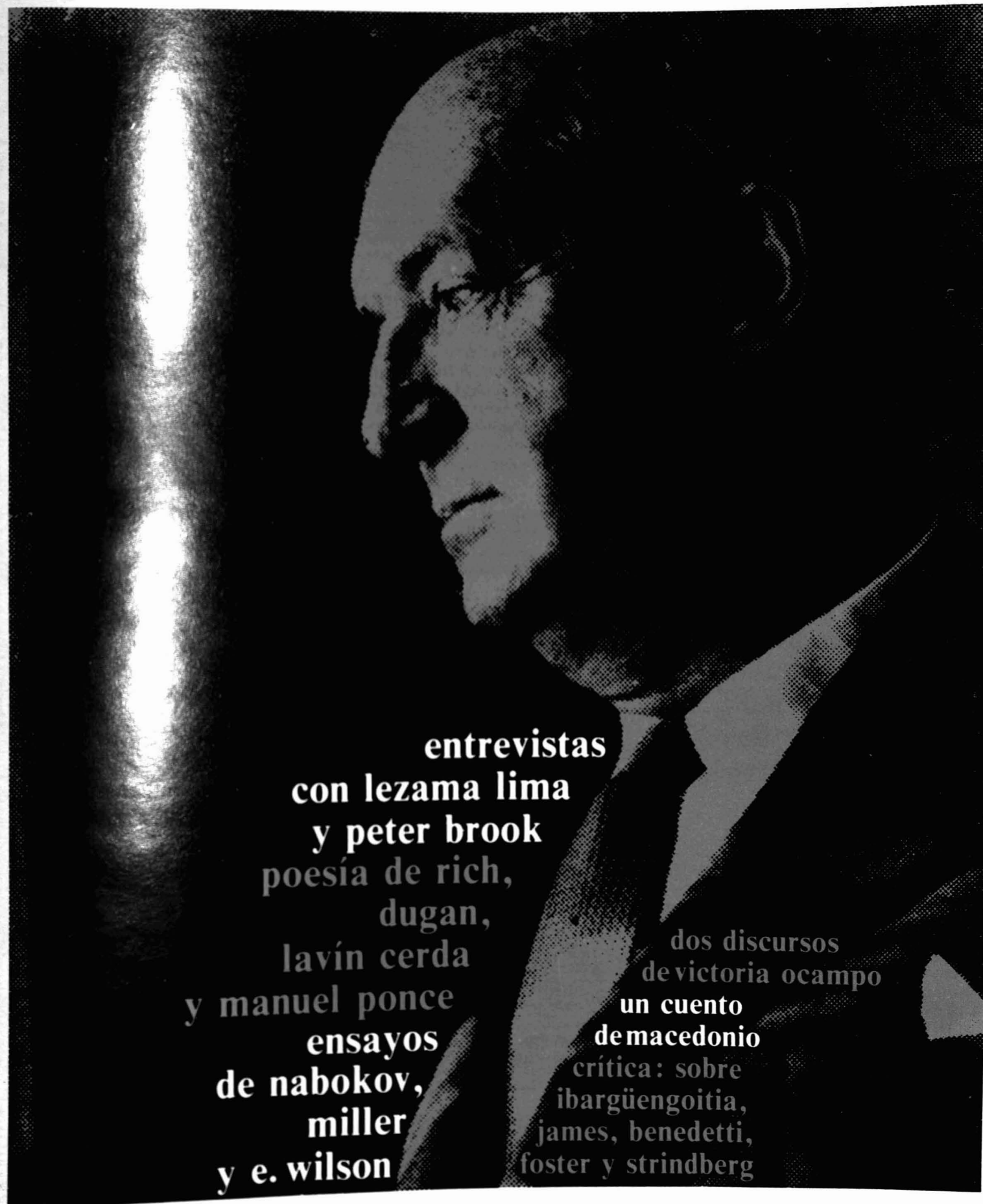


revista de la

universidad de méxico



**entrevistas
con lezama lima
y peter brook**

**poesía de rich,
dugan,
lavín cerda**

**y manuel ponce
ensayos
de nabokov,
miller
y e. wilson**

**dos discursos
de victoria ocampo**

**un cuento
de macedonio
crítica: sobre
ibargüengoitia,
james, benedetti,
foster y strindberg**

Sumario Volumen XXXI, número 12, agosto de 1977

José Lezama Lima

Diálogos del fanatismo, 1

(Una entrevista con Jean Michel Fossey)



Vladimir Nabokov

Inspiración, 7

Adrienne Rich

Buceando en el naufragio, 11

Macedonio Fernández

Cirugía psíquica de extirpación, 12

Hernán Lavín Cerda

Dos poemas, 17

Henry Miller

La edad de oro, 18

Manuel Ponce:

Una isla que no aparece en los mapas

Victoria Ocampo

Motu proprio, 25

La mujer y su expresión, 29

Peter Brook

Desde cero, 33

Alan Dugan

*Canciones turísticas en una
lengua que no conozco yo*, 36

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

Edmund Wilson

Otra vuelta a "Otra vuelta de tuerca", 38



.....
Libros

Guillermo Sheridan

Las muertas, de Jorge Ibargüengoitia, 41

Modern Latin American Literature, 42

Macedonio ante la crítica, 42

Aída Gambetta

Vivisecciones, 44

Quién de nosotros, de Mario Benedetti, 45

Roberto Ortega

Voladero (tercera de forros)

Portada: Fotografía de Vladimir Nabokov

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

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

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

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

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial

del 10 de octubre de 1945, publicado

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

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

José Lezama Lima

Diálogos del fanatismo

(Una entrevista con Jean Michel Fossey)



José Lezama Lima

Fue en enero de 1968 que la poetisa cubana Excilia Saldaña me llevó por primera vez a casa de José Lezama Lima. Me parece que ha sido ayer que él me confesó: "He sido un solitario que cultiva el diálogo con fanatismo. Creo en la intercomunicación de la substancia pero soy un solitario. Creo en la verdad y en el canto coral pero seguiré siendo un solitario. Participo, converso, me paro en la esquina y miro en torno, pero sigo siendo un solitario. Creo que la compañía robustece la soledad pero creo también que lo esencial del hombre es su soledad y la sombra que va proyectando en el muro". Me impresionó más que cualquier otro escritor. Tenía la sensación de vivir momentos importantísimos de mi existencia. De hecho recordé muchas veces este primer encuentro y los dos que le sucedieron y cuya consecuencia es la siguiente entrevista. Sé que todos los que han tenido la suerte de conocerlo alguna vez han sido de idéntica manera marcados por él. Basta con leer el artículo que le consagró Mario Vargas Llosa en Siempre: "Hombre muy cordial, prodigiosamente culto, conservador fascinante mientras el asma no le guillotina la voz, enormemente ancho y risueño, parece difícil aceptar que este gran conocedor de la literatura y de la historia universales, que habla con la misma versación picaresca de los postres bretones, de las modas femeninas

victorianas o de la arquitectura vienesa, no ha salido de Cuba sino dos veces en su vida, y ambas por brevísimo tiempo: una a México y otra a Jamaica (uno de sus más hermosos poemas 'Para llegar a Montego Bay' refiere esta última experiencia como una proeza mítica, no menos sobrenatural y fastuosa que el retorno de Ulises a Itaca)".

Como Lezama, Excilia Saldaña era asmática. Coincidencia, es otro asmático el poeta salvadoreño Roberto Armijo, quien me trajo la noticia de que se había muerto el autor de Paradiso. Pero ¿es que, de verdad, ha muerto? Escuchémoslo: "Yo mismo soy el asma, porque a la disnea de la enfermedad he sumado también la disnea de la inmovilidad. Aquí estoy en mi sillón, condenado a la quietud, ya peregrino inmóvil para siempre. Mi único carruaje es la imaginación, pero no a secas: la mía tiene ojos de lince. Son ya pocos los años que me quedan para sentir el terrible encontronazo del más allá. Pero a todo sobreviví, y he de sobrevivir también a la muerte. Heidegger sostiene que el hombre es un ser para la muerte; todo poeta, sin embargo, crea en la resurrección, entona ante la muerte un hurra victorioso. Y si alguno piensa que exagero, quedará preso de los desastres, del demonio y de los círculos infernales".

Barcelona 25-8-1976



PORTOCARRERO
68



"Al llegar la poesía a su identidad, espejo y médula de sauco, abre sus cien puertas." José Lezama Lima nació en La Habana el 19 de diciembre de 1910. Su obra, además de la poesía comprende el cuento, el ensayo y la novela. Fundador de las revistas *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1934-1944) y *Orígenes* (1944-1956), núcleo en torno al que giran los poetas cubanos más trascendentes y de la tercera generación republicana. "En el hábito que recibe el hombre está el espejo de lo estelar y, en las palabras que devuelve, la inauguración de la arcilla en lluvias." Ha publicado: *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949), *Dador* (1960) y *Poesía completa* (1970), *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), *Anécdota del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), *Antología de la poesía cubana* (hasta el siglo XIX, 3 tomos, 1965) y *La Cantidad hechizada* (1970), ensayo; *Paradiso*, novela traducida a varios idiomas. En 1966, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba publicó, con un ensayo preliminar del poeta Armando Álvarez Bravo, *Orbita de Lezama Lima* y en 1971 una recopilación de textos sobre su obra fue dada a conocer por la Casa de las Américas en su serie "Valoración Múltiple".

—Sabemos que usted conoció y fue amigo de tres de los más grandes poetas españoles de este siglo: Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y Federico García Lorca. ¿Cuál es la imagen más precisa que recuerda de cada uno de ellos?

—Conocí a García Lorca en el Bufete de Emilio Roig, donde se celebraba una exposición que una institución cultural cubana se había negado a ofrecer por estimar que abundaba en excesos sensuales. Recuerdo que estaban allí Porfirio Barba Jacob y Luis Cardoza y Aragón. Hablaban entre ellos con mucha animación, y yo con otros alumnos universitarios que éramos un tanto adolescentes asombrados permanecimos retraídos. A Cernuda lo conocí cuando estuvo en La Habana. Oí las conferencias que dio en el Ateneo y la Universidad. Me visitó en mi casa. Era un hombre difícil pero si uno llegaba a ser su amigo se sentía acogido con una cordialidad fina y depuradísima. Al que mejor conocí de los tres fue a Juan Ramón Jiménez. Con él conversaba con frecuencia. No le gustaba recibir nada más que una persona a la vez. Recuerdo que cuando concertábamos una cita siempre me decía: "No venga con nadie más". Como es sabido, parte de nuestras conversaciones están recogidas en mi *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. En ocasiones he evocado su visita y su recuerdo. Lorca nos causaba siempre la

impresión de lo inapresable, como el dragón para los chinos. Gemía, cantaba y sonreía al unísono. Cernuda causaba la impresión de la severidad y de lo justiciero. Juan Ramón Jiménez recordaba los grandes momentos de España, los comensales a un banquete en la casa del Greco.

—¿Qué significó para usted participar como estudiante universitario en la protesta de septiembre de 1930 contra la dictadura de Gerardo Machado?

—Venía a significar para mí la participación histórica, porque de esa manera yo salía de lo placentario familiar a enfrentarme con lo coral histórico. Por eso en mi novela *Paradiso*, en la manifestación estudiantil, se verifica el total encuentro de Fronesís, Foción y Cemí. Ese hecho histórico está enmarcado en mi imaginación con el nacimiento de la amistad. El hecho por el cual tres adolescentes coinciden en una manifestación, marca ya por sí mismo el nacimiento de la novela. Buscando equivalencias podría decir que la realidad de ese hecho histórico engendra una realidad imago.

—¿Cuándo sintió por primera vez la necesidad de escribir y por qué ha escogido la literatura a lo largo de su vida como vehículo expresivo?

—Empecé a escribir desde muy joven. A los 17 años ya escribía. Algunos de esos poemas se publicaron en la Antología que hizo Juan Ramón Jiménez. El asma me llevó a excesos de lectura. Mi madre me regaló *El Quijote*, y en mi casa se hablaba constantemente de los emigrados revolucionarios de la época de José Martí. De niño leí mucho a Alejandro Dumas padre, y yo creo que eso contribuyó a la formación de mi concepto de la imagen como historia. Todos estos antecedentes hacían que en mi casa y en mi formación gravitara la figura de José Martí. Mi enfermedad me hacía contemplativo, y eso daba lugar a que viera en la literatura una totalidad donde el hombre pudiera expresarse a cabalidad. Además, la justificación del tiempo, que sentía como vaciedad y muerte. Expresarme, escribir, era la única manera que tenía de vencer la muerte. Me servía de ejemplo el cumplimiento de su destino y de su vocación, que a mi lado verificaba mi madre. Yo quería tener una vocación como ella había tenido la suya. Una entrega, un renunciamiento vocacional que resurgía en el sutil tejido familiar. La vocación era para mí materia de fe.

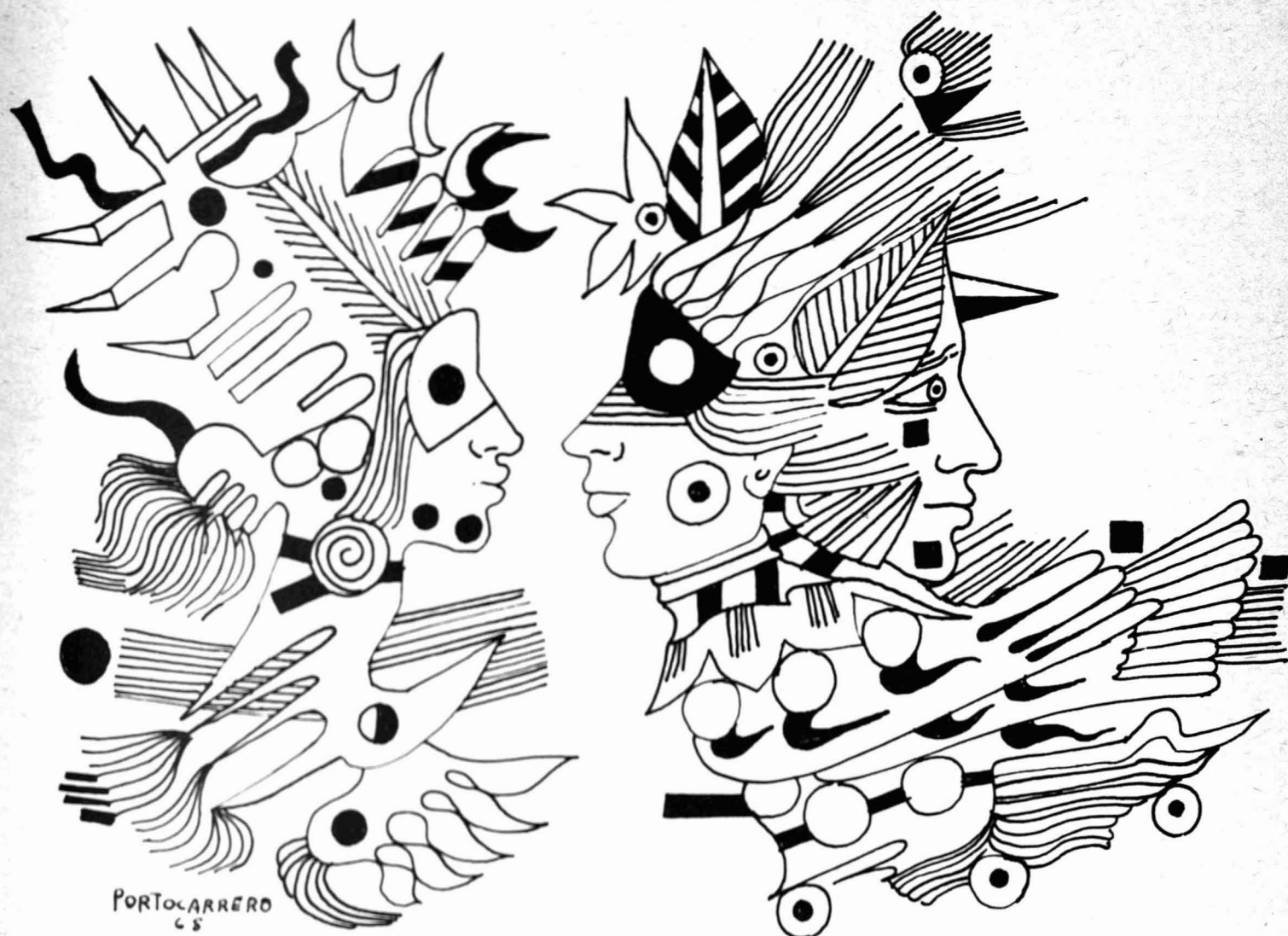
—De su infancia, ¿qué señalaría como determinante para la formación de su personalidad?

—Ya lo he dicho en la pregunta anterior: Martí fue predominante como lo fueron la muerte de mi padre y la presencia de mi madre. La muerte a nuestro lado, como "anáké" comunicándonos en terrible sentido; por otra parte el abandonarse a su vocación.

—Usted dirigió sucesivamente tres revistas literarias antes de fundar —junto con Rodríguez Feo— *Orígenes* que llegó a ser la revista más importante del idioma. ¿Podría decirme lo que sacó usted de

Del número 2 de *Enlace* dedicado a Lezama.

(Recientemente la Dirección General de Difusión Cultural ha publicado, en los cuadernos *Material de Lectura*, una breve antología de Lezama Lima recopilada y presentada por David Huerta. N. de la R.)



esta experiencia y cuál es, a su juicio, el aporte fundamental de este grupo, de esta revista, al acontecer cultural cubano?

—*Orígenes*, a mi modo de ver, resolvió un criterio de selección cubano-hispano-americano, y lo que se hacía en el momento ese en el mundo. Llegamos a publicar un capítulo de *Las Memorias* de Santayana, que sigue inédito en inglés, la primera traducción de los *Cuartetos* de Eliot, los *Poemas* de Williamson, algunos textos de Macedonio Fernández, un cuento de Albert Camus, y los cinco primeros capítulos de *Paradiso*. Sumaba varias generaciones. La revista despertó una enorme curiosidad y simpatía en el extranjero. Esta frase de que “era la mejor revista del idioma” es de Octavio Paz. Creo que en general toda experiencia de revista parte de ahí. Roberto Fernández Retamar que ahora dirige la revista *Casa de las Américas*, desde muchacho estuvo en *Orígenes* y desde luego vio muy de cerca lo que es un taller de tipo renacentista, creando en una gran casa, animado por músicos, dibujantes, poetas, tocadores de órgano... De tal manera que cuando un número salía, parecía la vecinería de un barrio cuando sale el pan, en la fiesta de la mañana, con esa alegría que percibimos también en los coros de catedral cuando todos los barrios, todos los oficios, concu-

ren al misterio de la alabanza. *Orígenes*, creo haberlo dicho ya, fue un producto de la amistad: coincidimos Portocarrero, Mariano, Lozano, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Octavio Smith, el padre Angel Gaztelu y José Rodríguez Feo. Ya teníamos experiencias anteriores, el haber hecho antes otras revistas: *Verbum*, *Espuela de Plata* y *Nadie Parecía* donde se iba mostrando un estado de sensibilidad. Mientras se hacía la revista *Orígenes* yo iba haciendo mis ganancias de estilo para llevar la poesía a la novela, sirviéndome también de espacio intermedio del ensayo. La revista por su misma índole y desarrollo me dio una perspectiva de universalidad. Mis primeras revistas fueron una toma de posesión poética. Ya en *Orígenes* sentí la necesidad de llegar hasta la novela. En el modo como se trabajaba en la revista, nuestras reuniones, nuestras fiestas, nuestras comidas, y cómo ésa se iba emparentando por el espíritu, forma ya parte de una novela y de la historia de la ciudad. Llegamos a unirnos en tal forma que por el espíritu fuimos a la sangre y nuestras vidas están vinculadas con relación de parentesco a la fecha de aparición de esa revista. Su aporte fundamental fue la preocupación de lo cubano y su expresión en la poesía como se puede ver en la obra magistral de Cintio Vitier, sobre lo cubano en nuestra poesía, y al

mismo tiempo la preocupación porque esa expresión cubana llegara a ser universal, pudiera interesar a todos los hombres. No digo que en otros momentos no se buscara idéntica finalidad histórica, pero en *Orígenes* se subrayó lo cubano y lo universal, no tan sólo como propósito cubano sino que se estableció una intercorrelación que iba incesantemente de una nutrición universal a volcarse sobre lo cubano, engendrando una manifestación literaria que pudiera interesar a todos.

—¿La poesía resulta para usted inseparable del libro-objeto?

—He hablado de poesía, de poema y de poeta. En las eras imaginarias, por ejemplo: período carolingio, los cruzados, época de gran poesía, de leyendas, la poesía no cuajó en libro alguno. La poesía preexiste a su redacción. Cuando coinciden las eras imaginarias, construcción de las grandes catedrales, con el poema, estamos en los momentos de la gran poesía. La poesía es como el aire, toca al hombre y lo define, le da figura y contorno pero el aire es inapresable. Uno de los milagros de la poesía es que toca al fuego y es al mismo tiempo el fuego transfigurado. Esto no lo debe olvidar nunca el poeta.

—Usted ha formulado una concepción de la poesía, un sistema poético. ¿Podría precisar cuál es la

esencia de dicho sistema que encierra dentro de sus límites?

—En numerosos ensayos que aparecen en la primera parte de mi libro *La cantidad hechizada* he procurado esbozar una concepción total de la vida partiendo de la poesía, tomando como fundamento la frase de Tertuliano "Es cierto porque es imposible". Aliados la metáfora, la imagen, el poema y la poesía intentan ese imposible. La metáfora con su parentesco en la infinitud logra las más sorprendentes aproximaciones. La imagen une lo telúrico con lo estelar, y es el centro de la esfera.

—¿Considera positiva la difusión de la poesía a través de los medios masivos de comunicación?

—Una obra de calidad ejerce su influencia sobre los mejores espíritus y a través del tiempo. No creo que la verdadera cultura tenga nada que ver con los medios masivos de comunicación. Al utilizarse estos medios, la esencia misma de la poesía queda invalidada. Somos de opinión que la cultura cubana desde el Padre Caballero hasta José Martí ha surgido de una irradiación minorista. La obra de Martí está en nuestra fundamentación. El pueblo debe asimilar la irradiación de esos hombres excepcionales en toda su pureza.

—¿Cree que a más de doce años de Revolución se puede hablar de una nueva poesía cubana con características propias?

—Si estudiamos la poesía cubana desde el "*Espejo de Paciencia*" hasta nuestros días, nos encontramos con que la poesía cubana ofrece signos característicos. No un fragmento, no una sola generación, sino la totalidad continua de la misma. Es, para usar la expresión de Montaigne, ondulante y diversa. No se fija en señales o signos exteriores. El signo de las generaciones fructuosas es una ruptura exterior y una continuidad que retoma la tradición, la reanima y la hace de nuevo germinativa.

—¿Cómo se explica el apogeo que, desde hace algunos años, goza la literatura latinoamericana en Europa y particularmente en Francia?

—Es innegable que la novela americana con Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, etc., muestra una preocupación de lenguaje, de motivaciones que vienen tal vez de lo que pudiéramos considerar como el primer momento de esclarecimiento de lo americano. Sus mitos, una profundidad en sus puntos de vista, una asimilación de lo europeo más reposada y cabal, hacen que el hombre de cualquier latitud no vea una diferenciación localista en el producto literario que ofrecen. Un intercambio rápido y vivaz entre todos los países del mundo facilita la comprensión. Por ejemplo, *Rayuela* se desenvuelve parte en París, parte en América, pero es indudable que la raíz está en lo americano. La novela americana anterior subrayaba la diferenciación. Lo que ahora hacen los novelistas americanos es un contrapunto, que parte de muy variadas fuentes. Al hacerse más rica y variada la asimilación,





más completa y diversa, ofrece un material más fascinante.

—Existe toda una generación de escritores nacidos en la Revolución cubana, pero ¿hasta qué punto existe una generación hegemónica de escritores, hasta qué punto existe una literatura de la Revolución y, en su concepto —por supuesto, divorciándonos de falsos esquematismos incompatibles con la labor creadora— cómo debe ser ésta?

—Siempre he sido una persona que no ha aceptado el tema de las generaciones. Creo que la negación de las generaciones no es la negación de lo histórico. A mi manera de ver el concepto de generaciones surgió un poco del resentimiento de Schlegel frente a Goethe. Cuando Goethe ya estaba en la madurez de su genio, dominando a Europa con su espíritu creador y su inteligencia soberana, Schlegel, que era un hombre muy resentido, intentó levantar el mito de Novalis frente al de Goethe. Goethe era lo viejo, Novalis lo nuevo. Goethe era lo ya hecho, Novalis lo que se iba a hacer. Goethe era un hombre viejo, Novalis era un hombre joven. Pero en realidad, al paso del tiempo hemos visto que ese fue uno de los errores de Schlegel en el alto romanticismo alemán, o sea llevar a Novalis a trabajar en la dimensión de Goethe. Repito que el concepto generacional es un concepto que brota un poco del resentimiento, del rencor. Para aclarar más mis ideas, ¿quién es el que engendró en Alemania el concepto generacional? Goethe. ¿Quién es el que engendra en Francia el concepto generacional? Víctor Hugo. Son estas

figuras desmesuradas las que engendran estas reacciones, esas manifestaciones de lo histórico. Así, si pensamos en el arco voltaico descrito desde Hugo hasta Rimbaud, desde que Hugo llama a Rimbaud “niño sublime” y Rimbaud a Hugo “viejo chocho”, nos damos cuenta que es nada más la integración en la poesía francesa de un concepto proyectado en el tiempo: no una crítica al pasado, no una cosa vuelta sobre el pasado, sino una proyección en el tiempo. En ese sentido, sí acepto lo generacional, es decir, la búsqueda porvenirista, no el resentimiento, el rencor hacia atrás. Creo que en Cuba ha habido una sola generación que haya sido creadora, que es la de José Martí. Después de Martí, los que seguimos trabajando en la cultura, buscamos una posibilidad en el porvenir. Pero me parece ilusorio fragmentar la historia de nuestra cultura en generaciones. Por ejemplo, usted me habla de la generación de la Revolución. Y bien, en ésta, sus figuras más representativas por su obra ya realizada se encontraban en *Orígenes*. Todos estos poetas que después ocuparon lugares distinguidos y de calidad en las filas de la Revolución se dieron a conocer en *Orígenes*. Le voy a citar nada más que algunos ejemplos: los casos de Fayad Jamis, Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes, Pedro de Oras, Pablo Armando Fernández, etc., todos ellos se dieron a conocer en *Orígenes*. ¿Por qué? Porque cuando hacíamos *Orígenes* tratábamos ya de vulnerar, de reaccionar un poco contra ese criterio generacional. Y más de una vez afirmé que *Orígenes* no



era una generación sino un estado poético que podía abarcar varias generaciones. Es la vuelta a los orígenes. Como decía Nietzsche "el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos". Ahí está verdaderamente lo germinativo, lo que es creador. Y a medida que pasa más el tiempo, creo cada vez menos en el tema generacional. Hace cien años hubo una reacción contra Víctor Hugo. "Cultivaba la elocuencia, se perdía en apóstrofes infinitos, coqueteaba con las multitudes y platicaba con Dios", dice Valéry. Uno percibe la huella de Hugo en muchos de los poemas de Rimbaud y Breton lo cita como uno de sus precursores.

—He notado en la literatura cubana actual una voluntad de integración con relación a la realidad circundante. ¿Responde esto a una verdadera necesidad o por el contrario es parte de una tácita autocensura que se impone el escritor? Y si esto último fuera cierto, ¿cree usted que esta actitud es indispensable?

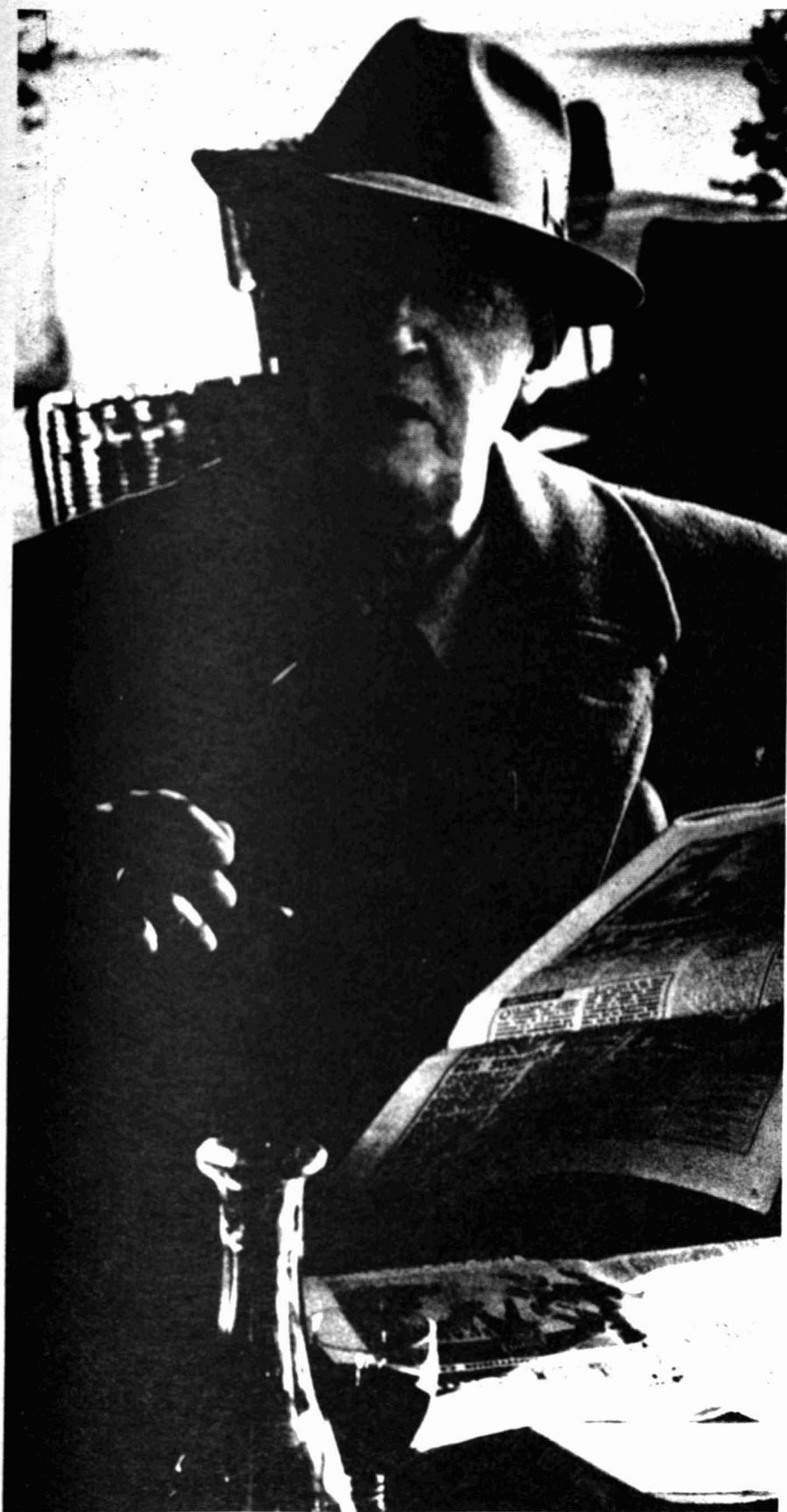
—Tal relación con la realidad circundante creo que ha existido siempre. El problema es de formas. Unas veces ha existido en una forma más inmediata o esclavizadora y otras se ha buscado esa integración en una forma más problemática, más misteriosa. La relación de Martí en su diario, cuando desembarca, es una dimensión casi egipcia. Al final del diario pide leche, pide higos... Parece que estamos leyendo el *Libro de los Muertos*. Hay una relación casi terrible con sus circunstancias profundas. Hay también en esa voluntad de integración —según se plantea— algo de una manifestación de autocensura. Y como en toda autocensura interviene el resentimiento que se impone el creador. Desde luego, yo creo que ningún verdadero creador debe imponerse una autocensura. Si toda censura de fuera es molesta, una censura del creador me parece todavía más desdeñable o inadmisible. No creo que sea insuperable, por el convencimiento de ver la historia de una forma germinante, creadora. No creo que en la historia haya nada indispensable ni insuperable. Toda respiración del hombre dejará su huella, su configuración. Recuerdo la frase de Nietzsche "Donde quiera que haya una piedra habrá una imagen". Y hay otra frase de un gran músico francés que decía: "El artista no tienen por qué conocer directamente la historia universal, sino la historia del viento entero que le repite la historia universal".

—¿Reconoce usted en su obra puntos directos de enlace con su novela *Paradiso*?

—No lo puedo negar. Para llegar a mi novela hubo necesidad de escribir mis ensayos y de escribir mis poemas. Yo dije varias veces que cuando me sentía claro escribía prosa y cuando me sentía oscuro escribía poesía. Es decir, mi trabajo oscuro es la poesía y mi trabajo de evidencia buscando lo central, lo más meridiano que podía configurar en

mis ensayos tiene como consecuencia la perspectiva de *Paradiso*. Al llegar a mis cuarenta años me di cuenta de que mis lecturas, mis estudios, mis meditaciones, mis experiencias me comunicaban un "logos", un sentido que se iba hacia alguna parte, y entonces había un poco lo que La Fontaine considera que debe ser la cultura del poeta "l'amateur de toutes choses". A La Fontaine le gustaba llamarse "Poliphile" porque creía que el poeta debía ser de mucha curiosidad. Y así fue. Lo mismo leía un libro sobre jardinería, un libro sobre cocina medieval que un libro sobre las relaciones bancarias de la Casa de Aragón. En fin, las más disímiles lecturas. Y observé, al llegar a mi posible madurez (porque siempre la madurez es una posibilidad, no una realización) que todo aquello tenía un sentido. Entonces se me ocurrió hacer una locura que fue mi sistema poético del mundo, que lo considero un intento de intentar lo imposible. Pero si en nuestra época no intentamos eso, ¿qué es lo que merece la pena intentar? Lo que tenemos que intentar es eso, lo imposible. Y el sistema poético del mundo, que a muchos le parecería una locura, una flecha al aire, continúa, estableciendo sus coordenadas en *Paradiso*. Podríamos decir que el sistema poético culmina en la última parte de *Paradiso*, cuando Oppiano Licario pone en movimiento sus inmensas coordenadas para que, cuando él esté muerto, Cemí se vea obligado a ir a la funeraria. Entonces, pues, él buscó una calleja donde coinciden la inauguración de una funeraria llena de luces de arriba abajo, la insistencia eterna de un ti vivo, la musiquilla aquella que se reintegra, que se reitera como la gota de la eternidad, como la espera del infierno, como las condenaciones del infierno esperan, la infinitud de la espera y luego lejanía, lo que yo llamo la ciudad tibetana, la casa que parece que está construida por un arquitecto enloquecido, que también he llamado la sobrenaturalidad. Al llegar Cemí a las luces de la funeraria se detiene asombrado de la violencia de aquel chorro de luz en la noche, comienza a penetrar en la calleja donde el ti vivo eternaliza su caminata por aquellas avenidas que parecen los ríos de *Paradiso*. Entonces a la lejanía se ve la casa infinitamente vertical, la casa babélica, la casa tibetana, la casa de estalactitas, donde vuelve a realizarse el afán de la sabiduría de la cultura china, el afán de los taoístas, de las culturas de las estalactitas, tal como se ven en la cultura china, donde en ciertos meses de hibernación, el emperador tiene que irse a las grutas para chupar las estalactitas, que es uno de los símbolos más profundos de la eternidad encontrados por el hombre. Mi obra se puede considerar como una penetración en mi oscuro. Entonces, al llegar a la madurez, Tebas abre sus cien puertas: el palacio de las ventanas verdes consigue su luz, y comenzamos a conversar en la Catedral de La Habana. Todo va convergiendo en lo oscuro. Toda mi obra se resuelve en el último acto.

Inspiración *



Un impulso creativo, urgente, incitante, especialmente cuando se manifiesta en altos logros artísticos.

Webster, 2a. ed., 1957

Entusiasmo que se apodera de los poetas. También es un término fisiológico: "...los lobos y los perros aullan sólo por inspiración (insufflation); es fácil probar esto: basta obligar a un cachorro a aullar cerca de la cara de uno (Buffon)."

Littré, ed. íntegra, 1963

El entusiasmo, concentración y poco usual manifestación de las facultades mentales (umstvennyh sil).

Dal, ed. revisada, San Petersburgo 1904

Necesidad creativa. (Ejemplos): Poeta inspirado. Trabajo socialista inspirado.

Ozhegov, Diccionario Ruso, Moscú 1960

Un estudio especial, que no pienso hacer, revelaría, probablemente, que la inspiración es algo con lo que rara vez especulan incluso los peores reseñistas de nuestra mejor prosa. Digo "nuestra" y digo "prosa" porque estoy pensando en la narrativa norteamericana, incluyendo mis propias cosas. Parecería que esta reticencia está de alguna manera ligada con cierto sentido del decoro. Los conformistas sospechan que hablar de "inspiración" es algo de tan mal gusto y tan anticuado como defender la idea de la torre de marfil. Sin embargo, la inspiración existe tanto como existen las torres y los colmillos.

Pueden distinguirse varios tipos de inspiración que se interrelacionan —como todas las cosas en este fluido e interesante mundo nuestro— entre sí al mismo tiempo que ceden, graciosamente, a una semblanza de clasificación. Un brillo preliminar, no del todo diferente a cierta benigna variedad del aura antes de un ataque de epilepsia, es algo que el artista aprende a percibir desde muy joven. Esta sensación, de un cosquilleante bienestar, se ramifica a través de él como los rojos y azules en un dibujo de un hombre sin piel en la sección "Circulación" de un libro de anatomía. Al crecer, esta sensación hace desaparecer toda conciencia de malestar físico: desde los dolores de muelas de la juventud hasta la neuralgia de la vejez. Lo maravilloso de esto es que siendo completamente inteligible, (como si estuviera conectada con alguna glándula o condujera a un clímax determinado), carece de origen y de objeto. Se expande, relumbra y se apacigua sin revelar su secreto. Mientras tanto, no obstante, se ha abierto una ventana, el aire

de la aurora ha soplado, ha vibrado todo nervio expuesto. Luego todo se disuelve: regresan las preocupaciones familiares y las cejas dibujan nuevamente su arco de dolor; pero el artista sabe que está listo.

Pasan unos cuantos días. La siguiente etapa de la inspiración es algo ardientemente anticipado —y algo que ya no es anónimo. La fuerza del nuevo impacto es, de hecho, tan definida que me veo obligado a prescindir de metáforas y a recurrir a términos específicos. El narrador presiente lo que va a decir. Este pre-sentimiento puede definirse como una visión instantánea que se transforma en ágil discurso. Si de algún modo se pudiera clarificar este raro y delicioso momento, la imagen sería un débil resplandor de detalles precisos, y la parte verbal sería un vuelco de palabras emergentes. El escritor experimentado lo atrapa de inmediato y, mientras lo hace, transforma lo que apenas es una *opacidad en movimiento* en un *sentido* que *amanece* gradualmente, con epítetos y construcciones de frases tan claras y firmes como lo estarían en una página impresa:

Golpes de olas, resaca con ruidos de guijarros, Juan y amada putita —¿será su nombre, como dicen, Adora? ¿es italiana, rumana, irlandesa? — que duerme en su regazo, sobre ella su teatral capa, vela que se quema, sucia, en la taza de hojalata, junto a ella un ramo envuelto en papel de largas rosas, el sombrero de Juan en el piso de piedra junto a una mancha de luz lunar, todo esto es el rincón de un decrepito, otrora palaciego, burdel, Villa Venus, en la rocosa costa mediterránea, una puerta entornada da a lo que parece ser una galería iluminada por la luna pero que en realidad es un cuarto de recepción a medias demolido, con una pared exterior rota, a través de una gran grieta en ella se escucha el mar desnudo como un jadeante espacio separado del tiempo, tediosamente atruena, se retira con tedio arrastrando su plato de húmedos guijarros.

Estas son unas notas que tomé una mañana a fines de 1965, un par de meses antes de que la novela comenzara a correr. Lo que doy arriba es el primer golpe, el núcleo extraño de un libro que iba a crecer a su alrededor en el curso de los siguientes tres años. Mucho hay en él que, obviamente,

difiere en coloratura e iluminación del esbozo que doy arriba, cuyo centro estructural, sin embargo, se enfatiza, con una placentera claridad, por el hecho de que ahora existe como una escena intercalada exactamente en la parte central de la novela (que originalmente se tituló *Villa Venus*, después *The Veens*, luego *Ardor* y, por fin, *Ada*).

Regresando a una descripción más generalizada, uno ve a la inspiración acompañar al autor en el trabajo inmediato sobre su nuevo libro. Lo acompaña (pues ya estamos ahora en presencia de una núbil musa) por medio de sucesivos *flashes* a los que un autor puede acostumbrarse tanto que cualquier súbita alteración en la iluminación cotidiana puede parecerle un acto de traición.

Una y la misma persona puede componer partes de una y la misma historia o poema, mentalmente o en papel, lápiz o pluma en mano (me dicen que existen algunos fantásticos ejecutantes que de hecho *mecanografían* el producto inmediato o que, cosa aún más increíble, lo *dictan*, fresco y espumoso, a una secretaria o a una máquina). Hay quienes prefieren la tina del baño al estudio o la cama al pantano —el lugar no importa mayor cosa, es la relación entre el cerebro y la mano la que plantea ciertos extraños problemas. Como dice John Shade en algún sitio: “Me inquieta la diferencia entre dos formas de escribir: A) la que sucede solamente en la mente del poeta, el probar el poder de las palabras, cuando por tercera vez se enjabona una pierna, y B) la otra, que me parece mucho más decorosa, que es cuando está en su estudio escribiendo con una pluma. En la forma B la mano soporta al pensamiento, la batalla abstracta se realiza concretamente. La mano se detiene en el aire, luego se lanza a cancelar una puesta de sol o a restaurar una estrella, y, al hacerlo, guía físicamente a la frase hacia la luz entre el laberinto de tinta. La forma A es una agonía. No tarda el cerebro en encerrarse en un metálico sombrero de dolor. Una musa en overoles dirige el taladro que tritura —y que ningún esfuerzo de la voluntad puede interrumpir— mientras el autómata olvida lo que acaba de crear o se dirige a la esquina a comprar el periódico que ya leyó. ¿Por qué sucede así? Quizá porque en un trabajo realizado sin pluma no hay pausas equilibradas por la pluma misma (. . .) ¿O será que es más hondo el proceso,



sin un escritorio para apuntalar lo falso y enarbolar lo pintoresco? Porque existen esos misteriosos momentos en los que, demasiado cansado para borrar, se deja caer la pluma; uno se deja vagar y, por alguna orden muda, la palabra precisa salta y se encarama en la mano."

Es entonces, por supuesto, cuando le toca el turno a la inspiración. Las palabras que, en varias ocasiones, durante unos cincuenta años de escribir prosa, he unido para cancelarla después podrían ya haber formado, a estas alturas, en el Reino del Rechazo (una neblinosa aunque no del todo fea tierra al norte de Algúnlugar) una inmensa biblioteca de esbozos desperdiciados, unidos en la característica de haber anhelado la bendición de la inspiración.

No debe sorprender entonces que un escritor que no teme confesar que ha conocido la inspiración y que fácilmente puede diferenciarla tanto del capricho como del fastidioso confort de "la palabra precisa", pueda asechar el brillante trazo de esa emoción en el trabajo de sus colegas escritores. El golpe de la inspiración sucede invariablemente: uno puede observar su fuerza en esta o aquella pieza de gran escritura, ya sea una línea de buena poesía o un pasaje de Joyce o Tolstoy, la frase de un cuento, el brote de genialidad en el artículo de un naturalista,

de un estudioso, o incluso en la nota de un reseñista. Tengo en mente, por supuesto, no a los burros sin esperanza que todos conocemos, sino a personas que son artistas creativos por derecho propio, tales como, digamos, Lionel Trilling (cuyas opiniones críticas, por el momento, no tomo en cuenta), o Thurber (v.g. en sus *Voces de la Revolución*).

En años recientes numerosos editores han tenido el placer de mandarme sus antologías que generalmente contienen textos del receptor. Entre las treinta o más de esas colecciones, algunas portan los más pretensiosos nombres ("Fábulas de nuestro tiempo" o "Temas y tiros al blanco"); otras se presentan más sobriamente ("Grandes cuentos") y las encomiantes notas de los forros prometen al lector que se encontrarán con la octava maravilla y la perfección absoluta; eso no impide que en cada una vengan unas dos o tres piezas de notable calidad.

La vejez es cautelosa, pero también tiene mala memoria, y con el objeto de escoger de inmediato qué releer en una noche de sed órfica y qué rechazar para siempre, tengo cuidado de poner una *A*, o una *C*, o una *D Minus* a esta o aquella presencia en la antología. La profusión de altas calificaciones reconfirma en mí cada vez la creencia de que por el momento (digamos, los últimos



cincuenta años) los mejores cuentos no han sido producidos en Inglaterra, ni en Rusia, ni, ciertamente, en Francia, sino en los Estados Unidos.

Los ejemplos son los vitrales del conocimiento. De un pequeño número de cuentos *A Plus* he escogido media docena de mis favoritos. A continuación anoto sus títulos y anoto brevemente, entre paréntesis, el pasaje —o uno de los pasajes— en los que parece estar presente la más genuina inspiración, no importa qué tan trivial el detalle inspirado pueda parecerle a un criticastro.

"The Country Husband" ("El esposo del campo") de John Cheever, "Júpiter [un perro labrador negro] surgió de entre las plantas de tomate con los restos de un sombrero de fieltro en el hocico". La historia es, en verdad, una novela en miniatura, hermosamente trazada, en forma tal que la impresión de que hay quizá demasiada acción, se redime completamente por la satisfactoria coherencia de sus interrelaciones temáticas).

"The Happiest I've Been" ("Mientras más feliz he sido") de John Updike ("Lo importante, más que el tema, era la conversación misma, los rápidos acuerdos, los lentos asentimientos, el tejido de diversas memorias; era como una de esas canastas de palma fina a la que se le hubiera dado forma bajo el agua alrededor de una piedra sin ningún valor").

Me gustan tantos cuentos de Updike que resultó difícil escoger uno para esta nota, e incluso más difícil escoger su frase más inspirada).

"A Perfect Day for Bananafish" ("Un día perfecto para peces-banana") de J.D. Salinger ("Sólo se detuvieron para hundir los pies en el derruido y empapado castillo..."). Este es un gran cuento, demasiado famoso y frágil para ser medido aquí por un concomedista aficionado).

"Death in Miami Beach" ("Muerte en Miami Beach") de Herbert Gold ("Finalmente morimos, pulgares oponibles y todo"* O, para hacer mejor justicia a esta pieza admirable: "Tortugas de Barbados tan grandes como niños... crucificadas como ladrones... la dureza de su piel no disfraza su actual dolor y su estado indefenso").

"Lost in the Funhouse" ("Perdidos en la feria") de John Barth ("¿Cuál es el objeto del cuento? Ambrose está enfermo. Perspira en los oscuros corredores; manzanas acarameladas, que se ven deliciosas, resultan decepcionantes al ser comidas. Las ferias necesitan baños de hombres y de mujeres a intervalos". Tuve problemas para encontrar lo que necesitaba en medio de una tan amorosamente concebida imaginación).

"In Dreams begin Responsibilities" ("En los sueños empiezan las responsabilidades") de Delmore Schwartz ("...y el fatal, impío, apasionado océano".** Aunque hay otras divinas vibraciones en este cuento que tan maravillosamente mezcla una vieja película con un pasado personal, la frase citada gana su lugar por su poder y su impecable ritmo).

Debo agregar que mucho placer me daría que un profesor de literatura al examinar a sus alumnos al principio o al cierre de un periodo escolar les pidiera que hicieran una composición en la que discutieran los siguientes puntos:

1) ¿Qué es lo que hace tan buenos a estos seis cuentos? (Que se eviten términos como "compromiso", "ecología", "realismo", "símbolo", etc.).

2) ¿Qué otros pasajes de estos cuentos llevan la marca de la inspiración?

3) ¿Cómo exactamente fue que ese pobre perro de aguas fue llevado a aullar en esas manos llenas de encaje, cerca de la peluca?

Montreux, noviembre 20, 1972

* "Finally we die, opposable thumbs an all"

** "...and the fatal merciless passionate ocean".

Adrienne Rich*

Buceando en el naufragio

Tras haber leído el libro de mitos,
y cargado la cámara
y probado el filo del cuchillo,
me pongo la coraza de hule negro
las aletas absurdas
la careta torpe y solemne.
Tengo que hacer todo esto
no como Cousteau
con su tripulación diligente
a bordo de una asoleada goleta
sino aquí a solas.

Hay una escalera.
La escalera permanece
colgada inocentemente
al lado de la goleta.
Nosotros que la hemos usado
sabemos para qué sirve.
Sería si no
sólo una cosa marítima,
un utensilio cualquiera.

Desciendo.
Escalón tras escalón y todavía
el oxígeno me sumerge
la luz azul
de átomos claros
de nuestro aire humano.
Desciendo.
Las aletas me estorban,
como un insecto me arrastro por la escalera
y no hay nadie
para decirme cuándo
el océano empezará.

Primero el aire es azul y luego
más azul y luego verde y luego
pierde color y estoy perdiendo conciencia y
sin embargo
mi careta es poderosa
llena la sangre con potencia
el mar es otra historia
el mar no es cuestión de potencia
tengo que aprender sola
a torcer mi cuerpo sin esfuerzo
en el elemento profundo.

Y ahora: es fácil olvidar
a qué vine
entre tantos que aquí
han vivido siempre

ondeando entre escollos
sus dentados abanicos
y además
aquí abajo respiras de otro modo.

Vine a explorar el naufragio.
Las palabras son propósitos
Las palabras son mapas
Vine a ver el daño hecho
y los tesoros que sobreviven.
Acaricio el resplandor de mi lámpara
lentamente por el flanco
de algo más permanente
que peces o algas
Lo que vine a buscar:
el naufragio y no la historia del naufragio
la cosa misma y no el mito
la cara ahogada de mirada fija
hacia el sol
la evidencia del daño
gastada por sales y vaivenes
hasta llegar a esta belleza raída
las costillas del desastre
curvando su declaración
entre fantasmas tentativos.

Este es el lugar.
Y aquí estoy, la sirena cuyo pelo negro
fluye negro, el hombre sirena en su cuerpo
blindado
Rodeamos el naufragio
buceamos en la bodega
silenciosos.
Soy ella: Soy él

cuya cara ahogada duerme con ojos abiertos
cuyos pechos aguantan todavía la tensión
cuya carga de plata, cobre, bronce yace
oscuramente en toneles
medio abandonados y pudriéndose
somos los instrumentos medio destruidos
que una vez siguieron un rumbo
la bitácora comida por el agua
la brújula equivocada

Somos, soy, eres
por cobardía o valor
quien halla nuestro camino
de regreso a esta escena
llevando un cuchillo, una cámara
un libro de mitos
en el que no aparecen nuestros nombres.

Traducción de Beth Miller

* El último libro de Adrienne Rich es *A Change of World*. Actualmente la señora Rich enseña en la Universidad de Rutgers.

Cirugía psíquica de extirpación*

Se ve a un hombre haciendo su vida cotidiana de la mañana en un recinto cerrado. Es el herrero Cósimo Schmitz, aquél a quien en célebre sesión quirúrgica ante inmenso público le fue extirpado el sentido de futuridad, dejándosele prudencialmente, es cierto (como se hace ahora en la extirpación de las amígdalas, luego de reiteradamente observada la nocividad de la extirpación total), un resto de perceptividad del futuro para una anticipación de ocho minutos. Ocho minutos marcan el alcance máximo de previsibilidad, de su miedo o esperanza de los acontecimientos. Ocho minutos antes de que se desencadene el ciclón percibe el significado de los fenómenos de la atmósfera que lo anuncian, pues aunque posea la percepción externa e interna carece del sentido del futuro, es decir de la correlación de los hechos: siente pero no prevé.

Y contéplasele, con agrado, levantarse, lavarse, preparar el mate; luego se distrae con un diario, más tarde se sirve el desayuno, arregla una cortina, endereza una llave, escucha un momento la radio, lee unos apuntes en una libreta, altera ciertas disposiciones dentro de su habitación, escribe algo, alimenta a un pájaro, quédase un momento aparentemente adormilado en un sillón; luego arregla su cama y la tiende; llega el mediodía, ha terminado su mañana.

Sacuden fuertemente su puerta y la abren con

ruido de fuertes llaves, y aparécensele tres carceleros o guardias y que se apoderan violentamente de él, pero sin resistencia.¹ (Comprenderéis que la mañana cotidiana que estaba pasando transcurre en un calabozo.) Se queda muy asombrado y sigue donde ellos lo llevan; pero al punto de entrar en un gran salón se presenta en su espíritu la representación detallada de una sala con jueces, un sacerdote, un médico y parientes, y a un costado la gran máquina de electrocución. En ese lapso de los ocho minutos de futuro previsible, recuerda y prevé que se le había notificado la sentencia de muerte el día antes y que aquella máquina lo esperaba para ajusticiarlo.

Recuerda también indicios que un tiempo antes, cierta tarde recurrió a un famoso profesor de psicología para que le extirpara el recuerdo de ciertos actos y más que todo el pensamiento de las consecuencias previsibles de esos actos; había asesinado a su familia y quería olvidar el posible castigo. ¿Qué ganaría con huir, si el temor lo turbaba incesantemente? Y el famoso especialista no había logrado producir el olvido, pero sí reducir el futuro a un casi presente. Y Cósimo andaba por el mundo sin sentido de la esperanza, pero también sin sentido del temor.

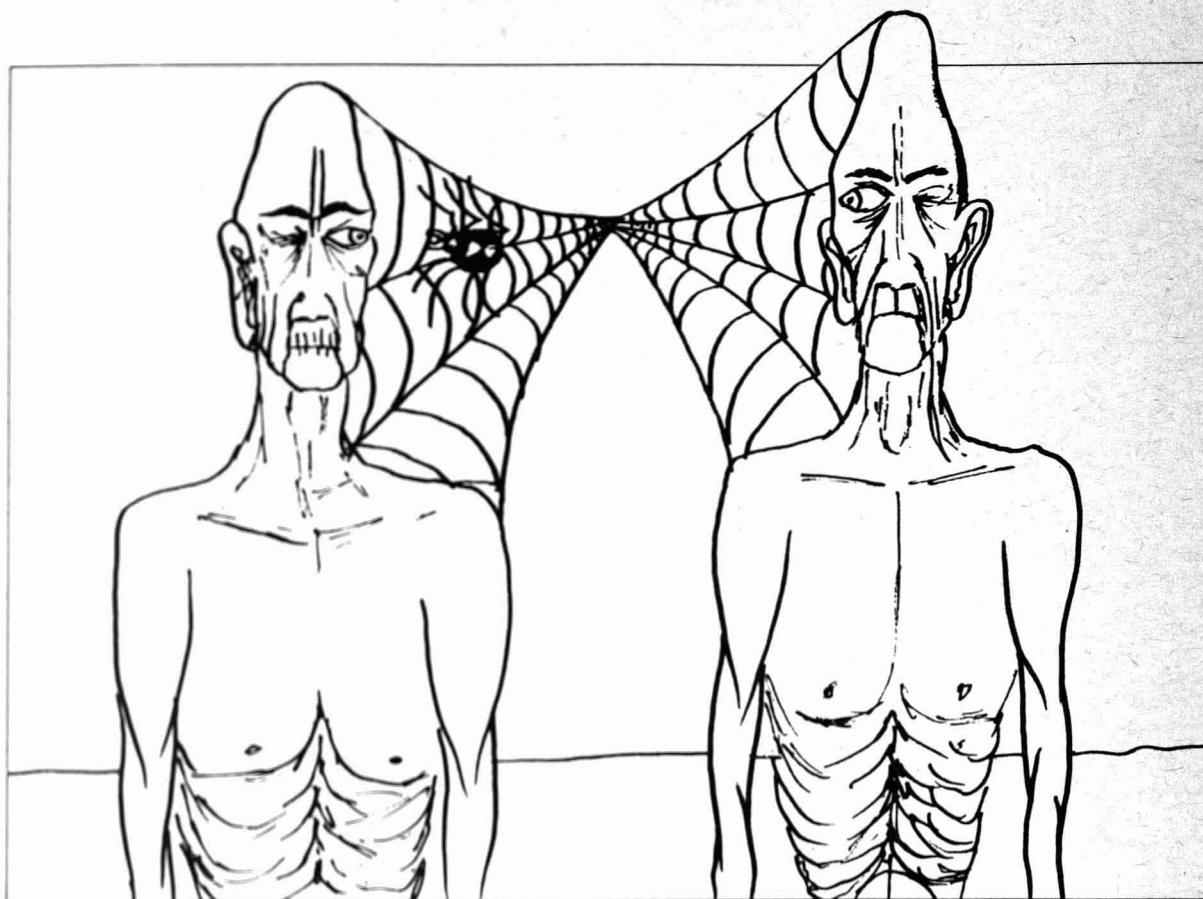
El futuro no vive, no existe para Cósimo Schmitz, el herrero, no le da alegría ni temor. El pasado, ausente el futuro, también palidece, porque la memoria apenas sirve; pero qué intenso, total, eterno el presente, no distraído en visiones ni imágenes de lo que ha de venir, ni en el pensamiento de que en seguida todo habrá pasado.

Vivacidad, colorido, fuerza, delicia, exaltación de cada segundo de un presente en que está excluida toda mezcla así de recuerdos como de previsión; presente deslumbrador cuyos minutos valen por horas. En verdad no hay humano, salvo en los primeros meses de la infancia, que tenga noción remota de lo que es un presente sin memoria ni previsión; ni el amor ni la pasión, ni el viaje, ni la maravilla asumen la intensidad del tropel sensual de la infinita simultaneidad de estados del privilegiado del presente, prototípico, sin recuerdos ni presentimientos, sin sus inhibiciones o exhortaciones. Esta compensación es lo que alegaba, en explicaciones que nos dio, el famoso profesor, para superar a las desventajas que resultaban de su operación. Es así que Cósimo vivía en el embelesamiento constante, total y continuo, y se compadecía del apagado vivir y gustar lo actual de las gentes.

Conmuevo verlo en el embebecimiento de cada matiz del día o la luna, en el deslumbre de cada

1 Lo que hace los cuentos son las y. Los cuentos simples de apretado narrar eran buenos. Pero arruinó el género la invención de que había un "saber contar". Se decidió que quien sabía contar era un tal Maupassant. Y desapareció el perfecto cuento de antes; y el invocado Maupassant contaba como antes, ¡bien!





instante del deseo, de la contemplación. Es el adorador, el amante del mundo. Tan todo es su instante que nada se altera, todo es eterno, y la cosa más incolora es infinita en sugestión y profundidad.

Todo tenso y a la vez transparente, porque mira cada árbol y cada sombra con todas las luces de su alma; sin cuidados, sin distracción. La palabra se retrasa; rige la inefabilidad de lo que se agolpa y renueva irretenible.

A mí, que lo cuento, me entenece contemplar el dulce y menudo vivir la mañana del pobre Cósimo Schmitz, un automatista de la dicha sorbo a sorbo, un cenestésico. Siento que las cosas hayan sucedido así: como psicólogo psicológico, no psicofisiológico, concibo perfectamente obtener el mismo resultado, sea de desmemoria, sea de desprevisión, sin necesidad de la aparatosa, biológicamente cara, extirpación quirúrgica, que, como toda intervención química, clínica, dietética o climática en los gustos y espontaneidades con que nacemos, es una universal ruinosa ilusión. Para no prever, basta desmemoriarse, y para desmemoriarse del todo basta suspender todo pensamiento sobre lo pasado.

Así, pues, querido lector, si este cuento no te gusta, ya sabes cómo olvidarlo. ¿Quizá no lo sabías y sin saberlo no hubieras podido olvidarlo nunca?

Ya ves que este es un cuento con mucho lector, pero también con mucho autor, pues que os facilita olvidar sus invenciones.

Extinguida pues su disponibilidad concienical de previsión para ocho minutos, percibe la actualidad de que están atándolo a la máquina, pero no prevé el minuto siguiente en que será fulminado. El ritmo concienical de las actitudes de providencia es turnante o cíclico, no es continuo (aparte de que por el abandono deliberado del ejercicio de prever cada vez vive más en presente total, cada vez existe menos el instante que viene), y fuera de que tampoco es continuo en una conciencia que no ha sufrido la técnica de ablación concienical hoy ya tan en uso y con tanto éxito del doctor Desfuturante. (Seudónimo del bien conocido médico Extirpio Temporalis; en que también se oculta, pues su verdadero nombre es Excisio Aporvenius, que tampoco es definitivo porque el verdaderamente verdadero de sus nombres es el de Pedro Gutiérrez. Denuncio, por lo demás, y a pesar de lo encantador de la acción de este cirujano, que se apropia de todos los porvenires que extirpe, con lo que ocurrirá que ningún contemporáneo tendrá el gusto de asistir a sus funerales.)²

2 ¿Es artístico aprovechar este momento, como todo el que se preste, para insertar cuanta comparación o analogía acuda a la mente, por ejemplo que el doctor hacía en este caso lo que el sastre con el cliente que se va con la ropa nueva puesta y tira la vieja? Porque para la literatura de todos los tiempos la comparación tiene un uso tan frecuente que se podría decir, en lugar de "está escribiendo": "está comparando".



Informo de paso —dato útil para el lector— que el Doctor Desfuturante tiene esperanza de perfeccionar la operatividad psicoextirpativa del gran capítulo de la nueva Cirugía Conciencial, extendiéndola a la extirpación de pasado. Cuando este se cumpla y lo aprovechen todos los que quisieren no haber vivido jamás ciertos hechos, quizá un buen cuento —ojalá éste lo fuera, ojalá lo eligiérais— sería suficiente recreo para olvidarlo todo a lo largo de la vida. El lector desfuturado y también desanteriorizado viviría así a cada momento en el volver a leer mi cuento, me sería deudor del privilegio dignificante de ser persona de vivir de un solo cuento.

Dejo la pluma al lector para que escriba para sí lo que yo no sabré describir: la locura, el espanto, el desmayo, el estrujarse por el desasimiento mientras es arrastrado, el horror de ser sentado en aquella silla y maniatado; y en ese rostro, en su semblante, la aparición de una aurora de felicidad, de paz, por haberse agotado los ocho minutos de percepción de futuridad: dos minutos antes de expirar ajusticiado cesa su representación. (Como el terror vive de lo que va a suceder, agotado el turno de ocho minutos de previsión, se queda sonriente, tranquilo, sentado en la silla eléctrica, y en ese estado es fulminado. Porque como acaso no lo hemos dicho y lo requiere urgentemente la composición inventiva de esta narrativa, la impulsión previ-

dente de ocho minutos era seguida de una pausa de otros tantos minutos de absoluto reino del presente; es así que la víctima de la máquina de electrocución, y nuestra víctima también, pereció con la más plácida de las sonrisas).

¿Será el lector el Poe que yo no alcanzo a ser en este trance espantador, seguido de beatitud? (¿Y es artístico describir con palabras y gesticulaciones en textos literarios?)

Está muerto ahora sin haber experimentado el tormento agónico, sin ninguna pena, sin ningún esfuerzo de evasión, como si fuera a comenzar una mañana cotidiana de su eternidad de presente.

Yace Cósimo Schmitz muerto, y quince días después el Tribunal hace la declaración rehabilitante siguiente:

“Un conjunto de fatalidades sutilísimas que ha obnubilado la mente de este tribunal lo ha incurso en un fatal error sumamente lacerante. El infeliz Cósimo Schmitz era un espíritu inquietísimo y afanoso de probar toda novedad mecánica, química, terapéutica, psicológica que se da en el mundo; y así fue que un día se hizo tratar, hace quince años, por el aventurero y un tiempo celebrado sabio Jonatan Demetrius, que sin embargo de su cinismo efectivamente había hecho un gran descubrimiento en histología y fisiología cerebral y lograba realmente por una operación de su creación, cambiar el pasado de las personas que estuvieran desconformes con el propio.³

“A su consultorio cayó el ávido de novedades Cósimo Schmitz, infeliz; protestó de su pasado vacío y rogó a Demetrius que le diera un pasado de filibustero de lo más audaz y siniestro, pues durante cuarenta años se había levantado todos los días a la misma hora en la misma casa, hecho todos los días lo mismo y acostándose todas las noches a igual hora,

3 Con perdón del Tribunal apporto esta pregunta de colaboración científica: ¿trasplantándoles tejidos corticales de individuos alegres? Tal técnica sería muy eficaz, pero por ciertos riesgos se ha prohibido destapar simultáneamente cierto número de cráneos, pues en la precipitada adjudicación de nuevas conciencias podría haber equivocaciones —como ha ocurrido— y que a quien no quisiera tener futuro le trasplantaran uno de un siglo.

En fin, podría citar a Ramón y Cajal, pero con Ramón y Cajal no basta; hay muchos otros autores y cansaría mucho al lector, aparte de que no me gusta mucho que en unas pocas páginas el lector termine sabiendo más que yo.

El respetable Tribunal me observa que mal puedo contravenir el orden o idoneidad de sus considerandos, cuando yo presento la más enrevesada serie narrativa y digo lo primero al último y lo último al principio. Admito; ¿pero no se advierte que la técnica de narrar a tiempo contrario, cambiando el orden de las piezas de tiempo que configuran mi relato, despertará en el lector una lúcida confusión, diremos, que lo sensibilizará extraordinariamente para simpatizar y sentir en el enrevesado tramo de existencia de Cósimo? Sería un fracaso que el lector leyera claramente cuando mi intento artístico va a que el lector se contagie de un estado de confusión.





por lo que estaba enfermo de monotonía total del pasado.

"Desde allí salió operado con la conciencia añadida, intercalada a sus vaguedades de recuerdo, de haber sido el asesino de toda su familia, lo que lo divirtió mucho durante algunos años pero después se le tornó atormentador. Cumple al tribunal en este punto manifestar que la familia de Cósimo Schmitz existe, sana, íntegra, pero que huyó colectivamente atemorizada por ciertas señas de vesania en Schmitz, ocurriendo esto en una lejana llanura de Alaska; de allí provino a este tribunal la información de un asesinato múltiple que no existió jamás.

"Confiesa, pues, el tribunal, que si Cósimo Schmitz fue un total equivocado en sus aventuras quirúrgicas, más lo ha sido el tribunal en la investigación y sentencia del terrible e inexistente delito que él confesaba."

Pobre Cósimo Schmitz, pobre el Tribunal de Alta Caledonia.

Vivir en recuerdo lo que no se vivió nunca en emoción ni en visión; tener un pasado que no fue un presente.⁴ Oh, aquel día, entre pavor y delicia con qué pulso apretó el arma. ¡Toda su familia!

⁴ Estamos bastante descorteses en este retomar la pluma después de habérsela pasado al lector. El mundo no tiene al lector de un solo cuento; inmensa dignidad; pero tampoco al mágico autor de un cuento de solo de él vivir. Yo lejos

Hasta los cuarenta años un pasado, ahora otro, la memoria de otro ser bajo las mismas formas del cuerpo. Quizá más tarde, tampoco este presente habrá sido nunca suyo. Tendrá, con un nuevo toque en su mente ya dócil, otra fragilidad de haber sido; un héroe, un químico; moverá los brazos de cuando exploraba el Sudán o Samoa.

Jonatan Demetrius, enamorado de toda felicidad, plástico de las dichas, de dar recuerdos amorosos a los que fueron presentes de lágrima, con suave ciencia y dulce ternura se ingeniaba en la adivinación de cada alma.

—¿Qué es lo que usted desea? —Y leíale a Cósimo las páginas más terribles del filibustero Drake, de Morgan, o del amante de la Recamier.

—Yo preferiría haber sido. . .

de roñarme, y menos con la muestra de éste, investido de la dignidad máxima de autor de aquel cuento único, he aspirado modestamente sí a vivir de un sólo cuento; quizá no lo he logrado. Desprendido ahora ante el lector de toda vanidad en este encantador aspecto, admito que por momentos he creído advertir en este escrito mío algo muy parecido a cuento dejado de contar. Pero me decidí a publicarlo, no obstante, su alto valor científico. Además, no confunda, lector, cuento dejado de contar con lo que resulta de un no seguido contar.

Tristes tú y yo Lector; ni tuviste de mí el cuento de vivir sólo de él ni tuve yo la Fortuna Unica de vivir de solo uno de otro.



—Lo será.

Pobre Cósimo Schmitz; ¿no habrá una tercera cirugía, después de dos tan siniestras, que lo resucite? Ah, no —exclama la Terapéutica—, nuestro oficio es de infalibilidad, no nos incumbe disimular las fallas de los tribunales de justicia.

Como no se ha encontrado hasta ahora en las más pacientes investigaciones que hubiera algún remedio que con toda seguridad fuera más benéfico que destructor, es el caso de moralizar en este momento de este cuento acerca de la inevitable debilidad de las ingeniosidades humanas con el ejemplo de los deslumbradores procedimientos del gran científico Doctor Desfuturante, en cuya aplicación, como se ve, la conveniencia de eximirnos de todo género de temores vagos remotos y agitantes esperanzas remotas, tiene el inconveniente de la turnación de pausa tras esos ocho minutos de providencia, ante los cuales, suspensa toda previsibilidad, el paciente tratado no prevé ni siquiera que el tren que viene a diez metros de él por la vía en que camina lo matará en tres segundos.⁵

5 Porque hay apendicectomías que propenden a graves accidentes, la extirpación de las amígdalas predispone a la poliomielitis, los auges de las dosis masivas, la insulina, el iodo, engruesan las cifras de la mortalidad, y de toda la intervención quirúrgica queda pendiente por obra de los analgésicos que desoxigenan la sangre numerosas muertes repentinas por embolias. Las estadísticas inglesas demuestran que ocurren allí más muertes por la vacunación que por la viruela; tenemos también la bancarrota del suero Behring y quizá la del suero antirrábico.

Parece, lector, que a compás de la lectura nos estamos instruyendo bastante. Pero usted al agradecerlo se reservará pensar que la instrucción es buena, pero la digresión es mala, lamentable defectillo de tan nutrida información. Yo no veo por qué una digresión, aun en un cuento y aun científica, está mal después de los novelones habituales, en que se llenan capítulos con historia literaria, crítica pictórica, análisis de sinfonías, salvaciones sociológicas. (Todo esto, entre descripciones de mobiliarios y la Naturaleza más próxima). Más difícil es entender que un opositor a digresiones converse animadamente, mientras come, con amigos en la familia, o no pase un instante ni haga cosa alguna durante el día o la noche que no la haga acompañar con el conventillo fonético de la radio.

Yo he dado aquí un cuento total, la juventud y muerte de un hombre. ¡Y qué juventud y qué muerte! Lo demás puede el lector considerarlo como la radio, algo intersticial a su lectura de cuento. El cuento y la radio va todo en el texto y os libráis de los avisos.

Así como en las óperas —que es lo interminable por naturaleza— hay lo más interminable de ellas que es su final y que funciona como el aplauso que la ópera se prodiga a sí misma, de modo que el aplauso del público parece un servilismo al éxito ya aplaudido —aunque la comparación es de muy poca analogía—, yo lo que quiero es seguridad, acertar con algo (pues lo que menos poseo es la seguridad de autor de ópera), sea con el cuento, sea con las digresiones. Yo no me aplaudo, pero desarmo las toses del tedio.

He prolongado esta digresión para disimular que estaba tratando de encontrar dónde habíamos dejado el cuento. Reanudando, es de anotar que el pobre Cósimo, que había escapado a todos los desatinos y percances que acabo de enunciar, vino a caer al abrasamiento eléctrico sin que

Al lector le toca, ahora que yo he cumplido con todo, cumplir con su deber; debe hacer como que cree.⁶

Para más informaciones, puede consultarse sobre la cirugía concienzuda mi cuento *Suicida* en el que ya presenté la temeraria y profunda insinuación de los métodos de la Ablación Concienzuda total, que como habrá visto el lector ha sido aprovechada en su técnica, limitando su aplicación, a parciales ablaciones.

Murió en sonrisa; su mucho presente, su ningún futuro, su doble pasado no le quitaron en la hora desierta la alegría de haber vivido, Cósimo que fue y no fue, que fue más y menos que todos.

podamos tener el gusto de quejarnos en absoluto de la terapéutica, sino totalmente de la culpa suya.

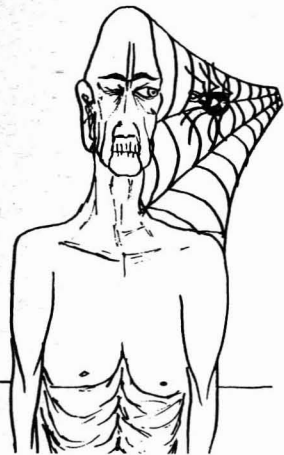
Insisto en mi consejo: no aceptes lector sino los *tratamientos* que dejan sanar; y no salgas a provocar a la Cirugía, que no se hará rogar; guárdate una memoria y un apéndice que te acompañen durante estés en esta vida.

6 Ya dije que lo único que no me he propuesto es el “saber contar”; el “bien contar” que se descubrió en tiempos de Maupassant, después de quien ya nadie narró bien, es una farsa a la cual el lector hace la “farsa de creer”.

Fatuo academismo es creer en el Cuento; fuera de los niños nadie cree. El tema o problema sí interesa. No hay sitio para la tentativa ilusoria y subalterna del hacer creer, para lo cual se pretende que hay un saber contar.

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. Y yo hago como he visto hacer en familias burguesas cuando alguna persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, por una norma social repetidamente observada, que si no prosiguen conversando mientras toca suspenderá la ejecución. En suma; hace una cortesía a la descortesía a que ella misma invita. Hago lo mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizá, pero la continuidad de la narrativa la salvo con el uso sistemático de frecuentes y, y confieso que lo único que me sería penoso que no me aplaudan es este sistema que propongo y cumplo acá. Es imposible tomar en serio un cuento, me parece infantil el género, pero no por eso resulta que éste sea burla de cuento, porque mi sistema digestivo ya lo dejó defendido y la continuidad y apretado narrar me preocupó hacerlo lucir mediante las y.

Las y y los ya hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y “precipitan”. Entre tanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector saltado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desatentamente, no por desinterés, sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psique de oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías o los caracteres o sucesos, con tal que unas y otros sean intensos, dificultando al oidor o lector la audición o lectura seguidas.



Dos poemas

JOAN MIRO BAJO LA LUNA

Desde la ventana veo cómo la línea blanca se curva,
Se enreda y permanece en el seno que se abre,
Se desenreda y al fin es el pezón del punto,
Su desafío inútil, la conceptualización
De lo invisible, la vicisitud
De lo indeterminado desenredando lo invisible.

Ahora son cuatro flechas sin su carcaj,
Sin el desliz de su codicia, sin la vírgula
Que queda bailando solitaria en el vacío de lo negro,
Sin su amantísimo veneno.

Arriba todo es azul, dos cachos cayendo
Desde una luna que quisiera desaparecer, dos cuernos
Sobre los cuatro abismos de dos senos grávidos
Y espinudamente colosales. Cada seno es su angustioso vacío,
Su angustioso juego entre los picos y las flechas blancas
Que se curvan veloces hasta ser el gran pezón
Sin su pestaña, volando con júbilo, con todo lo gato
Hacia la boca, como fiel guardián de tumbas y de templos.

Doble círculo en el pezón de la locura, chistoso
Seno inexistente. Salgo a la calle, me visto de salvaje
Y lunático me arrodillo para ver el sol entre la lluvia,
Su mecanismo de expansión imperial, la tortura
De su fuga hacia el rojo.

EL MIEDO

Los hombres son cada día más astutos, menos audaces.
¿Cuándo se darán cuenta de que en la duda
está el tormento contra la duda y su vértigo?
Por eso este suplicio del oscuro en lo que digo:
tal vez mis únicas dudas nacen del metabolismo
y de la mística, y entonces no sé si lo sonoro
es remordimiento o me avergüenza la vergüenza:
tengo miedo de haber vivido
Y no saber por qué la boca se cierra y se cierra.
¿Quién se atreve a confesar su primer asco?
Reconozco que siempre estará lloviendo
pero ¿quién se atreve a decir que en el abismo
de su ombligo se esconde un nuevo ombligo?
Nadie es tan libre todavía:
¿dónde está el animal que canta?

Henry Miller

La edad de oro *



En la actualidad el cine es un arte eminentemente popular, por decir que no es en absoluto un arte. Desde sus orígenes se dice que por fin existe un arte al alcance de las masas y que posiblemente las libere. Si la gente afirma que el cine tiene posibilidades que las demás artes no tienen, ¡tanto peor para el cine!

No existe un arte llamado cine, lo que existe, como en cada arte, es un modo de producción para las mayorías y otro para las minorías. Desde la desaparición de las películas avantgarde —creo que la última fue *Le sang d'un Poète* de Cocteau— queda solamente la producción en serie de Hollywood.

Las pocas películas que podrían incluirse en la categoría de "arte" desde la aparición del cine (hará unos cuarenta años) desaparecieron a poco de realizadas. Lamentable y sorprendente, ése es uno de los hechos relacionados con el desarrollo del nuevo arte. Quizá se deba a que el cine, más que cualquier otro arte, se ha convertido en una industria bajo control; una dictadura en que el artista es sometido y silenciado.

Es un hecho sorprendente y evidente sin más que las mejores películas se realizaron con poco dinero.

No se requieren millones para producir una buena película, de hecho es casi un axioma que cuanto más cuesta una película tanto peor es. ¿Por qué entonces el buen cine no cobra vida? ¿Por qué el cine está aún en poder de las mafias y de sus dictadores? ¿Es sólo una cuestión de dinero?

Hay que tener presente que las otras artes son ya una parte integral de nuestro ser; aún más, nos han sido impuestas casi desde que nacimos. Nuestro gusto está condicionado por siglos de inoculación. Actualmente admitimos con un sentimiento de culpa que no nos guste tal o cual libro, pintura o pieza musical. Quizá sea muy aburrido y nadie se atreva a confesarlo. Nos han educado para fingir gusto y admiración por las grandes obras de arte con las que ¡ay! ya no tenemos ninguna relación.

El cine existe y es un arte, otro arte —aunque nació demasiado tarde. Nació de un gran sentimiento de lasitud, palabra por cierto muy blanda. Aparece justo cuando agonizamos. Como el patito feo, el cine se siente de alguna manera emparentado con el teatro e incluso se cree destinado a remplazarlo, puesto que ya ha muerto. El cine nació en un mundo sin entusiasmo, sin gusto, la función del cine es como la de un eunuco ondeando un abanico de

plumas de pavorreal ante nuestros amodorrados ojos. El cine cree que deseamos que nos arrulle: no se ha dado cuenta que estamos en *agonía*. No culpemos al cine, preguntémonos por qué vamos a permitir que este real y maravilloso arte perezca ante nuestros ojos. Preguntémonos por qué todos sus esfuerzos y gesticulaciones por impresionarnos son en vano.

Me refiero al cine como a una *actualidad*, algo que existe, que tiene tanta validez como la pintura, la música o la literatura. Me opongo enérgicamente a quienes ven en el cine un medio de explotación de las otras artes o la suma de todas ellas. El cine no es un modo ni la suma de nada. Es el cine y nada más. Es más que suficiente, es magnífico. Como cualquier otro arte posee todas las posibilidades para crear antagonismos y estimular la revuelta. Puede hacer por el hombre lo que las demás artes han hecho y quizá aún más. Pero hay una primera condición, más bien un pre-requisito: *¡Quitar a las masas el poder que tienen sobre el cine!* Comprendo muy bien que no son las masas las que hacen las películas que vemos —ni técnicamente, en todo caso. Con todo, en un sentido más profundo *son* las masas las que hacen las películas *actualmente*. Por primera vez en la historia del arte las masas ordenan lo que el artista tiene que hacer. Por primera vez en la historia existe un arte exclusivamente para las masas. Quizá una burda comprensión de esta singular y deplorable realidad explique la tenacidad con que el "querido público" se apeg a su arte.



¡Cine mudo! ¡Imágenes oscuras! ¡Falta de color! Orígenes espectrales, fantasmales. Las masas estúpidas se ven a sí mismas en esos malolientes ataúdes que eran las primeras salas de cine. Abismal curiosidad por verse reflejadas en el espejo mágico de la era de la máquina. ¿De qué terrible horror y anhelo surgió este arte "popular"?

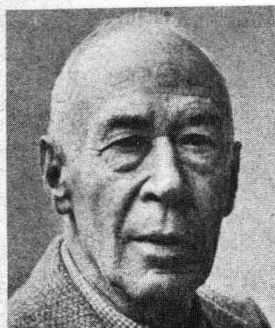
Bien puedo imaginar que el cine nunca hubiera existido, imaginar una especie de hombres para quienes hubiera sido del todo innecesario. Lo que no puedo imaginar son los autómatas de esta época sin cine, *cierto tipo de cine*. Nuestros famélicos instintos claman desde hace siglos por más y más sustituciones y la sustitución ideal de la vida es el cine. ¿Quién no ha notado la apariencia de los sabuesos del cine después de ver una película? ¡Ese somnoliento aire de vacuidad, esa mirada vaga del pervertido que se ha masturbado en la obscuridad! Parecen drogadictos, salen del cine como sonámbulos.

Claro que su intención es rendirnos como bestias acosadas. No más terror y lucha, no más misterio, no más asombro y alucinación, nada más paz, alivio de angustia, la irrealidad del sueño. ¡Sólo sueños *agradables*, sueños *apacibles*! Aquí ya no es posible contener unas palabras de consolación para los pobres diablos que viven de aplacar los apetitos insaciables de la plebe. Está de moda en la *intelligentsia* ridiculizar y condenar los esfuerzos en verdad hercúleos de los directores de cine, en particular, de los traficantes de Hollywood. No aprecia como es debido la inventiva que se requiere para crear todos los días una droga contra el insomnio de la plebe. No tiene caso condenar a los directores ni tampoco quejarse de la falta de gusto del público. Son realidades intransigentes e irremediables. Hay que eliminar al alcahuete y a su cliente — *¡de una vez por todas!* No hay otra solución.

¿Como hablar de un arte que nadie reconoce como *arte*? Mucho se ha escrito sobre el "arte del cine", está en los periódicos y revistas todos los días. Sin embargo, ahí nadie trata el arte del cine, más bien vemos el lamentable estado de un embrión estropeado en la matriz por los ginecólogos del arte.

Hace cuarenta años que el cine intenta nacer. ¡Qué oportunidades puede tener una criatura que ha perdido todo ese tiempo en nacer! ¿Es de esperar que no sea un monstruo, un idiota? Sin embargo, espero de este monstruo idiota lo más terrible. Espero que devore a su madre y a su padre, que sea impulsivo y destruya al mundo, que inyecte ímpetu a la demencia y desesperación del hombre. No puedo verlo de otra manera. Cierta ley de la compensación establece que aún el monstruo tiene que justificarse a sí mismo.

Hará unos cinco o seis años tuve la rara buena fortuna de ver *La edad de oro* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, que provocó un alboroto en la sala de cine *Studio 28* en París. Por primera vez en mi vida sentí que presenciaba cine puro y nada más.



Henry Miller

Desde entonces estoy convencido de que *La edad de oro* es una película excepcional sin paralelo alguno.

Antes de continuar quiero decir que soy un cinéfilo desde hace casi cuarenta años con varios miles de películas en mi haber. Si elogio la película de Buñuel y Dalí no quiere decir que pase por alto películas tan notables como:

The Last Laugh (Emil Jannings)
Berlin
Le Chapeau de Paille d'Italie (René Clair)
Le Chemin de la Vie
La Souriante Madame Beudet (Germaine Dulac)
Mann Braucht Kein Geld
La Mélodie du Monde (Walter Ruttmann)
Le Ballet Mécanique
Of What Are the Young Films Dreaming?
 (Comte de Beaumont)
Rocambolesque
Three Comrades and One Invention
Ivan the Terrible (Emil Jannings)
The Cabinet of Dr. Caligari
The Crowd (King Vidor)
La Maternelle
Othello (Krauss y Jannings)
Extase (Machaty)
Grass
Eskimo
Le Maudit
Lilliane (Barbara Stanwyck)



A Nous la Liberté (Rene Clair)
La Tendre Ennemie (Max Ophuls)
The Trackwalker
Potemkin
Le Marins de Cronstadt
Greed (Eric von Stroheim)
Thunder over Mexico (Eisenstein)
The Beggar's Opera
Mädchen in Uniform (Dorothea Wieck)
Midsummer Nigh's Dream (Reinhardt)
Crime and Punishment (Pierre Blanchard)
The Student of Prague (Conrad Veidt)
Poil de Carotte
Banquier Pichler
The Informer (Victor McLaglen)
The Blue Angel (Marlene Dietrich)
L'Homme à la Barbiche
L'Affaire Est dans le Sac (Prévert)
Moana (Flaherty)
Mayerling (Charles Boyer y Danielle Darrieux)
Kriss
Variety (Krause y Jannings)
Chang
Sunrise (Murnau)

tampoco
 tres películas japonesas sobre el Japón antiguo,
 medioeval y moderno cuyos títulos no recuerdo;
 tampoco
 un documental sobre la India
 tampoco
 un documental sobre Tasmania
 tampoco
 un documental sobre los ritos funerarios en México,
 de Eisenstein
 tampoco
 una película muda sobre un sueño psicoanalítico con
 Werner Kraze
 tampoco
 ciertas películas de Lon Chaney, en particular la
 basada en una
 novela de Selma Lagerlöf, en la que actúa con Norma
 Shearer
 tampoco
The Great Ziegfeld y *Mr. Deeds Goes to Town*
 tampoco
The Lost Horizon (Frank Capra), la primera película
 importante que ha dado Hollywood

tampoco

la primera película que vi: un noticiero donde
 aparecía el puente de Brooklyn y un chino con
 coleta lo atravesaba bajo la lluvia. Tendría unos
 siete u ocho años cuando vi esta película en el
 sótano de la vieja iglesia presbiteriana de South
 Third Street en Brooklyn. Después he visto cientos
 de películas en que siempre parecía que iba a llover

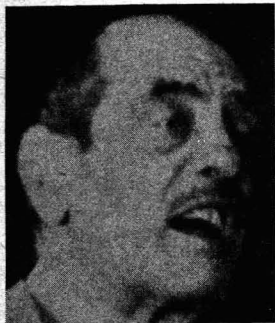


y había pesadillas donde se desplomaban casas, la gente desaparecía por puertas falsas y se arrojaban pasteles, la vida casi no valía y la dignidad era nula. Después de miles de payasadas, de los pastelazos de Mark Sennet, después que Charlie Chaplin agotara sus trucos, después de Fatty Arbuckle, Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton, cada uno de ellos con su estilo propio de monerías, apareció la obra maestra de todas las payasadas y pastelazos, no recuerdo el título, pero era una de las primeras películas de Laurel y Hardy. En mi opinión es la mejor película cómica que se ha hecho, la apoteosis del pastelazo, todo es lanzar pasteles y más pasteles y todo mundo los lanza en todas direcciones. Aunque suprema en su género, es una película apenas recordada.

En arte la excelencia se logra sólo cuando el artista rebasa sus límites. Así lo vemos en la obra de Lewis Carroll y en la *Divina comedia* de Dante, también en Lao-Tse, Buda y Cristo. Hay que poner al mundo cabeza abajo, sacudirlo y aturdirlo para poder proclamar el milagro. En *La edad de oro* nos topamos con una milagrosa frontera que da a un nuevo deslumbrante mundo donde nadie ha ido. "Mon idée générale" según Dalí, "en écrivant avec Buñuel le scénario de la *L'Age d'Or* a été de

présenter la ligne droite et pure de conduite d'un être qui poursuit l'amour à travers les ignobles idéaux humanitaires, patriotiques et autres misérables mécanismes de la réalité". No ignoro la parte que le corresponde a Dalí en esta gran película y aún no dejo de pensar que es un producto peculiar de quien la dirigió: Luis Buñuel. Dalí es muy conocido en el mundo, incluso en Estados Unidos y en Inglaterra, como el surrealista de más fama en la actualidad. Está de moda y en buena parte eso se debe a que no es comprendido y también en buena parte al sensacionalismo de su obra. Por otra parte, de Buñuel es poco lo que se sabe. Hay rumores de que está en España reuniendo calladamente películas documentales sobre la revolución. De cualquier manera, si Buñuel conserva su vigor promete no ser menos sorprendente. Buñuel lanza dinamita como los mineros de Asturias, está obsesionado por la crueldad, la ignorancia y la superstición que dominan al hombre. Es consciente de que no hay esperanza para el hombre en lugar alguno de la tierra a menos que todo comience de nuevo. Aparece en escena en el ocaso de la civilización.

La crisis del hombre civilizado es grave. Entona el canto del cisne sin la alegría de haberlo sido. Ha



Luis Buñuel

sido traicionado por su intelecto, ahogado y mutilado por su propia simbología, estancado en su arte, asfixiado por sus religiones, paralizado por su conocimiento. Aquello que glorifica no es la vida (de la que ya ha perdido el ritmo), es simplemente muerte. Lo que adora es decaimiento y putrefacción. El hombre está enfermo y todo el organismo social se ha contagiado.

A Buñuel lo han llamado de todo, traidor, anarquista, perverso, difamador, iconoclasta; no se han atrevido a llamarlo loco. Si en su película retrata la locura, culpa suya no es. Este maloliente caos, que dura algo más de una hora se amalgama bajo su batuta mágica, es la locura del hombre moderno después de diez mil años de civilización. Para demostrar su veneración y gratitud, Buñuel pone una vaca en la cama y pasa con un camión de basura por la sala. La película es una sucesión de imágenes inconexas cuyo significado hay que buscar detrás del umbral de la conciencia. Quienes se decepcionaron por no encontrar orden y contenido pueden hallarlo en cualquier parte, salvo quizá, en el mundo de las abejas o de las hormigas.

Ahora recuerdo el breve y encantador documental que precedía a la película de Buñuel aquella noche en el Studio 28. Se trataba del rastro, tema totalmente apropiado y significativo para el delicado estómago de las hermanas de la cultura que habían ido a abuchear la película principal. En el documental todo era familiar y comprensible, quizá con mal

gusto, pero con orden y significado tal como en un rito caníbal. Y finalmente un toque estético: al terminar la matanza, los cerdos decapitados fueron retirados y las cabezas infladas con aire comprimido hasta hacerlas monstruosamente reales, apetitosas y succulentas: la saliva fluía sin querer. (No hay que olvidar los tréboles puestos en el culo de cada cerdo.) Como decían, era una obra de carnicería totalmente comprensible, tan bien hecha que algunos entre los espectadores más elegantes irrumpieron en aplausos.

Hará unos cinco años que vi la película de Buñuel y no estoy muy seguro, pero tengo la certeza de que en *La edad de oro* no hay escenas de carnicería entre hombres, ni guerras, ni revoluciones, ni inquisiciones, ni linchamientos, ni escenas pornográficas; eso sí, tiene escenas donde un ciego es maltratado, un perro es pateado en el estómago, un muchacho fusilado perversamente por su padre, una anciana es abofeteada en una fiesta y unos escorpiones luchan a muerte en unas rocas a la orilla del mar. Pequeñas crueldades aisladas sin trama alguna, que al parecer escandalizaron a los espectadores mucho más que las escenas de la carnicería. Ciertas escenas pusieron fuera de sí a las delicadas sensibilidades: el influjo de Tristán e Isolda sobre uno de los protagonistas. ¿Cómo era posible que la divina música de Wagner excitara de tal manera el apetito sensual de un hombre y una mujer como para revolcarse en una senda de grava y morderse el uno al otro hasta sangrar? ¿Cómo era posible que esta música se posesionara de la joven para hacerla chupar un dedo del pie de una estatua con perversa lascivia? ¿Acaso la música produce orgasmos, actos perversos y vuelve a la gente loca de verdad? ¿Acaso este tema legendario que Wagner inmortalizó tiene algo que ver con un simple y vulgar acto fisiológico como el amor sexual? Al parecer la película eso quiere decir y aún más; en las ramificaciones de *La edad de oro*, Buñuel descompone como un entomólogo lo que llamamos amor, lo descubre detrás de la ideología, la mitología, las trivialidades, la fraseología y de toda la cruel maquinaria del sexo. Nos descubre los metabolismos ciegos, los venenos ocultos, los reflejos mecánicos, las secreciones de las glándulas, el conjunto de fuerza que une al amor y la muerte en la vida.

Además en esta película hay escenas nunca antes imaginadas, como la escena del baño. Cito de las notas del programa:

Il est inutile d'ajouter qu'un des points culminants de la pureté de ce film nous semble cristallisé dans la vision de l'héroïne dans le cabinets, où la puissance de l'esprit arrive à sublimer une situation généralement baroque en un élément poétique de la plus pure noblesse et solitude.

¡Una situación generalmente barroca! Quizá sea el elemento barroco de la vida humana, más bien de la vida del hombre civilizado lo que explique en la





obra de Buñuel esa crueldad y sadismo aislados que son un signo de que no se ha dejado atrapar en la deslumbrante telaraña de lógica e idealismo que nos oculta la verdadera naturaleza del hombre. Probablemente Buñuel como Lawrence, no es más que un idealista al revés. Es probable que la gran ternura, la gran pureza y poesía de su visión lo obligue a develar la abominación, la maldad, la fealdad y la hipocresía humanas. Como a sus precursores, parece animarlo un gran odio por la mentira. Aunque Buñuel es un hombre normal, instintivo, saludable, jovial y sin pretensiones, se encuentra solo en la desenfrenada corriente de las fuerzas sociales; normal y honesto por completo, pasa por grotesco.

Como Lawrence, repito, divide con su obra al mundo. No hay término medio, o se está loco como el mundo civilizado o se está cuerdo y sano como Buñuel. Y si se está cuerdo y sano se lanzan bombas. Un gran honor le fue conferido a Buñuel por su película; los ciudadanos franceses lo tildaron de anarquista verdadero. La sala de cine fue tomada por asalto y la calle despejada por la policía. No se ha vuelto a exhibir más que en privado, luego extrañamente se exhibió, también en privado, en Estados Unidos sin causar impresión alguna, sola-

mente perplejidad. Mientras tanto, Salvador Dalí ha venido varias veces a Estados Unidos causando furor. La obra de Dalí es enfermiza, sumamente espectacular y provocativa, es aclamado como un genio. Ha hecho consciente al público estadounidense del surrealismo creando una moda. Dalí se enriquece y es reconocido mundialmente como un monstruo. Monstruo por monstruo; obra la justicia divina. El mundo que está loco reconoce la voz de su amo. La yema del huevo se ha partido: Dalí conquista Estados Unidos y Buñuel las sobras.

En mi opinión, *La edad de oro* es la única película que he visto hasta el momento en que se revelan las posibilidades del cine. No apela al intelecto ni al corazón; es un golpe directo al plexo solar. Tal como dar una patada al estómago de un perro rabioso y aunque esté muy bien dado no es bastante. Vendrán otras películas aún más violentas que la de Luis Buñuel, dedicadas para el mundo en estado de coma y para el cine que aún ondea un penacho de plumas ante nuestros ojos.

Me pregunto qué habrá sido de Buñuel y qué estará haciendo. Imagino lo que *podría* hacer si se



Salvador Dalí

lo permitieran. También pienso en todo aquello que es prohibido en el cine. ¿Nos han mostrado alguna vez el nacimiento de un ser; humano o de un animal? De los insectos sí, porque el elemento sexual es débil y sin tabúes. ¿Incluso del mundo de los insectos, nos han mostrado el festín de amor de la mantis religiosa, que es el clímax de la voracidad sexual? ¿Nos han mostrado cómo nuestros héroes ganaron la guerra — muriendo por nosotros? ¿Nos han mostrado las profundas heridas y los rostros de los fusilados? ¿Nos muestran lo que pasa en España donde llueven bombas a diario sobre Madrid? Casi cada semana se abre una nueva sala de cine para noticieros, pero sin noticias. Una vez por año exhiben un resumen de los acontecimientos sobresalientes que hacen las agencias de noticias, no son más que catástrofes, choques de trenes, explosiones, inundaciones, sismos, accidentes de automóvil, desastres aéreos, colisiones de trenes y barcos, epidemias, linchamientos, asesinatos entre gangsters, motines, huelgas, revoluciones incipientes, golpes de estado, asesinatos. El mundo no parece un manicomio, lo es y nadie se atreve a confesarlo. Cuando se exhibe alguna película de locura terrorífica, por supuesto bien castrada, advierten al público con anticipación que no haga ningún tipo de demostración. ¡Sea imparcial! — es una orden. ¡No perturbe su sueño! Se lo ordenamos en nombre de la locura — ¡tranquilo! Estas disposiciones en general son acatadas quierase o no, al concluir el espectáculo todo mundo está inmerso en el drama inocuo de una pareja sentimental; tipos honrados y sencillos como nosotros, hacen exactamente lo mismo que nosotros con la única diferencia de que a ellos les pagan por hacerlo. Esta nulidad es el plato fuerte de la función. El entremés es el noticiero, aderezado con muerte, ignorancia y superstición. Entre estos dos aspectos de la vida no existe ninguna relación, a menos que el vínculo sean los dibujos animados. En las caricaturas el censor nos permite soñar las más horribles pesadillas; violar, matar, destrozar, saquear sin necesidad de estar despiertos. La vida cotidiana es lo que vemos en la película principal; el noticiero es el ojo de Dios; las caricaturas son el espíritu agitándose en su angustia. Sin embargo, nada de todo eso es la realidad para quienes piensan y sienten. De alguna manera nos han puesto un camuflaje y aún si es nuestro, aceptamos la ilusión por la realidad. La razón es que la vida tal como la conocemos es totalmente insoportable. Huimos de ella con terror y repugnancia. Los que vienen detrás verán la verdad quitando el camuflaje. Quizá se compadezcan de quienes sobrevivieron y lo sientan de verdad.

Hay quienes creen que *La edad de oro* es un sueño del pasado, otros que es el advenimiento del milenio. *La edad de oro* es la inminente realidad a la que todos contribuimos o no con nuestra vida cotidiana. El mundo es lo que hacemos o no,

todos los días. Si hoy en día sólo contamos con la locura, entonces los que están locos somos nosotros. Si se acepta que el mundo está loco es posible que alguien logre adaptarse. Sin embargo, los que tienen cierto sentido de creación no muestran ningún entusiasmo por adaptarse. Todos nos afectamos mutuamente, incluso negativamente. Si escribo sobre Buñuel y no de cualquier otra cosa, estoy consciente que causaré cierta impresión — sospecho que para muchos será desagradable. Afirmando el valor de Buñuel afirmo mis propios valores, mi fe en la vida. Singularizando a este hombre excepcional no hago más que seleccionar y valorar como en todo aspecto de la vida. El mañana no es cosa de azar, un día como cualquier otro; es el resultado de muchos ayeres y surge con una gran fuerza acumulada. Mañana soy lo que quise ser ayer y antes de ayer. No es posible que mañana niegue o anule todo lo que me indujo a este momento.

Asimismo debo mencionar que *La edad de oro* no es un accidente ni tampoco su prohibición. El mundo ha condenado a Luis Buñuel juzgándolo inconveniente; en realidad no todo el mundo, pues como decía antes, la película es poco conocida fuera de Francia, mejor dicho de París. No creo que *La edad de oro* se pudiera volver a exhibir en estos momentos. Probablemente la próxima película de Buñuel sea más explosiva, así lo espero fervientemente. Mientras tanto — quiero agregar que ésta es la primera oportunidad, aparte de una breve reseña para *The New Review*, que he tenido de escribir públicamente sobre Buñuel — mientras tanto, decía, quizá este tardío tributo a Buñuel sirva para despertar la curiosidad de quienes no lo conocen. Desde luego, Buñuel es conocido en Hollywood y como a muchos otros hombres de genio lo han invitado para dar a conocer su talento: en otras palabras, para no hacer nada y explotarlo. Demasiado para Hollywood.

No, el viento no vendrá de esa dirección. En el mundo todo está dispuesto de manera extraña. A veces los que han sido humillados y expulsados de su país vuelven para ser coronados como reyes. Algunos sólo dejan atrás de sí su nombre o el recuerdo de sus actos. En el nombre de ésta y de todas las épocas que han sido revividas y recreadas, afirmo, a pesar de todo lo que he dicho en contra del cine tal como hoy lo conocemos, que algo maravilloso y vital puede surgir de él. Todo depende de nosotros y de usted que lee esto.

Todo lo dicho no es más que una gota de agua en un balde, lo importante es que el balde no tenga un agujero. Tengo confianza en que puede encontrarse un balde semejante. Creo que es posible atraer al hombre a una realidad vital tal como es atraído por lo falso e ilusorio. La impresión que me causó Luis Buñuel no se ha perdido y quizá mis palabras tampoco se pierdan.

Manuel Ponce

Una isla que no aparece en los mapas

Todos sabemos que el desconocimiento y el olvido —deliberado o no— que los contemporáneos arrojan sobre una obra importante son el mejor homenaje que aquéllos pueden rendirle a lo que, tarde o temprano, saldrá inexorablemente a flote. El tiempo no perdona a los que escamotean provisionalmente la obra ajena y mucho menos al poeta que intentó para su obra un destino arrinconado. Para nadie habrá perdón. Y menos para los autores y los editores —paradoja— que miran en el monopolio de diarios y revistas la conquista de una posición “rentable”.

Y la obra de Manuel Ponce no podía ser la excepción, pues la suya es una obra que ha venido creciendo despaciosamente, como un árbol que sabe dónde y para quién crece, lejos de la “diáspora máxima” mexicana, que consagra o condena —temporalmente— a todo lo que crece fuera de sus dominios: “Voy a gusto —descuidadme, señores— en la rueda del mundo”.

Manuel Ponce tenía que faltar, por lo tanto, en “Poesía en movimiento” que, no obstante, se sigue considerando como la antología más representativa

de la poesía mexicana contemporánea, cuya primera edición apareció en 1966, esto es, 15 años después que se publicó “El jardín increíble”, uno de los más bellos e inquietantes libros de poemas publicados en México en los últimos 27 años.

Pero no todo ha sido silencio, sin embargo. Sé que algunos se han ocupado ya de la obra de este poeta michoacano y entre ellos se encuentran Alfonso Méndez Plancarte, Carlos González Salas y Gabriel Zaid (cuyo ensayo lamento no tener a la mano). Manuel Ponce nació el 19 de febrero de 1913, en Morelia, Mich. Ha publicado: “Ciclo de vírgenes”, Abside, México, 1940; “Quadragenario y Segunda Pasión”, Abside, México, 1942; “Misterios para cantar bajo los álamos”, Abside, 1944; “El jardín increíble”, ed. Jus, México, 1950; “Cristo y María (dos recitales), ed. Jus, México, 1954 y “Elegías y Teofanías”, ed. Jus, México, 1963.

Su obra lo revela como el gran poeta renovador de la poesía mística, como creador de nuevos recursos formales, a los que incorpora las razones de forma y las razones testimoniales en

un lucidísimo equilibrio. El “Romance a lo divino” es, quizás, el más hermoso y transparente poema de amor que se ha escrito en nuestro país; un poema amoroso que escribiría Juan de Yepes si hubiera vivido en nuestros días. “La siesta de la rosa”, “Carpe diem” y “Teoría de lo efímero” son tres sonetos que yo no dudaría en colocar entre los más bellos del idioma.

Se ha dicho que en su obra se hallan claras resonancias de Góngora, Valéry y Mallarmé. . . Que su obra es conceptuosa y conceptista. . . Son sus poemas construcciones levantadas con finísimas láminas en cuyos filos brilla la inteligencia, las frases coloquiales que pasan entre ellas sin cortarse, comunes objetos de uso fundidos con la misma luz y un sentido del humor que llega a los oídos sin hacer sangre. Posiblemente esta selección de sus poemas no sea tan representativa de su obra. Y no me importa. Es representación de mi preferencia y admiración hacia una obra sin paralelo en todo el panorama de la poesía mexicana contemporánea.

Guillermo Fernández



DE EL JARDIN INCREIBLE

¡AY, MUERTE MAS FLORIDA!

1

Nos ha traído una lengua lejana
a este puro silencio de bosque partido,
en el canto de ayer que se delata en nido,
en este silente nido que cantará mañana.

Callamos por la luz que se rebana,
por la hoja que se ha distraído
y cae. Yo estoy herido
de muerte, una muerte venial y liviana.

Cuelga en la luz, cuelga en la rama vencida,
en cuevas perfumadas se despeña,
y en dondequiera pienso y amo, me provoca.

¡Ay, ninfa descarnada! ¡Ay, muerte más florida!
Se prende una rosa, se prende una tarde pequeña
en el risueño plantel de su boca.

2

Entre dos continentes amarillos
y una marcha de perlas hacia dentro,
asomaba su prístina palabra
como semilla de su limpio mundo.

De sus labios colgaban los jardines,
gozosos de su alegre despedida,
y envueltos en su túnica sonora,
desflecaba los iris de su lengua.

¡Oh muerte, paraíso doloroso,
en tu mercadería de perfumes
anda luzbel de simple mariposa!

Pero en tus sienes, que las horas hacen
urna depositaria de sus mieles,
no tejeré ni una sola frase.

3

Después, cuando la sangre se gloríe
de haber ensortijado fieramente
millares de kilómetros febriles
en el pequeño huso de la estatua

y, rito silencioso del olvido,
trace por último su atenta firma,
para la identidad de la materia,
botín de pajarillos seculares:

reducirás a polvo el argumento
que tuve para hollar con pies altivos
los dorados insectos de la tierra.

Pero mientras ocurren los narcisos
a cegarme la fuente de los sueños,
tu enigma es floreciente margarita.

CARPE DIEM

Antes de que la vida se consuma
sumando en islas de verdor los años,
contad uno por uno sus engaños:
porque el tiempo nomás es una suma.

Antes de que la rosa infiel asuma
descoloridos síntomas extraños,
lo efímero gozad de sus engaños:
porque la rosa es nada más espuma.

Gozad el curso de la edad ligera:
porque la juventud es una ola
que nos induce a la glacial ribera.

Y antes de que marchite su corola,
con risas acatad la primavera:
porque la primavera es una y sola.

CUNA Y SEPULCRO EN UN BOTON HALLARON

Lleno de soledad y aburrimiento,
procuro consolarme con tu vista
y toma el sueño su segura pista,
acostumbrado a cabalgar el viento.

No precisa ningún descubrimiento
para correr en pos de tu conquista:
bástame al intentarlo que me asista
un ligero temblor del pensamiento.

Surco entonces etapas de rocío,
iluminadas a uno y otro bando
por soles raros de calor y frío.

Y cuando estoy los límites tocando,
imperceptiblemente me desvío
y me hallo solo, triste y meditando.

A UNA BONDAD RELATIVA

Yo bendigo al Señor porque te hizo
aproximadamente dulce y bella:
en cuanto pudo te acercó a la estrella
para que recibieras su bautizo.

Yo bendigo al Señor por el hechizo
que recatadamente se destella
de tu barro mortal, por esa huella
de eternidad sobre tu ser huidizo.

Y lo bendigo con la certidumbre
de que tu gracia es nada más probable,
amenazada de inminente herrumbre.

Y aunque carezca de razón tu hechizo,
sólo por un imperativo amable,
yo bendigo al Señor porque te hizo.

ROMANCE A LO DIVINO

Con el libro en la mano
Te amo.

Con las hojas abiertas
Te amo.

Y los ojos cerrados
Te amo.

Con el sol del quinqué
Te amo.

Y el bosque de la radio
Te amo.

Me sabes a pacíficas
tormentas.

A palomas en fórmulas
abstractas.

¡Te amo en superficies
tan hondas!

En láminas tan finas
de sangre.

Amador de oficina,
Te amo.

Marino de agua dulce,
Te amo.

Continental y náufrago,
Te amo.



LA SIESTA DE LA ROSA

¡Pobre de mí, que sé lo que es la rosa,
éxtasis en los páramos del día:
lo que es la llama, pero llama fría,
lo que más huye cuanto más se acosa!

Siempre que surjan vidas de la fosa
y se repueble la melancolía
de nuevos ángeles de poesía,
la rosa es la culpable, por hermosa.

Todo en la vida es rosa, ser extraño
que no parece que nos hace daño
y toca en lo más hondo de la llaga.

Todo en la vida es rosa, si es dudosa,
hasta la muerte cuando nos amaga:
sólo la rosa no es mentira, es rosa.

SOLO POR LA CALLE DE CIPRESES

Si fueras alargando en lo posible
la misma cosa con el mismo nombre
a través de una lluvia interminable:
¡oh, qué triste!

Hay que ver esa mano cadenciosa
ubicada en los viejos camposantos
con que tejen los niños sus visiones:
¡oh, qué triste!

Si hubieras aprendido de memoria
el oficio risueño de la espuma
que se rompe con gracia la cabeza:
¡oh, qué triste!

Y vieras los confines de la muerte
y sus grises telones de corista
donde pone su nota delicada:
¡oh, qué triste!

Es toda la verdad que se adivina
y la profundidad que no se toca,
para que te desmayes dulcemente:

...

UN POEMA LEJANO

Más allá
donde
la luz naufraga en lánguidas violetas

y el caracol donde agoniza
un amaneramiento de violines

mi corazón a veces
donde se duerme cada noche la avellana
fatigada de ser escarabajo

la dimensión risueña
para caer en blandos precipicios

mi corazón a veces
cuando
nunca.

FABULA DE EURIDICE Y ORFEO

(Fábula: Dejando oír los encantados sonos de su lira,
Orfeo se queja a las crueles deidades por la desastrada
muerte de la joven Euridice, su prometida, y su canto
resuena a orillas del mar).

Invocación a Neptuno

Oye, pastor de ovejas espumosas,
que apacientas el cándido rebaño
sobre el movable paño
de prados y colinas ondulosas,
donde una vez las rosas
de Venus fueron cráteres de estaño
de cuya dulce lava
bebió el mar y la tierra se hizo esclava.

Patricio dios del agua en primavera,
flor de sal y ruidos
que jóvenes atlántidas, ceñidos
coros enlazan a tu sien playera,
y al iniciar la era
de nácar fiel en armoniosos nidos,
rondas son tan fugaces que es de verlas
cuál se desuncen desatadas perlas.

Cubos de sol, tu infatigable noria
hinche las velas de gaseosos trenes
y vuela evaporada de tus sienes
la dádiva otoñal, si transitoria,
y en el ir y venir tantos vaivenes,
de arrugas se te graba la memoria,
desde los siglos de troyanas naves
hasta el asedio de ferradas aves.



Arquitecto de líricas urdimbres
que en laberinto de coral sedño
anticipado sueño
dio surrealista de preclaros timbres,
ya tus nereidas en lechosos mimbres
te hagan carroza, ya delfín empeño:
oye la historia fiel de mi quebranto
y enjuga las raíces de mi llanto.

VIAJE Y MUERTE

(Fábula: Ya dispuestas las bodas, la ninfa Eurídice, que se recreaba en lo espeso de una selva a orillas del río Hebroo, había tenido la desgracia de pisar un áspid en la frondosa hierba de aquellas riberas oculto, el cual mordiéndola en un talón hubo de causarle la muerte).

Iba del año la gitana ropa
cubriendo en estampillas de colores
lentas planicies, núbiles alcotes
que, ya quebrada copa,
resbalaban al valle sus licores
de saltarina tropa,
zarcillos y marinas aguas frías,
cierto más falsas en las joyerías.

Cuna de viajes, mecedor asfalto,
desarrollábase la gran manguera
suelta por los jardines. El cobalto
del cielo daba un marinero salto
y estaba la mañana mañanera
concertando una liga
de oro y cabellera
en la que al sol miraba, dulce amiga.

Atrás quedaba la ciudad envuelta
en ovillos flotantes de neblina,
la unidad campesina
con sus rebaños en escarcha suelta,
los bosques olorosos a resina
en ordenada fuga y marcha esbelta:
todo incidiendo, luz, cristal y rosa
a las suaves instancias de su fosa.

Vientos del sur cortaba tan de prisa,
que del cielo volantes telegramas
nos daban parabienes con escamas
muertas en el cristal del parabrisa,
epitafios en breves anagramas
que helaban la sonrisa
del amor. Más tan minúsculos pesares
ahogaban los tules y azahares.

El sol alto, la tierra descendía
de su trono y coronas perfumadas
hacia una vasta soledad por gradas
de asfixia, melancólica teoría
de zonas inclinadas,
por cuya rampa casi se diría
íbamos en descenso comfortable
resbalando al abismo por un cable.

Hay un verde paréntesis a orillas
de aquella larga sogá
que corrediza con sopor ahoga:
nudo de arquitectónicas semillas,
cactus de orfebre, como en sinagoga
de piedras en barrocas maravillas
y colonial enjambre
de casas blancas bajo azul estambre.

En este, pues, intenso paraíso
y forastero emporio
nuestra fortuna quiso
darnos un refrigerio transitorio,
y tanto, que fue apenas lo preciso
para que el hado cruel y perentorio
ordenara el acaso que debía
herir la planta de la dicha mía.

Acechaba aquel áspid breve y fiero
en mitad del camino,
arrojando su brillo diamantino
de la acerada lengua, y este acero
era invisible espino
limado con esmero,
pero sin una rosa,
clavo para inminente mariposa.

Tocábamos un aria triste y suave
y el viento era la clave,
se conjugaba el viento y la emisora
en la urna sonora,
y era el ala de un ave
posada en las antenas de la prora
veloz. . . Y lo demás fue una
estridencia
donde la muerte puso violencia.

Allí quedó su forma nivelada
en su justo dominio de azucena,
intocable y ajena,
a su pura belleza confinada,
definitivamente rescatada
a devenires de infijable arena
y al sol que arrastra lucientes ruinas
en un vapor de violetas finas.

(Fábula: Orfeo decide bajar a los infiernos para
rescatar a Eurídice, gracia que le es concedida por
Plutón, pero con esta reserva: irrevocablemente la
perdería si antes de sacarla del Averno volviese sus
ojos a mirarla).

NARCOANALISIS

Mis ojos eran parte de una fuente
hecha toda de láminas tranquilas,
psicastenia de amor y amor vidente
que mira cielos insistentemente,
nubes doradas, árboles en filas
entre la dualidad de las pupilas,
pero con un atardecer presunto,
porque no forman ángulo en un punto.

Aquello vino a mí como el olvido,
vino como el descenso,
como fiebre que agita un pulso denso
y vierte luego su licor florido
sobre el olvido de un vergel ardido:
vino hacia mí como el olvido inmenso,
y reproduje una ciudad amente
muy semejante, pero inversamente.

Ese sol no era sol, ni diamantina
rueda de Apolo en celos,
ni acaso espectro animador de cielos,
cuando por valles de alcanfor patina;
el sol era una lupa en la neblina
y un lobo de los hielos
por un lúcido estrado
arrastrando su imperio desolado.

Extendido a lo largo de la plancha,
me iluminaba un surtidor de fuego
cuyo pulpo se ensancha
con tan amante apego,
que no veía más que fuego ciego,
puro juego de luz en lisa cancha,
cruzada por intercambiable coche,
un riel de día y otro riel de noche.

Luego escuchaba una espiral de lira
sujeta en parte a su laurel sonoro,
y en el ápice dulce en que suspira
cayendo en flecos de oro
se desenvuelve y gira,
originando un movimiento en coro
de vírgenes fragantes,
dispuestas para ello desde antes.

Sólo una nota se quedó en la pauta
al parecer sin que ninguna flauta
interpretar pudiera su sonido,
pero bajó ella sola de su nido
como serpiente cauta
y vino resbalando hasta el oído
donde, según entiendo,
desintegró sus átomos de estruendo.

Era una muerte dulce y especiosa,
ligera como un halo en la mañana,
no era color de llama ni de rosa,
no era color de cosa
ni de apariencia humana;
era una muerte hermana
de la mañana pura y de la noche
que me llevaba en un inverso coche.



Desenvolví mi silencioso viaje
todo entre mares tiernos,
surcando con mi tren de aterrizaje
otros mares internos,
cada vez más cercano a los infiernos
donde, sirtes del alma sin ultraje,
dormían melancólicas vivencias
en su lecho de blandas inconsciencias.

Vino una sombra. Paz de una alameda;
graves olmos en verde compostura
y artificial disposición tan leda,
que despide de sí cada figura
el preciso buril que la remeda
en subpaisajes de una imagen pura:
casi en una perfecta concordancia
de dibujos, sonidos y fragancia.

Vino una sombra. Cruz de aeroplano,
cuya sombra veloz se amolda al suelo,
cuando no está perfectamente plano;
y mientras una va en tranquilo vuelo,
ella con un esfuerzo sobrehumano
va destrozando su reptil anhelo
y pese a su carrera,
no despegas ni un ápice siquiera.

Ya las aves del último cuadrante
volaban a su nido más enhiesto,
ya tocaba mi sueño más distante
una vigilia por el lado opuesto,
y el claror de la luna en el menguante
agonizaba en su dintel funesto;
cuando de lejos vino aquella sombra,
que por dulce y amada no se nombra.

(Fábula: Orfeo encuentra en los infiernos la sombra
de Eurídice y arrastrado por su indiscreta pasión,
quiere abrazarla y verla, para desdicha suya. . .)

HABLA ORFEO MODERNO

Déjame que te bese amargamente
con los labios del mar que yo me invento,
y con su música de seda el viento
te deslice los ojos y la frente.

La rosa quiere con rosado intento
iluminarte con su beso ardiente,
el sol busca en tus ojos un oriente
y en su esmeralda un verde firmamento.

Que te bese la tierra, el mar, el día
por mi boca que no te besaría,
por mi boca que nunca te ha besado.

Yo te beso muy hondo, en el abismo
del ser y del no ser, donde yo mismo
no sé si existes o si te he soñado.

(Fábula: . . . porque al punto fue de nuevo arrebatada,
y para siempre, a la mansión de los muertos).

RESPONDE EURIDICE ETERNA

Déjame en la penumbra de mi cielo,
en mi dichoso olvido inacabable,
navegar a merced de lo improbable
en tanto boga mi bajel desvelo.

No quieras, no, romper el duro hielo
que suspendió mi sangre transitable,
ni el lirio de la muerte inmarchitable
quieras plantar en imposible suelo.

Déjame, en fin, seguir mi muerte oscura,
para extraer de tu inefable canto
la vida que me niega la ventura.

Y no alteres la ley de mi quebranto,
porque siendo razón de tu amargura,
yo viviré mientras te dure el llanto.

DE ELEGÍAS Y TEOFANÍAS

Elegía I

Miro por flores, por virtudes,
como quien mira
por vez primera el mundo.

Subo por los azules
témpanos de la noche,
que prende cirios, astros,
en la celebración de sus misterios.

Oigo por el tumulto
de llantos, gritos, quejas,
que guarda el caracol en sus audífonos.

Y vuelvo a ver la llama
y vuelvo a oír el viento;
porque yo mismo soy la llama
que se prolonga por el viento
y el mismo viento apaga.

Elegía III

Me buscaba en el sol innumerable,
repartido en abejas y jardines.

Me buscaba en las cimas congeladas
donde aletean las ideas puras.

Me buscaba en las selvas lujuriantes,
abandonadas a su fantasía.

Me buscaba en los áridos esquemas
que se resuelven melodiosamente.

Me buscaba en las místicas ciudades
que fertilizan los sagrados ríos.

Me buscaba en la noche de mil ojos
que nos miran por miles de orificios.

Me buscaba en los límites del tiempo
y en las extremidades del espacio.

Pero me halló colgado en una pica;
ciego, pisando el aire como un ciego.

La vela

Una vela
en la ola
se revela
sola.

¡Hola!

Vela. Ola.
¡Oh, la vela!
Vé la ola
o la vela.

Teofanía última

La mujer de rosadas explosiones
oprime con sus luces níqueladas
la cabeza infernal de la serpiente.
Hazme llegar al pie de la montaña.

El pez de dimensiones colosales,
descorchando sus símbolos de agua,
en la playa vomita su profeta.
Tocar el muro de jubilaciones.

Resonaban las tiorbas inauditas.
Deslumbraba la zarza crepitante.

Y sobre los angélicos fragores,
alzarme con la flor de mis cenizas.

Motu Proprio

por Victoria Ocampo

Señores

Los felicito, a ustedes primero, miembros de la Academia Argentina de Letras, después a nosotras, por la resolución que han tomado de incluir a la mujer entre sus colegas. Los felicito a ustedes primero porque motu proprio han vencido un prejuicio, y eso exige siempre un esfuerzo. Digo motu proprio, porque si bien nosotras hemos hecho campañas para el voto y otros derechos que no compartimos con ustedes, no he oído hablar de campañas, aquí, para entrar en la Academia. De modo que no han cedido ustedes a ninguna presión. Dentro de cuanto significa la academia para la cultura del país, éste es un hecho histórico. Demuestra un sentido de la justicia, en esta institución, de que otras similares no han dado prueba. Francia, que hubiera tenido la fortuna de poder abrir sus puertas a una escritora, maestra en el manejo del idioma, Colette, no lo hizo. De modo que ustedes han dado el paso que no dio aún la nación símbolo de refinamiento en letras y artes.

El honor que recibo hoy me ha caído en suerte por carambola, sospecho: se confunde la acumula-

ción de años con el decanato. Esta superstición tiende a desaparecer en un mundo acaparado por la juventud. Por consiguiente, una nueva superstición reemplazará a la antigua durante un tiempo. En el caso mío, funcionó todavía la antigua.

Tal vez influyera también para este nombramiento el carácter longevo de la revista SUR, fundada unos meses antes que la Academia. Cuarenta y seis años es mucho para una revista y poco para una Academia. La de Richelieu data de 1635.

La prolongación anormal, de una revista puramente literaria atestigua una dosis masiva de terquedad. No sé si es virtud o vicio, pero de esa parte de la obra soy responsable. Señalemos también algo que yo sé mejor que nadie: la revista es tanto mía como de todos aquellos que, en mayor o menor grado, trabajaron en ella y posibilitaron su supervivencia. Por consiguiente, la recompensa que hoy recibo es exagerada en lo que me concierne.

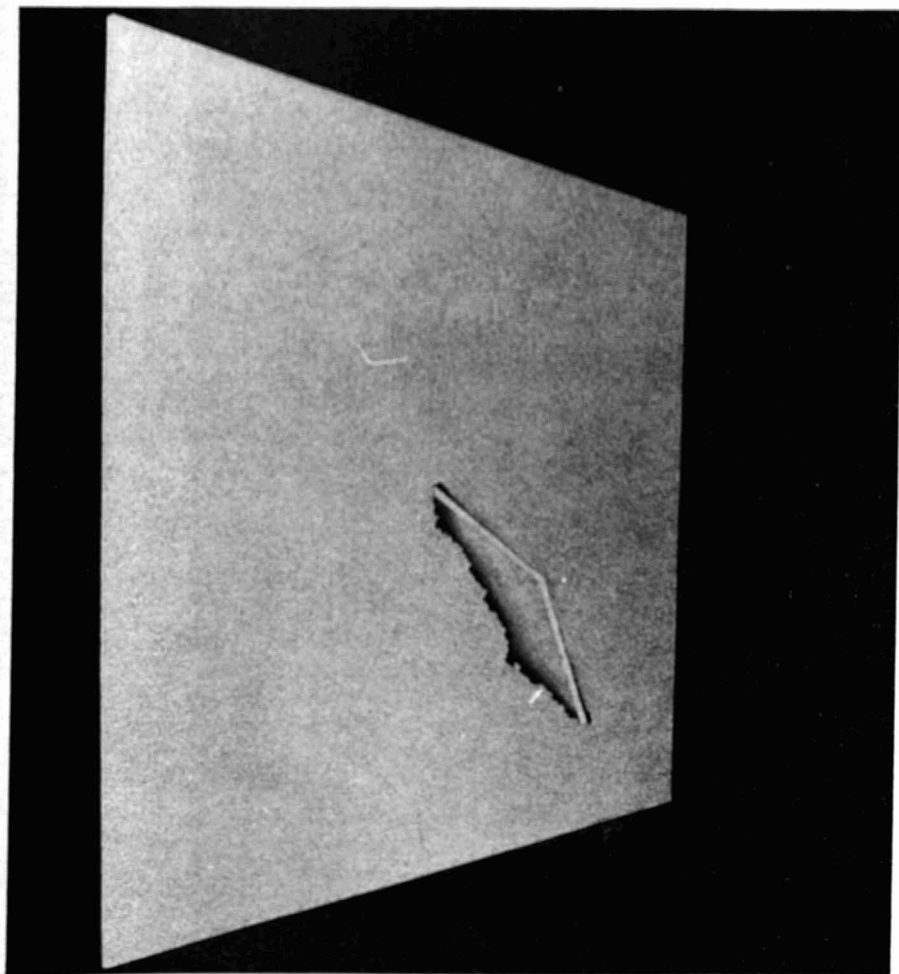
Otro motivo se agrega a lo enumerado para quitarme méritos: cuanto he hecho en la revista y la editorial lo he hecho por gusto, no por eso que mis amigos filósofos llamarían un imperativo categórico.

No se figuren ustedes que este exordio se debe a una exhibición de falsa modestia. Nunca he echado mano de esa táctica barata. Tengo conciencia de mis dotes como la tengo de mis fallas.

Volviendo a lo que más importa en este acontecimiento, la posibilidad de participación, en la Academia, de mujeres aptas para esos quehaceres, algunos de mis actuales colegas recordarán que hace varios años me invitaron a formar parte de la institución. Rehusé. Rehusé por juzgarme poco adecuada a estas actividades, como rehusé a la embajada, que me ofreció Bonifacio del Carril. No tengo pasta de académica ni de diplomática. Soy una autodidacta, franco-tiradora en el terreno de las letras. Estas características provienen de haber nacido en las postrimerías de la época victoriana. Era un handicap tremendo para la mujer.

¿Por qué, entonces, dirán ustedes, he aceptado lo que no acepté hace unos años? Porque me convencieron que mi negativa podía bloquearles, momentáneamente, la entrada a la Academia a quienes considero aptas para el cargo. ¿Por qué, volverán a insistir, me imagino yo que puedo bloquear la entrada? Por lo ya mencionado: supersticiones.

La penúltima vez que vi a Malraux, llegué a Verrières-le-Buisson con una misión cuyo fracaso descontaba. Tres académicos me habían encargado que tratara de convencer a mi amigo de que entrara en la Academia. Yo conocía al autor de *La Condition humaine* y sus respetables manías. No me hacía ilusiones. Cuando hube agotado todos los argumentos, él me miró, irónico, y me dijo: "Me asombra que gaste usted tanta elocuencia para persuadirme de que acepte algo que usted, en su país, no aceptó". Le contesté que había variado de parecer, por las razones que acabo de darles. Replicó: "Son



razones valederas. Pero yo no tengo ni una". No insistí. Así terminó mi misión diplomática en Verrières-le-Buisson.

Espero haber aclarado cuanto atañe a mi entrada en esta Academia. Pongamos punto final a esta parte de mi corta exposición.

Siendo yo joven, un amigo puso en mis manos una obra de Alberdi. Se empeñaba en hacerme leer a mis compatriotas de talento. Yo era reacia a la lectura en español y lo fui, hasta la llegada de Ortega y Gasset. Estaba engolfada en la literatura francesa e inglesa, que fueron un poco nuestro griego y nuestro latín. No me avergüenza declarar que sigo viviendo con ellas.

El amigo que menciono no era escritor sino lector inteligente y sensible. Trató y consiguió crear, para mí, una atmósfera propicia al desarrollo de aficiones que se adelantó en llamar vocación. Sin su entusiasmo y el ánimo que me dio hubiese perdido, en un medio adverso y, en el mejor de los casos, indiferente, más tiempo del que perdí. Del suelo que las nutre depende el crecimiento de las plantas, no sólo de ellas mismas. Nadie ignora esta ley. Aprovecho la ocasión para advertirles que abundan en mis escritos, verdades de este calibre. Courteline las llamaba burlonamente "des vérités premières". Nunca me propuse sorprender, siempre explicar, porque es la mejor manera de analizar las cosas para uno mismo. Y soy una eterna alumna.

Sobre este particular (la manía de explicar) tomaré como ejemplo una de mis primeras aventuras en el mundo de las letras (anécdota ya contada). Se aproxima el sexto centenario de la muerte de Dante. Yo había iniciado mis colaboraciones en La Nación con un artículo sobre el Canto XV del *Purgatorio*. Me pidieron otro comentario. Pero yo ya estaba lanzada en algo más ambicioso que un breve escrito adecuado a un diario. Me atreví a trepar por la escalera empinada y glacial de la Biblioteca Nacional para llevarle algunas páginas del mamotreto al talentoso Cancerbero de esa fortaleza. Imprudente ocurrencia. Groussac se equivocó, no en su certero juicio de crítico erudito, sino respecto a mis propósitos y ansias. Me escribió una carta que conservo junto con una posterior y compensatoria, después de oírme en *El rey David*. Eso sí fue de su agrado. En la primera carta afirmaba que demasiado se había ya comentado *La divina comedia*. De no aportar un dato inédito o un enfoque original, más valía dejarla en paz. Me aplicó un sinapismo cuyas virtudes revulsivas le parecieron necesarias: echó mano de la palabra "pédantesque" en francés, con sus resonancias satíricas. Me aconsejó que escribiese sobre un tema más a mi alcance, más personal.

En aquel momento no tuve presente su acerba crítica al Sarmiento de Rodin que, salvando las distancias, me hubiese reconfortado. Yo era una inexperta principiante y no tenía el derecho de replicar, como lo hizo el escultor francés: "Yo lo

veo así". Quedé anonadada. ¿Algo personal? Este hombre no se daba cuenta de que nada era más personal para mí, en ese momento, que *La divina comedia*. Formaba parte de mi autoeducación.

Poco faltó para que tirara al canasto las notas acumuladas durante meses de lectura. Por suerte, el amigo, que no era escritor, supo devolverme la calma cuando se enteró del contenido de la carta. Tengo presentes sus palabras: "¿De cuando acá te acobardás porque un señor que sabe mucho, pero que no te sabe a vos, dictamina que no has de escribir sobre un poeta que te atrae? A las primeras de cambio te das por vencida. Así no llegarás a nada. Te desconozco. ¿Qué te importa que califiquen de pedantería lo que no lo es?"

En efecto, me constaba que mi comentario de *La divina comedia*, bueno o malo, no guardaba la menor relación con la pedantería. En ese sentido fallaba el diagnóstico de Groussac. Yo me asomaba con fervor al mundo que un *temperamento* afín al mío (subrayo temperamento) descubría en las hondanadas de su ser. También yo estaba perdida en la selva. En Dante había encontrado lo que exigía mi equilibrio: un poeta preocupado por las leyes y el significado de la vida; en otras palabras un poeta filósofo.

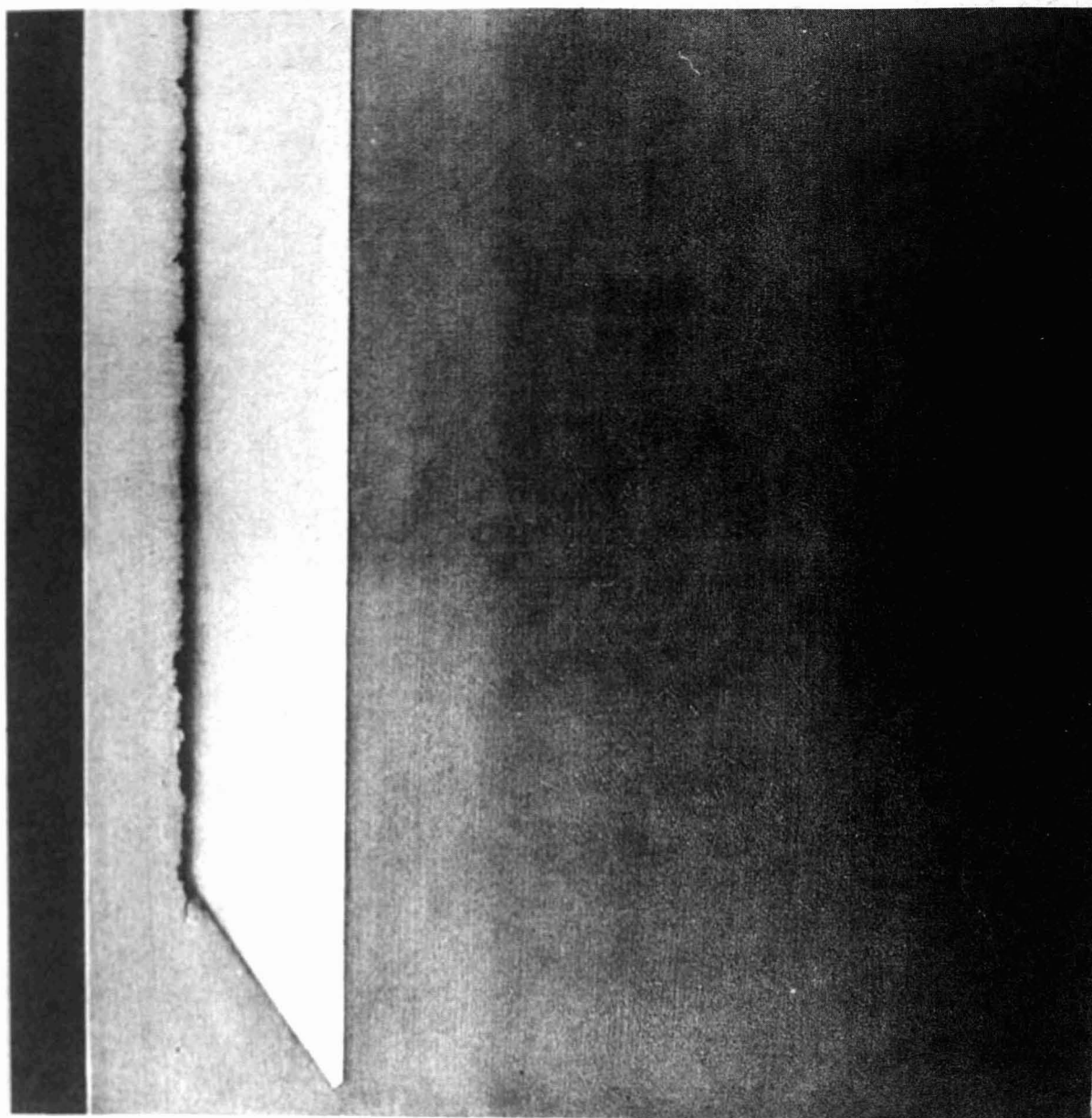
Groussac era un gran prosista, pero sin la clarividencia que demandaba un caso situado, como el mío, fuera ya de las fronteras de la literatura propiamente dicha; en una zona espiritual ligada sin embargo con la expresión del genio poético. Hudson observó que "Darwin... no poseía al parecer esa virtud de leer en los hombres con la milagrosa inteligencia que aplicó a sus investigaciones" de otro orden. El caso de Groussac era parecido y le daba a su honestidad intelectual un filo hiriente.

La divina comedia, de acuerdo con T.S. Eliot, es una escala completa de los abismos y cimas de las emociones humanas. Esto intuía yo y a eso iba derecho. ¿Qué tendría que ver con la pedantería?

El encuentro de Dante con Cacciaguida, en el cielo de Marte, y lo que allí se dice sobre "il coraggio della verità" es un pasaje del poema que puede quedar grabado en una joven lectora, si lo descubre en el momento oportuno:

...Tutta tua vision fa' manifesta;
E lascia pur grattar dov'è la rognà!
Chè, se la voce tua sarà molesta
Nel primo gusto, vital nutrimento
Lascerà poi, quando sarà digesta.

Sin prolongar la enumeración de recuerdos, comprenderán ustedes lo que para mí representa llegar a la Academia al amparo de Alberdi, como si siguiera un camino trazado desde siempre para mis pasos. No es extraño que tenga muy presentes a quienes tuvieron confianza en mí, como aquella tía abuela, amiga e hija de un amigo de Sarmiento. Se empeñó



en hacerme estudiar, en mi niñez y adolescencia, sobre todo idiomas, pensando que por mi afición a la lectura me darían la llave de secretos maravillosos. Puso en mis manos esas llaves.

En su discurso de recepción en la Academia Francesa dijo Roger Caillois: "...no ignoran ustedes que llego de más lejos que lo habitual y que he debido hacer un recorrido anormalmente largo..." Otro tanto, y con mayor razón, podría declarar yo.

Para estas palabras que son de rigor, en circunstancias como la presente, permítanme ustedes que siga el consejo de Groussac: "hable de su vida". Sigo también el rastro de un autor al que Saenz Hayes, distinguido miembro de esta Academia, consagró un largo estudio: Montaigne. Lo cierto es que no conozco *por dentro* ninguna materia fuera de la que usaba ese ensayista: "Je suis moi même la matière de mon livre". Me aparto así de lo que ha de ser un discurso clásico de recepción académica. Pero ustedes al recibirme, al recibir a una mujer, se han apartado igualmente de las normas.

Hasta hace poco, escribía Virginia Woolf, las

estudiantes no podían pisar ni el césped de las grandes Universidades Inglesas reservadas a los estudiantes. Esto dará una idea del trayecto recorrido por una mujer un poco menor que Virginia para llegar al sillón de Alberdi, en 1977. A ella le dediqué, en 1934, el primer tomo de *TESTIMONIOS*, publicado por la Revista de Occidente. Ella me animó a escribir, aunque sin saber a ciencia cierta a quién le aconsejaba tan delicada tarea. No leía en español. Pero deseaba que las mujeres se expresaran en cualquier idioma, en cualquier país, sobre cualquier tema, por trivial o por vasto que pareciese. En mi dedicatoria le decía yo: "Usted da gran importancia a que las mujeres se expresen *por escrito*. Las anima a que escriban *toda clase de libros, sin vacilar ante ningún tema*... Piensa usted que los libros de los hombres no nos informan sino imperfectamente sobre ellos mismos. En la parte posterior de nuestra cabeza, dice usted, hay un punto del tamaño de un chelín que no alcanzamos a ver con nuestros propios ojos. Cada sexo debe encargarse de describir, para provecho del otro, ese



Victoria Ocampo

punto. Convendría, pues, que no nos mostráramos ingratas y les pagáramos con la misma moneda”.

No retroceder ante ningún tema, por trivial o vasto que pareciese, era exactamente lo que yo creí que debíamos intentar. En 1924, Ortega y Gasset publicó mi primer *intento*. No olvidaré nunca cómo me tendió la mano.

Volviendo a Virginia, con nadie me entendí mejor que con ella sobre el lugar que había de ocupar la mujer en las letras. Ella lo alcanzó. Y hoy, en que tanto se la estudia, nadie duda de esa hazaña. Me reconforta tanto su triunfo como el de Emily Brontë, perdida en los *moors* de Yorkshire y que nunca supo la suerte que correrían sus dos libros. No fue de las que disfrutó del reconocimiento público en vida. Esto no es lo esencial. Cuando los seres humanos son realmente personas, el reconocimiento o el desconocimiento no los cambia. A Gabriela Mistral, nacida en el Valle de Elqui, con cincuenta por ciento de sangre india, no la cambió el premio Nobel. Esta chilena, maestra de escuela en su juventud, es una de las figuras más misteriosas, atractivas, caprichosas y nobles que he conocido. Llegó donde llegó por mérito propio. La nombro, hoy, porque representaba a América de una manera particular y exaltada, que pocos han alcanzado. Pasó en mi casa, en 1938, toda su estadía en Argentina, y al cabo de algunos días me escribía (nos escribíamos de cuarto a cuarto): “Usted me ha hecho mucho bien; yo necesitaba saber, *saber* (repito) que el blanco completo puede ser americano genuino. No puede usted entender cabalmente lo que esto significa para mí.” Y después agrega: “Ha sido descomunal mi sorpresa de hallarla a usted tan criolla como yo”. Llevé a Gabriela a varias Estancias cerca de Mar del Plata, durante aquel otoño, y juntas mirábamos plantas, piedras, pastos. En Balcarce le mostré los curros, arbustos espinosos cargados, en marzo, de florecitas blancas que huelen a vainilla. El curro es considerado plaga nacional; sin embargo me gusta tanto que cuando florece le hago siempre una visita. Me escribió Gabriela después de su partida: “La sigo viviendo con las piedras, los pastos y los animalitos de nuestra América. Podría usted no ser ni noble, ni superior; lo mismo la viviría. . . ¿Se acuerda usted de aquel arbusto tremendo que había en aquella Estancia adonde me llevó y del que usted hizo cortar unos gajos? Veo esa geometría en espinas, ese mírame y no me toques, esa ametralladora de silencio. . . Así pudiese ser usted [y así era yo a veces], que yo me la pensaría lo mismo. Porque esa planta, desconcertante también, es verídica y lo que más ata a usted es su veracidad. Su cultura, etc. me la pueden dar. . . otros en Europa; su verdad y su violencia vital no me la da nadie. Es el estilo americano más de intemperie que sea dable”. Sé que ella lo pensaba. Es la única carta de recomendación que quiero ofrecerles.

Después de muerta Gabriela, descubrí algo que

hubiese aumentado su descomunal sorpresa. Yo solía acusarla medio en broma, medio en serio, de ser racista. Tenía pasión por los *inditos* (así los llamaba) y se sentía parte de ellos. Descubrí, pues, que por vía materna descende de Irala, compañero de Mendoza, y de una india guaraní, Agueda. Este español y esta americana tuvieron una hija, que su padre reconoció. Dados mis “prejuicios” feministas simpatizo más con Agueda que con quien podía tratar de igual a igual al primer fundador de Buenos Aires. Este no es un desplante demagógico. Ignoro la demagogia como la pedantería. Pero en mi calidad de mujer, es para mí un desquite y un lujo poder invitar a esta recepción de la Academia a mi antepasada guaraní y sentarla entre la inglesa y la chilena. No porque mereciera como las otras entrar en cualquier Academia de Letras, sino porque a mi vez yo *reconozco* a Agueda.

Esto no tiene que ver con la literatura, me dirán. No. Tiene que ver quizá con la justicia inmanente y quizá con la poesía. Así lo hubiese imaginado la fantasía de Virginia. Así lo hubiese entendido la pasión de Gabriela que escribió en su *Saudades*

En la tierra seremos reinas,
y de verídico reinar. . .

Para este verídico reinar harán falta nociones ignoradas por Agueda. Y también, con seguridad, por el conquistador español. El verídico reinar nacerá de una larga paciencia. Y mi deseo más ferviente es que jamás acepte una mujer un cargo para el que no esté preparada y que no coincida con sus aptitudes personales auténticas. Por eso insisto en dejar sentado que mi presencia aquí nace de una ansia de quitar cerrojos, nada más. A eso responden también estas explicaciones reiteradas. Si se es reina, hay que serlo de un verídico reinar.

Ahora me he confesado ante ustedes. Es lo único que me parece adecuado en la circunstancia. Traigo conmigo a este lugar a tres mujeres porque les debo algo que ha contado en mi vida. A una, parte de mi existir; a las otras, en parte, el no haberme contentado con existir. El primer asombrado de todo esto, si pudiera vernos, sería Domingo Martínez de Irala.

En una petición enviada al Conquistador desde Asunción, en 1556, por un tal Bartolomé García, piloto, dice así: “Muy magnífico señor: esta es para traer a la [vuestra] memoria de lo que estas tierras he trabajado y servido. . .” También habré trabajado y servido, piloto de otro navegar, en estos parajes no siempre apacibles. Han hecho falta cuatro siglos y medio, desde Irala, para que me permitieran, para que nos permitieran a nosotras pisar el césped de las universidades.

Ustedes, queridos colegas, lo saben. Y saben que en el universo entero se están produciendo cambios. Se amoldan a un ajuste impostergable que nos beneficiará tanto a ustedes como a nosotras.

La mujer y su expresión

por Victoria Ocampo

Lo primero en que pienso al hablaros, lo principal, es que vuestra voz y la nuestra están venciendo a mi gran enemigo el Atlántico. Que ya lo han vencido. Cada palabra oída simultáneamente en las dos orillas nos exorciza de la distancia. Y contra la distancia he vivido en perenne rebeldía. Por más que renazca después de cada palabra pronunciada, por más que inunde todos los pequeños silencios, por más que surja apenas nuestro soplo no puede prolongarse, sabemos ahora que nuestro grito la traspasa. Sabemos que nuestra voz la mata. Y es para mí una felicidad matarla entre nosotros.

He visto siempre en el Atlántico un símbolo de la distancia. Me ha separado siempre de seres y cosas queridas. Si no era Europa, era América lo que echaba de menos.

Cuando a mi regreso de los Estados Unidos atravesé el canal de Panamá y entré por primera vez en el Pacífico, di gracias al cielo de no haber tenido que sufrir este océano, junto al cual el Atlántico es un Mediterráneo. Y sin embargo comprendo que lo que se interpone entre mí y ese sufrimiento no es el inmenso biombo de los Andes, sino el que trato de no pensar en su existencia. Pues el Pacífico me separa también de países por los cuales sentiría nostalgia si me dejara llevar. No se puede gustar verdaderamente un pedazo de la tierra sin sentir que pertenece a la tierra entera. Por eso los océanos, en cuanto símbolos de la distancia y de la separación, son enemigos míos. Interrumpen a la tierra. Mientras tanto, hay que navegarlos gota a gota.

Pero pasemos directamente a aquello de que quería hablaros; la necesidad de expresión en la mujer. Tratemos, pues, de olvidar un

poco esta alegría de vencer la distancia. Tratemos de olvidar que la victoria lograda sobre la distancia está transformando al mundo; idea que bastaría por sí sola para distraerme de todo lo demás durante la media hora de que dispongo. Convenzámonos de que esta misteriosa victoria momentánea no debe conmovernos ni sorprendernos. Tomemos las cosas extraordinarias con naturalidad, como en los sueños. ¿No he soñado acaso una vez, sin asombro, que vivía en una casa rodeada de un jardín mitad bañado en la luz de la mañana y mitad en la del crepúsculo? Mi voz recorre hoy este jardín de sueños. Mientras que los nuestros están despojados, halla entre vosotros hojas en los árboles, y mientras suena en nuestros cuartos cerrados por el frío, entra en los vuestros con todos los ruidos del verano. Esta idea me encanta, me arrastra tras sí, a pesar mío, como el zumbido de las abejas o el canto de las cigarras en los calores de enero cuando, niña, estaba yo en clase. La persigo, a pesar mío, con tremendo deseo de escaparme de mi tema, de hacerle la rabona —como decimos aquí, de hacer novillos— como dicen allá.

Pero seamos razonables, ya que no hay manera de no serlo.

El año pasado asistí, por casualidad, a la conversación telefónica, entre Buenos Aires y Berlín, de un hombre de negocios. Hablaba a su mujer para hacerle unos encargos. Empezó así: "No me interrumpas". Ella obedeció tan bien, y él tomó tan en serio su monólogo, que los tres minutos reglamentarios transcurrieron sin que la pobre mujer tuviera ocasión de emitir un sonido. Y como mi hombre de negocios era tacaño, en eso paró la conversación.

Pues bien, yo que he sido invitada a venir a hablaros y que se me paga por hacerlo, quisiera deciros: "Interrumpidme. Este monólogo no me hace feliz. Es a vosotros a quienes quiero hablar y no a mí misma. Os quiero sentir presentes. ¿Y cómo podría yo saber que estáis presentes, que me escucháis, si no me interrumpís?"

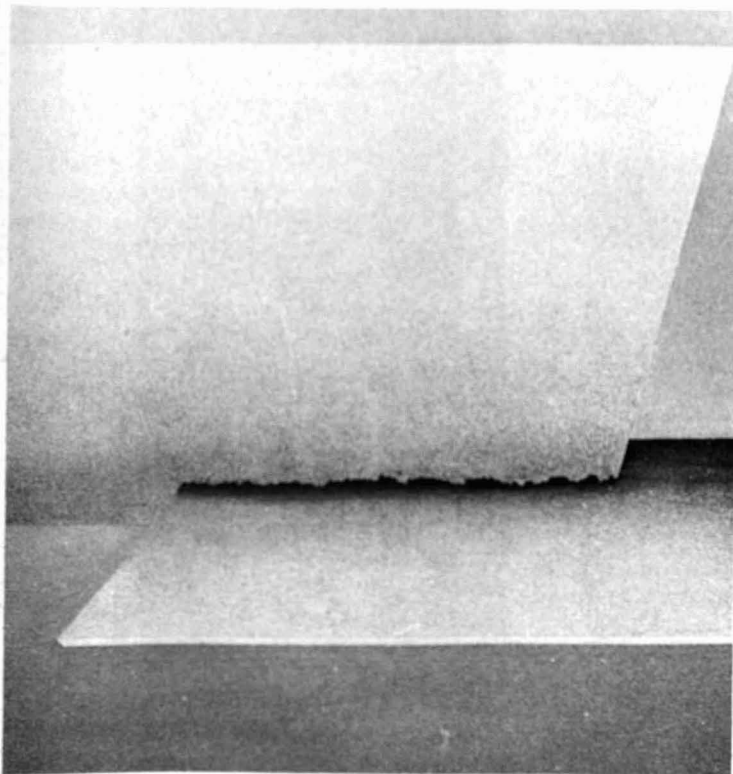
Me temo que este sentimiento sea muy femenino. Si el monólogo no basta a la felicidad de las mujeres, parece haber bastado desde hace siglos a la de los hombres.

Creo que, desde hace siglos, toda conversación entre el hombre y la mujer, apenas entran en cierto terreno, empieza por un: "no me interrumpas" de parte del hombre. Hasta ahora el monólogo parece haber sido la manera predilecta de expresión adoptada por él. (La conversación entre hombres no es sino una forma dialogada de este monólogo).

Se diría que el hombre no siente, o siente muy débilmente, la necesidad de intercambio que es la conversación con ese otro ser semejante y sin embargo distinto a él: la mujer. Que en el mejor de los casos no tiene ninguna afición a las interrupciones. Y que en el peor las prohíbe. Por lo tanto, el hombre se contenta con hablarse a sí mismo y poco le importa que lo oigan. En cuanto a oír él, es cosa que apenas le preocupa.

Durante siglos, habiéndose dado cuenta cabal de que la razón del más fuerte es siempre la mejor (por más que no debiera serlo), la mujer se ha resignado a repetir, por lo común, migajas del monólogo masculino, disimulando a veces entre ellas algo de su cosecha. Pero a pesar de sus cualidades de perro fiel que busca refugio a los pies del amo que la castiga, ha acabado por encontrar cansadora e inútil la faena.

Luchando contra estas cualidades que el hombre ha interpretado a menudo como signos de una naturaleza inferior a la suya, o que ha respetado porque ayudaban a hacer de la mujer una estatua que se coloca en su nicho para que se quede ahí "sage comme une

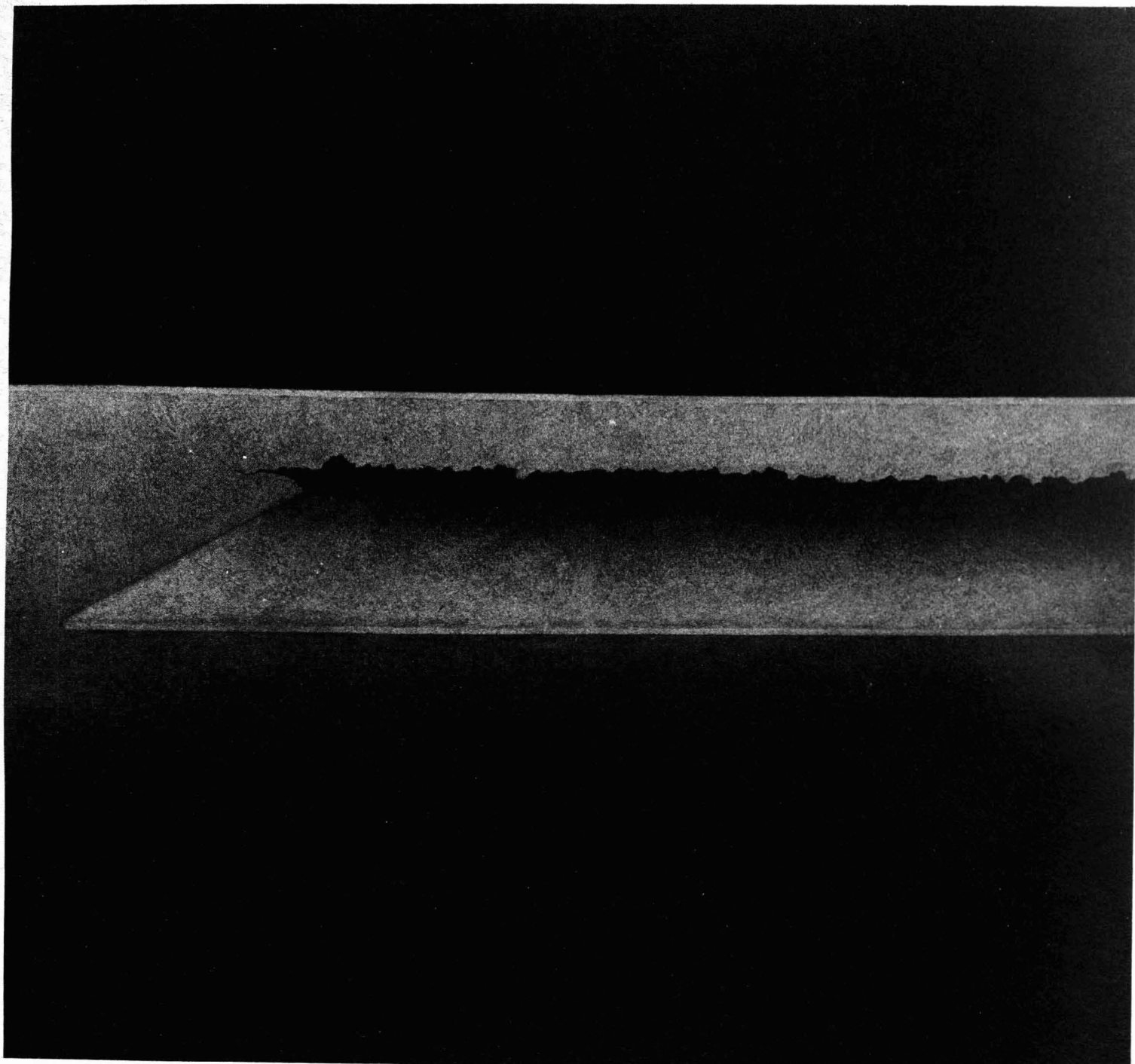


Conferencia radiotelefónica dirigida al público de España y de la Argentina en agosto de 1936 y recogida en *Testimonios* (segunda serie), Sur, Buenos Aires, 1941.

image"; luchando, digo, contra esa inclinación que la lleva a ofrecerse en holocausto, se ha atrevido a decirse con firmeza desconocida hasta ahora: "El monólogo del hombre no me alivia ni de mis sufrimientos ni de mis pensamientos. ¿Por qué resignarse a repetirlo? Tengo otra cosa que expresar. Otros sentimientos otros dolores han destrozado mi vida, otras alegrías la han iluminado desde hace siglos"

La mujer, de acuerdo con sus medios, su talento, su vocación,

en muchos dominios, en muchos países —y aun en los que le eran más hostiles— trata hoy, cada vez más, de expresarse y lo logra cada vez mejor. No se puede pensar en la ciencia francesa actual sin pronunciar el nombre de Marie Curie; en la literatura inglesa sin que surja el de Virginia Woolf; en la de América latina sin pensar en Gabriela Mistral. En cuanto a vosotros, para no hablar sino de ella, os envidiamos a María de Maeztu, mujer admirable que ha hecho por la juventud femenina española, gracias a su



auténtico genio educador, lo que yo quisiera verla hacer por la nuestra.

Por cierto, estoy convencida de que la mujer se expresa también, de que se ha expresado ya maravillosamente, fuera del terreno de la ciencia y de las artes. Que esta expresión ha enriquecido, en todos los tiempos, la existencia, y que ha sido tan importante en la historia de la humanidad como la expresión del hombre, aunque de una calidad secreta y sutil menos llamativa, como es menos llamativo el plumaje de la faisana que el del faisán.

La más completa expresión de la mujer, el niño, es una obra que exige, en las que tienen conciencia de ello, infinitamente más precauciones, escrúpulos, atención sostenida, rectificaciones delicadas, respeto inteligente y puro amor que el que exige la creación de un poema inmortal. Pues no se trata sólo de llevar nueve meses y de dar a luz seres sanos de cuerpo, sino de darlos a luz espiritualmente. Es decir, no sólo de vivir junto a ellos, con ellos, sino ante ellos. Creo más que todo en la fuerza del ejemplo. No hay otra manera de predicar a los grandes ni a los pequeños. No hay otra manera de convencerlos. Si falla, es que no había remedio.

El niño, pues, por su sola presencia, ha exigido de la mujer consciente que se expresara, y que se expresara del modo más difícil: viviendo, viviendo ante él.

La importancia capital de la primera infancia es uno de los puntos sobre los cuales la ciencia moderna ha insistido más, últimamente. Casi podría decirse que la acaba de descubrir y es en este momento preciso de su vida cuando el niño está en manos de la mujer exclusivamente. La mujer es, pues, quien deja su marca indeleble y decisiva sobre esta cera blanda; es quien, consciente o inconscientemente, la modela, y la resistencia del hombre a reconocer que la mujer es un ser tan perfectamente responsable como lo es él mismo, resulta absurda y graciosa cuando se advierte la tamaña contradicción que encierra: la de haber dejado, desde hace siglos (por ignorancia sin duda), pesar sobre un ser irresponsable la mayor responsabilidad de todas: la de moldear a la humanidad entera en el momento en que es moldeable y la de dejar su sello impreso en ella.

Lo que diferencia principalmente a los grandes artistas de los grandes santos (aparte de otras diferencias) es que los artistas se esfuerzan en poner la perfección en una obra que les es exterior, por consiguiente fuera de sus vidas, mientras que los santos se esfuerzan en ponerla en una obra que les es interior y que no puede, por tanto, apartarse de sus vidas. El artista trata de crear la perfección fuera de sí mismo, el santo en sí mismo.

Por eso el artista sensible a la santidad, me atrevería a decir, corre siempre el riesgo de perder sus facultades de artista. A medida que el afán de poner perfección en su vida aumenta, la voluntad de hacerla radicar en una obra disminuye.

Quizá el niño haya hecho a menudo de la mujer un artista tentado por la santidad. Porque para esforzarse en poner perfección en esa obra que es la suya, el niño, necesita empezar por esforzarse en poner perfección en sí misma y no fuera de sí misma. Necesita tomar el camino de los santos y no el de los artistas. El niño no tolera que traten de poner en él las perfecciones que no ve en nosotros.

En este momento de la historia que nos es dado vivir, asistimos a un debilitamiento del poder de los artistas. Se diría que en el periodo actual el mundo tiene más necesidad de héroes o de santos que de estetas. Por todas partes se acentúa esa tentación de la santidad, fatal, parecería, a la perfección del objeto.

Y por eso el hombre, hoy, está acercándose a la mujer. Empieza a sentir que, en la época en que estamos, ya no le será posible crear, no la perfección (que queda fuera del alcance humano), sino en el sentido de esa perfección a menos de encaminarse él mismo hacia ella. Empieza a sentir que toda forma de arte que no tiene las exigencias del niño está hoy en desuso.

La obra podrá, como el niño, parecerse más o menos a nuestros deseos, ir más lejos o menos lejos que nosotros, pero hará falta que sea en el mismo sentido.

Dios me libre de hablar mal del artista, cualesquiera sean sus defectos, sus vicios pasados, presentes y futuros. Cualesquiera sean sus debilidades, nos ha sido, nos es, nos será tan necesario como el héroe o el santo. También la suya es una manera de heroísmo y de santidad. Aun cuando la belleza de su obra, como ocurre a menudo, sea una belleza de orden compensador (es decir, condenada a realizarse fuera de él por no poder realizarse en él), es profundamente necesaria a la humanidad. Cualesquiera hayan sido sus miserias personales, lo que debemos a los grandes artistas es parte de lo mejor de nuestro patrimonio. Borremos los aportes de Dante, Cervantes, Shakespeare, Bach, Leonardo da Vinci, Goya, Debussy, Poe, Proust —para no citar más que los primeros nombres que se me ocurren— ¡y qué empobrecidos nos sentiríamos! Que algunos de ellos hayan sido personalmente pobres hombres a quienes se les pudiera reprochar tal o cual defecto, ¿qué importa? Nos han legado lo que tenían de extraordinario. Tal vez no hayan conocido otra alegría que la de sufrir por su obra. Su obra era para ellos la única manera de entrar en un orden.

Y Esta manera de realización es la que injustamente el hombre se ha complacido u obstinado en negar, entre otras cosas, a la mujer. Pues hay ciertas mujeres, lo mismo que ciertos hombres, que no pueden conocer otra alegría que la de sufrir por una obra.

Una de estas mujeres, que es uno de los seres mejor dotados que conozco, novelista célebre y de estilo admirable, me decía: "No soy verdaderamente feliz sino cuando estoy sola, con un libro o ante el papel y la pluma. Al lado de este mundo tan real para mí, la otra realidad se desvanece". Sin embargo, esta mujer, nacida en un ambiente intelectual y cuya vocación fue, desde el comienzo, singularmente clara, pasó en su juventud años atroces de tormentos e incertidumbres. Todo conspiraba para probarle que su sexo era un handicap terrible en la carrera de las letras. Todo conspiraba para aumentar en ella lo que había heredado, lo que todas heredamos: un complejo de inferioridad. Contra ese complejo debemos luchar, puesto que sería absurdo desconocer su importancia. El estado de espíritu que crea forzosamente es de los más peligrosos. Y no veo otro modo de luchar contra él que dar a las mujeres una instrucción tan sólida, tan cuidada como a los hombres y respetar la libertad de la mujer exactamente como la del hombre. No sólo en teoría, sino en la práctica. En teoría, los países más civilizados la aceptan. Y en este sentido España después de la revolución ha marchado a saltos. Por desgracia la Argentina no ha llegado todavía a tanto. La mujer, entre nosotros, no tiene, en la teoría ni en la práctica, la situación que debiera tener. Los hombres continúan diciéndole: "No me interrumpas". Y cuando ella reivindica su derecho a la libertad, los hombres interpretan, juzgando sin duda por sí mismos y poniéndose en su lugar: libertinaje.

Por libertad, nosotras, las mujeres, entendemos responsabilidad absoluta de nuestros actos y autorrealización sin trabas, lo que es

muy distinto. El libertinaje no tiene ninguna necesidad de reivindicar la libertad. Puede uno entregarse a él siendo esclavo.

En cuanto a la autorrelación, está, en suma, íntimamente ligada a la expresión, cualquiera que sea su modo. No se llega a la expresión sino por el conocimiento perfecto de lo que se quiere expresar; o mejor dicho, la necesidad de expresión deriva siempre de ese conocimiento. Pues bien: el conocimiento que más importa a cada ser es el que atañe al problema de su autorrealización.

Que esta mujer se realice cuidando enfermos, aquélla enseñando el alfabeto, aquella otra trabajando en un laboratorio o escribiendo una novela de primer orden, poco importa: hay diversos modos de autorrealización, y los más modestos como los más eminentes tienen su sentido y su valor.

Personalmente, lo que más me interesa es la expresión escrita, y creo que las mujeres tienen ahí un dominio por conquistar y una cosecha en ciernes.

Es fácil comprobar que hasta ahora la mujer ha hablado muy poco de sí misma, directamente. Los hombres han hablado enormemente de ella, por necesidad de compensación sin duda, pero, desde luego y fatalmente, a través de sí mismos. A través de la gratitud o la decepción, a través del entusiasmo o la amargura que este ángel o este demonio dejaba en su corazón, en su carne y en su espíritu. Se les puede elogiar por muchas cosas, pero nunca por una profunda imparcialidad acerca de este tema. Hasta ahora, pues, hemos escuchado principalmente testigos de la mujer, y testigos que la ley no aceptaría, pues los calificaría de sospechosos. Testigos cuyas declaraciones son tendenciosas. La mujer misma, apenas ha pronunciado algunas palabras. Y es a la mujer a quien le toca no sólo descubrir este continente inexplorable que ella representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso.

Si lo consigue, la literatura mundial se enriquecerá incalculablemente, y no me cabe duda de que lo conseguirá.

Sé, por experiencia propia, lo mal preparada que está actualmente la mujer en general y la sudamericana en particular para alcanzar esta victoria. No tiene ni la instrucción, ni la libertad, ni la tradición necesarias. Y me pregunto cuál es el genio que puede prescindir de estas tres cosas a la vez y hacer obra que valga. El milagro de una obra de arte sólo se produce cuando ha sido obscuramente preparado desde mucho tiempo atrás.

Creo que nuestro trabajo será doloroso y que se le desconocerá. Creo que debemos resignarnos a ello con humildad, pero con fe profunda en su grandeza y en su fecundidad. Nuestras pequeñas vidas individuales contarán poco, pero todas nuestras vidas reunidas pesarán de tal modo en la historia que harán variar su curso. En eso debemos pensar continuamente para no desanimarnos por los fracasos personales y para no perder de vista la importancia de nuestra misión. Nuestros sacrificios están pagando lo que ha de florecer dentro de muchos años, quizá siglos. Pues cuando hayamos adquirido definitivamente la instrucción, la libertad y un poco de tradición (aludo a la tradición literaria que casi no existe entre las mujeres; la tradición literaria del hombre no es la que puede orientarnos, y hasta a veces contribuye a ciertas deformaciones), ni aun entonces lo habremos conseguido todo. Será menester que maduremos entre estas cosas. Debemos familiarizarnos con ellas y dejar de considerarlas con ojos de "parvenue".

Así, pues, lo que nuestro trabajo compra es el porvenir de las mujeres. No nos aprovechará personalmente. Pero esto no tiene por qué entristecernos. ¿Acaso puede agriar a una madre la promesa de que su hija será más hermosa que ella? Si el caso se

da, es porque se puede a veces tener hijos sin sentirse madre. Excepción que confirma la regla.

Es este sentimiento de maternidad hacia la humanidad femenina futura el que debe sostenernos hoy. Tenemos que apoyarnos en la convicción de que la calidad de esa humanidad futura depende de la nuestra, que somos responsables de ella. Lo que cada una de nosotras realiza en su pequeña vida tiene inmensa importancia, inmensa fuerza cuando las vidas se suman. No hay que olvidarlo. Ninguno de nuestros actos es insignificante y nuestras actitudes mismas agregan o quitan a esta suma total que formamos y que hará inclinar la balanza.

Acabo de decir que la mujer sudamericana se encuentra en condiciones de inferioridad con respecto a la mujer que habita ciertos grandes países. Añadiré que es un poco por culpa suya. Se ha resignado hasta ahora con demasiada facilidad. Quizá esta ingenua haya temido desagradar al hombre, sin advertir que le agradaría siempre, a pesar de todo, y que él se vería en serios apuros si tuviera que prescindir de ella. Hasta me parece probable que la mujer le agradará más cuando el hombre se habitúe a ver en ella un ser humano pensante capaz de hacerle frente y de interrumpirle si hace falta, y no un objeto más o menos querido, más o menos indispensable a su agrado y a su comodidad. Más o menos "recreo del guerrero".

Si no ocurre así, es que hay que volver a empezar la educación del hombre y que la que le envanecía hasta hoy, no vale nada, ni cuenta ya.

No sé si lo que digo sobre mi América es todavía aplicable a España. En todo caso, debió serlo ayer, como que nuestras cualidades y nuestros defectos nos vienen principalmente de ella.

La característica de nuestro mundo actual es que las cosas repercutan de un país a otro, de un continente a otro, de manera fulminante, quírase o no.

Vuestro compatriota Madariaga hablaba hace poco del irresistible crecimiento de la solidaridad internacional. Llama solidaridad subjetiva a la que se desarrolla en la esfera de las ideas y de los sentimientos, y objetiva a la que nace de los hechos y de los intereses creados, y atribuye la crisis mundial al retraso de la primera con respecto a la segunda.

Esta condena a una solidaridad objetiva y, debemos desearlo, subjetiva, se desenmascara y aparece abiertamente en el planeta desde el momento en que se vence la distancia, esa distancia de que os hablaba al comienzo y que mi voz mata con alegría.

Por lo tanto, como los sucesos se presentan hoy, la suerte que corre la mujer en China o en Alemania, en Rusia o en los Estados Unidos, en fin, no importa en qué rincón del mundo, es cosa extremadamente grave para todas nosotras, pues sufriremos su repercusión. Así, pues, la suerte de la mujer sudamericana concierne vitalmente a la mujer española y a la de todos los otros países.

Yo quisiera que hubiese entre las mujeres de toda la tierra una solidaridad no sólo objetiva sino subjetiva. Tal aspiración puede parecer desmesurada, absurda, pero no puedo resignarme a menos.

Quisiera que la suma de nuestros esfuerzos, de nuestras vidas, el noventa y nueve por ciento de las cuales permanecerán oscuras y anónimas, hagan inclinar la balanza del lado bueno. Del lado que hará de la mujer un ser enriquecido, al que le sea posible la expresión total de su personalidad (no sólo su expresión fisiológica); del lado que hará del hombre un ser completado a quien ya no le baste el monólogo y que, de interrupción en interrupción aceptada, llegue naturalmente al diálogo.

Peter Brook:

Desde cero



Peter Brook

En 1973, un director de teatro, Peter Brook, junto con su grupo internacional de treinta gentes, trabajó en Africa por razones experimentales. La gira de tres meses fue organizada por el Centro Internacional de Investigaciones Teatrales de París. Sobre esa gira se ha escrito un libro y una película filmada durante ella, ha sido proyectada ya en varias ocasiones. Pero ahora Peter Brook presenta un espectáculo basado en los experimentos africanos titulado El Ik, que representa e interpreta la vida de la tribu ugandesa del mismo nombre. La pieza se ha presentado en muchos países suscitando en todos ellos grandes controversias y no menos fascinación. Las declaraciones de Peter Brook que a continuación se transcriben se inspiran principalmente en los experimentos africanos que han influido a fondo su actual actitud creativa. Los puntos de vista que toma son importantes en cuanto que brotan de las meditaciones de uno de los creadores teatrales más importantes del mundo, cuyos

intereses de los últimos años no sólo se localizan en el teatro, sino en sus fronteras con el arte y la vida hasta llegar a crear una aventura en la que se hace acompañar de otros no menos importantes hombres de teatro, como Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

Existe una desastrosa costumbre característica de nuestra actual civilización: dividirlo todo: esto es Shakespeare, esto es Europa, esto Africa, esto un periodista de segunda. Por lo que toca a esta civilización, no está muerta del todo ni tampoco viva; en lo que sí está es en una situación lamentable. Esto quiere decir que nuestra civilización abarca una serie de cosas que ya podrían quemarse o ahogarse o desaparecer sin causar la gran catástrofe del mundo. Pero queda una pregunta: ¿Qué es lo que sí importa? Por otra parte, si alguien declarase que todos los teatros, sus directores y actores deberían de irse al carajo, no tardaría en oírse una protesta hacia lo que se consideraría un atentado a los valores humanos. Estamos conscientes de que el teatro tiene el derecho y la obligación de encarar las más diversas corrientes de pensamiento contemporáneo. El problema parece ser que desde hace muchos años se discute si la evolución tecnológica es favorable o dañina para la humanidad o si no es más que una masturbada intelectual que sucede sin participación alguna de nuestra voluntad. Desde hace 75 años, entonces, carecemos de ejemplos en el teatro que sostengan que el desarrollo tecnológico mejore la calidad humana. Yo, personalmente, ignoro si habría tal ejemplo.

La responsabilidad en el teatro

Existen tres clases de responsabilidad en el teatro: primera: hacia los que lo aman; segunda: hacia los que no van a él, hartos de sus formas osificadas; tercera: hacia nosotros mismos. En nuestro teatro intentamos tener en cuenta todas estas responsabilidades. Esa es la razón por la que llevamos a cabo experimentos teatrales y parateatrales al mismo tiempo y por la que nos presentamos en las más diversas circunstancias. Ofrecemos





representaciones gratuitas y cobradas, según la comunidad ante la que vamos a actuar. Hay una idea fundamental en nuestro trabajo creativo: lograr antes que nada un contacto directo con nuestro público.

Experiencias creativas en Africa

Al salir hacia Africa sabíamos que éramos los primeros y que nadie había intentado un experimento similar en las fronteras del teatro y de la vida. Arrostramos el riesgo de ir a un lugar donde no tendríamos un lenguaje común ni una manera de comunicación permitida por la cultura. En varios países y comunidades existe una tradición semántica común que provoca en el público asociaciones inmediatas. Esto no sucede en Africa. El riesgo y, al mismo tiempo, la atracción de Africa son causados por la existencia de una muy vital tradición cultural que, aunque distinta a la nuestra, inquieta por su increí-

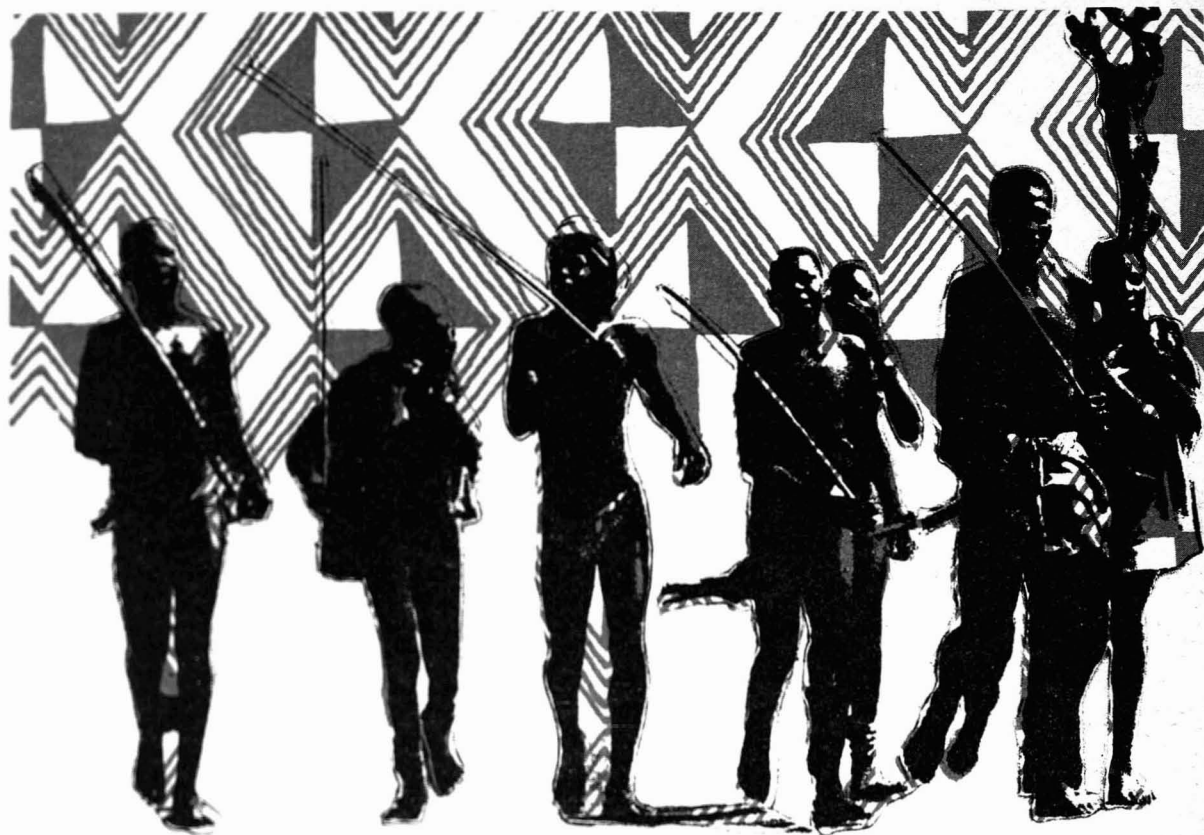
ble riqueza. Esta tradición cuenta con sus propias referencias. **Aun así, la cuestión dominante en Africa o en Europa sigue siendo la calidad de lo humano.**

Uno de los actores, un hombre de treinta años de edad, ha actuado en diversos tipos de teatros desde que contaba apenas dieciséis años de edad. Entre los muchos personajes que han actuado se cuentan varios y muy serios personajes shakespearáneos. En una ocasión, en el centro de Africa, me dijo: por primera vez en mi carrera de actor amo a la gente para la que estoy trabajando, y cuando los veo me doy cuenta de que quiero verlos, de que quiero sentir su calor fluyendo hacia mí; no sólo por querer ser reconocido, confirmado en mi arte, sino porque los amo. Durante los catorce años sobre el escenario me he sentido como un torero en presencia de un público de toros: o los conquisto o me conquistan. Y hasta no sentir que estaba a punto de vencerlos podía yo amarlos.

¿Qué más experimenté en Africa? La gente observaba sin actitudes críticas, con calma y enteramente preocupada. Sabía que si lograba mi tarea podía contar con ella y con su respuesta inmediata, y que si no la lograba traicionaría aquello que era nuestra común y peculiar característica: *un valor humano compartido.*

De un experimento a otro, en Africa, intentábamos las más simples formas e ideas que a la larga resultaban ser difíciles y complejas. Nos dirigíamos hacia lo sorpresivo y, a veces, hacia el fracaso ya que muchos problemas tenían que descartarse y esperar a que surgiera una verdadera interrelación humana. Por ser un grupo internacional creímos que, por ejemplo, sería sencillo que intercambiáramos entre todos canciones de nuestros respectivos países. Pero eso nunca logró la reacción esperada. Así, dependíamos, por ejemplo, en canciones del folclore norteamericano cantadas por una de las actrices, pero no suscitaban reacción alguna. Resultaban inesperadas y complejas manifestaciones de una cultura característica. La *cosa humana* nos evadía hasta que improvisamos sobre las canciones o cantábamos una sola nota. Igualmente fracasaron nuestras actividades escénicas. En una de ellas una actriz la hacía de una niña enferma y el público suponía que de veras había habido un accidente. Intentar la continuación de la





escena carecía totalmente de sentido. Su reacción no era prueba de simpleza mental, sino de la existencia de un sistema de referentes absolutamente distinto. Llegamos a la conclusión de que, junto a los espectadores, debíamos empezar desde cero y, juntos, crear nuestras normas. La lección que resultó de ello no puede aprenderse en ningún libro. Estos experimentos en vivo eran posibles sólo en términos de improvisaciones públicas, sin consigna, en pos del intercambio humano. No había substancia sobre la cual ponerse de acuerdo: El hecho mismo de la representación era la substancia.

Valores de improvisación

Existe una improvisación preparada y ensayada que, naturalmente, permite algún tipo de adaptación ante diferentes audiencias aunque su contenido esencial permanezca el mismo. Por ejemplo, cuando nuestro espectáculo *Sueño de una noche de verano*, montado por la Royal Shakespeare Company de Londres, recorrió Europa —Londres, Berlín, Varsovia— el contenido y la forma eran

idénticos. El reto para el grupo de actores era conservar la forma y crear una nueva vida, basándose en lo que se había preparado con anterioridad. Para la improvisación pública no ensayada, el único material con el que podíamos contar era la reacción directa que fluía del público al que dirigíamos nuestra improvisación. Haciendo esto a un lado, hay ciertas circunstancias —siempre al rededor de día y de noche— que influyen fuertemente a la improvisación, tal como en una escena amorosa: las palabras, los gestos, los adelantos y las evoluciones siempre son diferentes. Y, de hecho, no hay manera de adelantarse a lo que puede suceder.

Al trabajar nos explicábamos a nosotros mismos que nada habría de ensayarse. Eso no impide que nos hayamos preparado para no aparecer totalmente desnudos ante los espectadores. Y así fue hasta que caímos en la cuenta de que si no preparábamos nada el resultado era una acción viva, una cuestión viva: esto es algo mucho más fundamental que el hábito, que establece que un hombre de teatro es aquel que ha de mostrar y ha de decir —comunicar— algo.



Alan Dugan

Canciones turísticas en una lengua que no conozco yo

AL TEX-MEX DE LAREDO VIEJO

Ya no vas a comer
los gusanitos borrachos de nopal
en tu México viejo. ¿No te acuerdas
lo que gritan las damas comerciantes
del Mercado de San Juan Destruído? :
"¿Qué vas a llevar, marchante,
qué vas a llevar, marchantito?"
y los pelados de tu familia destruida
llevaban sólo dos cuchillos
y una botella vacía de leche no sana
al pulquero, con honor. El Secretariado
De Relaciones Exteriores ya no
te conoce: claro que tienes
casi doscientas corbatas, un Ford
verde, una vieja bastante güerita,
la chamba chambeada, un poquito
de plata sin dignidad,
y la Revolución Tex-Mex en tu alma
como extranjero de dos países, tres
incluyendo Texas.



CANCION DE LA CANTINA "MI OFICINA"

Quiero un Ford verde
y soy tan fuerte que,
cuando no tengo una vieja
me chingo. Andale pues,
que no quieres tomar conmigo:
te rompo la cabeza.

AL MACHO DE LA FABRICA

Acabo de comprar
zapatos de papel
muy lucientes
y un cuchillo
de ocho pulgadas. ¡Borrachón,
yo te voy a comprar
tres botellas de cerveza
y voy a atacar a tu madre
cuando duermes con rabia y alcól!

CANCION NIÑERA

Cálmate, abuelita: que no es
muy peligroso tu mundo
todavía pequeño. Cuando
vengan los descuartizadores
y su dama la Sra. Llorona,
¡qué no te preocupes! :
aquí vienen los policías
mordelones del alma.
Mira al cielo azul que arriba
como camisa oficial con botones
de ojos fieras con divisa lunera
de plata de San Luis Potosí.
¿No sabes tú de los Señores
Coraje y Miedo, S.A.
del grupo que se llama "Los Géminis"?
Son empleados del Sr. Muerte
con quien toman el whiskey
norteamericano
después de la chambeada actual;
con quien fuman puros de marca
Ixtaccíhuatl,
haciendo mil nubes de dormir.

DESAYUNO DESPUES DEL NIGHT-SHIFT

Quiero pan tostado
seco y delgado
como la muerte, café
débil como el alba,
y una botella de muskie
para sobrevivir,
pero tú, ¡ay, muchachón! ,
comes hot cakes con miel,
y en tu mañana
tu vieja de chinga
grita con amor
y sueña con bistec crudo
en la tarde de payday.



LA NOCHE DURA DE MAL AMOR. LOS ANGELES

Ay que soy bohemio. Mi esposa y vieja de chinga muy cara, cara y codo, queda orgullosa en la cama y come cerezas gigantes del hot-house y lee en la obra de Marcel Proust, mientras tanto los cuartos de la casita están cubiertos de polvo y ropa no mencionable. Yo mismo ando tomando. O.K. Sueño con el Krak des Chevaliers de alma duro. Pues por falta de moneda bastante chica tengo que sobrevivir con no más que nada, con nada más que un filter-tip cigarette y un poquitín de vino dulce. Es duro el corazón de la mujer cuando entiende bien la debilidad del hombre, cuando no le dará unos setenta y tres centavitos para comprar algo y Pall Mall cigarettes. ¿Qué le doy golpes! ¡Qué no puedo yo! Muero a la cama, no borracho y sin amor. Digo: vámonos al París de Baudelaire en el barco borracho de Rimbaud.



ACTUALIDAD ROMANA

Las naranjas de Tucson son tan grandes que cada una contiene el oomphalos del mundo, cada una contiene el agua de la vida con un sabor distinto, pero lejos, de naranjas de plástico. Una persona viéndolas dijo:

“¿Son de veras? Pienso yo que son artificiales.” No, Mi Vida: tienen más realidad que las piedras de los romanos, y, además, tienen más sabor en este mundo malo, diminutivo, sin dioses, y sin escultores. La industrialización de las naranjas de Tucson, Arizona, en una cosa de este mundo bourgeois.

Edmund Wilson

Otra vuelta a Otra vuelta de tuerca*

Clásicos
de la crítica

Crítica
de los clásicos

Una discusión sobre la ambigüedad de Henry James puede iniciarse, de manera apropiada, con *Otra vuelta de tuerca*. Esta historia, que parece resultar la más fascinante para el público general de entre las obras de James con la excepción de *Daisy Miller*, aparentemente encierra otro misterio detrás del ostensible. Ignoro quién propuso inicialmente la teoría, aunque sé que la señorita Edna Kenton, cuyo conocimiento sobre James es bien profundo, ha sido una de sus principales representantes, y que el señor Charles Delmuth ha realizado una serie de ilustraciones basadas en ella.

Según esta interpretación, la joven institutriz que cuenta la historia es un caso neurótico de represión sexual, y los fantasmas no son verdaderos sino productos de sus alucinaciones.

Recorramos la historia desde el principio. Se inicia con una introducción. El hombre que presenta el manuscrito de la institutriz es el primero en decirnos quién es ella. Es la hija menor de un humilde cura de provincias que ha venido a Londres, respondió a un anuncio en la prensa y conoció a un hombre que buscaba una institutriz para su

sobrino y su sobrina huérfanos. "El prospecto de patrón resultó ser un caballero, un soltero en la flor de la juventud, una figura como nunca se había mostrado, excepto en un sueño o en una vieja novela, ante una muchacha ansiosa y confusa recién salida del vicariato de Hampshire". Se plantea claramente que la joven ha sido cegada por su patrón. El le resulta encantador y le otorga el trabajo con la condición de que jamás lo moleste con los asuntos de los niños, y ella va a la casa de campo donde ellos viven con una ama de llaves y algunos otros sirvientes.

Al llegar se entera de que el niño ha sido expulsado de la escuela por razones que ella no intenta averiguar pero que intuye, sin ningún tipo de evidencia para el lector, como algo de significación de algún modo siniestra; se entera de que la anterior institutriz se ha ido y que, después, murió en circunstancias que no se explican pero que se hacen aparecer como no menos ominosas. Se queda sola con el ama de llaves, iletrada, un alma buena y simple, y con los niños que parecen ser inocentes y encantadores. Luego se pasea por la mansión y piensa regularmente qué agradable sería dar la vuelta a una esquina y encontrarse con que el amo había llegado: sonriente, satisfecho, bien parecido.

Nunca volverá a ver a su patrón, pero lo que sí ve son las apariciones. Un día en que el rostro del patrón ha estado en su mente, ve la mansión desde afuera y nota la figura de un hombre en la torre, una figura que no es la del amo. Poco tiempo después la figura reaparece, al atardecer de un domingo lluvioso. Ahora lo ve más de cerca y más claramente: lleva buenas ropas pero no es un caballero. El ama de llaves, que se encuentra con ella casi de inmediato, se comporta como si la institutriz misma fuese un fantasma: "Me pregunté porqué estaría tan asustada", dice la institutriz. Ella le cuenta a la anciana lo de la aparición y descubre que su descripción se ajusta a la de uno de los valets que había vivido ahí y que acostumbraba ponerse la ropa del patrón. El valet era un tipo desagradable que "acostumbraba jugar con el niño... que lo echaba a perder"; lo habían encontrado sin vida después de haberse resbalado en el hielo al salir de un lupanar: es imposible decir que no fue asesinado. La institutriz cree que ha regresado a asechar a los niños.

Al poco tiempo, ella y la niña se hallan a la orilla del lago, la pequeña jugando, la institutriz tejiendo. Esta nota la presencia de una tercera persona en la ribera opuesta del lago. Pero antes mira a la niña quien, dando la espalda a esa dirección, como ella nota, "había recogido una pequeña pieza de madera que tenía en el centro de su superficie plana un agujero que evidentemente le había sugerido la idea de meter en él otro fragmento que la haría de mástil para convertir la cosa en un bote. Este segundo fragmento era insistentemente apretado





Edmund Wilson

en su sitio." Este hecho, de alguna manera, "anima" a la institutriz a levantar la vista: ve a una mujer "de negro, pálida y espantosa". Concluye que es la anterior institutriz. Su predecesora, le confiesa el ama de llaves, aunque era una dama, había tenido relaciones con el valet. El niño acostumbraba salir con él y luego lo negaba. La institutriz concluye que el niño ha de haber sabido del asunto entre el valet y la mujer —los niños han sido corrompidos por ellos.

Obsérvese que nunca hay evidencia de que nadie que no sea la institutriz ve a los fantasmas. Ella cree que los niños los ven también pero jamás hay prueba alguna de que así sea. El ama de llaves insiste en que ella no los ve; más bien parece ser la institutriz quien la asusta. Los niños, también, se ponen histéricos; y es evidente que eso pasa por la actitud de la institutriz. Nótese también, desde un punto de vista freudiano, la significación del interés de la institutriz en las piezas de madera de la niña y en el hecho de que la primera vez que aparece el fantasma masculino lo hace en una torre y el femenino en un lago. Parece haber una sola circuns-

tancia que no encaja en la hipótesis de que los fantasmas son alucinaciones de la institutriz: el hecho de que su descripción del primer fantasma se efectúa en una época en la que ella ignora que el valet pueda ser identificable por el ama de llaves. Pero si observamos esto con cuidado notamos que hasta eso ha sido dejado abierto a una doble interpretación. La institutriz jamás ha oído hablar del valet pero ya se le había sugerido, en una conversación con el ama de llaves, que había habido por ahí otro hombre "a quien le encantaban las jóvenes y las bonitas", y la idea de esta otra persona ha sido ambiguamente confundida con la del amo y con el interés del amo por ella, la actual institutriz. El amo nunca ha sido descrito; apenas se nos ha informado que era "guapo". Del fantasma, que se nos describe en detalle, sabemos que "tenía facciones buenas y regulares", y que usaba las ropas del patrón.

La institutriz continúa viendo a los fantasmas y la atmósfera cada vez es más y más histérica. Ella está convencida de que los niños se levantan en la noche para estar con ellos, aunque puedan ofrecer muy palusibles explicaciones de su comportamiento. Los niños están francamente molestos y empiezan a resentirse con la institutriz. El niño suplica que se le mande a otra escuela y amenaza con escribirle a su tío, y la niña, bajo la presión de la institutriz que la quiere hacer confesar que Miss Jessel, su antecesora, la está hechizando, sufre un colapso y exige que se le envíe a otra parte.

La institutriz se queda, pues, sola con el niño. Sigue una escena horripilante. "Seguimos en silencio mientras la criada estaba con nosotros —un silencio, se me ocurrió caprichosamente, como el de una joven pareja que, en su viaje de bodas, en el hotel, se sientan avergonzados ante el mesero." Cuando la criada se ha ido y ella lo presiona para que le cuente porque ha sido expulsado de la escuela, el niño parece, súbitamente, temeroso de ella. A fin de cuentas confiesa que "dijo cosas" a "algunos", a "los que le caían bien". Todo suena muy inofensivo: a la institutriz entonces le parece "para mi vergüenza, la contundente alarma de que quizá él era inocente. Eso fue en el instante, confuso y como algo sin fondo, porque si él *fuera* inocente, entonces, ¿qué podía ser yo?" El valet se aparece en la ventana —es "el pálido rostro de la condenación" (¿pero está la institutriz condenando a los espíritus o se está condenando a sí misma?) Ella está consciente de que el niño no ve al fantasma. "¡Basta, basta, basta!" le grita a la aparición. "¿Está ella *aquí*?" pregunta el niño arrebatado por el pánico (él recuerda que su hermana le contó el incidente de cuando la institutriz insistía que admitiera que había visto a Miss Jessel). No, dice ella, no es la mujer; "Pero está en la ventana, frente a nosotros. ¡Está allí!" "... ¿Es *él*?", dice luego, ¿A quién se refiere cuando dice "*él*?" "¡Peter Quint,



demonio! ' Su cara repartió, otra vez, por el cuarto, su súplica convulsiva. 'Dónde?' " "¿Qué importa él ahora, mi pequeño?" grita ella. "¿Qué importará él jamás ahora? Yo te tengo a ti, ¡pero él te ha perdido para siempre!" Entonces ella le demuestra que la figura se ha desvanecido: "¡There, there!" (*) dice ella, señalando a la ventana. El mira y da un grito; ella siente que el niño ha muerto en sus brazos. Desde su punto de vista, la desaparición del espíritu ha sido un golpe demasiado tremendo para él y nota que "su pequeño corazón, apenas despo-seído, se había detenido"; pero si estudiamos el diálogo desde el otro punto de vista, notamos que él debe haber considerado el "¡There, there!" que pronunció ella como una respuesta a su propio parlamento "¿Dónde?" Finalmente lo hizo creer ya que ha visto algo, o que está a punto de ver algo. El lanza "el grito de una creatura arrojada a un abismo". La institutriz, materialmente, lo ha matado de miedo.

Cuando se le da a uno esta pista por *Otra vuelta de tuerca*, se pregunta cómo no pudo notarla desde el principio. Hay una muy buena razón en el hecho



* Esta expresión significa, textualmente "Ahí, ahí", pero es una voz que significa, también "Ya, ya..." y que se emplea para tranquilizar a alguien cuando está asustado, algo como "ya pasó, todo está bien ahora". Aclaro esto porque evidentemente Wilson piensa que James jugó con esta ambigüedad en el diálogo. (N. del T.)

de que en ninguna parte James ofrece la clave inequívocamente: todo, desde el principio hasta el fin, puede tomarse en cualquiera de los dos senti-dos. En el prefacio, sin embargo, James pareciera dispuesto a pronunciar su juicio. El autor asegura ahí que *Otra vuelta de tuerca* es "un simple y puro cuento de hadas", pero agrega que las apariciones son del orden de aquellas relacionadas con casos de brujería más que con aquellas pertenecientes a los casos psíquicos. Y continúa hablando de su respuesta a uno de sus lectores que se quejaba de que James no había caracterizado lo suficiente a la institutriz. A esta crítica él responde: "El corazón artístico, el corazón irónico de uno se sacude ante ese reclamo casi hasta romperse"; y agrega: "Era algo *déjà très-joli*... tiene que creerse, la proposición general de que nuestra joven institutriz mantuviera cristalino su record de tantas anomalías y oscuridades —con lo que, por supuesto, *no me refiero a la explicación que ella misma hace de ellas, lo que es un asunto muy aparte*... Ella tiene autoridad, que ya es bastante haberle otorgado" Las cursivas son mías: estas palabras parecen imposibles de explicar excepto en la hipótesis que he sugerido. Y debe notarse, también que en las *Obras Completas* James no ha incluido *Otra vuelta de tuerca* en el volumen que dedicó a las historias de fantasmas, sino en otro volumen, entre *Los papeles de Aspern* y *El mentiroso*, siendo ésta última la historia de un mentiroso patológico cuya esposa protege a sus mentiras del mundo, comportándose, al hacerlo, con la misma clase de "autoritarismo" engañoso que tiene la institutriz de *Otra vuelta de tuerca*. Cuando releemos la historia a la luz de estas pistas, podemos concebir que todo el asunto ha sido, primaria y completamente, una caracterización de la institutriz: sus visiones y la manera en que se comporta con respecto a ellas se convierten, tan pronto como las observamos desde el lado opuesto, en un cuadro sólido e inconfundible, de la hija del humilde cura protestante de provincia, con su conciencia inglesa clase-media, su incapacidad de admitir para sí misma sus impulsos sexuales y su implacable "autoridad" inglesa que le permite imponer a sus inferiores propósitos que, incluso, son totalmente equívocos y que en nada colaboran a los intereses de otras personas.

Otra vuelta de tuerca, entonces, dentro de esta teoría, sería una obra maestra —no como un cuento de fantasmas, ya que hay muchas mejores que ella— de estudio de psicología mórbida. Es a este valor psicológico de los fantasmas, creo, al que la novela debe su fascinación: pertenece, con *Moby Dick* y las *Alicias*, a un pequeño grupo de cuentos de hadas cuyos símbolos ejercen un poder muy peculiar por la razón de que el hecho que tienen detrás de ellos, estén o no conscientes sus autores, se ha apoderado con gran profundidad de una serie de procesos subconscientes.

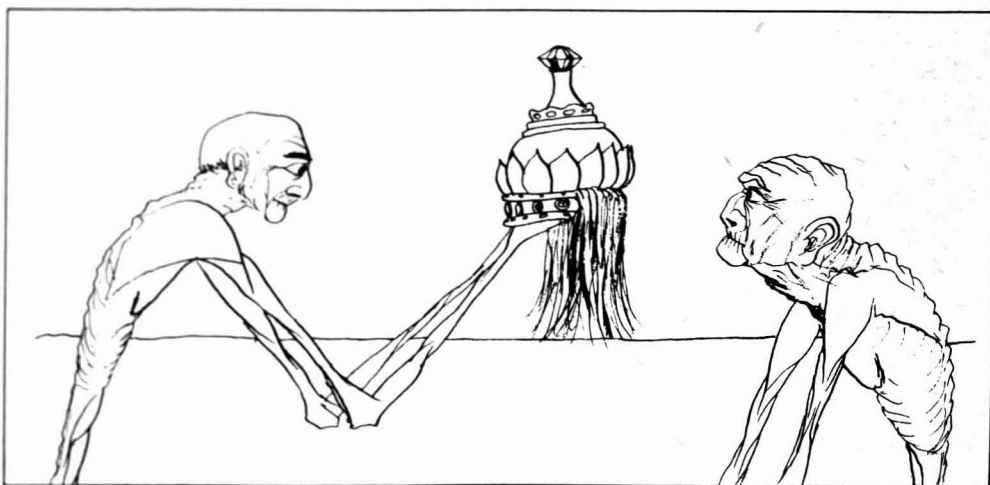
Las muertas de Jorge Ibargüengoitia

En *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia tenemos una novela que, higiénicamente, atractivamente, reivindica algo que en toda narrativa es elemento esencial aunque abjurado por no pocos de nuestros prosistas actuales: la alegría de la elucubración, el refocile, siempre placentero, de lo evidente: la novela de su trama, la novela que precisa su área de acción en lo argumental y en lo decididamente funcional. De ahí su goce y su bienestar. Jamás cae en la gratuidad, pues su ironía cortante y su humor agreste lejos de alejar, impulsa al lector al cotejo con su propia sanidad, a las entretelas de sus necesariamente postergadas zonas de contacto con un *ser* singularísimo de su país, de aquel país que le sirve, por lo menos, para ser regateado, suplantado por otro. Lo importante es que, lejos de la autocomplacencia fugaz —habitualmente oculta en el amaneramiento sintáctico—, la novela debe su carácter, exitosamente, al *novelar* lo que en sí mismo ya es la novelización amarilla, perentoriamente presente y fugitiva, de la mitografía popular y página-rojesca. En este sentido *Las muertas* se ofrece como una escritura de la oquedad y de la posposición que mimetiza a la par la oquedad y la posposición de su contenido. Novela matemática, *Las muertas* da lección de novelar y da risa también, porque su elaborada simpleza acusa un rigor inusitado en la planeación; su manejo de personajes rescata el lugar común de la función narrativa tradicional y, en haciéndolo, reivindica su tradicionalidad al mostrar su sutil perfección; el tono impersonal, los personajes convertidos en *voces* que asechan su inocencia siempre en función de un futuro tan absurdo y hueco en su búsqueda libertad, como hueco y absurdo su presente en su evidente maldad e inmoralidad. Su documental surge entonces como recurso obligado: nadie es culpable en cuanto que todos están convencidos de la necesidad de sus actos (supongo que ya todos sabemos que la historia es la de las fermentadas poquianchis); verlo de otro modo hubiera llevado peligrosamente a Ibargüengoitia a cualquier forma de pronunciamiento omnimoralizante que hubiera resultado, sobre todo, inverosímil. Lo que pasa con Ibar-

güengoitia es que es de los pocos escritores lo suficientemente lúcidos para no considerarse dueño de una forma de verdad desde la cual ampararse. De ahí que todo quede (porque sí queda) en lo último, en lo que no es alternativa de nada más que de su propia carcajada insolente, agria, retadora. Y es que lo que se termina es la carcajada, no lo que la ha provocado. Como en un ultimatum más diabólico que humano (o humanista) *Las muertas* son las esperanzas de implantar un sentido, el que todos queremos sea *el sentido*: resumidero de la angustia, la evasividad, la omnipresencia de la ladinez en todos los niveles, la mueca que regurgita sangre en la que se resuelve la problemática absurda de *De Abajo*, de México, de un México finamente contrapunteado en la dulce imaginación chata, delirante, de esa puta que no quiere que la canonicen ni que la analicen por estar demasiado ocupada en elaborar la compleja red de sus evasiones, como lo están los demás personajes —igualmente chatos, romos, sin matices, impulsados de sus urgencias más candorosas, aunque a veces criminales, incapaces de sujetarse a la cultura o de crear una. Todo en *Las muertas* remite así a una biología de lo visceral, a una moral de lo inmediato, a una condición de egotismo. Todo es una especie de apología de la mecanicidad incapaz de sublimarse en sistema. Demasiado encandilado por su propio caos no hay otra manera de leer esos hechos que en la frialdad aparentemente objetiva y mecánica de lo anecdótico. No hay qué interpretar ni qué derivar de que buscada gratuidad, no hay metáforas ni sutilezas: un cráneo que se estrella contra el cemento de cuatro metros abajo es eso: un cráneo que estalla: la ausencia de eufe-

misimos (de cultura) pretende con gran claridad la pureza monda y abierta de su propio suceder y de acabar, del mismo modo genial abajeñamente ingenuo con el que el Capitán Bedoya cree que evadirá el castigo si insiste en que la Poquianchi Serafina quería regenerarse al mirar el campo y su placidez. Todos creen que se salvarán. El juego final (“La justicia del Juez Peralta”) fija esa condición con suficiente desaliento: las víctimas siempre pueden ser los verdugos y viceversa. Cosa de ir tirando pa donde las cosas tiren. Fábula de la más divertida descomposición, de la más hilarante claudicación, *Las muertas* no quiere culpables (aunque hay una macabra descripción de los móviles moralizantes de cierto gobernador) como no quiere víctimas: eso sería hacerle el juego a la solemnidad de las alternativas, a esa literatura de guayabera siempre amparada en las aduanas de la ideología para tasar, escudriñar e incautar en su propio beneficio. Pero que quede claro: *Las muertas* no evade esa justa posibilidad, lo que pasa es que la desborda, la ingiere pantagruélicamente para desaparecerla en su digestión de lo excesivo: léanse en sus líneas cautivadoramente insípidas (no entre ellas) las macilentas claudicaciones de nuestra condición plandeabajaña: repitamos, ante el nuevamente recordado —las cosas hay que repetirlas hasta que suenen— estupor de nuestra corrupción, con Gómez de la Serna hablando de Poe, que “el crimen es la pre-vengeza de la muerte... esa desigualdad del espíritu, ese encierro pálido, esa satisfacción animal con flato del espíritu”.

Guillermo Sheridan



Dibujos de Honorio Robledo

Modern Latin American Literature

"La literatura latinoamericana por fin se está convirtiendo en una de las grandes literaturas del mundo occidental" dicen (sin poner en claro si por su conseguido universalismo (?) o porque su propio ser ha limitado sus expectativas a las del mundo occidental (?) los autores de estos dos pesados tomos en la introducción, antológicos, promocionales, boomistas y avalantes de la literatura latinoamericana en tanto que materia de estudio de los miles de spanish depts. de miles de universidades norteamericanas. La antología es práctica si el lector —"estudiante, scholar, bibliotecario, investigador"— se ve en el trago de agenciarse unas cuantas citas altisonantes pro violetazo de erudición.

En realidad *Modern Latin American Literature* deslumbra por la efectividad de su base informática y el aparato de su metodología. Los dos volúmenes reúnen un millar de fragmentos críticos sobre 139 escritores latinoamericanos debidos al fervor curioso e inagotable de unos 800 críticos 800, tomados de más de 100 revistas latinoamericanas y norteamericanas y europeas. La redondez de los números encandila tanto como repasar, en la magra introducción, el mito del re-descubrimiento de América Latina por las revistas y las universidades gringas y recordar que *Books Abroad* le dio su premio, en 1972, a G.G.M. Lo que ya no sólo encandila sino irrita es saber que todavía somos *abroads*, que somos los otros. Es cierto, sí, pero desde una perspectiva bien diferente. De ahí que quizá el 90% de los fragmentos incluidos se deban a distinguidos profesores universitarios del vecino país, como dicen los diputados (no menos distinguidos). El resto se lo reparten críticos de lo que queda del mundo. Los más representados son, of course, Anderson Imbert, Frank Dauster, Seymour Menton, Joseph Sommer y Emir Rodríguez Monegal. El trabajo establece entre sus objetivos subrayar la importancia del "retorno de las carabelas" presentando a los autores desde el punto de vista de los principales críticos de su propio país y del extranjero "con la particular importancia de su recepción en los EUA", o sea que la inclusión de cada autor estaba sujeta en buen grado a las traducciones de su obra al inglés.

El criterio selectivo se rige por la importancia de los escritores (según el criterio de los traductores) muertos después de 1900; aquellos que han fundado la tradición latinoamericana; aquellos que han llamado suficientemente la atención de la crítica (lo que anula a los "jóvenes prometedores como Juan García Ponce") y, por último, aquellos que han sido más tomados en cuenta por los cursos especializados en las universidades norteamericanas.

Como resultará evidente, el resultado es parcial y limitado y más la dureza que lo tupido culmina en la habitual retahila de lugares comunes (el lúdico escepticismo de Borges; la lexica rebelión de Darío; el mágico barroquismo de García Márquez) que se derivan de la simpática anuencia del crítico gabacho (es muy loable la rebeldía de fulano; el gracioso mundo latino que surge de pronto de la líquida prosa de mengano) que todo lo mide con la vara de Borges (se acerca a; no deja de recordar el trabajo de; seguidor de Borges en esto de tratar tal) para resultar en una codificada lectura solapienta y dominical.

¿Cuál es, a la larga, la utilidad de un trabajo como éste? Informática, bibliográfica, ideológica, evidencia un modo de lectura desigual y condicionado. Todo se lee desde afuera con higiénico distanciamiento propio de curious shop, en donde lo grotesco local se identifica sólo a partir de lo normal de casa en un juego de referencias y comparaciones harto inútil: GGM con Faulkner, Mujica Lainez —sobre quien se citan unas páginas de Edmund



Wilson— con Conrad, Juana de Ibarbourou con Langston Hughes.

Se extrañan autores que ni las consabidas excusas sobre las evidentes ausencias de las antologías justifican: uno extraña a Re-vueltas, por ejemplo, y a Macedonio, y siente que hay muchos que sobran. Más extraña uno la crítica seria y creativa, lejana al fácil caribdis de la opinión, y piensa si los fervores de la computadora y los logros del índice servirán para algo más que para ampliar los catálogos de tesis de la Universidad de Appalachia. Sirve, sí, para sentir que nuestra crítica no será tan tupida pero sí, quizá, más dura y que —fuera de Harss y Jean Franco— poco tienen que hacer ante Vargas Llosa o Zum Felde o Angel Rama los que no son tampoco como Updike o A. Alvarez.

G. S.

* *Modern Latin American Literature* de David y Virginia Foster, Unger Publishing Co., N. Y., 1976.

Macedonio ante la crítica

Macedonio Fernández ("un hombre que quería que los personajes de sus novelas fuesen éticamente perfectos cuando nuestra época parece proponerse todo lo contrario" Borges) también fue un hombre —también según Borges— al que la literatura le interesaba menos que el pensamiento y más el pensamiento que publicar, o sea, casi nada, y a quien, por tanto, poco asombraría ver a los críticos pensando —caso de Jitrik— y publicando —caso de Jitrik y García— escritos sobre su obra elocuente hasta cuando trunca. Escéptico militante, contracorrientes impulsivo, empeñado en poner en duda hasta la existencia del lector por medio de sus personajes como dice De Obieta, su inexplicable hijo, no poco se atribularía al leer la desigual batalla de G.L. García contra los pavorosos molinos de su alegada (de Macedonio) extrarrealidad. Pero la historia obliga: no todos los lectores, como quiere Haroldo de Campos, pueden (o quieren) ser coautores de ese juego que deviene literatura inconclusa y tantállica (el juego siempre es posposición de El Juego)

* Noé Jitrik: *El No Existente Cabellero*, Megápolis, Buenos Aires, 1975, y *El fuego de la especie*, Ed. Sudamericana, 1971; Germán Leopoldo García: *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.

que legó Macedonio y que, en cierta forma, no es sino el razonado itinerario de su esencial negación a escribir. Así, Germán Leopoldo García —Oh Blanchot, Oh Lacan— se lanza de lleno al psicoanálisis de un hombre que, si tuvo una psique, la empleó sólo para urdir un camino que llegara a su desplazamiento. García parece empeñarse en hacer la crítica total que, de ser posible, a Macedonio (y a Borges) más le parecería lo parcial de una ficción. De esa manera, si a su ensayo agregáramos tres descripciones de una calle bonaerense, dos escenas en un boliche, y una lucha entre payadores nos resultaría una novela demodé pero bien psicológica, eso sí. Postular esa crítica total equivale a postular lo que Macedonio: el sólo cuento de sólo él vivir. De acuerdo en que “Los textos biográficos, como los que hablan de historia, son intrigas que intentan sustituir con su funcionamiento las intrigas ausentes que refieren” sin embargo no así en el empeño de leer en la *escritura* los signos de un siquismo que en ella se esconde o se muestra compulsivamente. Por eso nos enteramos de que *algo* pasó con Macedonio que lo llevó a dejar la abogacía y “buscar su origen” en las letras; ritual del origen que se escamotea y se esconde, *as always*, en una toma de posición ante la madre. Piensa que es lícito verlo así en cuanto que Freud ve al arte como algo que apunta al espectador tratando de comunicarle impresiones (dolorosas) que son fuente de goces elevados. Macedonio crea con su escritura, entonces, una área ritual de *desarme* donde el lector —voyeur— inclinado a ser soporte y espera decepcionada debe disolver su yo e irrealizarse en la lecturabigdeal. Primera conclusión: toda literatura de Macdo. tiene como táctica el distraer: el lector y el texto se entretienen en sus mutuas y defraudadas expectativas de la aparición del sentido y, ergo, del *orden prometido*. El ensayo va en pos del proceso que lleva a Macdo. del significante muerte al significante eternidad. Para lograrlo llegó a una concepción de lo literario como exterioridad: la novela cuenta la novela y la novela es sus prólogos, pues en cuanto que él es hijo de la obra (?) tiene que negarla realizándola y quiasmo de rigor. La muerte del padre cuando él era niño igual: padre expulsado-principio de una serie de “quedarse sin lugar” en la vida como en la obra. Crear una obra terminada equivale a terminar con el padre idealizado y aceptar al padre muerto. Aquí es donde aparece lo que, de haber constituido la



médula del ensayo y no sólo quedarse como promesa o como algo demasiado evidente para atacarlo, hubiera convertido este laborioso ensayo en algo de gran valer para la literatura: los comentarios psicoanalíticos de los poemas sobre los hermanos macedonios y sus entrefuegos entre ver/mirar y claridad/oscuridad. Cómo las palabras dan cuerpo a la ausencia del padre y son, eventualmente, *el* padre y (cómo evitar la frase xirauiana?) la presencia de la ausencia del padre: la literatura porta el secreto nacido del *hueco* del padre y de su voz (remember K.): escritura-reflexión sobre el silencio del padre (remember el cuento del vagabundo de la *harmónica* de Kafka): poética de la necrofilia. De ahí, seguimos a García, se llega a la eternidad como proyecto, Macdo. se proclama “imaginador de la no-muerte”, ergo del YO, ergo de la diferencia entre realidad e irrealidad dejando paso franco a la alternativa única: el arte que, como el amor, es, esencialmente, “mirar ser mirado” sobre un lenguaje apasionado en la materialidad del cuerpo. Ese cuerpo (objeto) es el lenguaje que deja de ser instrumento para ser objeto que muestra sus leyes: juego vacío que soporta cualquier sentido (¿el universal semántico de Blanchot?), en este caso, el del padre: todo texto es metáfora (sustitución) del objeto perdido. En fin, léalo aunque se le olvide

que es sobre Macedonio. Más nos gustó de García ese texto en *Hablan de Macedonio Fernández*, editado por Carlos Pérez, B.A. 1968, sobre la representación y la “alucinación de vida”.

Más literario, Jitrik, en sus dos libros, incide en el asunto Macedonio desde perspectivas más formalistas y abiertas. La desilusión/disolución de los géneros, lo literario como conjunción, desarrollada simultáneamente de teoría y práctica. Ciertamente que Jitrik se ajusta fundamentalmente a *Museo de la Novela de La Eterna* (reeditada en 1975 por Corregidor de Buenos Aires). En efecto, en esta divertidísima novela que es su propia posposición (hay un personaje que antes de aparecer en ella quiere leerla) ve Jitrik lo que Macedonio proponía como “una estética del pensar” (escritura) que sea práctica de una teoría que no preexiste a/ sino que se constituye junto a la práctica. Este transparente ensayo trabaja sobre *Museo* desde afuera, por capas, buscando (y encontrando) los puntos en que las ideas acerca de la novela se hacen concretas y definidas, ya no considerándola una novela realmente posible sino como “una escritura lingüísticamente considerada”. Se comentan también, y se analizan, los anuncios que sobre la novela futura perpetró Macedo: búsqueda de nuevas formas, imposibilidad de desarrollarlas, el futuro posible de tales

formas imposibles, etc. Es genial la parte en que Jitrik se ocupa del problema de la verosimilitud y el texto novela en oposición al realismo, pero todo eso *en operación* ante los lectores: "ningún texto puede excluir su proceso de producción de su forma misma", para Macedonio el texto está *resultando* sobre sí mismo, incluyendo al dinamismo que le da forma y lo engendra. Este proceso de producción del texto de Macedonio es, en su obra, lo evidente; es decir, es lo que la novela *dice* (en oposición a la novela clásica que oculta ese proceso siempre). De una lógica apabullante (respetuosa de la lógica de Macedonio) este y los otros ensayos que forman *El fuego de la especie* atraen porque provocan, suscitan y remiten al placer del texto. Además provocan el placer de la congruencia: ambos ensayos cumplen la promesa en cierta forma hecha por la no menos interesante ponencia que Jitrik presentó en la recopilación de César Fernández Moreno *América Latina en su literatura*. La parte dedicada a Macedonio de *El No Existente Caballero*, es, en cierta forma, continuación del que acabamos de mencionar, o, mejor, el mismo pero desde otro punto de vista: el de los personajes. El libro, de lo mejor de la crítica literaria latinoamericana de hoy, de hecho, es eso: el análisis de una progresión literaria con base a uno de sus elementos (que por

cierto, suele tomarse como el todo): los personajes. Desde esa perspectiva, los personajes de Macedonio obedecen a su esencial repudio al realismo (alguna vez declaró que el realismo le parecía un acto de amor a lo existente, lo suyo, en cambio, le parecía un acto de fe) del que surge toda su literatura: los personajes, señala Jitrik, ya no reposan sobre la *copia* de las personas sino en su condición esencial, irreductible, de entes irreales sólo posibles en un mundo igualmente irreal. *Museo*, de esa manera, a partir de una actividad crítica radical respecto del realismo, amplía los caminos conducentes a la formación de los personajes hasta el punto de plantear como posible una existencia narrativa sin verosimilitud cuya verosimilitud sea suplantada, o substituida, por la pura producción de lo escritural. El rechazo de Macedonio, dice Jitrik, a la congruencia organizativa del texto realista y a su necesario sicologismo en la talla de personajes, propone de hecho la forma más pura de la ficción. Macedonio niega el realismo-copia, no sus elementos (personajes, etc.) siempre en pos de una especial reflejo de lo real, de una escritura no realista sino real (es decir, histórica: que exprese relaciones reales con instrumentos reales) sin tener por ello que originarse en un sistema realista de producción. De ahí sus personajes que lejos de copiar a las

personas, son el conjunto de las posibilidades de sus formas, incluso aquellos, como el No Existente Caballero, cuya ausencia opera en el texto, sale de lo que en el autor hay de conjetural, de literario.

Lo que Macedonio ha hecho por la literatura de vanguardia podría ser equivalente a lo que Jitrik ha hecho por Macedonio, y ahí están los libros para ilustrarlo: asechar los modos de ser (y los procesos que lo llevan a ser) de lo literario sujetos a una lucidez penetrante y brillantemente operativa en todos sus niveles.

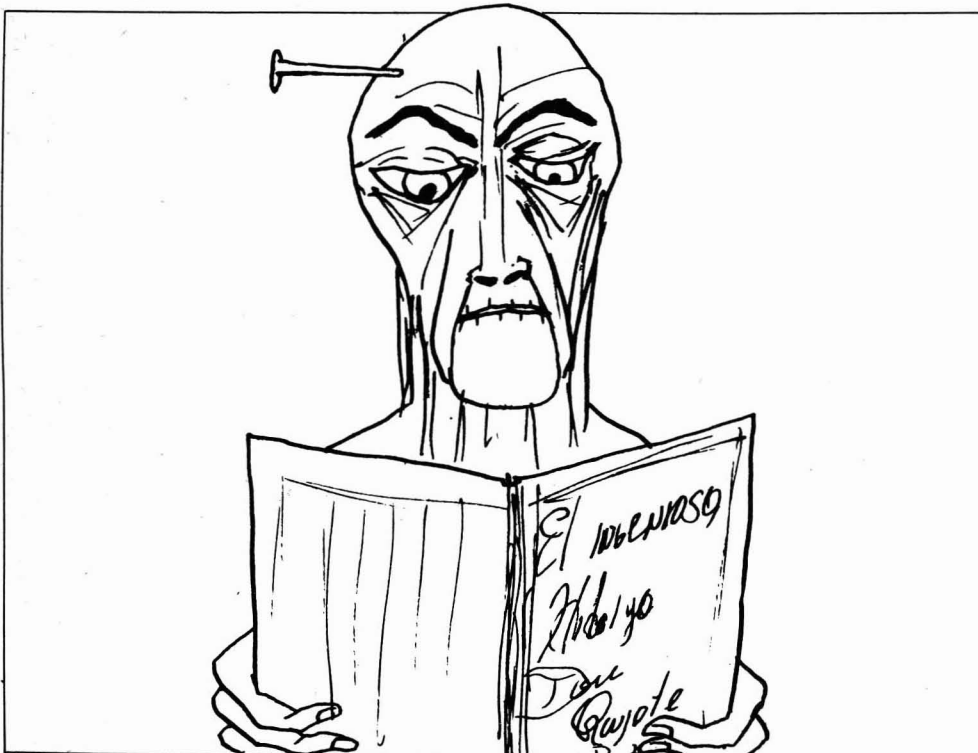
G.S.

Vivisecciones*

Es difícil decir cuál es el género al que esta obra pertenece: próxima a un agrupamiento de meditaciones y divagaciones supera al ensayo breve en prosa. De ahí que el título elegido por Usigli tiene que ver más que con el género con el contenido y con la palabra lúcida y filosa del dramaturgo sueco. Nada fundamental que no haya dicho implícita o explícitamente en sus piezas teatrales —*Padre*, *La señorita Julia*— aparece aquí; hay reafirmaciones donde pueden verse los resplandores de su genio, de su idiosincrasia, de su biografía.

Un estilo ágil, a veces hasta coloquial, expresa una doble temática, unas veces bifurcada, otras reunida: reflexiones sobre la teoría del arte y casos psicológicos o siquiátricos. Para el primer tema, las afirmaciones son extraordinariamente actuales; para el segundo, muchas están desprestigiadas, substituidas por los modernos avances de la ciencia: en ambos casos su validez es autobiográfica antes que psicológica.

Llama la atención el primer ensayo ("Yo") en el que Strindberg se despoja escandalosamente de actitudes conciliatorias y enfrenta a los demás sin concenciones especulativas. Hay en él una referencia a *Padre*: como su protagonista, el de este ensayo muere asesinado por tres bribonas después de que una mujer le había dicho que "La culpa es del que se deja asesinar". De ahí se infiere que todas las mujeres son falsas y estúpidas. La idea se repite en otros ensayos del libro —"El hombre por venir" "Donde está ella" y "A la zoología



Strindberg



de la mujer"— siempre con el mismo tono despectivo y sexista contra las mujeres así se trate de la madre del mismo Goethe. Sin embargo, el afán moralizante se ocupa de las miserias humanas en general: las perversiones sexuales, las anormalidades de la conducta, etc., son objeto de su mirada atenta, de su índice despiadado y de su lamento por el descenso de la especie humana, enferma y corrompida. En fin. La preocupación por el origen del hombre responde a su momento, e igualmente todas las ideas sobre anormalidades síquicas repasadas en los textos ("Lombroso") que hoy son buen material para la vivisección de la Europa de entonces. Por otra parte en aquellos textos dedicados al arte es bien visible un sentido de la producción artística más que válida para nuestros días. Vale la pena, así, repasar el planteamiento strindbergiano de la intervención del azar en la producción de la obra de arte desde los malayos que permiten al viento tocar por los bambúes en pos de su armonía, los caleidoscopios que usan los tejedores, las raspaduras de paleta de los pintores hasta los primeros modos de azar de la voluntad que después explorarían los surrealistas. Otro problema que Strindberg considera es el del estilo aunque, claro, con ciertos toques naturalistas: el estilo es el hombre o, lo que él prefiere, es el grupo social, la raza y las condiciones: de ahí el ejemplo, narrado con gran humor, de la niña que dibuja seres sin ojos, un tanto monstruosos, que luego sus hermanos menores copian (al

carecer de otro modelo) hasta crear un verdadero estilo, digamos, natural: "El arte por venir (y por irse como todo lo demás) es sobre todo imitar el modo de crear de la naturaleza". "La mentira como fuerza sugestiva". por otra parte, contiene sus preocupaciones sobre el poder de la palabra. En "El carácter ¿un papel?" sus intereses psicológicos y dramáticos se encuentran: ¿hasta qué punto un carácter es una sucesión de papeles diferentes que tienen mayor o menor coherencia entre sí respecto a quien los interpreta? Tampoco está ausente la reflexión acerca del porvenir de los judíos a quienes ve desaparecer (?) bajo el imperio del fez y de la media luna ("Los falsos cristales"). De todo un poco, y a veces, un mucho de algo, llenan las noventa páginas de este curioso, anacrónico violentamente actual viviseccionador.

* August Strindberg: *Vivisecciones*, UNAM, 1977.

Quién de nosotros de Mario Benedetti*

Sintomáticamente, los epígrafes de la obra dicen: "I shall never be different" (Auden) y "Si tu t'imagines xa va xa va xa va durer toujours" (Queneau). En un nivel superficial y expreso, la novela es el triángulo amoroso, visto por triple y sucesiva visión de cada uno de sus componentes; en un nivel profundo trabaja con material psicológico —la prescindibilidad del pretexto— mujer, para los dos varones enfrentados y confundidos, y la voracidad femenina que devasta a los varones— y con material concretamente referido a la creación artística. El sicólogo posibilita todos los símbolos del desdoblamiento: el parecido entre Lucas y Miguel, diversificado y centrado en Alicia, es un juego de espejos en movimiento. Quien escribe dice no escribir; quien no escribe dice hacerlo. Cada uno de ellos es su doble-opuesto y la oposición del doble. Alicia es un punto de referencia o de interferencia y los hijos, Adela y Martín, prolongaciones de las figuras centrales.

El autobiografismo del narrador (Miguel) plantea el problema de la legitimidad de escribir y el del objeto mismo del arte: "¿Estaré falseando yo también mi retrato íntimo, la verdad estricta acerca de mí mismo? ¿A quién pretendo engañar? ¿A qué posteridad?" La primera parte, titula-

Mario Benedetti



da "Miguel" es de una engañosa simplicidad, de una claridad aparente. "Alicia", la segunda, es semejante en la estructura a la primera y sigue el carácter intencionalmente obvio de aquella. La tercera, "Lucas", que cierra el triángulo en el nivel más epidérmico, no sólo ilumina la trama sino que recogiendo algunos temas en torno a la creación literaria que se han dejado entretener en la primera parte, muestra el candente proceso creador del artista sobre la realidad, o, mejor dicho, desde la realidad con su múltiple, cambiante y difícil carácter total. *Quién de nosotros*, sin embargo, no se conforma con denunciar la imposibilidad que los personajes tienen de juzgarse a sí mismos y entre sí, ni del autor respecto de sus criaturas, y por qué no, de los lectores respecto de todos ellos. Los nombres pueden ser cambiados: Andrés-Miguel, Claudia-Alicia, Oscar-Lucas; y pueden cambiar también sus funciones; los individuos son reemplazables pero no sus funciones estructurales en la novela. De los múltiples puntos de vista, hay que hacer una elección consciente; hay que tomar partido frente a la realidad. La obra de arte supone, para serlo, esta suposición. Así, por debajo —o por arriba, que en esto la ubicación espacial es relativa— Benedetti pone unas notas con las que instrumenta un diálogo pleno de ironía entre la obra literaria y cierta visión "real" de la realidad. Y lo que resulta más importante, ofrece elementos para una teoría del género cuentístico. Unas veces ironiza sobre ciertas formas o palabras de uso frecuente; otras juega con el posible desconcierto del lector que espera una visión olímpica de la realidad, a la que Benedetti renuncia con la lucidez del que sabe verla y ha tomado partido ante ella. Así, la realidad se erige ante él, que la expresa no reflejándola estáticamente, sino, por el contrario, de manera reflexiva, dialéctica, en cambio constante. Véase la nota "24" de la página 101: "En este capítulo *se hace* el cuento. Llega un punto en el que las posibilidades se bifurcan. Desde el instante en que elija una de ellas, el cuento *se hará*, no precisamente debido a la elegida, sino a

Aída Gambetta

DIFUSION DE LAS ARTES PLASTICAS

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

Para ello necesitamos ayuda.

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

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

Seguramente usted podrá ayudarnos. Se lo agradeceremos profundamente.

difusión cultural

UNAM

MATERIAL DE LECTURA

1- CARLOS PELLICER

Breve Antología

2- POESIA ITALIANA MODERNA

3- PAUL VALERY

"El Cementerio Marino"

4- FERNANDO PESSOA

"Oda Marítima de Alvaro de Campos"

5- JOSE LEZAMA LIMA

Breve Antología

6- LUCIAN BLAGA

Breve Antología

7- OCTAVIO PAZ

"Piedra de Sol"

8- EZRA POUND

Breve Antología

9- EFRAIN HUERTA

"Poemas"

10- W. H. AUDEN

Breve Antología

11- JAIME SABINES

"Algo Sobre la Muerte del Mayor Sabines"

12- JORGE CUESTA

Breve Antología

\$5.00

A LA VENTA EN:

Discoteca Augusto Novaro, Adolfo Prieto - 123
Librerías Universitarias, Gandhi, El Agora, El Juglar
Minipuestos Ciudad Universitaria y Casa del Lago
Planta Baja Torre de Rectoría.

primeros libros

de nuevos

autores

y libros

breves

de autores

reconocidos

una

editorial

de poetas

para

poetas



Apartado Postal 11-576 México 11, D.F., MEXICO

La Máquina de Escribir

Jorge Aguilar Mora

u.s. postage
air mail
special delivery

*

David Huerta

Huellas
del civilizado

*

Evodio Escalante

Dominación
de Nefertiti

*

Esther Seligson

Tránsito
del cuerpo

*



DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

SEPTIEMBRE 1977

93

PRECIO \$ 3.00

EDUCACION NO FORMAL,
CAPACITACION E INNOVACION
EN EL MEDIO RURAL

JEAN P. VIELLE



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD UNAM
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

enlace 2

Poemas de Roberto Armijo-Carlos Germán Belli

Crónica de José Emilio Pacheco

Cuentos de Elvira Orphée-Gustavo A. Gardeazábal

Ilustraciones de Omar Rayo



HOMENAJE A LEZAMA LIMA

Severo Sarduy
José Donoso
Jean Michel Fossey
Angel Gaztelu
Eloísa Lezama Lima
Jorge Edwards
José Kozar
Nívaria Tejera
Wifredo Fernández
Pura del Prado
Orlando Rossardi
Luis López Álvarez
Gládis Zaldivar

P.O. Box 650383 Miami, Florida, 33165. USA.

LOS UNIVERSITARIOS

PERIÓDICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCIÓN GENERAL
DE DIFUSIÓN CULTURAL • UNAM



Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00

Dirección General de Difusión Cultural.

10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.

naturaleza

volumen 8, número 4, julio de 1977

- ¿Cómo impulsar nuestro desarrollo tecnológico?
- La colonización del cosmos
- La nueva cara de Venus
- Luis Estrada: sobre Gauss
- Juegos para padres e hijos: un pez en movimiento



CUADERNOS POLITICOS

Perry Anderson ► Las antinomias de
Antonio Gramsci (■) Michael Lowy y Eder
Sader ► La militarización del Estado en
América Latina (■) Ruy Mauro Marini ►
Estado y crisis en Brasil (■) Arnaldo Córdova ►
México: revolución burguesa y política de
masas (■) Firmenich ► En memoria de
Iván Julio Roqué, muerto heroicamente
en combate

Revista Trimestral
de Ediciones Era

13

Julio-septiembre de 1977

AMERICA NUESTRA

la nueva colección de
SIGLO VEINTIUNO EDITORES ❧



- ▲ américa antigua
- américa colonizada
- ◆ caminos de liberación
- los hombres y las ideas



Apdo. postal 20-626
Mexico 20, D.F.
Tel. 550 30 11

Favor de enviar información sobre su producción editorial

nombre _____
dirección _____
ciudad _____

ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO
CHAPULTEPEC □ MEXICO



UNAM/DIFUSION CULTURAL VOZ VIVA DE MEXICO



Roberto Ortega

Voladero

Una señal oculta
búsqueda desahuciada por horas que se manchan
miradas de antes en mutaciones implacables
ternuras no encontradas por entero nunca
emociones que sin presencias agonizan
sospechosos desvelos
inmotivadas promesas al asedio de la noche
proximidad al voladero
obligado matiz de ciertos tiempos
pantanos presentidos en secreto
voces previsibles que quisimos escuchar
pero no del todo:
despeñarse es inminencia sin sentido
íntimo compromiso furtivamente consumado
a tientas
en silencio

con nosotros mismos.

Roberto Ortega nació en México, D. F., el 7 de junio
de 1955. Pertenece al taller de Poesía Sintética.

