acrópolis norte

ta y cinco años. Es por su pequeño libro, *El hombre y lo sagrado*, que oí hablar por primera vez de él en Lisboa, en 1942, y después por sus artículos sobre "Los Demonios del mediodía", en la *Revue de l'histoire des religions*. Yo lo conocí en casa de Georges Dumézil, creo, en 1946. Envidiaba su cultura enciclopédica y, sobre todo, su coraje para abordar todos los temas: papel religioso del verdugo, literatura fantástica, novela policial, cristales y minerales, etcétera. Fue el primer traductor de Borges, y el que hizo, más que ningún otro, conocer su obra en Europa.

Recuerdo nuestro encuentro en Roma, en 1955, a la salida del Congreso de Historia de las Religiones. Una noche en la que cenamos los cuatro en un restaurante, me dijo cuánto se sentía a la vez desconcertado y divertido por mi obstinación en usar el término "historia y fenomenología de las religiones". En los medios universitarios franceses, decía él, la expresión "historia —comparada o no— de las religiones" tiene mala prensa. Mejor valdría utilizar los términos "sociología de las religiones" o "antropología religiosa", y entonces todas las puertas se abrirían ante mí.

Entomólogo ferviente, alimentaba una verdadera pasión

CLAUDE ROY

LOS SOLES DE OCTAVIO PAZ

En Octavio Paz la extrema inteligencia no es un obstáculo para la inspiración, sino todo lo contrario. Los lazos que en él unen la reflexión teórica con el fulgor lírico lo demuestran perfectamente. Hasta se diría que el mismo hombre toma a veces los caminos del rayo, y que otras marcha con paciencia por los senderos del análisis, con el fin de desandar el itinerario recorrido como un relámpago. Si una de las metas fundamentales de la poesía es comunicar al lector cierto estado de plenitud, de armonía y de libertad, un estado que primero sintió el autor y que intenta contaminar con su palabra, Octavio Paz la alcanzó muchas veces. Pero una de las características esenciales de la palabra poética en su fuego más vivo es bastarse a sí misma: de lo que se dijo en el poema logrado parece que no queda nada por decir. Este es el sentido de la interrupción iracunda de André Breton cuando cortó la exégesis vana aunque bien intencionada de un glosador que intentaba "traducir" las metáforas de Saint-Pol Roux y explicar "lo que quería decir con eso": "¡No quiere decir, señor!", exclamó Breton. Tenía toda la razón: la paráfrasis es tan sólo el extinguidor de los fabricantes de frases. Llegan a las brasas de las palabras debajo de las cenizas de la palabrería. A Paz le repugna este ejercicio y no existe en él la tentación de aplicarlo a su obra. Sus escritos en prosa no comentan sus poemas. Retoman los temas centrales de la obra poética en otra modalidad discursiva.

Paz no es de esos poetas que sólo tienen una cuerda en su laúd. Afirma la soberana libertad del escritor que puede pasar de la elegía a la narración, del largo poema de amor al haiku más conciso, de la poesía filosófica a la pura canción donde la música juega airoso con las palabras, de la política al diario de viaje. Pero, barroca o despojada, exaltando las palabras en tempestad o reduciéndolas a su desnudez ascética, la poesía de Paz se parece a esas tormentas tropicales cuyo desencadenamiento y turbulencia siempre dejan en su centro esa zona de calma y de silencio que se llama "el ojo del ciclón".

Siempre se siente cierto malestar ante el hecho de sólo disponer, para hablar de determinadas obras poéticas, de un vocabulario peligrosamente contaminado por la teología y la superstición, por la vaguedad, la aproximación y el vacío —el vocabulario de la mística. Existen una sopa revuelta y una ensalada rusa poéticas en las cuales la jerga religiosa, la espiritualidad de pacotilla y la tontería enfática se cortan tan rápido como una mala mayonesa. Evidentemente, se puede decidir con Freud hablar sólo de un "sentimiento oceánico", o con los neurólogos referirse únicamente a lo que se mide en las curvas del electroencefalograma. Valéry ya decía: "Casi sería religioso o místico por placer si pudiera cambiar los

nombres de los objetos de esas cosas". Pero el señor Teste, que odiaba lo impreciso, comprobó y vivió como mil veces (sus cuadernos lo atestiguan) la experiencia de esos instantes que Mallarmé llamaba "las joyas del hombre". Valéry nunca olvida que "el hombre posee cierta mirada que lo hace desaparecer, a él y a todo lo demás (seres, tierra y cielo), y que lo fija, por algún tiempo, fuera del tiempo". Esto mismo, André Breton lo expresa en una forma un poco distinta al principio del *Segundo Manifiesto*: "Existe un punto en el espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, el arriba y el abajo dejan de ser percibidos como contradictorios."

El peso de la Historia general y de destino personal que carga Paz, su repartición constitutiva entre la sangre india y la sangre española, entre Quetzalcóatl y San Juan de la Cruz, entre las culturas precolombinas y la tradición de Quevedo, la huella del surrealismo y de André Breton, una larga estancia en la India, la exploración paciente de las filosofías y las religiones orientales (desde la India hasta China y Japón): todo converge, se anula y se cumple a la vez en sus epifanías de cristal. Así, las últimas estrofas de *Piedra de Sol* cuando, una tras otra, las murallas ceden, las puertas se abren y sube del mar un rumor de luz. Paz coincide en esos momentos de suspenso y de gracia con los procedimientos retóricos de los místicos, el proceder negativo del apofatismo, desde Dionisio el Areopagita hasta Wittgenstein. Aquí el lenguaje sólo puede definir su objeto por la negación, por lo que no es o, contradictoriamente, por los antagonismos que abarca.

En un ensayo que data de los años cincuenta, Paz definía el estado interior al cual aspiraba Henri Michaux como "ese estado de no saber qué es el saber absoluto, el pensamiento que ya no piensa porque se ha unido a sí mismo, la transparencia infinita, el torbellino inmóvil". Este indecible lo dicen o lo sugieren "los ojos del ciclón" poético que riman la obra de Paz. Cuando ya se extinguieron esos "resplandores de una pureza absoluta" que quería Mallarmé, aquel que fue iluminado por un instante podría volver al silencio y contentarse con la espera pasiva de la vuelta incierta de la claridad perdida. Pero Paz se empeña en su búsqueda con las armas de la inteligencia y los recursos de la cultura. El poeta "iluminado" pasa el relevo al Paz enciclopedista. Su investigación metódica, la apertura de su compás cultural son verdaderamente prodigiosas. Hay que haber visto —como a mí me tocó— a Octavio Paz vivir en Cambridge (Massachusetts) y en Cambridge (Inglaterra), en México o en París, entre las comunidades científicas de Harvard o del M.I.T. para medir la extensión de sus curiosidades y la acuidad de sus intereses, su arte de ir derecho a las fuentes, de interrogar a los me-

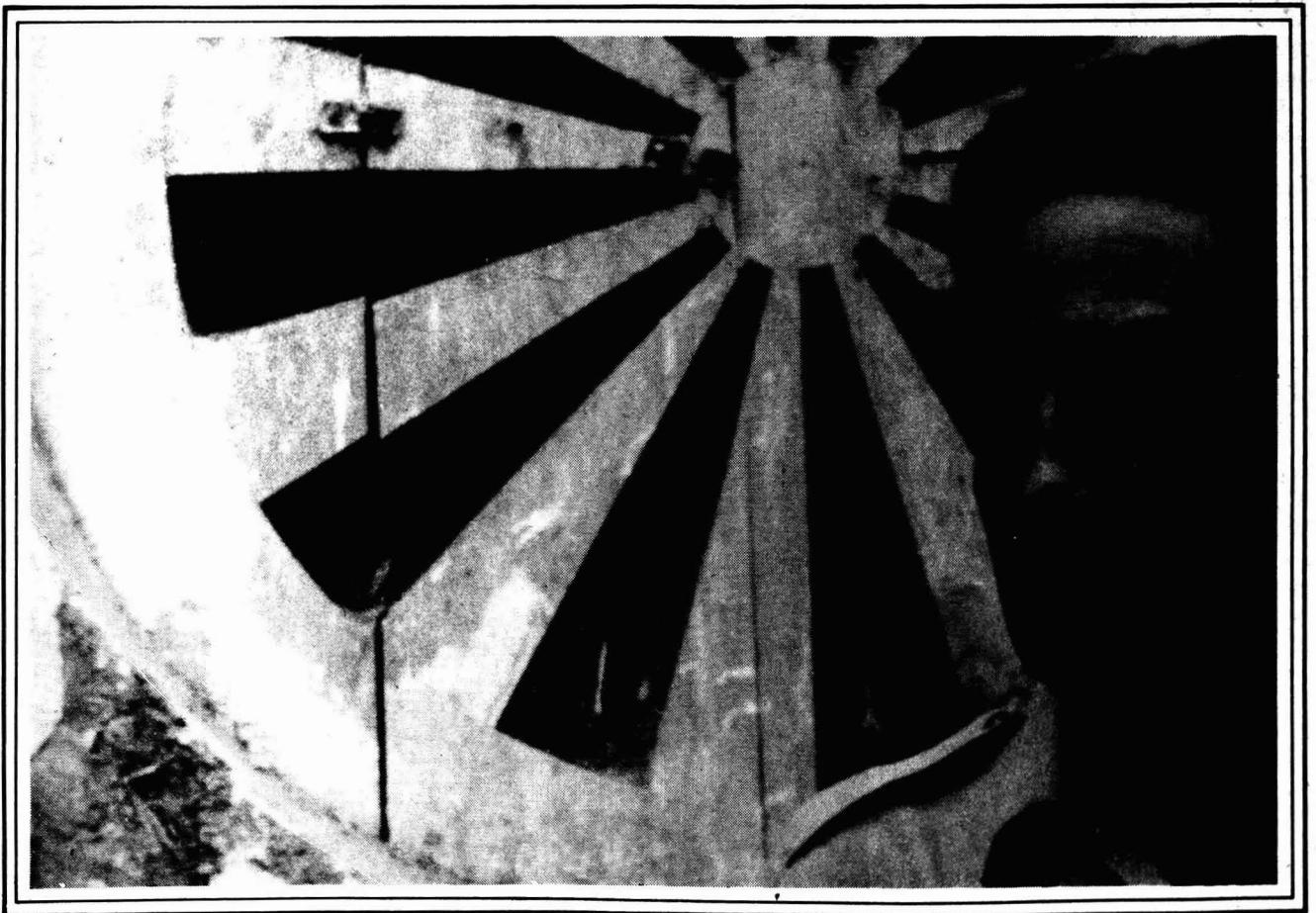
jores especialistas sobre cada disciplina que estudia, de es-
carbar los tesoros más preciosos de las grandes bibliotecas.

Pero el "místico" visitado, el lírico de soberbia violencia, es también un contemporáneo combativo. No faltó a ninguna de las citas de la historia contemporánea, de la guerra de España a la lucha por desenmascarar el estalinismo, de su aguda crítica de la sociedad mexicana a su categórica renuncia al puesto de embajador en Nueva Delhi, después de la masacre de los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de México en 1968. El visionario y el polemista es también un hombre de cultura que vuelve a dar un sentido a la fórmula un poco desgastada de "ciudadano del mundo". Nadie es más mexicano que Octavio Paz, quien dedicó a su patria un libro clásico: *El laberinto de la soledad*. Pero este latinoamericano que habla y lee varios idiomas, que maneja a la vez las filosofías occidentales y las orientales, se ha adentrado sucesivamente en los presocráticos y en los taoístas, en los místicos españoles y en el tantrismo, en las mitologías de la India y en las cosmogonías de los indios del Norte y del Sur de América. Cada mes, en las revistas que ha dirigido y que dirige (ayer *Plural*, hoy *Vuelta*), sus lectores comprueban que un gran poeta también puede ser un gran escritor de ideas y que los conocimientos del ensayista no se quedan atrás de los fulgores del lírico. El diario de los pensamientos de Paz hace surgir en cada página la destellante nueva idea o la observación justa que da en el blanco. "Sartre no era un buen viajero; tenía demasiadas opiniones"; "los Paraísos del hombre están cubiertos de horcas"; "en pintura, el antiguo espacio habitado por la representación se cubre de enigmas: la obra deja de ser una respuesta a la pregunta del espectador; ella misma se vuelve una interrogante"; "al romper el tiempo

circular del paganismo clásico, el cristianismo afirma que sólo vivimos una vez sobre la tierra y que no hay retorno. Violenta paradoja: esa persona que amamos 'para siempre' la amamos por una sola vez". La inteligencia crepita en estas páginas con la alegría de un fuego de madera seca. Pero no se trata únicamente de la vivacidad de un espíritu respondiendo a los encuentros del camino. Paz persigue tenazmente, como filósofo, la reflexión que le sugiere su intuición central en poesía. "Lectura y contemplación" es un texto admirable, que parte de un asombro primero y fundamental: los hombres hablan mil idiomas, y sin embargo el Espíritu es uno. Comprobamos en las lenguas, las costumbres y los pensamientos la insalvable diferencia entre los vivos y sentimos la necesidad absoluta de considerarlos como nuestros "semejantes". Pero Paz subraya: "La comprensión de los otros es un ideal contradictorio: nos pide cambiar sin cambiar, ser otros sin dejar de ser nosotros mismos."

Paz deja correr un pensamiento tan ágil y fino como erudito y rico en ejemplos. Lequier y los trabajos de Benjamín Lee Whorf sobre el idioma hopi, Tripitaka y Khlebnikov, los mitos de Asia y la lingüística moderna —el mago Paz moviliza a su servicio las gemas de un inagotable tesoro de cultura. Como los grandes humanistas del Renacimiento, intenta descifrar en el universo y las lenguas "un ritmo universal que no es tan distinto del de la música o de las matemáticas". El ritmo mismo cuyo pulso y melodía hacen latir el corazón de sus poemas.

Preguntémosnos, de paso, algo asombroso: ¿no es un verdadero enigma el que la Academia sueca haya ignorado a los dos escritores más grandes de América Latina y que el Nobel no haya sido otorgado ni a Borges ni a Paz?



ROSARIO FERRÉ

EL SUEÑO DE RAMAYQUÍA

La trágica caída y aun más pavorosa muerte de Mohamad Almotámid Abenabad, último gran príncipe Abadí y poderoso Cadí de Sevilla, así como la de Abu Bakr Abenámár, su visir poeta, le fueron revelados a una mujer humilde en un sueño. En el pasado nuestro pueblo fue demasiado soñador y romántico: en lugar de ocuparse de la salvación del alma, vivía dedicado al alevoso quehacer de escribir versos. Todos los habitantes de Sevilla aspiraban entonces a ser poetas, y hasta sus mendigos más pobres vivían recitándose poemas unos a otros, mientras deambulaban perdidos por los caminos del reino. Alabado sea Alá, porque hoy ya nadie se atreve a escribirlos, y nuestro pueblo vive dedicado a las ablaciones sagradas y a la Guerra Santa. En honor a Ramayquía, la muletera anónima, repetiremos aquí este relato, recogido en las crónicas de Kitab Al Muchib, último gran historiador Abadí. A pesar de que fue una mujer pecadora, cómplice del placer y de la corrupción más vil, sus palabras estuvieron ocasionalmente inspiradas por un soplo divino, y sus versos fueron el instrumento misterioso de la justicia de Alá. Sirva ésta de ejemplo para las generaciones venideras, de que no existe sobre la tierra nieve ni lodo, sueño incandescente ni poema corrupto, que no acabe por glorificar su nombre.

Como todos los Abadíes, Mohamad Almotámid Abenabad, ilustre Rey de Sevilla, fue un Príncipe contradictorio. Su padre, Al Motámid, fue un hombre de gustos refinados, que amaba las palmeras de dátiles y los patios de naranjos y arrayanes con los cuales pobló a la rumorosa Sevilla, pero fue también un Príncipe implacable. En más de una ocasión despachó a sus enemigos más ilustres, ahogándolos en agua de rosas, o crucificándolos a las puertas de la ciudad, acompañados por sus perros. Abenabad heredó esta ambivalencia de sus antepasados, y tenía la sonrisa dividida en una hilera desigual, que reflejaba las vertientes conflictivas de su alma. Por un lado ésta era soñadora y halagüeña, ordenada en una ristra de marfiles dignos de una partida de ajedrez real, pero por otro era supernumeraria y violenta, capaz de la más sublime crueldad guerrera.

Mohamad Almotámid tenía un amigo, a quien amaba por sobre todas las cosas: Abenámár, el poeta melencólico de Siles, autor de versos encomiásticos por encargo. Al Motámid, padre de Abenabad, juzgó esta amistad de su hijo con un plebeyo como algo indecoroso, e hizo desterrar al poeta de Siles de la corte de Sevilla. Muerto el Cadí, sin embargo, el joven Cadí volvió a llamar a su lado a su humilde amigo, nombrándolo su visir y poeta oficial del reino. Amansado por la hermosura de Al Andalus y por el perfume de sus nardos, el feroz Abadí ansió descifrar el conocimiento que ocultaban los ancianos pergaminos de Oriente. Abenámár se convirtió en su maestro. "En la belleza y no en la fe de Mahoma", le repetía éste con insidia, "se oculta el secreto de una vida espléndida y eterna."

En realidad, la pasión que Abenabad sentía por su ministro no resultaba en absoluto sorprendente. Abenámár era tan hermoso que cualquier hombre o mujer se hubiese podido enamorar fácilmente de él. Tenía ojos aterciopelados de poeta, manos delicadas de músico, y la piel tersa y transparente como laca de guitarra, pero lo que más llamaba la atención en él era su hermosa cabellera roja, que llevaba siempre suelta sobre los hombros en señal de desafío. "El alba nos ha traído ya su blanco alcanfor", le cantaba el Cadí a su amigo, "cuando la noche aparta de nosotros su negro ámbar."

Abenabad soñaba con ser poeta, pero no un poeta cualquiera, versificador corriente de jarchas y muguasajas, sino un creador de auténticas realidades imaginarias, como lo era su amigo Abenámár. Se decía que el poeta de Siles podía recitar, verso a verso y estrofa a estrofa, un poema, hasta que sin proponérselo, sin ni siquiera pensar en ello, ante los ojos de los presentes aparecía, perfectamente palpable y verificable, la realidad concreta de ese poema. Abenabad jamás había observado a Abenámár llevar a cabo esta proeza, pero tenía una fe absoluta en su amigo. Un día le pidió que, en lugar de estudiar los escritos de otros poetas, le enseñara a escribir como él, y el visir estuvo de acuerdo, no sin antes advertirle que el poder de conjurar el amor, la felicidad o el hastío sólo podía lograrse tras largos y pacientísimos ejercicios, durante los cuales el Príncipe debería de renunciar terminantemente a su pasión por la guerra. Abenabad amaba más que nada en el mundo, después de escuchar a Abenámár recitar sus poemas, asolar los campamentos del Rey Alfonso, chacal cristiano, con el relámpago de su espada. Bajo la funesta influencia de su amigo, sin embargo, Abenabad se decidió a abandonar sus deberes de Príncipe Mahometano, y se dedicó a la poesía en cuerpo y alma. Su sueño era llegar a edificar sobre la tierra el Paraíso soñado por el Islam: pobló su corte de poetas y de músicos, y abandonó por completo la Guerra Santa. En adelante redactó en verso todas sus cartas de batalla, y se limitó a derrotar a los pedestres ejércitos y bárbaros obispos del infiel sobre taraceados campos de marfil y ónix.

Paseábanse un día ambos amigos por las afueras de la ciudad, disfrutando del frondoso paraje que crece a orillas del Guadalquivir, cuando una brisa onduló repentinamente las aceradas aguas del río. Abenabad improvisó allí mismo un verso, rogándole a Abenámár que improvisase otro:

La brisa convierte el río
en una cota de malla...

Pero como Abenámár no encontrase respuesta inmediata al Príncipe, una atrevida joven plebeya, que daba en aquel momento de beber agua a sus mulas, le respondió al instante:

mejor cota no se halla
cuando la congela el frío.

Ramayquía vivía a orillas del río y era una joven bien conocida por los súbditos del reino. Se ganaba la vida improvisando versos, para distraer a los transeúntes que venían desde lejos y se veían en la necesidad de cruzarlo. Desde su lugar estratégico en la orilla, la joven arreaba con diligencia una recua de mulas que, atada a una rústica balsa, remolcaba por medio de cuerdas a los cansados viajeros por sobre la superficie del agua. Durante aquellos momentos de inercia y tranquilidad, que los peregrinos aprovechaban para dejar en libertad mirada y pensamiento, Ramayquía solía recitarles estrofas juguetonas, en las que a menudo les vaticinaba un destino feliz o desgraciado.

La vida de la joven era dura, pero no por ello la consideraba menos privilegiada. Vivía a campo abierto y sin morada respetable, cobijando su cabeza bajo las húmedas grutas que bordeaban el río, y pensaba que aquella precariedad le confería el derecho a ser testigo imparcial de todas las locuras y ambiciones de los hombres, así como de contarles de cuando en cuando sus verdades. Como sus amigos, los poetas mendigos del reino, Ramayquía valoraba la libertad por sobre todos los bienes y comodidades del mundo, y se pasaba los días junto a ellos componiendo y recitando versos.

Al escuchar aquella tarde los versos de la joven, Abenabad se volvió al punto hacia ella, con la intención de descubrir quién era aquella mujer que podía improvisar con más prontitud que él el final de un poema, pero su amigo, tomándolo por los hombros, lo detuvo. —“Conozco bien a esta joven, le

dijo, famosa en tus tierras por la facilidad con que improvisa versos. Si la miras y le hablas, podrías enamorarte de ella, y eso no sería sabio, porque entorpecería tu aprendizaje. Mejor nos la llevamos a vivir a Palacio, donde deberá residir entre nosotros como una presencia velada, para que nos inspire a ambos.” Y, ordenándole a sus eunucos que la llevaran al Palacio, regresó con su amigo a la corte por otro camino. Algunas semanas después, sin embargo, Abenabad traicionó a Abenamar y se amancebó con Ramayquía, haciéndola su concubina. —“Me reservo el derecho a gozar de su cuerpo”, le advirtió entonces a su amigo con cariño, “pero te dejo en absoluta libertad para que disfrutes de su alma”. A Ramayquía, por otra parte, le dijo severamente: —“Te prometo que en adelante no habrá de faltarte nada, y que vivirás entre nosotros como una reina, pero con una sola condición: cuando estés en nuestra presencia deberás siempre de guardar absoluto silencio, si no quieres que peligre tu cabeza.”

Ramayquía despertó, bañada una vez más en sudor, porque había vuelto a tener el mismo sueño. Pasaba con una velocidad vertiginosa de lo blanco a lo negro, de lo nevado a lo lodoso, sin encontrar explicación alguna para ello. Ya no se encontraba en la calurosa Sevilla, botín codiciado por los cristianos, con sus mezquitas y bazares ruidosos y sus calles trezadas de incienso y olores fétidos, sino en un país deliciosamente fresco y pulcro alejado de toda amenaza de guerra. En ese país desconocido, que se había esfumado al despertar, los árboles, cubiertos de nieve, ardían contra el cielo despejado como un simétrico laberinto de llamas. Ramayquía se había visto una vez más expulsada de aquel paraíso al fi-



nal de su sueño. Despeñada por una pendiente de lodo, había caído una vez más en la negrura, en el infierno inconcebible por innombrable. Se despertó gritando, luchando con manos desesperadas por salir de aquel pantano que amenazaba asfixiarla.

Velada de la cabeza a los pies, como se veía obligada a andar desde su llegada a Palacio, Ramayquía tocó a la puerta del gabinete de Abenabad. Éste se encontraba, como siempre, enfrascado en la composición de un nuevo poema, en compañía de su visir poeta. Hincada frente a él, con el cabello aún húmedo por las emanaciones del terror, Ramayquía osó quebrar por primera vez su silencio, y le contó la primera parte de su sueño. —“Quisiera más que nada en el mundo que me devolvieras la libertad”, le dijo. “Como muletera anónima caminaré descalza hasta ese país, porque mi sueño ha despertado en mí una necesidad apremiante de conocer la nieve.”

Abenabad pensó que aquella era la oportunidad perfecta para demostrarle a Ramayquía el poder de conjurar la realidad que su maestro le había enseñado. —“Siento mucho no poder complacerte y dejar que te marches”, le dijo, “porque Abenámbar y yo disfrutamos demasiado de tu compañía. Pero te prometo que esta misma noche escribiremos juntos para tí un poema que te hará conocer la nieve.” Aquella noche los amigos trabajaron hasta muy tarde, combinando y borrando metáforas. Como la fe de Abenabad en la palabra era todavía débil, y no quería decepcionar a su amada, a medianoche interrumpió su trabajo y, sin que el visir lo supiera, descendió al patio del alcázar. Cuando al amanecer Ramayquía despertó, no podía creer lo que veía: un intenso perfume a almendras lo inundaba todo, y los árboles del patio al que abrían sus habitaciones se encontraban enteramente cubiertos de nieve. Abenámbar le leyó entonces en voz alta el poema, y éste quedó calzado, como una epigrafía perfecta, a la realidad que contemplaban. —“Desciende ahora a tu patio y juega con esa nieve: imítala en todos los versos que quieras”, le dijo. “Tu hermoso sueño bien merecía un poema.”

Ramayquía intentó aquella noche escribir un poema en el cual aquella nieve odiosa, completamente distinta a la que ella había soñado, desapareciera al instante, pero al verse tan desgraciada, prisionera dentro de los muros de Palacio, no logró componer una sola estrofa. A los pocos días se despertó otra vez gritando, enredada en la maleza de sus propios sueños. Esta vez fue la segunda parte la que se le hizo más presente. La pendiente de lodo por la que se veía descender era ahora el foso del alcázar del Cadí, al fondo del cual había visto a los guerreros Abadíes todos muertos. Ramayquía entró al gabinete de trabajo de Abenabad y, desde su ausencia velada, interrumpió por segunda vez su silencio. —“No sé lo que pueda significar mi sueño, Oh Gran Cadí”, afirmó con vehemencia, “pero te aconsejo que dejes por un tiempo de escribir poemas y te pertreches bien con tus soldados y castillos, porque si no los Abadíes pronto serán derrotados.”

Al pronunciar estas palabras, sin embargo, Ramayquía cometió un error imperdonable. Asomándose por sobre el abismo de su velo, osó mirar fijamente al hermoso Abenámbar, como si fuese a él a quien dirigiese su súplica. En un tiempo, Abenámbar había sido, como ella, un poeta trashumante e indigente, y se encontraba en Palacio tan prisionero como ella, porque Abenabad no resistía estar un solo momento separado de él. Ramayquía pensó que era posible hacerlo su amigo; quizá su cómplice: como poeta al fin, estaba acostumbrado a las visiones y sabía que las suyas podrían

también cumplirse, hacerse realidad trágica. Pero Abenámbar no tuvo fe en su palabra. Se limitó a sonreírle y, en lugar de apoyarla en sus consejos ante el Cadí, guardó silencio.

Abenabad, por su parte, al escuchar el ruego de su concubina, se sintió carcomido por los celos: en su mente se encendieron mil sospechas, que parpadearon en las tinieblas de su sangre berberisca como nidos de fuego. Miró a Abenámbar, que sostenía todavía obsequiosamente ante él la pluma y el tintero, y miró a Ramayquía, en cuyo tocador hasta entonces solo él había reinado y tocado, y los juzgó traidores, confabulados. —“Bien”, dijo con un suspiro, mientras disimulaba bajo su enjuta mejilla izquierda su terrible sonrisa guerrera, “esta misma noche Abenámbar y yo escribiremos para tí un segundo poema. Te prometo que mañana sin falta perderás tu terror al lodo.”

Esa noche el Cadí trabajó nuevamente hasta muy tarde, combinando y borrando metáforas, y al amanecer bajó secretamente a los jardines de Palacio. Cuando regresó a su gabinete, Abenámbar le había dado los toques finales al manuscrito, y lo había espolvoreado con ceniza hialina para que se consumiera la tinta. Entonces ambos amigos entraron juntos a la habitación de Ramayquía, y Abenabad le ordenó a Abenámbar que leyera en voz alta el poema. Mientras lo leía, las celosías de las habitaciones de la joven se fueron abriendo sobre un espectáculo aterrador: un poderoso olor a azufre lo invadía todo, y el patio se encontraba enteramente inundado de lodo. De los esqueletos expirados de los árboles colgaban, como flores enormes, las cabezas decapitadas de todos los amigos de Ramayquía, los poetas mendigos del reino. La concubina tembló de pavor, pero con un temblor mudo, de esos que congelan el tuétano. Al melenudo Abenámbar, sin embargo, nada lo amedrentaba. Lejos de reprocharle a Abenabad su crueldad, y sin preocuparse por consolar a Ramayquía, elevó con gesto altivo aquellos versos indignos hasta la altura del techo y enumeró, seguro de haberlas conjurado con sus palabras, aquella larga ristra de retribuciones sangrientas. Terminada la insólita lectura, Abenabad se dirigió una vez más a la joven. —“Desciende ahora a tu patio y juega con ese lodo; descríbelo en todos los versos que quieras”, le dijo en un tono helado. “Tu pesadilla bien merecía un segundo poema: los Abadíes desconocen la derrota.”

Abenabad desterró poco después de esto a Abenámbar de la corte de Sevilla, y éste se refugió en su fortaleza de Siles, confiado de que en el Cadí triunfarían eventualmente los preceptos pacíficos que él le había enseñado. Temeroso de verse envuelto en una disputa de celos, juzgó aconsejable establecer, entre él y la pareja, una distancia prudente. Al principio Abenabad lloró desconsolado su ausencia, e intentó aliviar sus penas haciendo el amor a menudo con Ramayquía, pero esta diversión no lograba devolverle la serenidad perdida. A pesar de que el cuerpo de Ramayquía endurecido por el sol y el viento y de miembros parejamente delicados y fuertes, como correspondía a una joven que había vivido siempre vida independiente de mancebo, le recordaban el cuerpo exquisitamente moldeado de Abenámbar, holgar con su concubina nunca le resultaba lo mismo. Al abrazar en el pasado el cuerpo de su visir, Abenabad había soñado que sostenía entre sus brazos una guitarra exquisitamente pulida y sensual, sobre cuyas cuerdas podía templar a satisfacción sus versos, mientras que Ramayquía permanecía siempre en ellos muda y fría, doblegada con precisión paciente a su placer, pero aterrada por la posibilidad de perder en cualquier momento la cabeza. En un principio el silencio de la

concubina, su escrupulosa obediencia a esa ley del silencio que él mismo le había impuesto, lo enardecía sobremanera, imaginándose la facilidad sorprendente con que ésta solía responder con sus rimas en el pasado a los poetas más expertos del reino, pero muy pronto su mansedumbre llegó a exasperarlo, e incluso a humillarlo. Abenabad cerraba entonces los ojos e intentaba enfurecerla, obligarla a reconocer que ya no le era necesario hablar, y mucho menos escribir versos, puesto que el único lenguaje que le era necesario pronunciar, a manera de deleitoso eco, era el que el sexo de su dueño reverberaba dentro de su propio sexo, pero por más que se esforzaba en ello, no lograba nunca alcanzar su propósito. Desnuda entre los incensarios que los eunucos del visir mecían a su alrededor, al extremo de largas leontinas de plata, Ramayquía se negaba siempre a responderle, accediendo con lejana indiferencia a sus requerimientos. A pesar de aquellas heladas acogidas, la hermosura de la concubina, gemela de la de su visir, y los recuerdos de la felicidad perdida que su cuerpo despertaba en él, hacían que el Cadí se consumiese en deseos hacia ella, y buscaba noche a noche consuelo en su compañía.

En una ocasión Abenabad se encerró en su gabinete, y comenzó a componer en voz alta un poema:

No halla el corazón consuelo
ni respiro mi desgracia...

Desde la habitación contigua, Ramayquía escuchó sus palabras, pronunciadas entre desgarradores sollozos y suspiros, y se compadeció por primera vez de él. Pensó que, dando fe de una amistad sincera, podría quizá consolarlo, a

la vez que lograr que reconociera la crueldad de ese decreto que la obligaba a ella a guardar silencio. Rápida como un celaje, se introdujo entonces en el gabinete del Cadí, y, antes de que éste pudiera terminar su poema, improvisó estos versos:

Estos son, ay mi censor
de amor señas declaradas:
sobre mi boca lacrada
sangra el nombre de Abenámar.

El Cadí, sin embargo, que se encontraba en aquel momento obsesionado por el recuerdo de su amigo, malinterpretó la intención de Ramayquía, y creyó que ésta había querido pérfidamente insinuarle que ella también estaba enamorada de su visir, a la vez que le demostraba que podía escribir versos con más facilidad que él. Desatándose entonces el cinturón enjoyado con el que se ajustaba el manto, dejó caer sobre ella una aterradora lluvia de golpes, acusándola de atreverse a amar al hermoso Abenámar. Aquella noche Ramayquía lloró hasta el amanecer, y al día siguiente juró vengarse, tanto del Cadí como de su visir.

Pasó el tiempo y una docena de lunas eclipsaron su rostro tras las agrestes almenas del alcázar sin que Abenámar, enterado de la pasión que en el Cadí se había despertado por su concubina, se atreviera a regresar a la corte. Lejos de la influencia de su amigo, Abenabad fue perdiendo poco a poco su fe en el poder mágico de la palabra, y se convenció de que éste lo había engañado. Por todas partes se decía que la culpa de que Sevilla se tambalease como una Sultana ebria bajo los renovados embates del Rey Alfonso la tenían los Príncipes



disolutos como él, que vivían dedicados a escribirles poemas a sus huríes, en lugar de librar contra el infiel nuevas batallas. Era por su causa que los habitantes del reino vivían todos con la cabeza trastocada, más preocupados por engarzar nuevas perlas a sus collares de versos, que en atizar las fogatas moribundas de sus campamentos.

Abenámár se sintió acosado por los remordimientos: temió que la posteridad le censurase el haber sido la causa de que Sevilla pereciese. Le escribió, para la época de la Luna de la Segunda Gumiada, la primera carta a Yusuf Abén Taxím, el piadoso, que píaaba por aquel entonces impaciente frente a las puertas de África. —“Como perros asolan las jaurías castellanas nuestras tierras, Oh Gran Príncipe, no quedándonos otro recurso que recurrir a Ti. En tus manos está nuestra salvación.” —“He descubierto que en el Alcorán ya todo estaba escrito”, le confesó en una segunda carta. “Intentar componer versos que compitan con su grandeza me resulta un quehacer herético y soberbio.” Complacido por aquella carta, Yusuf accedió a los deseos de Abenábád, y cruzó el tormentoso estrecho. Con la cabeza rapada y ungienda en cenizas de penitente, el Cadí no se dolió cuando, poco después de la llegada de las huestes del Príncipe a su reino, criar gansos, poseer pergaminos en blanco o contemplar el temblor de las estrellas en la noche se convirtieron en actividades delictivas. Escribir una jarcha, una sola muguasaja constituyó, desde aquel momento, un crimen de Estado.

Horrorizado por las noticias que llegaban a Siles desde Sevilla, Abenámár no tardó en organizar su viaje de regreso a la corte. Sabía que se jugaba la vida, pero esta certidumbre le importó menos que el peligro que juzgaba corría el alma de su discípulo, quizá también la patria. Como los sabuesos del Cadí husmeaban su rastro, se disfrazó con su antigua túnica de pordiosero, y así logró acceso clandestino a Palacio. Una vez allí, se anunció públicamente como juglar, e invocó la antigua tradición Omeya del debate a coplas. Proclamarse de esta manera poeta frente a los cortesanos del reino equivalía en aquel momento a una segura sentencia de muerte, pero Abenámár sabía que Abenabad, desde su puntilloso orgullo Abadí, no se negaría a enfrentar el reto. Los ministros de Yusuf, que no compartían la confianza que su Príncipe había puesto en el Cadí, acogieron con buenos ojos el espectáculo, seguros de que en él Abenabad se comprometería. Se encontraban convencidos de que el Príncipe, a pesar de las recientes victorias que había alcanzado en el nombre sagrado de Alá, seguía siendo en su corazón un traidor y un poeta.

Envuelto en su túnica de oro, Abanabad entró a la sala de Audiencias, y se sentó sobre su almohadón de terciopelo rojo. Ramayquía, enteramente velada, permaneció en la habitación contigua, para que el Cadí olvidara los deleites perdidos del Paraíso y sólo pensara en la guerra. Abenámár se despojó entonces de su albornoz raído, y todos los presentes lo reconocieron como el antiguo visir, máximo poeta del reino. De pie sobre su desconchado escabel de juglar observó a los que lo rodeaban con el mismo inconmesurable desprecio con que el halcón observa a los roedores que devoran sus desperdicios al pie de la alcándara. No podía perdonarles el que le hubiesen jurado lealtad a Yusuf, el piadoso, salvador de nuestro pobre pueblo. Un silencio sepulcral reinó en la sala y Abenabad tembló, pero muy pronto recobró su temple. Apoyado el mentón sobre la media luna de su cimitarra, inclinó ligeramente la cabeza, y le dio la señal a su antiguo visir para que comenzara el debate.

Cruzando con paso firme de extremo a extremo la sala, y

latigueando sobre los hombros su melena incendiaria, Abenámár se dirigió entonces en voz sacrilega a los alfaquíes y ministros del reino. Les informó que, para que quedara allí mismo comprobado que el don creador del poeta era superior al don creador de Alá, construiría para ellos con palabras una rosa, que aparecería al punto en su mano. De no suceder así, de no ser su rosa una rosa roja, perfumada y perfecta, deberían de cortarle inmediatamente la cabeza. Abenámár recitó entonces el poema, y la rosa apareció al punto en su mano.

Cuadrándose ante él en pose marcial, Abenabad desenvainó su espada, y se la cruzó a la altura de la frente. —“En el pasado hemos sido a menudo la víctima de este ilusionista”, dijo, por sobre el murmullo escandalizado de los cortesanos. “En una ocasión me hizo creer que podría conjurar, para consentir un capricho de mi concubina, jardines de nieve y lodo, pero éstos no fueron sino jardines falsos. Fui yo quien, oculto bajo el manto cómplice de la noche, hice sembrar su patio de almendros florecidos y decapitar a todos los poetas-mendigos del reino, para complacerla. Que repita, por lo tanto, su truco, pero esta vez con un objeto de gran tamaño, que no pueda escamotear vilmente ante nosotros, ni ocultarlo en la bocamanga.” Y fijando con fiereza los ojos en los de su contrincante, recitó a su vez esos versos sagrados del Corán que afirman que todos los poetas del mundo mienten descaradamente.

Abenámár se convenció entonces de que sólo había una manera de lograr que Abenabad se traicionara, y esa era conjurando la presencia de lo que ambos íntimamente conocían, el Cadí con los ojos del cuerpo y él con los ojos del alma. Consideró, por un momento, conjurar la presencia del fuego, de un vendaval de hielo o de un mar violento, que introdujese sus látigos en la sala de Audiencias y sometiese allí mismo a sus aterrorizados enemigos, pero no lo hizo. No le interesaba salvarse él, sino devolverle a su amigo la fe perdida. Abriendo entonces los brazos como si abrazara el vacío, cerró los ojos y comenzó a enumerar, bajo los techos estucados de iconoclastas alveolos, los atributos de una mujer increíblemente hermosa, demorándose en sus rasgos más ocultos. Poro a poro, cabello a cabello, lunar a lunar, fue describiendo en voz alta su cuerpo con una familiaridad vergonzante, hasta que sus palabras resonaron por todos los salones del Palacio. Palpitaba ya la mujer entre sus brazos, desprovista de todo velo que impusiera una distancia prudente entre su desnudez y el mundo, cuando un grito terrible desgarró la sala. Abalanzándose enfurecido sobre él, Abenabad le arrebató entonces a Ramayquía de entre los brazos, o a la que solo ambos sabían que era Ramayquía, y le cercenó de un golpe a su antiguo visir la cabeza del tronco.

Al otro día de este aterrorador suceso, los cadáveres decapitados de Abenabad y de Abenámár fueron expuestos conjuntamente a las puertas de la ciudad. Abenabad, que había ejecutado a Abenámár por osar abrazar a Ramayquía en los versos de su poema, había sido a su vez decapitado por los ministros de Yusuf, por creer en ese poema. Ramayquía, acusada de ser la concubina simultánea del Cadí y de su visir, recibió también aquella tarde su merecido castigo: fue obligada a descender, con las manos atadas a la espalda, por aquella misma pendiente de lodo con la que tantas veces había soñado. Perdida definitivamente la libertad, no pareció importarle la propia muerte. Espectáculo instructivo y aterrorador fue aquél para nosotros, los antiguos súbditos de Mohamad Almotamid Abenabad, hoy fieles súbditos de Yusuf, el piadoso.

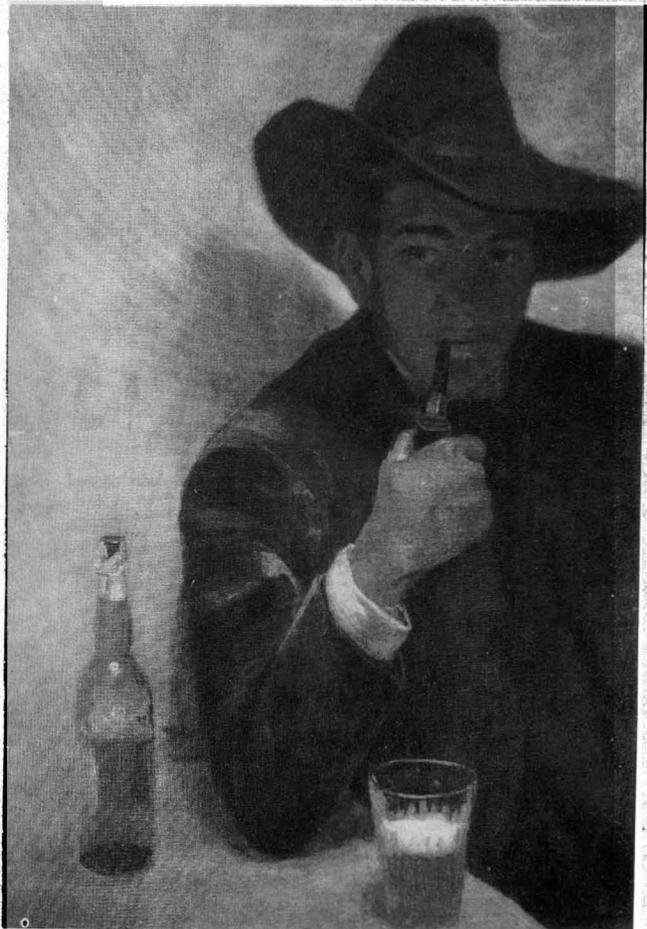
LELIA DRIBEN

DIEGO RIVERA Y SU LEGADO A LA HISTORIA DE MÉXICO

“Él ya se va a dormir, linda”. Con estas palabras Diego Rivera (Guanajuato, 1886) se despidió de Dolores Olmedo el 24 de noviembre de 1957. La frase, en su parquedad, denota esa serena aceptación que suelen poseer los grandes hombres en el momento de su muerte. Pero hay algo más: ¿quién es el que va a morir y quién el que lo anuncia? ¿Es la figura pública la que alude a ese otro hombre íntimo vencido por la enfermedad, o viceversa? O bien: ¿es simultáneamente uno y otro? Responder a estas preguntas no es la clave de la cuestión. Lo interesante, en cambio, es que al acercarse al final Diego Rivera toma distancia para hablar de sí mismo, para verse a sí mismo, para nombrar su propia muerte. Y el uso de la tercera persona significa el último acto en esa cadena de actos similares que pueblan muchos muros, telas y papeles dibujados y pintados por él; vale decir, se enlaza a la práctica de la autorrepresentación a través del autorretrato. Incapacitado para tomar el lápiz o el pincel, Rivera utiliza el habla como el único instrumento posible para “dibujarse” en las últimas horas de su vida.

Asimismo, ese uso de la tercera persona es permeable a otra interpretación, en tanto posee vínculos con cierto tratamiento del autorretrato. Recuérdese, por ejemplo, el panel titulado “Día de muertos”, de la Secretaría de Educación Pública. Allí, distinguiéndose apenas entre la multitud que ocupa los primeros planos de la composición, aparece el rostro del pintor. Él y otras dos figuras masculinas un tanto alejadas entre sí, son los únicos que miran directamente al espectador; es decir, los únicos que proyectan su vista fuera de la escena hacia un punto bien definido con el que, de alguna manera, pueden establecer un cierto tipo de proximidad, de tácito diálogo con quien se encuentra frente a la pintura. Un cuarto protagonista ubicado de frente, tiene sus ojos borrados por un par de lentes. Unos pocos más dejan perder su mirada en dirección oblicua e indefinida, y los demás concentran su atención en el interior de la estructura. Pero de los tres rostros que nos observan, el único levemente separado del resto es el de Diego: los otros dos están parcialmente cubiertos por otros perfiles. O sea, entre Diego y el nutrido conjunto de personajes que lo rodea hay una diferencia, acrecentada para nosotros, espectadores, por el hecho de saber que se trata del pintor. Y esa diferencia, esa sutil lejanía, ese pertenecer y no pertenecer simultáneos al espacio de la ficción, guarda semejanzas con el distanciamiento que produce el uso de la tercera persona. Diego es, en efecto, en ese festejo del “Día de muertos”, alguien que está y no está. Está como una tercera persona, familiar y distinta, ajena y próxima a un tiempo.

Es innegable, por otra parte, el parentesco que existe entre esta introducción del autorretrato que realiza el célebre autor mexicano y la que a su vez opera Velázquez en la



Autorretrato, 1916

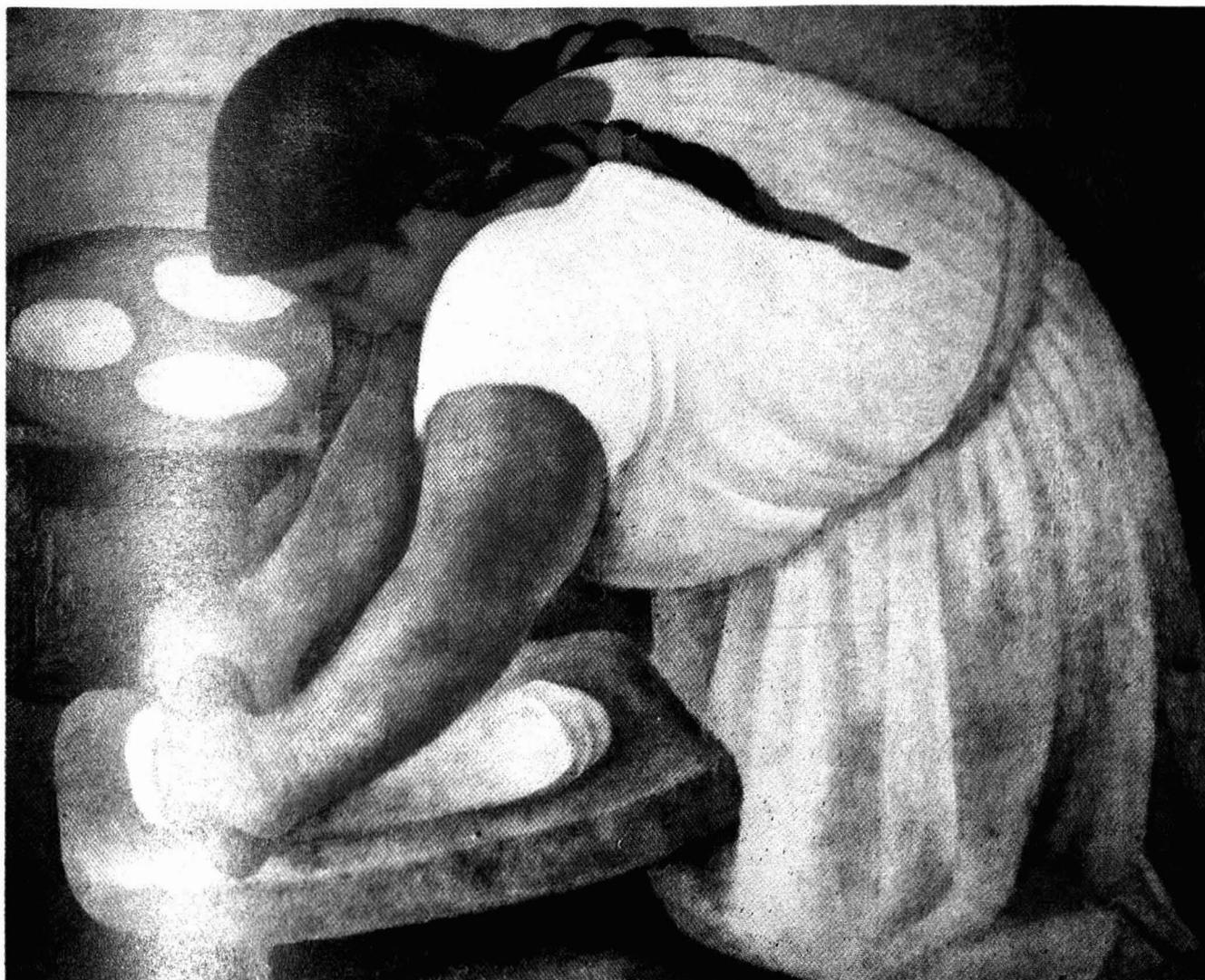
“Rendición de Breda”. Ambos, uno dentro del fresco, el otro desde el gran lienzo, miran al público; ambos lanzan una línea recta y perpendicular a la superficie pintada que unifica sus dos roles: el de protagonista y pintor colocado fuera del cuadro; ambos, como personajes incluidos en el ámbito de lo creado, se yerguen cual observadores internos, cómplices ambiguos de aquellos que permanecen en el exterior de la estructura.

El picassiano papel de Diego Rivera

Todo acercamiento a la obra de Diego Rivera implica reconocer, una vez más, una verdad indiscutible y general: Rivera ocupó en el arte mexicano del siglo XX un rol análogo al de Picasso en el arte contemporáneo del mundo occidental.



El estudio del pintor, 1954



La molendera, 1924

Ello es así por dos motivos fundamentales: 1) el de concentrar, sintetizar, hacer de su producción el escenario de las principales tendencias que conoció la plástica en los primeros años de la centuria presente, tal como sucedía en la pintura temprana del artista español; 2) el de ubicar, también como Picasso, a su obra en el punto de confluencia entre la tradición y la modernidad.

A propósito: vale la pena reproducir algunas afirmaciones hechas por Justino Fernández, en el capítulo dedicado a Rivera de su *Arte Moderno y Contemporáneo de México*: “En verdad, cuando Rivera mencionó (1925) a Picasso como a su maestro, debe haber sido por una conciencia de reconocimiento de su valor, y no debe entenderse como que Rivera fue su discípulo, pues ambos son dos maestros del arte contemporáneo con sus bien definidas personalidades, siempre coincidentes de algún modo por ser de un mismo tiempo”.

De este comentario del gran historiador mexicano nos interesa en especial la alta valorización que hace de la obra de Rivera, aunque, según lo apuntado en párrafos anteriores, creemos que no sólo coinciden (Picasso y Diego Rivera) en la contemporaneidad de sus respectivas producciones. Igualmente, si bien Rivera no fue discípulo directo de Picasso, sí lo fue de hecho por haber asimilado las enseñanzas cubistas.

De paso, cabe señalar que el maestro mexicano supo enmarcarse de una manera espléndida en dicha corriente en sus dos etapas, la analítica y la sintética, como lo corroboran los cuadros insertos dentro de tal estilo que ahora exhibe el Museo Tamayo. Por el dinamismo de sus resoluciones formales, la sabia distribución del color y de la línea y el acierto total en la composición, telas como “Grande de España” (1914), “El rastro” (1916) y “El hombre de la estilográfica” (1914), confirman sobradamente esta conclusión. Permiten, asimismo, discutir cierta idea que de tanto en tanto barajan los aficionados; nos referimos a la opinión de que Rivera toma del cubismo lo más superficial y obtiene resultados esquemáticos.

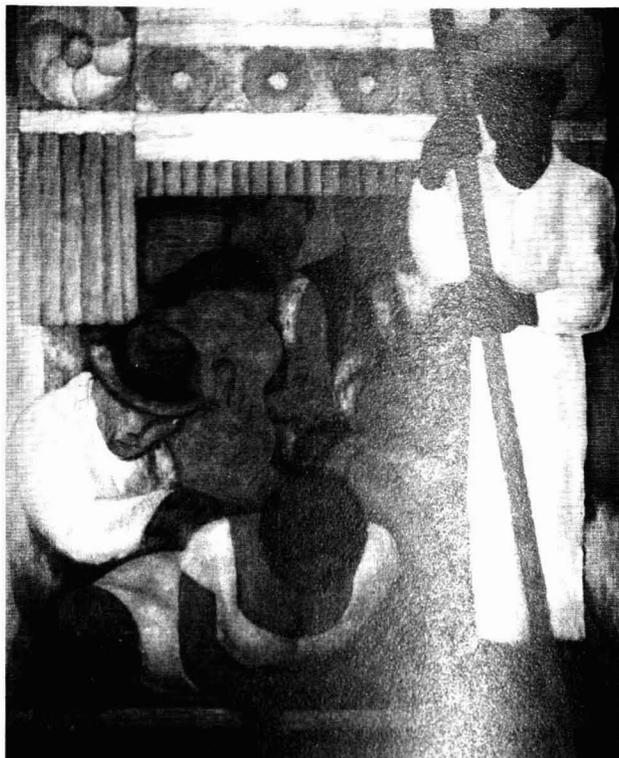
Y, como reflexionábamos más arriba, no sólo el cubismo atraviesa el trabajo que Rivera ejecuta en las primeras décadas del novecientos. Se sabe, por el contrario, que en esa decisiva estadía en Europa (desde 1907 hasta 1921), el artista consagra sus esfuerzos a incorporar todas las lecciones posibles. De este periodo, la exposición del Tamayo cuenta con una primera sección que aglutina, a modo de brillante ejemplo, óleos de múltiples filiaciones estéticas. Así, entre un bastidor y otro, asoman recuerdos de Cézanne (“Paisaje de Toledo”, 1913), de Gauguin y del “fauve” (“Paisaje de Piquey”,



A las afueras de Toledo, 1913: 1914

1918), de Seurat, de Signac, de la escuela realista española ("El cántaro", 1912, y "A las afueras de Toledo", 1914) y pautas cubistas en "El matemático" (1919) y en las dos interpretaciones de "Cerca de la fuente de Toledo" (1913).

En esa primera sala de la muestra que motiva esta nota —como acontecerá a lo largo de todo el recorrido— se encuentran grandes obras del maestro Rivera. Dos de ellas, que quizá abarcan un circuito pequeño si las imaginamos en el paisaje parisino, son "Nuestra Señora de París" (1908) y "La casa sobre el puente" (1912). En ambas telas, virtual y concretamente, está presente el Sena, en ambas también es fuerte la presencia de la Escuela de París. En la claridad de un mediodía invernal la bruma y la distancia suavizan los contornos de Notre Dame, sus terribles aristas colmadas de ángeles y disimulados demonios, de ángulos y relieves sin fin. Por su lado, la casa que se eleva sobre el puente encenderá pronto sus luces, en tanto que un intenso color sepia anuncia la proximidad de la noche. Con perfiles más marcados y una atmósfera cercana al drama propio del naturalismo español, "El cántaro" y "A las afueras de Toledo" se exhiben verticalmente en gran formato. De acuerdo al academicismo hispano de la época, el paisaje sirve de fondo a las figuras de gran tamaño; en "El cántaro" un cielo casi encendido, amenazante, surcado por manchas oblicuas recuerda los cielos del Greco (ver "El Cristo en la cruz adorado por dos donantes" del artista peninsular); mientras tanto, los tres ancianos que platican a las afueras de Toledo, con sus mantos oscuros y llenos de pliegues, la fuerte angulosidad de sus rostros, el efecto de luz y sombra en el traje a cuadros de la figura que se halla de pie, su misma postura tensa y levemente encorvada, las arrugas de sus botas, el generoso espacio de sombra que crean sus cuerpos en contraste con la claridad natural del fondo, otorgan a este cuadro una intensa expresividad. Y en la margen opuesta, sobrio y sereno, otra vez en el seno de la escuela francesa, con un vigor de mesurado tono que brota de una extremada síntesis estructural, casi



La canoa, 1931

monocromo en sus sepias y reflejos dorados, con la luz cayendo en suave diagonal sobre la cara, las manos y la mesa, invadido totalmente por una fina texturación, "El matemático" mira absorto hacia un tiempo sin tiempo. Faltaría comentar entre lo más destacado de esta zona de la muestra, las dos secuencias en las que un grupo de mujeres rodean a la fuente de Toledo ("Cerca de la fuente de Toledo" I y II), con las colinas quebradas en suaves áreas geométricas de nítido contraste tonal; en uno de estos bastidores la hilera de árboles y las figuras humanas han sido sólo dibujadas, por lo cual conservan un interesante nivel de abstracción. Entre paréntesis: la inclusión junto a estas obras de la etapa europea, de varios paisajes autóctonos pintados por Diego en los años treinta y en 1947, resulta inexplicable museográficamente.

Tradición y modernidad, una confluencia constante

Cuando, en 1907, Diego Rivera parte a España, es Teodoro Dehesa, gobernador del Estado de Veracruz, quien le concede la beca que posibilita la experiencia. Trece años después, desde su puesto en la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos llama al artista para que contribuya al movimiento revolucionario desde el espacio de la actividad plástica. Antes de emprender en 1921 el regreso, Rivera decide hacer previamente un viaje por Italia (entre 1920 y 1921). Por entonces, a medida que desarrolla esa particular experiencia visual, se hace consciente de que su observación y sus apuntes de los primitivos, las pinturas bizantinas y los prerrenacentistas (Justino Fernández, op. cit.), serían decisivos en su arte mural. Se sabe, además, que tuvo que aprender en Italia la técnica del fresco.

En su práctica anterior dentro de las escuelas del siglo XX y del academicismo decimonónico (recordemos que en San Carlos sus maestros fueron Rebull, Parra, Pina, Velasco y Fabrés, a quien pronto criticará), Rivera absorbió un tipo de

composición que en términos amplios podemos denominar clásica, bien europea, donde es evidente la estructuración en base al sistema áureo. Ahora focaliza su atención en el arte previo al alto Renacimiento. Y, más que la perspectiva espacial, le interesa la perspectiva simple que le permite distribuir las figuras en un colmado primer o primeros planos: dicho en otros términos, sin renunciar del todo a la tercera dimensión prefiere la bidimensionalidad.

No es casual esta elección para la nueva obra que llenaría tantos tableros y muros de México, si se piensa que el arte primitivo y el arte bizantino, por ejemplo, en sus modos de estructuración formal guardan oscuros vínculos con el de las culturas prehispánicas, con los antiguos códices. Así, el artista efectúa una vuelta de elipsis; conoce bien cómo se construye el espacio pictórico renacentista pero lo deja en parte a un lado; prefiere, por el contrario, en una extraña y osada conjunción, aunar la memoria de los códices, el arte clásico, las antiguas escenas del mundo occidental y las pautas aprendidas en la estética moderna. No se trata, está claro, de una fusión de influencias directas, sino de algo mucho más sutil, que se va dando a través de mínimas y transformadas pautas. A propósito y a modo de digresión, en el panel ya comentado que lleva por nombre "El día de muertos", entreverada en la multitud, una figurita de perfil contiene un ojo que mira de frente y que parece precisamente una juguetona digresión del pintor. En cuanto a los temas, su primer fresco —ese que realizara para el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria y titulara "La Creación"— significa un momento de transición a los temas nativos y a los de contenido social. Como lo indica el nombre de dicho fresco, Rivera recurre a un motivo universal pero delineando los rostros con un nítido corte mexicano. Composicionalmente no es aventurado emparentar a este trabajo con algunas obras de

Giotto y Cimabue. A propósito de "La Creación", he aquí parte del análisis que hace Justino Fernández en el libro citado: "La idea de no engañar al espectador pretendiendo crear un espacio tridimensional, sino de conservar el plano, las dos dimensiones, y sugerir la tercera solamente por el valor de los tonos y del juego de planos, es una idea renovada por Cézanne y usada desde él con nuevo sentido: porque los "primitivos" también tuvieron un concepto semejante de la pintura, pero por otras razones (...). En la pintura mural del Anfiteatro no es la manera de Cézanne lo que prevalece, sino solamente aquel principio, ya que las formas amplias, sensuales y a base de curvas que usó Rivera son personales y recuerdan, quizá, la pintura bizantina: por otra parte, el artista introdujo, más a la manera de los "primitivos", formas sugerentes de la tercera dimensión y aun modelados, sobre todo en los rostros de las figuras, que rompen la extrema idealización geométrica del esquema, vitalizándolo. Puede decirse entonces que, prácticamente, la historia de la pintura desde el arte bizantino hasta Cézanne quedó resumida y renovada por Rivera en este mural, en el cual no sólo empleó el color sino las áreas doradas que recuerdan a Bizancio".

No es objetivo de esta nota analizar la producción mural de Diego Rivera en detalle, pero sí es preciso decir que el acento en el uso de la perspectiva simple, siempre será una constante y determinará una secreta tensión que cruzará toda la obra: Rivera renuncia parcialmente al ilusionismo que crea la perspectiva renacentista; de ese modo intercala un artificio, un reciclaje desde el punto de vista formal en el aspecto "artístico" de la pintura: unido a ello, la necesidad de dar testimonio, de ser verista, de narrar, será —sin altibajos— de primera importancia. No en vano alguna vez el autor expresó: "El tema es al pintor lo que los rieles a la locomotora: no puede pasarse sin él".



El rostro, 1916



Retrato de Lupe Marín, 1938

La figura humana y su milenaria memoria de formas

Se analizó, párrafos atrás, cierto espectro de preocupaciones coincidentes entre Rivera y Picasso, siempre considerados en la dimensión que corresponde a cada uno, vale decir, Diego en el panorama de la plástica mexicana, Picasso en el del arte contemporáneo, lo cual no invalida al maestro local como uno de los mayores artistas de este siglo, a escala universal. Aclarado esto, cabe agregar, así se haya dicho muchas veces, que la búsqueda en el pasado remoto lleva a Picasso hacia el arte africano y su anhelo por reencontrar las raíces occidentales da como resultado ese periodo de los años 20 en el que recupera la figura de corte casi grecorromano. Después, sus formas geométricas responderán a un carácter muy distinto del que registraban las primeras. Ambos artistas, el español y el mexicano, dirigen su mirada en un movimiento simultáneo hacia el pasado y lo contemporáneo para fundirlos en la obra. Pero mientras Picasso continuará trabajando casi siempre los temas universales, Rivera dirigirá su atención principalmente a su país y la historia del mismo, dentro de ese realismo muy propio, discutiblemente llamado etapa expresionista. En el costado llamémosle privado de esta producción obtendrá retratos de amigos y figuras conocidas en su época, además de sus excelentes autorretratos. La muestra que actualmente presenta el Museo Tamayo posee un conjunto nutrido de ellos, entre los que sobresale el de Lupe Marín, considerado con justicia una de sus magistrales pinturas de caballete. Habrá, asimismo, altibajos con resultados tan pobres como "El hichol" (1950), por esa vehemencia

excesiva en el testimonio que, antes que lograrlo lo debilita. Sin embargo, predominan las obras de gran aliento; dentro del trabajo mural la cúspide, sin duda, de la última época, es esa enorme epopeya visual que constituyen los frescos del Palacio Nacional; y en los ámbitos del caballete apuntamos sólo algunos de los bastidores incluidos hoy en el Tamayo: "La molendera" (1924), "El estudio del pintor" (1954), "La canoa" (1931), "Baile en Tehuantepec" (1928) y "Bailarina en reposo" (1939). La presencia de "Baile en Tehuantepec" en las salas del museo mexicano es muy meritoria puesto que, perteneciente a la colección IBM Corporation de Nueva York, nunca antes se había exhibido en nuestro medio; es, por otro lado, una obra de gran importancia.

Aparte: ¿qué es lo que otorga particular grandeza a esas figuras indígenas que abundan en las telas de Diego Rivera? Si se recorre con la mirada el cuerpo grande, redondo, que invade sin escrúpulos casi todo el espacio de fondo y se inclina con gesto humilde sobre la piedra, el cuerpo de "La molendera"; si nos detenemos en los anchos pies de la "Vendedora de alcatraces"; si vemos la línea ondulante y generosa de los paseantes arracimado en "La canoa"; ese concierto de formas siempre redondas, en fin, que habitan tantos lienzos de Diego, ¿no nos recuerdan, acaso, así sea un poco, a las estatuillas olmecas? Y esa figura central, cual una figura madre, que divide casi por completo en dos a la estructura de "Día de la flor", en sus líneas entre curvas y rectas, con su pesada rigidez, ¿no tiene alguna reminiscencia de la Coatlicue? Y en esa cierta desmesura de algunos personajes no existe algo de ese aliento épico que tenían las estatuas clásicas? Pero, al mismo tiempo, esos óvalos perfectos que conforman la espalda de los alumnos conducidos por "La maestra rural" (1932), y el semicírculo que contornea el cuerpo de "La molendera", y esa pugna entre lo volumétrico y lo plano que caracteriza a todas las figuras, ¿no tiene resonancias directas del cubismo? El increíble sincretismo visual que se sospecha en el interior de estas preguntas es quizás la clave que responde a la aludida grandeza.

Concluyendo: vale la pena describir el tablero denominado "Frozen Assets" (Fondos congelados) fechado en 1931. La superficie de enorme formato está dividida horizontalmente en tres partes. La inferior parece la sala de espera de un banco, un hospital o una cárcel; en su zona media una amplia reja es cerrada por un guardián. La parte interminable se asemeja a una cámara frigorífica en la que se hacinan, cual reses o sardinas, innumerables cuerpos humanos; otro guardián vigila. Por último, el área superior descubre un paisaje urbano hecho de rascacielos y grúas. El mensaje de este fresco (293 x 188 cms.) es claro, casi simple en su apocalíptica y terrible visión de la sociedad moderna; pero su frescura, la sabia aunque rígida disposición de sus líneas, el impacto sorpresivo de los signos con toda su dosis de crueldad, hacen del panel una obra particularmente vigorosa.

Este artículo comenzó con una aproximación al autorretrato en el proceso creador de Diego Rivera. Apenas se traspone la puerta de entrada a la exposición que motivó este escrito, un cuadro de mediano formato muestra a un hombre joven acodado en una mesa donde esperan, tan quietos como él, un vaso y una delgada botella de cerveza. El hombre tiene una pipa posada sobre sus labios, la luz ilumina la mano que la sostiene, más no el rostro, osculto a medias por el ala de un sombrero de fieltro, oscuro como el traje. Es Diego Rivera otra vez pintado por él mismo. Más exactamente, es la forma y la imagen que Diego legó de sí mismo a la historia de las formas de México.

ANTONIO SOUZA

NIÑOS DE DIEGO RIVERA

El niño mexicano, con sus manos juntas y su gran sombrero, su mirada de venado y sus pies descalzos, azul su pantalón y el petate amarillo; y la niña mexicana con el rebozo de su madre en la silla de la cocina arrullando a la muñeca de palo.

José Guadalupe Castro a los dos años y medio mira con desconfianza a los pies del pintor Diego y se apoya contra el muro, vestido de chinampero, y la niña azorada con sus moños en las trenzas y su collar en el cuello se aburre y se intimida en el estudio. Jesús Sánchez, oriundo de San Juanico, es ya un señor y tiene tres años, vestido como estos otros dos que han venido a que los pinten con su camisas a rayas y su pantalón blanco.

El niño Carlos Prieto es rubio y no es indito, juega al badminton y lo ha traído su mamá, la que fuera Simoneta Jaqué y que siempre ha querido un retrato de Carlitos y ahora se lo pinta Diego sonriente y lleno de chinos; no como Carmelita Avilés, que a los cuatro años nos muestra una cabellera apenas ondulada enmarcando su rostro rezongón.

Juanita Flores es una niña de retablo, parece contarnos un milagro de alguna imagen de Coyocacán, de donde es vecino Roberto Rosales, el Robusto, con sombrero y chaqueta para el frío, con pantalones largos que casi le ocultan los zapatos y que parece un pequeño velador.

Defina Flores semeja hacer las cuentas de su futura cocina, lleva con aire de matrona su rebozo sobre los hombros y con gesto de dueña posa sus manos sobre su cintura, pero no lleva zapatos como la niña blanca que parece leerle a la indita con trenza algo que dice en una postal. Ella tiene el pelo corto, como niño. La pintaron en 1928 y la lectora lleva zapatillas con hebilla de plata, como si fuera monaguillo.

Modesta, en 1939, casi tira su juguete de barro mientras su pequeñísimo chongo apretado quiere saltar al cielo.

En 1939, también, vemos a una pequeña placera con su gran canasta cubierta por su rebozo en donde lleva tapada con una servilleta de flecos su mercancía y en su mano izquierda sostiene un blanco atado, con tortillas quizás, o nopalitos.

Sin fecha, un niño, de los que aún andan a gatas, sentado con su cabeza de Morelos, deliberando sobre alguna campaña; y la niña fea, Irene Estrella, caprichuda y bien peinada, tirada en su petate junto al gato que duerme la siesta, chupa sus palitos de colores en lugar de hacer casas con ellos; no atiende a su muñeca que parece desmayada después de recibir la carta, desmayada y no dormida, como la deliciosa niña tehuana, que sobre el piso extiende su cuerpo en sueño y de sus manos hace una almohada, ni sueña en la máscara de miedo que con gran aplomo nos muestra esta niña que ha de ser la hija de la criada, con su moño en sus cabello desordenado y su vestido en desaliño.

Formal y bien atildada, la del sombrero con moño y vestido bordado: sostiene un caballito de cartón como si fuera una madre que diera de mamar a su niño y nos mira con orgullo y confianza y casi parece que lanza un suspiro.

Los niños de Santiago Reachí parecen flores en un jardín blanco: el del ropón se maravilla con los globos de su hermana: son muchos para ella que tan formal y llena de lazos parece surgir de un nopal para irse flotando al cielo envuelta de colores.

¡Qué mirada sorprendida y qué secreta alegría en el niño de mi criada! ¡Cón qué garbo lleva al cinto su banda de colores! Su madre le mira, le mira, mira lejos Delfina Flores, india bonita y en sus brazos su sobrina Modesta nos mira a nosotros y nos muestra su medalla en la cadena.

Miran a sus hijos las dos madres: una a su niño mamar, y la otra a su niño dormir; nos miran las niñas de la muñeca con moño y la niña del caballito; mira el niño del sombrero de paja al pollito amarillo picotear y el niño que muerde su taco mira a las milpas.

Miran, miran los niños mexicanos al pintor gordo y grandote que los pinta, a Diego que les ha dado un dulce o que les cuenta un cuento, que no quiere que se cansen, que ve que el niño mexicano abre sus grandes ojos de venado en asombro ante los mil colores de su estudio, que escucha la paz de su taller, y el ir y venir del pincel del que supo mejor que nadie cantar la flor de nuestra tierra.

JUAN MARIA FORTUNATO
PERMANENCIAS

Esta inminencia de la luz
abierta
en columnas sobre el día,

esta inminencia lustral
derrumbada sobre sienes

sobre el párpado
irredento
desnudo todavía;

esta inminencia de la luz
derrumbada sobre el hueso
y su desnuda majestad

sobre
el
hueso

que camina y clama y cae
y se adelgaza
para alzarse de nuevo
a mitad de su tiempo luminoso

hueso

que camina y espera
el tiempo de la siega
el tiempo de la quiebra
total

Joven poeta uruguayo nacido en 1948.

MEL GORDON

EL CONTROL DEL ÉXTASIS

LA ACTUACIÓN EN EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Como otros movimientos de vanguardia, el expresionismo produjo tanto una literatura dramática como un estilo teatral. A pesar de compartir una base filosófica similar, el drama y el teatro expresionistas evolucionaron separadamente, creados por diferente gente en diferentes momentos. En ocasiones los estudiosos del teatro han analizado a uno en términos del otro, creando una serie de malos entendidos. A ciencia cierta, la primera literatura dramática expresionista inspiró el desarrollo de los estilos expresionistas de representación. Sin embargo, algunas de las raíces e influencias del expresionismo teatral surgieron de fuentes contrarias al expresionismo literario. Aun así, en muchas ocasiones el expresionismo teatral, especialmente en lo que se refiere a la actuación, promovió modos de representación que fueron exclusivamente suyos.

A pesar de que las obras expresionistas fueron publicadas y leídas ampliamente a partir de 1912, sólo unas cuantas se pusieron en escena antes de 1917. Esto se debió en parte a la Primera Guerra Mundial, habiendo acudido al frente muchos de los expresionistas y gente de teatro, además del alto grado de la censura militar. No obstante, parecía haber cierta renuencia por parte de los expresionistas a representar sus obras. A pesar de que ensalzaban al teatro como su mejor medio potencial, un espacio utópico donde "el Hombre explota frente al Hombre", los expresionistas como Walther von Hollander estaban evidentemente preocupados por que la realización demasiado acelerada de producciones expresionistas, especialmente en lo que se refiere a la actuación, demostraban ser un fracaso muy costoso. Y en cierto modo sus temores por la imperfección no eran injustificados.

Desde sus principios en 1910 hasta su muerte como movimiento en Alemania unos quince años después, el expresionismo literario promulgaba la existencia de un orden humano más elevado, de un cierto tipo de individuo que no era ni mercader ni "bestia rubia", de un intelectual que pudiera actuar, del Hombre Nuevo. Como el movimiento mismo, la concepción que los expresionistas se hicieron de este tipo ideal sufrió numerosas y extremas transformaciones. Al principio se le describió como el del negador nietzscheano, asesino de padres y maestros, destructor de todas las tradiciones burguesas (por ejemplo, los estudiantes en *Ithaka* de Gottfried Benn, 1914). Más tarde, durante la guerra, el Hombre Nuevo apareció como un apóstol de la paz; se convirtió en un activista cristiano, alguien que era capaz de grandes hazañas de liderazgo y de autosacrificio, un amante de la humanidad (por ejemplo Antígona en la *Antígona* de Walter Hasenclever, 1917). En la última fase del expresionismo, su "Periodo Negro", el Hombre Nuevo se reveló como

un *Übermensch*/gandhiano fallido, el individuo con todos los atributos convencionales del héroe iluminado, con excepción de los poderes de potencia social o política (por ejemplo, Jimmy Cobbett en *Los destructores de máquinas* de Ernst Toller, 1922).

Particularmente en la segunda etapa del expresionismo, sus seguidores propagaron la filosofía del valor del Hombre —de todos los hombres. Pensaban que esencialmente el hombre era bueno, que nacía bueno. Sólo una sociedad restrictiva y una conciencia desnaturalizada impedían al hombre buscar y sentir la verdadera y extática realidad interior de la vida. En lugar de eso, las instituciones sociales —la familia, el gobierno, los militares, las clases administradoras y terratenientes— empujaban a la humanidad dentro de ciclos de materialismo y de miseria. Los expresionistas pensaban que había una sola solución: la revolución —no necesariamente la sustitución de un gobierno por otro sino más bien una revolución del espíritu. Si el hombre pudiera aprender a confiar en sus emociones podría amar a todos los hombres, experimentar un "nuevo amor" y entonces estaría en contacto con las leyes del universo.

Lo que reunía todos estos conceptos era la certeza excepcional del Hombre Nuevo, del lugar de la humanidad —y de sí mismo— en el universo y de su capacidad de actuar sobre éste. Ningún libro de filosofía ni de psicología podría instruir al Hombre Nuevo en esta comprensión cósmica; en lugar de eso, tendría que buscarla directamente. En ocasiones podría lograrse mediante la exploración del inconsciente en el sueño, en estados hipnóticos, en el trance o por medio de drogas. Ocasionalmente, en estados físicos de pura acción en que el censor del cerebro no funcionara adecuadamente, el Hombre Nuevo podría descubrir la extática e inefable condición de "absoluto embeleso". Como los místicos medievales, los expresionistas creían que sólo el individuo poseído era capaz de trascender su existencia cotidiana para entrar en contacto con el *Seele*, o alma. (En dicho estado primordial, el ser entero se expresa fuera del espacio y el tiempo; los músculos y las articulaciones del poseído pueden torcerse y contorsionarse y su garganta puede producir sonidos parecidos a ladridos o simples sílabas. De acuerdo con los expresionistas, un hombre en esa condición estaba experimentando el Cosmos.)

Teoría y raíces de la actuación expresionista

Para los expresionistas, el nuevo actor expresionista aún no puesto a prueba era no solamente un símbolo de la expresión física del Hombre Nuevo: sus facultades para transformarse de un estado anímico a otro, para producir el más amplio rango de sentimientos, para expresar el éxtasis del drama-

turgo y para guiar al público, hacían de él el Hombre Nuevo encarnado. El fracaso de la representación expresionista, pensaban, sería la ruina del expresionismo como movimiento artístico y como filosofía.

Muchas de las declaraciones importantes del expresionismo sobre actuación eran normativas, habiendo surgido meses y hasta años antes de la culminación del teatro expresionista. En gran medida, estos artículos, muchas veces escritos en un estilo declamatorio o panfletario, estaban hechos por dramaturgos y teóricos expresionistas y no por los futuros directores expresionistas o los trabajadores teatrales mismos.

La primera y más conocida de dichas declaraciones, "Epílogo al actor", fue escrita por el dramaturgo expresionista Paul Kornfeld en mayo de 1916 como epílogo a su obra *La seducción* (1913), un año y medio antes de ser producida en el *Schauspielhaus* en Francfort por Gustav Hartung el 8 de diciembre de 1917. Como otro dramaturgo, a Kornfeld le preocupaba que los actores expresionistas nacientes comprendieran mal o demostraran ser inadecuados para la tarea de presentar su obra. En "Epílogo al actor", Kornfeld exhorta al actor expresionista para no comportarse

como si los pensamientos y las palabras que tiene que expresar sólo hayan surgido en él en el momento mismo en que los recita. Si tiene que morir en escena, que no tenga que hacer una visita al hospital un poco antes para aprender a morir... Déjelo estirar sus brazos ampliamente y con una sensación de volar que hable como nunca ha hablado en la vida; no dejen que sea un imitador o que busque modelos ajenos al actor. En resumen, dejen que no se arrepienta del hecho de estar actuando.

Kornfeld clamaba que sólo este tipo de actor que no imita la realidad podía dar cuerpo a la única, prístina esencia emocional del nuevo drama. Mediante una selección cuidadosa y evitando un naturalismo complejo, el nuevo actor podría ser el necesario "representante del pensamiento, el sentimiento o el Destino". A pesar de la pesada retórica expresionista, el modelo de Kornfeld para el actor expresionista era operístico —"El cantante moribundo (que) aún logra dar un do de pecho"— y en cierta manera no difería de manera significativa de la concepción de Reinhardt del actor de pantomima.

Escribiendo en la *Neue Rundschau* (1917/21), Walther von Hollander definió la esencia de la aún desconocida actuación expresionista como la búsqueda de la eliminación final de todos los disfraces corporales —ropa, piel— para descubrir el *Seele* del actor. A diferencia del actor del teatro neoromántico, quien meramente copiaba las posiciones simbólicas establecidas para significar sus sentimientos anímicos interiores, el actor expresionista tendría que exhibir, a través del desenmascaramiento físico y la sumisión, sus propias ansiedades internas, cósmicas. Sólo entonces, después de que el actor hubiera profundizado en sus emociones más profundas, podría su alma escapar de las garras de su cuerpo, mandando de sus venas hasta que todo su ser se convirtiera en la materialización del *Seele*. Naturalmente, Hollander no ignoraba las dificultades del entrenamiento para lograr tal estado en escena. Pero pensaba que el destino del expresionismo dependería de su realización en el teatro: "Si esta forma de actuación no se desarrolla por sí misma, entonces tendrá que ser creada conscientemente."

También había aquellos más optimistas que consideraban que el verdadero expresionismo en la actuación era inevitable. Algunos creían que la recitación correcta del diálogo

y la actuación expresionistas surgiría espontáneamente de la producción de emociones intensas, y viceversa. En la *Neue Schaubühne* (1919/21), Friedrich Sebrecht afirmaba que había una relación intrínseca entre los sentimientos internos del actor y sus acciones físicas, por lo que un actor no podría sentir —y por lo tanto no expresar con su voz— un "profundo dolor escondido" sin convulsionar sus hombros con un espasmo al hablar; no podría experimentar vocal y visceralmente una intensa melancolía sin primero forzar a sus ojos vacíos, "caóticos y llenos de eternidad", a inflamarse.

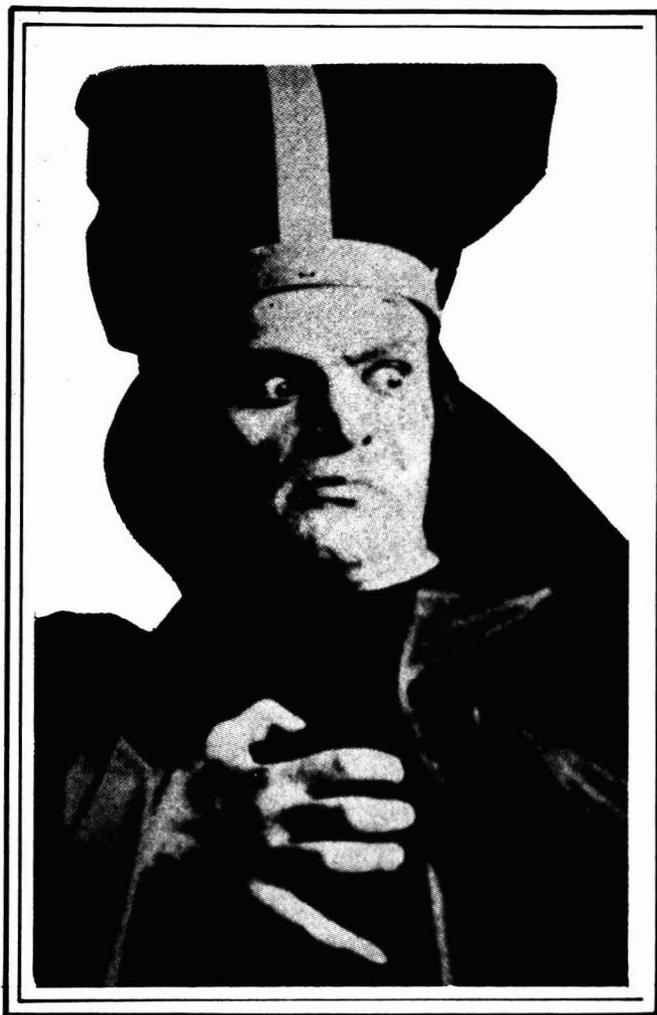
Algunos escritores deseaban que la actuación expresionista, al expresar emociones extremas y demostrar las transformaciones psíquicas internas del Hombre Nuevo, pudiera también hacer concreta la total condición humana de una manera simplificada. Según el aforismo de Edschmid, "el hombre enfermo no es solamente el inválido que sufre; se convierte en la enfermedad misma", así, ellos buscaban la creación de estados externos absolutos en la actuación y la representación expresionistas. Sin embargo, en su mayoría, los teóricos expresionistas estaban preparando manifiestos en el vacío.

En 1917 y principios de 1918, varias obras expresionistas fueron representadas en Francfort, Dresden, Munich y Düsseldorf y no fueron aceptadas de una forma generalizada. Pero al año siguiente, como si hubieran salido de la nada, las producciones expresionistas empezaron a ser vistas en toda Alemania y a dominar en todos los escenarios teatrales, particularmente en Berlín.

Básicamente, el teatro expresionista alemán puede dividirse en dos periodos específicos: 1) una etapa temprana estilísticamente pura de 1917 a 1921, que culminó en la temporada excepcionalmente vigorosa de 1919-1920 en Berlín, y 2) un periodo posterior, de 1921 a 1924, en que el expresionismo, habiendo dejado atrás su novedad pública en el teatro popular comercial, se reunió con otras tendencias de vanguardia como el purismo (Yvan Goll), la Bauhaus (Lothar Schreyer), el constructivismo (Karl-Heinz Martin) y la nueva objetividad (Leopold Jessner) junto con varios movimientos dancísticos y operísticos de Europa Central.

En la primera etapa, los directores y actores expresionistas se vieron muy fuertemente influidos por las mismas obras protoexpresionistas (Strindberg, Wedekind, Kokoschka, Alfred Döblin y Carl Sternheim) y expresionistas. La mayoría de estos textos proporcionaban instrucciones detalladas, casi operísticas, en cuanto al movimiento y la voz de los actores: "hacia adentro, respirando pesadamente, levanta la cabeza trabajosamente, después mueve una mano, luego ambas, levantándose despacio, cantando, perdiéndose en un trance", "buscándose la mirada —columpiando los brazos— levantándose todos gradualmente —estallando en un grito conjunto", "debilitándose un brazo repentinamente", etc. Hasta las partes habladas eran relativamente claras y simplistas: el diálogo telegráfico o lírico estaba previsto para personajes estereotipados. Aun así, era evidente para los expresionistas que incluso las direcciones escénicas más descriptivas y las más simples caracterizaciones no podían proporcionar la base creativa esencial para sus representaciones. Se necesitaban otros estímulos.

Como los expresionistas gráficos, los expresionistas teatrales se veían atraídos hacia las artes de la Edad Media y el Renacimiento alemanes. Tanto el uso repetido de gestos exagerados como las poses grotescas de las *troupes* ambulantes medievales de los misterios alemanes (como los seis gestos distorsionados convencionales de la mano en Hans



Sachs) eran conocidos y discutidos por los expresionistas. En su ensayo "Desarrollo del arte del actor" (Munich, 1923), Hans Knudsen encontraba métodos paralelos de puesta en escena en el estreno de *Antígona* de Hasenclever en Berlín (1920) dirigida por Martin y las producciones del teatro jesuíta del siglo diecisiete con sus escenas masivas y sus "tensiones celebratorias". En ambas representaciones aparecían al frente enormes gestos patéticos de heroísmo mientras que por detrás se movían coros ceremoniales y grandes efectos escénicos.

A pesar de su papel simbólico de padres burgueses de los hijos rebeldes expresionistas, los neorománticos influyeron grandemente en las formas de actuación expresionista. Con la notable excepción de Kokoschka y el *Sturm Bühne*, muchos de los expresionistas teatrales estaban dispuestos a trabajar tanto en el teatro alemán mismo como en el movimiento expresionista antes de 1915; muchos habían asistido a los estudios de Reinhardt, los de mayor prestigio en Alemania. Por ejemplo, Fritz Kortner, uno de los dos actores expresionistas más famosos, se preparó como líder coral en la producción de Reinhardt de *Oedipus Rex* (1912). Ahí tuvo que aprender no sólo una voz coral particular lo mismo que la dicción, sino también los gestos majestuosos apropiados pensados para proyectarse a través de gigantescas áreas escénicas. Como Kortner descubriría más tarde, los mismos movimientos, al ser llevados a un escenario y un auditorio mucho menores, producirían un efecto totalmente diferente en el espectador y el orador.

No obstante, en ningún otro campo de la escena se encuentra una semejanza tan grande, aunque relativamente poco explorada, con la actuación expresionista como en la danza y el cabaret de 1910. Los bailarines y coreógrafos alemanes y suizos no sólo influyeron en los primeros expresionistas teatrales en las áreas de la filosofía del movimiento y la técnica: fueron también en gran medida responsables de la evolución de una nueva comprensión crítica y de un análisis periodístico que explicaba el arte del actor en términos de automotivación y expresión individual.

Antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, dos estilos precisos de danza surgieron de la revuelta contra el clasicismo en Europa Central. El primero fue el producto del estilo imitador del griego, individualmente expresivo y vinculado a la tierra de Isadora Duncan. Las "bailarinas en túnica", un poco a la manera de Loie Fuller, como las hermanas Wiesenthal (Bertha, Elsa y Grete), adaptaron la técnica de estilo libre de Duncan y tuvieron gran éxito hacia 1910. También en esta época el compositor suizo Émile Jacques-Dalcroze empezó a enseñar su concepto de *euritmica* en Hellerau, en las afueras de Dresden. Esencialmente la *euritmica* era un intrincado sistema basado en la música de entrenamiento y práctica con movimientos precisos que enseñaba a los actores a traducir "en actitud y gestos todas las emociones estéticas provocadas por sonidos rítmicos". Mediante el establecimiento de pequeños estudios en otras partes de Alemania, y mediante sus propias producciones austeramente rítmicas y con un estilo de ópera clásica, Dalcroze y sus métodos se hicieron conocidos a través de Europa a partir de 1913. Actores y directores alemanes, como el teósofo goethiano Rudolf Steiner —que empezó con sus *Misterios* en Munich en 1912— y Gottfried Hass-Berkow en Dresden, utilizaron sus propias versiones teatrales de *euritmica*.

Más tarde, los expresionistas teatrales reunirían y condensarían estas dos formas de movimiento y trabajo —la del lírico, desenfrenado *fluir* emotivo del duncanismo con las posturas musculares musicalmente simbólicas de Dalcroze— para crear una serie abrupta de combinaciones de gestos que empezaban con un cierto tempo y una cierta intensidad para concluir de manera distinta. Estos híbridos de movimiento pasaban de un estilo a otro sin gestos de transición. Con frecuencia los movimientos se iniciaban con un tempo monumental, intenso, laboriosamente lento a la manera de Dalcroze y de repente explotaban en una serie de gestos emocionales desarticulados, dispersos y parecidos a la proyección de destellos diminutos de las contrapartes de Duncan.

Una tercera fuerza de la danza de la preguerra en Europa Central fue la del húngaro Rudolf von Laban. Según Laban, todo movimiento humano podía dividirse en movimientos centrífugos irradiando del centro o movimientos periféricos, desde las extremidades hacia adentro. Para distinguirlo de la *euritmica*, más estática, Laban llamó a su sistema *eukinética*. Como Dalcroze, creó grupos de movimiento para realizar sus teorías, pero los bailarines de Laban trabajaban en un ambiente plástico, sin música. Utilizando únicamente el ritmo de un pandero para puntuar, el grupo de Laban pasaba de un movimiento puro —expresando a veces una sola emoción como alegría, ira, reflexión, etc.— a otro. Los ejercicios se repetían hasta que cada bailarín sintiera el "estado celebratorio universal" del movimiento. Laban estaba más interesado en explorar el alcance y la forma de los movimientos humanos mediante la alternancia de acciones extremadamente emocionales y expresivas en el actor. A pesar de que su trabajo se presentó en Munich en 1910, no fue sino hasta

tres o cuatro años después que la importancia de su obra fue reconocida. Hacia 1914, el año en que se trasladó a Suiza —como lo hicieran Dalcroze y Steiner— Laban ya había iniciado el estudio expresivo de las relaciones formales entre los movimientos, el vestuario y la forma y el color del escenario y su decorado.

La discípula alemana más famosa de Laban, Mary Wigman, desarrolló un estilo aún más dinámico y personal. Basado en parte en la *eukinética*, pero con mayor énfasis en la intensidad emocional y la libertad, el trabajo de Wigman incluía el cambio espasmódico de la completa tensión a su total retraso. Más interesada por la expresividad primitiva y lo grotesco (como las máscaras) que por la investigación científica pura del movimiento humano, Wigman estaba más cerca del cuerpo central del expresionismo teatral. Aún así, sus presentaciones, a pesar de ser conocidas muy pronto —1913 en Munich—, probablemente tuvieron poca importancia para el trabajo expresionista hasta finales de 1920 cuando abrió una escuela de danza en Dresden. De hecho, la influencia de Wigman en el teatro, todavía muy poco documentada, parece haber sido mayor fuera de Alemania durante mediados y finales de los años veinte.

Otra fuente de inspiración no teatral del expresionismo fueron los bailarines solistas y de cabaret de la época. Algunos, como la bailarina del sueño hipnótico Madeleine, de Munich, lograba estados puros de *Seele*. Las presentaciones hipnóticas de Madeleine fueron confirmadas por autoridades médicas e impresionaron tanto a críticos de teatro como de danza. En 1910 Alfred Kerr, escribiendo en *Der Tag*, describía cómo Madeleine pasaba de un estado de catalepsia a la histeria con el sonido de una nota musical. Kerr se impresionaba especialmente por sus cambios de tonos al hablar/cantar y por destello de sus ojos. Valeska Gert, la joven bailarina grotesca que trabajó en la obra *Job* de Kokoschka (1917), fue también una favorita de los expresionistas. En cierta manera se le consideraba más una contorsionista que una bailarina. Más tarde, su manera de negar la belleza normativa de la danza y su personalidad demoníaca única la lanzaron al estrellato del cabaret berlinense.

Pero entre los realizadores de cabaret, ninguno logró excitar tanto a los expresionistas teatrales, ninguno sirvió más como modelo de actor, que Frank Wedekind (1864-1918), autor de las obras *Lulu*, protoexpresionistas, emocionales y sexuales. Los expresionistas alabaron su estilo de actuación en Munich antes de la guerra, lo mismo que los Dadas e incluso el dramaturgo antiexpresionista Bertolt Brecht. Hugo Ball, quien más tarde fundara el movimiento Dadá en Zurich, describió la actuación de Wedekind como: “terrible como el *hara-kiri*”, “flagelante” e “hipnótica” (*Phöbus*, No. 3, Munich, 1914). Según Ball, Wedekind destruía la relación estructural entre los impulsos interiores y exteriores. Se desgarraba y se mutilaba permaneciendo al mismo tiempo tan ingenuo “como un pony”. Se decía que sufría convulsiones en todo el cuerpo, en el cerebro, la garganta y las piernas. Ball comparaba la corporalidad deformada de Wedekind en escena con un grotesco grabado en madera. En la antología de Max Krell, *Teatro alemán del presente* (Munich, 1923), Kasimir Edschmid recordaba la presencia animal, torturada de Wedekind como la más grande experiencia de actuación nunca antes presenciada por él. También hace falta mencionar que el otro importante actor expresionista —junto con Fritz Kortner—, Werner Krauss, trabajó con Wedekind antes de ingresar a la escena expresionista.

Seguramente el análisis más coherente y detallado de los

aspectos filosóficos y técnicos del expresionismo teatral fue publicado en un libro que apareció mucho después del apogeo expresionista, *El teatro extático*, de Félix Emmel (Prien, 1924). En su capítulo sobre actuación expresionista o extática, Emmel diferenciaba y describía dos tipos de actores: 1) el actor de nervio —ejemplificado por el actor neoromántico Albert Basserman, y 2) el actor de sangre —ejemplificado por Friedrich Kayssler, también un actor neoromántico. A pesar de que ambos actores surgían esencialmente de la misma tradición de Reinhardt, trabajaban y actuaban desde perspectivas teóricas opuestas. Basserman generalmente creaba sus personajes a partir del estudio de otros hombres. Su presentación final estaba basada en una combinación de muchas características individuales que él observaba en una cantidad de gente. Su elaboración de personajes revelaba un mosaico psicológico finamente trazado de muchos tipos que estaban unidos después de mucha práctica, hasta que sus nervios fueran automáticamente capaces de reproducir la ilusión de un nuevo y único personaje. Kayssler, por el contrario, siempre se representaba a sí mismo. Dejaba que los distintos personajes surgieran de las emociones arraigadas en su “alma”, o del fluir y la unidad de su “sangre”. Sus ritmos de actuación y las motivaciones del personaje surgían siempre directamente de su propia esencia y experiencias internas.

Emmel vio estas dos formas populares de crear personajes como el desarrollo teatral moderno de dos importantes tradiciones básicas antiguas o medievales. La primera, la actuación de nervio, tenía sus raíces en el impulso primitivo hacia la imitación y el uso de máscaras: en los carnavales, mascaradas y tablados de feria de la Edad Media y el Renacimiento. Ante la abigarrada y multiforme exterioridad de la vida, el antiguo actor de nervio, según Emmel, buscaba capturar su naturaleza siempre cambiante con estilos de actuación que mostrarán las constantes transformaciones físicas del hombre lo mismo que con la utilización de máscaras que significaran nuevos personajes. Por otra parte, buscando siempre una transformación desde dentro, el actor de sangre y sus raíces estaban muy estrechamente relacionados con los antiguos chamanes y místicos alemanes. En lugar de ligar sus sentimientos extáticos o “estados de ánimo extraordinarios” con la comunión divina o religiosa, el actor de sangre se involucraba con el texto del dramaturgo expresionista. Trabajando a partir de éste en la representación, podía permitir que “los tremendos éxtasis surgieran de su alma”, muchas veces —citaba Emmel las notas de actuación de Kayssler para puntualizarlo— en un estado onírico consciente/subconsciente/inconsciente. No es de sorprender que Emmel reconociera enormes peligros en la actuación extática. Además de arriesgarse a probables daños psicológicos, el actor extático podía también parecer cómico en ocasiones o producir un pseudoéxtasis parecido al de la actuación de nervio.

Por supuesto que es poco probable que la mayoría de los expresionistas teatrales hubieran estado de acuerdo con todos los dogmas de Emmel sobre la actuación expresionista y su división entre actuación de nervio y de sangre. (De hecho, muchas de las raíces que Emmel adjudicó al actor de nervio, como el uso de máscaras, fueron reivindicadas por algunos expresionistas.) Sin embargo, muchos de los grandes elogios de Emmel al discurso dinámico de Kortner (“Reduce el Destino a una sola palabra o lo deja zumbiar a través de sus frases... Sus pausas revelan una abrumadora presión de movimiento y tensión interior... Su fuerza tonal es un eco del movimiento del alma”) y a los gestos extáticos de Krauss

("Casi cada uno de sus movimientos significa una transformación corporal extática") eran muy parecidos a otros análisis posteriores de la actuación expresionista que aparecieron con frecuencia en revistas de teatro.

Formas de actuación y representación expresionistas

A pesar de que críticos e historiadores posteriores del teatro expresionista ya han reconocido su naturaleza no monolítica y cambiante y se han mostrado sensibles a las diferencias en la escenografía expresionista, muchos de esos mismos analistas han considerado a los estilos expresionistas de producción y actuación como una simple entidad —y, lo que no debe sorprendernos, han descubierto ingeniosas contradicciones: por ejemplo, en la búsqueda dramática de una emocionalidad humana pura y de abstracción pura. Sin embargo, el señalar estas discrepancias en el movimiento teatral expresionista, en oposición con los artistas individuales, oculta un malentendido en lo que se refiere al marco filosófico y físico del expresionismo teatral.

En el centro del universo expresionista estaba el hombre. Cualquier otro fenómeno objetivo o conceptual —cada propiedad física, teoría, idea, gramática formal, ciencia o metodología— que excluyera al hombre era eliminada o disminuida. El énfasis en el hombre, y sólo en el hombre, produjo una variedad de estilos de representación y de actuación puesto que los expresionistas mismos estaban muy en desacuerdo en cuanto al concepto o forma de presentación de su arte centrado en el hombre; una vez que se abrían las cortinas y aparecía el espacio escénico, el público alemán de la

postguerra podía esperar la experiencia visceral de uno de muchos tipos de utopías expresionistas.

Tomando prestada algo de la terminología del estudio famoso de Bernhard Diebold, *Anarquía en el drama* (Francfort, 1921), que se usaba para describir modelos de obras preexpresionistas y expresionistas, las representaciones expresionistas alemanas pueden subdividirse en tres estilos generales basados en su relación expresiva con el público —la creación de éxtasis mediante inducción, asociación o identificación— y su aproximación general a la actuación. Estas tres categorías son 1) *Geist* (puramente espiritual o abstracta), una representación que podría considerarse como una visión última de expresión pura sin la intervención convencional de personajes dramáticos o de una anécdota intrincada —una especie de comunicación absoluta entre la mente *Seele* del autor/director y su público; 2) *Schrei* (grito o éxtasis), una representación que podría equipararse a un verdadero, aunque nebuloso, estado onírico intenso en el que estuvieran grotesca y uniformemente urdidos movimientos, exteriores, lenguaje, motivación y lógica interna; y 3) *Ich* (yo ego), una representación en cierta forma parecida a la segunda, pero enfocada a un actor central que actuaba menos —o más— grotescamente que los otros personajes, muchas veces este-reotipados, y que era el sujeto de identificación del autor y el público —una especie de sueño contado a otra persona o un sueño recordado.

(Como sucede con las divisiones generales de Diebold, existe una arbitrariedad necesaria pero peligrosa al diferenciar todas las representaciones expresionistas, particularmente las últimas, de acuerdo con este sistema. Por ejemplo,



la conocida representación de *La transfiguración* de Toller por Martin compartía características del segundo y el tercer tipo debido a la naturaleza de la obra y al pequeño espacio escénico. Otras producciones de la ópera, como *Vidas solitarias* del Deutsches Theater (1920), utilizaban el talento de actores de tres generaciones teatrales —la de Otto Brahm, la de Reinhardt y la de los expresionistas. Sin embargo, la intención teatral de la mayoría de los directores expresionistas estuvo cada vez más claramente articulada en sus escritos y declaraciones contemporáneos.)

I. La representación Geist

Históricamente, la obra *Geist* precede a todas las otras formas de teatro expresionista, con la posible excepción de *Aesino, la esperanza de las mujeres* de Kokoschka (1909), que puede considerarse como la progenitora de los tres tipos mencionados. Ya en 1909, el pintor ruso Vasily Kandinsky escribió el guión de *El sonido amarillo*, publicado más tarde con una introducción en el *Blaue Reiter Almanac* (Munich, 1912). La teoría de Kandinsky sobre la representación se basaba en la producción de “vibraciones delicadas” del alma del espectador. El programa de Kandinsky era en parte un desarrollo ulterior de las tendencias simbolistas y neosimbolistas en Alemania, Francia y Rusia. Pero a diferencia de la idea de Wagner del *Gesamtkunstwerk*, que tuvo gran influencia en los simbolistas franceses, la teoría de Kandinsky exigía un estilo de producción que abstraiera y separara los diferentes elementos teatrales, más que permitirles reforzarse y montarse unos sobre otros. Cada rasgo expresivo de la representación —como la música, “el sonido físico-psíquico y su movimiento”, o el tono de color—, al mismo tiempo que existiendo independientemente de los otros, funcionaba sólo como un medio para la finalidad última del artista. En el texto del segundo cuadro de *El sonido amarillo*, por ejemplo, los actores, vestidos en una variedad de colores primarios, tenían instrucciones de hablar extáticamente al unísono y después repetir a sí mismos individualmente en varios tonos, escalas y tiempos. A veces tenían que gritar como poseídos, después gravemente, antes de que sus voces y disfraces se desvanecieran en los sonidos de la orquesta y en las luces del escenario.

A pesar de que *El sonido amarillo* no fue puesta en escena, Ball, un productor teatral de Munich, afirmó en 1914 que las teorías de Kandinsky sobre la representación abstracta serían la base de “el teatro expresionista”. También por esta época, August Stramm empezó a componer sus obras, grotescamente violentas y con un lenguaje telegráfico, que pronto fueron publicadas en la revista *Der Sturm*, fundada por el expresionista Herwarth Walden. La influencia técnica de la poesía futurista italiana en Stramm ha sido señalada, pero aun así las tensiones dramáticas y las caracterizaciones abstractas de éste no se parecían a nada que los expresionistas literarios hubieran leído. Lothar Schreyer, que se unió al círculo *Sturm* en 1916, organizó recitales dinámicos de las obras de Stramm y Kokoschka y de la poesía de Rudolf Blümner y de Walter Mehring en las reuniones vespertinas de *Sturm* durante la guerra.

La primera representación *Geist*, una producción de la obra *Sancta Susanna* de Stramm, fue puesta en escena por miembros del *Sturm Bühne*, una sección de la escuela *Sturm* de Walden, bajo la dirección de Schreyer el 15 de octubre de 1918. Las representaciones de *Sancta Susanna* se prolongaron todo el mes para un público limitado a suscriptores de *Der Sturm* y provocaron diferentes reacciones. A pesar de que Schreyer decía lo contrario, por lo menos algunos críticos de

teatro de Berlín simpatizaron y se impresionaron con la producción.

Después de la guerra, en 1919, Schreyer viajó a su nativa Hamburgo y creó el *Kampfbühne*, un teatro hermano del *Sturm Bühne*. Con el subsidio de 200 simpatizantes, Schreyer logró estrenar *Transgresión* de Walden, *Poderes* y *La novia del moro* de Stramm lo mismo que adaptaciones expresionistas de *La muerte de Empédocles* de Hölderlin y una obra popular alemana. En 1920, Schreyer regresó a Berlín para presentar su obra *Hombre* con el grupo *Sturm Bühne* en el Reinhardt's Deutsches Theater. Fue ahí, de acuerdo con Huntley Carter, donde los actores representaron “tonos y movimiento, forma y color”. Sin embargo, Reinhardt sintió que la producción era demasiado culta y se negó a promover otros proyectos de *Sturm Bühne*. La obra más abstracta de Schreyer, *Crucifixión*, se presentó el 12 de abril de 1920. En septiembre de ese mismo año, Walden dirigió las representaciones *Geist* de *Impulso* y su pantomima *Las cuatro muertes de Framettia* en Dresden. En 1921, Schreyer dirigió su obra más conocida: *Muertes de niño*.

Muchas de las ideas escénicas del *Sturm Bühne* se originaron en el futurismo y en los dadaístas de Zurich —los dadaístas de Berlín y Hanover, Mehring y Kurt Schwitters, fueron asiduos colaboradores del *Der Sturm*. Así, en las representaciones del *Sturm Bühne* encontramos: telas de colores brillantes en negro, amarillo, verde y rojo (*Sancta Susanna*); enormes disfraces cilíndricos hechos con alambre y cartón pintado geoméricamente (*Muertes de niño*); máscaras gigantes (*Transgresión*); instrumentación extraña, como un xilófono de África Occidental (*La novia del moro*), una armónica de vidrio (*Muertes de niño*), o un solo de violín (*La muerte de Empédocles*); todos éstos, elementos dramáticos de otros teatros de vanguardia.

Como Kandinsky, cuya búsqueda siempre condujo a la “música interior” de un componente teatral, Schreyer estaba interesado sobre todo por el *sonido* de una representación. El trabajo inicial de compositores modernistas como Scriabin, Arnold Schönberg y Paul Hindemith, y las especiales formaciones de palabras de Stramm fueron de principal importancia para él. Según Schreyer, el actor era sólo el recipiente de “forma, color, movimiento y sonido”; y entrenaba a sus estudiantes en la escuela *Sturm* a ser “hablantes de sonido” que podían reproducir cualquier “vibración del alma” con sus bocas y gargantas. No obstante, escondidos detrás de muchos metros de papel grueso y cartón, los actores del *Sturm Bühne* tenían probablemente menos éxito en lograr esto que en cualquier otro aspecto de su entrenamiento.

A pesar de que a Schreyer se le encargó dirigir el taller escénico de la Bauhaus de Weimar en 1921 y fue evidentemente una gran influencia para el director más puramente abstracto, Oskar Schlemmer, siempre se consideró a sí mismo un expresionista. De hecho fue por esta razón, aparte de ser considerado como un tanto místico entre los funcionalistas, que Schreyer renunció a su puesto en 1923. Como Walden, Schreyer mantenía que sólo el *Sturm Bühne* ejemplificaba el expresionismo en el teatro; todo lo demás era pseudoexpresionismo. La posición de la representación *Geist* puede resumirse con la declaración de Schreyer en el último número de la revista *Sturm Bühne*.

El arte es la formulación artísticamente lógica de relaciones ópticas y acústicas. El arte viene de los sentidos y se dirige a los sentidos. No tiene nada que ver con el entendimiento. El arte es la formulación de formas focales de color. (Octubre 1919)



II. La representación Schrei

La mayoría de los críticos asocian la representación *Schrei* con el conjunto de las producciones expresionistas. Ciertamente, la premisa de muchas de las teorías expresionistas sobre actuación se dirigía hacia este estilo. Como en la película alemana de 1919, *El gabinete del Dr. Caligari*, el trabajo del actor cambiaba constantemente de un tipo de estado cataleptico a un poderoso, casi epiléptico, dinámico. El decorado sugería edificios y objetos indicados con líneas irregulares, no paralelas, frecuentemente disimulados con sombras imposibles. En términos de actuación y escenografía, resulta útil comparar *Caligari* con la representación *Geist*, a pesar de que sea dudoso considerar *Caligari* como una película expresionista. Las fotografías de las representaciones *Schrei*, aun aquellas para las que se posó, muestran los estados exaltados de los actores mientras actuaban contra un fondo escénico distorsionado y telas pintadas. Muchas de las primeras descripciones definitivas de la actuación expresionista fueron de representaciones *Schrei* ("los sonidos se hacían corporales y los movimientos auditivos"), pero las raíces y el desarrollo de la representación *Schrei* difería de los tipos *Geist* e *Ich*.

Los directores y actores *Schrei* tomaban mucho prestado de los bailarines y pintores de Europa central, lo mismo que los directores *Geist* habían incorporado elementos de los músicos y poetas preexpresionistas y expresionistas. La mayoría de los directores *Schrei* venían de ciudades fuera de Berlín

—ciudades como Dresden, Francfort, Mannheim y Munich— donde la atracción del teatro comercial profesional era mucho menor y donde había un mayor acceso al expresionismo alemán y a la danza y el arte suizos. Muchos de los actores *Schrei* eran estudiantes universitarios escogidos o contratados para cada ocasión. Por consiguiente, había frecuentemente una atmósfera más libre y espontánea en las representaciones *Schrei* que no se daba en los otros tipos. (Por ejemplo, en la producción de Heinrich George de tres obras de Kokoschka en Dresden (3 de junio de 1917), una bailarina de cabaret aparecía desnuda en su papel de Eva ante la sorpresa y el escándalo del público.

Dos de los más conocidos directores *Schrei* fueron Gustav Hartung y Richard Weichert, quienes llevaron a escena sus obras más importantes en el *Schauspielhaus* de Francfort entre 1917 y 1921 para después dirigir producciones expresionistas en Berlín. Una de las producciones de Hartung en Francfort, *Una generación* de Fritz Unruh (16 de junio de 1918), llamó especialmente la atención por su "total" intensidad en la actuación, los sencillos decorados expresionistas y su actitud religiosa —algunas de las funciones se daban los domingos por la mañana, por ejemplo. Weichert se lanzó como director expresionista con una primera producción de *El hijo* de Hasenclever (18 de enero de 1918) en Mannheim. En muchas de las producciones posteriores de Weichert en Francfort, como *Penthesilea* (17 de septiembre de 1921), se ponía un énfasis estilístico en un tipo de abstracción primitiva emotiva, más cercana a los grabados en madera expresionistas que a las abstracciones del *Sturmabühne* inspiradas en los futuristas.

Pero si en estas representaciones había una calidad menos profesionalmente rígida y programada, los directores *Schrei* eran más doctrinarios —y más democráticos— en su devoción a la filosofía expresionista; es decir, en la formación de cada actor extático con su hábito del Hombre Nuevo. Al trabajar con actores básicamente no entrenados, la creación de estados extáticos tenía sus peligros: las líneas habladas a veces se tragaban o se perdían; los actores tenían que ser restringidos frecuentemente en su relación con otros actores y con el público. La actriz Leontine Sagan declaró años después en *Cinema Quarterly* (verano de 1933) que la actuación expresionista había empezado a producir efectos psicológicos adversos en la conducta de los actores fuera del escenario.

III. La representación Ich

El expresionismo teatral llegó a Berlín en el otoño de 1919. Ya que las representaciones del *Sturmabühne* de los años anteriores difícilmente satisfacían las expectativas que habían producido las revistas de Berlín sobre las representaciones *Schrei* de Dresden, Francfort, Munich y Leipzig, el público de teatro estaba ansioso por ver expresionismo teatral de primera mano. En ese entonces, toda la estructura teatral de Berlín era muy diferente de la de otras ciudades alemanas, ya que había sido dominada durante mucho tiempo por Reinhardt y sus codirectores. Indudablemente, cuando el expresionismo se estableció en el teatro de Berlín, lo hizo en conjunción con las estéticas simbolista y neoromántica.

El matrimonio del estilo de actuación *Schrei* con el sistema de estrellas de Reinhardt y sus coros masivos, creó la base de la representación *Ich*. De manera característica, la representación *Ich* se centraba en el simple actor extático rodeado o enfrentado por docenas de actores del coro que se movían al unísono, creando poses grotescas aunque pintorescas. Con

frecuencia, el actor central, como Kortner o Alexander Granch, había recibido su primer entrenamiento tanto en las producciones *Schrei* como en las de Reinhardt. En su mayoría, los directores *Ich* absorbieron mucho del tipo de puesta en escena de Reinhardt, ya fuera que compitieran con él o trabajaran bajo su auspicio. Los más conocidos de éstos eran Karl-Heinz Martin, Leopold Jessner y Jürgen Fehling.

Empezando como director revolucionario en el pequeño teatro izquierdista el *Tribüne*, Martin intentó romper la barrera entre el actor y el público de forma expresionista. En la época de su primera producción, *La transfiguración* (30 de septiembre de 1919), la actuación de Kortner se consideraba como el principal ejemplo desde el cual se podía juzgar toda la actuación expresionista. Martin pronto fue conocido tanto como expresionista como "director de masas", siguiendo los pasos de Reinhardt. Sus producciones en Berlín de *Antígona*, *Europa* (5 de noviembre de 1920), *Florian Geyer* (5 de enero de 1921), *La muchacha de Orleans* (22 de febrero de 1921), *Los ladrones* (26 de septiembre de 1921) y *Los destructores de máquinas* de Toller (30 de junio de 1922) mostraron una tendencia escénica que se alejaba del neoromanticismo hacia una abstracción de tipo centroeuropeo. (Esta tendencia culminaría en la colaboración expresionista/constructivista con el arquitecto vienés Friedrich Kiesler en 1924.) Sin embargo, Martin conservó un estilo de actuación *Ich* purificado en sus últimas representaciones. Es así como encontramos en sus instrucciones escénicas para *La muchacha de Orleans* que se le pide al personaje del título declamar, no sólo con tiempos cambiantes, sino también actuar como si estuviera "hablando en lenguas".

Unos meses después de la inauguración del *Tribüne*, Jessner montó una versión del *Guillermo Tell* de Schiller (12 de diciembre de 1919) en el State Theatre, con Kortner como protagonista. La actuación extática de Kortner —su estridente manera de hablar y su gesticulación frenética— y la parquedad de la puesta en escena de Emil Pirchan fueron muy alabadas. En otras producciones, *Marqués de Keith* (12 de marzo de 1920), *Ricardo III* (5 de noviembre de 1920), *Otelo* (11 de noviembre de 1921) y *Macbeth* (10 de noviembre de 1922), Jessner conservó su exclusiva y célebre combinación de Kortner y Pirchan.

Profundamente influido por los experimentos escénicos de Appia y Dalcroze, Jessner redujo y abstraigo todos los elementos dramáticos que podían utilizarse para iluminar la visión expresionista esencialmente poética y humana, particularmente los estados anímicos de sus personajes centrales.

Lo histórico se vuelve abstracto, lo humano se dirige a lo simbólico, lo externo se diluye en un sombreado, el espacio y la escena se reducen a su más simple denominador común, el vestuario se reduce a masas de color. La poesía, los personajes y las pasiones siguen siendo dominantes, pero se agudizan con una fuerza y un significado diez veces mayor.

(Herman Scheffauer, *La nueva visión en las artes alemanas*, Nueva York, 1924.)

Por su deseo de intensificar los aspectos emotivos de obras clásicas y protoexpresionistas, Jessner fue acusado de abandonar cada elemento dramático excepto uno y de "machacar ese punto hasta la muerte". Jessner consiguió muchos de sus efectos matemáticamente calculados gracias a una confianza inquebrantable en un elevado simbolismo: luces de

colores puros y plataformas alfombradas en rojo, dorado, blanco y negro que significaban el ánimo del protagonista y su destino último; enormes y austeros decorados escénicos; sombras distorsionadas proyectadas a través de amplios espacios y diferentes planos abstractos, a la manera de Appia, llamados *Jessnertreppen*. Fue este último rasgo simbolista el que llamó la atención de los críticos. Lee Simonson, por ejemplo, describió entusiastamente su uso en *Ricardo III*:

Qué inmensamente realizado fue el movimiento de la segunda parte gracias a la escalera en cuya cúspide apareció Ricardo, cuando sus hombres vestidos de rojo y los de Richmond vestidos de blanco subían y bajaban con todo el simbolismo de fuerzas opuestas, de grupos subiendo hacia su cima en una lucha inminente. Y qué contraste con todo movimiento grandioso cuando Ricardo desciende lentamente al final en una languidez absoluta, para soñar su último sueño en la base.

("Hacia el sótano", *Theatre Arts Monthly*, VI, abril de 1922.)

El *Jessnertreppen* sirvió para muchos propósitos expresionistas. Significaba las relaciones entre los personajes y sus estados psíquicos; incrementaba las posibilidades plásticas del actor, permitiendo que fuera más fácilmente percibido en profundidad; aumentaba rítmicamente el impacto de movimientos lentos, rápidos o desarticulados y creaba una nueva unidad estética que se consideraba ausente en otras producciones expresionistas. Sin embargo, una anécdota cómica muestra el peligro de la escenografía de muchos niveles de Jessner: en el estreno de *Macbeth*, Kortner, en un estado "poseído", perdió el equilibrio en las escaleras y resbaló a todo lo largo de las plataformas. Mientras que se podía hacer una coreografía precisa con los actores en masa para una puesta en escena compleja, no era posible hacerlo con un actor extático.

Antes actor en el Volksbühne, Fehling se hizo de renombre con su producción *Ich de Mass-Mensch* de Toller (29 de septiembre de 1921). Tanto su trabajo de antes y después de esa producción reflejó el creciente interés del expresionismo teatral posterior por lo convencionalmente grotesco y la ironía cómica —con influencia del tablado de feria, el circo, el teatro de variedad y el cine popular—, especialmente en *Matrimonio* (1 de marzo de 1920) y en *Las ratas* (10 de marzo de 1922). Aunque sería difícil clasificar las principales técnicas histriónicas y escénicas de Fehling, con excepción de su utilización del estilo *Ich* de producción y de coros rítmicos, en *Mass-Mensch*, que está cuidadosamente documentada en el trabajo *Teatro Continental* de Kenneth Macgowan y Robert Edmond Jones (Nueva York, 1922), encontramos varias innovaciones: los personajes son puestos en relieve contra un fondo de cortinas negras y rayos de luz intensos. Como en las producciones de Jessner, la puesta en escena abstracta y los grupos de actores cuidadosamente coreografiados permitían al público concentrarse en las expresiones de un único actor (Mary Dietrich) o una situación. A diferencia de Jessner, Fehling variaba sus decorados formales en cada escena y no insistía tanto en la perfección de las cualidades tonales de sus actores. Los últimos éxitos de Fehling con obras expresionistas de 1923 a 1930 representaron los últimos vestigios del expresionismo puro en el teatro alemán.

RESEÑAS

DE LIBROS

SÁLTALE RATA A ATAR EL ATLAS

"Me voy hundiendo en recuerdos y a la vez queriendo huirles, exorcisarlos escribiéndolos...", dice Julio Cortázar en *Deshoras*, su nueva entrega de cuentos. Libro que será, entonces, un *tango de vuelta* —como él mismo podría decir—, revisión y muestrario de los viejos temas que le conocemos (como la infancia, el box, las extrañas vacaciones y la vida familiar) y también de esos otros asuntos igualmente relevantes aunque menos visibles (la nostalgia, el recuerdo, el escritor y su oficio, las pasiones solitarias como la venganza y los celos, la relación amorosa de ese tipo peculiar de pareja cortazariana, etc.). Y en esta vuelta todo emerge renovado desde una inmediata ubicación autobiográfica, que podrá ser ficticia pero define el tono del volumen: "Ah, yo soy el autor del cuento, Glenda, pero ahora ya no puedo afirmar lo que me parecía tan claro al escribirlo." Así, se asedian nuevamente personajes y situaciones "en busca de una verdad más honda y más última".

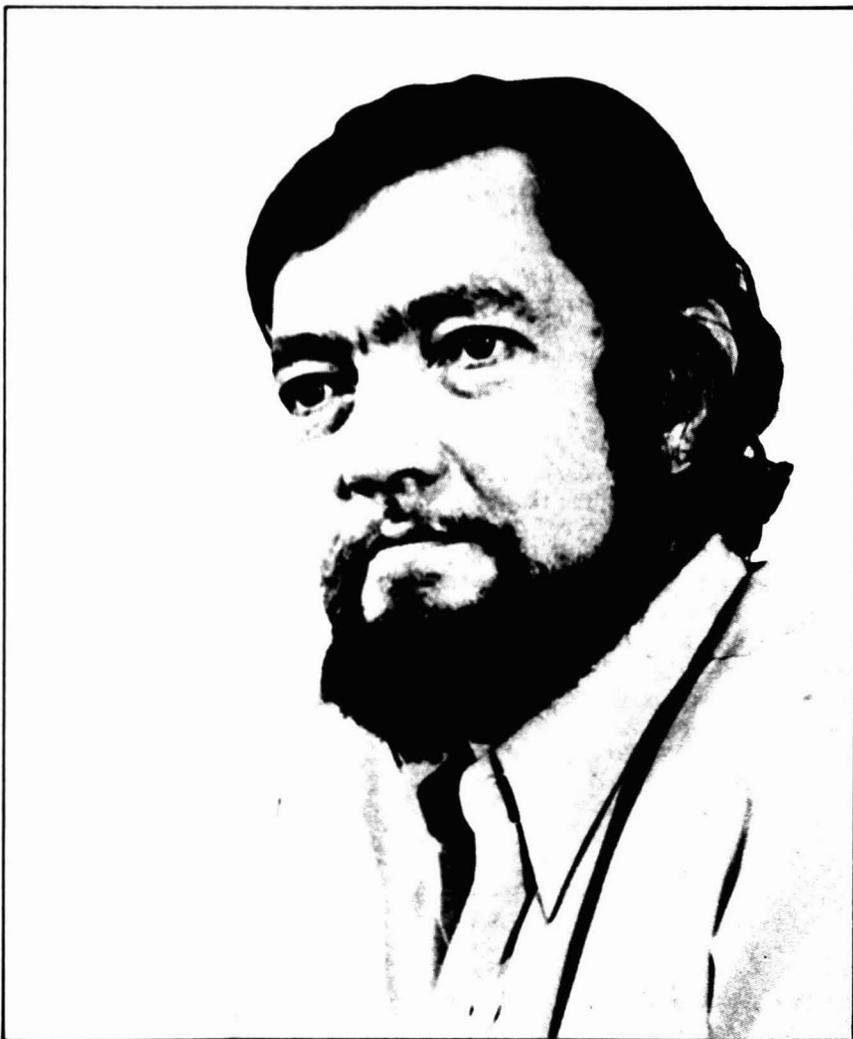
La operación que al autor parece importar, en esta escritura memoriosa, es la reflexión. El delicado, y hasta cariñoso, examen de las piezas que han hecho hasta ahora su literatura. Cortázar reescribe sus cuentos en un afán de "echar palabras como perros buscando a Anabel", sujeto que al desvanecerse mantiene vivo el deseo de conocimiento poético. La intensa reflexión del autor enlaza sus principios literarios y preocupaciones personales con el ámbito de su obra en una rebusca de las figuras —fantasmas o musas— familiares. Pasiones y reflexiones se cruzan, se violentan, conduciendo a todos los implicados, a todas las víctimas (escritor, personajes, lectores acaso), a la zona última de experiencias-límite. Espacio donde cada quien en su esfera queda librado a horadar las restricciones de su

realidad inmediata. Se hace patente que la energía intuida en estos cuentos proviene de la fatal responsabilidad individual frente a las diversas opciones ante la experiencia-límite con que cada quien se ha topado. Y ahí descubrimos el fracaso, la retirada de la mayoría de los personajes: su herencia es una conciencia dolida del propio destino, ya conocen la sustancia de su "tango barato".

La deliberada reflexión sobre los viejos materiales se da a partir de un recurso técnico que podemos llamar el "narrador íntimo". Cortázar acepta entrar al campo de batalla —el íntimo relato en proceso de escritura y génesis invocada— donde el narrador efectivo es, como en "Segundo viaje", el amigo de Ciclón Molina, el desolado boxeador, y el amigo es quien presencia desde una cercanía epidérmica la breve y densa historia de Ciclón. Ese narrador,

ese amigo (que puede ser un otro yo como el Aníbal adulto que evoca en tercera persona su vida anterior, o como el traductor público del "Diario para un cuento", hecho a imagen autobiográfica del esquivo autor), es el mediador por el que los personajes regresan impuestos a concluir su vida y por el que el escritor hace su "segundo viaje" —introspectivo y analítico— impelido por aquellas motivaciones donde, suponemos, vida y obra ya no son categorías yertas que no tienen nada que decir.

Hay, pues, un *saber* como justificación del retorno. Y *se sabe* desde la última versión que se alcanza a tener de la realidad prometeica. Ahí llevan todos los "prodigiosos *sea-changes*" donde la literatura ofrece, oscilante, "una invitación a un viaje que sólo puede cumplirse en territorio fuera de todo territorio". Cada quien puede obtener un saber, cumpliendo su propio "sacrificio lus-



Julio Cortázar

▲ Julio Cortázar: *Deshoras*. Ed. Nueva Imagen, México, 1983.

tral": el personaje asumiendo con otra lucidez su pequeña biografía como destino real; el autor siguiendo e inventando el juego de comunicaciones profundas entre Glendas Jacksons o Garsons y los sucesivos Julio Cortázar de México, París y Berkeley; y los "lectores y espectadores que serán los ingenuos puentes" sin cuya intercesión no se consume el ciclo que lleva al territorio sin territorio, ahí donde cultura y realidad se comunican —penetrando y destruyendo recíprocamente sus límites— para mejor construirse, al fin, como una nueva entidad integradora.

La decisión mantenida de hacer los cuentos en función de una rigurosa conciencia del proceso que se está activando es lo que enlaza orgánicamente todo lo que bulle en *Deshoras*. La validez del libro es la de una obra escrita a partir del compromiso de un escritor con sus fundamentos estéticos y, sobre todo, hacerlo patente en los diversos niveles del relato. Ello se ilustra en el punto culminante donde cuento a cuento es colocado el protagonista ficticio: el lugar de decisiones drásticas ante el destino personal, ante una responsabilidad esencial, en medio de circunstancias adversas que limitan las libres acciones al insertarlas en la atmósfera represiva de una colectividad que escucha las sirenas de muerte al momento de jugar su única ficha. Acaso ello vuelva patéticamente comprensible el fracaso y la cobardía de los protagonistas cuando no alcanzan la estatura que su segundo viaje les exigiera. De este modo concluye el itinerario de Cortázar —uno de sus itinerarios lustrales—, al vincular los hechos concretos extraliterarios (que a nosotros lectores se nos dan como ficticios por mucho que las referencias sean claras) con los procesos literarios, "y entonces Lozano mira el suelo y deja que las palabras jueguen solas (armando el palindroma 'atar a la rata') mientras él las espera como los cazadores de Calagasta esperan a las ratas gigantes para cazarlas vivas". Es, entonces, la aceptación de Cortázar —evidente figura pública— de su vínculo con la literatura como ejercicio de reflexión profunda sobre los conflictos individuales y sociales como repercusiones de las deshoras latinoamericanas.

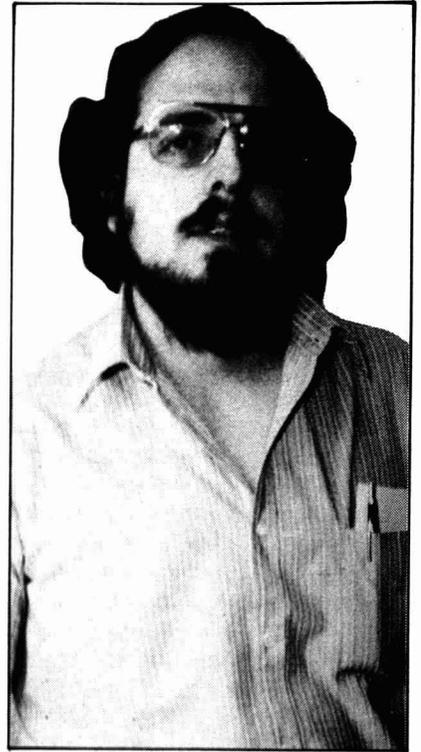
Teresa Waisman/Alberto Paredes

BRASH Y PEREA: NUEVOS POEMAS Y NUEVOS CUENTOS

Después de Freud los sueños siguieron siendo a veces crueles a veces inocentes o placenteros. Muy humanos. Los poemas de Jorge Brash son sueños diurnos, dulces y pavorosos, o como el atinado decir de un clarividente. Son el canto de quien teme perder en sí mismo al hombre que duerme en medio de la destrucción. Diríase que es un ingeniero que hace cálculos en un lote baldío: comprueba que a ras de tierra la velocidad se vuelve el poderoso transporte de lo inevitable, que el movimiento desbocado de las fuerzas industrializadas queda sin gobierno, y él, atónito, sabe que con la velocidad nada llegará al otro siglo. La catástrofe, a pesar de las campañas de publicidad. La poesía no habla de la naturaleza para excusarse de su tiempo o para desdeñar otros usos de la literatura. Sorprendido, el ingeniero se vuelve un lunático que grita en medio del estruendo; sus oídos se llenan de un *incendio de voces* entre el cemento y el metal y el vidrio de la ciudad. Se vuelve poeta y canta a pesar del ruido mortal; la ciudad y el hombre pueden ser un bosque donde sólo se oye el consumirse de algunas voces amadas. La tragedia está en uno. Esto no es raro, como lo es que el poeta siga siendo un loco *démodé* que trata de cruzar la avenida Insurgentes con un cigarro eterno que acerca a su boca. Piensa todavía en otras fuerzas y demuestra sus propias posibilidades a ras de tierra. La fuerza del viento, el flotar en el aire, los placeres del oído y el asombro que la velocidad de los demás le impone: a dónde se precipitan los sordos y los ciegos de la ciudad, desde qué calle vienen... Golpes duros, aullidos, pasos cansados... todo es conducido por el viento, junto con las necesarias palabras del poema imposible de enlazar. Y también algo de dulzura queda para los ojos. El poeta que aún per-

▲ Jorge Brash: *Incendio de voces*. Ediciones Papel de Envolver, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983.

▲ Héctor Perea: *Aboli bibelot*. Ediciones Laberinto, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982.



Jorge Brash

manece no podría ser otro que un alucinado. Y su viaje sombrío no se conforta con la promesa de un color que remeda a la naturaleza: no cree que el verde derramado sobre la ciudad produzca el olvido del polvo y la paja, sino un estado morboso de confusión y melancolía.

El poeta que a diario sale en busca de sus amigos, ahora piensa en ellos al intentar cruzar una avenida. Nunca logra verlos, nunca llega a ninguna parte. Su fuerza es otra. Se detiene con un paraguas negro en la mano izquierda y mira una corona de hiedra alrededor de la cabeza de un paria que grita, y rechaza, en su canto, nociones como la de progreso: la velocidad no lleva a ninguna parte. Y camina de una esquina a otra y no cruza la avenida. Pertenecer a una tradición poética nunca implicó para el poeta, como algunos creen, haber adelantado algo, porque ni siquiera pudo haberse planteado ese absurdo. No quería un logro tecnológico. Sólo cantaba. Dejaba de ver la velocidad y lo que permanecía en su mirada eran cuerpos rotos, el recuerdo de sus voces. Los demás. Qué otra cosa podía hacer sino quijotesicamente pensar en su amada, buscar un espacio para respirar, reconocerse en los amigos lejanos y en los poetas cuyas voces resuenan en el viento.

Los diversos acontecimientos de los poemas revelan una caminata que revive lo más profundo de nosotros mismos. Cuando ve una saeta es porque ha cumplido un acto de amor y sueña que una gaviota enorme, del tamaño de su sueño —dice Brash— “pliega las alas para surcar a plomo el pensamiento”. Pero, a pesar de esta extraordinaria imagen, una tristeza, “agua mansa que acaricia el oído”, limita su gozo: “cruza lo alto un zorro de cola luminosa” cuando él ya está cayendo. ¿Cuántos futuros atravesaría la saeta? ¿Cuántas veces puede subir y caer un hombre? En ningún futuro puede detenerse, en ninguna altura puede estar. La velocidad lo amenaza. Lo que Jorge Brash confirma son los alrededores del amor, del erotismo, de la imaginación.

Incendio de voces no elude la grave contradicción de un presente sin salida, absoluto y enorme, mortal, y el acto de amor. Percibe en sí mismo los brazos rotos de los demás, “el cuerpo sin peso que desgarran entre sábanas rotas los minutos”, “en medio de esta música sin alas que sólo vuela por amor del pulso”. Allí, central, aparece una figura desnuda que “danza y reverbera como luna borracha sobre el pasto”. De este sueño y otros, como en la “Elegía”, huye

constantemente, de una esquina a otra de la calle. Busca dormir sin sueños. Alucina. Regresa. Fuma. Prueba a taparse con cera los oídos. Lucha contra el miedo. El acto de amor no es pacífico, el sueño tampoco.

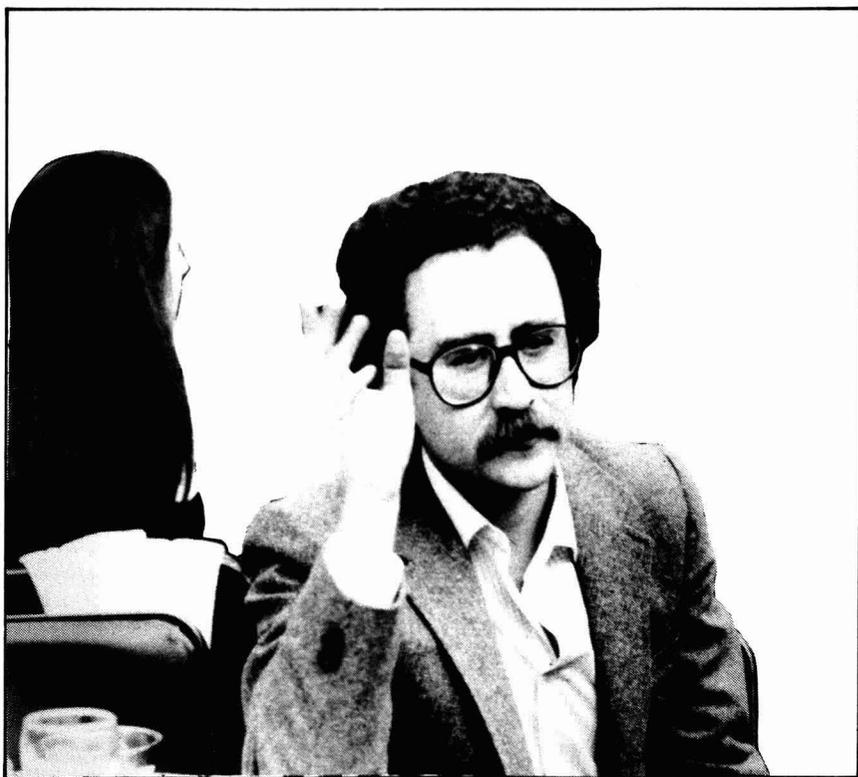
A un sorbo de perderse
esta luz
cubre en vano los ojos

La única certeza es la del viento, que propaga el incendio y las voces de la poesía. En este tercer libro que publica, Jorge Brash da una síntesis admirable de un sufrimiento atroz: la vigilia constante, el murmullo de la abeja poética que impide saber del paso del tiempo, por ejemplo, o de la lluvia. “Incendio en trance de palabra”, dice. Y si todo ha desaparecido llevado por la velocidad, su enemiga más fiel, son los poemas los que quedarán como la verdadera pintura de la gris ciudad, no una promesa sino un alegre fuego.

Aboli bibelot es el título de la segunda colección de cuentos de Héctor Perea. En él no hay nada absurdo. Se trata de un título intraducible, fragmento de un verso de Mallarmé. Es posible que el

autor haya querido significar con su elección que el intento de contar un cuento se ha vuelto una actividad asimismo intraducible. La experimentación, los fantasmas de la cultura o la pura resonancia de la violencia de vivir revelan una figura de inanidad abolida (*aboli bibelot d'inanité sonore*), y por tanto son el inicio de una nueva respiración, como hace el que espira para apagar una luz cuando aparece el sol. Entre la inmovilidad y el desprecio transcurren los cuentos de Héctor Perea. Por ejemplo, la violencia es capturada en su aparente lejanía: alguien huye de una cafetería, alguien teme ser asesinado durante la filmación de un *western*, alguien piensa en escapar de la cárcel y matar a su delator, alguien se prepara para matar a supuestos traidores y, finalmente, alguien piensa en la figura de alguien que se queda “recostada, ya casi sin moverse”. La ilusión de movimiento es un desprecio de éste. Es difícil encontrar otra posibilidad en el problema enfrentado por Perea. El núcleo o el evento más importante descubre su futilidad: alrededor está el vacío. El hombre que huye de una cafetería denuncia el hiperrealismo del relato, el hombre que sabe el final de la historia lo dice sin más y llena todo el vacío anterior, o sea, todas las frases del cuento. Pero en este juego se propone además otro final que resuelve su propia vitalidad: el seguimiento de las reglas del género. Creo que en ello consiste la experimentación de este narrador.

Cuando Francisco Zendejas hizo su mínima reseña de este libro recordó un cuento de Navarrete similar al de Perea que contiene entre otras cosas una parodia de los guiones cinematográficos. No conozco el cuento de Navarrete pero recordé otro de Manjarrez, titulado “Johnny” (*Acto propiciatorio*, 1970). La diferencia con “Interior. Espejo. Día”, el cuento de Perea, no está en la “transposición onírica de la realidad del turista contumaz a la ficción de las películas del oeste”, según la versión de Zendejas, sino en la ubicación de ambos cuentos (el de Manjarrez se desarrolla en la colonia Roma del Distrito Federal; el de Perea, en los terrenos para cine de Durango), en su actitud (el cuento de Manjarrez es el mejor retrato de la clase media capitalina que yo haya leído; en cambio, el de Perea, que no se propone una crítica social, atiende a los aspectos fantásticos que la mitología fílmica permite), etc. A



Héctor Perea

Johnny Miles — y a Matt Dillon, Roy Rogers y Gary Cooper, según la broma de Manjarrez — se agrega ahora el héroe del cuento de Perea: el señor Dequid (*the kid*).

Hay otras referencias literarias en estos cuentos, quizás involuntarias. La cuestión de la "falsa patria" tratada por José Revueltas en *Los motivos de Caín* (1957), la presencia de la guerra de Corea y algunos de sus efectos encuentran un eco en el contexto de "Composición con músicos y arlequín": la guerra de Vietnam, el horror y las demencias de los protagonistas estadounidenses sugeridos sin duda por Hollywood, aunque otra vez la intención de Perea no es el estudio de la situación social sino la minuciosa y rápida mirada del narrador y, en este caso, el caótico resultado que imita la locura del francotirador.

En fin, creo que los "objetos humanos" que Héctor Perea describió en su primer libro, en este se muestran ya con una concreción de figuras que han abandonado sus posturas tipo Francis Bacon, figuras que toman importancia al abolir la vacuidad, que buscan una salida del cuartucho y de los largos pasillos en que se agitaban antes.

Jaime G. Velázquez

REDEFINIENDO LA CULTURA

La presencia crítica de George Steiner no ha gozado de excesiva fortuna en nuestra lengua. La tardía edición de sus ensayos, el arbitrario criterio con que se ha llevado a cabo la selección de los mismos son, entre otros factores, los causantes de esa situación. ¿Será posible ahora una valoración más sólida y ecuaníme de su obra? Si ello no ha sido posible antes, no se ha debido, desde luego, a una cuestión de escepticismo frente a sus méritos, sino a la impresión, coyunturalmente falsa, de un Steiner repetido.

Porque salvo *Después de Babel* — estudio miliar de la historia y el modo de la traducción en Occidente —, los otros títulos editados en castellano

▲ George Steiner: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa, Barcelona, 1982.

insisten en la tragedia de la cultura europea, siendo enfocada ésta en una de sus cimas postreras: el humanismo centroeuropeo. Las fechas de las publicaciones originales se hallan muy próximas: *Lenguaje and Silence* es de 1967, *Extraterritorial* y *In Bluebeards' Castle* de 1971. Pero los intereses críticos de Steiner son múltiples, como dan fe sus libros sobre Tolstoi, Dostoyevski, la tragedia griega o el que trata *Sobre la dificultad*, cuya versión castellana ha venido entregando la revista neoyorquina *escandalar*.

Leyendo *Lenguaje y silencio* — la obra que suscita nuestro comentario — uno tiene la impresión de que otras barbaries, además de la nazi, han acontecido desde el 39 hasta nuestros días. No se trata de clasificar cuál ha resultado peor para la cultura, sino de encarar el presente y su problemática dejando a un lado, que no olvidando, lo irreparable. Que de cara al futuro y después de aquella barbarie Steiner vea en el teatro el medio artístico con mayores posibilidades no dice mucho.

Por otra parte, Steiner no ha sido el único en cobrar conciencia de que en literatura y en las demás manifestaciones del ser humano, nada ha sido igual que antes de Auschwitz. Es posible que con Thomas Mann terminase la estirpe

de un Goethe. Pero ya que mencionamos al autor de *La montaña mágica*, convendría recordar su "reproche" contra el artista, cuando lo emparenta con sujetos de la ralea de Hitler; por si aún cabía duda...

Steiner, cuya última obra de la que tenemos noticia se titula precisamente *The Portage to San Cristobal of A(dolf) H(itler)*, expresa su sincero estupor — más: su indignación — porque entre los ejecutores del holocausto los había que leían a Rilke o porque mientras ardían los hornos crematorios continuaban celebrándose ciclos dedicados a Beethoven. Nada de nuevo, a pesar del inefable horror que ello conlleva: el esplendor artístico de las naciones se ha fundado sobre la explotación y la rapiña. En el nivel de lo individual, Freud ya dejó dicho algo al respecto.

Y, a pesar de todo, de horrores y de apocalipsis, un indefinido número de empecinados han continuado haciendo "arte". Y extraña que Steiner, en *Lenguaje y silencio* no haya tomado en su debida consideración la obra de individuos cuyo lenguaje y cuyo cuerpo, inseparables, se quebraron con la guerra. Ahí está el caso del poeta judío en lengua alemana Paul Celan o el de L. F. Céline, el narrador de albañales y manicomios



George Steiner

El punto débil de Steiner estriba en algo hasta cierto punto justificable, pero que no puede pasarse por alto: no reparar en lo que se ha venido haciendo *después*. Cuando, por ejemplo, expresa con amargura que ninguna obra contemporánea ha reflejado con solidez y altura de miras lo llevado a cabo en los campos de exterminio, no habrá pensado en *Sophie*, de William Styron —quien cita, en la mencionada novela, al George Steiner de *Lenguaje y silencio*—, ni en el sobrecogedor capítulo con el que se cierra *El hotel blanco*, de D. M. Thomas. En un ensayo de 1959 (incluido en *Lenguaje y silencio*), "El milagro hueco", en el que trata sobre la situación de la literatura alemana de posguerra, la visión de Steiner resulta desoladora. Y tiene aquí razón: los idiomas son organismos vivos que se contagian de la podredumbre del cuerpo social. El idioma de la Alemania "milagrosa" ya nada tiene que ver con la noble lengua de Heine o Nietzsche. Pero juicios tan drásticos sobre el yermo literario alemán, ¿pueden mantenerse así de rígidos conociendo la poesía de Gottfried Benn o la novelística de un Ernst Jünger o de un Arno Schmidt? ¿O es que el hecho de que resistieran dentro de la Alemania nazi devalúa sus producciones?

Por supuesto, el estado *actual* (léase de los años sesenta en *Lenguaje y silencio*) de la cultura occidental — si es que aún puede denominarse así—, no ha venido determinado únicamente por la irrupción de las barbaries totalitarias. El sistema de vida de nuestra "civilización", ¿permite al lector sumergirse en la degustación de un clásico? ¿Posee dicho lector un nivel aceptable para comprender el sustrato mitológico en las piezas de Shakespeare? Hasta los universitarios (y Steiner piensa en universitarios anglosajones) leen el ensayo de Eliot sobre Dante sin conocer una sola línea del florentino.

Steiner, no hay que olvidarlo, habla de "alta cultura", lo que en otros tiempos se llamaría, lisa y llanamente, Cultura. Su condición de desarraigado, su reivindicación de la extraterritorialidad, su formación plurilingüe revelan al judío ilustrado, centroeuropeo, que Steiner lleva en las venas. Elias Canetti, por citar a otros herederos del humanismo en trance de extinción, podría compartir sus preocupaciones. Ambos emanan el atractivo de una causa tal vez perdida,

entre el polo totalitario del comunismo y el de las ediciones abreviadas de bolsillo de la libre América. No nos corresponde emitir juicio moral alguno sobre la situación que con tanta sagacidad analiza un *moralista* como George Steiner. Aun con sus puntos débiles, aun con sus prejuicios (el más llamativo se encuentra en "Pornografía seria e intimidad"), *Lenguaje y silencio* aparece como un paradigma ejemplar y necesario "frente a la ordinariéz y al caos", como él dice hablando del reto que supuso la vida y obra de Hermann Broch. Pero acaso resultara provechoso para la "alta cultura" el considerar que la ordinariéz y el caos pueden ser consecuencias y asunciones, bajo el signo inequívoco de la inteligencia creadora, de ese *fin de siècle* que todo artista porta en la sangre. En ese caso, las palabras del moralista son sólo observación exógena, subjetiva, prescindible. Ahora bien, el problema sigue residiendo en el dónde acaba el terreno del artista genuino y en el dónde comienza el de los imitadores, pendientes no de una voz propia interior, sino de las demandas inmediatas y acrílicas de la sociedad.

Para terminar, tan sólo un reproche a la edición española de *Lenguaje y silencio*, que reconoce ser "una selección de la compilación original". La exclusión de ensayos como el que se refiere al *Moses and Aaron* de Schoenberg o el que trata del crítico F. R. Leavis, con la excusa de ser "poco afines a nuestra tradición cultural", es más que discutible, a la par que traiciona la intención extraterritorial del autor.

José Carlos Cataño

HISTORIAS PARALELAS

Desde la aparición en España del grupo de escritores perteneciente al llamado realismo social, la vida política del país aparecería llevada a la novela a través del conflicto personal. La *lectura* social quedaría implícita en el texto como otra lectura posible, como el inevitable resultado de la acción de unos personajes marcados por su época. Años después, con la muerte de Franco, la actividad

creadora se desarrolla en el marco de una cultura al fin puesta en libertad.

Las coordenadas de la sensibilidad de las novelas en cuestión intentaban moverse entre límites distintos a los establecidos por las anteriores generaciones. Pero la novela en España no ha podido hasta ahora hacer surgir de ella misma un movimiento revitalizador, semejante al propuesto en algunos ejemplos por el llamado realismo social; aunque, tal vez, continúe en su búsqueda. No obstante, resulta difícil para el estudioso de la literatura española contemporánea definir con exactitud lo que hoy por hoy pudiera ser considerado como nuevo en el acopio de la producción novelística.

El concepto de *novedoso* ni siquiera puede surgir a partir de una clasificación cronológica. Son muchos los narradores que actualmente rebasan los cuarenta años de edad y cuya obra ocupa un lugar de suma importancia dentro de la más reciente narrativa española. Tal es el caso de Gonzalo Torrente Ballester, Alfonso Grosso, Juan Benet, Luis y Juan Goytisolo o Jesús Fernández Santos, quienes —junto a una larga lista de nombres— han mantenido en alto la calidad de la novela española. La mayoría de ellos, se ha empeñado en dar vueltas, a veces triturándolas, a las posibilidades narrativas utilizadas anteriormente por el realismo social. Quizá los hermanos Goytisolo resulten el ejemplo más claro de madurez a la que ha llegado en los últimos años la generación que agrupa a dicho movimiento.

Queda entonces como *novedoso* la significación que se ha dado a la palabra; aunque cabría destacar ciertos casos aislados como Germán Sánchez Espeso o José María Guelvenzu, por citar sólo algunos cuyo aporte ha recaído, contrariamente a sus *contemporáneos*, en el plano estructural del género. El hecho de que lo más representativo del trabajo literario de estos narradores —mayores de edad— se haya evidenciado a lo largo de los últimos diez años, nos obliga a pensar que esa *nueva* novela es también la que ha sido escrita por quienes, en los últimos tiempos, han alcanzado su madurez como novelistas. Es necesario, entonces, olvidarse por completo del concepto de *novedad* y de su significación en el campo literario, al agrupar a estos narradores y disponerse a analizar lo que ahora se está escribiendo en España.

▲ Jesús Fernández Santos: *Jaque a la dama*. Planeta, Barcelona, 1982.



Jesús Fernández Santos

Jesús Fernández Santos (1926) publica su primera novela, *Los Bravos*, en 1954; tres años más tarde obtiene el Premio Gabriel Miró por su obra *En la hoguera*. Autor de once novelas más y cuatro libros de cuentos, el escritor madrileño es galardonado con el Premio Nadal en 1971 por su novela *Libro de la memoria de las cosas*. Fernández Santos, asimismo, hace la crítica de cine desde hace cuatro años en el diario *El País* y su última novela, *Jaque a la dama*, le ha valido meterse al bolsillo el Premio Planeta 1982.

Desde sus inicios, el novelista ha sabido ser testigo de su época y traslapar magistralmente la realidad contemplada con el reflejo especular.

La actitud de rigor que, en la mayor parte de las ocasiones, ha caracterizado la obra de Fernández Santos, lleva necesariamente al lector a verificar que para lograr el efecto deseado no se puede simplemente testimoniar, sino que es necesario construir la propia obra y demostrar, a la vez, que la realidad no ha de ser un obstáculo para el estilo cuando éste surge de una pluma inteligente, pese a su insistencia por seguir recorriendo ciertos caminos que tienen que ver con planteamientos más tradicionales.

En esta nueva novela, ante el drama cotidiano de la violencia represiva, el escritor se ha "visto obligado" a tocar de nuevo el tema de la guerra. Quizá era previsible que lo hiciera —hay que recordar también que la mayoría de los novelistas españoles de posguerra abocaron gran parte de su obra al tema en cuestión— aunque esta vez no es la guerra civil la que enmarca la historia. El texto surge en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Dentro de un universo traslúcido de imágenes comunicantes e intercambiables y frente a la realidad compleja y desgarradora de España e Italia sometidas a las inclemencias de los años de guerra y a la violencia de que fueron víctimas los pueblos, el novelista opta por centrar la historia dentro de un orquestado conjunto. Fernández Santos se propone, a través de la representación narrativa, develar la propia realidad y al mismo tiempo interpretar la trayectoria política de sus personajes. La novela se articula al hilo de lo que acontece a Marta, una muchacha perteneciente a una familia judía española, a su trabajo de enfermera durante la guerra y a sus amores con Pablo, quien la abandona en los momentos más difíciles de su vida. Años más tarde se casa con Mario,

un periodista que es asesinado en Italia y, tras un doloroso y largo proceso de aprendizaje, Marta asume finalmente su propia existencia.

Fernández Santos ha escogido para su novela un asunto ciertamente atractivo. Como materia de investigación, e incluso como materia novelable, los acontecimientos elegidos esta vez por el autor no dejan de ser aprovechables, entre otras cosas, por las posibilidades que ofrecen para establecer historias paralelas que van surgiendo desde la peripecia principal. El viaje hecho por Marta y Mario a Italia o la postura política del marido y el hermano de la protagonista denotan en el escritor un serio intento por reflexionar en el momento histórico mencionado. Esto otorga cierto interés al conjunto. No así la inclusión de ciertos personajes (como es la hija de Pablo, quien muchos años más tarde establece una relación con tintes homosexuales con Marta —y aquí el relato pierde fuerza—) o incluso algunos elementos que se quedan sin resolver, como el judaísmo de Marta, que al principio de la novela parece tan importante.

Es evidente que el narrador de *Jaque a la dama* trata, ante todo, de construir un trabajo objetivo desde la aportación de ciertas visiones que reproducen lo real. En este sentido, el resultado se consigue, sin lugar a dudas, pero quien conoce la obra de Fernández Santos sabe que esa nunca ha sido la única razón de su escritura.

Margarita Pinto

EL NAUFRAGIO DE UNA NOVELA

La nueva novela de Daniel Moyano —*Libro de navíos y borrascas*— constituye la cuarta de su producción; las tres anteriores fueron: *Una luz muy lejana* (1966), *El oscuro* (1968) y *El trino del diablo* (1974); también son conocidos sus volúmenes de cuentos: *Artista de variedades* (1960), *La lombriz* (1964), *El fuego interrumpido* (1967), *Mi música es para esta gente* (1970), *El monstruo y otros cuentos* (1972) y *El estu-*

▲ Daniel Moyano: *Libro de navíos y borrascas*. Legasa, Buenos Aires, 1983.

che de cocodrilo (1974). Sus tres primeras novelas son variaciones impuestas al tema del desarraigo resultante de la emigración de los provincianos hacia los grandes centros urbanos con su secuela de marginación; *Libro de navíos y borrascas* da a ese tema recurrente una inflexión distinta porque trata del exilio: es la historia de un exilio planteada como la historia de un naufragio.

Una convención clásica de relato marca la iniciación de la novela: un grupo de personas reunidas para escuchar una narración, incipit formalizado que constituye un rasgo infrecuente ya que no hay en el texto ningún procedimiento formal que complejice el desarrollo diegético lineal. Dos "relatos dentro del relato" son los únicos cortes verificables. El primero de ellos, montado por los pasajeros del barco, es un espectáculo de títeres sobre el fusilamiento de Dorrego; el segundo, un relato entretreído por los mismos, proponiendo distintos títulos y finales y cuyo objeto será alegrar a Contardi, uno de los pasajeros que tiene un hijo desaparecido.

Después de esta convención de relato empieza a desplegarse la historia de Rolando, el momento en que lo van a buscar a su casa en la provincia de La Rioja y cómo debe abandonar todo sin que haya ninguna explicación y alejarse definitivamente de allí. Lo trasladan a Buenos Aires, donde lo embarcan en el *Cristóforo Colombo* que transporta a otros emigrados "a la fuerza" como él. Es aquí donde empiezan a desplegarse las cinco tendencias dominantes en la novela: la *indefinición*, la *abstracción*, la *naturalización*, la *desrealización* y la *alegoría*.

Cuando hablamos de indefinición aclaramos que no se trata de esa ambigüedad que promueve la coexistencia de sentidos, y tal vez en algún momento la preminencia de uno de ellos. Esta indefinición es legible literalmente: "(...) que su hijo es un desaparecido y que él interprete la palabra como más le convenga, nosotros ya sabemos que no tiene definición" (p. 88). Esta aseveración reforzada por la enunciación (uso de la primera persona del plural) la hace sospechosa de mala fe porque los argentinos, entre los que seguramente está Moyano, sabemos claramente qué es un desaparecido. El texto se torna a diluir en la indefinición cuando su lenguaje oscila entre el "lirismo" y el "lu-

gar común" como corporización de lo coloquial. Si el viaje es impuesto por la fuerza, por qué recubrir esa situación intentando suavizarla haciendo de él una metáfora del desarraigo, de un ir a la deriva, cuando en realidad "este viaje" es desarraigo no por ser viaje sino por ser exilio.

Paulatinamente, la indefinición se va agrandando y ensanchando para incluir la abstracción que se evidencia cuando a la narración de la partida, a la convicción de que no se va a volver nunca más, a la incredulidad, se agrega el tema de los desaparecidos pero abstractamente, igualándolos a un signo. Esto se asemeja a la evocación de una injusticia: no llega a ser odio así como tampoco tiene la fuerza del miedo: "Es la primera vez que tenemos que salir tantos. Sin contar los que no pudieron salir y los desaparecidos, claro. Desaparecido, esa palabra(...) De esa palabra nadie se salva, una vez caído en ella, para contar la historia" (p. 35).

Cuando el Enfermo grita que es inocente, se impugna ese grito ya que la inocencia se debe enunciar porque "gritada es resignación, recurso último, como decir y bueno, que venga lo que

venga (...) Si hubiéramos tenido experiencia no habríamos caído en la torpeza de gritarla, de desafiarla. Es una técnica difícil" (p. 45). No se trata aquí de polemizar con los enunciados textuales, pero ¿hay alguna otra forma de afirmar que se es inocente cuando se lo es de verdad y quien nos oye está convencido de lo contrario y dispuesto a obrar de acuerdo a ese parecer?

Es significativo relevar el sistema de comparaciones, verdaderamente elocuente, porque proyecta la naturalización sobre situaciones absolutamente indóciles a ese proceso: "Desaparecido, esa palabra. Ella sola, moviéndose, como el mar, en un código desconocido. Para ella no valen furgones, gendarmes ni cristóforos. Ni el mar. Es ella sola. Tan vasta como el sol, pero oculta" (p. 35). Es incomprensible que un tema de ese calibre sea comparado con elementos o fenómenos naturales. Cuando el narrador parece percibir la tremenda dimensión del exilio "porque claro, estaba bajo la parra de mi casa en el momento en que llegaron y produjeron esa interrupción en la relación bien clara que yo tenía con la vida, y todavía no he conseguido unir los dos pedazos que



entonces se separaron", cae nuevamente en la naturalización: "Lo más probable es que tenga que dejar morir una de las partes, no sé si soy como esas viboritas ciegas que al cortarlas con la pala al cavar la tierra siguen moviéndose independientes cada una por su lado" (p. 71). La descripción del grupo de psiquiatras y psicólogos tiene las mismas características porque están recorriendo "el barco como cabras en la sierra" (p. 176). "Cien mil Contardis, que no pudiendo salir de los camarotes y meterse en los bateles antes del hundimiento, se ahogaran agarrados a los hierros de sus camas, para el mar tendrían tanto valor como una mojarrita" (p. 100). Indudablemente el mar es insensible a la muerte así como "el naufragio no pertenece al mar, es un problema del barco"; el mismo texto hace explícita la pertinencia de la comparación de los desaparecidos con un elemento natural.

Hilvanado al mismo proceso que plantea la inocencia como un estado que no hay que gritar, aparece algo más lesivo que la abstracción: la desrealización propuesta o impuesta desde la novela: "Para llegar a ser tan irreal como el interrogador, lo primero que hay que hallar es el tono justo que demuestre que de eso iba a hablar uno precisamente" (p. 46). Este viaje es comparado a aquella otra travesía por un mar que habían desafiado, en otras épocas, los inmigrantes españoles, con una mirada puesta en una América que ahora los devuelve como indeseables en la figura de sus descendientes: "Llegamos en pelota, como ellos cuando se fueron para allá. Por eso es mejor esquivarle el bulto a Barcelona, tratando de entrar no por la real sino por la que te hace ver la curda. Entrás por la ilusoria, ¿viste?, y entonces no hay problemas, es como si no hubieras entrado, y entonces qué te importa si tenés parientes que vayan a esperarte o no" (p. 289). Se va operando una disolución de la realidad como resultado de una falsa historización del fenómeno del exilio al compararlo con la gran afluencia migratoria producida en la Argentina a partir de 1870. En principio, este fenómeno tan lejano temporalmente tuvo para los emigrantes de países europeos (especialmente españoles e italianos) causas y consecuencias totalmente diferentes a las que motivaron el exilio de argentinos; pero hay dos distinciones que hay que

establecer: el exilio es forzoso ya que en su concreción se pone en juego la vida y el exiliado, generalmente, retorna a su país. "Difícil llegar ¿no? Claro, como que estábamos volviendo, sin saber que se vuelve. En más de cien años de ausencia migratoria, cualquiera olvida que ha salido" (p. 201). Dentro de esa misma tendencia desrealizadora está la "literaturización" de personajes y situaciones. El capitán del barco es como los de la literatura: "En el castillete de popa había luz y adentro estaba el capitán. De esos con la piel curtida por la sal y el yodo, pipa o astrolabio en mano, de los que nunca pierden la calma en los naufragios y dicen primero las mujeres y los niños" (p. 191). Tomar los indicios más codificados de la literatura tiene dos peligros: estereotipa a los personajes y pauperiza la literatura.

Contribuye a esa pertinencia desrealizadora la insistencia en un recurso que intoxica el texto: no llamar a las cosas por su nombre intentando conjurar peligros. Si el lenguaje es de naturaleza simbólica, por qué querer acentuarla desplazando permanentemente la correspondencia signo-referente. Ésta es una característica del lenguaje literario pero se envicia y satura el texto cuando se aplica indiscriminadamente. Así sucede cuando se alude al exilio y cuando es un código de lectura impuesto desde el interior mismo de la novela: "El clarinetista tuvo una larga noche a su disposición para explicarle a Lucía lo que había pasado, tiempo suficiente para explicar las cosas sin tener que nombrarlas por sus verdaderos nombres siempre feos, lo dijo todo sin pronunciar ni una vez los nombres, en ningún momento tuvo que deducir que el faro fue al final un aguatero, su intuición auditiva le permitió encontrar unos milagrosos sustitutos de los nombres guerrilla y represión" (p. 270). Todo aquello que no se puede decir o reconocer debe ser alojado en un incierto lugar que lo suavice; así se debe proceder con las huellas de las tormentas de Sandra: (...) "para que la tortura de Sandra pasase lo más rápido posible hacia la irrealidad, algo que en el caso remoto de recordarlo, fuese apenas algo así como *lo* de Sandra, nunca su tortura" (p. 185).

Por este camino, lentamente, el texto se desliza hacia la alegoría total: todo es alegórico y ésa es la clave puesta por el relato para su inteligibili-

dad. La alegoría (del griego, otro y hablar) asocia una imagen y un concepto, es válida para todo un texto e instaura lo particular como ejemplo de lo general; bajo el lenguaje de los signos y bajo el juego de sus distinciones bien recordadas, trata de hacer oír "otro lenguaje", sin palabras ni discursos: el de la semejanza. El uso de la alegoría obliga a una lectura que la trascienda; en cierto modo, es una coacción: el texto no puede leerse literalmente nunca. Lo que no queda claro es qué dirección debe llevar esa lectura: si de lo irreal, figurado, ilusorio hacia lo real, político, presente, histórico, o a la inversa. Valen como ejemplo la historia de Contardi, pasajero del barco con un hijo desaparecido: el proceso sinecdótico para nombrar a Conti (Contardi)* no oculta de quién se trata, o sea que aquí el encubrimiento propone un deslizamiento hacia la realidad. Pero, al mismo tiempo se dice que Haroldo tal vez esté en el barco, lo que torna confuso lo enunciado: es de Haroldo Contardi personaje de ficción de quien se habla o de Haroldo Conti, escritor desaparecido. Esto sucede porque la alegoría lo recubre todo y hace necesaria la búsqueda de un referente que, si hallado, es demasiado obvio y no se justifica como empeño alegorizante. Este es uno de los riesgos que se repiten: el pequeño encanto de hallar una clave se deshace cuando la alegoría se vuelve excesivamente explícita o transparente: "Pero existe el naufragio, ese engendro. Matando barcos por su cuenta. Esperándolos en lo más desnudo del mar. Esperando el barquito que lo único que puede hacer, por su naturaleza, es confiar en el agua buena, por eso ignora la existencia del naufragio hasta que lo ve aparecer, temible y nocturno, tan verdadero y cruel en mares remotísimos, lejos de toda costa para convertir ese milagro de barco en algo tan inalcanzable o indefinible como un desaparecido" (p. 98).

El naufragio como muerte, desaparición; el faro como luz, como guía que orienta a los navegantes y que cuando se apaga sobrevienen las tinieblas, la muerte; el barco como símil del hombre que debe defenderse de las fuerzas que intentan hundirlo, son algunas de las alegorías de un texto que defrauda ya que su extensión no es más que una insistencia temática estéril sobre ellas.

* Haroldo Conti: escritor argentino "desaparecido", como se explicita poco más abajo. *N. de R.*

Alegorizando la conclusión podría decirse que es correcta la afirmación de que "el naufragio no pertenece al mar, es un problema del barco" (p. 100) porque es el barco (el hombre) quien tiene que resistir. Pero también es un problema del mar (del poder): porque en un mar calmo es difícil que naufrague un barco.

Ana María Zubieta

DE LETRAS

JÓSE BERGAMÍN EN MI MEMORIA

La muerte de José Bergamín me resucita —y ese movimiento contradictorio parece promovido por su espíritu barroquísimo y amante de los opuestos— los buenos años 50 montevidéanos. En 1947, Bergamín llegó desde Venezuela a dar unas conferencias. Montevideo, en la que aún vivía y pintaba Joaquín Torres García y Felisberto Hernández y Onetti escribían su obra mejor, en la que Carlos Vaz Ferreira era decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias, en la que Joaquín Luis Romero daba sus cursos regulares en dicha institución y Borges venía a menudo a dar conferencias (la primera vez que lo vi fue, precisamente, en casa de Bergamín), en la que Fernando Pereda perseguía su poesía sin engaño, precisa y cautelosa, no debió resultarle del todo inhóspita. Se fue y volvió con sus hijos, para vivir allí varios años en paz.

¿En paz? No era Bergamín hombre de paz, si por ello entendemos ser acomodaticio y guardarse sus verdades. Esto se vio ya antes de que llegara. León Felipe le había precedido en su paso por Montevideo con una rápida visita destinada a fumigar a curas y a franquistas, con violencia que se quería escandalosa, que resultaba teatral, destinada a alguna señora ingenua traspuesta entre un público que ya sabía a lo que iba. En privado, con aire más verdadero de abuelo adventicio, advirtió a un grupo de jóvenes que nos acerca-

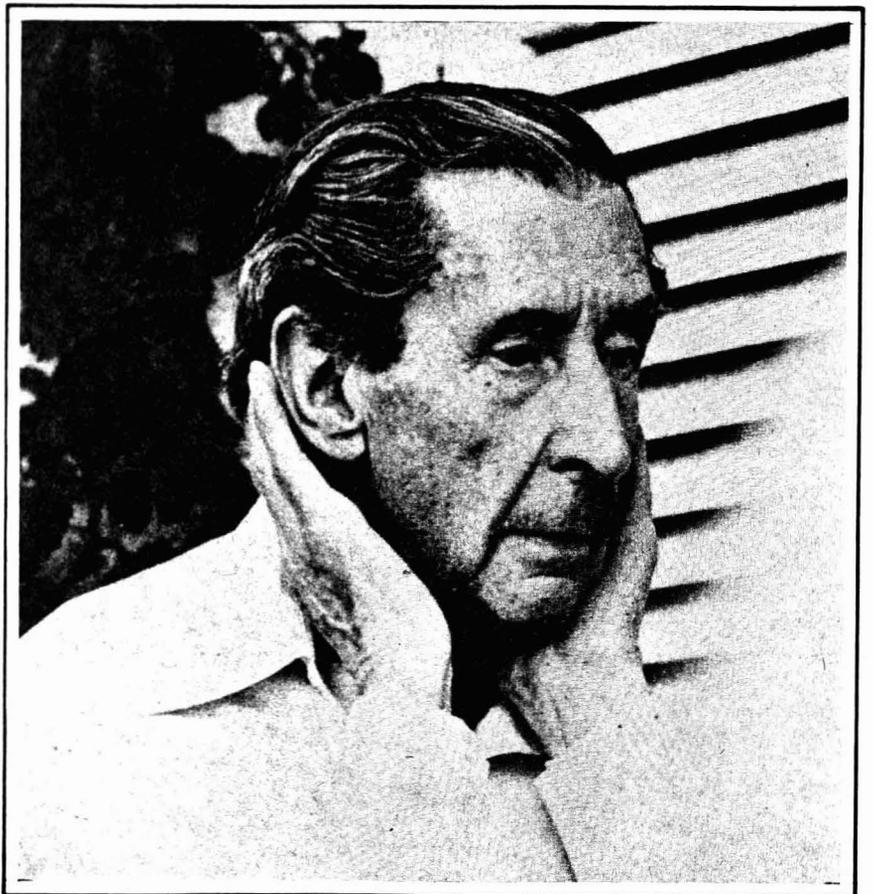
mos a él escudados en una revista de nombre lucreciano, sobre el peligro que sobrevendría con Bergamín. Para su anarquismo anafórico representaba un doble horror al decirse "comunista hasta la muerte", con lo cual daba entrada, para la hora de su salida, al otro Gran Enemigo: Dios.

Pronto Bergamín llegó, vio y dividió. Católico de izquierda, empezó por eludir limpiamente a un sector de católicos preconciliares *avant la lettre*: invitado a dar una conferencia y presentado por Sarah Bollo, que se definía como poetisa mística, Bergamín agradeció dirigiéndose a Sarah *Bella*. El halago anagramático —muy infundado— cortó los lazos indeseables y ella se retiró a un solitario puesto de combate, desde donde le dirigió, en adelante, sus ineficaces venenos orales.

Bergamín, en ese tiempo, tampoco admitía ser cercado por otras ortodoxias. Muy pronto hubo dos bandos: sus amigos y los demás. Para éstos hubo epigramas privados que ellos, intuitivos, retribuyeron con ataques públicos. Juan Ramón Jiménez, Halley de una sola visita, llegó por unos días convul-

sionando el Río de la Plata. Su cola también sacudía fuego antibergamíneo. No se limitó a las diatribas ideológicas. Con malicia fina y obsesiva, con sabiduría polidécica aguzada en el ataque contra casi todos los miembros de su propia generación primero y luego contra la siguiente, atacó desde todos los ángulos. Bergamín, que se sabía de memoria los rencores juanramonianos, que había tratado de pasarlos por alto a la hora de preparar en México la antología de *Séneca* de poesía española, explicó con buen humor que estaba pagando por haber sido el último de su grupo en romper con J. R. J. Claro que en su momento también Bergamín había dicho lo suyo: "El poeta caracol... Doña 'Mírame y no me toques' —'no la toques ya más'— 'noli me tangere' de la babosera..."

Mientras miriadas de escolares desfilaba con sus túnicas blancas y sus corbatas azules por la *suite* del hotel ante el espectro de *Platero* y *Zenobia* agradecía con caramelos, J. R. J., drástica drosera, agitaba sus pétalos encantadores y por lo bajo segregaba sustan-



José Bergamín

RESEÑAS

cias letales. Poéticamente no me caían dudas. Creía y sigo creyendo que la España de este siglo no ha dado poeta mayor que Juan Ramón Jiménez y que su última lección poética sigue siendo inagotable. Pero la generosidad magistral de Bergamín me había ganado. Hubiera sido perfidia no intentar siquiera la inútil defensa. El tímido alegato me valió el absurdo de que J. R. J. me enviara desde Buenos Aires una carta más explícita y, además, la copia de una carta para Bergamín.

Aquellas sucesivas escaramuzas nos permitieron salir de nuestra subdesarrollada inocencia: la literatura no era el amable jardín que suponíamos sino el campo en que se seguía librando una batalla. Casi todos habíamos tomado partido contra el franquismo sin haber entendido que del lado republicano había, valga la exageración, casi tantas posiciones como españoles. Pero Bergamín —que en esa definición que escandalizaba a León Felipe, con juego muy suyo, anulaba dentro del segundo tér-

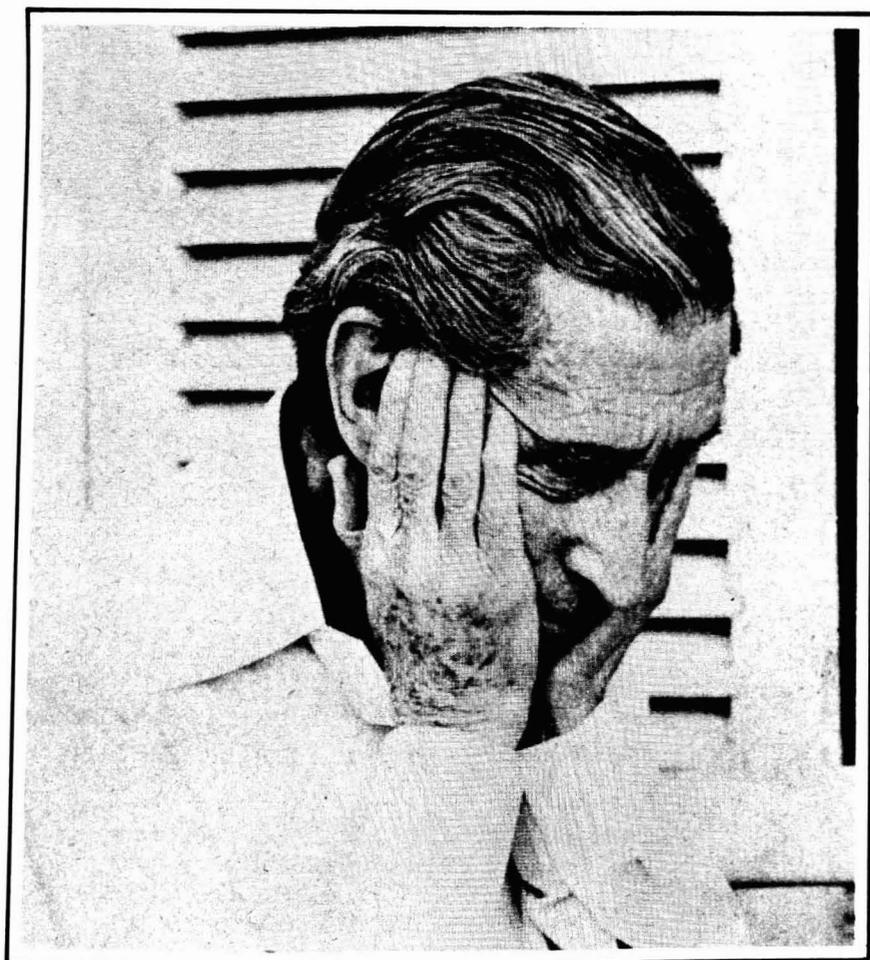
mino limitante su contundente inicio—, no era en modo alguno, por ese entonces, un obseso ideológico que mira el mundo por el ojo de una cerradura cuya única llave posee. Más bien, sus sutiles exigencias nos encaminaban, a mil leguas de las literaturas “comprometidas”, a la lectura de Nerval y de Nodier, de Hoffmann y de Chamisso, de La Motte-Fouqué y de Merimée, de Dante y de Leopardi. Hablé antes de su generosidad como maestro: llevaba su método de convencimiento —donde se lo permitía, dentro de las fronteras de la literatura— a regalar aquellos libros que quería que leyéramos. Si eran inconseguibles nos prestaba los suyos propios. Así leí, por ejemplo, *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz, en el ejemplar que le estaba dedicado.

Un día, *tras tanto acá y allá yendo y viniendo*, como decía su admirado Francisco de Aldana, Bergamín resolvió el grave problema que llevaba adentro y que no ocultaba a sus estudiantes, regresando a España. Tuvo que volver

a salir, esta vez hacia París. Desde una audición permanente en la R. T. F. molestaba al franquismo todo lo que podía. A la hora de la muerte de Ortega y Gasset —el “vampiro escolástico”, según lo llamaba Neruda—, dentro de España, se esperaba el juicio de Bergamín. El gobierno español, todavía no mitridatizado, resolvió cortar por lo poco sano y, aprovechando los conflictos de Francia en Argelia, que la obligaban a contemporizar con sus vecinos, exigió el cierre de la audición. Malraux y los pintores amigos franceses del escritor español lo compensaron con elegancia organizando en su honor y auxilio un remate de obras. Pasado el tiempo, Bergamín podría instalarse definitivamente, hasta su muerte, en España, volver a seguir su travesía cerca de esa realidad de la que tanto se nutría su amor galdosiano, recuperar a su patria que era, a través de diversas máscaras, uno de sus grandes temas, seguir su milicia contra lo que se le oponía y quizás contra sí mismo: no en balde recoge la cita de San Agustín: “mi uno son dos y yo estoy en los dos por entero”.

Pero quiero limitarme a lo que significaron sus siete años montevideanos para alumnos o amigos: tuvimos la suerte de que llegara, diferente, a ofrecernos las máximas virtudes de un maestro: su respeto por la libertad ajena, su arte de aguzar las sensibilidades, su optimismo. En un país fundamentalmente laico y con arraigada herencia comteana, su pensamiento laberíntico y espiritualista fue un revulsivo saludable. En un país nuevo, que por virtud de un escaso nacionalismo jamás lo hizo sentirse extranjero, Bergamín, lector traspasado de la mejor poesía española y traspasador de superficies, pudo retribuirnos con un espléndido don: la conciencia de que nos pertenecía no sólo el pasado clásico español inmediato, sino también el derecho a la comunión con un vasto sistema que no tenía por qué limitarse a nuestra lengua, a nuestro tiempo, a un territorio y sus problemas restringidos.

De esta enseñanza suya que nos convenció de la necesidad de integrar lo mejor cultural podríamos desprender la pregunta que al maestro podrían hacerle sus oyentes de estas tierras: ¿no pasó por ellas sin ver otra cosa que la obsesiva imagen de su España? En uno de sus escritos tempranos, retomado



RESEÑAS

en una antología reciente, *Al fin y al cabo*, en el que intuición y humor se unen de manera inolvidable, *Ideas liebres* ("Ideas liebres son las ideas que corren y, por consiguiente, las que nadie tiene") decía: "La propiedad intelectual no es un dominio, es una cualidad: cualidad de pensar que no es otra cosa que sentir: que sentir que se siente: ver, oír y entender, en definitiva". ¿Sintió, en definitiva, y entendió Bergamín lo mucho que vio y oyó en su accidentado auxilio? ¿Este retórico silencio barroco en que ha querido morir, vuelto de espaldas a buena parte de España, no significa que por mucho sentir no entendió la historia última española que espeja el desvío de una trágica parte de la historia reciente latinoamericana?

Ida Vitale

DE FILOSOFÍA

ACERCA DE RINCONES

Hay hombres cuya vocación es explorar vastos y complejos territorios; cuando estos hombres piensan, el informe razonado de sus aventuras se titula *Crítica de la razón pura* o *El capital*. En otros hombres, en cambio, la pasión de buscar está dada más bien por cierto dejarse ir: a este fervor de vagabundo debe la lengua castellana su tradición reflexiva más penetrante, el ensayo latinoamericano. Cuatro de las reglas que definen esta tradición son:

(a) el pensamiento se va desplegando a partir de ejemplos; no importa que el ejemplo sea un rostro, un verso, una revolución o un paisaje, lo que se exige es que se ronde en torno a ejemplos particulares, precisos;

(b) el estilo con que se escribe debe ser no sólo elegante sino también literariamente agudo;

(c) el discurso no se vuelve nunca especializado, técnico, no se dirige a

Este breve pero agudo texto formará parte de un libro de homenaje a Ramón Xirau que publicará la UNAM.

una comunidad de profesionales, sino, en general, a un público;

(d) este apelar directamente a un público tiene el carácter de una intervención inmediata: un yo busca, en algún sentido, cambiar la vida de otro yo.

Aunque el énfasis y cierta turbia grandilocuencia suelen tentar al ensayista latinoamericano, de Darío a Borges y de Martí a Paz, sus páginas están llenas de lo que me gustaría llamar "inteligencia concreta". La agrupación de los nombres no fue casual, marca, si bien no una exclusión, sí un acento. La hospitalaria obra de Ramón Xirau forma parte de la primera línea de esta tradición: incluso más todavía que en Darío o en Borges, la política está casi ausente en Xirau. Hablé de una obra hospitalaria: en esta expresión la palabra crucial es el adjetivo. En efecto, Xirau construye sus textos como recintos —aireados, frescos— donde se acogen las voces más dispares: el místico escucha al agnóstico y el poeta, al lógico.

Los grandes ensayistas latinoamericanos son al mismo tiempo, nuestros grandes escritores. Xirau ha querido en-

riquecer el género con su entrenamiento de profesor de filosofía; algunos pasajes de Platón, dos poemas tal vez atroces —uno de Aristóteles y otro de Hegel—, ciertas páginas de Nietzsche y de Heidegger (al menos es lo que yo sospecho) le han enseñado a descubrir extraños lugares: la voz todavía argumenta pero como queriendo olvidar su disciplina para ponerse a cantar. Creo no equivocarme si aconsejo leer los libros de Xirau como una imprescindible guía por esos rincones donde el razonamiento, más que convencer, alude, sugiere, menciona, provoca.

Carlos Pereda

Aron

Raymond Aron murió en París el pasado 17 de octubre. La *Revista de la Universidad de México* lamenta profundamente su deceso, y en su próximo número rendirá un pequeño homenaje a quien fue una de las voces más inteligentes, lúcidas y valerosas de la segunda mitad de nuestro siglo.

174 001

Vuelta 83

REVISTA MENSUAL/OCTUBRE 1983/125 PESOS

Claude Lévi-Strauss y
Octavio Paz
Roman Jakobson

Kostas
Papaioannou
Marx
y la historia
universal



EL LIBRO DE LAS UTILIDADES DE LOS ANIMALES

Textos de Silvina Ocampo y Homero Aridjis
Jorge Ibarguengoitia: Nota roja

Comentarios sobre Salvador Elizondo,
Orozco, la revista Tierra Nueva,
los campos de recreo en la URSS

Nuestro México

150 PESOS

EL INICIO DEL SIGLO

1

LAS HUELGAS DE
CANANEA Y RIO BLANCO

2

LA REVOLUCION
MADERISTA

3

LA DECENA TRAGICA

4

LA OCUPACION DE LA
CIUDAD DE MEXICO
(1914-1915)

5

LAS BATALLAS DE
CELAYA Y TRINIDAD

6

EL CONGRESO
CONSTITUYENTE

7

MEXICO Y LA PRIMERA
GUERRA MUNDIAL

8

LA MUERTE DE ZAPATA

9

LA REBELION DE
AGUA PRIETA

10

DE LA HUERTA CONTRA
OBREGON Y CALLES

11

EL MOVIMIENTO
INQUILINARIO EN
VERACRUZ (1922)

12

EL CONFLICTO RELIGIOSO

13

SERRANO Y GOMEZ:
LA OPOSICION LIQUIDADA

14

LA AUTONOMIA
UNIVERSITARIA

15

LA CAMPAÑA DE
VASCONCELOS

16

EL ASESINATO DE
TROTSKY

17

LA REPUBLICA ESPAÑOLA
Y EL EXILIO

18

LA EXPROPIACION
PETROLERA

19

MEXICO DURANTE LA
SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL

20

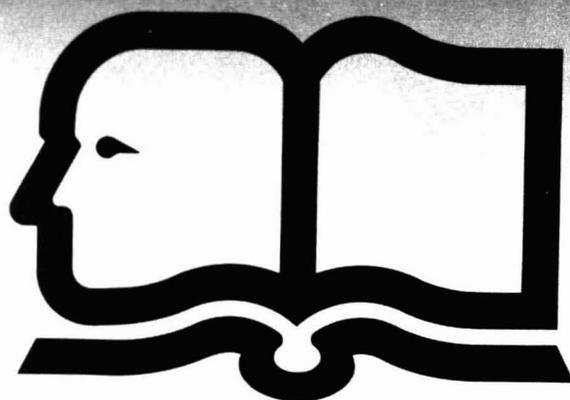
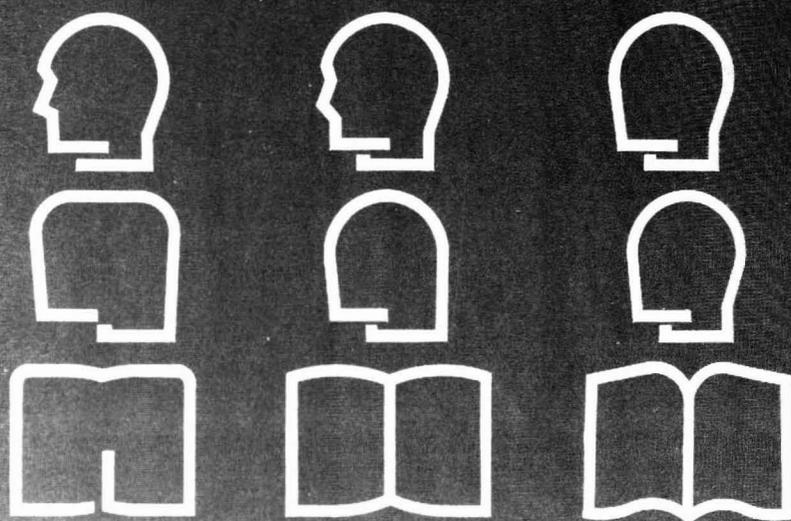
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Publicación quincenal
DE VENTA EN LAS
LIBRERÍAS UNIVERSITARIAS
Y EN LAS TIENDAS UNAM
TIENDAS
conasupo

1ª feria nacional del libro en la unam

 **Del autor al lector**



Del 21 al 30 de Noviembre de 1983

**Museo Universitario
de
Ciencias y Arte
Ciudad Universitaria**

 **DISTRIBUIDORA DE LIBROS
DE LA UNAM** 

COORDINACION DE EXTENSION UNIVERSITARIA





REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO