

revista de la

universidad de méxico

páginas de vasconcelos, miller y visconti

¿qué pasó con joseph heller?
vonnegut, vauvenargues, herbert read, jakov lind, sables

Sumario Volumen XXXI, número 10, junio de 1977

Páginas poco advertidas de José Vasconcelos, 1

Kurt Vonnegut Jr.,
*Algo pasó: he trocado la posición del
feto por la del cadáver*, 9



*"Sólo me resta esperar que de algún
lado me caiga una nueva frase". Una
entrevista con Joseph Heller*, 12

Luchino Visconti,
Apuntes autobiográficos, 18

Andrés de Luna,
Jakov Lind: un código de poder y miedo, 25

I De la autobiografía de Henry Miller

Javier Córdova
En el camino, 29

José Joaquín Blanco
Doce casos de poesía ligera, 33

Clásicos de la crítica / Crítica de los clásicos

Herbert Read,
Vivir como Vauvenargues, 35



Libros

Arturo Trejo Villafuerte,
*Efraín Huerta: obscenamente amoroso
y feliz*, 42

Roberto Diego Ortega,
*David Huerta: en la espesura contra
toda deliberación*, 43

José Joaquín Blanco,
*Un viejo (y sabroso) libro de Artemio
de Valle Arizpe*, 44

*Jóvenes poemas de Jaime Sabines,
(tercera de forros)*

Portada: Jiří Kolář *Retrato inocente*

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

Consejo de Redacción:

Luis Miguel Aguilar, José Joaquín Blanco, Hugo Gutiérrez Vega y Carlos Monsiváis

Jefe de Redacción: José Joaquín Blanco / 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

Páginas poco advertidas de José Vasconcelos



Su gran leyenda polémica, el desaliño y la abundancia de sus títulos, el rápido vuelco que en las últimas décadas ha dado la cultura nacional abandonando o menospreciando los grandes temas y entusiasmos de su tradición, han impedido leer a Vasconcelos, como a muchos de sus contemporáneos y antecesores, con la minuciosidad que acaso merece. Ha quedado fijo en unas anécdotas, en unos rasgos legendarios, que si bien ciertos, al prescindir de otros elementos de su pensamiento, su acción y su temperamento, lo simplifican demasiado en una caricatura que a veces asume proporciones de monumento y a veces de vileza o ridiculez. La *Revista de la Universidad* ha querido recobrar algunos fragmentos de sus obras, poco conocidos o poco advertidos, a fin de cuestionar esa simplificación y conocer algo más de este hombre que fue protagonista de muchos aspectos de la cultura mexicana moderna. Los títulos que los acompañan, cuando llevan asterisco, son responsabilidad de la Redacción y sólo obedecen a los fines de lectura de esta muestra antológica, parte de una selección más amplia que se publicará en la Biblioteca del Estudiante Universitario próximamente.

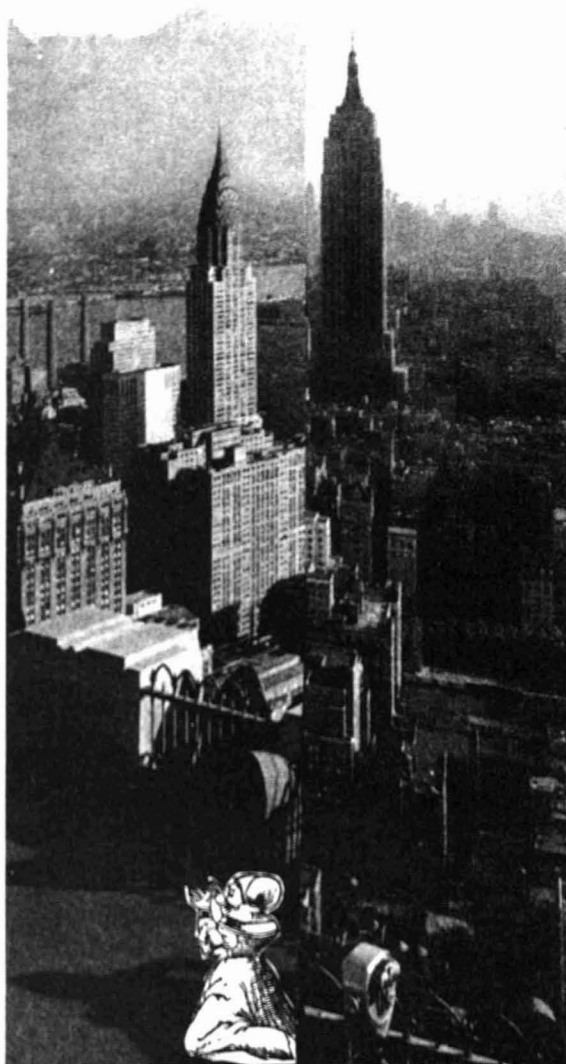
*Si desaparecieran mis escritos**

Los libros que se ocupan de cuestiones fundamentales no se encuentran jamás en nuestras librerías, lo

que a ciertos autores nos da la inmensa ventaja de poder ganar fama sin ser leídos y sólo por lo que se dice que decimos. Y como cada pueblo necesita inventarse héroes, si no los tiene, así como crearse personajes míticos y sabios consagrados, nos queda a muchos contemporáneos la esperanza de que una vez desaparecidas nuestras obras totalmente, a causa de la tirada escasa y de la mala calidad del papel, no se nos podrá juzgar directamente por lo que dejamos escrito, lo que favorecerá nuestra leyenda, sin que sea remoto que se llegue a hacer de nosotros una suerte de inspirados, tal y como aparecen personajes de esta índole en los comienzos de toda civilización. ¿Y a qué mayor gloria podría yo aspirar entonces que a la de llegar a convertirme, con la complicidad de los siglos, en una especie de Hermes americano? Yo confieso que ante la seducción de esta posibilidad quisiera no haber editado nunca y que nada más se dijera "que me ocupé en el estudio de las disciplinas más hondas y que después de viajar por todo el planeta consumí la revisión de todos los conceptos de mi época con el propósito de formular las bases del nuevo ciclo de la cultura del Nuevo Mundo". Por merecer esta frase, que parece calcada de la leyenda de oro, ¿no vale la pena romper todo lo escrito, para aparecer mañana como otro Pitágoras?

Indología (OC, II, pp. 1114-1115)





*Ulises Criollo vuelve a hacerse a la mar**

Horas después, un viejo barco chiquito soltó sus amarras y me arrancó de las costas dominicanas. Cuando perdí de vista los rostros amigos, cuando perdí de vista las casas, una gran angustia me cerró el pecho; me iba para siempre de la isla del grato refugio. La perdía para volver a las incertidumbres del mar y a las acechanzas de un destino pródigo, pero que hasta hoy no ha querido regalarme paz.

Indología (OC, II, pp. 1113-1114)

*Almuerzo criollo**

Una casa de propietarios, con sus salas bien aireadas y sus corredores que abriga del sol que afuera cae en ondas de fuego. Mientras se termina la preparación de un largo almuerzo criollo, se baila en una pequeña terraza y en los corredores. Bailan las señoras, bailan las jóvenes. Hay una maestría rubia, incitante, que trae mareados a todos los hombres; pero a ella no la retienen ni los poetas que le dicen versos ni los bailadores que la ciñen en la danza. Los músicos tocan y cantan la música antillana de ritmo un tanto descoyuntado, como para romper con una sacudida brusca el ensimismamiento peligroso de la voluptuosidad. Irrumpe el grito lúbrico del negro, se mece enseguida una queja melancólica, se combinan todos esos ritmos bruscos que han ido contagiando a toda la sensualidad contemporánea. Hacen ruidos los platillos, como para apagar los ecos

de alguna obscena exclamación, rasca el güiro su estridencia incitante, y en medio del estudiado barullo no se pierde del todo la melodía.

A pesar de aquella música y a pesar de aquella reverberación solar, se advierte en la reunión no sé qué pureza, no sé qué vago sentimentalismo que recuerda no sabría yo decir si pasajes de *Atala* y *René* o de la *María* de Jorge Isaacs, pues no faltan ni la matrona tierna y virtuosa, ni la mulata seductora o la niña sentimental, ni los jóvenes que sueñan con destinos inverosímiles.

La tarde se pasó en correr disfrutando la gloria de la naturaleza y comiendo los frutos en los altos de las plantaciones.

Indología (OC, II, pp. 1112-1113)

*Dipsomano de la gloria (y la cruda)**

Todos estos rápidos arreglos me robaban la atención necesaria para terminar mi sexta conferencia. La noche que leí en el Ateneo de Puerto Rico lo que aquí aparece con el título de "El Ideal", a la hora en que me puse en pie me sentí casi desfallecido por el exceso de trabajo de las dos semanas anteriores. A tal punto que en determinados instantes tuve el temor de tener que interrumpir la lectura porque sentía como un vértigo, lo que no he padecido jamás. Pero al ir leyendo, y dominado como estaba por el gran elogio que de mí había hecho el generoso amigo Astol, dominado por lo que leía y sensitivo a la atención profunda que revelaba el público, sufrí una especie de deslumbramiento envuelto en ráfagas de luz, como en aquellos días magníficos en que en México se inauguraban mis edificios o temblaba en las arenas del Estadio Nacional la danza de los millares de parejas adiestradas en escuelas que improvisábamos como por milagro. La gloria es cara. Toda una vida de dolor por unos instantes de mareo. Y luego, ante la faz de lo Infinito, otra vez la sensación del grano de arena que rueda en el desierto. Por lo pronto, aquella noche Lloréns me declaró poeta. El cumplido me halaga por venir de él; pero no lo creo, porque sé lo que soy. Yo soy como un músico que nació sin capacidad para la técnica y que no pudiendo escribir las melodías que le agitan las entrañas, los signos de revelación que de repente lo ciegan; no pudiendo expresar todo en su lenguaje propio, en el sonido sintético y denso que todavía no se deshonra con la significación particular, tiene que recurrir al lenguaje, que ya es el arte de las significaciones particulares, y lo usa sin que le suenen las palabras, porque todo su ser está atento al ritmo que estruja y exalta la conciencia. Soy, pues, un músico que perdió su instrumento y se limita a tararear su son, obediente a misteriosa pauta y obligado a echar mano de todo este amontonamiento de vocablos que van llenando páginas.

Indología (OC, II, pp. 1093-1094)

*El lugar del Paraíso**

Apenas franqueadas las puertas de la linda Biblioteca Carnegie, el ambiente que tanto amo me puso de buen humor. ¡Las veces que yo he encontrado refugio en estas Bibliotecas Carnegie de las ciudades yanquis, por donde tantos destierros he arrastrado! Los mejores libros al alcance de la mano, sin trámites de empleomanía; sitios abrigados y sitios ventilados según la estación, trato afable todo el año y sillas anchas frente a grandes mesas, y encima un silencio cordial. Aquella noche comencé hablando de un sueño mío del futuro en que los pueblos, en vez de construir las catedrales de la antigüedad o los palacios de la época posterior o los grandes hoteles de hospedaje y los bancos de la época moderna, dedicaran toda su riqueza y todo su genio a levantar bibliotecas monumentales. Templos de la nueva Sophía, esplendorosos como la de Constantinopla y dedicados también a Dios, pero acondicionados para la lectura y guarda de toda clase de libros, que son cada uno como oración que contiene alguna partícula del misterio sagrado. En esas futuras catedrales del libro se acogerán aun las obras ateas, aun las páginas obscenas, así como en las catedrales antiguas se pusieron a contribución diablos y monstruos, dentro de la confusión gloriosa que prepara y exalta el triunfo de la cruz.

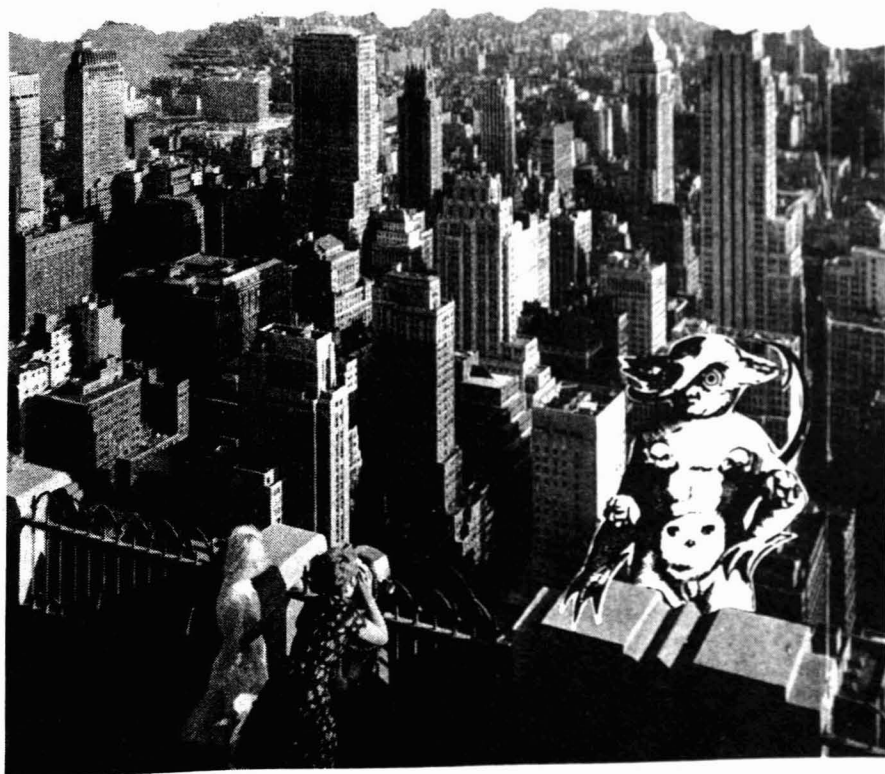
Indología (OC, II, pp. 1091-1092)

*El filósofo en Nueva York (1925)**

Quien quiera convencerse del atraso de nuestra

civilización no tiene más que cruzar el Atlántico en un trasatlántico. El más rápido de todos, ya en el océano, se ve como una gran tortuga quejumbrosa e impotente. Y todos danzan en la noche del temporal, y cada vez que un golpe de mar nos azota el costado del buque, se escucha un estruendo como de cañonazo y crujen los amarres que parece se van a soltar. Alternan con el incesante cañoneo las avalanchas que de pronto aplastan la proa y a todo el barco lo sacuden como si se partiese por el medio y como si la punta ya no volviese a levantarse más. Y nadie duerme en los camarotes y el mismo capitán confiesa al día siguiente su fatiga. ¡Y lo poco que ante la Creación importa que todo un gran barco se hunda! Pero, al fin, en este mundo inconstante hasta las tempestades se gastan y en seguida es menester soportar los días de calma en que se hace interminable la travesía y se nos despierta en el pecho un águila que quisiera volar.

La entrada en Nueva York por la bahía es uno de los espectáculos del mundo. Masas cuadrangulares altísimas, cilindros que rematan en aguja gótica o en torre ligera, un centenar de ventanas verticales que terminan con una pirámide, domos estrechos y empinados; sólo una de las más recientes estructuras, la torre de los marineros, es más poderosa y más bella que la Gálata de Constantinopla. ¡Panorama espléndido; sólo quien no sienta en el pecho el grito de la potencia triunfante podrá quedarse indiferente o abrumado delante de tamaña magnificencia! ¡Oh, chatas ciudades de Europa, envilecidas con la mansarda, pobres como si estuviesen hechas de tierra, con sus millones de tubos de chimenea y sus tejaditos de miseria! Nueva York es de granito. Está hecha para desafiar ciclones. Y a causa de su grandeza tuvo que romper con la medida. Que las casas todas de una cierta plaza, de un cierto barrio, han de ser de igual tamaño y de la misma abominable moldura de la época de los Luises o de los Imperios: así decretan, desde sus despachos, los arquitectos titulados. Y crean esas pobres ciudades de académicos, parodia mezquina de lo clásico. Y si no fuese porque en ellas subsiste una que otra joya del gótico, ¿qué haríamos en París si no hubiese más que la Chambre de la Magdalena, y qué haríamos en Viena si no hubiese San Estéfano, si todo fuese aquel barroco de caireles y de encajes, como la cabellera de los cortesanos degenerados? Es cierto que Nueva York tiene todo lo feo del resto del mundo, pero también posee las audacias, las únicas audacias de estos dos últimos siglos. La construcción neoyorkina es maciza y monumental y, lo que no he visto señalado, es bella en los remates. Nueva York parece hecho para ser visto a distancia y desde arriba. Ninguna ciudad del mundo termina sus casas con tanto lujo. No hay ni las dos aguas de pizarra o de teja que tanto afean el panorama europeo ni las azoteas planas de tierra o ladrillo que dan mal aspecto a la construcción





José Vasconcelos

andaluza y latinoamericana. Nueva York de noche es el espectáculo más asombroso que hayan podido mirar los ojos humanos. Montañas perforadas de ventanillas que despiden luz; tan grandes que no se comprende que sean un solo edificio, tan altas que a veces las luces más elevadas se confunden con las estrellas. De noche se borran todas estas imperfecciones de los estilos hechos de prisa y sólo quedan las moles proyectándose sobre la plata de un cielo de media luna. Los edificios parecen monstruos de millares de ojos y por entre las nubes aparecen, a la luz de los reflectores, cúpulas y torres fantásticas revestidas de oro; por otras secciones, en la quietud de una altura verosímil, descansan las terrazas circundadas de flores, donde danzan al son de músicas suaves los ricos, los poderosos del mundo.

Cierto que todavía es Nueva York la ciudad mercenaria, y que así como en otras urbes el templo es el que ha dado pauta para la arquitectura de palacios y casas, en Nueva York es el Banco, el templo Mammón, lo que sirve de norma. Hasta dentro de una iglesia presbiteriana uno recibe esa fría impresión de tarea metódica y de aseo impecable que se encuentra en las oficinas de banco, tal como si el aseo exterior hubiese de disimular las tortuosidades de la conducta; pero no se puede negar que la enorme acumulación de riqueza ha comenzado a producir lo que siempre produce el dinero, una nueva interpretación de las maneras externas de la belleza. La belleza perfecta sale del desierto con los evangelios; pero lo que todo el mundo entiende por belleza, la carne y los trapos, el oro y el mármol, la tela y la estatua, todo eso que es arte vil y apariencia del pecado requiere dinero, y siquiera en Nueva York tal vicio se exhibe flamante, sin esa caries y pobreza que da a las viejas ciudades el aspecto de cocotas repintadas.

Por lo menos en Nueva York, el puerto del Nuevo Mundo nos impone su vitalidad; despertamos del semisueño en que nos deja Europa, el continente donde ya se hicieron todas las cosas, y nos fortalecemos con el aura del continente donde se están haciendo las cosas.

Indología (OC, II, pp. 1076-1078)

*El beso al leproso**

Mientras yo decía mi discurso, advertí en la multitud a un leproso alto, de clase pobre; tenía el rostro tumefacto y las manos deformes por la hinchazón. Siempre he padecido en exceso de esa reacción, poco investigada en psicología, que es el asco. Tan poco advertida, que idiomas como el inglés, no tienen para ella un nombre especial. Varias veces he proyectado estudiar lo necesario para escribir una monografía sobre el asco. En sus aspectos físicos, me ha provocado efectos tan violentos, irreprimibles, que fui abogado y no médico, porque no hubiera podido habituarme al trato del cuerpo humano que, visto sin la aureola del amor, o la

incitación del sexo, es cosa bien miserable, digna de compasión, y además, origen de humores y calamidades que producen el asco; ese salto que damos hacia el arroyo, si en la acera hallamos una inmunidia, y que nos causa angustia si no podemos exteriorizar la repugnancia y apartarnos de lo que asquea. Tiene esta condición del asqueroso, o más bien, del *asqueriento*; como se ve, ni la palabra existe para designar la víctima del asco; tiene, decía, el asco un reflejo o contraefecto, paralelo en lo moral, que nos obliga a rebelarnos contra los casos poco nobles, sucios, de la conducta. El que es inmune al asco, quizás es también inmune a la injusticia, la felonía, y viceversa. Rápidamente, y mientras desarrollaba mi arenga popular, en segundo plano de la conciencia, repensaba todo esto y me prometía aprovechar el primer ocio para mi tesis sobre el asco. Al terminar de hablar, muchos del público subían la mano hasta el barandal del kiosco en que nos hallábamos, para estrechármela. Luego, como creciera el grupo, hubo un desfile de apretones cordiales, y en él tomó sitio el leproso. De reojo vi su mano grande y manchada, y reflexioné: "¿Voy a dar el espectáculo de tenerle miedo a una piel enferma? ¿Voy a ofender, además, a este pobre hombre, negándole un gesto humano?" Antes de responderme interiormente, le tocó su turno al leproso, que tendió su mano; al instante con un impulso decidido, fácil, se la tomé y no me limité a tocarla, sino que la sacudí, seguro ya de que no puede haber contagio, ni siquiera asco, cuando una efusión de simpatía vence las circunstancias físicas que han determinado el mal. A propósito del caso de San Francisco y los leprosos, había imaginado, con anterioridad, una teoría psicológica sobre la imposibilidad del contagio, cuando la fuerza espiritual del amor se impone a la enfermedad y la convierte en motivo de prueba de los sentimientos superiores. Vence el espíritu, y hace del asco mismo, una suerte de aureola y de la llaga una flor, como dicen las leyendas santas. Sin embargo, es doloroso recordar que al Padre Damián, de los belgas, lo contagiaron, al fin, después de varios años de convivencia con los lazarinos de Hawaii. Y murió del terrible padecimiento. De suerte que se queda uno, como siempre, interrogando en vano: ¿en dónde está, pues, la verdad, Señor? ¿Se debe o no se debe dar la mano al leproso? Más frecuente de lo que se sabe, es este mal en Sinaloa, tierra de encanto, por su naturaleza cálida y feraz y por sus mujeres dulces, suaves, graciosas, bien españolas, con su talle elástico y sus ojos negros. Pero de pronto, y como nos ocurrió en otra aldea, frente a un óvalo femenino, juvenil gracioso, enlutado y según se excitaban y se acercaban mis compañeros mozos, advirtiéndonos un susurro: "Es la leprosa, es la leprosa." No se apartaba ella de su ventana, viendo desfilar el mundo que retrocedía de su contacto. Desgarrantes injusticias de hecho, que dejan una





sutil laceración, incurable en todo el que medita en la esencia vil de nuestra naturaleza. Maldita naturaleza, precisamente por eso, es grande el cristianismo que no se conforma con ella, sino que en todos los órdenes se empeña en vencerla y superarla. Y quizás, lo que pasó al Padre Damián, es que tan prolongado contacto, no siempre mantuvo (por ejemplo, en el sueño), viva la llama de la caridad que defiende del contagio.

El Proconsulado, p. 68

*¿Quién es Ariel? **

Si los yanquis fueran no más Calibán, no representarían mayor peligro. Lo grave es, lo grave para nosotros, es, que también nos suelen superar en el espíritu.

Indología (OC, II, p. 1087)

*Religión en la Infancia**

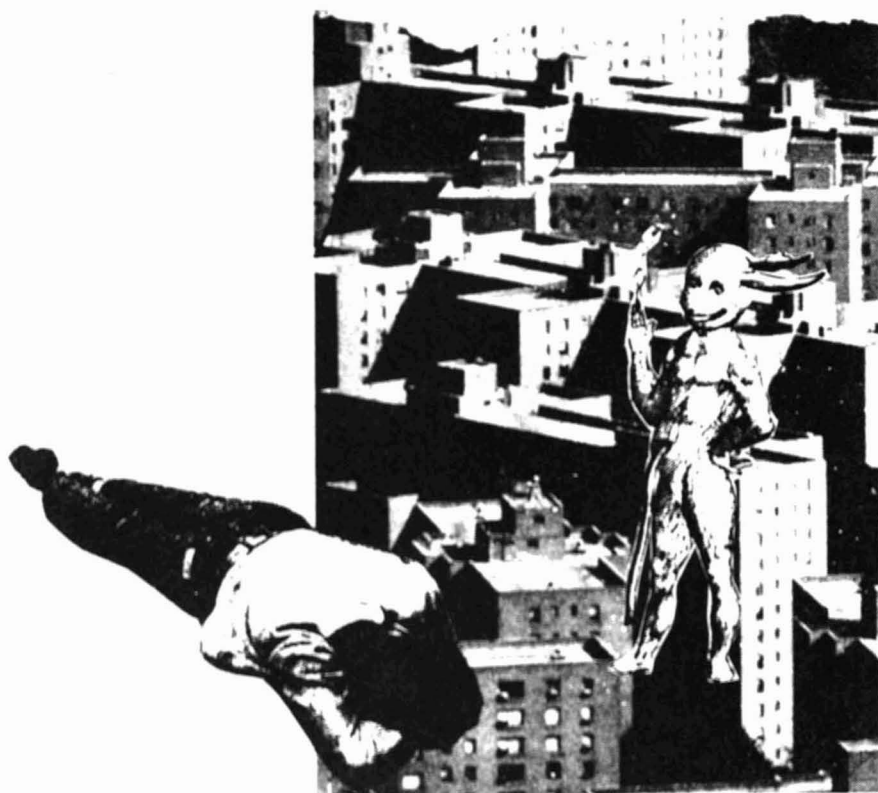
Mis recuerdos de aquella época son más bien una mezcla de impresiones arquitectónicas, panoramas, liturgia y cierta angustia determinada por nuestro aislamiento en la gran ciudad (México, D.F.) indiferente. Por ejemplo, recuerdo la cuaresma que ahí pasamos, cumpliendo todo su rito cabal. La edad no nos había permitido ejercitar el ayuno. Por primera vez mi madre, que lo acostumbraba, lo hizo exten-

sivo a mi hermana Concha y a mí. Confundido con el montón de beatas de escapulario azul, me acerqué a recibir la ceniza del miércoles inicial: *pulvis eris*, etc. . . , que tanto me impresionaba. El día entero se empleaba en las devociones rituales, ejercitadas con efusión. Cada templo era un orgullo nuestro y una fiesta. Entrábamos al oficio presurosos y salíamos de él fortalecidos y alegres. Ni la misma luz del sol me parecía tan bella como los oros de los retablos tras la llama de los cirios.

Ulises criollo, p. 71

La Quinta Sinfonía

"Así toca el destino a nuestra puerta" —dijo Beethoven del tema inicial—, "el destino que nos llama a cumplir nuestra misión". El célebre y gustado *tan, tata, ta, tan* se desenvuelve en un tema imperioso que semeja la potencia humana en su brega constante, un querer que se distiende y roza con un nuevo tema, seductor y manso, que parece invitarlo a que ejercite en él toda su fuerza. El tema vigoroso se ensancha majestuosamente amplio, como para realizar lo infinito; el tema dulce oscila como si cediese, y por instantes creyérsele entregado y fundido en el mayor. Pero es mentida su renuncia, momentáneo el fingimiento: pronto la voz débil se esquivo para gozar su libertad y sigue su camino



propio con desarrollo irónico de ideal remoto e imposible. Cierta perspicaz autor, Grove, encuentra en este contraste la historia de unos amores fracasados de Beethoven: el conflicto de su voluntad fuerte con la indomable picardía y la gracia de la amada; pero merece interpretación mucho más amplia esta profunda lucha en que más bien parecen contender la voluntad individual y la incertidumbre de los destinos, el espíritu impetuoso y la ley natural, indiferente y lacia. Con la ventaja, sobre la antigua, de esta moderna tragedia, de que aquí la voluntad no se conforma con gemir, sumisa a la inevitable, sino que, impelida por vislumbres redentores, rebasa el fenómeno, vence al destino, y crea entidades estéticas, nuevos seres, gobernados por ley divina. Sin embargo, el conflicto queda sin solución, magníficamente planteado, patéticamente vivido.

Después del poderoso allegro, el sujeto queda en duda; ignora si ha presenciado un vano juego, o si realmente, como ha creído sentirlo, se ha encontrado en contacto con la esencia de los conflictos del mundo. Lleno de desaliento se abandona entonces a una melancolía que desata lamentaciones elocuentes en las frases largas del adagio. Mientras así parece sumirse en la humildad, suaves temas complementarios nacen en la orquesta, despertando recuerdos vivaces, quimeras risueñas, todo el mundo riquísimo, fantástico, viviente, de lo que se ha amado y soñado. Los objetos y los recuerdos así revividos parecen poseer la realidad de lo esencial.

Una vez más la voluntad ávida alza su vuelo: ansía amar y vivir fresca y lípidamente. Mas la tierna visión esplendorosa sigue oscurecida por un tono de melancolía penetrante, por un vago dolor que acaso recuerda la imposibilidad del buen vivir o el secreto mal que corroe toda felicidad, un anuncio que en medio de la dicha señala a las almas su misión superior al más hondo atractivo de las cosas.

En el adagio ya no luchan, como en el allegro, la voluntad y la necesidad, sino elementos más íntimos que representan lo material y lo divino, el deseo, que ansía la felicidad, y el Ser que exige un cambio radical en las condiciones de la existencia; el triunfante y fácil optimismo, y el pesimismo heroico que exige lo absoluto, aun por encima de la alegría.

La voluntad, vencedora de fatalismos, vacila entre el poder de realizar todo lo que es amable y bueno para el hombre, y la ignorada aventura de emprender algo diverso y superior a lo humano. Por eso, y no a causa de sentimentalismos concretos, nos deja el adagio humedad, lágrimas de sacrificio en las pupilas.

El scherzo es un tiempo entrecortado que imita el examen de conciencia y la duda. Antes de que lleguemos a decidirnos en el terrible conflicto de elección planteado en el adagio, el scherzo nos lleva a recorrer el mundo, escrutándolo una vez más ansiosamente, y ahondando adentro de la conciencia, sin vacilaciones y sin piedad. Este tiempo es anarquía y auge de todas las posibilidades; período de incubamiento en que todo es permitido y legítimo: un mar donde la facultad crítica ejerce el vasto oleaje, que, con la multitud de las olas pequeñas, crea forma, se ensancha, y al estallar en la costa, define una sinuosa, amplia y momentánea armonía. Frases pletóricas que se apagan bruscamente o se multiplican en melodías incisivas, rápidas y enigmáticas. Parecen los sondeos de un alma madura y escéptica. Una fría serenidad descompone las cosas en sus elementos primarios, disocia las ideas, parece que corrige y desmenuza cierta ampulosidad que ha venido revistiendo a los temas largos. Los movimientos entrecortados, balbucientes o súbitos, insistentes en los pizzicattos, remedan preguntas tercas: otras veces el jugo de la inspiración florece en gloriosos murmullos. Y el sentido interno de unidad se ahoga en el vario clamor del vigoroso pluralismo.

En el allegro final reaparece el tema del primer tiempo de la pieza sinfónica, pero con modulaciones de madurez ilimitada. Un ser acrecentado y fuerte pasa entre clamores de victoria; ya no suplica, avanza; ya no gime, triunfa; es firme, no vacila, y a él se ajustan las cosas como a imán cuyo poder cumple toda la vida plena que todos los seres ansían. Más o menos esto palpita en las heroicas marchas finales de estridencia sublime, de gloria sin víctimas, de revivir universal.

Monismo estético (en OC, t. IV, pp. 34-37)

Nietzsche

Debemos a Nietzsche algunas de las páginas más dramáticas que jamás se hayan escrito, en el *Zarathustra*, en el *Ecce Homo*, desgarradoras de sinceridad equivocada, patéticas de sugerencias trascendentales y comparables apenas a los escritos de Juliano el Apóstata, el elocuente enemigo de Cristo, que nunca pudo dejar de ser cristiano. Igual le ocurre a Nietzsche. Y lo trágico y a la vez lo hermoso del estilo de Nietzsche, es que jamás halló esa serenidad tan alabada y que suele ser simplemente la fatiga del viejo. Todas sus horas las pasó Nietzsche de claroscuro exaltado. En torno a ningún hombre estuvo jamás de modo más permanente el halo que forman el relámpago y la nube.

Altamente impresionable y seducido, ante todo, por la fuerza física de que siempre careció, la contemplación de un regimiento en marcha, para la guerra contra Francia, le sugiere una extensión de la doctrina de la lucha por la existencia. La lucha no tiene por objeto conquistar simplemente la vida, sino la voluntad de poder, el poder.

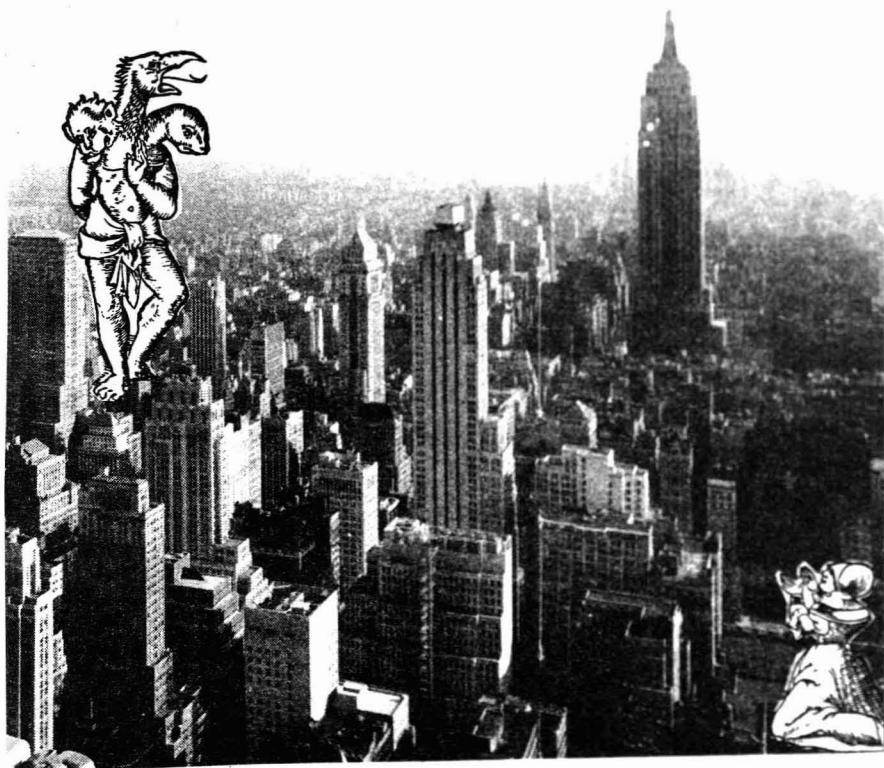
Para fundamentar su teoría de la voluntad como poder dominante en la lucha de las especies, a la vez que rechaza el cristianismo, Nietzsche se apoya en los griegos. Sus estudios sobre la tragedia griega son una contribución perdurable a la filosofía estética contemporánea. Representan acaso lo mejor de la obra de Nietzsche. La Grecia de Nietzsche es la auténtica y muy otra de esa Grecia intelectualista,

supuestamente serena y tranquila que nos han inventado los creadores del clasicismo francés, preciso y claro a fuerza de ser limitado. Los griegos, con sus trágicos, exploraron todos los rumbos de la conciencia, ahondaron en todas las profundidades y misterios de la vida y no fueron equilibrados, medidos, a lo neoclásico latino-francés, sino desbordados, grandiosos, como los hindúes; profundos y musicales, como la Alemania moderna. Conocieron los griegos un pesimismo desesperado como el de los orientales o como el de Schopenhauer, pero hallaron también la manera de superarlo. La superación se alcanza mediante la contemplación artística del fenómeno. La tragedia griega es un concierto de la pasión desenfrenada de Dionisos, y el sentido de la contemplación estética que se deriva de Apolo. La concepción del arte como un complemento y correlativo de la ciencia, derivada de la sola razón, se vuelve en Nietzsche tema recurrente. El Sócrates que en el último diálogo se lamenta de no haber hecho música, de no haber conocido las razones de lo irracional, se convierte en símbolo que Nietzsche levanta por encima de su filosofía y también más allá de la falsificación de la cultura griega que nos habían dado los racionalistas y los filólogos. La edad vigorosa es la de Dionisos y el heroísmo, no la del frío racionalismo socrático. Y la vuelta de Dionisos es señalada por Nietzsche como una necesidad de la cultura. El camino de esa vuelta cree hallarlo en la música de Wagner.

Al principio Wagner era para Nietzsche el semidios que restaura la tragedia antigua, mediante las óperas que asombraban al mundo. Pronto una rivalidad amorosa y diferencias radicales de temperamento separan a los dos genios. Las páginas que Nietzsche escribe sobre música son, acaso, lo mejor que se ha escrito sobre la materia, aunque en *El caso Wagner* puedan sus juicios parecer influidos por la preocupación personal.

De Wagner le gusta el *Sigfrido*, en el que ve un drama desarrollado en sinfonía, una especie de evolución del *lied* al canto. En cambio, del Wagner posterior dirá que adula los sentimientos nihilistas, lo acusa de budismo y, sobre todo, no le perdona el haber compuesto el *Parsifal*, que le hace ver a Wagner como un decrepito, desesperado romántico, que de pronto se desmaya frente a la Santa Cruz". En el fondo nunca dejó de querer a Wagner. Y así lo confesó en un instante de lucidez de su locura final, cuando le presentaron un retrato de su antiguo amigo, ya muerto.

Su preocupación cristiana o anticristiana, que en él era lo mismo, no le abandona. En el triunfo de la idea cristiana ve la base de la democracia, "esa manía de contar narices". La aristocracia era su ideal, pero no la hereditaria sino la guerrera, la creadora de valores. Su ídolo es la voluntad; no la voluntad que aspira a aniquilarse, como en su maestro Schopenhauer, sino la voluntad de poder



que es libre y goza de la vida. Para alcanzar esa voluntad triunfadora necesitamos convertirnos al superhombre. La tabla de valores del superhombre es inversa de la tabla cristiana.

Un aspecto venerable, profundo, tiene el asalto de Nietzsche a la moral cristiana, tal como se practica de ordinario. Y es el que se refiere a la caridad. Por nobleza de sensibilidad, por refinamiento del alma, Nietzsche odia la caridad que humilla al que la recibe y permite al que da sentirse virtuoso. En este sentido Nietzsche es un purificador del sentimiento cristiano. Por eso y por tantos otros aspectos, Nietzsche es, no el Anticristo, como soñara, sino uno de los ángeles, un arcángel que aun envuelto en las sombras destella luz. . .

En las admirables memorias de la hermana de Nietzsche, se relata una anécdota dolorosa que demuestra que era el amor y no el odio el resorte de sus pasiones. Se hospedaba en el mismo hotel suyo una inválida, a la cual dedicaba atenciones esmeradas, ofreciéndole ya una flor, ya un libro, ya un rato de conversación, ¡mientras se trataron como desconocidos! El día que ella descubre la identidad de su amigo, y le dice: "Usted es Nietzsche", el filósofo huye, no quiere verla más, porque reflexiona: "Si ha leído mis libros, va a pensar que la desprecio."

Muy caro pagó nuestro poeta la soberbia de las páginas de *Ecce Homo*. Andarse sintiendo otro Cristo o un Anticristo, no es juego que queda

impune, ni lo resiste la mente. Una ataque de parálisis produjo en seguida la locura, que le duró diez años, hasta su muerte. Gentes de todos los países, sobre todo del Brasil y el Paraguay, en donde él soñara establecerse, lo visitaban, espiondo por la puerta la triste figura caída, inconsciente. La hermana no toleraba sino unos minutos a los que llegaban de lejos. El no reconocía a nadie. Y sólo de cuando en cuando, fugitivamente sospechaba lo que había sido. Mirando un día un montón de libros, exclamó: "Libros, libros. . . Yo también hice una vez buenos libros. . ."

Vivió Nietzsche en un período tranquilo, en el cual resultaba casi imposible experimentar la aventura en sus formas heroicas. Entonces, la necesidad de poesía y de grandeza, que es una de las mayores angustias del alma, se refugiaba en la vida de las pasiones; de ahí el desenfreno romántico. Pero aun esa ocasión abierta a cualquier temperamento esforzado, se la negó la vida a Nietzsche, privándolo de salud y también de esa vitalidad primaria que, en el fondo y sin remedio, es condición de amores mundanos. Y se quedó Nietzsche solo, con su ambición insatisfecha y su genio de arcángel. Cuando lo hirió el ataque nervioso que le arrebatara su propia personalidad, el subconsciente habló por Nietzsche y lo sentó a redactar frases de loco, conforme a las circunstancias: sinceras, patéticas, en su íntima verdad. "Ariadna, te amo", escribió en mensaje dirigido a Cósima, la terrible encantadora que había heredado de Liszt, su padre genial, el secreto de encender pasiones. En otros tiempos, en la Grecia que él amara, un filósofo como Nietzsche se habría librado de la obsesión amorosa emprendiendo el viaje para la consulta del Oráculo. En torno a Nietzsche, filósofo moderno, no había más pitonisa que Cósima y ésta le fue infiel, lo rehusó; más bien dicho, lo dejó por el amigo amado de ambos, el afortunado Wagner que se llevó el amor y la gloria, el triunfo y la juventud.

Y no le quedó a Nietzsche en su soledad ascética otro compañero que el sarcasmo. Imitadores indignos han tomado del filósofo las frases que simulan el odio. No comprenden que el odio que no daña, el odio limpio que purifica, es privilegio exclusivo del alma que ha sido capaz de amores grandes, excelsos.

Manual de filosofía, pp. 430-432.

Obras utilizadas

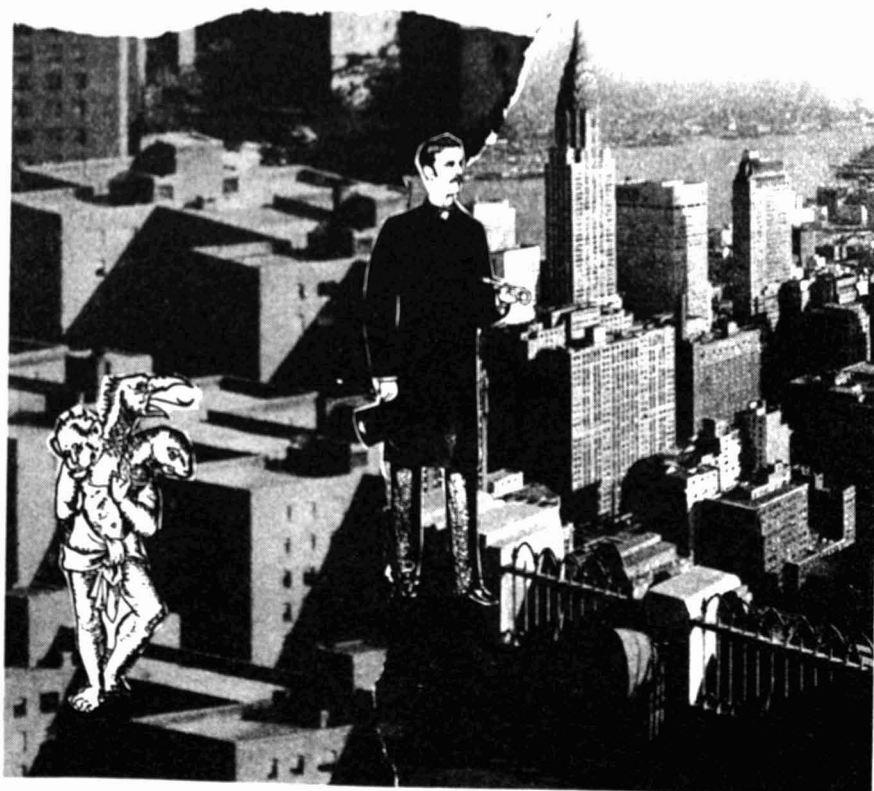
Ulises criollo, 9a. ed., México, Ediciones Botas, 1945.

Indología (en *Obras Completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1958, 4 tomos).

Manual de filosofía, 2a. ed., México, Ediciones Botas, 1950.

El proconsulado, 3a. ed., México, Ediciones Botas, 1946.

Monismo estético (en *OC*)



Algo pasó: "he trocado la posición del feto por la del cadáver"



Kurt Vonnegut

La compañía que filmó la primera novela de Joseph Heller, *Catch 22*, tuvo que reunir cantidades de material y elementos para construir una fuerza de bombarderos enorme, la decimoprimer o decimosegunda en importancia del mundo. Si alguien quiere hacer una película de su segunda novela, *Something Happened*, puede conseguir en cualquier almacén todo lo que necesite: unas cuantas camas, algunos escritorios, pocas mesas y sillas.

En esta segunda novela, la vida es un conjunto mucho más pequeño y barato. Casi se ha reducido a la dimensión de una tumba.

Mark Twain decía que su propia existencia estaba muy cuesta abajo de las aventuras de un lanchero del Mississippi. Cuando se consideran las dos novelas de Heller, tal como una a otra se suceden, podría hacerse una afirmación semejante a la de Twain, ahora con respecto a una generación entera de norteamericanos blancos de clase media; una generación de hombres como Heller, Herman Wouk, yo mismo, Norman Mailer, Irwin Shaw, Vance Bourjaily, James Jones, etc. para tal generación todo ha venido a menos desde la Segunda Guerra Mundial, de una manera tan sangrienta y absurda como, a veces, la propia guerra.

Ambos libros están llenos de chistes excelentes, pero ninguno de ellos es chistoso. Considerados juntos, cuentan una historia de pena y desconcierto, penas y desconciertos experimentados por hombres mediocres de buena voluntad.

Heller es un humorista de primera, que intencionalmente deshabilita sus propios chistes con la amargura de los personajes que los perciben. Además, insiste en sólo tratar los temas más trillados. Después de mil novelas sobre los aviones en la Segunda Guerra, Heller todavía nos dio otra, que ha llegado a ser reconocida como una sanamente loca obra maestra. Ahora nos ofrece la milésima primer novela sobre temas tan trillados como "La vida de un vendedor" o "El hombre del Saco de Casimir Gris".

Hay un hombre elegantemente vestido, con ingenio agrio y una profesión de ejecutivo mediano, llamado Robert Slocum, que vive en una bonita casa en Connecticut con su esposa, una hija y dos hijos. Slocum trabaja en Manhattan, en negocios de comunicaciones. Es incansable. Añora las desatendidas oportunidades de su juventud. Está ansioso de aumentos y promociones en su trabajo, aunque desprecie a su compañía y las cosas que él hace en ella. Comete adulterios insatisfactorios por aquí y por allá, en conferencias de ventas, durante la hora del lunch y cuando pretende quedarse tarde a trabajar en la oficina. Está exhausto y tiene terror a envejecer.

La rescritura que Heller hace de esta situación escrita y rescrita hasta el cansancio por mil autores, le llevó doce años. Surge como un monólogo de Slocum. Nadie más habla, excepto cuando Slocum cuenta lo que otros dicen. Y las frases de Slocum son todas tan iguales, en forma y contenido, del principio al fin de la novela, que me imaginé a un hombre que hiciera una enorme estatua con innumerables capas de metal laminado, cincelándola con millones de idénticos golpes de martillo. Y cada golpe en el cincel es un hecho, un hecho deprimentemente ordinario.

"Mi esposa es una buena persona, de veras, o lo era", dice Slocum casi al principio, "y a veces me apena Bebe de día y flirtea, o trata de flirtear por la noche, a las fiestas que vamos juntos, aunque no sabe cómo hacerlo". "Le he regalado a mi hija un coche propio", dice casi al final, "y su estado de ánimo parece estar mejorando". Slocum se esfuerza todo lo que puede para convencernos, con su golpear-y-golpear-y-golpear de hechos, de que lo que lo hace tan infeliz no son sus enemigos ni sus propios defectos, sino los hechos. ¿Y qué le han hecho estos tediosísimos hechos? Lo han obligado a responder ante ellos, ya que es un hombre de buena voluntad. Y al responder-y-responder-y-responder a ellos, se ha quedado petrificado en el aburrimiento y se le ha secado toda capacidad de alegría, precisamente ahora que está clavado en la mitad de su edad.

Sólo un hecho entre millones es claramente horrible. Sólo uno distingue la mala suerte de Slocum de la de sus vecinos. Y es que su hijito menor es retrasado mental incurable. Slocum es insensible con el niño. "Ya no pienso en Derek como en uno de mis hijos", dice. "Ni siquiera pienso en él. Trato de no pensar en él, y esto se me va volviendo más fácil, aun en casa y cuando está entre nosotros, haciendo ruido con una sonaja roja o emitiendo sonidos incomprensibles cuando pretende hablar. Por ahora, ni siquiera sé cómo se llama, y tampoco al niño le importa saber su nombre."

Heller podría haber usado aquí, o al menos en alguna otra parte de su libro, algunas convencionales técnicas chejovianas para hacernos amar a un hombre a veces malvado. Podría haber dicho que Slocum estaba borracho o fatigado después de un mal día en la oficina cuando habló tan duramente, o que murmuró esta dureza solamente a sí mismo o a alguien a quien jamás volvería a ver. Pero Slocum es invariablemente sobrio y deliberado durante su



monólogo, no parece importarle un comino quién lo está escuchando, y a juzgar por su selección de episodios y actitudes nada románticos, lo que verdaderamente desea es ser antipático. Y el lector cumple ese deseo. Slocum no tiene nada de agradable.

■

¿Tiene algo bueno este libro? Sí. Está espléndidamente compuesto y su amenidad es francamente hipnótica. Es tan claro y perfecto como un diamante. La paciencia y la concentración de Heller son tan evidentes página tras página que uno sólo puede decir que *Something Happened* está perfectamente logrado en todos sus detalles. El libro puede ser publicitado comercialmente con una imagen falsa, lo que no me molesta. Conozco publicidad (británica) que dice que los norteamericanos estamos tan voraces de un nuevo libro de Heller porque queremos reír más. Esto es bueno como un medio para que la gente lea el libro más infeliz que se haya escrito.

Something Happened es tan desconcertantemente pesimista, que de hecho puede ser considerado como un experimento atrevido. La gran desesperanza ha sido aceptada por la literatura sólo en pequeñas dosis, como *La metamorfosis* de Kafka, *The Lottery* de Shirley Jackson y *The Hangover* de John D. MacDonald, para mencionar sólo algunos de los ejemplos más afortunados. Hasta donde sé, Heller es el primer gran escritor norteamericano que se ocupa largo y tendido de una miseria radical. Y además, con aun mayor crueldad, deja a su protagonista, Slocum, tan idéntico a sí mismo al final de la novela como al principio.

■

Una mujer de mediana edad que acababa de leer *Something Happened* me dijo el otro día que lo

consideraba una respuesta a todos los libros recientes sobre la futilidad vital de las amas de casa. Y Slocum parece afirmar que él es tan infeliz como cualquier mujer que conozca. Su esposa, después de todo, tiene que adaptarse sólo a un tipo de infierno, la cámara de tortura doméstica que es su hogar en Connecticut, en la que también es torturado Slocum por las noches y durante los fines de semana —cuando no se ha escapado a cometer algún adulterio. Pero Slocum también tiene que adaptarse regularmente a su oficina, donde los pocos nervios que sobrevivieron a la tortura del hogar son rematados por un nuevo verdugo.

(Curiosamente, no se da el nombre del lugar en que trabaja Slocum; tampoco se describen sus productos y servicios. Pero un amigo que es amigo de un amigo mío le preguntó a Heller por los nombres de los jefes de Slocum. Con gran franqueza y rapidez Heller contestó: "Time, Inc." De este modo ya sabemos algo sobre su oficina.)

Del mismo modo que a Heller no le interesa nombrar algo tan localizado como una compañía famosa, así tampoco toma en cuenta las discusiones recientes entre hombres y mujeres. Empezó este libro en 1962, y de entonces a la fecha ha habido mucha gritería al respecto. Pero el personaje de Heller, Slocum, es sordo a tal estrépito; sólo recibe señales de tres fuentes: su hogar, sus recuerdos y su oficina. Y en base a estas señales exclusivas, puede decir, aparentemente con toda seriedad: "El mundo ya no funciona, es una idea pasada de época."

Esto es verdaderamente humor negro —con el humor removido.

■

Robert Slocum estaba en la Fuerza Aérea en Italia durante la Segunda Guerra Mundial. Era especialmente feliz cuando demostraba a las prostitutas su flagrante virilidad. Así también era John Yossarian, el héroe de *Catch 22*, cuyo destino y paradero actuales se desconocen.

■

Habría cierto recelo para aceptar este libro como uno importante. Le llevó más de un año a *Catch 22* reunir un grupo de entusiastas. Yo también estaba receloso respecto a *Something Happened*. Y lo estoy.

■

La incomodidad que mucha gente sentirá con *Something Happened*, tiene raíces profundas. No es cualquier cosa tragarse un libro de Joseph Heller, pues él es —sea o no ésa su intención— un hacedor de mitos. (Seguramente la forma de convertirse en un hacedor de mitos es la de esperarse, y luego convertirse en la final y más brillante versión de una



historia que muchos otros hayan intentado antes.) *Catch 22* es ahora el mito dominante sobre los norteamericanos en la guerra contra el fascismo. *Something Happened*, si la gente se lo traga, podría convertirse en el mito dominante sobre los veteranos de clase media que después de la guerra regresaron a casa para convertirse en cabezas de pequeñas familias. El mito propuesto implica que esas familias fueron patéticamente vulnerables y sofocadoras. Implica que sus cabezas-de-familia generalmente tomaron chambas vagamente deshonrosas o por lo menos imbecilizantes, para hacer todo el dinero que pudieran para sus pequeñas familias, y que usaron ese dinero en inútiles intentos de comprar seguridad y felicidad. El mito propuesto implica que en el transcurso, perdieron su voluntad de vivir y su dignidad. Implica que ahora están mortalmente exhaustos.

Aceptar un nuevo mito sobre nosotros es concretar nuestros recuerdos, y firmar aprobatoriamente lo que puede convertirse en un epitafio de nuestra era, con la caligrafía de la historia. Por esto, en mi opinión, los críticos frecuentemente condenan nuestros libros, poemas y obras de teatro más significativos, al tiempo que ensalzan las obras débiles. El nacimiento de un nuevo mito arredra a los críticos con el miedo primitivo, pues los mitos son monstruosamente eficaces.

Bien. Ahora yo he vencido mi propio miedo. He pensado desapasionadamente sobre *Something Happened*, y me alegra mostrarlo para las generaciones futuras, como una especie de resumen fantasma de lo que experimentó mi generación de hombres blancos de inteligencia nebulosa, y de lo que

nosotros, dentro de la jaula de nuestras experiencias, hicimos con nuestras vidas.

Estoy contando con ser leído retrospectivamente dentro de varios años. Espero que los lectores más jóvenes quieran a Robert Slocum, basándose en los argumentos de que él seguramente no puede ser tan repugnante moralmente y tan inútil en lo social, como lo pretende.

Gente mucho más joven que yo incluso puede reírse de Slocum de un modo afectuoso, algo de lo que soy incapaz. Pueden también ver comedia en la fe trágica y estúpida que tiene en su propia responsabilidad total respecto a la felicidad o la amargura de los miembros de su mínima familia.

Pueden también ver en él cierta nobleza, la de un viejo soldado que ha sido llevado a una ruina emocional, como punto final de los procesos de la edad y de la vida civilizada.

En cuanto a mí mismo, yo no me sonríe cuando él dice, evidentemente sobre las posturas con que duerme: "He trocado la posición del feto por la del cadáver." Y estoy tan ansioso de que Slocum diga algo bueno sobre la vida, que leo entre líneas signos de esperanza, y lo interpreto como supremamente irónico cuando dice: "Sé finalmente lo que quiero ser cuando crezca. Cuando haya crecido querré ser un niño."

El que quizás sea el momento más memorable de Slocum, es fúnebre no sólo en lo que concierne a su propia generación, sino también a la siguiente, representada por su agria hija adolescente: "Había una vez una bella bebida sentada en su alta silla especial, que comía y bebía con apasionado apetito, y se reía mucho y espontáneamente; ya no está aquí, ni quedan huellas suyas."

No se nos cae jamás este libro de las manos, a pesar de que es largo y de que no tiene ascensiones ni caídas en pasión ni en lenguaje, porque está construido como novela de suspenso. Y éste es el enigma que nos seduce: de las varias tragedias posibles que pueden ser el resultado de tanta infelicidad, ¿cuál va a ocurrir? El autor escogió un magnífico enigma.

He dicho que la más memorable, y la más permanente, variación del tema familiar, está en *Something Happened*, que dice llanamente lo que otras variaciones sólo implicaban, aquello de lo que otras variaciones trataron de escaparse por medio del recurso del sentimentalismo, es decir: que muchas vidas, juzgadas por los propios estándares de la gente que las vive, simplemente no valen la pena.

Sólo me resta esperar que de algún lado me caiga una nueva frase

Una entrevista con Joseph Heller*



Joseph Heller

P.: ¿Ya tenías pensado escribir *Catch-22* cuando regresaste de la Segunda Guerra Mundial?

HELLER: En realidad *Catch-22* no es sobre la Segunda Guerra Mundial. Es sobre la sociedad norteamericana de la Guerra Fría, de la Guerra de Corea, y sobre un posible o futuro Vietnam. Sólo llegué a la idea de *Catch-22* después de leer a muchos otros escritores. *Viaje al fin de la noche* de Louis Ferdinand Céline fue, de hecho, el libro que impulsó mi novela. En Céline encontré cosas nuevas para mí, un modo particular de tratar el tiempo, la estructura, el lenguaje coloquial, y todo esto me gustó mucho. Con Joyce no fue igual; en Joyce encontré cosas igualmente nuevas pero que no me dieron ningún placer.

P.: ¿En qué sentido el libro de Céline "impulsó" *Catch-22*?

HELLER: Yo estaba tirado en la cama, pensando en Céline, cuando de pronto se me ocurrieron las líneas que abren *Catch-22*: "Fue amor a primera vista. La primera vez que vio al sacerdote, Equis se enamoró perdidamente de él." Yossarian fue el nombre que le puse más tarde, y el cura no era necesariamente un cura que daba sus servicios en el ejército; bien pudo ser el sacerdote de una prisión. Las ideas de la trama, personajes, tono y estilo

afloraron esa misma noche, y casi del modo en que aparecieron finalmente en el libro. Al otro día me puse a trabajar y escribí todo el primer capítulo. Luego se lo mandé a mi agente, Candida Donadio, quien se lo vendió a *New World Writing*. Como estaba muy emocionado, sentí la necesidad de empezar enseguida el capítulo dos. Y lo empecé, pero un año después.

P.: Digamos que no eres uno de los escritores más rápidos del mundo...

HELLER: Cuando empecé *Catch-22* iba tan lento que llegué a creer que ese sería el único libro que escribiría en toda mi vida.

P.: ¿No crees que es un poco raro eso de "las líneas que se te ocurren en la cama"?

HELLER: Sí.

P.: ¿*Something Happened* también se te ocurrió así?

HELLER: No: estaba sentado en una silla cuando se me ocurrieron las primeras líneas de *Something Happened*.

P.: ¿Y dónde estaba esa silla?

HELLER: En Fire Island. Hacía rato que *Catch-22* estaba en circulación. *Catch-22* fue bien aceptada (llegó a vender de 800 a 2000 ejemplares por semana), pero no aparecía en las listas de best-sellers. Yo no quería seguir trabajando como escritor de textos para promoción y publicidad, pero tenía una esposa y dos hijos que mantener. Quise escribir otra novela pero no tenía ninguna idea. Esto ya empezaba a aterrarme. Entonces se me ocurrieron dos oraciones: "En la oficina donde trabajo hay cinco gentes a las que les tengo miedo. Cada una de estas cinco le tiene miedo a otras cuatro." En un sueño, en una especie de alucinación dirigida, desarrollé rápidamente a los personajes, el tema de la ansiedad, el principio, el final, y gran parte de la idea central de *Something Happened*. Del mismo modo, llegué a conocer íntimamente a Bob Slocum, mi personaje. Supe que tendría un hijo con deficiencia mental; entendí lo que quería (un ascenso), y lo que le daba miedo; supe que le gustaba gustar, y que su esperanza inmediata era que le permitieran decir un discurso de tres minutos en una convención de su compañía. Luego se me ocurrió una línea que abría mejor el libro: "Me pongo a temblar cada vez que veo puertas cerradas", y escribí el primer capítulo alrededor de esa línea, pero mantuve la primeras para el hilo conductor de la parte siguiente.

P.: ¿Las líneas finales se te ocurren del mismo modo que las primeras?

HELLER: Sí. La línea que cierra *Catch-22* se me ocurrió en el camión.

P.: ¿Y la línea que cierra *Something Happened*?

HELLER: Durante seis años conservé en una ficha de trabajo una línea porque pensé que sería la última línea de *Something Happened*. Decía: "Oy una vaca."





P.: ¿"Soy una vaca"?

HELLER: Parecía buena al principio. Lo que pasa es que no puedo empezar un libro hasta que no tenga la última línea.

P.: ¿Y este tipo de procedimiento se debe a alguna razón en especial?

HELLER: No comprendo el proceso que sigue la imaginación, aunque sé que estoy muy sometido a él. Siento que estas ideas están flotando en el aire y que me escogen para establecerse. Las ideas vienen a mí, simplemente se me ocurren: nunca las produzco de un modo consciente. Como dije, mis novelas empiezan de un modo extraño. No comienzo con un tema, ni siquiera con un personaje. Empiezo con esa primera frase que está al margen de cualquier preparación consciente. Muchas veces no produce nada, pero otras sí, y trae consigo, como jalándolas, otras frases, que pueden llegar hasta treinta. Entonces se llega a un punto muerto. Posiblemente todo esto tenga algo que ver con la disciplina de escribir para la publicidad (cosa que he hecho por una buena cantidad de años), donde las limitaciones ofrecen grandes estímulos a la imaginación. Hay un ensayo de T.S. Eliot en el que se ve forzado a hacerlo dentro de grandes límites, la imaginación se ve obligada a dar mucho de sí y a producir sus ideas

más ricas. En cambio, si la libertad es total, las oportunidades son tan buenas que el trabajo se dispersa o se pierde.

P.: ¿Tienes pensado algún libro nuevo?

HELLER: Se me han ocurrido muchos argumentos posibles, pero he estado muy ocupado para desarrollarlos.

P.: ¿Serías tan amable de contarnos alguno de esos "posibles argumentos" o proyectos de otros libros?

HELLER: Bueno. La gente siempre me pregunta qué le ocurrió a Dunbar, un personaje que desaparece en *Catch-22*. Esa pregunta me intriga, y por eso pensé escribir una novela cuya primera frase estaba obviamente cultivada en el slogan publicitario de Alfombras Bigelow, que en ese entonces era muy famoso: "Un nombre en la puerta merece un Bigelow en el piso." Mi variación era: "Dunbar se despertó con su nombre escrito en la puerta y un Bigelow en el piso, y se preguntó sorprendido cómo había llegado ahí." Iba a ser una novela sobre un caso de amnesia: Dunbar se encuentra de pronto en un lujosa oficina, sin saber el nombre de la secretaria ni de las muchas otras gentes que trabajan para él, ni cuál es su posición, y esto es algo que va descubriendo gradualmente. Finalmente no llegó a ningún lado.

P.: ¿Escribiste *Catch-22* en las tardes?

HELLER: Me pasé en ella dos o tres horas por la noche durante ocho años. Una vez la dejé y me puse a ver televisión con mi esposa. La televisión me regresó a *Catch-22*. No podía imaginar qué hacían los norteamericanos por las noches cuando no estaban escribiendo novelas.

P.: ¿Crees que para un escritor el éxito es más dañino que el fracaso?

HELLER: Los dos son difíciles de sobrellevar. Con el éxito vienen las drogas, el divorcio, la fornicación, la irritabilidad, los viajes, la meditación, medicación, depresión, la neurosis y el suicidio. Con el fracaso viene el fracaso.

P.: En una balanza, ¿cuál es mejor para la salud espiritual de uno?

HELLER: El fracaso.

P.: Y tu cuál prefieres?

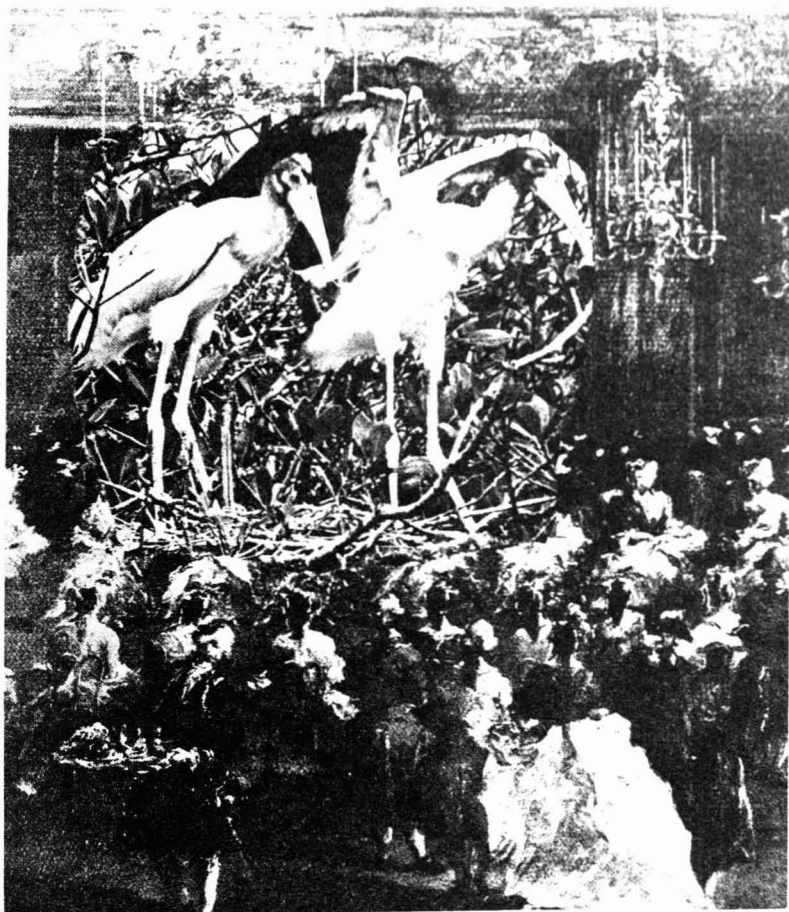
HELLER: El éxito.

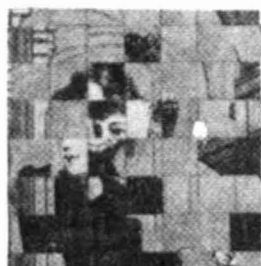
P.: ¿Tienes alguna ambición que no se haya realizado?

HELLER: La mayoría de las cosas que yo deseaba en la vida aún no las obtengo, y al mismo tiempo no dejo de quererlas. *Catch-22* llenó todas mis fantasías excepto dos: No me hizo rico y no apareció en la lista de best-sellers del *New York Times*. Pero en la forma en que me aceptaron el público y la crítica, rebasó mis sueños más descabellados.

P.: ¿Todavía no te aburres de tanto leer y releer tu propia obra?

HELLER: No, aprendo muchísimo cada vez que





leo mi obra en voz alta, por ejemplo en los campus universitarios. Hace poco leí algunas partes de *Something Happened* en la Universidad de Michigan, y comprendí que sólo logrará mantenerse —y eso, momentáneamente— como un bestseller, si encuentra un público mucho más adulto y despierto que el de *Catch-22*. Los estudiantes respondieron muy bien en las partes que tratan de los hijos de Slocum; pero en la parte que transcurren en su oficina, las partes sobre el temor a la vejez, todos se callaron. La atención seguía ahí, pero la magia se había ido.

P.: Durante los doce años que te llevó escribir *Something Happened* ya no necesitabas trabajar de publicista y, entonces, se supone que escribías durante el día. ¿Cuál era tu horario?

HELLER: Escribía dos o tres horas por la mañana y luego iba al gimnasio a hacer ejercicio. Almorzaba solo en una barra, regresaba al departamento y trabajaba otro poco. A veces no hacía más que acostarme y pensar en el libro (ya sé, era como soñar despierto), y por las tardes casi siempre iba a comer con mis amigos.

P.: ¿Admiras en particular la obra de algunos escritores?

HELLER: Hawkes, Barth, Céline, Beckett, Pynchon, Faulkner, Shakespeare...

P.: Tienes una pila de novelas de Dickens tiradas alrededor.

HELLER: Este año alterno una novela o una biografía de Dickens con un libro de literatura contemporánea. El año pasado hice lo mismo con Jane Austen. Y el antepasado, Henry James.

P.: Suena a trabajo de escuela.

HELLER: Cuando estaba en la escuela no tenía ni paciencia ni gusto literario; ahora, cuando menos, tengo paciencia.

P.: ¿Cómo se encuentra, en tu opinión, la narrativa norteamericana actual en relación con otros países y otras épocas?

HELLER: La salud de la literatura norteamericana es excelente. Es algo distinto al negocio del cine, donde no se puede hacer dinero con trabajos serios: en este país hay un mercado excepcional para la buena literatura, un mercado que mantiene económicamente a muchos novelistas que no *piensan* comercialmente. Yo señalaría a Updike, Cheever, Vonnegut, Bellow, Mailer, Baldwin, Roth, Styron, Malamud, Barth, Pynchon y Hawkes en esa categoría. Y hay tal vez quince o veinte más que no mencioné, y que no me volverán a hablar. En fin: existe un público lector en los Estados Unidos que quiere libros buenos y desafiantes. Ese público es una de nuestras riquezas nacionales.

P.: ¿Y qué piensas del "otro" público lector y de los autores "populares" que este otro público mantiene?

HELLER: Hay dos clases de gentes haciendo lo que puede llamarse "narrativa o ficción popular". Un tipo es el mercenario (*hack*), productor de

pornografía y misterios instantáneos —libros totalmente oportunistas. El mercenario sabe que lo que escribe es una mierda. El otro tipo no es ni con mucho el de un escritor "intelectual", pero éste cree seriamente que está produciendo obras buenas como cualquiera que se haya escrito alguna vez. Este tipo de escritor pone en su trabajo tanto esfuerzo como lo hacen Beckett o Mann o cualquier escritor consciente. Los lectores de esta clase tampoco se miran a sí mismos en un nivel inferior. Leen lo que, para ellos, es buena literatura.

P.: ¿A qué autores pondrías en este nivel?

HELLER: Mejor no digo nombres.

P.: Oh, dílos.

HELLER: Jackie Susan, Erich Segal, Irving Wallace.

P.: ¿Conoces —o conociste— personalmente a alguno de ellos?

HELLER: Conozco a Irving Wallace. Wallace puede no estar escribiendo el tipo de libros que a mí me gusta leer, pero empieza a trabajar a las seis de la mañana y pone tanto esfuerzo y energía en su tipo de libro como yo pongo en el mío. El que quiera desbancar a Wallace de la posición que ocupa entre sus lectores —muy particulares—, tendrá literalmente —que levantarse muy temprano por las mañanas.

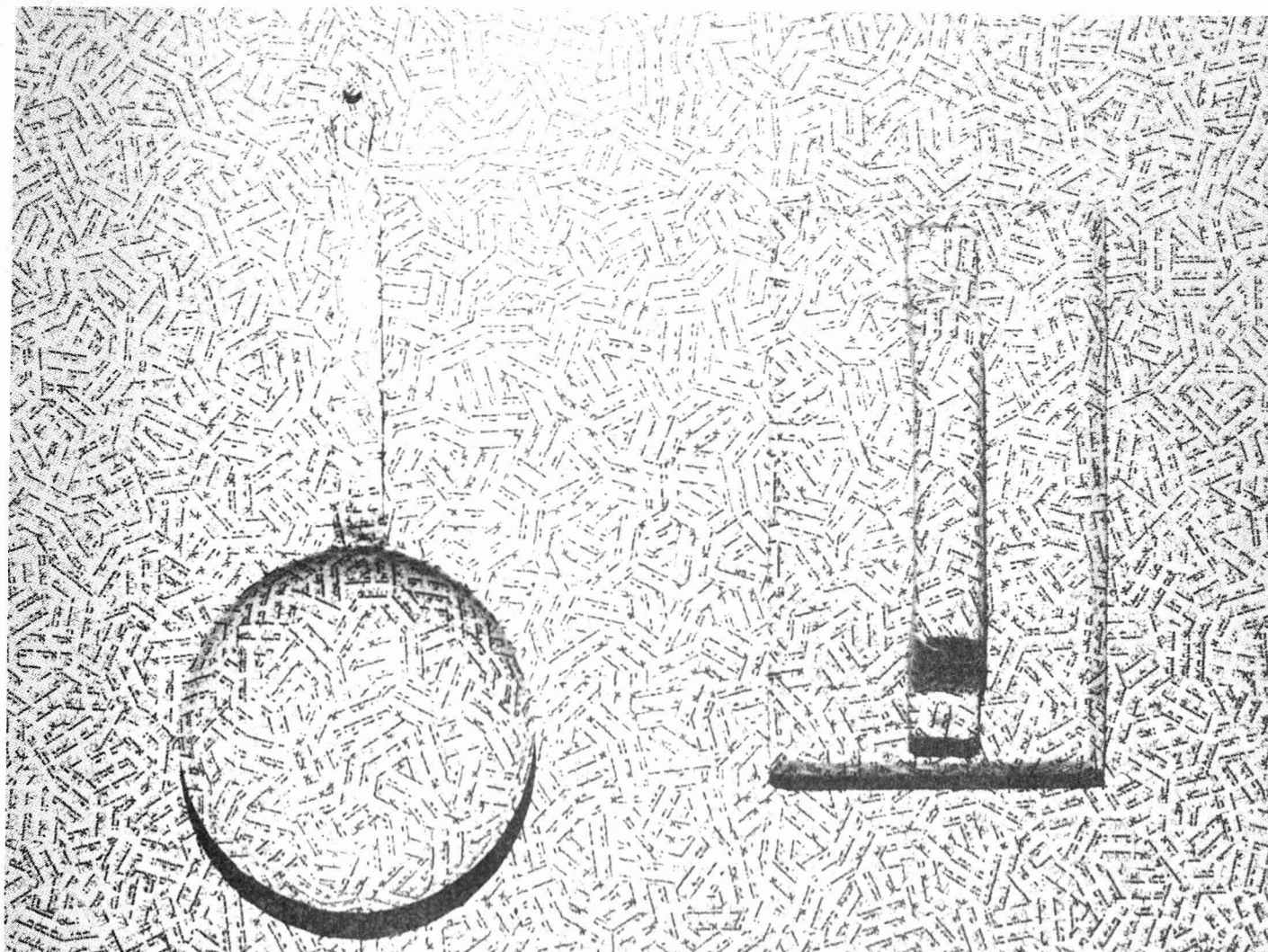
P.: ¿Podrías señalar algún tema que tal vez según tú —conectara todos tus escritos?

HELLER: Las dos novelas son muy distintas. Pues todo lo que sabía sobre el mundo exterior en *Catch-22*, y todo lo que sabía sobre el mundo interior en *Something Happened*. Es decir, creo que la diferencia entre ellas está en que *Catch-22* se ocupa de la supervivencia física contra las fuerzas e instituciones exteriores que quieren destruir la vida y el ser moral. *Something Happened* se ocupa de la supervivencia interior, psicológica, en la cual las áreas de combate son cosas como los deseos —satisfechos o no— que tiene una persona, o la íntima relación con los hijos, tanto de pequeños como cuando crecen; o, en fin, los recuerdos de nuestros padres conforme nuestros mismos padres van creciendo: éstas son algunas de las zonas de disturbio en *Something Happened*. De cualquier modo, en los dos libros trato de encontrar la cercanía de la mente racional con la irracional, es decir, trato de ubicar la posición de la realidad.

P.: La realidad es particularmente difícil de ubicar en *Something Happened*. Por ejemplo, hay una parte en que Slocum discute sus problemas con un psiquiatra. Después, el lector descubre que no hay tal psiquiatra.

HELLER: Slocum le dice al psiquiatra que nunca tiene alucinaciones. El psiquiatra le responde: "¿Y usted qué cree que es esto?"

P.: Para establecer ese nexo entre lo racional y lo irracional empleas muy seguido el humor. ¿Por qué?



HELLER: Puedo ser chistoso —durante media página cada vez, a veces durante más—, aunque no me gustaría poner a prueba mi suerte y tratar de ser chistoso durante diez páginas de corrido. Puedo ser humorístico de varias maneras: con ironía, con diálogo y ocasionalmente con un aforismo o un epigrama feliz. Sin embargo, yo quiero tratar con seriedad la mayoría de las cosas, pero los chistes se me siguen ocurriendo casi a mi pesar. Y esto me pone muy mal.

P.: ¿Por qué?

HELLER: Porque el humor viene muy fácilmente, y yo desconfío de las cosas que llegan fácilmente.

P.: Conversas casi como escribes, en el sentido en que vas de lo serio a lo cómico y viceversa. ¿Podría ser éste el “estilo de Heller”?

HELLER: Tal vez... tal vez hay en esto más verdad de la que estoy dispuesto a reconocer o de la que yo mismo me doy cuenta. Realmente no sé lo que estoy haciendo hasta que la gente lee lo que he escrito y me da sus reacciones. No supe bien a bien qué era *Catch-22* sino hasta tres meses después de haberlo publicado, cuando las personas, a veces extraños que no tenían el menor interés en complacerme o en molestarme, me empezaron a hablar del libro. El libro significó cosas diversas para ellas. Yo creía, por ejemplo, que el sacerdote era el segundo personaje más impresionante de la novela (después de Yossarian), pero resultó incluso inferior a Milo. Del mismo modo, cuando empecé a escribir

Catch-22 me sorprendió que las cosas me resultaran cómicas. Pensé que lo que escribía era humorístico, pero yo no sabía que haría reír a la gente. Un día en mi departamento oí a un amigo, que estaba leyendo un fragmento en otro cuarto, reírse a carcajadas; entonces me dí cuenta de que podía ser cómico. Empecé a usar conscientemente esa habilidad, no para convertir a *Catch-22* en una obra cómica, sino como contraste, como efecto irónico. En realidad no creo que los autores sepan perfectamente qué efecto van a producir en el lector.

P.: ¿Y no es una molestia que el autor (es decir, tú), trabajes sin saber qué efecto conseguirás?

HELLER: No. Por el contrario, esto vuelve interesante el asunto; lo que realmente me inquietaría es que se dijera que mi trabajo es malo al grado de que nadie quisiera leerlo. Y para protegerme de este peligro someto el primer capítulo a mi agente y a mi editor, y cuando ya ha avanzado por lo menos una tercera parte del libro, a mis amigos. Y todos ellos deben ser severos en su juicio.

P.: En tu obra no hay muchas descripciones físicas. ¿Es porque no quieres distraer a tu lector o porque consideras trivial la escritura descriptiva?

HELLER: No, ninguna de las dos. Admiro a escritores como Updike y Nabokov y Vidal, que tienen gran poder de observación. Lo que yo siento, simplemente, es que no respondo a estímulos visuales. Una vez le dije a mi editor que nunca podría escribir una buena metáfora descriptiva así mi vida dependiera de ello. A veces siento que debería incluir en mi na-



rración alguna descripción visual, pero no paso de la cara enjuta y los cabellos blancos. Es cierto que hay poquísima descripción física en *Catch-22*, y también hay muy poca en *Something Happened*. Bob Slocum tiende a considerar a la gente en términos de una sola dimensión, tiende a pensar en las personas —aún en las más próximas— como reducidas a un solo aspecto, a un solo uso. Cuando presentan más de una dimensión el trato se le dificulta mucho a Slocum. A Slocum no le importa cómo se ve la gente, ni cómo están decorados los cuartos, ni qué flores hay alrededor. Hace poco, alguien me dijo que mi sobrino tiene los ojos azules. Le dije que nunca lo había notado. Y mi sobrino tiene 28 años.

P.: *Catch-22* ha sido traducida a todas las lenguas del mundo occidental y a varias del mundo socialista. ¿Hay un placer especial en saber que te leen en varias partes del mundo?

HELLER: Sí, pero al mismo tiempo hay algo incómodo que acompaña a ese placer. Nunca puedo saber con seguridad qué es lo que contienen esas ediciones extranjeras. Se parecen a *Catch-22*, pero ¿quién sabe? Me llegó una carta totalmente desarmante poco después de que el libro salió. Decía: "Estoy traduciendo su novela *Catch-22* al finlandés. ¿Me podría explicar, por favor, qué quiere decir *Catch-22*? No lo encuentro en ningún diccionario. Incluso el cargo de "asistente de la fuerza aérea de los Estados Unidos" (el cargo de Yossarian), es difícil de que en Helsinki lo entiendan con exactitud". Sospecho que el libro perdió demasiado en su traducción al finlandés.

P.: ¿No te parece un poco restrictivo contar *Something Happened* a través de la limitada persona de Bob Slocum?

HALLER: Es cierto que yo mismo habría sido mucho más divertido, más inteligente y más hábil con las palabras que Slocum. Tuve que limitarlo porque si él fuera como yo, no podría estar trabajando en esa compañía; por el contrario, estaría escribiendo *Catch-22*. Y aunque no puedo hacer que hable como Nietzsche o Marcuse, de cualquier modo me ofrece ilimitadas posibilidades en la medida en que me permite establecer la personalidad de alguien que sólo está seguro de que no está seguro de nada. En última instancia es ambivalente, huido, informe. De este modo puedo ponerlo en cualquier estado de ánimo, y hacerlo reaccionar a casi cualquier perspectiva emocional. Slocum no restringe las oportunidades de la novela: las multiplica. Además, lo que me preguntas sugiere que la misión de Slocum es informar. Yo no creo, ni siquiera poniéndome en la posición de autor, que tenga algún conocimiento que comunicar a los lectores. Los filósofos y los científicos sí. En cambio, yo solamente puedo expresar algo con lo que tú igualmente puedes o no estar de acuerdo, pero algo que desde luego ya conocías o habías oído antes. Por eso yo no creo que el "qué" distinga a una buena novela de una mala,

sino más bien el "cómo": la cualidad estética de la sensibilidad del escritor, su talento, su habilidad para crear y comunicar.

P.: ¿Qué tan próximos están tus libros a tu experiencia personal?

HELLER: Ninguno de mis libros ha querido ser autobiográfico. Hasta cierto punto, ambos se basan en mi experiencia personal —*Something Happened* trata de alguien que trabaja en una compañía (como yo), y que tiene una familia (como yo), pero en gran medida también se basa en mi experiencia como observador de la gente y como lector de otros escritores. Después de todo, es un trabajo de imaginación. Y el ingrediente más importante en escribir narrativa es que uno siempre puede optar: ¿quién hará?, y ¿qué hará? Hace años, cuando mi mujer y mis hijos creían que yo estaba escribiendo un *exposé* de nuestra vida familiar, les dije que *Something Happened* no tenía nada que ver con ellos: y es cierto. Le dije a mi mujer, entre chiste y guasa, que no era tan interesante como para escribir sobre ella; y que yo, claro, tampoco lo era.

P.: ¿Qué sientes respecto a Slocum?

HELLER: Cuando estaba escribiendo el libro le dije a varias gentes que, posiblemente, Slocum era el personaje más despreciable de la literatura. Antes de que lo terminara, empecé a compadecerlo.

P.: Slocum dice que sus fantasías valen la pena mientras no haga nada por realizarlas. ¿Has acariciado alguna fantasía así, sintiendo que la echarías a perder (o que te llevaría a la ruina a ti) si intentaras llevarla a cabo?

HELLER: Shirley (mi esposa) y yo discutimos con frecuencia la posibilidad de cambiarnos al sur de Francia. Pero entonces yo pienso en la molestia de sacar otra licencia de manejo, y pienso también ¿qué vamos a hacer si de repente se nos antoja un buen salami? Termino por aceptar que donde me gusta vivir es en una ciudad que conozca muy bien, entre gentes que también conozca perfectamente, y el único lugar en la tierra que cumple estos requisitos es Manhattan. Como sea, la fantasía del sur de Francia es algo que nos vuelve muy seguido, tanto que no hacemos nada por realizarla.

P.: ¿Y no tienes alguna fantasía que te quede más cerca?

HELLER: Bueno, a veces pienso en cambiarme fuera de la ciudad; pero es siempre bajo la idea de ir a New Hampshire y vivir en la puerta que sigue a la de J.D. Salinger. Creo que sólo ahí yo estaría totalmente desligado del país y sin nadie con quien hablar. Pero es seguro que si eso ocurriera, Salinger se cambiaría de inmediato hasta Montana.

P.: Dices —lo aseguraste— que eres muy buena gente con los jóvenes; pero una vez no dejaste entrar a tu hija al departamento. ¿Por qué?

HELLER: Eso fue en mi época de la pizza, cuando no dejé entrar a *nadie* a menos que me trajera una pizza.



P.: Ya sabemos de tu devoción por la comida. ¿Bebes mucho?

HELLER: Sí, pero nunca a solas. Si voy a una fiesta bebo toda la noche. Se me conoce como un borracho agradable. Me pongo muy contento.

P.: ¿Crees que a la mayoría de los escritores les gusta beber?

HELLER: No puedo hablar por la mayoría de los escritores. Pero a la mayoría de las gentes que conozco y que son escritores, no les gusta tanto como a mí.

P.: ¿Tomas algún tipo de drogas?

HELLER: No, y no creo que las drogas sean útiles para un escritor. Pueden distorsionar lo que percibes de modo que te capaciten para ver más, pero no tendrás la habilidad de coordinar lo que sientes con el acto de escribir, que requiere lucidez.

P.: ¿Tienes sueños vívidos?

HELLER: A veces.

P.: ¿En color?

HELLER: No, en blanco y negro.

P.: ¿Has utilizado tus sueños en tu obra?

HALLER: Casi todos los sueños de Slocum son míos; hay uno donde debe ir de un lugar a otro y no puede; otro donde tiene que presentar un exa-

men pero no da con el salón de clase. El mismo Freud tenía un sueño recurrente donde no era capaz de pasar un examen. Cuando yo daba clases en Penn State, con frecuencia soñé que hacía ya quince minutos estaba en el salón, y aún no se me ocurría nada para decir. Era aterrador.

P.: ¿Qué otra cosa puede aterrarte? ¿Crees en el infierno? ¿O en Dios?

HELLER: No me importa si hay Dios o no.

P.: ¿Y si llegara Ralph Nader con un estudio científico donde demostrara la existencia de Dios y del cielo y del infierno? ¿Cambiarías de opinión?

HELLER: No. La experiencia de la vida es más importante que la experiencia de la eternidad. La vida es corta, y la eternidad nunca avanza.

P.: ¿Hay algún modo especial en que te gustaría ser recordado?

HELLER: ¿Recordado? Para entender esa pregunta, ¿debo partir de que has suprimido eufemísticamente la palabra muerte?

P.: Esperábamos que no te darías cuenta.

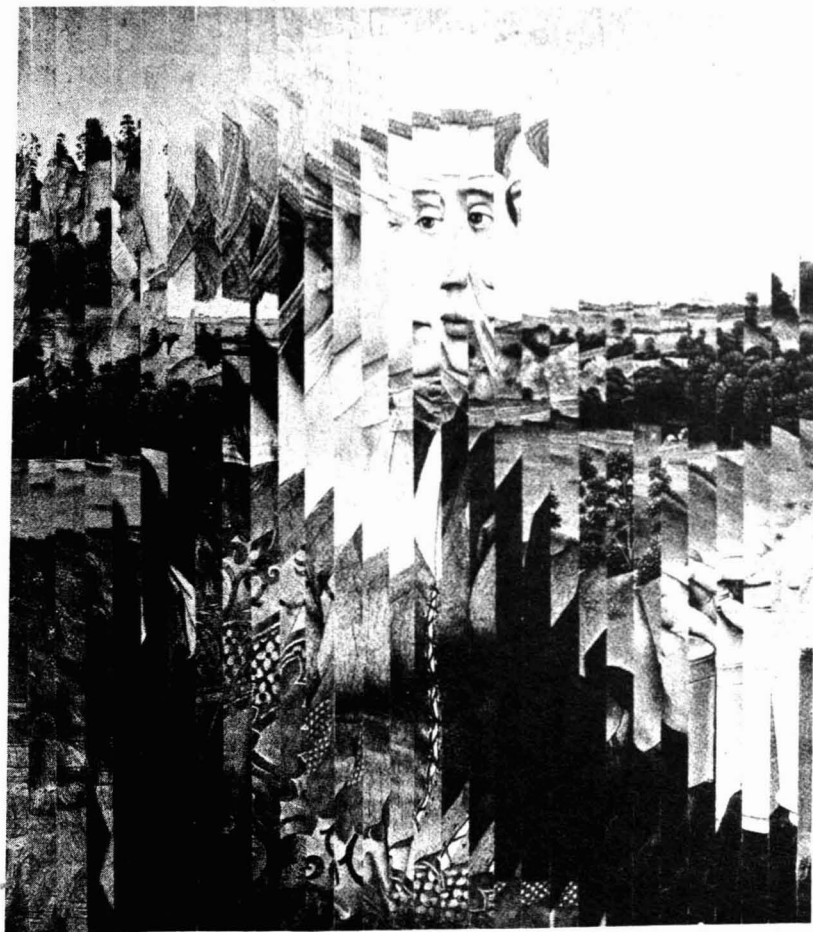
HELLER: Es imposible predecir o controlar el modo en que van a recordarte después de tu muerte. En este sentido, morir es como tener hijos. Uno nunca sabe qué saldrá. En *Fin de Partida* de Beckett, por ejemplo, éste le pregunta a sus padres: "¿Por qué me tuvieron?", y el padre le responde: "No sabíamos que ibas a ser tú".

P.: Yossarian quiere "vivir para siempre o morir en el intento", y Slocum desea "sobrevivir incluso en las Rocallosas", es decir, en las *Montañas Rocallosas*. ¿Le tienes miedo a la muerte?

HELLER: Le tengo miedo a la muerte, a las vacunas y a las clínicas psiquiátricas. Como sea, todos los que ya se murieron parecen haberlo hecho sin problemas. Creo que yo me voy a ir igual, conmigo tampoco tiene por qué ser muy difícil.

P.: ¿Y después de *Something Happened* ya no se te han ocurrido nuevas frases iniciales?

HELLER: Sí, muchas. Creo que cuando un libro ha sido terminado, y le gustó al editor, y se está distribuyendo bien, el autor se precipita en un periodo de casi-locura. Algunos escritores invierten en empresas de uranio canadiense, otros cambian de agentes o de esposas, otros escuchan "voces", algunos se suicidan. No es ése un buen momento para creer en uno mismo. El autor ha estado mucho tiempo bastante preocupado —y ocupado. Recuerdo que una de las primeras frases que se me ocurrieron en esa época era: "El niño, dicen, nació en un pesebre, pero francamente yo tengo mis dudas". No es una mala línea, pero no creo que pudiera derivar un libro. De hecho intenté desarrollarla un poco, y me gustaba, pero finalmente me condujo a la primera línea de Eliot sobre la llegada de los Magos al pesebre, en —creo— *Miércoles de Ceniza: Fue nuestra llegada en pleno frío*. Y después de esto cancelé todo el asunto. Así que creo que sólo me resta esperar que de algún lado me caiga una nueva frase. . .



Luchino Visconti

Apuntes autobiográficos

En dos largas conversaciones —la primera a fines de 1975 y la segunda en enero de 1976—, Aurelio Andreoli grabó las palabras de Luchino Visconti, meses antes de que éste muriera el (20 de marzo de 1976, en Roma).

Son confidencias plenas de recuerdos de su vida familiar, de su infancia y adolescencia; de las personas, influjos y condiciones históricas que determinaron su obra; confesiones acerca de sus preferencias y rechazos.

Estos apuntes, tal vez, podrían formar el núcleo de una autobiografía que Visconti nunca escribió.

¿La autobiografía es un autorretrato o una crónica de nuestro pasado? Quizá es una combinación de ambas cosas. ¿Escribir un libro de memorias? ¿Y para qué? Presiento que aún me queda mucho tiempo. Además, me gusta expresarme con imágenes. Todavía no olvido nada. No sé olvidar.

Me he sentido muy enfermo; pero ahora estoy mejor. Quien me ve, quiere congraciarse conmigo diciéndome que no he cambiado, que tengo un color y un aspecto magnífico. Ya no soy capaz de vivir como vivía hace diez años, pero puedo caminar, conversar, leer y dirigir *El inocente*, mi última película. Tengo una necesidad física de realizar esta actividad: cuando no produzco, me siento triste.

Ocurre a veces que en mi presencia nadie aborda ninguna conversación, dejándome toda la iniciativa. Entonces hago una que otra pregunta, con el propósito de facilitar la charla. Visito a mis amigos; ofrezco mi experiencia, los animo. No hay amistad estéril. Este sentimiento fructifica o no existe realmente. Es importante, como el amor. En los amigos aprecio, sobre todo, la lealtad. Detesto la avaricia, la arrogancia, la hipocresía y la mediocridad. Me siento a gusto conmigo mismo. Tal vez la soledad es una buena compañera: un breve retiro exige siempre un retorno feliz. Para mí, la soledad es una cosa que escojo voluntariamente. No me faltan afectos ni sus ocasiones. No he sentido la necesidad de crearme una familia. La relación con mi familia de origen siempre me apasiona. Nunca me he alejado del mundo en que crecí.

Nací el 2 de noviembre de 1906, a las ocho de la noche. Años más tarde, me contaron que una hora después de mi nacimiento se levantaba el telón de La Scala, para un enésimo estreno de *La Traviata*.

Pertenezco a la constelación del Escorpión: decisión, coherencia, lucha contra la destrucción de los sentimientos.

Mi padre me enseñó a no jactarme de derechos y privilegios derivados de mi nacimiento. Era inteligente; pero mi madre tenía una personalidad más fuerte aún. Mi madre era una buena burguesa, hija de industriales de origen popular (los Erba), que se ha-

bían encumbrado con sus propias fuerzas. Consecuentemente, tenía una gran confianza en sí misma. Parece que mi abuela materna usaba, para hacer el arroz, la misma sartén de cobre que empleaban en el laboratorio para elaborar el aceite de ricino.

Mi madre me hablaba de los funerales modestos de Giuseppe Verdi, pero a los que asistió todo Milán. El Naviglio era entonces la arteria más bella de Milán, tal vez el alma de la ciudad. . . Carruajes a dos caballos, carrozas con cuatro puestos. . . Recuerdo nuestra casa en la calle Cerva. De niño me iba a refugiar frecuentemente en la buhardilla, cuando tenía alguna dificultad con mis familiares o con mi padre. Posiblemente, esto se ha quedado en mí como un hecho freudiano.

El palco en la scala

Cada obra nueva alborotaba a la ciudad. ¿Cómo era posible, para un muchacho de aquel tiempo, no enamorarse del teatro, nuestro teatro de La Scala, frente a tanto entusiasmo? Recuerdo el teatro atestado, fulgurante, y el ruido fragoroso de los aplausos al final de cada acto. Los palcos eran propios. El nuestro era el cuarto, en primer orden, justamente sobre la orquesta.

Muchachos como éramos, pronto intentamos hacer teatro en casa, en un cuarto guardarropa. Yo era actor y director. El papel de Hamlet era mi preferido. La pequeña Wanda Toscanini era la primera actriz. Un preceptor inglés —tipo obsesivo—, se ocupaba de la educación deportiva de mis hermanos (siete). A las seis de la mañana ya todos estábamos en pie. A las seis y media cada uno estaba con su instrumento: yo tocaba el violonchelo. A las siete y media nos íbamos a la escuela. Por la noche venían invitados a cenar, pero los más chicos nos íbamos a la cama.

Mamá era infinitamente bondadosa con nosotros. Ella y yo hicimos un pacto: si ocurría algo grave andando yo lejos, ella me esperaría. Llegué a su cabecera a tiempo sólo para oír mi nombre en sus labios.

En Villa Erba, con los hermanos

En verano, nuestra familia se trasladaba a la Villa Erba, a orillas del lago Como, o bien a Grazzano, cerca de Piacenza. Felices días, a la orilla del lago. Mis hermanos y yo hacíamos planes, pero estallaba puntualmente la tormenta. Nos quedábamos contrariados, en silencio, con las caras pegadas a los vidrios rayados por la lluvia. Una tempestad destruyó al árbol más bello del jardín. Todavía todo está presente en mí, vivo. De vez en cuando nos dormíamos sobre la hierba, en el letargo de las siestas, rodeados por un temblor de grillos y cigarras. Por la noche mostrábamos a nuestros padres los semblantes soñolientos. Nos dormíamos tan pronto dejábamos la mesa. Tanto corríamos. Luego llegaba el otoño, la



vendimia. Y los muchachos, acongojados por la próxima reapertura escolar, vendimiábamos emociones, imágenes y sueños. De joven me rebelaba contra cualquier imposición a la que debía someterme. Era un devoto de los últimos pupitres. Me ocultaba detrás de los condiscípulos. Tenía una neta preferencia por las disciplinas literarias. Pasaba noches enteras leyendo (a los catorce años ya había leído todo Shakespeare), y mi cuarto era un montón de libros, sobre todo de clásicos franceses.

Vivir es también recordar. “¿Usted vive de recuerdos?”, alguien podría preguntarme. “¿No sigue hacia delante?”. Pero si olvidar significa no tener ya ganas de destilar, gota a gota, millones de experiencias, encuentros, voces, sonidos, colores. Los recuerdos existen: es una desgracia si se borran. Estamos hechos de cosas que ocurrieron “antes”. Los recuerdos familiares me resultan muy agradables. Por esto amo tanto recordar.

Después de mi enfermedad fui a convalecer a la Villa Erba, que era de mi bisabuela; luego, de mi madre, y ahora es herencia de mis hermanos Edoardo, Ida y Uberta. He reencontrado la luz singular de cada estancia a ciertas horas del día. Pero me sentí triste. Mi debilidad física me impidió reconstruirlo todo de memoria. Durante mi convalecencia, Ida ordenó que llevaran la “moviola” a una sala que una vez “hospedó” a los caballos de mi abuela. Allí pen-

saba terminar el montaje de *Ludwig*. Abrí las ventanas. El sol, el sol me da la vida, me alegra siempre. Nosotros también florecemos y nos marchitamos, como las flores. La podadora mecánica no podía cortar el pasto que creció bajo los árboles. Reconocía el rumor de otro tiempo: la afiladura de una hoz.

Con mi hermana caminé por una callecita de nuestra infancia: siguen vivas las plantas que hace tantos años nos vieron pasar. Reencontramos un libro que solíamos leer. Recuerdo los viejos miedos, las dudas que durante toda la noche nos obligaban a seguir hablando, fervorosamente.

No fue culpa nuestra si la primera guerra mundial resultó, para los que éramos niños, sólo un juego. Las “*fräulein*” alemanas se licenciaban o eran licenciadas, y salían de las casas señoriales. Todos los días desfilaban alegremente las infanterías por las principales calles de la ciudad, y nosotros exultábamos. Los chiquillos teníamos el derecho de llevar a cenar a soldados aliados. Una noche llegamos con un poeta francés que chorreaba poesía como un géiser. Nos habló de sus amigos, agazapados en las trincheras, entre agua y lodo, para protegerse de las balas y las bayonetas, mientras atentaban contra la vida de los otros.

En aquellos años, llenos de incertidumbre y rebelión, asistí a las clases en el “gimnasio”. Gabriele D’Annunzio se sepultaba vivo en el Victorial: una tumba faraónica donde el poeta buscaba una oscuridad más oscura. Las actrices de ese tiempo abrían los ojos de par en par, como vitrales de iglesia: Lyda Borelli y Francesca Bertini habían dado el ejemplo. Las mujeres de alta sociedad acortaron sus faldas y frecuentaban las carreras: con programas, binóculos en las manos, escabeles bajo los pies y gentilhombres en *tight* al lado. El maestro Toscanini fue abofeteado porque se negó a iniciar un concierto con el himno fascista. Toscanini era el ídolo de los milaneses: La Scala era Toscanini.

El nazismo fue una tragedia. El fascismo fue más bien una farsa: una farsa trágica. En muchos casos, el fascismo ha sido también una tragedia, entendámonos. Pero la delincuencia y criminalidad del nazismo son más grandes que las del fascismo. A mí me parece que de todas las interpretaciones que se han hecho del nazifascismo, la más precisa es la de considerar este fenómeno como la última fase del capitalismo en el mundo: la consecuencia extrema que no puede sino preludiar una evolución en sentido socialista.

Con *Los malditos* (“El crepúsculo de los Dioses”), he querido hacer un Macbeth moderno. De hecho, los dioses obran y se mezclan con los hombres aún en nuestros tiempos, como las divinidades paganas, como los héroes wagnerianos. El dinero es el instrumento de su poder; el templo donde se les rinde culto es la fábrica coronada de chimeneas.

Al comenzar la segunda guerra mundial habían terminado ya con las caballerizas. No tenían tiempo

Luchino Visconti
con Bjorn Andersen
en *La Muerte en Venecia*





Luchino Visconti

para seguir ocupándose de caballos. Habían pasado ocho años entre cuadras y pistas de adiestramiento, entre jinetes y cronómetros.

El periodo más interesante de mi vida fue el de la Resistencia. Estábamos a solas con nuestros pensamientos, con nuestros sueños. A solas con una imagen, una imagen tras otra de nuestros amigos que estaban quién sabe dónde. Algunos eran obreros; otros, intelectuales. Todas las noches sus madres esperaban que volvieran a casa.

Arrestado por los fascistas

"Me entristece estar sola", dijo una partidaria. El respondió: "También a mí". Fui arrestado por los fascistas de la banda Koch, en un apartamento de Roma, uno de aquellos apartamentos de los que salíamos hacia nuestras actividades clandestinas. Fui sorprendido con mi pistola en el bolsillo. Me arrastraron a la pensión Jaccarino, su sede, y luego me golpearon en la celda. Me dijeron: "O dices nombres... o verás". También interrogaron a mis amigos: "Nombres". Ninguno de nosotros los dio. Algunos de nosotros no podíamos ni llevarnos la tasa a los labios, ni aturdir el dolor de las heridas, pues teníamos destrozados los dedos de las manos.

Vendí la mansión de la calle Salaria, en Roma. Los nuevos propietarios cortaron las viejas trepadoras de los muros. Lo lamento. Amaba ese verde invasor que subía hasta el techo de la fachada. Me he instalado en un ático de la Roma moderna. Espero a que termine el arrendamiento de una villa que compré en Castelgandolfo, en las colinas Albani. Conforme pasa el tiempo, admiro más la belleza de la naturaleza. Ahora soy un aficionado a la jardinería. Conozco cualquier tipo de terreno o de mantillo. Prefiero las herbáceas de flores perennes. Los arbustos con flores también son bellos. Tengo un vivero. Camino por el jardín y gozo el aire, la luz. Luego, de nuevo al trabajo, a la luz del set, que tanto amo. Lleno de esperanza, contemplo un trabajo que haré. *La montaña mágica*, de Thomas Mann, es una película que me gustaría realizar. La he resuelto ya en mi mente.

Me acompaña mucho mi hermana Uberta, mi único familiar que vive en Roma. Mi más grande amiga. Tengo un perro pastor de los Pirineos. Lo compré. Es enorme, como el perro blanco de la película *Ludwig*. Necesito interrumpir mi relato, pues mi hermana Uberta abre la puerta para que vaya a comer... A lo lejos, un niño golpea un tambor de hojalata. Olvidaba decir que con la ayuda de un fisioterapeuta estoy aprendiendo a caminar otra vez... La soledad es la constante compañera de un hombre. Sobre todo para un intelectual de mi generación. En la película *Violencia y pasión* ("Grupo de una familia en un interior"), como ya en *Muerte en Venecia*, quise narrar la disensión entre arte y vida de un artista envejecido. Un profesor (Burt Lancaster)

ter) que, pasados los cincuenta años, descubre la soledad. Como un sonámbulo, se despierta al borde de un abismo. Este hombre severo, tan dado a la introspección, jamás previó su complicación con una familia ajena y desgraciada. Admite, por consiguiente, ser un mal profeta de sí mismo. Desde *El Gatopardo* transcurrieron más de diez años, y Burt Lancaster es todavía un hombre muy bello. Bella cabeza, mirada penetrante. Sin embargo, el tiempo pasa velozmente, siempre más veloz... En esta película es un exiliado en el mundo de hoy, con un amor desenfadado por los cuadros que representan escenas de sociedad, costumbristas, lo que en Inglaterra nombran "conversation pieces". Cuadros que muestran afectos humanos, por ejemplo: un escenario de una mañana de mayo, con el jardín, los pájaros, la casa rodeada de muros y, al centro, las figuras humanas, en las que el pintor cuidó cada fragmento, cada detalle...

La madre: un tema constante

También Silvana Mangano sabe ser gran amiga, cuando quiere ser amiga. Siempre he procurado ser discreto con ella, de no abrumentarla con mi admiración. ¿Por qué se dice que en mis obras la figura femenina aparece siempre ambigua y maltrecha? A veces. Según sea el asunto. El comedor es el lugar de reunión para el encuentro y desencuentro de los personajes. En muchas de mis películas, *Rocco y sus hermanos*, *El Gatopardo*, *Vagas Estrellas de la Osa Menor*, *Los malditos*, *Violencia y pasión*, asistimos a las comidas trágicas. La vida es una colmena: cada quien vive y trabaja en su propia y pequeña celda. Todos se reúnen allí, en un núcleo central, con la abeja reina. Y los dramas se desatan.

Otro tema constante es el de la madre imperiosa, autoritaria. De *Bellissima* a *Rocco y sus hermanos* y a *Los malditos*, la madre "clueca" impone a sus hijos sus entusiasmos y errores, así como sus problemas, sus traumas y aspiraciones. Cuando yo era joven y más o menos guapo, la admiración de las mujeres me impresionaba y halagaba. Lo confieso. Me gusta ver mujeres bellas. Las mujeres son criaturas maravillosas, pasionales. Pero por defecto de racionalidad provocan continuamente desorden y turbación.

Sí, tengo muchos amigos: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, quienes habitualmente son mis compañeros de trabajo; Adriana Asti, Peppino Patroni Griffi, Nora Ricci, Laura Mazza, Enzo y Flaminia Siciliano, Domietta Herculani. Me gusta que me hablen de ellos mismos, de sus ocupaciones. Me olvido de mí mismo. Noto su atención, solicitud y ternura. Entonces vivo más intensamente.

Su relación con Jean Renoir

Viví algunos años en París, y en el año de 1935 fui ayudante de director de Jean Renoir, a quien



considero mi maestro. Renoir, que cuando joven había sido un apasionado ceramista, me decía que el arte de la cerámica y el cine tienen algo en común: el autor, director o ceramista saben lo que quieren. Pero puesta la obra en el horno, nunca se sabe si saldrá tal y como se quería o será una cosa distinta. En aquellos años parisinos puse en el fuego mis aspiraciones. Renoir era un hombre extraordinario. Rodeado de militantes de izquierda, ejerció en mí un gran ascendiente artístico y moral. De Renoir recuerdo su extraordinaria capacidad para dirigir a los actores; la riqueza de su humanismo. Su ternura esencial para el ser humano y su trabajo. Yo le hablaba como se le habla a un hermano. Qué meticulosidad la suya, qué técnica. . . Sus películas *La gran ilusión* y *La bestia humana*, son dos obras maestras. Me cuentan que Renoir continúa teniendo una gran vitalidad, tan llena de intereses. Esos años que pasé en París me siguen asombrando por la audacia, el pintoresquismo, la bohemia, la potencia creadora. París conservaba todavía el perfume de la *Recherche* de Marcel Proust.

Para mi primera película, *Obsesión* (1942), Renoir me dio una sinopsis suya de *El cartero llama dos veces* ("The postman always rings twice", de James Cain. Para mi presentación como director, yo tenía preparado "L'amante de Gramigna". Pero Pavolini se opuso: era una historia de pillos. Entonces re-

noir, de su puño y letra escribió en el manuscrito: "Basta ya de pillos".

Seis millones para *Obsesión*

Filmamos *Obsesión* con seis millones de liras mías. Salíamos de la guerra y cada uno intentaba reaccionar contra la desesperación, la desorientación, y se advertía la necesidad de comunicarse, de salir fuera de uno mismo. De un lado estaba el mundo burgués, que tendía hacia un conservadurismo de fondo, revestido de plumas de pavorreal; del otro lado, un mundo anticonformista, lleno de fermento y rebelión. Elegí el ataque y la negación polémica al hueco conformismo. Toqué a todas las puertas, con el proyecto de *La tierra tiembla* en mis manos. "Una historia de pescadores, mineros y campesinos en Sicilia", les decía, y todos me daban la espalda. Nadie me tenía confianza. Sólo el Partido Comunista creyó en el proyecto y me ayudó con tres millones de liras, que se acabaron con las primeras tomas. Y proseguimos, ora vendiendo un cuadro de la familia, ora haciendo colectas entre la *troupe*. En noviembre de 1947 estaba en Acitrezza, eligiendo las locaciones. Nos quedaban seis meses: del invierno al fin de la primavera. La realidad misma era poesía: casas blancas, humildad hogareña, barcas encalladas en la playa, imágenes de cielos derramados sobre el mar. Para los diálogos de la película me serví del dialecto local, cerrado y estrecho, viejo de muchos siglos. La piedad de Giovanni Verga hacia "los vencidos" evolucionaba dentro de mí como una cólera por la injusticia. También hice *Bellissima* con poco dinero, teniendo como único capital a Anna Magnani. Luego, a partir de *Livia*, ("Senso") todo ha sido más fácil. Pero ésta era mi cuarta película.

Con Palmiro Togliatti

Creo que la verdadera grandeza de un hombre consiste en identificarse con su pueblo. Este era el caso de Palmiro Togliatti, que al final de su vida era un ser joven, más vivo que la mayor parte de los jóvenes de hoy. La vejez también forma parte de la vida, con su pena y su reposo, su desesperación y esperanza. Togliatti emanaba candor, buena voluntad, genialidad, gentileza. Un verdadero intelectual, tan raro en la política. La mayor parte de los políticos actuales no tiene nada qué decir, no tienen una palabra que dejar a estas nuevas generaciones tan llenas de incertidumbre. Ellas se oponen instintivamente a cualquiera que amenace la libertad. Por esto mismo he condenado las invasiones soviéticas en Hungría y Checoslovaquia. Togliatti era un gran amigo, y si velé sus restos, no lo hice porque él fuera el secretario del Partido Comunista. Togliatti asistió a las exhibiciones de las obras que yo había dirigido. Después me escribía sus impresiones. Ni siquiera se perdía los estrenos de mis películas. Tam-

Rocco y sus hermanos



bién escribía sobre ellos sus juicios e impresiones, con su caligrafía precisa y diminuta. Conservo sus cartas. Estoy poniendo en orden la correspondencia, reordeno los documentos de mi vida.

La última vez que vi a Togliatti fue en una exhibición privada de *El Gatopardo*, apenas terminada. Me dijo que nuestro pesimismo estaba cargado de voluntad; y antes que lamentar el orden feudal, tendía a la postulación de un nuevo orden. Luego me escribió: "El baile de la película es apoteosis y desastre. Dicen que es largo. No es verdad. No corte usted ni un centímetro de película."

Anna Magnani

También la muerte de Anna Magnani fue dolorosa: un quebrantamiento del mundo que me rodea, un desgarramiento en mis costumbres, difícil de curar. Anna tenía un carácter difícil; era más pagana que cristiana, de un primitivismo vigoroso, ruidoso. Reñíamos continuamente, pero no en el trabajo (*Bellissima*, en 1951; *Nosotras, las mujeres*, en 1954). Sabía recitar y despertaba en mí emociones profundas. Anna estaba celosa y se sentía excluida de una amistad que ocupaba el primer lugar en mis proyectos y pensamientos; de una intimidad en la que ella no podía entrar: sentía el miedo de estar perdiendo amigos cuando los veía demasiado distraídos en otros problemas. Combatía ese instinto con muy poca fortuna. Era capaz de guardar rencor por una bagatela. Perdía el control y reventaba como un río desbordado. Cuando pasaban esas explosiones, vivía alerta, temiendo una nueva descarga. En una ocasión llegamos a la ruptura completa: dejó de saludarme y desapareció del ambiente. Yo me decía: "Algún día volverá." Años después la encontré en una tienda. Me echó los brazos al cuello. Se comportaba instintivamente, y sus gestos y palabras atraían nuevamente el afecto. Sonreía radiante, como si uno ya no tuviese peligro que correr. Observar su semblante era lo mismo que mirar la expresión de millares de creaturas.

Experiencias teatrales

En diciembre de 1944 me confiaron la dirección de *Los padres temibles*, de Cocteau, para el Eliseo de Roma, con una compensación de doce mil liras. En 1928, terminado mi servicio militar, dirigí la preparación escénica para dos espectáculos de la compañía teatral del Edén, que fundó mi padre. No podía presumir de una gran experiencia, así que debía experimentar. Dispuse de dieciséis días para las pruebas y los papeles principales: la Pagnani, primera actriz; Rina Morelli y la Braccini. Gino Cervi, primer actor. Como actriz joven hice actuar a la Morelli y provoqué un alboroto. El pobre Cervi andaba arriba y abajo, diciendo: "Animo, muchachos, la comedia acabará en el primer acto." Debutamos en enero de 1945. Fue un triunfo de público y crítica.

Paralelamente, en Milán, Giorgio Strehler —un joven director que yo no conocía aún—, ponía en el Odeón *Calígula* de Camus. No recuerdo un solo espectáculo de Strehler que me haya dejado inconforme. Giorgio Strehler, Grazio Costa, Ettore Giannini y yo renovamos el teatro, bien o mal, pero lo hicimos. Más que un trabajo de invención, el nuestro fue un trabajo de limpieza. Era necesario poner orden en el espectáculo, en el mismo escenario; imponer una nueva disciplina a los actores, darle a la función un sello de veracidad. Suprimí al apuntador; luché contra el viejo vicio de la improvisación; impuse horarios de hierro a un público moroso, poco respetuoso de nuestro trabajo. Así moría el teatro italiano decimonónico.

Cine, teatro, lírica: el problema de darle vida a un espectáculo siempre es igual. Pero hay más independencia y libertad en el cine. Me ha sucedido que haciendo cine, pensara en prosa; dedicado a la prosa, que pensara en el cine.

Si los hechos hubiesen sido distintos, mi obra habría tenido un rostro distinto. Es claro que los hechos han pesado sobre los desarrollos de mis películas. Siempre me he preocupado por el hombre, por su supervivencia, por su orgullo, para no quedarme constreñido a recitar un monólogo, para no condenarme a vivir de mí y para mí. Pongamos como ejemplo la segunda guerra mundial. Mientras duró, yo también tuve que esconderme; he tenido amigos que fueron capturados y asesinados. En 1943: el principio del fin. Dejé de hablar. Una extraña duda aleteaba también sobre mi sueño. La desesperación era el sentimiento de los débiles. ¿Acaso porque la guerra se había vuelto la decadencia de la vida, infelicidad?

Las cartas de Marlene

Volvamos a mis amigos. Cuando me sentía mal y ansioso, me sentía perdido, sin pensamientos. Marlene Dietrich me escribía largas cartas, indicándome la terapia a seguir. Ella me devolvía el sentimiento de bienestar y seguridad. Recuerdo una carta suya: "Deja que el tiempo pase; es la mejor manera de derrotarlo." Esto es, ser inconscientes del tiempo. No es fácil. La fotografía de Marlene siempre está sobre mi escritorio: la presenta sobre un fondo de niebla. Semicubierta un poco por el viejo marco de plata, una dedicatoria en francés para el amigo Luca: "Siempre pienso en ti."

Marlene es alegre, juvenil: came y huesos de la mejor calidad. La luna siente envidia de su blancura. ¿Dura, egoísta? ¡NO! Es afable, humana, amistosa. No es de las que tienen el corazón en un refrigerador.

Los nuevos directores

Detrás de mí está el pasado. Ya hice el relato que debía hacer como director. Me he concedido una





que otra tregua con *Puente entre dos vidas* ("Las noches blancas"), que no es una película degradante. En *Violencia y pasión* he afrontado también temas más particulares y privados. Pero es que tras de mí tengo un pasado de lucha que puede justificar este tardío refugio en un aislamiento que rechacé durante tantos años. Los jóvenes directores, en cambio, están en crisis antes de comenzar. Su hermetismo es en realidad un esfuerzo para ocultar su carencia de visión. Tal vez tengan una buena película sobre sus propias crisis, pero después ya no tienen que decir. A los treinta años se resignan como hombres de ochenta. Y continúan explotando su padecida autobiografía, o se deslizan hacia el *show* formalista, condimentado con virtuosismos del género San Francisco y Santa Clara. ¿Pero por qué me azuzan tanto para que hable de mis colegas? No, Francesco Zeffirelli no es un colega... ha sido mi asistente.

Entre algunos notables está Francesco Rosi, pero él ya no es un joven, es un director de la generación intermedia. Rosi no se apegaba con tenacidad a su propio trabajo, como lo hacemos nosotros.

Con *El conformista* y *Ultimo tango en París* Bernardo Bertolucci ha hecho dos buenas películas. Estimo a Bertolucci. Lillian Cavani ha estado muy bien dirigiendo *Milarepa*, *Los canibales* y *Portero de noche*, que considero una bellísima película.

Decía que no encuentro originalidad en los nue-

vos directores. Quiero comprender, pero no encuentro la respuesta a mi alrededor. La nuestra es una palanca vieja que está por terminar, sin herederos. Jean Luc Godard ha hecho escuela, pero no soporto a sus imitadores. Marco Bellocchio tuvo un buen arranque, pero se agotó pronto.

Nuestra generación cinematográfica, en cambio, ha sido valerosa, ha continuado a pesar de las dificultades económicas, políticas y ambientales. Eramos tres: Rossellini, De Sica y yo, cuando empezamos. Luego llegaron Antonioni y Fellini. Con *Paisà*, *Ladrones de bicicletas*, y tal vez también con *La tierra tiembla*, iniciamos un cierto movimiento. En la realización de *Los vitelloni*, Federico Fellini hubo de haber suspendido diez veces el rodaje; no tenía dinero para seguir adelante. Diez veces la suspendió, buscó dinero, aulló, amenazó, pero siguió adelante. La poesía de Fellini está en el recuerdo, en la crítica de costumbres.

Sé cuánto ha padecido Antonioni con *Las amigas*, una película bellísima, para la cual no encontraba productor. Antonioni es el maestro que sabe describir lo inaprehensible del vivir contemporáneo.

Roberto Rossellini tiene una profunda personalidad humana y una preocupación constante por la integridad del hombre. Estos son los pilares de nuestra cinematografía.

Me gusta seguir viendo el trabajo de los otros directores. Me agrada Ken Russell, pero no siempre. Veo todas las películas de Luis Buñuel, quien ve la pantalla como una ventana abierta a la poesía. La temática de este director surrealista deriva de la sed de verdad, de su gusto por escandalizar a los burgueses.

Me han gustado inmensamente *Gritos y susurros* y *Escenas de un matrimonio*, de Ingmar Bergman. Ningún director presenta mejor que él al ser humano en continuo fermento. No existe problema, no existe personalidad que él no sepa iluminar con intimidad y precisión. En Bergman aprecio asimismo su amor por la dirección teatral.

Conciencia de los personajes

Mi atención, como autor y director, se ha enfocado sobre el conocimiento de los personajes, su disgusto moral, su empeño por comprender. He analizado las relaciones entre hombre y hombre, entre hombres y sociedad, entre hombre y cosas. Estoy convencido —y no de ahora—, que uno de los medios para observar a la sociedad contemporánea y sus problemas, es el de estudiar el ánimo de ciertos personajes representativos en cualquier parte, arrinconados. En esta indagación me he servido de la conquista del pan cotidiano (*La tierra tiembla*); del fenómeno de la emigración interna (*Rocco y sus hermanos*); del antiguo enigma etrusco (*Vagas estrellas de la Osa Menor*); de un baile (*El Gatopardo*), y hasta de una

Rocco y sus hermanos





batalla (*Livia*). ¿Mi película más querida? ¡No! No es *Livia*. Es *Rocco y sus hermanos*, por sus vicisitudes de jóvenes meridionales que viven en una ciudad del norte. Se ha dicho que en *Rocco y sus hermanos* se eliminan, a través del amor, abismos de siglos, psicologías, costumbres, contrastes entre norte y sur. En los comienzos de mi carrera me fue muy útil la lección de Giovanni Verga, que comprendió muy bien el desgarramiento poderoso y neto de la realidad siciliana y meridional.

En mis películas siempre hay una inspiración literaria. En "Senso", Franz cita a Heine: "Y el día del juicio resurgen los muertos a gozar y a sufrir eternamente. Nosotros permanecemos abrazados, sin que nos importe el paraíso ni el infierno."

En *Violencia y pasión*, Lietta cita algunos versos de Auden, escritos poco antes de morir:

When you see a fair form, chase it / And if possible embrace it / Be it a girl or a boy. / Don't be bashful: be brash, be fresh. / Life is short, so enjoy / Whatever contact your flesh / May at the moment crave: / There's no life in the grave.

Amor por los decadentes

"¿Es usted un decadente?", me ha preguntado alguien, fingiendo asombro. Sí, soy un decadente. "Decadente." Me agrada mucho. Me divertiría menos ser acusado de futurismo. ¿Refinado? Sí, claro que sí. Conozco mi fama de director exigente, terror de los empresarios teatrales y de los productores cinematográficos. "Ese loco de Visconti, que exige botellas de Dom Perignon, joyas de Cartier y de Bulgari, rosas de la Costa Azul y linos de Holanda en las camas." Amo a los decadentes europeos: Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Huysmans... Pero particularmente a Marcel Proust y a Thomas Mann. En sus obras, Mann fue cada uno de nosotros, así como felicidad e infelicidad. Lo comprendo, aunque él haya sido un alemán de Lubeck y yo sea un italiano de Milán.

La cultura francesa ha sido para mí muy formativa, porque desde joven viví en Francia. Después descubrí la cultura alemana, y me resultó como una toma de conciencia más severa, más seria, que influye todavía en mi trabajo. Estoy ligado al gran filón de la literatura alemana que termina con Mann, como reanudación de Goethe y Schiller. *Los Buddenbrook* es una novela que siempre he tenido en mente. *La montaña mágica* es un proyecto que acaricio desde hace mucho tiempo. El misterio de la enfermedad, del sufrimiento, es fascinante en este libro. Qué cosa no han logrado los alemanes en arte, literatura y música. ¡La música! Escucho a Wagner, Mahler, Strauss, Beethoven, Verdi.

Siempre me atrae la antinomia arte-vida. Esto es, el contraste entre un artista y sus aspiraciones

estéticas y su vida cotidiana; entre su ser aparentemente más allá de la historia y su participación obligatoria en las condiciones históricas.

"Prefiero las derrotas"

Alguien ha dicho que yo no le dejo espacio a la esperanza. Sin embargo, en mis películas la esperanza no abandona jamás al infeliz que la busca. También se espera cuando uno está desesperado. Quizá la espera es, en sí misma, la felicidad.

En "La caduta degli dèi" no abrí espirales de esperanza. Crear la hipótesis de una salvación para esa maraña de víboras habría sido como decir: esperamos que esos monstruos vuelvan a vivir. Pero la familia Valastro de *La tierra tiembla*, espera. Y Rocco cree en una suerte mejor para los italianos meridionales. También Aschenbach, en *Muerte en Venecia* tiene la esperanza de que la belleza le envíe un mensaje.

En verdad, los llamados "personajes positivos" tienen en mis películas un desarrollo relativamente limitado. Prefiero relatar las derrotas, describir almas solitarias, los destinos aplastados por la realidad. Hablo de personajes cuya historia conozco muy bien.

Cada una de mis películas esconde otra: mi verdadera película, la que nunca he realizado, sobre los Visconti de ayer y de hoy.

El conflicto entre jóvenes y viejos

El mundo actual está en crisis moral, social, espiritual. Pero las derrotas nunca son totales ni definitivas, sino temporales. Y de cada derrota nacen nuevas fuerzas y vigor. Este es el concepto que sostiene también a algunos de mis personajes. No soy pesimista. Cada época tiene sus periodos oscuros. La conciencia siempre viene después. Dentro de poco se aclararán también estos años que ahora nos parecen tan confusos.

A los jóvenes les diría: tengo fe en ustedes. Mi trabajo les pertenece. Que los una la solidaridad. Si es posible, vivan más unidos. Esto no es un discurso de moral, sino de lealtad. Después del referéndum y del 15 de junio, hemos comprendido que la unión del pueblo arroja del templo a los mercaderes. Dios existe sólo en nuestra conciencia. Es más hermoso creer que hablar.

La verdad triste es que la vida del hombre está desgarrada por fenómenos opuestos y ajenos, como decía Jung. Día y noche, nacimiento y muerte, felicidad y desventura, bien y mal. Ni siquiera podemos estar seguros de que un elemento prevalezca sobre el otro. La vida es un campo de batalla. Existe el conflicto entre jóvenes y viejos. Los jóvenes, con su fascinación, su vitalidad e irracionalidad, su obstinación en no creer. Los ancianos, sin ilusiones, encerrados en sus recuerdos, satisfechos de su propia cultura y esperanza.

Henry Miller

De la autobiografía de Henry Miller

"Para los que piensan, la vida es una comedia. Para los que piensan o trabajan, pero por medio de los sentidos, la vida es una tragedia."

La suerte no pudo nunca ser menos avara con Henry Miller: a los setenta y nueve años estaba por quedar terminada la película The Henry Miller Odyssey de Robert Snyder, y Bradley Smith le proponía publicar su autobiografía. Aunque en un principio Miller rechazó la oferta, después de 18 meses se había reunido la cantidad de cinta magnética suficiente para dar forma al libro. El mismo Smith editó la cinta por temas eliminando de éstas todas las partes que no pertenecieran a Miller. Así, para 1972 aparecía la versión empastada bajo el nombre My Life and Times que el mismo Miller había hecho el favor de revisar y corregir.

Pretender que el libro es una suerte de autobiografía sería caer en un exceso: en realidad no quita ni añade mucho que no haya sido escrito. Lo interesante, como lo imaginó Miller, es el cambio de perspectiva: se trata, esencialmente, de un libro platicado. Los pasajes que siguen pertenecen a los dos primeros capítulos (Now, Writing) de este libro. No contienen el texto íntegro de Miller: han sido editados en favor del lector y del espacio.



I

Empezaré diciendo que la forma en que paso la mayor parte de mi tiempo no es del todo la forma en que me gustaría. Esto es porque sigo siendo un hombre con cierta conciencia de la cual estoy arrepentido. Soy todavía un hombre atento de los mismos deberes y obligaciones contra los que he estado luchando toda mi vida. Así es como lo siento, de pronto quisiera mandar todo a la chingada, largar todo al carajo. Quisiera —y lo he repetido una y otra vez—, tan lejos como fuera posible, no hacer nada, quiero decir, absolutamente nada, casi vegetar. Por supuesto que no se trata de vegetar en la acepción común del término; para mí significa estar inactivo, desatender todo aquello que la gente considera importante. En los últimos años he insistido en el paso del hacer al ser; me interesa más lo último. En realidad no existe nada que desee realizar, nada tiene un valor real sobre mí, nada es tan importante como para que tenga que ser realizado y, a pesar de esto, día tras día estoy haciendo estos pinches quehaceres que me han sido impuestos por otras gentes. Tengo muchos proyectos y todos creen que deben saber lo que estoy haciendo, cómo vivo, qué es lo que ha sido de mi vida y demás. Me molesta profundamente el estar en cierta forma remoldeando todo aquello relacionado con mi vida o los proyectos del futuro.

No quiero planes; concretamente no tengo planes para el futuro. Todos los días cuando me levanto me gusta decir como dicen en Francia: *le bel aujourd'hui* y me gusta pasar el día de la forma que me plazca aunque no tengo ninguna en especial. Me encuentro en aquel maravilloso punto en el que no encuentro la necesidad de llevar ninguna forma de vida prescrita. Pero no lo puedo hacer: soy muy bien conocido para cualquier cosa, la gente me estorba y mis amigos son a menudo mis peores enemigos. No los puedo ignorar, ni lo intento. Actualmente no existe la opción. Creemos tener alternativas pero el temperamento, el carácter y la forma de vida previa, todo lo que se ha hecho en la vida, dictan lo que se debe hacer, gústenos o no.

De esta forma, hasta cierto punto, me siento víctima de mi propia creación, de una obra que ahora mucha gente considera importante y estoy pagando las consecuencias. El tiro me salió por la culata de una forma muy extraña. La gente dice que la debo estar pasando a toda madre, que tengo dinero, una casa bonita, alberca, mujeres alrededor y demás. Es una fantasía.

Es cierto que mi vida nunca es aburrida. Siempre hay gente yendo y viniendo todo el tiempo, es decir, amigos, amigos de amigos y mujeres, así que de aburrición no padezco. Algunas veces desearía poder lograrlo, que no hubiera nada que hacer y que el tiempo corriera muy lentamente. Pero estoy condenado —o tal vez lo contrario, no sé lo que sea— con una mente que con frecuencia está cambiando de parecer. Los engranes nunca paran. En la noche me levanto dos o tres veces para anotar lo que haré al día siguiente. Y no quiero hacer nada

Traducción y nota de Antonio Saborit

De la autobiografía de Henry Miller

mañana, pero he de hacer algo; quizá me dedique a buscar un libro que he estado deseando leer. Mi mente nunca para.

Vivo de algún modo en una contradicción tremenda, aunque, digamos, no muy dolorosa. Estoy contradiciéndome al decir que todas estas cosas no tienen una importancia para mí y otorgarles, no obstante, cierta importancia. No me detengo en menudencias: todo lo que *quiero* hacer lo tengo que hacer —ese es el alemán en mí que detesto. Y lo hago, llevo a cabo estas órdenes, estos impulsos. Constantemente estoy respondiendo.

Económicamente no tengo ningún problema. Quizá podría vivir dos años con todo lo que he ahorrado, es decir, en caso de que mis ingresos pararan, de que no me llegaran más. Sin embargo, creo que siempre tendré los suficientes dividendos de mis libros como para seguir viviendo. Pero nunca sería capaz de vivir como lo hago actualmente. De cualquier modo tampoco me importaría. Esta vida que llevo no me sienta bien. Siempre he vivido muy humildemente y el lujo no me interesa, no me gusta tener sirvientes. Aquí hago mucho del trabajo doméstico. Por un tiempo yo solo me encargué de la casa, limpiaba los pisos, lavaba los platos y cocinaba. Ya no me gusta hacerlo pero lo puedo hacer. El hábito lo adquirí en París donde todo lo tenía que hacer yo. Solía cocinar unos platillos maravillosos para mis amigos en un tiempo increíble, no sé cómo le hacía. Todavía cocino algo para mí de vez en cuando.

El día ideal para mí sería, primero que nada, el día que no acarrearía ninguna interrupción, sin ninguna llamada telefónica, sin nada de visitas o de cartas inmediatas o importantes por responder. Un día para mí mismo. Entonces podría consentirme la escritura de algunas cartas. Me levantaría muy tarde y únicamente cuando me sintiera con la fuerza y el vigor necesarios como para brincar de la cama. No le prestaría atención al tiempo; cualquier hora del día que fuese, al carajo; esa es una de las cosas que más me molesta, la hora. Tiempo para comer, tiempo para hacer ésto o aquello, no, lo detesto. Ahora que estando de buen humor podría incluso escribir algo más que las cartas porque todavía hay muchas cosas que me gustaría escribir, y no estoy hablando de un libro enorme.

Pero antes que nada me echaría una buena nadadita. Después me gustaría —pero sólo de vez en cuando y preferiblemente al finalizar la tarde— que me cayera un buen amigo y además buen jugador de ping-pong. Nadaría y jugaría ping-pong. Una comida francesa de ser posible. Luego me encantaría ir al cine —que es lo que a menudo hago por las tardes. Si no encuentro la película que quiero me la juego con una película japonesa. Nueve de cada diez me gustan. Pero con las anunciadas como la gran película termino por salirme a los diez o quince minutos nueve de cada diez veces y, muy de vez en cuando veo películas de primera clase. (Una maravillosa excepción fue *Satiricón* de Fellini.) Finalmente, me pondría a leer. Siempre leo en la cama y siempre tengo seis u ocho libros en la cabecera y voy pasando de uno a otro.

Siempre que pasa una mujer por aquí me pongo muy contento y, por supuesto, pasan. Voy a decir algo acerca de

estos coños disponibles. El acostarme con uno de ellos quizás no sea lo más importante en la medida en que me interesa más ser capaz de pasar un buen rato con una mujer; si se trata de irse a la cama, bien, y si no, también —ya no existe el *sine qua non*. Aprecio a las mujeres a mi alrededor como se pueden apreciar las flores: añaden algo a la atmósfera, hacen la vida más interesante. Siempre he preferido estar rodeado por mujeres que por hombres. Hago amistades muy fácilmente pero no quiero tener un montón de amigos, mi vida está plagada de ellos —quienes, por decirlo así, han impedido mi progreso antes que ayudarme. Es una forma muy cruel de decirlo aunque no es exactamente lo que quiero decir. Estoy en deuda con ellos en muchos aspectos, pero cuando se trata de algo que en realidad tengo muchas ganas de hacer son mis amigos quienes se interponen en mi camino antes que mis enemigos. Consumen gran parte de mi tiempo. No se me tome a mal, aprecio la amistad y no soy un misántropo, e incluso creo ser fiel.

Por lo mismo que atraigo a mucha gente, ésta siempre termina enchinchándose, metiéndose en todas partes. Cuando oigo el timbre recuerdo lo que leí en alguna parte acerca de D. H. Lawrence, que solía esconderse en la cocina o en cualquier lado con tal de que no lo atraparan. No les digan que estoy, es lo que siempre ando diciendo, o que me fui de viaje. No creo que se trate de una actitud engendrada por la época aunque sí debe tratarse de un factor. En mi caso se trata de una fobia, del mismo modo que el teléfono es y ha sido una fobia toda mi vida, incluso cuando trabajaba en la *Western Union* en donde tenía que arreglármelas para hablar con tres personas a la vez en diferentes teléfonos. Todo el tiempo hay gente viniéndome a ver, incluso gente que no conozco y que nunca invité. Puede ser que sea bueno, malo o lo que sea, pero ¿cómo me las arreglo? Humanamente es imposible. Me encanta estar con mis verdaderos amigos. Algunas veces le abro la puerta a algún extraño que termina por demostrar que es una persona maravillosa —lo cual no implica que lo quiera volver a ver, con una vez es suficiente.

Hace como un año que he vuelto a interesarme por la música y particularmente por el piano, que hace años solía tocar. Tuve la gran fortuna de hacerme amigo de Jakob Gimpel, el concertista de piano. Ahora voy dos veces al mes a su casa a tomar clases. Debo decir que esa es una de las grandes aspiraciones de los últimos años —el asistir a una clase. Me abre toda una serie de perspectivas nuevas. La mayoría de sus alumnos son pianistas talentosos y cada uno toca lo primero que se le viene en gana. Después que terminaron de tocar los hace repetir eso mismo frenándolos y corrigiendo, mostrándoles precisamente lo que está mal y lo que les falta en la interpretación. Debo subrayar esa palabra: *interpretación* —es algo que me produce un gran placer. Con respecto a ciertas cosas en la vida esa es una de las palabras que más me agradan, *interpretación*. Considérese el campo de la astrología, hay de astrólogos a astrólogos, y los únicos que valen la pena son aquellos que cuentan con el don de la interpretación. Cualquiera puede aprender a





reconocer un trazo pero de ahí a hacer una buena interpretación del carácter y del destino de un hombre hay mucha diferencia. Lo mismo sucede con la música, la crítica, la escritura, la pintura. Cada vez que asisto a esa clase aprendo un poco más acerca de la interpretación.

Ya no toco el piano en serio. Algunas veces me siento y me pongo a parodiar, imito el estilo histriónico de algunos pianistas y hago como si estuviera tocando. Por supuesto que siempre toco las teclas equivocadas. No pretendo tocar seriamente porque esto implica un gran trabajo y, como pianista, carezco de algo muy importante: talento. Por esto renuncié a seguir haciéndolo. No puedo improvisar y no puedo interpretar. Para mí no significa nada el poder sentarse al piano y tocar una sonata de Beethoven. ¿Alguna vez podré tocar como el Sr. Gimpel o sus alumnos? Nunca, nunca en la vida. Es posible que aprenda a tocar medianamente y no tiene nada de chiste el no poder llegar a hacer bien estas cosas, mi oído está tan bien adiestrado como para quedar satisfecho con una interpretación mediocre.

Todo supone tiempo y disciplina. Se debe practicar regularmente o no tiene caso, hay que estar ahí y practicar todos los días. Esa es una de las razones por las que un hombre como Picasso resulta tan maravilloso, nunca pierde el pulso porque siempre está sobre él. Incluso ya no tiene que pensarlo más: se encuentra precisamente en sus dedos. Levanta el pincel y el pincel le dice qué hacer —o algo así.

Seguramente me he vuelto algo perverso. Lo que quiero decir es que quiero ser lo opuesto de lo que soy y sin embargo, para ser franco, estoy muy contento tal y como soy. No quisiera cambiar y he ahí una gran contradicción. Lo admito descaradamente. Hay que acentuar el problema del *ser* vs. el *hacer* porque no se trata de un conflicto personal, es un problema de todo el mundo. Este ajeteo de panal, esta actividad sin sentido es contra lo que estoy. Debo agregar otra cosa: siempre hay una parte de mi vida que guardo en secreto, incluso a mis amigos. Esta es de la que nunca escribo y es una parte muy importante en mí. (Existe una pequeña porción de la vida de uno que constantemente está siendo reducida de tamaño. Y esta parte remota, esta parte de la mente, puede ser la más importante, aquella que nos permite terminar todo lo que se emprende en la vida.)

Soy un hombre que constantemente está enamorado. La gente dice que soy un romántico irremediable y quizá sea cierto. En todo caso, estoy agradecido de los poderes que me permiten ser como soy, que me han acarreado penas y gloria. No me gustaría ser de otra forma. La gente trabaja mejor, es más creativa, cuando está enamorada. Por lo que resulta cierto que si se es creativo existe mucho trabajo involucrado. A menudo pienso en el Antiguo Testamento y la forma en que Dios creó al mundo en seis días, le pareció bien y ahí lo dejó. Supuestamente estaba satisfecho de su creación.

Pero no me parece que se trate de una idea acertada de la creación, porque ésta avanza constantemente; una vez que se

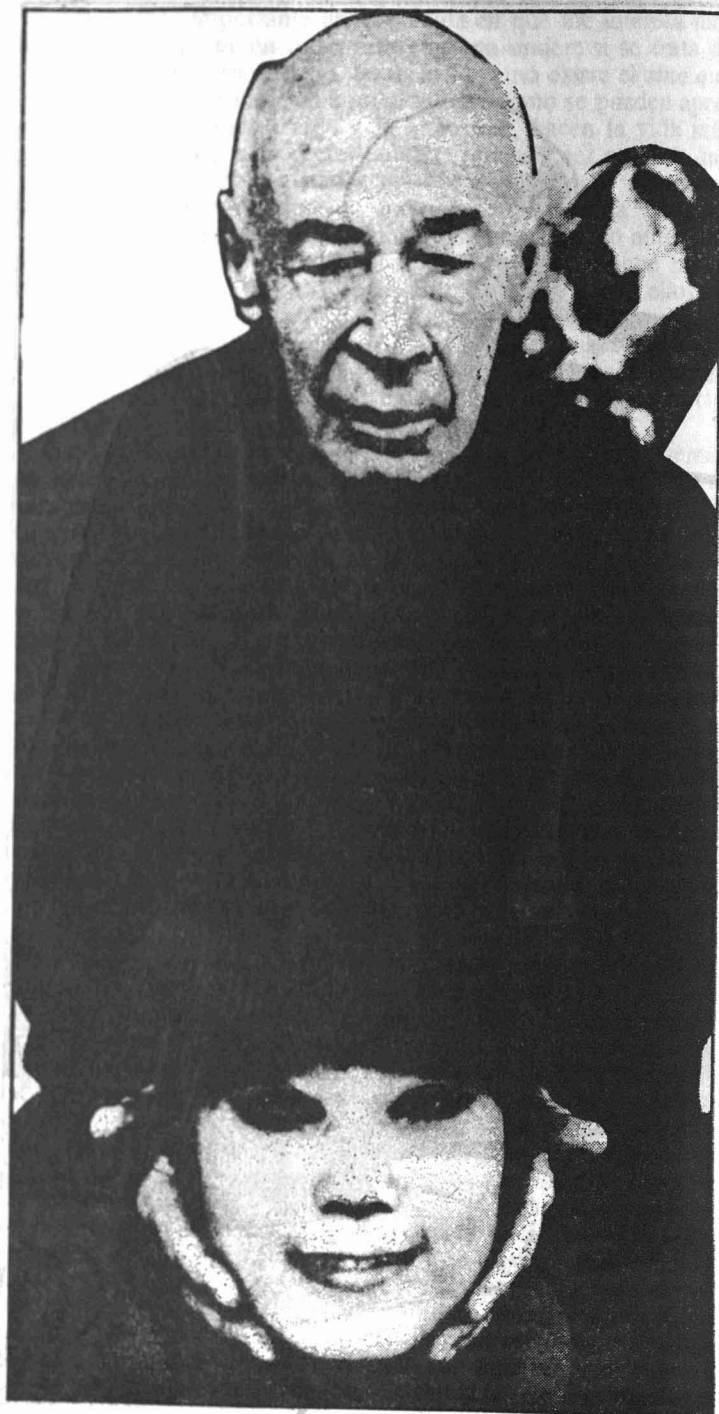
ha empezado se convierte uno en parte de su propia creación —contra lo cual no se puede hacer nada. Todos aquellos que somos un poco conscientes e inteligentes sabemos que tenemos que jugar un papel en la vida. A veces se dice que se puede hacer esto o que se podría hacer esto otro, pero no es cierto. No existe la alternativa. Eres lo que eres y serás eso mismo. Pero en realidad carece de importancia discutir si es algo cierto la idea del "papel en la vida" —al menos le da fuerza al ego y sentido a la vida misma. Uno se desarrolla en la medida en que puede jugar con sus mejores mañanas. La tragedia de nuestra época está en que las gentes no se dan cuenta de su papel, no están conscientes de él y son para tenerles lástima.

En algún momento todas las personas que han venido a entrevistarme han preguntado cómo me convertí en escritor. Les he dado una respuesta que tal vez pueda ser cierta pero no sé hasta qué punto. Les explico que fui un fracaso, que intenté todo lo demás, y ¿por qué entonces no ponerme a escribir? No se trata de una respuesta muy convincente pero a pesar de todo algo tiene de cierto. La verdad es que tenía miedo de convertirme en un escritor. No pensé que tuviera habilidad, se trataba de algo muy importante. ¿Cómo iba yo a decir *soy un escritor*? Quiero decir escritor con E mayúscula —un escritor como Dostoiévsky, Joyce, Lawrence y demás. Así que lo dejé para el final.

Me parece preferible llevar una vida correteada, peligrosa y con ciertos temores a aquella del vendedor con su portafolio. Se trata de la vida propia, de la miseria y del infortunio personales. Se es de una sola pieza. Cualquier cosa que suceda, buena o mala, es uno quien la está encarando y no cualquier doble. Un vendedor es un hombre con una personalidad dividida: por un lado el marido, el padre, el protector de la familia y por otro el esclavo que emprende las cosas con vehemencia y dice sí a su jefe y hace un sin número de cosas en las que no cree. Pero cuando se está desamparado y se tiene que pedir ayuda no se es más que uno mismo, se está desnudo, a la deriva e indefenso. Siente uno que todo el tiempo está cargando con su propio yo. Es cierto que existen dos clases de servidumbre. Uno no puede deshacerse de ellas; ambas resultan terribles y espantosas, pero haciendo lo que le gusta a uno hacer se guarda cierto sentido de la libertad —incluso cuando esta libertad sea para pasar hambre y sufrir.

Acaso, después de todo, esta sea una gran verdad, en el más alto de los sentidos: la vida es *servidumbre*. Pero hay servidumbre voluntaria e involuntaria. La servidumbre voluntaria incluye a las grandes figuras —y al decir esto no me estoy incluyendo aquí. Me refiero a los personajes famosos como San Francisco, por ejemplo, que eligió dedicarse a una vida de servicio a la humanidad y padecer voluntariamente toda clase de humillaciones y sacrificios.

Me aflige muchísimo la idea de que yo también pueda tener lo que se llama una doble personalidad. Últimamente me han leído la mano varias veces y siempre descubren que las líneas del corazón y de la mente están muy juntas. Se supone que



esto no es muy común. ¿Qué es lo que significa? No lo sé. Primero pensé que era algo conflictivo. Pero es algo más; como pensar y sentir. Para las personas que piensan, la vida es una comedia. Para aquellas que piensan o trabajan por medio de sus sentidos, la vida es una tragedia. Pienso que en mí hay mucho de esto. Siempre tengo este sentimiento de estar dividido. Con frecuencia alcanzo a ver dos alternativas. No soy un pensador muy lógico. Mis sentidos dictan en gran medida mis pensamientos. Al expresarlo por medio de la escritura trato a menudo de no decir que soy un optimista o un pesimista. Me gustaría pensar que existe algo más allá de los contrarios, creo que es el verdadero punto de vista.

Soy una persona religiosa pero no fanática. Digámoslo muy sencillamente: cuando decimos que no sólo de pan vive el hombre se trata de una frase muy sutil. Lo que quiere decir es que no es el triunfo en la lucha por la vida —ganar el pan, la seguridad, la protección a la esposa y los hijos— lo que sostiene al hombre. Se trata de algo impalpable, es un espíritu. No se le puede nombrar ni definir, es más grande que cualquier otra cosa, abarca todas las cosas.

Creo sentirlo cuando entro en contacto con esto y uno se percata de su presencia al hablar con las gentes: entre ellas están las de "un espíritu menor" y las de "un gran espíritu". Nadie carece del suyo pero la llama es insignificante en algunos casos. La mayoría de las gentes no parecen ser más que breves llamas parpadeantes. Se da uno cuenta de ello cuando se las compara con algún individuo que es todo fuego, todo esplendor. Aquellos en que la llama del espíritu es enorme son ejemplos extraordinarios de seres humanos.

La mayoría de nosotros somos, tan sólo gente. Sin embargo, esa idea no es capaz de alentarnos lo necesario y es algo con lo que nunca he estado de acuerdo, el considerar a todos los demás tan sólo como *gentes*. Es agradable y poco pretencioso hablar de esta manera y significa ser afectuoso y buen vecino y *simpático*. Esta bien. Algunas veces, también —y creo que hasta los más santos desean y actúan así— es necesario estimular a la gente. Se le tiene que codear, empujar, activar. Se le tiene que picar para que despierte. Uno lo hace sin consideración alguna de tal forma que se den cuenta de sí mismos, de sus potencialidades. La mayoría de nosotros vivimos muy abajo de nuestro potencial.

Cuando se dice "*gente*, tan sólo", se habla de todos aquellos que viven bajo la línea del horizonte, que no se han levantado. Están ahí como un cajón suave sobre el cual flotamos confortablemente. Es cierto que estas gentes son las que nos mantienen, son ellas quienes hacen la obra del mundo y que si pudieran hacer otra obra harían una más grande. No considero que sea realmente tan importante aquello que llaman la obra del mundo, ni que día tras día sea glorificada. Sería más conveniente si a la gente se le dijera que fuese floja, evadiera el trabajo, que holgazaneara feliz y tranquilamente, sin preocupaciones ni molestias. Creo que podríamos terminar con este trabajo cualquier otro día. Siempre es lo mismo, el cotidiano y asqueroso trabajo.

Dijo Jesús: "Mirad cómo crecen en el campo las azucenas; ni se afanan ni se mueven." El trasfondo de esto es que estamos creando una obra no porque tenga que ser realizada sino porque somos una punta de entrometidos que no sabe nadar en la corriente de la vida. Preferimos una actividad sin sentido a una actividad genuina, que incluso pudiera convertirse en una completa inactividad. No pretendo que uno se esté quieto y que no haga nada, sino que lo que se haga tenga cierto sentido, cierto significado.

Voy a decir algo que parece contradecir a lo anterior pero a menudo la verdad posee esta cualidad paradójica. Se puede tomar como un par de contrarios que se funden en uno. Lo que quiero decir es que un hombre que se mete de lleno en esta vida de un modo consciente y deliberado es porque le agrada lo que está haciendo. Es casi tan libre como el hombre que anda sin rumbo fijo por la calle. Cuando algo se acepta por completa ya no puede martirizarnos. Pero son excepciones.

Con frecuencia me cuesta trabajo empezar a escribir, pero empiezo. Parto de cualquier cosa que se me venga en mente —puras tarugadas por lo general. Después de una página o dos, me doy cuenta de que ya estoy encaminado. No importa dónde se empiece, siempre se vuelve a lo que se es. No hay modo de escapar de uno mismo. Por ejemplo casos como Flaubert, Balzac, Henry James, que son considerados escritores objetivos. No escribieron en primera persona: crearon tipos, imaginaron personajes, cada vez algo exterior a ellos. No obstante, siempre se puede encontrar a Henry James o a Balzac en lo que escribieron. Turguénev vs. Dostoievsky es otro caso. Este último se pasó todo el tiempo asistiendo a su propio nacimiento. Turguénev fue el sobrio estilista, el académico. Pero tampoco pudo deshacerse de sí, se le reconoce en cualquier línea. No importa cómo se aproxime a una cosa, siempre se volverá sobre uno mismo y las obsesiones personales. Por cierto, Dalí habló de una manía obsesiva en el artista como si en realidad un artista no fuera bueno a menos que se encuentre poseído y obsesionado. Y, de hecho, Dostoievsky estaba poseído. Dalí me llama más la atención como un hombre obsesivo. Ambos son ejemplos de hombres que estuvieron en el asidero de algo superior a ellos.

Otros artistas tratan de evadir esto. Por "otros" quiero decir aquellos que el mundo mira favorablemente como más acabados, como artistas más logrados. Un gran novelista como Tolstoy, por ejemplo, sería considerado de esta manera. Del otro lado estaría Dickens —un individuo completamente distinto. ¿Quién influyó más al mundo? En realidad yo creo que Dickens influyó más al mundo que Tolstoy y que, finalmente, Dickens sobrevivirá a Tolstoy. Dickens tocó un nivel humano más profundo. Y, de pasada, señalaré algo más: era un gran humorista. Esa es su gran cualidad, nos hace reírnos de nosotros mismos.

Creo que fue Baudelaire quien dijo: "Estén siempre tomados." ¿Pero que significa eso? Estar siempre extasiados. Estar siempre llenos de una intoxicación divina. Ese era el sentido



de aquello. No era borrachera en el sentido brutal del término. ¿Y quién, si no Rabelais, celebró esto más que nadie? Tengo en uno de mis libros un pasaje hermoso donde cito a Arthur Machen, el escritor galés, cuando habla de la obscenidad de Rabelais, de la larga lista de palabras obscenas que fluyen constantemente en Rabelais. Dice algo sobre su efecto: "Obsérvese que no se trata de un catálogo cualquiera. Es algo anormal. Va mucho más allá de lo normal, está sobrecargado; tiene cierto significado más allá de todo esto."

No podrían encontrarse en el mundo occidental dos ciudades tan diferentes como el Nueva York de 1850 y el París del mismo año. Sin embargo, Baudelaire encontró un vínculo en las obras y el personaje de Edgar Allan Poe. En cierto modo ambos fueron dos parias. Poe, una figura desacreditada; Baudelaire, incluso hasta un poco más —él mismo se creó esta imagen. Escupió sobre la sociedad. A pesar de las diferencias de lugar y de hombres, todo el tiempo encontramos estas correspondencias compartidas.

En mi libro sobre Rimbaud hay una coda al final que es una especie de fragmento surrealista. Me fui sobre libros de todo tipo buscando datos y nombres y títulos para escribir esas dos o tres páginas. Traté de demostrar que, conforme iba terminando el siglo XIX, todos los artistas prominentes en ese siglo eran personajes trágicos. El siglo XIX, como se sabe, fue un siglo de progreso material, de la llamada ilustración, racionalismo, etcétera. Los artistas estuvieron en contra de esto y acabaron todos crucificados. Muchos de ellos murieron tempranamente de una manera horrible. Nietzsche terminó loco en un asilo, Van Gogh y Rimbaud murieron uno tras otro a la edad de 34 años. Es un completo catálogo de desastres. Sin embargo, todos estos hombres compartían ampliamente la visión de algo mucho mejor por llegar.

Me refiero a los espíritus torturados porque son ellos quienes reflejan ese "espíritu", la víctima del siglo pasado. Los afectados lo son porque tratan de preservar lo que es vital para nosotros. Tómese a Blake que empezó en el siglo XVIII y continuó en el siguiente: fue una gran figura, profética y enigmática. Ahí está Nietzsche. Un loco como Strindberg. Qué revuelta y qué severidad de grupo social. Estas figuras descubren al mundo moderno por separado, sus dilemas son lastimeros. Hombres como Balzac, Ibsen, Nietzsche, representan en su obra la peculiar tragedia del hombre. Ellos la previeron, observaron lo que le estaba sucediendo al mundo y al hombre.

El hombre del siglo pasado empezó a sentir una soledad que nunca antes había sentido, al menos hasta donde he leído. A lo largo de un siglo la ha venido sintiendo y cada vez se encuentra más solo y más atomizado. Ha sido fragmentado. Está consigo mismo como nunca antes había estado porque en el pasado contaba con la tradición y las convenciones. Ahora no queda nada en el horizonte: ningún gran líder, ningún Moisés que pudiera sacarnos de la barbarie. Ahora le corresponde al hombre salvarse a sí mismo, no puede pedir ayuda a nadie, esa es la esperanzadora y desesperada cualidad de los tiempos mo-

deros. El hombre tiene que reconocer que es algo más que un ser humano o desaparecerá. Vivir o perecer. Vivir al máximo. La historia religiosa del mundo ha sido la de un hombre con bastón. Ahora estamos tirando los bastones, tenemos que aceptar o rechazar a Dios, es ahora cuando las cosas tienen que ser realizadas y no después.

En el pensamiento de Occidente siempre han existido el bien y el mal, pero en la metafísica hindú llegaron más allá de eso, y dieron con la única solución: trascender los conflictos, no mirar una sola idea como buena y la otra como mala. Se debe tener una visión que abarque ambas. Se trata de una actitud casi divina, desde que se supone que Dios mira las cosas imparcialmente: mañana estarás muerto, esto y lo demás. Dios no se apura por uno. Dicen que Dios protege al gorrión. Para mí todo esto es pura mierda. Como todos sabemos Dios nunca ha cuidado a nadie, nos hemos cuidado y jodido unos a otros dentro del mismo negocio. Así que cuando hablamos de esquizofrenia no pienso que estemos pasando por un mal período y que en alguna época remota fuera lo contrario. No me parece que sea de esa forma pero sí creo que la única salida para el *Homo sapiens* es la muerte. Tiene que llegar a existir otro tipo de ser humano con una conciencia diferente. No tendrá nuestros problemas, serán otros, no tendrá lo que yo llamo problemas miserables e insignificantes. Los mayores problemas para mí son el hambre, la guerra y la injusticia —problemas que debieron de haber sido resueltos hace miles de años. Cualquier hombre inteligente y sensible está por encima de todo esto —para él éstos no son problemas.

He notado que la influencia oriental en la escritura y en la filosofía es más fuerte que nunca. Estuve interesado en la filosofía china y en la hindú a los 18 años, pero cuando hablo de Krishnamurti, hay un hombre que supera todo esto. Creo del mismo modo que la filosofía nunca hizo bien a nadie. La metafísica es otra cosa: son juegos que el hombre practica: tiene cabeza y hay que utilizarla. Estos recursos únicamente sirven de entretenimiento, el hombre no vive de eso. Le preguntaron a Krishnamurti acerca de la muerte; bueno, dijo, ¿quién sabe algo de la muerte? Es muy cierto, nadie sabe nada, ¿para qué molestarse pues con eso? Lo principal es no temerle. No obstante, no soy de la opinión de que el hombre deba tener siempre ante sí el problema de la vida y la muerte. No me gusta la idea de tener problemas solucionables.

En cierto sentido es muy diferente ser un escritor ahora que cuando lo era en París. Digamos que ahora el escritor se gana la vida más fácilmente, se le publica más rápido. ¿Pero qué tipo de publicaciones y qué tipo de escritores? No se toman en cuenta los mejores escritos y no es ninguna solución para los verdaderamente creativos. Siempre tienen problemas porque están adelantados a su época y siempre serán crucificados hasta que no forjemos otra sociedad, una en la que el artista sea reconocido por lo que verdaderamente es, un líder y un curandero. Y ese día no lo veo muy cercano.

Mi horario no ha cambiado. Recuerdo que en París me



levantaba tarde, pero parece que actualmente no lo puedo hacer bien. Ahora estoy empezando a disfrutar la media noche. Después de la televisión y de ver en ella a algunos cómicos puedo leer los libros más profundos, aquellos que requieren toda mi concentración. Me encuentro mejor a mediodía —a esa hora nací. Los astrólogos dicen que es el mejor momento —la hora en que se nace—, y así ha sido para mí durante mucho tiempo. Lo recuerdo porque era a mediodía cuando podía escribir a gran velocidad y era entonces, sólo entonces, que me llamaba mi esposa y me decía que estaba lista la comida. Era difícil parar.

Soy un adicto a los libros y al cine, pero el efecto de ambos no es el mismo. El cine satisface en mí algo que los libros no pueden hacer. (Las películas, por ejemplo, satisfacen a la vista.) Antes que nada, creo que una de las grandes diferencias entre ambos es que a una película no se le puede poseer como a un libro que es, digamos, comestible: vivimos y nos nutrimos de él; en cambio la película —si es alguna muy buena—, proporciona algunos momentos maravillosos que después se desva-

necen. De hecho se pueden recordar ciertas cosas pero no duran siempre ni con la mejor de las películas, mientras que al libro se le puede palpar: se vive una y otra vez por días y semanas, y se vuelca sobre uno repetidas veces. Deja una impresión permanente cuando se trata de alguno muy bueno. Con el cine no sucede lo mismo. Lo que quiero señalar es que ciertos personajes del cine se quedan metidos en la cabeza, se les puede dar vida constantemente. Con un libro nunca se sabe a quién se parece un personaje, hay que imaginarlo.

La imagen cinematográfica es sumamente fuerte; me gusta más que la del teatro. Solía ir al teatro con frecuencia pero en la actualidad difícilmente me paro por uno. No puedo soportar una pieza mediocre aunque de vez en cuando puedo aguantar una película mala porque algo está sucediendo, en realidad se trata de muchas cosas a la vez. No es la anécdota lo que me retiene, es el color y el movimiento, la acción. Existen ciertos tipos con los que me puedo identificar por estar muy cercanos a mí; algunos son atractivos y otros espantosos pero memorables. Se está observando gente viva —y se vuelve más real,



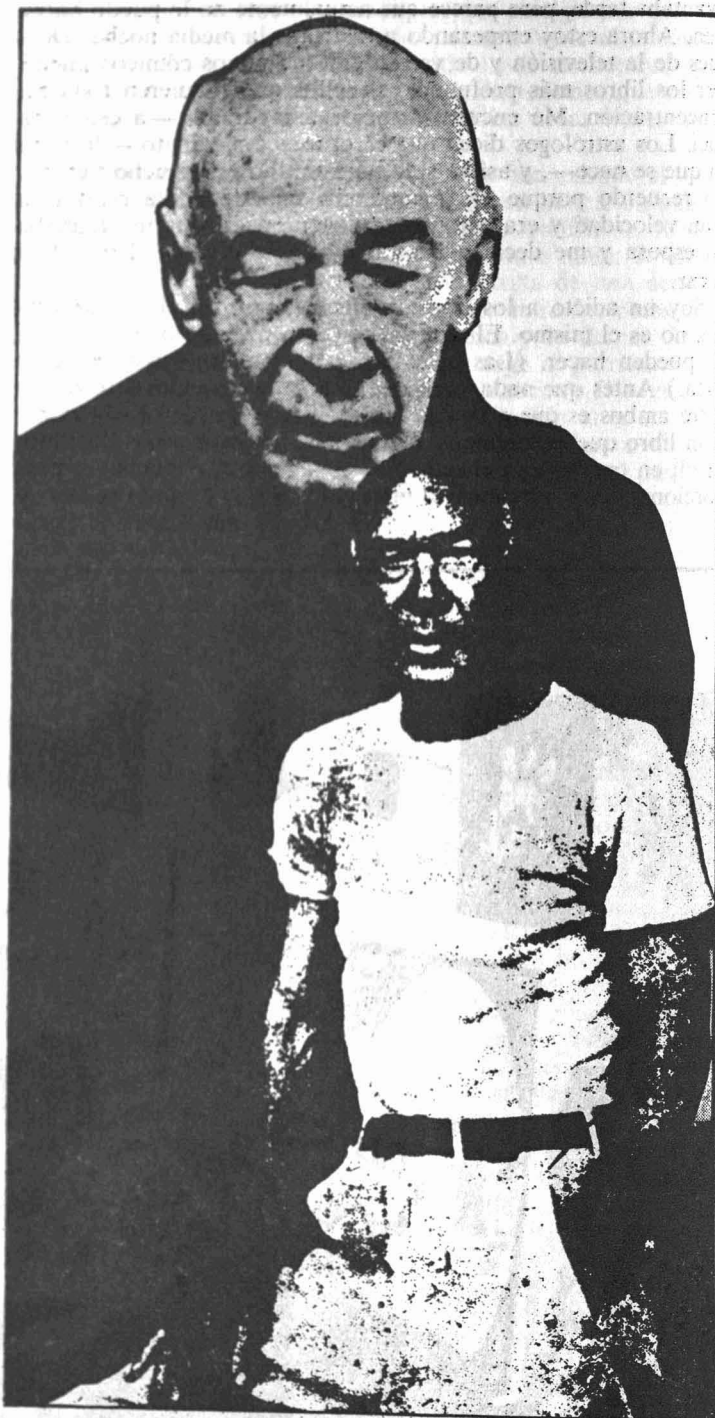
más cercana a uno que los personajes de un libro. Recuerdo películas que vi hace 30 o 40 años y aún vuelvo a ver claramente a ciertos individuos, mientras que a los personajes de un libro nunca los puedo visualizar, dejan cierta imagen pero ésta es confusa y vaga.

La etapa de la pintura y de la lectura pronto deberá desaparecer y será remplazada por otra cosa. No obstante —desde el momento en que soy escritor y las palabras significan gran cosa para mí— es difícil imaginar el tipo de sustituto que será. Hay algo en los libros que una película nunca va a poder dar: las asociaciones que crean las palabras, las ideas que piden ser desarrolladas y todo eso. Estas cosas nunca podrán ser expresadas en una película: es demasiado real, demasiado concreta. Lo que se admira en un libro es su elaboración, la fantasía, su complejidad, para las que el filme carece de tiempo. Este tiene que ser explícito. Lo que anhelamos es una especie de vellosidad, un aura de lo intangible. El cine se las arregla con intangibles. Esto podría sugerir lo otro, aunque no muy bien. Se puede prescindir de la cantidad de libros que están siendo publicados y que no tienen la menor importancia. Esto puede ser igual de cierto para la mayoría de los filmes, pero si se trata de elegir yo diría que se viera una buena película antes que perder el tiempo con la mayoría de la literatura contemporánea.

La tragedia del cine reside en su fundamental origen literario. Eso es lo que lo ha estropeado. No hemos desarrollado las potencialidades del cine como debiéramos, todavía está en el cascarón. Yo, por ejemplo, eliminaría la utilización del guión. Reuniría a los actores, al fotógrafo y al director y les daría una pequeña idea de lo que se trata y que empezaran a trabajar, improvisando, construyendo una historia conforme se va avanzando —en caso de que *deba existir una historia*. Por supuesto que no tiene por qué haber una y es a lo que quería llegar: un filme puede ser muy bueno si cuenta con la plena libertad, cuando permite la fantasía, el ensueño, la entrada de imágenes oníricas y toda clase de cosas desconectadas. No tiene que existir siempre una razón para que sucedan las cosas. Admito que es debatible el que deba haber una trama —aunque estoy del lado de la menor posible, tanto en el cine como en la literatura.

Hace poco vi *Satiricón* de Fellini. También me tocó ver un par de veces a Fellini cuando lo estaban entrevistando. Para mí sus palabras son de oro, habla el lenguaje del individuo creativo. Para la mayoría de los espectadores el *Satiricón* fue una especie de colapso. Se decían y se preguntaban miles de cosas, la trama, el sentido. Lo único que sé es que gocé cada minuto. Vale madres de lo que se haya tratado, lo que vi fue maravilloso. ¿Por qué no se puede tener únicamente eso, una serie de tomas maravillosas que por sí mismas sean interesantes? Por supuesto que fue mucho más que esto. También es posible contar con una anécdota muy buena pero quizás resulte demasiado pretencioso. ¿Cuántos cuentos, novelas y pinturas fabulosas existen? ¿Y cuántos grandes filmes hemos tenido?

Estamos ya en un estado avanzado de madurez. Si somos honestos con nosotros mismos, debemos admitir que cuando se



va a un museo se encuentran pocas pinturas admirables que puedan absorber nuestro interés. El noventa por ciento de ellas valen madres. Esta preservación religiosa de las obras maestras del arte pudo haber sido importante en el pasado pero no ahora. Me pregunto cómo nos pueden afectar a estas alturas. ¿Tenemos alguna relación con ellas en la actualidad? Sucede algo parecido con los primeros filmes: algunos de ellos fueron muy importantes en su época, pero cuando se proyectan ahora hay que preguntarse qué clase de idiota era uno para que le hubieran podido gustar películas como esas.

II

Soy uno de esos escritores que pueden escribir únicamente después de que ha transcurrido mucho tiempo entre lo sucedido y su escritura. La mayoría de las cosas que he escrito me han salido veinte años después. Uno o dos libros fueron escritos en el mismo momento, el *Trópico de Cáncer* y *El Coloso de Marusi*, pero la mayoría de las veces tengo que volverme hacia atrás. Alguna vez mencioné que, habiéndome levantado una vez en la noche, me puse a sacar notas a lo largo de doce o catorce horas. Aquel cuaderno ha sido la base de toda mi obra autobiográfica. No obstante, cuando me siento a escribir —me refiero a las obras mayores— apenas y hojeo esas notas.

La mayoría de la gente se frustra ante la página en blanco y lo mismo sucede frente a un lienzo. Encontré un truco que los surrealistas descubrieron: consiste en escribir sólo aquello que llegue a la mente, sin sentido, sin puntos ni comas, sin una secuencia de ningún tipo, hasta que lo que se quiera decir empiece a salir. Después se elimina toda la bazofia preliminar. Escribo hasta que me canso o hasta que he agotado todo lo que quería decir, pero nunca se me ocurre trabajar hasta que quede exhausto el cerebro. Aprendí una vez la lección: escribí 45 hojas en un día y troné. Desde entonces trato siempre de conservarme fresco. Es como tener una reserva que nunca se agota porque cuesta mucho trabajo volverla a llenar. Creo que ésto era lo que decía Hemingway, pero él fue otra de las víctimas de sus manuscritos y nunca logró acumular esa reserva, a mi parecer. Digamos que apenas remuevo la superficie para tener algo con que seguir adelante al día siguiente. Ese, en general, ha sido mi método de trabajo. Por supuesto que a menudo pierdo el paso, pienso que voy a escribir sobre un tema determinado, y de pronto se interpone otro y me sigo con ese. Pero lo más importante es mantener la corriente fluyendo constantemente.

No pienso como otros escritores, mi forma de proceder es completamente diferente a la de un escritor de cine que prepara un guión. Este tiene que pensar en muchas cosas como para tenerlas en la cabeza. No me importa si pierdo el blanco o no, escribo y eso es lo importante. No es lo que haya escrito, es la escritura en sí, porque de esto está hecha mi vida, de la escritura. El acto mismo es lo que importa. Lo que diga es lo de menos; a menudo carece de sentido, es estúpido, contradictorio

—en realidad no me apura demasiado. La diferencia que existe entre los otros escritores y yo es que ellos están luchando todo el tiempo por poner lo que tienen en la cabeza y yo con sacar lo que tengo más abajo, en el plexo solar, en las regiones bajas.

Mi amigo Alfred Perlès tenía un método muy particular. Ponía un reloj sobre la mesa y decía: voy a escribir durante cuarenta y cinco minutos. Cuando el tiempo había terminado, paraba aunque fuera a la mitad de la oración, había terminado. Esto también lo he hecho —parar a la mitad del párrafo. Probablemente desagradaría a muchos escritores porque no se imaginan cómo recuperar lo que estaban pensando. Nunca me aflijo por ello porque nada se ha perdido, es cosa de encontrar la pista una vez más. Quizás no se empiece por el mismo párrafo, probablemente se comience otro pero, eventualmente, si se tiene en la cabeza saltará en el transcurso de la escritura, y si no sucede al día siguiente entonces al otro. Nunca me preocupo por perder las cosas. Nada se pierde del todo, y menos los pensamientos.

Proust demostró que al revivir algo por medio de la memoria lo estaba viviendo más intensamente que cuando le había sucedido. Me parece muy cierto; no sé por qué es así, tal vez porque cuando se está escribiendo se es extremadamente consciente, enterado, alerta y se está en armonía. Lo que se escribe tiene más sabor, todo se siente mucho más. Por supuesto que se pueden estar diciendo mentiras; no obstante, se recupera y se maneja ese mismo momento en la medida en que se le posee; todo consiste en no hacerlo parecer exactamente lo que fue, sino en recuperar el ambiente, el aura de ese acontecimiento. Yo diría que es casi imposible reproducir por completo alguna cosa pero de algún modo se puede crear un efecto parecido.

Me causa cierto placer revivir una experiencia —acaso hasta un cierto placer en ascenso. La experiencia se sublima. Es como una experiencia por partida doble, la primera vez que se hace algo no se es, digamos, consciente de ello, no se mira uno en un espejo como cuando se está escribiendo y se ve uno a sí mismo otra vez. Al escribir se mira uno en el acto de hacerlo, pero esta vez uno es consciente de que está actuando. Esa es la diferencia entre las acciones conscientes e inconscientes. Decía que al revivir una experiencia el placer es sublimado, porque cuando se vive ésta no hay palabras de por medio. No se dice, oh, qué maravillosa niebla, su roce en las mejillas, etcétera. Se *siente*, no se dice. Pero cuando ésto sucede hay algo adicional.

Existe una sensación que podría estar unida a una sensación física involucrada con las palabras y su utilización. Una sensación definida, las palabras son completamente diferentes a cualquier otro medio. Guardo una reverencia enorme a las palabras porque por detrás de ellas se encuentra eso que yo llamo mágico. La creación de la palabra es algo absolutamente misterioso, no sabemos absolutamente nada acerca del origen del lenguaje. El hombre nunca ha sido capaz de describir cómo fue que aprendió a hablar. Le tratan de explicar a uno que primero empezamos gruñendo como animales de una y otra forma



pero no lo creo. Debe haber algo más misterioso y mágico en todo eso. Las palabras lo pueden llevar a uno a la acción, al pensamiento, mejor que otros medios.

Por supuesto que todo esto —la sensación y el sentimiento de placer— cae sobre la cualidad descriptiva, la utilización de adjetivos y adverbios por color. Aquí sucede algo extraño, un escritor puede describir esmeradamente cualquier cosa de la que esté hablando y no nos importa, nos aburre o nos duerme. Otro utiliza, digamos, metáforas, no enumera ni especifica. Una vez más vuelve el elemento mágico de las palabras. No son las palabras por sí mismas sino el cómo están yuxtapuestas y es ahí donde se localiza la habilidad del artista creativo. Es el *qué* palabras y el *cómo* están colocadas, lo que *evocan* y lo que *dicen*. En esto consiste todo el problema del arte de escribir.

La satisfacción del escritor, más que la del lector, es, una vez más, un asunto personal. Estoy seguro que ciertos autores agonizan mientras escriben; otros —yo me puedo colocar dentro de esta categoría— la gozan. La gozo como si saliera de mí. Digo: si tan sólo me pudiera ver de tal y tal forma, ver todos estos asuntos saliendo de la máquina de escribir. Pero esto varía enormemente con los individuos. Algunos escriben línea por línea, paran, borran, sacan la hoja, la tiran, etcétera. Yo no procedo de esa forma, únicamente avanzo. Después, cuando he terminado mi quehacer lo pongo, por decirlo así, en el refrigerador. No me gusta ver lo que he escrito sino cuando ya pasaron uno o dos meses —mientras más tiempo mejor. Es entonces que experimento un placer casi tan grande como el de escribir. Es lo que yo llamo "llevar el hacha al trabajo". Quiero decir, cortarlo en pedazos. Ahora se le puede apreciar como un todo ventajoso, se tiene una perspectiva nueva sobre él e incluso al eliminar algunos de los pasajes más emocionantes se obtiene cierto placer, porque éstos no están del todo acabados, no suenan bien al oído crítico. Pudo haber sido maravilloso al escribirlo pero como crítico se le debe apreciar desde otro punto de vista. En realidad me gusta el aspecto de matadero de este juego.

Dicen que Hemingway era un hombre que corregía lo que había escrito al día siguiente y que Thomas Mann incluso lo hacía el mismo día. Tengo entendido que escribía una hoja diariamente y que ese mismo día empezaba la corrección. De esa forma tenía una producción enorme. Todos los días, sin fallar, escribía una página. ¡En 365 días se tiene un volumen! Me cuesta mucho trabajo pensar en hacer eso. Más aún, me es imposible. Pero una vez más, ¿cómo saber qué maquinaria trabaja en cada individuo? ¿Cómo lo hace? Cada hombre es único.

Los editores son un anatema para mí. Nunca le he permitido a ninguno modificar mi obra —todos los editores son escritores fracasados. No estoy de acuerdo con ellos ni quiero oírlos. No quiero nada excepto lo que yo digo, sea bueno o malo. No me gusta que otras personas hagan las correcciones. Tengo entendido que hoy en día, por ejemplo, existen jóvenes escri-

tores cuyo trabajo podría agradar a los editores pero éstos siempre insisten en hacer cambios, le pasan el manuscrito a otro fulano que es el que hace los cambios necesarios. Y cuando aparece el libro no sabemos a quién pertenece.

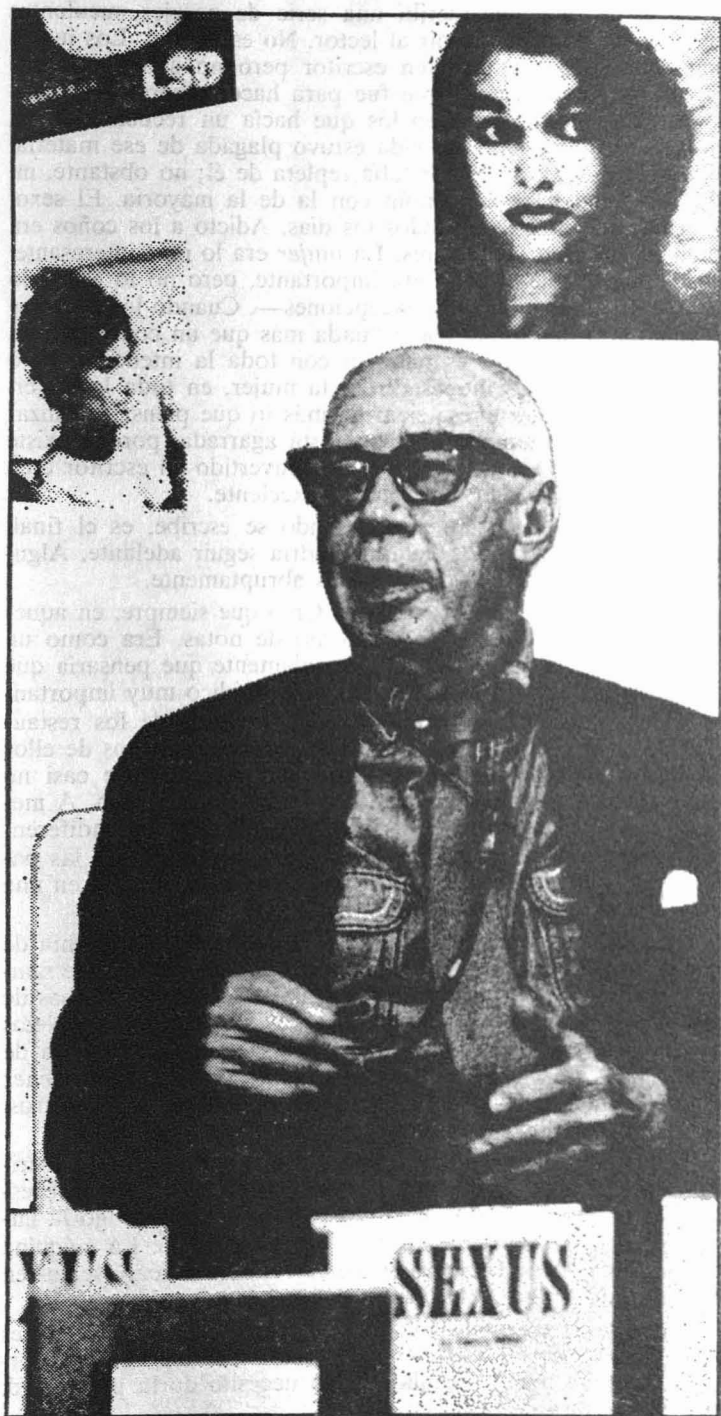
Esto me ha sucedido únicamente en los Estados Unidos. Ningún editor en Europa se ha atrevido nunca a hacer eso o a sugerirlo, pero aquí me ha sucedido con frecuencia. Los editores de revistas son los peores delincuentes. Le dicen a uno: ¿no le parece que este párrafo quedaría mejor aquí que allá? Yo les digo: no, no me parece; tómelo o déjelo. Los autores europeos nunca son molestados con tales estupideces. Aquí se tiene cierta idea de la perfección, pero la perfección se calcula con las ventas. Quieren agradar al lector medio, creen saber lo que la gente quiere —yo dudo que se conozcan siquiera el culo.

Algunos lectores y críticos afirman que existe una contradicción entre Henry Miller escritor y Henry Miller persona, pero ninguno de ellos me conoció como persona. Creo que me he descrito muy detalladamente en mis libros, ahí está el Miller sensual, el religioso, el esteta. Me gusta considerarme como una persona polifacética, y si alguien no se da cuenta de esto en mi conversación debe ser a causa de las circunstancias. Cuando pienso en mis años en París, en algunos de mis amigos íntimos y la forma en que hablábamos se me hace una forma de conversación completamente distinta. Puedo hablar en diferentes niveles, como un cargador o como un ángel.

Cuando escribo a mano sucede que soy más sincero porque me desahogo de mi "yo" literario. Desde el momento en que me siento frente a una máquina de escribir, mis dedos comienzan a activarme poniéndome en la línea del escritor. Y cuando tomo la pluma, es un poco más fastidioso, más embarazoso, fingido, por tanto no cuento con la misma facilidad. Un ejemplo. Picasso decía de su obra que cuando estaba frente a un lienzo eliminaba todo aquello que pudiese resultar agradable y placentero porque eran expresiones de su facilidad. Lo que él quería era algo que le saliera de las entrañas, que tuviera que luchar, algo que no fuera únicamente placentero. Naturalmente, yo soy más literario cuando escribo a máquina, las cosas salen más fácilmente, más pulidas incluso. Mientras que con la pluma es una lucha constante y el material parece llegar de una fuente distinta.

Oralmente las cosas cambian demasiado. Con algunas gentes parezco un flujo constante, una catarata, con otras tartamudeo o me quedo callado. Todo depende de cómo lo impresionen a uno y en qué parte, depende de la gente frente a quien esté, de lo calmado que me encuentre y si estoy de buen humor y si me puedo expresar. Depende de muchas cosas. Sé que en cierta forma soy un actor y en la medida en que todos lo somos existe una especie de deshonestidad entre nosotros. Sabemos lo buenos que somos o lo que creemos que somos, deseamos causar una impresión con todas estas cosas que ilustran nuestro discurso. Las cosas cambian según se esté platicando con una mujer a la que se quiere impresionar o de la que se está completamente enamorado, o con otra que nos importa un





carajo. Así sucede con los hombres a los que se quiere uno acercarse a tratar de intimar. Uno se siente superior o inferior. Existen una multitud de factores involucrados cuando uno se enfrenta con otras gentes. No existe un hombre absolutamente honesto, todo se encuentra mezclado, "agrisado", ni blanco ni negro.

Si escribo a máquina en torno a alguna experiencia y después le escribo una carta a alguien acerca de lo mismo o le hablo personalmente de eso mismo, cada versión resulta diferente. Lo que se omite o se incluye es un asunto de selección. Ahora que con la máquina de escribir siento que me estoy entregando completamente. Al hablar puedo expresarme de un modo muy diferente pero con una gran sinceridad.

Con la escritura debe existir cierta calidad de por medio. Al describir también se actúa. Por lo general se tiene plena conciencia del sitio al que se quiere llegar. Se habla de los escritores que entran en una especie de trance. Yo lo he hecho. Las palabras salían de mí provenientes de todos lados y de ninguno, era "víctima" de estas palabras. Era como si abrieran una manguera y las palabras empezaran a caer sobre mí, que terminaba por acomodarlas simplemente sobre el papel. Esos son momentos gloriosos o terribles porque luego no se encuentra la forma de parar la chingadera. Me ponía a suplicar: ¡párenle! ¡párenle! ¡déjenme en paz!, pero esto no ocurría con frecuencia. Cuando esto sucede, Dios nos ayuda, si no ya estaríamos muertos de inanición.

Acerca del elemento histriónico en la escritura: se pone la cara frente a las cosas y el mundo, pero no es necesario considerarlo demasiado, el artista cuenta con que está siendo escuchado al igual que un virtuoso en el escenario. En realidad, creo que algo tiene que ver. Por otro lado, cuando se escribe una carta a un amigo se trata de ser sincero. Cuando se habla con alguien hay un poco de ambas cosas. Una vez más es una actuación. Cuando miro a alguien pueden brotar ciertos pensamientos que de ninguna manera surgirían si estuviese frente a una máquina o si estuviera escribiendo una carta.

No creo que a un escritor le agrade estar reviviendo una experiencia. En todo caso pienso que se puede sentir bien cuando es capaz de transcribir ésta al papel; es la habilidad para recuperar lo que emociona y no la sola idea de revivirla. Incluso pienso que esto último es secundario, al menos para mí.

Al principio me costó mucho trabajo. Dije que iba a escribir la verdad y me encomendé a Dios. Pensé que lo estaba pero no pude. Nadie puede escribir la verdad absoluta, es imposible, el ego no nos lo permite. Creo que la verdad es algo que se resbala entre los dedos, no se le puede retener. Quizás meditando en silencio, momentáneamente, e incluso como un ejercicio disciplinado. Todos nosotros vivimos de las mentiras, nunca nos enfrentamos cara a cara con nuestra propia realidad.

Cuando escribo sobre algo gracioso, nunca me detengo a pensar algo cómico. No tengo pensamientos prefabricados. Me dedico a escribir y si algo se vuelve gracioso o melancólico está fuera de mi control. Por lo general nunca estoy pensando en

los efectos, sólo algunas veces cuando estoy describiendo algo; puedo quitar esto, poner esto otro, porque es más efectivo, pero no puedo hacer lo mismo cuando estoy escribiendo de mis sentimientos —salen tal y como son. Si son graciosos, pues son graciosos, si no, no. Muchas veces mientras estoy escribiendo me empiezo a reír, me río a carcajadas.

Cuando era joven, en un día podía estar alborotado y luego deprimido al día siguiente. Después, a mediados de los cuarenta, ya estaba mucho más tranquilo. Siempre me ha gustado utilizar la palabra *aceptación* —es una gran palabra para mí. Aceptar la vida tal como es, ver lo que es y tomarla como tal, sin ilusiones ni desencantos. Cuando me libre de mi "idealismo" fue un gran paso muy saludable. En *Gargantúa de Rabelais* está inscrito sobre el portal de la Abbaye de Thélème: "*Fay ce que voudras* —en otras palabras— "Házlo como quieras". San Agustín lo dijo de otra forma: "Ama a Dios y haz lo que gustes." ¡Qué maravilloso! En ese espíritu lo que es importante —no la moral o la ética—. Si uno está imbuido del espíritu correcto no se puede hacer nada mal. El hacer lo que uno desee, únicamente, puede brindarnos la felicidad —a uno mismo y a sus compañeros—.

Escribí acerca del sexo porque fue una parte importantísima en mi vida, siempre estuvo dominando. Para ser honestos, nunca he escrito mucho acerca de mis verdaderos amores. Algunos de ellos ni siquiera los he mencionado en mis libros y únicamente he intentado cubrir cierto periodo de mi vida en ellos: siete u ocho años con una mujer, June, o Mona, en los libros. Y después, impulsivamente, me he dispersado en todas direcciones. Pero el relatar mi vida con ella no fue mi objetivo principal.

Lo curioso es que la escritura pornográfica no me estimula, no tiene un gran efecto sobre mí. De hecho, me molesta. Es cierto que no he leído a muchos de los clásicos famosos en este terreno y tampoco sé por qué no fui atraído por ellos. Soy un poco mirón, las pinturas y las fotografías sí me estimulan mucho; pero leer acerca del sexo no, no mucho, a menos que se trate de algo hecho por un artista.

Leí a los grandes como Casanova, Rabelais, Boccaccio, Petronio —autor del *Satiricón*— y los disfruté enormemente cuando era joven; aunque creo que ahora no sería lo mismo, entonces me excitaban la sangre.

Leí recientemente un libro llamado *My Secret Life*. A lo largo de veinte años esta obra ha sido recomendada por un censor entonces no reconocido. De todos los libros que he leído en este género, decía, éste, en mi opinión, es el mejor de todos. De su autor podría decirse que realmente amaba los coños —amaba a las mujeres únicamente por el sexo—. Parece que tuvo todo tipo de mujeres —realmente fue en lo único que tuvo tiempo para pensar—. Tenía dinero a su disposición, su tiempo le pertenecía, y leerlo es fascinante porque no es más que sexo, no hay cualidad literaria de por medio; sólo el ir y venir de coños. Es una fuerza elemental tan mágica y misteriosa como hablar de Dios o de la naturaleza o del universo.

La gente dice que escribí una serie de pasajes suculentos únicamente para no dormir al lector. No es verdad. Los jueces han dicho que soy un buen escritor pero no saben por qué escribí esas cosas, creen que fue para hacer dinero. Me refiero a los primeros libros en los que hacía un recuento de mi vida, pero diariamente mi vida estuvo plagada de ese material objetable o cuestionable. Estaba repleta de él; no obstante, mi vida no tenía nada en común con la de la mayoría. El sexo, para mí, no era cosa de todos los días. Adicto a los coños era también adicto a las mujeres. La mujer era lo más interesante. Por supuesto que el coño era importante, pero no lo era todo —excepto en algunas raras excepciones—. Cuando los hombres se refieren a una mujer como "nada más que un coño" o, más aún, "todo un coño", es también con toda la intención. Pero siempre estuve más interesado en la mujer, en toda la mujer. Más que eso, me interesa siempre más lo que piensa, alcanzar y penetrar todo aquello a lo que está agarrada, porque existe en mí un detective. De no haberme convertido en escritor creo que podría haber sido un detective excelente.

Algo que se debe aprender cuando se escribe, es el final, cuándo escribir "Finis". Siempre podría seguir adelante. Algunas veces llego al final de las cosas abruptamente.

Mis notas comenzaron en París. Creo que siempre, en aquellos días, traía conmigo un cuaderno de notas. Era como un reportero, hacía notas tan concienzudamente que pensaría que me estaban pagando el dineral en un periódico muy importante. Hacía notas de todo. Guardaba los menús de los restaurantes, los programas de teatro, todo, y pegué muchos de ellos en mis cuadernos, toda clase de cosas. Actualmente casi no utilizo las notas pero me encanta hacerlas, me foguean. A menudo cuando me siento y las miro me son del todo indiferentes. Pero es algo que me hace empezar, lo mismo con las palabras. Me enamoraría de ciertas palabras y las pondría en una lista enorme dentro de un papiro.

Decidí encuadernar esas notas sólo cuando me di cuenta de que dejaba París para irme a Grecia, y que podría ser que nunca regresara. Tengo muchas en la biblioteca. Regalé muchas de mis notas. Escribí siete libros a mano, siete libros completos en domis de imprenta y se los di a mis amigos a manera de regalos. El único que fue impreso fue *Order and Chaos* chez *Hans Reichel*. Sería fabuloso ver algún día publicados los otros, aunque nunca los escribí con esa intención.

Todos estos libros que escribí para mis amigos fueron escritos a mano a pesar de que, por lo general, lo único que escribo a mano son cartas. Cuando escribo a mano tengo la impresión de que soy más sincero y menos literario. La máquina de escribir es muy dócil conmigo, es como practicar escalas en el piano, de algún modo los dedos me hacen pensar.

Deseo tener una vida mucho más sencilla. Lo que quiero es vivir tranquilamente y trabajar. Quiero ser olvidado de tal forma que tenga más tranquilidad. No necesito de la publicidad, ella es la causa de mi miseria.



Jakov Lind: un código de poder y miedo

por Andrés de Luna

Las palabras me parecían dibujos sin imaginación. Todavía me parecen lo mismo. Leemos palabras porque pensamos que son importantes, porque pretendemos que al leer palabras comprendemos la mente.

Una especie de demencia perfecta. Yo *nunca* comprendí lo que leía,

nunca comprendo lo que escribo, y no puedo entender cómo otras personas pueden presumir que comprenden lo que leen y escriben.

JAKOV LIND (*Contando mis pasos*)

El nazismo fracturó las glorias de una literatura que se remontaba y fortalecía en el romanticismo de Goethe y Schiller. El nacional-socialismo fue un disolvente capaz de expulsar de la Academia de Letras de Prusia a escritores de la talla de Thomas Mann, Jakov Wassermann y Georg Kaiser.

Folletinesca y evasiva surgió la narrativa de los escritores aliados por la represión fascista. La producción artística del momento estuvo fundada en el miedo y el terror; incluso, hombres como Ernst Jünger, que encontraban en la guerra una forma de catarsis, cayeron en la cuenta, tardíamente por desgracia, de que las cohortes hitlerianas jamás permitirían rebasar los límites del manual propagandístico o de las vulgaridades del folletín evasivo.

Resulta significativo que Jünger, en 1965 (fecha

de la publicación de su novela hermosísima *Juegos Africanos*), siga lamentándose de la desolación del sujeto que cree enfrentar un destino heroico y acaba por encontrar la hostilidad y el hastío ante una situación que no le corresponde. En *Juegos Africanos* se puede leer el siguiente párrafo:

“Qué se siente en realidad cuando oyes silbar las balas?

“Nada de particular. Suena mejor cuando se lee en viejos libros.

Nunca he oído silbar una bala. Hoy todos los soldados tienen buenos rifles, que sólo producen el ruido de la detonación.”

Alegoría del desencanto, esta obra es importante porque se integra a la corriente renovadora de los escritores alemanes; al mismo tiempo, porque significa una de las muchas enmiendas a la herida que deja la alianza con sistemas que, por su situación límite, impiden y obstaculizan las manifestaciones estéticas. La literatura germano-occidental ha quedado signada por los avatares de una guerra expansionista que provoca la náusea y la vergüenza de aquellos que la asumen como un hecho determinante para la conciencia del artista.

Aunque en menor medida, la expresión narrativa y poética de los países centroeuropeos ha tenido un tema constante: la destrucción, la desesperanza y la desolación de la guerra.

Martin Walser (*Roble y conejos de angora*), Rolf Hochhuth (*Soldados*) y Jakov Lind (*Paisaje de Cemento*, *Alma de Madera* y *Contando mis pasos*), son escritores cuya infancia coincide con el auge y caída del Tercer Reich. El más importante y más sólido de estos literatos es Lind.

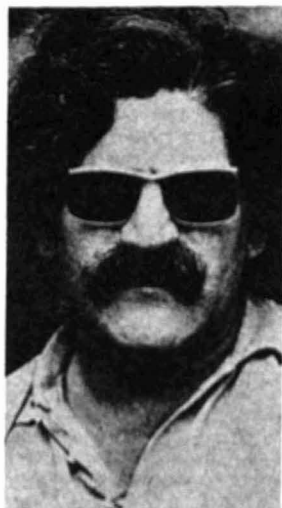
Viénés de nacimiento y enormemente parecido a Groucho Marx, con su mostacho grueso desparpillado sobre unos labios hechos para las mujeres y la buena mesa, con los mismos ojos del cómico de *The cocoanuts*, *Duck soup* y *Night at the opera*, ojos para aprisionar las imágenes de enfermeras judías de traseros grandes y pechos sonrosados, y el pelo alborotado y reacio a las embestidas del peine. Lind es un Groucho Marx en la aridez desencantada de la guerra, es el comediante de la amargura y del absurdo.

Un sentimiento es el que anima la obra de este sosías de Groucho; en su autobiografía, *Contando mis pasos* (Editorial Barral, 1972), dice:

“El miedo tiene sus raíces en la auto-humillación. Tener miedo es estar a merced de alguien. Tengo miedo significa: Tú eres el más fuerte de los dos. Tú ganas, yo ya no tengo nada que temer.”

Su obra está impregnada de miedo, pero no de un miedo ancestral, sino de un temor fácilmente localizable y concreto. Un temor que confluye siempre en el origen judío y en la persecución nazi. La niñez decantada por un fenómeno tan brutal como la guerra forjó en Lind una perspectiva muy particular de la existencia. El no quiere explicar sus





Jakov Lind

imágenes, no quiere descubrir las entrañas del monstruo; no lo necesita hacer; en Lind, la evidencia de un pasado terrible siempre es detectable, incluso en algunas de sus narraciones que, en apariencia, nada tienen que ver con la contienda bélica. El mismo ha escrito:

"¿Se puede decir: 'Gracias' por encontrarme vivo y condenado para siempre a explicar mi existencia como el resultado de una falsa identidad? Ni siquiera sé si me he librado de la guerra. La guerra jamás ha terminado."

Reflexivo, spinocista a ultranza, Jakov es el infante temeroso y tímido que se inventa un *alter ego* para sostener una correspondencia imaginaria; correspondencia que tiene por objeto aclarar las dudas y aguzar el intelecto de un niño de 12 años. La soledad y el vacío o la vacuidad de los "otros" es el primer requerimiento para la introversión de Lind.

Alumno pésimo con la cabeza llena de proyectos, prefiere las carpas de los circos a los techos del Liceo. Ser payaso de circo es una de sus primeras aficiones. Un muchacho serio que desea hacer reír a otros hombres y mujeres igualmente serios y ceñudos.

Notas escritas por azar, diarios bosquejados en hojas sucias y arrugadas, poemas nacidos de un ocio nada desdeñable son las formas primerizas del contacto de Lind con la práctica literaria.

La adolescencia materialmente escamoteada por la guerra, es para Jakov el descubrimiento de la multiplicidad de la frustración y del miedo; el origen judío como una suerte de lastre al que es imposible renunciar. Un lastre que en algunos momentos es motivo de orgullo, pero que la mayoría de las veces significa la marginación. Con más fantasía que realidad escribió un pequeño poema que habla de esta situación ambivalente.

Vivía como un Duque en su castillo,
rodeado de viejas pinturas, cazaba faisanes,
todo lo que le faltaba era un prepucio,
por lo demás, era feliz.

Con una formación cultural equilibrada, conocedor de los clásicos y de los contemporáneos, Jakov Lind se enfrasca en el quehacer literario como quien observa horrorizado una película de terror. Es decir, las imágenes que tiene que domar están muy cerca de sus vivencias, y recordar es una forma de revivir los acontecimientos. Lind lo sabe: no obstante, se enfrenta con su pasado y es capaz de modelar a su antojo las experiencias trágicas que ha vivido. Incluso, se sitúa en los linderos de una tragicomedia que va desde *Alma de Madera* (Editorial Seix-Barral, 1965) en 1962, pasando por *Paisaje de cemento* (Editorial Seix-Barral, 1966) que data de un año después, hasta llegar a su autobiografía *Contando mis pasos* en 1969.

En *Alma de Madera* los ecos de la literatura polaca de entreguerras y de la guerra y la posguerra afloran con mucha transparencia. Aunque, claro está, las influencias más directas corresponden a las ideas, más que a la forma, de escritores germanos como Gerhart Hauptmann.

Un relato antiguo de Witold Gombrowicz: *El festín de la condesa de Kotlubaj*, es la piedra de toque en dos de los cuentos de *Alma de Madera*. En *Viaje de noche* y en *Viva la libertad* la antropofagia adquiere un refinamiento aristocrático (semejante al de los nazis) en medio de la barbarie. En el primer relato se lee:

"La noche no dura eternamente y luego deberé comérmelo a usted tan de prisa que voy a tener dolor de vientre por culpa suya."

En *Viva la libertad*, el más cercano a Gombrowicz, Leonardo, el personaje principal, dice:

"Carne humana, carne infantil —tuvo que vomitar. No, se dijo, y aspiró con fuerza, a un estudiante de medicina no le está permitido. A un filósofo, sí. Un futuro médico tiene que dominarse."

En la *novelette* que da nombre al libro, Lind hace un despliegue de maestría en el manejo fluido de la narración. Estos personajes y situaciones en un campo de concentración, tal vez sólo son superados por los del polaco Tadeusz Borowski en *¡Al gas, señoras y señores!*, narración de la que Lind tomó muchos de sus elementos literarios. *Alma de madera* es un relato largo en el que el humor ácido se entremezcla con el sufrimiento de los semitas en el campo de concentración. La forja y la destrucción de un personaje tan rico como es Wohlbrecht demuestra la inclinación de Lind hacia la sutileza del absurdo. Antihéroe, corrupto y estupidizado, de la dialéctica su deambular evoca un movimiento (la guerra) que es lo que hace actuar en forma corrupta y estúpida a un personaje cuya destrucción es la inminencia de los propósitos del fascismo. Violencia y muerte son glorias cantadas por los nazis, pero la violencia y la muerte son también concreciones de un sistema que no puede persistir.

En otro relato, *La sentencia*, la intolerancia, el miedo y el crimen evocan la autodestrucción del fascismo. Un asesino de mujeres aguarda el cumplimiento de la pena de muerte; su último deseo es que su padre lo visite, esto con el objeto de ajusticiarlo. El progenitor se adelanta a los designios de su hijo y, con su mayor fuerza física, logra darle muerte. Los carceleros detienen al filicida. La alegoría del nazismo es clara, lo único que puede engendrar un sistema de asesinos son asesinos; sin embargo, la vejez y la impotencia (la menor fuerza del anciano ante sus guardianes) conduce a una legali-



dad tan represiva y tan estúpida como la que tuvieron los subalternos hitlerianos en el juicio de Nuremberg y las demás persecuciones.

La condena de Lind es una condena moral, pero esa condena al fascismo está vislumbrada desde un punto de vista inobjetable; la operación de una dialéctica siempre en función libra a Jakov de incurrir en el melodrama lloriqueante; es decir, los personajes son así porque están determinados por una situación particular, su comportamiento corresponde a un superrealismo que llega a lo absurdo y a lo grotesco una vez que se han dado los resortes necesarios para que eso ocurra. No hay gratuidad en la configuración de sus personajes, todos ellos arrastran el estigma de un presente bélico o de un pasado tormentoso.

En *La sentencia* las nociones de poder físico y poder en general están muy orientadas por los escritos de Gerhart Hauptmann. Pero, al margen de las influencias se encuentra el elemento unificador característico en Lind: el miedo. Todos los personajes de Lind actúan por un miedo siempre palpable; no es el temor metafísico, sino el horror a aquellos que por la posesión de las armas o de la fuerza logran amedrentar a aquellos que no poseen ni armas, ni fuerzas.

Paisaje de cemento es una de las novelas más extraordinarias escritas después de la posguerra.

Itinerario casi fantástico de un soldado demente (Bachmann) que se obstina en continuar combatiendo, pese a que los médicos lo han deshauciado por su enfermedad mental. Gigantón capaz de matar a mansalva y de cometer las peores atrocidades, es un personaje que hace su guerra particular y encuentra su derrota en la muerte. Novela donde al antihéroe vuelve a aparecer, *Paisaje de cemento* es un ejercicio de acción siempre inquietante. La amenaza de un soldado semejante es la amenaza ante la persistencia de un espíritu bélico animado por los sistemas represivos.

En su autobiografía, *Contando mis pasos*, dice Lind:

"El *Kitsch* se había vuelto realidad. El romanticismo nazi transformó la vida en *kitsch* y al hombre insignificante en héroe trágico."

Bachmann es justamente el hombre que asume el *kitsch* como una forma de vida; su abigarramiento corresponde al deterioro mental y moral del nazismo. Mal gusto, ingenuidad y recargamiento confieren a Bachmann la noción de un personaje trágico. Existe un hecho verídico de dos japoneses que vivieron cerca de veinte años en una isla; ellos, soldados al servicio del emperador, ignoraban la terminación de la guerra. Ellos peleaban por un sentimiento compulsivo de patriotismo. Bachmann podría valerse de su "enfermedad" para rehuir el





combate, pero continúa su trayecto criminal, porque él encarna los tics y las afectaciones del soldado fascista. Ultraje y violencia son sus constantes.

Paisaje de cemento recuerda, en sus momentos de erotismo, al Kafka de *El castillo*. El pasaje célebre de Frieda y el agrimensor en la taberna, cuando ella le coloca su piecito y se agacha a besarlo, es fundamental para entender el motor que anima a los personajes de Lind. Un erotismo "sin magia"

Adorno así ha conceptualizado a la lubricidad kafkiana—, erotismo que se despoja de ritos y que describe sólo la acción sin profundizar en ella. Helga, la amante forzada de Bachmann, es el sujeto de satisfacción sexual, nunca va más allá de ser un cuerpo penetrado, nunca logra despojarse del hecho escueto y sin más. Jakov Lind ha creado a unos personajes extraños y alienados y que, sin embargo, se comportan dentro de los cánones de la "normalidad" de la época. En un momento Bachmann se interroga e interroga a los otros diciendo:

"¿Esto es estar loco? Ciertamente tengo mis rarezas. Admitido. Me inclino hacia el orden. Pero esto lo hace todo el mundo. ¿Esto es anormal? ¿Esto es estar enfermo? ¿Pero qué hay de enfermo en mí? Cualquier alemán es como yo, cada cual hace lo que puede. Con gusto o disgusto. El deber es el deber."

Novela de la acrimonia, *Paisaje de Cemento* es una más de las obras que se inscriben en el tema del desencanto de la guerra; en ese sentido, tiene nexos

muy directos con la producción literaria de los autores que por una u otra razón sufrieron los embates de la represión fascista. Escrita con un lenguaje directo y sin retórica, es un ejercicio sobre la destrucción de un hombre empeñado en llevar adelante la ideología de un Estado fascista. *Paisaje de cemento* es una obra terrible y devastadora porque con una precisión milimétrica va mostrando los resortes de un soldado imbricado en un conflicto que sin ser suyo llega a parecerle propio. Bachmann es así un personaje trazado a la luz de la sentencia de Nietzsche: "aquél que tiene el poder, también tiene el derecho"; poder y derecho ejercidos en forma autoritaria son congruentes dentro de un sistema aglutinador del miedo y de la barbarie.

Por su parte, *Contando mis pasos* es una de las autobiografías más sinceras que han sido escritas; la radiografía de Lind lo muestra en una dimensión muy aproximada, un niño que se sobresaleta con los descubrimientos de las posibilidades del onanismo o que se margina ante la inminencia de la conflagración. No es el aventurero oportunista al estilo de Hemingway; por el contrario, él mismo afirma que:

"Como la mayoría, no tomé las armas, no luché en la resistencia, y no escondí a nadie en mi camarote aparte de una mujercuela que recogí en el KRUG en Heilbronn y sólo por una noche. Y esta sola noche sobre la paja, con una gorda alemana que estaba por los veinte años cambió el curso de mis actividades. ¿El destino o la casualidad? El nombre que tiene en latín es *gonorrhoeae*, una enfermedad venérea que requiere la exposición de un secreto celosamente guardado y circuncidado."

Contando mis pasos es el primer intento de Jakov Lind por escribir en inglés; abandona el alemán para experimentar el contacto con una lengua ajena. No obstante, el resultado es una obra que sin la majestad de *Alma de Madera* y de *Paisaje de Cemento* logra constituirse en una confesión ágil y esclarecedora de las líneas de demarcación del escritor judío-vienés.

Sionista que viaja al incipiente Estado de Israel en busca de las raíces étnicas y culturales; trabajador del campo en una pequeña aldea semita llamada Natanya, donde sembraba naranjas; actor, escritor y empresario en el Cameri Teatro de Israel y lector inveterado de Dostoievski, Hesse y Rilke. Hombre que gusta hacer el amor ayudado por el fondo musical de Bach o de Buxtehude. Hombre de rostro trazado por los contornos de Groucho Marx, Jakov Lind se autodefine diciendo:

"Soy nada más un ordinario héroe romántico en una barata pieza teatral."

Y es también uno de los escritores que se forjó en el terror de la guerra, y que ha sabido codificar ese miedo a través de obras hermosas y terribles.



En el camino

por Javier Córdova

El camino es nuestra forma arquitectónica más importante.

En un mundo de inmediatez absoluta, de jets y circuitos el camino real se ha convertido en viaje interior.

El mundo exterior ha ido más allá de toda ciencia ficción.

Marshall Mc Luhan

—¡Cien! — había anunciado el Loco, detrás del volante. Los guantes blancos lo hacían parecer más moreno, quemado por el sol nativo. . . Le envidiaba la expresión al reírse, al caminar. ¡Nunca me gusté! Tenía la mano izquierda en el volante, como lanzando un puñetazo al parabrisas, y con la derecha aferraba la palanca de velocidades. De tiempo en tiempo pasaba la mano hasta las piernas de la Pituca, la atrayente y perfumada, ese engendro que he soñado tantas veces (esa piel morbida, esa forma ardiente de sus senos), sentada entre nosotros dos. El aire movía en remolinos el humo que yo exhalaba. Fumar era un divertimento sucio, me conformaba consumiendo un cigarro tras otro, puesto que

a nadie le importaba. Puesto que a nadie le importa.

Buscar la muerte de esa estúpida forma, es convertirse en otro quiste. La ciudad desplazándose tras la ventanilla polarizada. Estábamos al resguardo de la realidad, y eso me animaba a seguir fumando, ajeno a todo, incluso a la velocidad.

—¡Ciento diez! —anunció de nuevo. Los Pinos pasaron junto a nosotros, con sus soldaditos apostados en las azoteas, curiosamente heroicos en un país sin defensa, sin armas, sin palabras, sin actitudes. La Pituca pidió un cigarro, demoré en dárselo, para que me mirara, para poder ver por algunos segundos el brillo de sus ojos ajenos. Un poco de calor en mi frío horizonte sensual. Pasé lentamente mi mano sobre su cabeza, despeinándola quizá. Y cuando por fin el encendedor del auto botó, ardiendo, la ciudad vivía las cinco y media de la tarde, una luz rojiza, casi invisible nos detuvo.

—Qué gacho —dijo el Loco, sonriente—, ya que empezaba a agarrarle sabor.

¿Recuerdas la automuerte de Lupe Vélez? Y James Dean se había muerto a 150 Km/hr. en un Porsche. Jagger debería morir electrocutado en una audición orgiástica. Jagger debería acabar carbonizado entre amplificadores de sonido y el clamor de la multitud. "Espero morir antes de ser viejo" escribió una vez Toughend, pero el tiempo no perdona a nadie y ahora los años pasan más y más rápido. Estoy viejo.

*I've heard people say it a thousand times
In a thousand different ways;
I've heard people play it a thousand times
And they know that's the only way to play
You've been reading it without living it
Now that's the golden prison we can always find
Living in stories and living in books or
We can live and leave all the stories behind
It's up to you and it's up to me
Come down yelling timber though the burning trees
Who's been telling you about perfection
And how did he get in here —That's the question. . .*

—¡Put a carajo! —rugió el Loco, al mismo tiempo que pasaba a segunda velocidad. Pero qué bonito es México. ¡Y la solución somos todos! , qué chingao.

Cruzábamos a la altura de edificios de tres o cuatro pisos, amarillentos, y desde mi lugar podía ver el interior. Era lo único que podía hacer. Mantelitos manchados, baños húmedos, cocinas repletas de trastes sucios, recámaras indolentes, gente somnolienta.

—No es lo mismo huele a traste, que atrás te huele —ríe la Pituca, y yo tardé en Ligar. Como siempre.

Nos hundíamos en una curva prolongada. El Loco festejaba las palabras de la Pituca con una carcajada histérica, al mismo tiempo que nos llevaba hacia una elipse gigantesca como el vuelo de un



águila sobre los acantilados. El chillido de las llantas vino junto al gemido de la Pituca, como si la velocidad la penetrara. Reían.

— Métele, métele —dije casi en voz baja. Ya que no podía penetrarla yo, ya que no podía hacerla gemir yo, ya que no podría presenciar un orgasmo suyo. Me ignoraban.

La valla protectora silbaba junto a nosotros, se había convertido en un enorme engrane amarillo. Allí, surgiendo entre las azoteas con ropa puesta a secar, aparecieron el cerro de la Cruz, el de la Estrella, y todo el valle de Santa Clara, San Agustín. Más cerros atrás, como elefantes dormidos por decenas de años de dominación. Rutilantes y cercanos.

— Ciento quince. . . —sombrió, calculador, asombrado. Y nos precipitamos hacia el lomo de otro puente recién trazado. Abrí por completo la ventanilla. Quería hundirme como siempre, en la contemplación del paisaje citadino y vertiginoso. Huíamos de la destrucción, el motor rugiendo, pulsado en la subida, nos proyectaba hacia el cielo, ilusionados con un futuro diferente, un cielo infinito surcado por bandadas de palomas caseras, animales de sangre caliente cruzando un aire irrespirable.

Los edificios de Tlatelolco parecían estáticos, como estalagmitas milenarias. Al llegar a la cumbre, el auto se despegó del piso y nos sacudió violentamente.

— No se me espante, no se me espante —decía el Loco a la Pituca, maniobrando con pericia, llevándonos en su locura hacia otra pendiente, dividida en tres carriles por franjas ostensiblemente blancas, seccionadas, intermitentes. . .

Nerviosamente apagué el cigarro; sonreí a la Pituca. Una mariposa, pegada al parabisa, luchaba por despegarse.

— Ya cálmate —dije, lleno de miedo, bromeando. Nos van a parar. . .

— Me paras éste y no digo nada —susurró sin misericordia. Miedo quizá de romper el encanto de una perspectiva en movimiento. La Pituca me miró con suficiencia, la socarronería de orgasmos felices la respaldaba.

— Termina. Vía Rápida. Disminuya su velocidad. Recité, como si los detuviera antes de hacer el amor; la carretera se bifurcaba en el fondo gris de la ciudad.

— Voy a escribir. . . —dije a manera de disculpa. Me estiré hasta alcanzar el asiento trasero con las manos, luego hice palanca con las piernas, y cuando el Monumento a la Raza pasaba frente a nosotros, y el Loco maldecía el tráfico, logré acomodarme. Puse la pequeña Lettera 22 sobre mis piernas. ¿Es su máquina de escribir un símbolo sexual? Y mecanografié las primeras palabras.

La ciudad conminatoria está ahí afuera, igual de triste que en la conquista, despojada de todo vestigio de grandeza, las canciones de los tríos y mariachis aún resuenan.

— Ya empezaste con tus mamadas—, interrumpe el Loco, rebasando por la derecha un camión de pasajeros. —¡Jodidos! —grita, para irrumpir en un mundo que cree suyo, golpea para demostrar que vive, que aún está ahí.

— ¿Qué dices güeicito?

— Nada —contesto. Es que suelo murmurar mientras escribo.

Mi llamado a los demonios se reduce hasta balbuceos indescritiblemente melancólicos, cargo frases de oscuras tendencias, como esa tarde que se opaca ahí afuera, se llena de rumores nocturnos, de puestos de fritangas y borracheras solitarias, de perros noctívagos.

No sé, siempre me ha dado miedo esta hora del día, las transiciones son siempre difíciles, dolorosas como parto, como desvirgar o agonizar, como la noche anterior a la ejecución.

A las siete de la noche, junto con el frío, llegó al aeropuerto. Pensé en azafatas, en uno que otro piloto, y el alto vestíbulo con sus letreros azules y ambiguos. La angustia se apoderaba nuevamente de mí. Esgrimo las teclas para protegerme de sus agresiones.

Pasamos de largo por Hangares. Un jet enorme y metálico, lleno de luz, como un buque fantasma, surcó el aire sobre nosotros, poderoso y ajeno. Para él, para los pasajeros en el confortable interior, éramos esa maraña de cables insertados, guardábamos aún ese aspecto de sociedad hormiguicida que supondrían conocer.

— ¿Tienes frío? —preguntó la Pituca, mirándome como ella suele hacerlo, recobrando de golpe la frescura del día. Me sentí incómodo, sabía que no debería estar ahí, como en los cuentos de Pavese. Quizá quisieran amarse en el auto. Besarse. Sin embargo, no me atrevía a pedir bajada, tenía que sumergirme más y más en las letras, mecanografiar demencialmente mi miedo, después de todo, yo también pertenecía a esa raza de sentimentaloides.

Golpeo la máquina, picoteo las teclas como pájaro carpintero, desequilibrado y nervioso, sintiéndome perseguido, abierto a la noche, que también me desgarró, entregándome como un bastardo a la melancolía, a la pérdida de la razón, al valor pretendido de toda palabra. Pero había que actuar, moverse, destruir la mediocridad, aunque al destruirla terminara destruyéndome. A mí, y lo que creía ser. Quizá los tecolines estuvieran seguros de algo, de una moral, de un amor. Y yo tenía vergüenza de amar como amaron ellos.

Entramos de golpe en Churubusco, el alumbrado amarillento daba la sensación de estar perdidos, horriblemente perdidos. Pero al Loco le gustaba eso, de algún modo también huía de la realidad. Querer hacer del alumbrado público una posibilidad de tecnología, de poder, era huir. Y encendió el radio.

Afuera llueve, el encierro forzoso no tiene miras a ser diferente de otros. Mi necesidad de hablar se



acentúa, en realidad sólo quiero decir que la amo, y que me oiga. Repetir sobre las teclas te amo, para convencerla o convencerme, para no sentirme malditamente solitario, auspiciando arbitrariamente mi soledad. Dedear para perder el tiempo, sentir que somos diferentes, que nos hemos salvado de un destino común, que somos otra cosa, furtiva, ilegal. . . Unos tipos que no hablan de ropa ni desayunos, que se esfuerzan por escapar, que no se conforman, que sueñan. . . La lluvia cerraba el camino, lo convertía en una cortina que incesantemente rompíamos, como si nos tragara. El asfalto resultaba ser la lengua de la noche, perdiéndose en el fondo negro y panorámico, extraviándonos. La Pituca era la Dama pintada de Mónaco, en la que deberíamos confiar.

— Ciento noventa. . .

— No la friegues —dije, sin creérselo, asomándome al tablero.

— La temperatura buey. . . —me dejó mudo. La Pituca me miró sonriente. Luego se acercó al Loco, murmurando. Reían, y el jadeo de sus risas me exasperaba. Abrí la ventanilla para sentirme vivo,

descarnadamente vivo, con el cuero de gallina y el pelo enmarañado.

— Nos vas a congelar cabrón. . . —maldijo el Loco, pero no le hice caso, quería sentir la cara fría fría, que no éramos tan simples como los demás, que éramos capaces, que había sensibilidad en nosotros, que la vehemencia se apoderara de nuestros cuerpos.

El Loco torció peligrosamente la dirección, vertiginoso, inesperado en la noche fría. Entramos por una calle lateral, y luego otra, y otra más, en la lateralidad de la vida, alejados del ruido, del tránsito. Y nos detuvimos frente a un hotel.

— Nos perdonarás un rato hijo. . . —Con su gran cara cínica de fraile del siglo XVI. No entendí. La Pituca se entretenía con el zíper del abrigo.

— Por mí no hay cuete. . . —dije, ausente y envidioso. Salieron del auto, una oleada de aire frío y sus figuras negras, acompasadas, bajo el letrero rojo marcándose oscura, dudosamente, como fantasmas en mi memoria.

Debía recordarlos, aún aturrido por el insomnio,

desechando papeles medio escritos. El tecleo de la máquina se había convertido en crepitar de locomotora, un crepitar tenaz, que no descansaría hasta dejarme vacío, completamente vacío, acurrucado y friolento en el asiento trasero del coche. Ahí, masturbado y bobo, abandonado a la noche.

— Despiértate güey... —urgía el Loco con su voz odiosa. Lastimosamente, arrojé la máquina al piso. Torpe, gateando, golpeándome, logré acomodarme junto al Loco. Corría nuevamente en el Circuito Interior, corría solo, despavorido, sonriente, feliz en su inconciencia.

Una delgada aguja de inseguridad y de miedo atravesó mi vientre. De pronto las blancas e intermitentes líneas de asfalto desaparecieron, la valla protectora se acercó peligrosamente, el Loco maniobraba endemoniado...

— Ay güey —con su clásico sonsonete. Mi reloj marcaba las 3:30. No había de qué hablar. Dos luces rojas pasaron sobre nosotros, deformes, tam-

bién fantasmales, habitando por segundos el silencio de la noche. La habitaban igual que la voz de Janis, concretándose más y más, en una especie de lamento, que en la oscuridad parecía brotar de otro mundo, acercado por la penumbra, por lo desconocido.

— Te pasaste el alto —le dije al Loco, fuera de mí mismo.

— No me digas... a poco... Parecía descifrar las palabras al mismo tiempo que las decía, estábamos frente al Guardián, en el umbral de lo otro, a 150 Km/Hr. cuando ese mundo de ahí afuera dejaba de existir, para poder existir nosotros, y la velocidad.

Los actos cotidianos, ahora, se conformaban con una coherencia y una importancia devastadora, me sentía reducido ante aquel mundo, algo se iba a revelar, y yo aún no sabía qué.

Encendí un cigarro, subí el volumen del radio. Mi boca era una enorme cueva pastosa y amarga, mi risa insistía en ser mueca, mientras ese grito visceral seguía allí, surgido de la oscuridad del cielo, del frío y la soledad.

Era como si la oscuridad me hablara... Abrí la ventanilla, el gran viento nocturno aumentaba en mucho la intensidad del encanto. Bajo las ruedas, la ondulación del camino se abría, como rodeando las zonas erógenas de la noche. Lejos, muy al norte, Arturo Trejo, al abrir el refrigerador, encontraba catorce botellas llenas de jugo de tomate, alineadas como depósito de sangre. Una sangre espesa, comestible. Me sentí observado, miles de ojos se clavaban en mí como en un intruso.

— Se me hace que te equivocaste de camino pinche Loco...

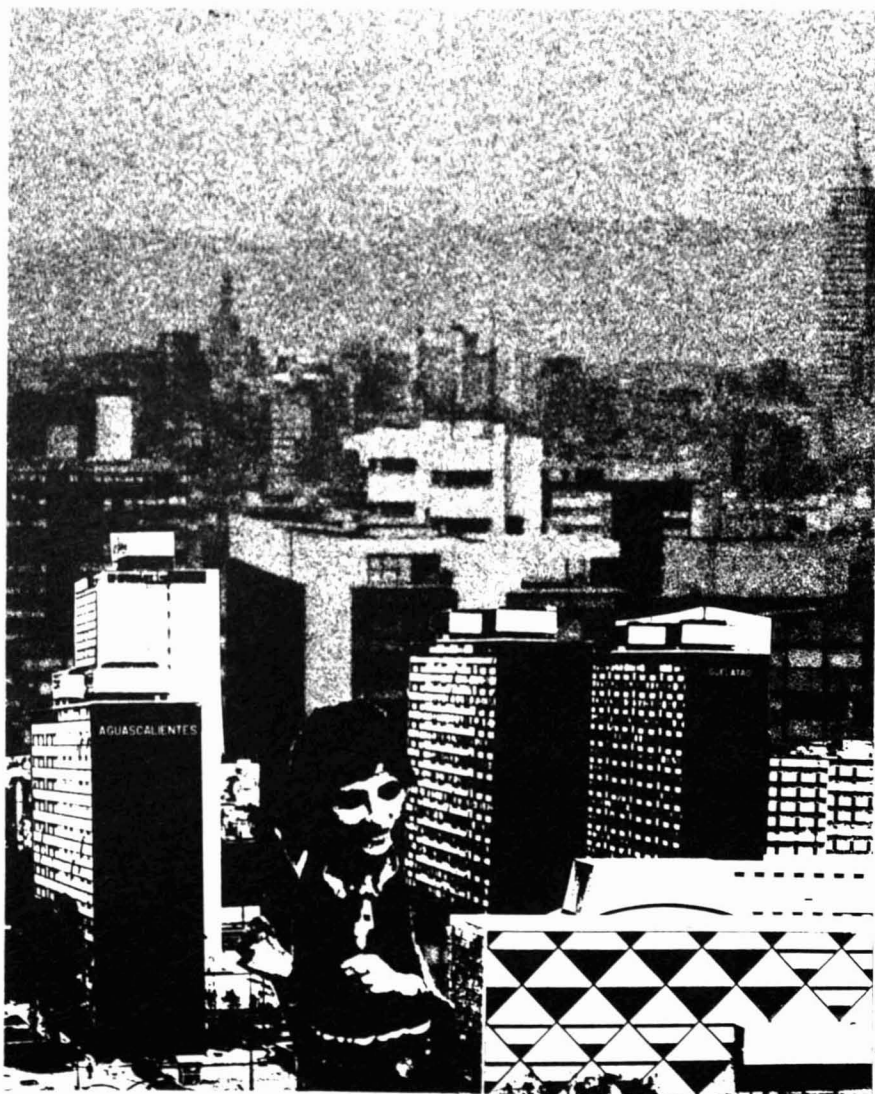
El Loco sonreía aferrado al volante, hundiendo el acelerador sin misericordia. Las llantas lanzaron un aullido hacia la luna. Nada me importaba, ni el oscilar de las agujas, ni el eco de mi voz ronca y afectada que decía:

— Te equivocaste güey, ahora sí te equivocaste...

No contestaba, era inútil contestar cuando lo importante era el silencio. Saqué la cabeza por la ventanilla, el empuje del aire era bestial, negro y profundo, me conmovía hasta lo más interno de los huesos.

— Te vas a matar cabrón... —la voz provenía del interior del auto, pero tampoco importaba. Frente al auto, el mundo se abría, atrás quedaba clausurado. Inaugurábamos de alguna manera lo real, el presente, destruíamos la idea del espacio, el aquí, para dar paso al ahora.

A la derecha, pasaban puntos lejanos de luz, como de ciudad dormida. Entonces comprendí que hablar en ese momento era un rito, que cantar era cantar con la noche, que la ausencia de luz transformaba el mundo, que en esas frías y mágicas regiones inhóspitas y solitarias, únicamente los iniciados, seres también nocturnos, quizá como nosotros podían habitar...



Doce casos de poesía ligera

por José Joaquín Blanco

DEPORTES ACUATICOS

Buzos con kepí y con silbato
macaneando, macaneando,
regulan el tráfico de los peces.

¡Stop!
Un tiburón majadero ha sido infraccionado.

Peces raudos, peces en bicicleta.
Náufragos flotan atolondrados.



BUCOLICA

El corazón innecesario
bostezan los sentidos;
el corazón en hito
los sentidos hacen feria;
el corazón flechado,
¡motín de los sentidos!
Muge, sagrado, el corazón
y los sentidos pastorean.



NUEVA AMENAZA DE LA FLOR

Las pestañas de las mujeres
son malas telarañas:
abanican a las moscas
en vez de atraparlas.



NIGHT SHOW

Nocturna marquesina,
las estrellas muchísimas
enmarcan el retrato
*****JUDY GARLAND*****
de la luna.



NEW HAVEN 1936

Habrás visto tamaña locura:
muchachos que de noche pasean desnudos
para broncearse de luna.



HORA DE GARCILASO

Así el viento en el viento
cuando sopla vaga brisa.
Estar junto al remanso
como otro remanso.



MY WAY

El amor se nos acabó antes de tiempo,
como el dinero; eso nos pasa
por despilfarrados.



MUCHACHOS

Hay muchachos que están siempre como en jardines.
Ociosos y alegres como de paseo.
Van por camiones como por jardines.
Y ellos mismos son amplias vacaciones.
Claros y triviales como pasear por jardines.



LA LUNA

Como discos rayados

los tigres rayados rugen siempre igual.

En el tocadiscos nocturno

la luna rayada no deja de girar,

reiterando su nota obsesiva:

estar en celo y a punto de estallar.

LA MAQUINA DE PENSAR

Jaula desenjaulada, el cerebro:

se le escapan todos los pensamientos.

Las ideas adolescentes

huyen bellas, pronto y lejos.

Hijos pródigos y escarmentados

vuelven por temporadas

los pensamientos mediocres, pero correctos.

Sólo las ideas inválidas

habitan ahí tiempo completo.

CANCION DE AYER

No sé lo que me pasa pero pasa

que soy hoy más ayer que ayer lo fuera

(un ayer que se queda como era

en una ajena y diferente casa).

Estar hoy en ayer a todas horas,

ser como ayer - y como ayer vestido,

ser ayer más ayer que el ayer ido.

El ayer a deshoras donde moras

me encierra y me retarda el día presente.

Comienzo hoy a ser hoy a mediodía

- cuando pasa, el ayer es permanente.

El hoy que será ayer póstumamente,

me ve entrar en su casa, desvelado.

Y empezar a urdir mi ayer siguiente.

VER EL MAR

Atleta o bestia, el mar por la tarde duerme la siesta.

La tarde como armisticio:

la noche transformará el mar en carcajada o mordisco.

Moscas acaloradas, las gaviotas lo arremeten por oleadas.

La ola crecida: manotazo colérico contra gaviota atrevida.

El sol reverbera: aceite bronceador, sudor untuoso

en la espalda atlética de la marea

y en las de los bañistas que se asolean

boca abajo sobre la arena.

Vivir como Vauvenargues

Clásicos de la crítica

Crítica de los clásicos

“Con Vauvenargues regresamos a la pureza del lenguaje, a la serenidad del pensamiento y a la integridad moral.” Estas palabras, con las que Sainte-Beuve comienza su ensayo sobre Vauvenargues, anuncian los tres aspectos esenciales de una de las figuras más interesantes en la historia de la literatura francesa. Sainte-Beuve vio en Vauvenargues un regreso, después de un período de mentira y frivolidad, a la seriedad del siglo XVII; encontró en su obra un presentimiento de la nueva seriedad que habría de distinguir lo permanente del siglo XVIII.

Vauvenargues nació en 1715 y murió en 1747. Fenelón había muerto en 1715, Bayle siete años atrás, Bossuet en 1704, y Pascal, que pertenecía a la misma generación, habría precedido a Bossuet en más de cuarenta años. En 1715 el mundo parecía tan vacío como en 1915, y siguió tan vacío durante la vida de Vauvenargues como lo está en nuestro tiempo —vacío de gracia, de fe, de fervor, de magnanimidad. Y es precisamente porque Vauvenargues se rebeló contra la banalidad de su época que ahora nos ofrece un valor actual, no sólo porque aquella banalidad tiene bastante en común con la de nuestro tiempo, sino de un modo más particularizado, porque las experiencias de Vauvenargues, y los hechos que auspiciaron su desencanto y provocaron

su fervor, fueron muy similares a las experiencias y hechos universales de nuestro tiempo [1938]. Surge su actualidad del hecho de que en base a sus experiencias y a partir de la profundidad de su desencanto, Vauvenargues construyó una posible filosofía de la vida.

Hay cierto paralelismo evidente entre la situación histórica que existía a fines del siglo XVII y principios del XVIII, y la situación que hemos enfrentado entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Un siglo de genios está detrás de nosotros como lo estaba detrás de los contemporáneos de Vauvenargues. Los genios no pueden ser manufacturados a voluntad, pero sí podemos tomar sus obras como base de una tradición. Sin embargo, y en lugar de una tradición, la reacción contra un período de autoconfianza suele tomar la forma de una resignación a la desesperación; y así como los contemporáneos de Vauvenargues recurrieron a un típico profeta de la desesperación como La Rochefoucauld, en nuestros días que no tenemos un La Rochefoucauld nos conformamos con exaltar a un montón de profetas menores. Las *Máximas* tienen la inestimable ventaja de su precisión; ahora nuestras energías introspectivas deben ser derrochadas terriblemente y sin llegar a nada en el auto-análisis.

Vauvenargues era el primogénito de un aristócrata empobrecido de Aix en Provence. Y fue destinado al ejército porque era ésa la única profesión que podía aceptar honorablemente un hombre de su cuna y su pobreza. Suponemos, por sus cartas y por muchas observaciones en sus escritos, que revelan su propio carácter, que tanto su mala salud como su temperamento no se adecuaban a las condiciones de la vida militar. Esto no significa que Vauvenargues despreciara la carrera de las armas o deplorara la necesidad de las guerras; más bien tendía a idealizar las virtudes militares y a ver en las hazañas heroicas la única constatación de la gloria. “No hay gloria consumada sin las armas”, es una de sus máximas. Y de inmediato entró al servicio activo en la Guerra de la Sucesión, en Polonia, que estalló en 1733 entre Francia y el Imperio. Pero esta campaña fue una de las menos inspiradas de toda la historia, y aunque no tenemos testimonios personales de este período, podemos estar seguros de que ofreció escasísimas oportunidades para que Vauvenargues ratificara en ella su personal idealismo. Su regimiento estuvo dos años en Italia, con pocas batallas y larguísima intervalos de ocio desmoralizador. La campaña fue una farsa, pero aún faltaban los cinco años de paz que la siguieron para completar el desencanto de un espíritu lo suficientemente fuerte para sobrevivir al desconcierto de una guerra opuesta a la gloria. De este período tenemos la evidencia de una cantidad de cartas escritas por Vauvenargues a sus amigos en Aix, el Marqués de Mirabeau y Jules François Fauris de Saint-Vincens. Deducimos que tuvo poco





en común con sus compañeros oficiales, que odiaba las distracciones con que ellos mataban el tiempo. Vauvenargues era gentil por naturaleza, con una fisonomía común y corriente, débil de vista, y aunque atrevido en el espíritu, físicamente era tímido. Ni tenía las características para ser popular en tiempo de guerra, ni el servilismo para ascender en la jerarquía militar en tiempos de paz. Quizás tomó la vida demasiado en serio: podemos estar seguros de que suscitó desconfianza y suspicacias en sus compañeros, debido a su solemnidad, a su conciencia de sí mismo, y a ese poco de torpeza inseparable de una forma sensitiva y reflexiva de pensamiento. El resultado del conflicto entre tal pensamiento y el medio que lo rodea siempre es el mismo: el pensamiento se introvierte, se idealiza a sí mismo y formula esas introvertidas fantasías que son la materia de una vida imaginativa.

La campaña en Italia había sido una farsa, pero Vauvenargues no estaba destinado a escapar de las realidades más crueles de la guerra. La campaña de Bohemia, de 1741 a 1743, es una de las más desastrosas de la historia europea; si uno exceptúa los campos minados, los bombardeos y el gas venenoso, es de dudarse que las guerras contemporáneas la excedan en horrores. Vauvenargues dejó Francia en julio de 1741, con su regimiento, como parte del ejército bajo las órdenes del Mariscal de Belle-Île. En noviembre las tropas francesas asaltaron y tomaron Praga con una facilidad que resultó fatal. Pues, una vez instalados ahí, se encontraron abandonados por sus aliados prusianos y rodeados por sus enemigos austriacos. Fueron atrapados en esa ciudad con la misma facilidad con que ellos la habían atrapado. Llegó el invierno, y pasaron los meses del año siguiente, sin que lograran mejorar su situación. Se agotaban las provisiones. En agosto los franceses mataban a sus caballos para comérselos y sufrían terriblemente la carencia de sal. Los rumores de auxilio, como siempre, resultaron falsos; y conforme se acercaba el siguiente invierno el ejército comenzó a desesperarse. El propio Belle-Île se desesperó, y la noche del 16 de diciembre dejó secretamente Praga, con catorce mil soldados, y a marchas forzadas se internó en el país rumbo a Bavaria. Era la retirada de Moscú, en pequeña escala, pero la misma miseria. A la vera del camino morían cientos de hombres, abrumados de fatiga y frío. Cuando, después de diez días, el ejército llegó a territorio amigo, en Eger, se cuenta que muchos de los hombres se desmayaron y murieron, algunos de ellos "por acercarse demasiado a las fogatas". Las fuerzas de Belle-Île no llegaron finalmente a Francia sino hasta la primavera de 1743. Ahí permanecieron en descanso hasta junio, cuando nuevamente partieron, cruzaron el Rin y tomaron parte en la batalla de Dettingen.

Pero Vauvenargues era ahora un hombre quebrado. Estaba permanentemente enfermo por la helada de la campaña y había contraído una enfermedad

del pulmón de la que habría de morir cuatro años más tarde. También se había desgastado su espíritu. En Praga había perdido a un joven amigo, Hipólito de Seytres, en cuyo ardor y en cuya inteligencia Vauvenargues había visto realizadas las mismas cualidades que venía amando idealmente. Aquí nuevamente Vauvenargues parece anticipar una de nuestras más amargas experiencias recientes: cuando leemos sobre Hipólito de Seytres, pensamos en Wilfred Owen, en Otto Braun, en Charles Péguy [caídos en la Primera Guerra Mundial] y en muchos más que no han registrado sus nombres las elegías. El *Discurso sobre los placeres*, el *Discurso sobre la gloria* y los *Consejos a un muchacho* fueron escritos para Hipólito de Seytres; y el fervor de su idealización nos da la medida del pathos que corre subrepticamente bajo los párrafos, demasiado formales, del *Elogio fúnebre* que Vauvenargues escribió sobre su amigo. Ahora Vauvenargues comenzó a buscar un camino diferente a la gloria. Al regresar de Bohemia había solicitado en vano un puesto en la corte o en el Servicio Diplomático. Después de Dettingen renovó esa solicitud torpemente; esperó en vano una respuesta, impacientándose más cada día que pasaba. Finalmente, en enero de 1744, anuló sus solicitudes, arruinando con este gesto cualquier oportunidad de otro empleo por el tono de indignación con que lo hizo.

No tenía dinero, ni siquiera para regresar a París. Consiguió un préstamo y llegó en febrero a la capital. No estaba completamente desolado, pues durante el período posterior a la guerra había logrado contacto con el escritor más famoso de la época. Este nuevo amigo de Vauvenargues era nada menos que Voltaire, y no hay nada más hermoso en la historia de la literatura que la forma en que la gran figura triunfante de Voltaire estimuló y reconfortó a este desconocido aspirante a la literatura. Por 1743 Voltaire ya era famoso en toda Europa. Había recibido un ensayo comparativo sobre Racine y Corneille de un desconocido oficial del ejército. No era un tema muy original, y desde luego no el más atractivo para llamar la atención de un atareadísimo hombre de letras con su escritorio repleto de obras y papeles por leer. Pero Voltaire leyó el ensayo y se impresionó favorablemente; investigó la posición social del joven oficial que lo había escrito y quedó complacido. Mary Wallas, en un interesante estudio que ha dedicado a la vida y al pensamiento de Vauvenargues [*Luc de Clapiers, Marquis de Vauvenargues*, Cambridge University Press, 1928], da una buena descripción de lo que ocurrió: "Voltaire quedó complacido por la carta de Vauvenargues y por las referencias que de él escuchó. Amaba la admiración y la gratitud, le fascinaba ser consejero literario y era genuinamente bondadoso. Ya había ayudado y aconsejado a una buena cantidad de empeñosos escritores jóvenes, y le encantó la idea de añadir al inteligente oficial del ejército a su corte



de seguidores. La comparación entre Corneille y Racine, que reflejaba la convencional preferencia dieciochesca por Racine, no era muy interesante en sí misma, y en conjunto el ensayo estaba flojo y mal construido, pero Voltaire se dio cuenta, y esto honra sus poderes críticos, de los rasgos de inteligencia aguda en algunas de las reflexiones de Vauvenargues sobre el gusto literario. El detalle de que "el buen gusto es la simpatía rápida y verdadera por lo natural", y el pasaje al final de la carta en el que describe las diferencias de gusto que resultan de las diferencias de inteligencia y sensibilidad eran una prueba de que el escritor poseía aquel discreto tipo de originalidad que los franceses llaman "finesse", y que admiraban aun los críticos del siglo XVIII. "Depuis que j'entends raisonner sur le goût, escribió Voltaire, je n'ai rien vu de si fin et de si approfondi que ce que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire". ("Nunca he escuchado nada tan fino ni tan profundo sobre el gusto como lo que me habéis hecho el honor de escribirme.")

Vauvenargues, en común con los aristócratas de su época y a pesar de su verdadera necesidad de expresarse a sí mismo, había hasta entonces desechado la profesión literaria. En su temprana juven-

tud había rechazado desdeñosamente la posibilidad de dedicarse a ella. Y aun ahora, estimulado por la seria consideración que Voltaire había mostrado hacia su ensayo de aprendiz, sólo pensaba usar la literatura para reforzar su carrera diplomática. Voltaire, que tenía en esa época gran influencia en la corte, sin duda alguna apoyó mucho la causa de Vauvenargues, y parece ser que por entonces le fue concedida una promesa definitiva de incorporarlo al servicio diplomático. Fue a su casa, en Aix, a esperar la notificación de esa incorporación, y mientras la esperaba sufrió un perverso golpe del destino: se enfermó de viruelas, con la que quedó más débil que nunca —desfigurado del rostro, la vista casi perdida. Ahora la carrera diplomática ya era cosa imposible. Así Vauvenargues quedó reducido a la última y más menospreciada forma de la gloria: la pluma. Sentía que le restaba poco por vivir (de hecho sólo vivió dos años más), pero ahora resolvió dedicarse a perfeccionar una filosofía de la vida, observando su propia máxima: "Para lograr algo que valga la pena, el hombre debe vivir siempre como si nunca fuera a morir".

La conversión de un hombre de acción en un hombre de letras es un proceso difícil. Quizás, en esencia, Vauvenargues nunca fuera realmente un hombre de acción, y sólo hubiera vivido como tal por necesidad. En ese caso el problema se vuelve el meramente técnico de traducir la experiencia en expresión. Pero esta traducción se vuelve difícilísima si la experiencia sólo ha llevado al desencanto. Vauvenargues estaba desencantado y enfermo en cuerpo y alma, pero se diferencia de sus comparsas contemporáneos en que él nunca perdió cierta especie de fe en la vida. La integridad y el coraje son inútiles sin esta fe sencilla. Y el caso de Vauvenargues se hace más y más interesante cuando se constata que su fe en la vida no era religiosa, sino una forma de estoicismo. Probablemente habría aceptado en lo básico la doctrina del pecado original, pero habría rechazado convertir ese dogma en un drama fatalista, a la manera de Pascal. Y la virtud original era tan patente para él como el pecado original; el hombre estaba situado en la polaridad del bien y del mal, y la necesaria salvación no estaba en el don de la Gracia, sino en la práctica del coraje. Sin embargo, en muchos sentidos Vauvenargues es un discípulo de Pascal. El pensamiento de Pascal siempre actúa como inspiración continua en Vauvenargues. "Pascal mueve la mente, escribió Vauvenargues, la sobresalta y la ilumina, y la fuerza a sentir el poder de la verdad." Y Vauvenargues sostuvo deliberadamente esta opinión contra las burlas que de Pascal hacía Voltaire.

Mary Wallas, en su crítica del pensamiento de Vauvenargues, insiste demasiado en el carácter fragmentario y en la confusión de su obra. Quizás ella ha caído en el común error de suponer que la construcción de un sistema de filosofía es la prueba





de un pensamiento sistemático; por el contrario, tal cosa a menudo no es sino una fachada destinada a disimular una estructura menos significativa. Sainte-Beuve estaba más próximo a la verdad cuando dijo que Vauvenargues, en su forma modesta de creación, trae a la pequeñez de las máximas y reflexiones algo del genio universal y totalizador de Leibniz, y que lo único que a Vauvenargues faltó fue tiempo para desarrollar su obra ya perfectamente establecida en lo que dejó. En sus máximas y fragmentos dispersos podemos reconocer una visión universal y no una mente meramente inquisitiva y mudable.

"Vauvenargues a l'âme antique", ésta es otra de las frases decisivas de Sainte-Beuve. Como muchos otros grandes hombres, Vauvenargues había sido influido profundamente por la lectura de las *Vidas* de Plutarco, de Séneca y de las cartas a Cicerón que se atribuyen a Bruto. Hay un pasaje iluminador en una de las cartas que Vauvenargues escribió a su amigo Mirabeau: "Solía conmoverme de alegría hasta el llanto cuando leía las *Vidas*. No había noche en que no me imaginara estar hablando con Alcibíades, con Agresilao y otros. Entraba al Foro Romano a arengar con los Gracos o a defender a Cato cuando iban a lapidarlo. . . Por este tiempo también cayó en mis manos, no sé cómo, un libro de Séneca,

y poco después las cartas que Bruto escribió a Cicerón cuando estaba en Grecia, después de la muerte de César. Estas cartas están tan llenas de dignidad, de delicado sentimiento, de pasión y de coraje, que me era imposible leerlas a sangre fría. Leí estos tres libros juntos, y me conmocionaron a tal grado que nunca he podido reprimir los sentimientos que me despertaron; la emoción me ahogaba y me hacía dejar los libros, salir corriendo de la habitación como hombre en arrebató, y correr lo más rápido que podía varias veces, de ida y vuelta, en una terraza bastante grande, hasta que la fatiga física lograba aliviarme de la agitación espiritual que me habían provocado los libros." Tal es la verdadera forma de iniciación en la elocuencia. Tal es la verdadera iniciación en la realidad de la gloria.

"En ninguna otra parte, sino en aquellos siglos afortunados, escribió Vauvenargues en la misma carta a Mirabeau, uno logra apreciar bien la fuerza y la medida del corazón y del espíritu humanos; la libertad revela, aun en el propio exceso del crimen, la verdadera grandeza de nuestra alma; ahí las fuerzas de la Naturaleza en los abismos de la corrupción; ahí están la virtud sin límites, los placeres sin infamia, la inteligencia sin afectación, la dignidad sin vanidad, el vicio sin vulgaridad y sin máscaras."

Vauvenargues tenía veinticinco años cuando escribió esta carta; todavía estaba caliente la campaña de Bohemia, pero su análisis de las virtudes romanas muestra aun entonces cierto realismo y la conciencia de las imperfecciones naturales que la experiencia le iba a confirmar. Pero ni en la vida ni en la historia Vauvenargues encontró justificación alguna para la desesperación.

En vez de admitir la desesperación, avizoraba la gloria. Ahora la gloria es una palabra desprestigiada, y será difícil restablecerla. La ha echado a perder su relación demasiado próxima con la grandeza militar, se la ha confundido con la fama y con la ambición. Pero la gloria verdadera es una virtud privada y discreta, que sólo se realiza plenamente en la soledad. No ha sido Vauvenargues, sino Traherne en sus *Siglos de meditaciones*, quien nos ha dado la verdadera definición de gloria: "La noble inclinación que hace al hombre anhelar la *Más Alta Virtud*, por encima del *Poder* y la *Riqueza*; y lo conduce como *Auriga Triunfador* a la *Felicidad* soberana. La *Gloria* sólo hace miserables a quienes abusan de ella. Si se sigue un *Falso Camino* para satisfacerla, sólo se perseguirá al *Viento*; sólo se trabajará para el *Fuego*, y al final de la labranza sólo se cosechará *Vanidad*. Por el contrario, el *Amor de Dios*, que es la *Fuente* de todo, no nos cuesta nada, ni todas las cosas que El ha preparado para satisfacer lo mejor posible nuestras inclinaciones, con libertad y sin exigirnos remuneración alguna. Viendo de este modo que toda satisfacción está al alcance de la mano, si pretendemos ir demasiado lejos sólo la perderemos,





y corriendo a lo lejos y alrededor de ella, como un ciego, nos quedamos sin ella. Las satisfacciones están exactamente en la *Puerta de Nuestros Sentidos*. Dios nos las ha generosamente aproximado, haciéndolas *Gloriosas y Asequibles*. Pues así como Dios no nos cobra nada por su amor, tampoco nos cobra por sus tesoros. Y esto es así porque Dios es *Maravillosamente Irracional*, y el modo de poseer sus tesoros es apreciarlos, y la forma de apropiarnos de ellos es rompiendo el *Mundo en Pedazos*, para examinarlos por *Separado*. Y si encontramos los *Pedazos* insuperables en su *Perfección*, los encontramos también *Totalmente Nuestros*, y reunimos los *Pedazos* con un placer que responde a la *Bondad Divina*. Entonces seremos los *Reyes del Mundo*, cuando rearmemos el *Mundo*, reinstalando cada *Pedazo en su Sitio*, y quedemos satisfechos con el *Conjunto Rearmado*. Esta *Apropiación de los Tesoros de Dios*, a base de desarmar y armar con *Perfección Humana* la *Creación*, es la *Verdadera Gloria*, y proporciona mayor *Felicidad* que las Guerras y las Conquistas.”

A menudo Vauvenargues trata de alcanzar tal definición de gloria, pero no logra captar su naturaleza real; es para él algo indefinible. En esencia, es algo intangible, como la luz —y siempre se han asociado en la mente del hombre las nociones de luz

y de gloria; el Cielo, por ejemplo, es al mismo tiempo la Ciudad de la Luz y la Ciudad de la Gloria. Para Vauvenargues la Gloria es el resplandor con que la virtud florece. El amor por la gloria es el sello de las grandes hazañas; toda grandeza y toda magnanimidad proceden, no del cálculo, sino de un deseo instintivo de gloria. Y se distingue la gloria de la fortuna, porque la fortuna exige compromisos; uno debe convivir con los demás y negociar con ellos para adquirir y conservar los favores de la fortuna. La Gloria, en cambio, se gana directamente, si uno tiene el genio para ganarla: la gloria es espontánea y súbita. Y si despreciamos la gloria es porque nos falta virtud.

Para Traherne, del otro lado, la gloria es la suma de todas las cosas tangibles y concretas: “Por el propio derecho de tus *Sentidos* tú disfrutas el *Mundo*. ¿No está en tus *Ojos* la belleza del *Hemisferio*? ¿La gloria del *Sol* no paga tributo a tu *Mirada*? ¿Las *Estrellas* no *Irradian Influencias* para perfeccionar el *Aire*? ¿No es el *Aire* algo maravilloso como para respirarlo? ¿No es el *Aire* algo maravilloso como para visitar los *pulmones*, reparar el *ánimo*, revivir los *sentidos*, enfriar la *Sangre*, llenar los *Espacios Vacíos* entre la *Tierra* y los *Cielos*, y sin embargo dejar en libertad a los objetos todos? Valora primero tus *Sentimientos* y luego podrás disfrutar lo que resta: *Gloria, Poder, Dominio, Sabiduría, Honor, Angeles, Almas, Reinados, Edades*.”

El hombre es insaciable de tales glorias, y tal insaciabilidad es buena: “El hombre resulta insaciable por la nobleza de su alma.” Quizás la diferencia entre Traherne y Vauvenargues en este asunto sea que Vauvenargues, como Malory antes que él y en común con la total tradición caballeresca, vio en la gloria un reflejo de la estimación de otros hombres, mientras Traherne, más profundamente, encontró la gloria no en la persecución activa de la estima de los demás, sino en la tranquila posesión del mundo objetivo. “El *Servicio de las cosas* y sus *excelencias* son espirituales, pues no son objetos del *Ojo* sino de la *Mente*; y entre más aprecies las *cosas* y sus *excelencias*, eres más *Espiritual*.” Y sobre todo: “Hasta que tu *espíritu* Llene el *Mundo entero*, y sean tus joyas las *estrellas*; cuando te sean tan familiares los *Caminos de Dios y del Pasado* como los caminos por los que paseas y la mesa en que comes; hasta que estés tan profundizado en la *Nada Nebulosa* de la que el *Mundo Fue Formado*; cuando ames tanto a los hombres como para desear su felicidad con celo semejante al deseo de tu propia felicidad; hasta que te regocijes en *Dios* por ser bueno en todo, hasta entonces *disfrutarás el Mundo*. Entonces te sentirás mejor en el *Mundo* que en tu *Castillo*, y estarás más presente en el *Hemisferio* que en tu hogar. Considerarás las glorias y las bellezas del Mundo, recordarás qué recientemente fuiste creado, y qué maravillosamente fue tu *Venida al*





Mundo, y habrá Mayor Fiesta en el Palacio de tu Gloria que si apenas esta mañana hubiera sido creada."

La doctrina de Traherne procede de la meditación metafísica. La de Vauvenargues de la acción. Pero ambas son espirituales. La doctrina de Vauvenargues es más limitada, pues se nutre de la experiencia individual en vez de abreviar del conocimiento universal. En la medida en que su fe fue reafirmada por la lectura, la lectura de Plutarco lo figuró; en Plutarco, la gloria es el premio exclusivo de los héroes. Quizás sea ésta la creencia fundamental de Vauvenargues. Pero ya había discernido, en su *Introducción al Conocimiento del Espíritu Humano*, una conexión esencial entre la gloria y la elocuencia. Hay dos tipos de elocuencia: la de las palabras, que consiste en decir fácil y apropiadamente lo que se le ocurre a uno, y la otra elocuencia: la de las ideas o sentimientos, que se fuerzan a sí mismos hasta lograr expresarse cabalmente. La última es la verdadera elocuencia y es característica de todo gran hombre, sea o no escritor. La elocuencia es la expresión de la gloria, no la gloria verbal sino la gloria hecha verbo.

La propia experiencia de Vauvenargues tendía a mostrar que la acción sola no podía demarcar la

gloria, pues el destino y las imperfecciones de la fortuna fácilmente vencían la voluntad más fuerte. Por ello, toda vocación que incluya a los demás es impura; toda virtud es el producto de una lucha solitaria. La gloria es solitaria. Lo que se gana en el exterior no es la gloria, sino la fama (que no tiene qué ver con la gloria, sino sólo con la fortuna). La Gloria debe buscarse en la "corte interior" de la frase de Traherne: "Pensar bien es servir a Dios en la corte interior." Ahí la acción es la elocuencia más directa. La sensación y la idea se unen para crear la imagen exacta de la verdad. El propio Vauvenargues escribió: "Quienes han nacido elocuentes hablan con gran claridad y concisión sobre los grandes temas, tanto que quienes los escuchan no advierten la profundidad de lo que dicen. Los sofistas y los fríos espíritus calculadores se equivocan al considerar la filosofía como una elocuencia de gran atracción, trazada con golpes audaces y fuertes; así, desprecian como frívolo o superficial este esplendor expresivo que es el escudo de los grandes pensamientos."

Hay en ésta y otras observaciones de Vauvenargues sobre la verdad, cierto aire de lo que más tarde se llamaría "sentimiento". Vauvenargues desconfía de la "razón", tanto en la acepción del siglo XVII: austeridad, severidad, represión, como en la del siglo XVIII: materialismo cientifista. "La razón nos engaña más frecuentemente que la naturaleza", es una de sus máximas. Vauvenargues dejaba que una cualidad personal suya, que vagamente podríamos llamar "ternura", matizara sus pensamientos. "Los grandes pensamientos vienen del corazón", es otra de sus expresiones famosas, pero considerando que en ella la palabra "corazón" no tiene nada qué ver con el uso sentimental del término. Vauvenargues anticipa a Rousseau, pero no el menosprecio de Rousseau por el intelecto. Hay una virtud de sabiduría cuando, en aquella máxima, Vauvenargues insiste en el epíteto: "grandes". Este epíteto implica elocuencia; y la elocuencia, como hemos visto, es gloria hecha verbo, lenguaje. Y la gloria está bien lejana de cualquier cosa que queramos pensar de Rousseau. La ternura de Vauvenargues no es sino una aceptación de la base instintiva de gran parte de nuestra vida. Señala Mary Wallas:

"Existía en la mente de Vauvenargues una distinción, heredada de los primitivos siglos de los pensadores griegos más antiguos, entre lo 'natural' o instintivo y los elementos artificiales o adquiridos, en lo que respecta a la conducta humana. Vauvenargues sentía que la 'pasión' era uno de los elementos humanos menos alterables porque era uno de los más 'naturales', y que, en cambio, la 'razón' de los estoicos y de los cartesianos era algo fundamentalmente artificial, impuesto arbitrariamente al hombre". Mary Wallas, en su juicio final sobre Vauvenargues, hace de esta cualidad la gran ventaja de su biografiado: "El valor permanente, no sólo de la psicología del pensamiento de Vauvenargues, sino de





su obra literaria completa, consiste en que este poder innato de observación sensitiva y vívida entró en acción, y en la medida en que no fue intensificado ni desvanecido por los sentimientos vividos durante su experiencia. Su intento de construir una nueva ética fue, tomado en conjunto, un fracaso, pues, mientras que la introspección muy sensible es la más valiosa de las cualidades del psicólogo, al moralista le pedimos otra cosa, más allá de la habilidad psicológica, y es nos conduzca a juzgar el valor permanente de la variada experiencia humana, con cualidades como unicidad de propósito, amplitud de criterio y solidez intelectual. El propósito ético de Vauvenargues se vio confundido por el tumulto de sus propios sentimientos, por un deseo semiconsciente de justificar sus razones y actos personales. No pudo construir una ética consistente para otros hombres, ya que fue incapaz de reconciliar el conflicto entre los impulsos de ambición, timidez y bondad en su propio espíritu."

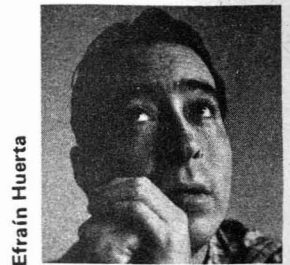
Esta crítica excelente es, sin embargo, injusta por excesiva. Nada es más cierto, y no hay verdad más actualmente necesitada de apoyo, que la de separar las esferas de pensamiento puro y emoción. Nuestros filósofos sufren de prejuicios emotivos, y nuestra religión de equívocos intentos de volverla "racional". Pero Vauvenargues nada tenía que ver ni con el pensamiento puro ni con la religión. Vio con mucha claridad que la religión es asunto de las emociones, y ahí la dejó en paz. Y no tenía

pretensiones de pensamiento puro. Quizás pensaba en él como en una categoría fantasma, pues escribió en una de sus máximas: "Sin entusiasmo es imposible elevarse a las grandes verdades. La sangre fría discute sin inventar. Quizás el fuego sea tan necesario como la exactitud para hacer un verdadero filósofo." ¿Pero qué queda aparte del pensamiento puro y de la religión? Mary Wallas menciona ética, tradiciones y esas virtudes calvinistas: unicidad de propósito, amplitud de criterio y solidez intelectual. Todo sistema ético inspirado por estos principios al poco tiempo se reduce a un montón de huesos blanqueados. El código de la conducta humana es una ilusión; sólo existe la ciencia de la conducta individual, que se llama psicología, y Vauvenargues es un soberbio psicólogo. Como Pascal. Las severidades de Mary Wallas podían aplicarse lo mismo a ese otro genio, en muchos sentidos complementario a Vauvenargues. Pascal y Vauvenargues, entre ambos comprenden todas las variaciones del alma humana, desde su más profunda inmersión en lo emotivo a la suprema gloria intelectual. Vauvenargues confiesa en alguno de sus escritos que, si tales talentos pudieran convivir juntos, le gustaría pensar como Pascal, escribir como Bossuet y platicar como Fénelon. Quizás no logró pensar, escribir ni platicar con la total grandeza de sus modelos, pero quizás añadió un nuevo talento al de aquellos tres, de tal modo que ahora podemos desear pensar como Pascal, escribir como Bossuet, platicar como Fénelon, y vivir como Vauvenargues.

ALGUNAS MAXIMAS Y REFLEXIONES DE VAUVENARGUES

- 1) Quienes se burlan de los gustos serios, admiran seriamente las tonterías.
- 2) Los consejos de los viejos nos iluminan sin calor, como el sol de invierno.
- 3) El que es capaz de sufrir demasiado, también es capaz de atreverse a demasiado.
- 4) Todo error, expresado con claridad, se desmiente a sí mismo.
- 5) La claridad es la buena fe de los filósofos.
- 6) Elogiar con moderación es señal de mediocridad.
- 7) Nos ofende menos el desprecio total de los imbéciles, que el aprecio parcial de los inteligentes.
- 8) La servidumbre rebaja a los hombres para que la amen.
- 9) El coraje tiene más argumentos contra la desgracia que la razón.
- 10) La ambición destierra los placeres desde la temprana juventud, para gobernar ella sola.
- 11) Descubrimos en nosotros mismos lo que los demás nos ocultan, y reconocemos en los demás lo que nos ocultamos a nosotros mismos.
- 12) Conocer con precisión la fuerza propia es multiplicarla.
- 13) Lo que llamamos un "pensamiento brillante" es a menudo una expresión capciosa que, auxiliada por un poco de verdad, nos impone un error deslumbrante.
- 14) La costumbre lo es todo —hasta en el amor.

- 15) En la soledad la castidad es más difícil.
- 16) El libro más nuevo y original será aquel que nos haga amar las virtudes antiguas.
- 17) Nuestra opinión de los demás es menos variable que lo que opinamos de nosotros mismos.
- 18) La importancia de la virtud es tan evidente que hasta los comerciantes la practican por interés.
- 19) Cuando la fortuna quiere humillar a los sabios los sorprende en las pequeñas ocasiones, cuando están desprevenidos e inermes.
- 20) La conciencia es presuntuosa en los sanos, tímida en los débiles y en los desgraciados, inquieta en los indecisos; es un órgano al servicio de los sentimientos que nos dominan y de los prejuicios que nos gobiernan.
- 21) A veces me digo a mí mismo: "La vida es demasiado corta para que valga la pena inquietarme por ella", pero si un inoportuno me visita, no puedo soportar media hora de tedio.
- 22) Nadie está más expuesto a equivocarse que quien sólo actúa por reflexión.
- 23) Nuestras admiraciones señalan nuestros límites. Cuando se tiene demasiado genio se admira poco, y también se admira poco cuando no se tiene ninguno. La admiración prueba mejor la imperfección de nuestra mente que la perfección de lo que admiramos.
- 24) Toda verdad puede volverse mentira en un espíritu falso.
- 25) El autosuficiente es necesariamente intratable.



Efraín Huerta

Efraín Huerta: obscenamente amoroso y feliz

por Arturo Trejo Villafuerte

Los poemas como producto de una posición política pueden caer, si no se domina el lenguaje, en el panfleto; el tema eterno de la injusticia y la respuesta rabiosa pueden volverse el lugar común de la poesía "política"; sin embargo, el nuevo libro de Efraín Huerta, *Circuito Interior**, es un libro reposado, inteligente, y con un manejo del lenguaje que habla de la madurez del poeta. Ya no es el grito desaforado sino el razonamiento poético irrestricto.

El libro contiene poemas de Chile, de dulce y de manteca; es un sabroso libro y tiene mucho de la sensualidad de siempre de Huerta, la cual aflora en cada poema denunciando la represión, la miseria y la vejación del hombre por el hombre; ante la indiferencia y pasividad de otros poetas dedicados al arte por el arte, Huerta se levanta con la gravedad de quien tiene bien definida su posición —poética y política— ante el mundo, ante la vida, ante el Sistema.

Dividido en cuatro partes ("Testimonios", "Poemáticos", "Pausa Mínima" y "Circuito Interior"), el libro tiene consistencia y unidad por algo muy del poeta que es la ironía y el humor. La explicación a los afanes del poeta se explican a la entrada del libro con la *Maximínima*:

Sólo
A Fuerza
De Poesía
Deja uno
De ser
Un poeta
A fuerza

"Testimonios" es la parte fuerte del libro. En ella Huerta juega con el lenguaje sutilmente y nos muestra la Historia, su historia con sinceridad. La palabra es clara y sencilla, no hay la altisonancia de los poemas prohibidos ("Stalingrado en pie"), ni la simpleza de "Barbas para desatar la lujuria". El manejo poético es claro y la visión dialéctica, sobre todo en "A los que

(no) descansan en paz", deja constancia del poema como medio idóneo para desenmas-carar injusticias, de todos sabidas pero no por todos comprendidas.

Ayer lunes mataron a un señor muy rico.

Lo mataron unas gentes muy estúpidas
Que a lo mejor ni sabían cuando lo mataron

Que el señor era muy bueno
Para fabricar cerveza, papel . . .

...

El señor que mataron aseguraba vidas,
y mandaba hacer escuelas que llaman
tecnológicas

Para biencriar a eficientes cachorros
Futuros masticadores de cartón,
vidrio, papel y cerveza; . . .

...

Un día lunes unos matones lo mata-
ron. . .

...

Y Monterrey ardió en llamas de lágrimas
Porque el señor era muy bueno
Y le llamaron protector de aquellos
pobres

A los que primero hizo pobres
Y después no se cansó de proteger . . .

"Puebla endemoniada" y "Matar a un poeta cuando duerme" son poemas "políticos" bien logrados y que, incluso en el manejo de los temas, lo acerca a Mario Benedetti en *La Casa y el Ladrillo*.

En "Poemáticos" se trata de volver al amor, del cual nunca se ha alejado, con la esperanza del poeta suicida que se metió al mar en un suave momento de pereza romántica. Esta parte del libro nos da el Amor, con mayúscula, en todas direcciones: "¿Quién que es no ama a Virginia Woolf?" nos señala el amor idílico (extraño que no hubiese un poema a Sofía Loren); Véspero da fe del amor profano encubierto por la tarde y algún cuarto de Motel (Véspero por ¿Vespertino y Eros?) y el esperanzado en "Plaza Uruguay (zamba lenta pero esperanzada)". Sobresale "L. L." por la sencillez y precisión en el manejo poético del tema, lo que me recuerda "La Rosa Primitiva" del libro del mismo nombre donde establece "Ama con sencillez, como si nada. . .", y aquí lo muestra:

ARDO ARBOL de pie,
enano de colosal ternura.
Ardo hueso tierno,
ardo adioses, amores:
un Amor de terrible presencia.
Ardo aún: vivo, deseo.
Ceniza soy de alta,
Altísima vida, Adriana.
Ardo a sus pies,
desnudo, gloriosamente
obsceno, obscenamente
amoroso y feliz.

"Puerto Angel", "La Otra Heredera" y "Junio N.Y." hablan del poeta hecho. Es necesario consignar que hay algunos poemas flojos en esta sección que el lector descubrirá fácilmente.

"Pausa Mínima" es un descanso, un alto el camino de los poemas extensos, grandilocuentes, "serios".

Los poemínimos son críticos, irónicos, satíricos y humorísticos. Es el ingenio puesto a prueba; una palabra de más o de menos, pueden convertirlo en un simple chiste y no en ¿cómo llamarlo? ¿refrán, epigrama? Esta sección es la más lineal del libro; no hay altibajos, todos son buenos y —por qué no decirlo— divertidos:

BECQUERIANA

La llamaron
Así
Y con razón

Se pasaba la vida
De cama en rima
De rima en cama

Terminaron
Diciéndole
la
Becquerendona

"Circuito Interior" es una sección irregular con un poema interesante en cuanto al tema y al manejo poético que hace Huerta y es precisamente el poema que lleva el nombre de la sección y del libro, donde el "Te llamaré mañana. . ." de Pedro Salinas nos remite a *Absoluto Amor*, (1935), pero la dedicatoria "A Nuestra Señora del Metro, con devoción" lo hace actual por obra y gracia de la palabra.

El libro de Huerta, entonces, es fresco y actual, con un manejo certero e inteligente del lenguaje y en eso precisamente radica su interés.

* (*Circuito Interior*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1977.)



David Huerta: en la espesura con toda deliberación

por Roberto Diego Ortega

Con *El Jardín de la Luz*, su primer libro, David Huerta participaba de la corriente de la poesía cultista y "luminosa", frecuentada en México por Octavio Paz y otros. En los poemas que integran ese tomo, la luz, el agua, el aire, el sol, eran elementos que invariablemente se sobreponían a la oscuridad; había en ellos un hilo temático dominante y aprensible.

El Jardín de la Luz anunciaba ya la abundancia y riqueza del lenguaje, la autocritica y la intelectualización que David Huerta despliega en su último libro: *Cuaderno de Noviembre*.* Hay aquí una clara evolución, un cambio de los elementos dominantes: *Cuaderno de Noviembre* ya no es la luz sino el atardecer o la noche, la presencia de la penumbra, de "bodegas de sombras", "charcos de luto", "sótanos del aire"; el otoño como cierta desolación meditativa; la mirada como mero balbuceo; el sueño, pesado y "chorreando pedazos de mirada interior"; noviembre como un ojo enorme y triste, sin luz pero "también sin sombra"; el silencio nocturno; las reflexiones sobre la naturaleza de la imagen, del nombre, de la palabra.

Si en los poemas de su primer libro había cierta unidad temática, en *Cuaderno de Noviembre* David Huerta ya no se preocupa por eso. A cambio, despliega un lenguaje que fluye admirablemente, lleno de fuerza y ritmo.

"Algo se nos oculta", escribe en el primer poema del tomo, y evidentemente se lanza a buscar ese algo. Pero si Picasso decía que no buscaba, sino que encontraba, David Huerta parece buscar, pero no encontrar; parece buscar "otro" lenguaje poético, por completo "distinto" al que él mismo había desarrollado anteriormente.

Para esto, David Huerta opta por un lenguaje denso, tanto en las imágenes que traza como en sus relaciones, aunado a una reflexión autocrítica constante, y a veces discursiva. A pesar de esto, cada línea de *Cuaderno de Noviembre* está lograda y se sostiene, pues si algo caracteriza a Huerta son amplísimos recursos para manejar y

matizar el lenguaje, una adjetivación sorprendente, un admirable sentido del ritmo.

En todo el libro hay una constante meditación sobre su instrumento, la palabra. Hay un deseo de encontrar "la constancia de la memoria en medio de una nueva lectura", sea esta del mundo y de la vida o de la poesía como escritura, aún cuando esta aspiración nunca concluye: "Todo recuperado o inseguro, en el mundo secreto de noviembre."

La incisiva autocritica de David Huerta tal vez debió llevarlo a buscar más consistencia en el sentido de sus frases, que llegan a desdoblarse hasta en cinco direcciones sin concretar ninguna, con lo que bien puede quedar en un texto meramente melodioso:

Humo de rosas quemadas en el jardín
donde hemos conocido a la noche
con brazos más extraños que la pala-
bra Deseo (pág. 20)

O bien:

Convertida la sal en un destello de la
imagen,
la travesía de la luz no toca la playa del
silencio,
lo que suena pasa por un ojo de cera, la
imagen aparece como un cuchillo en
el cuerpo bañado de Marat,
baño y ojo en las tensiones anudada;
bajo el cuello de la dicha (pág. 43).



La densidad de los poemas de *Cuaderno de Noviembre* no es sino consecuencia de ese intento de revitalizar un cauce poético o encontrar uno nuevo —aunque desde luego, toda poesía, para serlo, lleva necesariamente esa dirección. A pesar de esto, es probable que algunos textos aquí queden sólo como una "sostenida reverberación" (pág. 21), y es difícil que en este fluir excesivo esté esa "otra" poesía que pretende ser *Cuaderno de Noviembre*; aún si se pretexto el recurso de la ambigüedad, es difícil encontrar en la gran mayoría de los poemas que integran este libro una columna que cimente cada poema, así sea veladamente. Pues si los sentidos se encadenan y quedan siempre inconclusos —no importa que esa sea la intención del autor— es muy probable que el propio intento se invalide, que quede igualmente inconcluso. Tal vez por esto, Huerta escribe que no busca "la fibra de lo dicho sino la categórica luz de lo que toca", aunque con esto, en poesía, no hay una clara diferencia.

En alguna ocasión, la rigidez y autocritica del texto parecen desplazados por un lirismo que sólo atiende a la conjugación rítmica de las palabras: "A la memoria que se convierte en un pájaro deshecho por el agua del atardecer soñado." Para el propósito de David Huerta —el del regreso al asombro— es necesario mantener la capacidad de comunicar, pero el autor, al parecer, no se preocupa de ello; incluso hacia el final del libro, en un poema dirigido al lector (de quien ya supone una confusión total), se expresa en los siguientes términos: "inapresable y aflojado pero sin perder tus convicciones, / tu sistema de extremar las cosas".

Esto viene a chocar con la lúcida confianza y el sopesamiento de cada palabra por parte de David Huerta, con su intención de emplearla *directamente*, como en el poema de la página 32, uno de los más sorprendentes del tomo:

...si el otro decía *sin embargo*, aparecía
ante mí el asombro de no entender

Al subrayar el "sin embargo", Huerta revela gran parte de la naturaleza de esta expresión. Esa duda inteligente aparece varias veces en el poema, cuando el autor entrecomilla las palabras entendimiento, memoria, libertad y recuerdo, con lo que alude directamente al uso indiscriminado del lenguaje que le anula toda significación o la mitifica.



Lo más encomiable en *Cuaderno de Noviembre* es esta preocupación crítica por la palabra, esta decisión de adentrarse en su más íntima naturaleza (Huerta escribe: *el cerco del pronombre*) para confrontarla y verificarla en la "práctica", para aprehender esa distancia que es propiamente el espacio que permite la poesía:

Todo lo que menciono, el turbio lago que inextinguiblemente nos rodea, está lejos del nombre, y más allá de la luz que yo puedo dibujar con tu recuerdo y tu respiración; lo sé mientras escucho el aire, las voces agobiantes, el ardor del hastío, el encendido instante donde sobrevivimos (pág. 49)

Cuaderno de Noviembre se explica a sí mismo en la medida en que avanza la lectura. Huerta señala que "Recobrar el mundo es un demonio, una mordaza... es una explicación universal (...) es un modo social que recoge la miseria y la falsifica sin definirla (...) es disolver un peso que se inclinaba en la limpieza del asombro". La lectura sugiere que el "sentido" debe cambiar, dirigirse a esa "limpieza del asombro". Y si la poesía es la forma más plena y rica del asombro, una realidad totalizante, la identidad personal es entonces "acumulación de gravedad y estilo" y las cualidades son denostables, en cuanto contienen "la arena de pensar en alguien". Así, la idea del texto aspira a cristalizar en una forma que lo mismo puede ser disolvente (recelo ante todo lo que "sistematice" al mundo) o, constructiva (cuando ese sentido reorientado no es un puro caos):

... lo que hemos perdido es una oscura, terrible y sanguinaria fertilidad del mundo (pág. 53).

Los últimos poemas pueden funcionar como una consideración del *Cuaderno*, como si David Huerta lo mirara desde la distancia ("así estoy en medio del teatro de mí mismo / preguntando aún y desplazando *mi estilo*"), como si esto no fuera también un estilo, pues el estilo es un factor indispensable en el ejercicio poético —y Huerta debe saberlo.

... mis ideas saltaban en chispas, en esquirlas, en pedazos hasta el barniz de mi boca, el temor de mi voz en medio de los

chasquidos y la música torcida de noviembre puesta en la espesura con toda deliberación (pág. 103-104)

Cuaderno de Noviembre es al mismo tiempo una expresión de madurez, de un evidente, serio y necesario trabajo con el lenguaje; también debe comprenderse como una transición del autor hacia un lenguaje poético distinto, que ya desde esta obra se perfila.

* *Cuaderno de Noviembre*, David Huerta. Alaceña / Era. México, 1976, 105 pp.

Un viejo (y sabroso) libro de Artemio de Valle Arizpe

por José Joaquín Blanco

La primera sorpresa al volver a un autor tan olvidado,* es que don Artemio se deja leer con facilidad; la segunda, que a veces no es sólo muy legible, sino ameno y hasta brillante. Es necesario destacar esto porque todo haría suponer que se trata de un autor ilegible o aburrido: la corriente colonialista no sólo lo fue en temas, sino también en el lenguaje: trató de poner en práctica un casticismo hechizo, lleno de léxico y fórmulas sintácticas obsoletas, como esos hijos de españoles que a pesar de haber vivido en México toda su vida, y a veces de jamás haber visitado España, tratan de hablar a la española inocentemente, de modo que cuando les falla la ortografía hacen el delicioso ridículo de sesear la c y cecear las eses, o decir un ¡pardiez! , cuando más bien convendría un ¡recórcholis! Esta inocencia es básica en el estilo "artemiano", y muchas veces enfanga y afea su prosa, pero también la enriquece porque no obedece solamente a un deseo de encerrarse en la nostalgia de la Nueva España contra el país revolucionado que le tocó vivir, sino también un verdadero apetito literario: enamorado de sus folios y libros viejos, con quienes conversaba más que con sus contemporáneos, le dio por hablar como aquéllos: el tiempo de sus lecturas fue su actua-

lidad y no la del calendario. Así, despliega una enorme riqueza léxica respecto a la vida, las técnicas y las costumbres de la colonia, que a veces sirve en sus textos para darles la pátina de antigüedad que buscan (uno no podría creer un relato sobre el siglo xvii en el que el héroe use blue jeans milano, se necesitan "calzas", por ejemplo).

Los temas de este libro, en cambio, no sorprenden mucho: la Virgen María baja a la tierra a salvar a una niña que se ahoga en el río, el dispendio y la decadencia de los nietos de los conquistadores, historias de mineros empobrecidos; misioneros beatos, estudiosos y milagrosos entre los tarahumaras y tepehuanes, fantasmas que vienen a dar riquezas a sus herederos en la macabra medianoche de la catedral metropolitana, curas bonachones que juegan a la baraja, monjas dulces o agrias y siempre espléndidas cocineras y bordadoras, la atmósfera de milagro que acompaña hechos como el descubrimiento de algún manantial de aguas medicinales, el lujo y el rebuscamiento de la cultura teológica de la Real y Pontificia Universidad, los conflictos entre las brujas y los prelados, el efebo Niño Jesús que tiene traviesos amores con una simpática monjita adolescente, el terror a los piratas ingleses en el mar y a los indios salvajes en tierra firme, judíos que consiguen hostias consagradas para escarnecerlas. En ese conjunto, sin embargo, destacan algunos momentos interesantes o curiosos: el relato "La casa de los Jáureguis" nos muestra que gran parte de la leyenda negra novohispana debe mucho más a Edgar Allan Poe y a los narradores góticos que a la verdad histórica, pero en este caso don Artemio le quita a la anécdota macabra el prestigio decadente o simbolista y la hace más próxima a la nota roja, de modo que bien podría resumirse como titular de *Alarma*: "RICA DAMA EMPAREDADA VIVA CON SU BEBE EN LOS BRAZOS POR PARRANDERO MARRIDO SIN ESCRUPULOS" (Desde luego, los redactores de *Alarma* mejorarían el título, reduciéndolo a una frase más llamativa como aquella de "HABLOLE, RECHAZOLO, MATOLA" de feliz memoria). Otro relato es encantador por su patriotismo gastronómico: las personalidades y las instituciones de la Nueva España deciden enviar al Papa regalos representativos, y allá van las joyas y orfebrerías, los lujos litúrgicos y los metales preciosos, pero un convento pobre no tiene nada qué enviar al Papa; en secreto, una monja redacta una carta que le manda en sobre lacrado, y resulta el regalo



que más entusiasmó a Inocencio XI: se trataba de una minuciosa receta de cómo preparar el pipián: "Cansado Su Santidad de los guisados al uso de Italia, mandó preparar ese platillo soberano, tal y como la monja lo explicaba de modo tan perfecto y minucioso. Su Eminencia el cardenal Volterra me refirió que estuvo a la mesa pontificia el día que Su Santidad comió el pipián. Quedó tan maravillado el Sumo Pontífice al probar esa cosa eminente, imponderable, succulenta; casi quedó en éxtasis, y dijo con los brazos abiertos y los ojos en alto: "*Beati indiani qui manducant pipiani*".

Ciertamente, Valle Arizpe da una imagen demasiado gentil de la colonia, detenida en los ociosos ires y venirse de conventos, casonas palaciegas, monumentos y celebraciones, pero lo salva muchas veces su sentido del humor. Así, una cosa tan convencional como una beata a quien asedia el diablo adquiere proporciones de tira cómica: "Doña Luisa de Cervantes, casada con Alonso de Valdés, regidor de esta ciudad, se hallaba visiblemente perseguida y molestada de un demonio de los que el vulgo llama duendes. Le hacía mil burlas pesadas, con las que la pobre mujer vivía aterrorizada, maltratada y corrida. Le daba golpes y bofetadas tremendas en el rostro, dejándolo señalado y moreteado de los continuos porrazos. Si estaba en visita con otras damas, de pronto se le salían los guantes de las manos, o bien, en presencia de todas, súbitamente, se le escapaban los chapines sin saber cómo y se iban saltando por el

estrado, llevándolos el invisible duende de una parte a la otra, y muchas veces, en lo más animado de la conversación, veían que de repente le quedaba sucia la cara de carbón o de tina, que el maldito demonio echaba para afrentarla, y, lo que era peor, en varias ocasiones le desató y le bajó rápidamente las enaguas, y esto ante señores, con lo que no le quedaba a la pobre doña Luisa más remedio que dar un grito y desmayarse. Cuando iba en su carroza, el maldecido duende la descalzaba las jervillas y arrojábalas por el aire a vista de cuantos pasaban por la calle, y si en su casa estaba ocupada en su labor y almohadilla, arrebatándosela de las manos se la tiraba por las ventanas, y, finalmente, a todas horas y en todos los lugares, y aun en las mismas iglesias, no dejaba de perseguirla, quitándole el manto, desgarrándoselo y rompiéndole el libro de sus oraciones o sus novenas, arrancándole el rosario de las manos", etc. En otro cuento, al morir su ama el perro se instala de guardia en el convento donde está sepultada "y para comer buscaba y comía lo que hallaba de las sobras por el convento. Y particularmente se iba a la portería a la hora de comer, adonde se ponía entre los pobres, y como uno de ellos, aguardando con paciencia su ración". En el cuento "El rosario de Amozoc" se relata la vida de un pueblo de orfebres que año con año organizaba una procesión en la que competían todos los habitantes con los crucifijos que cada cual forjaba. Unos eran monumentales y otros pequeños. El sacris-

tán cobraba cuota fija a cada crucifijo, y una dama tacaña que llevaba uno diminuto protestó de que se le cobrara lo mismo que a quienes lo llevaban enorme. De esa protesta surgió una batalla campal en la que cada cual, crucifijo empuñado como espada, hizo sus muertos y heridos en uno de los zafarranchos más memorables, según don Artemio, de la colonia.

El libro tiene dos textos que deberían aparecer en las antologías del cuento mexicano: el mejor, "El terror a los negros", cuenta la zozobra de los españoles en los primeros tiempos del virreynato por la posibilidad de una sublevación de negros, terror que estalló una noche en la que, desde el interior de sus casas amuralladas y sobreprotegidas, los españoles oyeron estruendo de matanza con tambores y caracoles de guerra y mugidos salvajes. Y bien habrían podido quedarse encerrados semanas, muertos de pánico, si no ocurre que un español aguerrido sale a la calle y descubre que no se trataba de los negros sublevados sino que "pasó corriendo una enorme piara de cerdos en brama". De cualquier modo, la Audiencia mandó ahorcar a más de treinta negros. Otro cuento, "La fundación del convento de Santa Teresa", narra la pugna entre un arzobispo y un descendiente de rico. Al morir, un rico había dejado sus propiedades para la fundación de un convento, pero el descendiente se negaba a entregarlas. Una trama de arremetidas de todo tipo culmina en el obvio triunfo del arzobispo, pero el descendiente hizo entre tanto anécdotas chistosas: el virrey le mandó "unos caballeros muy tiesos y formales" a convencerlo de que entregara al arzobispo las propiedades, el descendiente "les dio a beber muy afectuoso y comedido, como para agasajarlos, de un exquisito vino añejo que todos alabaron, pero que tenía enloquecedor peyote con otros raros ingredientes; se les subió en el acto a la cabeza y los dejó fuera de juicio, furioso accidente que los sacó de sí mismos. Entonces, medio desnudos, los echó a la calle el tal caballero y los hizo hacer figuras en medio del arroyo y los torearon los chicos y luego bailaron un bullicioso zarabulli, en medio de un apretado corro de gente perdularia que con grandes carcajadas y gritos de regocijo hacían burla de aquellos señores nobles y austeros, que se movían y saltaban con una gracia muy infeliz".

* Artemio de Valle Arizpe: *Jardín perdido*, México, Ed. Patria, 1962.

DIFUSION DE LAS ARTES PLASTICAS

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

Para ello necesitamos ayuda.

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

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

Seguramente usted podrá ayudarnos. Se lo agradeceremos profundamente.

MATERIAL DE LECTURA

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

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

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL/UNAM

Hugo Gutiérrez Vega CANTOS DE PLASENCIA



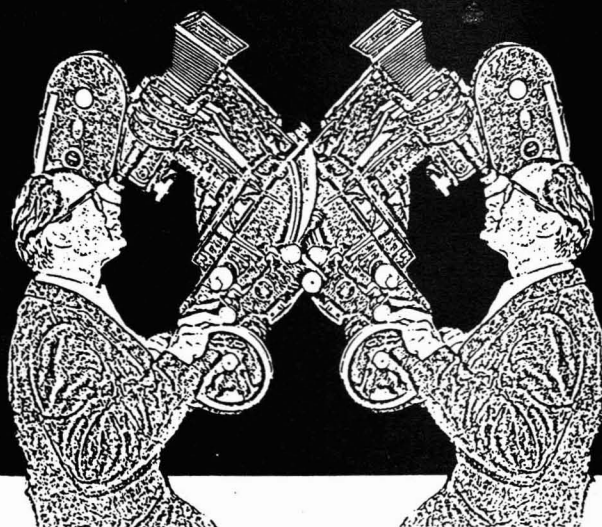
Carlos Montemayor
LAS ARMAS
DEL VIENTO



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

LA UNIVERSIDAD EN EL MUNDO • 13

Colaboraciones de:
Werner Ackermann / Renaud Dulong
Karlheinz Rebel / Dagulf D. Muller-Félix Rauner



DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

JULIO 1977

91

PRECIO \$ 3.00

LA EDUCACION
SUPERIOR EN CHINA
JAIME CASTREJON DIEZ



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD
COORDINACION DE HUMANIDADES

UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

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



Director: Margarita García Flores

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

VIVIENDA

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

VIVIENDA

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

VIVIENDA

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

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

Contenido de interés permanente,
escrito por destacados especialistas.

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

INFONAVIT

REVISTA VIVIENDA

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

CUADERNOS POLITICOS

Jean-Paul Sartre ► "El socialismo en un solo país" ● Ruy Mauro Marini ► La acumulación capitalista mundial y el subimperialismo ● Andre Gunder Frank ► El economista como adivino e ideólogo ● Adolfo Sánchez Vázquez ► Nueva práctica de la filosofía ● Daniel Molina ► La política laboral y el movimiento obrero ● Juan Mari Bras: Por la independencia de Puerto Rico

12

Abril-junio de 1977



Revista Trimestral de Ediciones Era



NOVEDADES

PROBLEMAS DE LINGÜÍSTICA GENERAL, II

Emile Benveniste

FILOSOFÍA Y REVOLUCIÓN

Raya Dunayevskaya

DIARIO DE FEDERICO GAMBOA (1892-1939)

Selección, prólogo y notas de J.E. Pacheco

TEORÍA DE LOS SIGNOS

Bertil Malmberg

EDUCACIÓN Y SOCIEDAD EN LA HISTORIA DE MÉXICO

Martha Robles

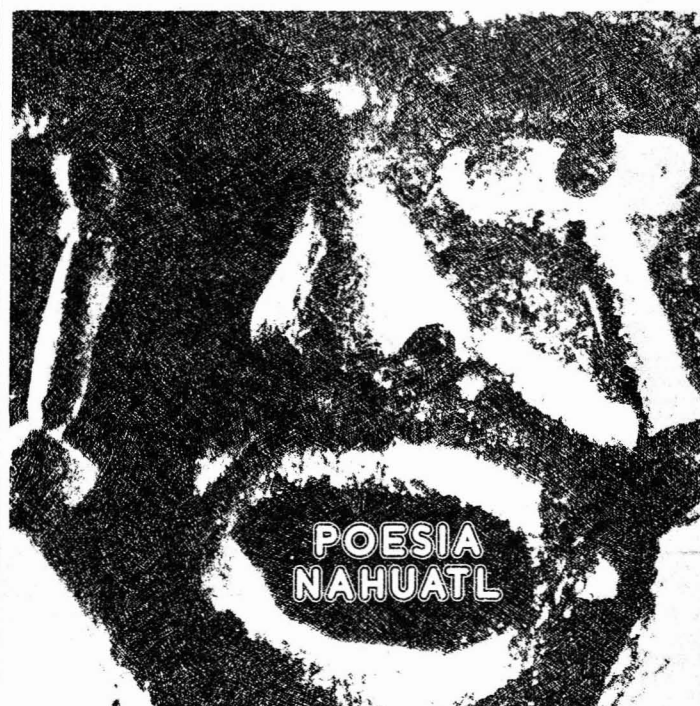
Si desea recibir información periódica sobre nuestra producción editorial, envíe su nombre y dirección a:
Siglo XXI Editores, Apdo. postal 20-626,
México 20, D.F.

ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO
CHAPULTEPEC □ MÉXICO



UNAM/DIFUSION CULTURAL VOZ VIVA DE MEXICO



Jóvenes poemas de Jaime Sabines

QUE RISUEÑO CONTACTO

Qué risueño contacto el de tus ojos,
ligeros como palomas asustadas a la orilla del agua.
Qué rápido contacto el de tus ojos
con mi mirada.

¿Quién eres tú? ¿Qué importa!
A pesar de ti misma,
hay en tus ojos una breve palabra
enigmática.
No quiero saberla. Me gustas
mirándome de lado, escondida, asustada.
Así puedo pensar que huyes de algo,
de mí o de ti, de nada,
de esas tentaciones que dicen que persiguen a la mujer casada.

TE DESNUDAS IGUAL

Te desnudas igual que si estuvieras sola
y de pronto descubres que estás conmigo.
¿Cómo te quiero entonces
entre las sábanas y el frío!

Te pones a flirtarme como a un desconocido
y yo te hago la corte ceremonioso y tibio.
Pienso que soy tu esposo
y que me engañas conmigo.

¿Y cómo nos queremos entonces en la risa
de hallarnos solos en el amor prohibido!

(Después, cuando pasó, te tengo miedo
y siento un escalofrío.)

De *Nuevo Recuento de Poemas*, México,
Joaquín Mortiz, Biblioteca Paralela, 1977.

