

Su primer trabajo como co-guionista es en un asunto que le cae de perlas: *La Tosca*; ahí enseña sus aficiones infantiles y juveniles, ahora lo que era una afición casi obligada se vuelve parte de su labor artística. Una vez concluido el proyecto comienza el rodaje, la mano maestra de Jean Renoir ve de pronto abortada su película; Europa empieza a arder bajo la metralla de la guerra, es un 1939 fragoroso. *La Tosca* la concluirá el mediocre Carl Koch, incapaz de entender las aportaciones viscontianas al drama.

En la revista *Cinema* publica un artículo que lo pone en la mira de los fascistas, cuyo título ya indica su sentido e intenciones: *Cadáveres*. Es un 1941 de violencia creciente. Los censores fascistas le impiden que filme *El amante de Gramigna*, basado en Giovanni Verga.

Sin embargo el año siguiente filmará *Obsesión*, lo demás ya se sabe, es historia contada.

## REVISTAS

### LA CASA LLENA Y SIN BATEADOR EMERGENTE

POR ARMANDO PEREIRA

*La mesa llena*, México, núm. 1, marzo de 1980.

La aparición de una nueva publicación literaria en un determinado ámbito cultural constituye siempre un hecho significativo. Sobre todo, cuando esa publicación reúne materiales de alta calidad y, a su vez, trata de evitar algunos de los defectos de la cultura en la que se inscribe. Me refiero a *La mesa llena*, revista cuyo tono desenfadado y libre (?) de "compromisos" inaugura la posibilidad de una lectura distinta de las que estábamos acostumbrados. Lo primero que nota el lector al recorrer sus páginas es la posibilidad de respirar un aire nuevo, exento de partidismos y alineaciones; es sobre todo, el deseo de decir libremente, sin bozales ni mordiscos.

Su primer número, correspondien-



te a marzo de 1980, es una fiesta de sensualidad. Se inicia con un largo relato de Héctor Manjarrez que, en sus mejores momentos, recuerda las novelas de Henry Miller y el *Adén Arabia* de Nizan: adolescente ávido de cultura y de placer que no necesita más que unos meses de agitada vida londinense para terminar harto y exhausto. Aunque la perspectiva es distinta a la de Nizan, los resultados son similares: no es el "civilizado" que al entrar en contacto con la "barbarie" realiza la crítica de la cultura de la que proviene; es el "bárbaro" que no dispone más que de su hambre y de la erección de su miembro para ejercer la crítica de esa cultura.

La sección de poesía es la más abundante (8 poetas). En ella destacan, sobre todo: David Huerta, Coral Bracho, Evodio Escalante, el primero de los dos poemas de Marcelo Uribe y "Tyger, tyger" de Paloma Villegas. Son dos los temas predominantes: la ciudad y el deseo, ese inevitable cruce de coordenadas cuya confrontación en el texto devuelve toda su fuerza subversiva al discurso poético.

En el centro (porque evidentemente hay un centro en esta mesa), el ensayo de Jorge Aguilar Mora constituye el plato fuerte. Pues en él se define, en cierta forma, lo que podría ser la línea editorial de esta revista.

Originalmente, este ensayo fue el texto de una conferencia dictada en el Auditorio de Radio Universidad, en agosto de 1978, con motivo de la aparición de *La divina pareja*. Y en él, se distinguen dos líneas, dos itinerarios esenciales: "Uno de los itinerarios es la construcción interna del libro: seguir las etapas en que fueron surgiendo las ideas, los argumentos, las conclusiones. El otro es la vicisitud externa: los avatares de un texto sobre Octavio Paz". Pero el ensayo

de Aguilar Mora es mucho más que eso. Es, ante todo, un intento por desmontar los mecanismos que estructuran el poder cultural en México.

"Por regla general — escribe Aguilar Mora — los grupos (de poder cultural) se reúnen alrededor de ciertas publicaciones periódicas y definen su fuerza según ciertos criterios: credibilidad ideológica, verosimilitud literaria, influencias, repercusión en el extranjero, reconocimiento del Poder Político del Estado. Y el problema con estos grupos de poder es que precisamente no afirman lo que son, grupos de influencia y dominio, y grupos que luchan por superar a los otros..." Pero esa lucha no tiene un carácter distinto en cada caso, "esa lucha no tiene otro objetivo que el poder, y en ese sentido la derecha y la izquierda culturales se identifican gracias a su objetivo común, el poder".

Los mecanismos a través de los cuales se ejerce ese poder — según el ensayista — son similares en todos los casos: "defensores de la crítica, practican la censura; proclamadores de la disensión, no admiten disensiones que ataquen los intereses de ciertos de sus miembros". Y el anatema de exclusión es también, por lo general, el mismo: "Si uno escribe que disiente de un grupo de poder, ese grupo de poder inmediatamente contestará que ¡uno no sabe escribir!"

Aguilar Mora encuentra que las semejanzas existentes entre estos grupos culturales, los convierten de hecho en una familia: "Como los grupos de poder no llevan a su grado extremo esa lucha por el poder, como esa finalidad se disfraza con fines ideológicos... y como finalmente, a pesar de sus antagonismos, todos luchan por lo mismo, entonces

es inevitable que exista entre todos un sentimiento de parentesco, de comunidad. Por opuestas que sean sus posiciones, en todas ellas siempre se presupone la existencia de una comunidad cultural, una familia de la cultura que, en momentos de peligro exterior o ante actitudes interiores que pretenden desenmascarar esa complicidad vergonzante, se defenderá por encima de cualquier convicción ideológica... Así, cualquier disidencia que no sostenga una crítica negativa, ideológica, sino que ataque el mecanismo de solidaridad entre los grupos, encontrará inmediatamente una respuesta descalificadora, excomulgante, y ni siquiera ideológica: disentir se vuelve una traición (!), un acto de antropofagia y no una crítica".

Frente a esta situación, lo que Aguilar Mora propone "son preguntas serias y respuestas extremas: posturas límite, posiciones donde se afirme lo que se es sin actitudes vergonzantes, sin mala conciencia... No nos queda otra opción que creer, y afirmar lo que creemos, en lo que hacemos, hasta sus últimas consecuencias".

Reto del que, por el hecho de formularlo, no queda excenta en ningún momento *La mesa llena*. Reto que en última instancia está dirigido principalmente hacia la revista que lo formula. Ya Huberto Batis, al comentar *La mesa llena*, había señalado algunos de los peligros que la acechan: sobrevivirán "mientras tengan algo qué decir y en qué disentir" (*Sábado*, núm. 126, 5 de abril de 1980). Esto es, peligros que no vienen del exterior, sino que se ceban en el interior mismo del grupo que la anima. Peligros que emergen a la superficie ya desde su primer número: en el propio nombre de la revista existe, en alguna medida, una cierta instancia de poder: "*La mesa llena*" nos hace pensar en un grupo cerrado, en una secta casi, que dispone para sí el banquete de la cultura: la "mesa" estaba "llena" aun antes de existir. ¿Es

que acaso no nos será dado descubrir, en los próximos números, a nuevos comensales? ¿nuevas ideas, distintas e incluso opuestas de las que parecen animar a ese grupo? Sería lamentable que, en su propio proceso de estructuración, *La mesa llena* terminara incurriendo en lo que critica, señalando a diestra y siniestra un poder que germina en los propios intersticios de su discurso. Sin embargo, y hasta entonces, no nos resta más que desearles a los participantes del festín una buena y saludable digestión.

## LECTURAS

### CORAL BRACHO: LOS CAUCES DEL PAISAJE POR ADOLFO CASTAÑÓN

Coral Bracho es un caso insólito dentro de la lírica inscrita en el paisaje. A diferencia del poema romántico, el poema de Coral Bracho no inyecta emociones humanas a un entorno idóneo: la pasión desencadenada en las cumbres bofrascosas, el lirio en el valle. Coral Bracho no explaya un proyecto conceptual en el pormenor del medio ambiente. Los suyos son paisajes interiores, microscopías, circunspecciones íntimas del país que se halla piel adentro. Porosas superficies verbales que se antojan microscopías.

Antes de la persona o más allá de la persona, una poesía sin máscaras donde la voz no pretende calzar las plataformas de una dudosa elevación espiritual. La voz va acariciando los

objetos y texturas en que se abisma. La voz no tiene nombre propio: ella sólo sabe rendirse a la rotunda evidencia de los sentidos, al plástico poético que van sedimentando en la voz los nombres de la cosa. La voz no se adorna. Sabe que quien juega a los adornos juega a las escondidas. Y la voz no está escondida sino expuesta, claramente tendida sobre su propio abismo. Una voz distante y mercurial, húmedamente evasiva, cercana como las piedras, entrañablemente remota como todo aquello que sin llegar a ser persona —máscara— es ya carne humana. La voz desnuda al rostro de sus máscaras, atraviesa su acartonado espesor dispuesta a enumerar todo aquello que ha dejado de ser máscara —persona sin dejar de ser humanidad. La voz asume una consagración de la carne humana: es decir, así quiere la etimología, de los tejidos de la tierra. Anteriores a la persona, los poemas de esta voz extraen su capacidad de expresión de la inmediatez de los datos que despliegan. Acaso sean impenetrables, pero como sólo pueden serlo los elementos, el caudal solar que pasa su peine sobre las aguas. La voz se recrea reconstruyendo, inhumando, siguiendo paso a paso las arquitecturas posibles del elemento. Las emociones que sus descripciones desprenden son inquietantes por ese afecto al juego de las puras superficies, por la alegría con que excluyen la sudorosa corriente del humano cívico-moral.

La voz hace una apología de los sentidos; despertándola, va en defensa de la sensualidad y telescopía los fenómenos inmediatos recobrando para nosotros la constelación más íntima, los ritmos pre-personales de una carne que se sabe tierra y que lo festeja. La voz de Coral Bracho acaso pueda ser descrita apelando a un lugar de Francisco de Quevedo. Para ella, los enamorados no lo siguen siendo a pesar de ser polvo. Su empresa es exactamente inversa: la voz es polvo a pesar de encontrarse enamorado. Es inversa: la voz es polvo

