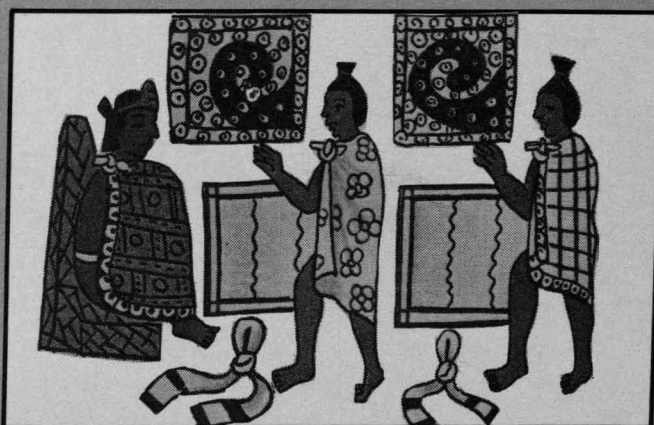


REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

MIGUEL LEÓN-PORTILLA
El rostro de México



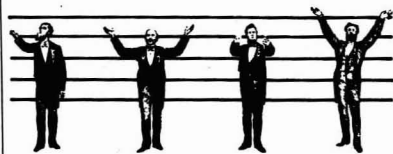
CABRERA INFANTE
El son cubano



RAMA / GILIO
Asedio a Vargas Llosa

Nueva época / junio 1982

**GACETA
RADIO UNAM**



NOTICIEROS
8:00 A.M.
15:00 P.M.
22:00 P.M.

AMERICA: 1970-1980
UNA EMISION
DISTINTA

TEMPORADA 1981
OFUNAM

LA OPINION
DE LOS SUCECOS
SABADOS 20:00 HORAS

7 1/2 A LAS 8:30
LA MUSICA A TRAVES
DE SUS GENEROS
SABADOS 20:30

ESTE DIA...
CON ROLANDO DE CASTRO
LUNES A VIERNES
7:05 A.M.

CURSOS MONOGRAFICOS
MARTES Y JUEVES
8:45 HORAS

CONCIERTO MATUTINO
LUNES A VIERNES
9:30 HORAS

LA PAREJA HUMANA

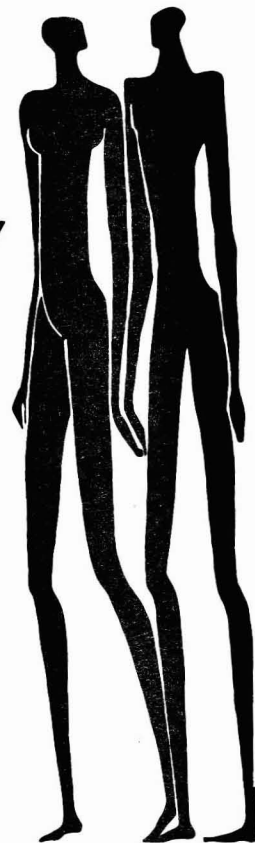
con:

James R. Fortson y
Verónica Ortiz



miercoles a las
21:00 hrs.
en

TVONCE



era



CUADERNOS POLITICOS

31

Andre Gunder Frank ► Después de la
"reaganomía" y el "thatcherismo", ¿qué?
Juan Luis Sariego / Raúl Santana ► Transición
tecnológica y resistencia obrera en la minería mexicana
John Humphrey ► La fábrica moderna en Brasil
Daniel Fernández ► Luchas obreras en Argentina
Antonio Murga ► Industria y capital extranjero
en Honduras
Ignacio Cabrera ► México:
petróleo y acumulación de capital
Agustín Cueva ► Cultura, clase y nación

Revista trimestral de Ediciones Era

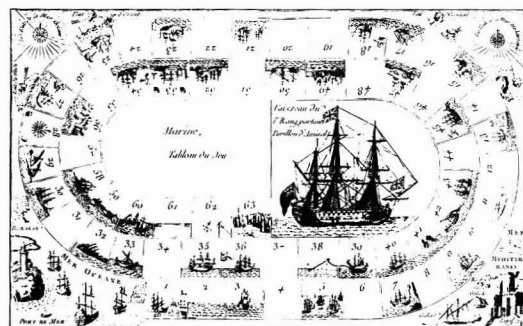
EDICIONES ERA
AVENIDA 102
COL. GRANJAS ESMERALDA
DELEG. IZTAPALAPA
09810 MEXICO, D.F.

MEXICO, D.F.
581 77 44
GUADALAJARA, JAL.
12 60 37

Vuelta

REVISTA MENSUAL / NUMERO 67 / JUNIO 1982 / 60 PESOS

Samuel Beckett: Ohio Impromptu



Octavio Paz:
La democracia en América Latina

Emir Rodríguez Monegal:
Alfonso Reyes: Las máscaras trágicas

Una entrevista con Vargas Llosa
Tomás Segovia: La espada y el espejo

SUMARIO

Volumen XXXVIII, Nueva Epoca, número 14, Junio de 1982

- Guillermo Cabrera Infante:** Salsa para una ensalada: 2
Angel Rama: Una obra maestra del fanatismo artístico
(sobre *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa): 8
María Esther Gilio: Las claves del escritor (entrevista a Mario Vargas Llosa): 11
Miguel León-Portilla: Rostro del México antiguo: 25
Los veinte textos: (versión de Miguel León-Portilla): 29
Jean Claude Masson: Huella (Traducción de Ulalume González de León): 36
Fernando Ainsa: Los naufragios de Malinow: 37
Lilia Driben: Más allá de la apariencia (entrevista a Alberto Ráfols Casamada): 41
Alberto Ráfols Casamada: Poemas: 42

RESEÑAS

LIBROS

- Enrique Pezzoni:** Dos modelos literarios (*Encuentro en Monteriano*, de E. M. Forster, y *Buenos días, media noche*, de Jean Rhys): 45
Mario Rojas: La imaginación recuperada (*Cuadernos de Gofa*, de Hugo Hiriart): 46
Rocío Montiel: Una aproximación a la obra de Juan Carlos Onetti (*Onetti: el ritual de la impostura*, de Hugo Verani): 47

ARTES PLASTICAS

- Tununa Mercado:** Sobre Arturo Rivera: 48

MUSICA

- Juan Arturo Brennan:** Música vocal: 50

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro /
Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de María y Campos

Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México

Directora: Julieta Campos

Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera

Administración: Carlos Angeles Medina

Oficinas: Avenida Universidad 3002, México 20.

Teléfono 550 52 15 ext 3045

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

Precio del ejemplar sencillo: \$ 30.00 / Precio del ejemplar doble: \$ 60.00
Suscripción anual: \$ 300.00 (30.00 Dlls. en el extranjero).

Guillermo Cabrera Infante

SALSA PARA UNA ENSALADA

Para Rose Minc, rosa sin espinas

"*El Caribe, mi hermano,
¡qué ensalada!*"
Celia Cruz cantando

Vine a ver el Caribe ya tarde. No tarde para el Caribe sino tarde, ay, para mí. Lo descubrí una tarde en Santiago de Cuba, ya que en Santiago de Chile habría descubierto no el Caribe sino el mar Pacífico y mi nombre sería otro, Balboa el vazco, bizco yo viendo dos mares a la vez. Ocurrió en Santiago un día de diciembre de 1955 y mi primer descubrimiento caribe no fue el mar sino el vasto puerto abajo y arriba el cerco de montañas que después serían conocidas por el *nom de guerre* de La Sierra. Mi segundo encuentro no fue con el mar Caribe sino con el *calor* local, húmedo y ubicuo, que hacía del invierno tropical una estación violenta, sin paz. Nunca antes había sentido tal canícula, si exceptuaba un mediodía en la estación lenta del subway de la Calle 116 —pero allí ya Manhattan era Harlem. Ahora, para apagar este infierno en invierno en mi cuerpo, tomé una doble ducha fría — *straight no chaser*. Al salir a secarme me pareció que, distraído, no me había frotado bien la toalla porque seguía mojado. Pero no era agua lo que mojaba mi cuerpo sino sudor: yo era mi propia ducha. Había descubierto el calor caribe, otra atmósfera, otra dimensión de lo cubano.

Nací en la costa atlántica de Cuba y me crié frente a la *Gulf Stream, Where gulls scream*, en La Habana. Así mi mar era el océano Atlántico y la corriente que lo atraviesa desde el golfo de México hasta las costas de Irlanda: el *Northern Drift* se llama allá. Mi brújula señalaba siempre al norte y el sur era un viento caliente, polvoriento, que soplaba en Cuaresma, seco siroco. Para mí todo el sur era zurdo, absurdo. Del norte venían Europa y la civilización del frío. Mi mujer mito no era la india Anacaona sino la celta Isolda. Mi música —swing, jazz y comedias musicales— venía de USA, sonando sincopada, y de Europa en suaves sinfonías. Mis lecturas fueron las imágenes de vértigo del cine, los *comics*, las confusas novelas de Faulkner: artes americanas, y después Conrad y Carroll, todo orden en todo caos lógico o moral. También fue un libro de Joyce y otro de Dickens y otro de Flaubert y otro de Gogol y mucho Chéjov y mucho más Tolstoi, astuto y solitario como un zorro estepario. No tenía nada que ver con el Caribe: no había nacido en el Caribe sino en Cuba, esa isla curiosamente atlántica acostada atravesada en un mar que ella ignora tanto como madame Recamier olvida el sofá que le sirve de cama: el Caribe es nuestro lecho de Proculo por gusto. Escogí luego ser ciudadano de La Habana,

esa Roma cubana, y, a veces, el Caribe era un ron pelión y barato que dejaba, como el mar, una violenta resaca.

Pero esa visita mía a Santiago acompañado por mi primera mujer me abrió los ojos y decidí divorciarme: como ven, ese viaje fue una segunda luna de miel. De haber ido con Miriam Gómez no habría tenido ojos para la ciudad, pero en esta jornada lenta de descubrimiento hasta podía mirar *full frontal* a esas mulatas de fuego de Santiago que son, en la frase de Juan Benet, escritor español, la mejor creación cubana. Si me apresuro a atribuir esta frase a su autor (cosa que un escritor rara vez hace) es porque temo más al odio feminista que al amor de mulata, que mata. Como lo advirtiera el difunto Desiderio Díaz, que tuvo sus días *contados*.

Una mulata me ha muerto.
¿Y no prenden a esa mulata?
¡Cómo va a quedar hombre vivo
si no prenden a quien mata!

Si Lorca en su son fue a Santiago con la rubia cabellera de Fonseca, yo fui a Santiago de Cuba con la melena negra de mi ex mujer y me entretuve mirando desde detrás de mis gafas de sol, una barrera púdica, a todas esas mulatas públicas, impúdicas, altas y delgadas y de un color que la canela no define: eran puro melado esas mulatas, mujeres de miel, caramelos que caminan —y de pronto sentí que estaba literalmente en otro mundo: Alicio en el país de la mujer maravilla. Había nacido en la costa norte de esa provincia pero ahora con sólo atravesar la isla hasta la costa sur estaba en otro orbe a través de espejo líquido. Era lo que Mr. Spock, verde de celos y con orejas de fauno ya tarde, llamaba un *time warp*, él mismo *warped by my happiness*, tuerto, torcido, torvo. Estaba ahora en otro universo y esa ciudad entre lomas, con calles como colinas que bajaban hasta el mar, rodeada de una muralla de montes, azotada por huracanes y sacudida por terremotos, no era Cuba. Era, lo reconocí luego, Cuba Caribe. No en balde cerca de allí hubo un asiento de indios caribes, esos nativos nunca cautivos que con oído italiano Cristóbal Colón oyó su nombre caníbal y los llamó emisarios del Can —y aquí can no era un perro sino nada menos que Kubla Kan, el que muy cerca un domo de placer decreta. (No en Creta sino en Xanadú de Cuba.) Esos feroces gourmets del Nuevo Mundo dieron su nombre al mar y al mal de la antropofagia americana, que Shakespeare, con su dislexia, leyendo mal escribió mal Calibán al nombrar a su monstruo americano. Acababa yo de descubrir el Caribe pero no lo sabía todavía. Como Colón, había venido buscando otro punto en el mapa, Santiago, y me empeñaba en que estaba en Santiago de Cuba cuando en realidad caminaba por Santiago del Caribe.

Siempre lento en aprender algo nuevo, no me vine a enterar sino años más, tarde de que media mitad de Cuba estaba en el mar Caribe y que Santiago era la capital de esa Cuba del Sur. Allí gracias a los cafetaleros franceses que huían de Haití y de la primera revolución negra del mundo que tomó el poder y lo convirtió en *le Pouvoir Noir* para propiciar un poder terriblemente negro, todo tiniebla: de esa fuga nació, aquí, la danza cubana entenada de una variante de una danza inglesa que ya nadie baila, la *country dance*. Los franceses, que nunca han sabido inglés, la llamaron *contredanse*, danza contraria, y en Cuba se convirtió en contradanza para evolucionar en giros y jirones hacia la danza y ya en La Habana adoptar el nombre de danza habanera y enseguida dar un salto de calidad a España con el nombre de habanera —la

esmero escribía Ignacio Piñero (ese es el nombre, ese es el hombre todo música) y componía un son sabroso que decía:

Oye mi son,
oye mi son montuno.
El son es lo más sublime
para el alma divertir.
Se debiera de morir
quien conmigo no lo sienta.
Suavecito,
suavecito, negra,
es como me gusta a mí.
Suavecito.

El viejo Ignacio sabía que por el Caribe le había entrado el son a Cuba cuando declaró: “El son surgió como el sol por Oriente”. De hecho toda la música (y la poesía de paso) había venido a Cuba, como la contradanza, de esa misma Hispaniola pero de su costado español, de Santo Domingo, en la voz de la Ma Teodora, la primera compositora de América. La Ma Teodora, esclava africana que hacía música en las islas, hacia 1560 (anoten la fecha) consiguió en Santiago su obra maestra, una suerte de son *avant la lettre* del que no queda más que la letra —que singularmente, al revés del dictum de Wilde, evoca una música que ya no existe. Dice así todavía:

¿Dónde está la Ma Teodora?
Rajando la leña está.
¿Con su palo y su bandola?
Rajando la leña está.

misma que todavía suena, obsesiva y fatal, en la ópera *Carmen* de Bizet. Esa habanera, “madre del tango”, como la llamó Borges con cierta razón literaria pero no musical, es la base de una de las formas de la música cubana, tal y como el *ragtime* suena en el fondo musical del jazz. Pero fue también en Santiago que surgió otro ritmo cubano: ese son que fascinó a Lorca hasta tratar, como había hecho antes con el baile flamenco, de imitar con la palabra el sonido de un son —pero el verso resulta el anverso del son. “*Iré a Santiago/En un coche de aguas negras*” es poesía previsible, son surreal, y suena remoto al lado del terremoto que provocó en toda Cuba primero, luego en América y en el mundo entero en seguida un humilde poeta popular llamado Miguel Matamoros, con su son que suena así:

Mamá yo quiero saber
de dónde son los cantantes,
porque cantan muy galantes
yo los quiero conocer
y sus trovas fascinantes
yo me las quiero aprender.
Son de la loma, cantan en llano.

La letra obliga al canto porque nació para ser cantada. Matamoros, al revés de Lorca, no tenía que ir a Santiago con ese “son de negros en Cuba” porque era negro y había nacido precisamente en Santiago. Era casi caribe. Mientras tanto al otro extremo, en el lejano oeste del deseo, ya saliendo Cuba de la isla, en La Habana, otro negro, otro poeta popular prodigioso y músico muy magnífico, a quien el mismo George Gershwin, melodista munífico, pidió prestadas varias tonadas: en su casa humilde del barrio de Diezmero con

Hay, es cierto, una melodía que se supone sea la transcripción actual del “Son de la Ma Teodora”. Un musicólogo cubano, Natalio Galán (músico serio que ha escrito riendo la mejor historia de la música popular cubana, *Cuba y sus sones*, hecha en su exilio de Nueva Orleans), pone en duda que esta notación sea verdadera. Lo creo porque *quod scripsi scripsi*. La melodía desapareció pero queda la letra: donde muere la música permanecen las palabras —el genio de Heine al revés. Esa antífona es el epitafio de lo que fue sin duda un son, que con la rumba y el danzón (hijo de la habanera) son los ritmos en que se basa toda la música cubana, desde el bolero, esa canción con síncope, hasta el mambo y el chachachá, ambos surgidos, aunque pareciera imposible, del danzón y de la danza — de la *country dance* inglesa en último extremo. Pero así es de proteica la música y nadie pensaría que un antepasado del *rock*, arcoiris universal ahora, es ese *blues* nacido a orillas del Mississippi, regional y negro, lamento lento. Para algunos la palabra bandola sonará vagamente familiar a bandurria o a mandola, a mandolina tal vez. Es en realidad un antecedente remoto de la guitarra cubana, llamada *tres*. En algunos lugares del Caribe esa guitarra coja se llama *cuatro* y siempre parece faltarle cuerdas a la original guitarra andaluza. *Silos*, *rock groups* usan guitarras eléctricas llamadas *lead* y *bass* ahora, los primitivos *blues* se tocaban con una guitarra acústica de origen español que llegó a Luisiana desde Cuba, pobre pero sonora. La música, como la poesía, como el Caribe y sus islas pueden llamarse, en palabras de André Breton, “vasos comunicantes”. Para mí serán siempre versos comunicantes.

El fragmento citado de la letra del “Son de la Ma Teodora” podría repetirse *ad infinitum* pero nunca *ad nauseam*. Lo que distingue esos versos de otro tipo de poesía popular de la



época es esa repetición que parece familiar ahora porque la poesía y la música moderna la utilizan con frecuencia. Llámese *ritornello* o estribillo está muy presente en el poema de Lorca, en que el andaluz repite una y otra vez la frase "Iré a Santiago" como un retorno gracioso que promete insistente una visita. Aparece en su poema no para mostrar su decisión inquebrantable de ir a Santiago de Cuba (de hecho Lorca nunca fue a Santiago) sino para dar musicalidad al verso y sobre todo para remedar el son en un poema que se titula precisamente "Son de negros en Cuba" aunque nunca hubo son de blancos en otro lugar del globo. Lorca es en su poema un extranjero pero no será nunca un extraño porque ya Lope de Vega había usado un estribillo nuevo por americano en *La dama boba*, en que repetía rítmico la frase "Viene de Panamá". Otro músico cubano exiliado, Julián Orbón, que vive ahora en Nueva York, una noche de Manhattan muerta a la que dio el verso de la vida con sus acordes de teclas negras y blancas en ese piano de pronto mulato sonando el son "Son de la loma", me demostró en un impromptu cómo precisamente el son oriental podía servir de cuadro armónico y armadura rítmica al cantar clásico de Lope, compuesto casi cuatro siglos antes:

¿De do viene, de do viene?
Viene de Panamá.
¿De do viene el caballero?
Viene de Panamá.
Trancelín en el sombrero.
Viene de Panamá.

(Permiso para una interpolación: el caballero, es obvio, lleva un jipijapa, sombrero de Panamá.)

Cadenita de oro al cuello.

(Y en la medalla que cuelga la imagen de la Virgen de la Cañidad del Cobre: otra interpolación.)

Viene de Panamá.

Zapatos al uso nuevo.

(De dos tonos, sin duda alguna: era un chuchero o pachuco no un caballero, más atorrante que andante: interpolación final.)

¡Viene de Panamá!

Es evidente que Lope, siempre atento al gusto popular, al vulgo y a la moda, había usado en su son de indios un nombre exótico y sonoro, Panamá, para un ritmo ya familiar al oído castellano. Pero todo, rima y ritmo, debió ser novedoso en extremo porque el Renacimiento español, a pesar de otros ejemplos "etíopes" anteriores, no ofrecía todos los días esta clase de metro ni ese acento que había venido de allende los mares, de América, de las Indias precisamente —que estaban todas en el Caribe entonces. Esta versificación compuesta de estrofa/antistrofa se había importado a la nueva América de la vieja África junto con los esclavos negros, para quienes era la base de toda la música cantada —y por tanto base de la poesía negra, esencialmente antifonal. Tres siglos y medio después un genuino poeta negro iba a conjugar plenamente sus verbos africanos hechos cubanos en una poesía antifónica de versos blancos y resonancias afroides. Ese poeta se llamó, se llama todavía Nicolás Guillén, pero ahora su verso no es un instrumento musical de origen africano sino un mero utensilio político al servicio de una ideología europea. No es ya un tambor ni siquiera un bongó y una bronca voz mulata, sino una jaculatoria hecha de consignas y *slo-*

gans, pura propaganda y por tanto lo contrario de la poesía. Curiosamente Guillén comenzó haciendo no poesía negra, sonos verbales, que llevan al extremo su negritud (como el célebre poema de su *Sóngoro Cosongo* que canta más que dice:

Bémbere que bémbere,
¡fuah!
que frutana Dio se lo da.
Bémbere que bémbere
¡fuah!
porque nella lo meresé.

en que la rogativa conga casi llega a ese estado de poesía pura que quería Antonin Artaud), sino poesía *negrista*, a imitación de un poeta puertorriqueño blanco, Luis Palés Matos, que componía antes poemas con elementos afrocubanos aprendidos de Cuba: imitación de la imitación. Pero por ese camino jamás el pálido Palés pudo llegar tan lejos como Guillén de Guinea lo hizo en su obra maestra, "Sensemayá", poesía ritual, o en su mejor poesía popular, como en "Búcate plata", que apareció en 1930 en un libro titulado, significativamente, *Motivos de son*:

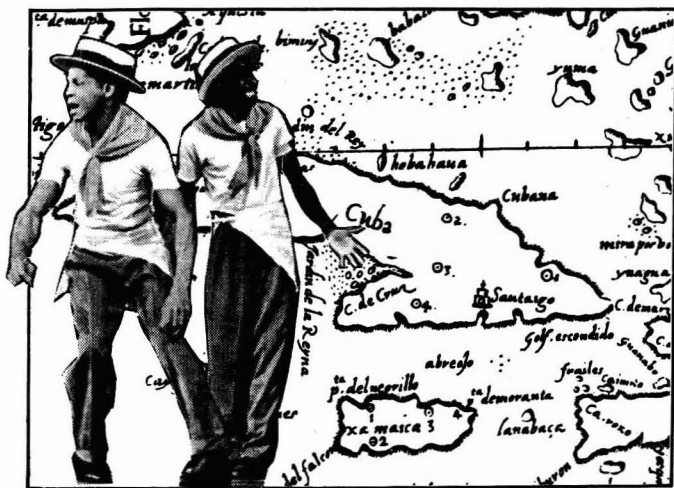
Búcate plata,
Búcate plata,
pol que no doy un paso ma:
estoy a arró con galleta
na ma.
Con tanto zapato nuevo,
¡qué va!
Con tanto reló, compadre,
¡qué va!
Con tanto lujo, mi negro,
¡qué va!

¿Quién quiere Guillén el bueno cuando el malo es ya tan bueno? La educación poética de Guillén como poeta del Caribe se completó, curiosamente, con la presencia de Lorca en La Habana. Pero el granadino sólo fue en Cuba una visita rápida y grácil, como un serife andaluz para una letra cubana. Ambos, sin embargo, se unieron durante un momento musical por el cordón umbilical del son:

Señores
los familiares del difunto
me han confiado
para que despida el duelo
del que en vida fue
Papá Montero.
A llorar a Papá Montero.
¡Zumba!
Canalla rumbero.
Lo llevaron al agujero.
¡Zumba!
Canalla rumbero.
Nunca más se pondrá sombrero.
¡Zumba!
Canalla rumbero.

No son versos de Guillén, no. Tampoco de Lorca. Ni de un Lope mulato, amigo de Juan de Pareja. Es el pueblo que canta. Pero si sienten un leve aire demagogo, diré que ese verso lo compuso el folklore. De paso, no es un poema, es un son. De hecho, el son tradicional "Papá Montero", que algunos —por culpa de Xavier Cugat— creen una rumba. La se-

mejanza con los poemas de Guillén viene de que, al revés de Lorca y Lope, Guillén no fue nunca un poeta sino un autor de letras de canciones, un gran letrista, un *lyricist* de genio y cuando dejó de serlo dejó de ser poeta. Sin embargo lo que más detesta Guillén en el mundo es la poesía de Neruda y después ser considerado un cancionero. Pero lo que opiné antes y escribo ahora lo digo como un alto elogio para este cancionero cubano, tal vez más frívolo pero ciertamente más genuino que Lezama Lima, por ejemplo, a quien se considera el Mallarmé de la calle Trocadero. Cualquiera puede ser poeta (si no que les pregunten a los poetas del siglo cuántos bardos burdos, baratos caben en un premio Nobel y harán listas, de Sully-Proudhomme a ese Odysseus que es más bien *Outis Elytis*) pero sólo los tocados por la gracia popular pue-



den ser compositores de letras de canciones y devolver así la poesía a sus orígenes. Musa viene y va de música, cuando no lleva al museo, y la poesía nació de la lira de Orfeo ya templada. Personalmente he creído siempre y dicho muchas, tal vez demasiadas, veces que una línea de esa canción que cantaba chilena Lucho Gatica circa 1957, "La barca", es más memorable para mí que todo el *Canto general*, del que no recuerdo media línea. El verso inolvidable es aquel en que anuncia así su viaje inminente un Erasmo marinero:

Voy a navegar por otros mares de locura.

Para los que opinen que jamás un verso ha hecho a un poeta puedo recordarles que curiosamente de la gran Safo queda casi menos que eso y su fama es hoy estofa feminista y por cierto más erótica que poética: Safo inventó el lesbianismo y de no haber sido lesbiana sería solamente liviana. Pero esta manía popular mía es una obsesión subliminal más que sublime. Yo, que no puedo recordar un verso o dos de Robert Lowell, aunque compartimos la celda acolchada y el electrodo en la sien, o citar a Wallace Stevens, que ahora me parece el mejor poeta americano de andar por calle, y que nunca he leído las recetas del Dr. W. C. Williams (no siendo boticario no alcanzo a descifrar su letra), puedo sin embargo recitar varios versos de Cole Porter y hasta servirle de eco y decirle que como poeta urbano, King Cole, *you are the tops!*

Es curioso que fuera un fotógrafo, Néstor Almendros por más señas, quien me dijera una vez que nada fija el recuerdo tanto como la música. Los fotógrafos, como se sabe, emplean un compuesto químico que ellos llaman con precisión *fijador*. Hay además las foto-fijas del cine y nada puede parecer más detenido que el tiempo en una foto instantánea. He invocado exaltado la opinión exacta de un cineasta y ahora la convoco porque quiero evocar un recuerdo y es, en efecto, la música lo

que mejor me ayuda a recobrar mi memoria perdida de un momento musical. Ese son era un son, precisamente el "Son de la loma" (nota para lectores inadvertidos: observen el juego verbal entre sonos: no es mío, es de Miguel Matamoros: su son es un soneto, su sonido un son), que como el *leitmotiv* de un Wagner negro (para mortificar a Hitler en su infierno decorado por Eva Braun, esa otra Evita, con swásticas de neón y cruce de fuego fatuo), recurre constante en mí ahora. Este recuerdo infantil en que me tardo de una tarde en que bajaban unos músicos ambulantes cantando en el crepúsculo cubano es para mí eterno: durará mientras dure mi memoria. Ahora, para no olvidarlo, tomo nota.

Vivían mis abuelos en la parte alta de la ciudad (llamada con alarde de imaginación nominal La Loma) que era en mi pueblo *the wrong side of the tracks but without the tracks*. Los vecinos acomodados, siempre incómodos con los menos acomodados, vivían en la parte de abajo de la villa, llamada tautológicamente Abajo —la parte baja del pueblo, no la villa, que se llama Gibara. Aunque parezca absurdo (y en mi pueblo nada absurdo, por ser humano, era ajeno) los de abajo eran los de arriba y los de arriba, los de abajo— algo como para confundir a ese atroz Gorky con sus *Bajos fondos*, que en mi pueblo se llamarían los *Altos Fondos*, no los altos hornos, ya que no nací en una ciudad industrial inglesa, como han querido hacer ver mis enemigos. Pero, como decía Humpty Dumpty encima del muro —es decir, arriba—, lo importante es saber quién controla el lenguaje y va a ser el amo de las palabras. Ahora yo estoy hecho un huevo locuaz sobre esta página —muro blanco con letras negras— y según mis amigos soy un maestro de la lógica loca del verbo, la arbitrariedad del adjetivo y la movilidad del nombre. En una palabra estoy arriba de los de abajo ahora. Mientras Mariano Azuela en *Los de abajo* —pero, por supuesto, esa es otra historia literaria y otra digresión y otro son y otro sol, que ahora se ponía en esa tarde de mi lejano Oriente.

Venían, digo, todavía en el recuerdo, estos músicos ambulatorios en su manía musical bajando la loma y ellos, también tautólogos, cantaban el "Son de la loma". Pero, ilusiones de la simetría fácil, no me volví a mi madre ni le dije: "Mamá, yo quiero saber de donde son los cantantes", porque nunca llamé "mamá" a mi madre, ni como el burgués Borges "Madre" a la suya, sino sólo Zoila por su nombre. Mi madre oriental y política y por tanto anarquizante no creía en la autoridad del nombre —ni siquiera en el nombre de madre. No le pregunté a ella el origen de los tres cantantes porque era evidente que eran de la Loma: en ese mismo momento ellos entonaban la frase en que declaraban "Son de la Loma", para continuar explicando su discurso o curso por la vereda musical: "y cantan en llano", es decir Abajo. Que era hacia donde se dirigían cantando los tres con sus tres o cada uno con sus tres o el trío con sendos tres, cantando en la tarde que ya era casi noche tropical, bajando la cuesta, cantando, sonando su son santiaguero, cantando y caminando —y siguieron cantando hasta que en una esquina los borró su descarga. O la noche, que en el trópico, como se sabe, cae con fuerza de gravedad, que es lo que más temo. No la noche sino la gravedad y ser borrado, por mercurial, como un Mercurio que quiso ser siempre Romeo de madrugada *till it be morrow*.

Esa Cuba tenía música adentro y allá todas las artes tendían a la condición de música popular, aun la música seria. *Can I go forward when my heart is there?* Esta leve parodia a un maestro de la música de las palabras, ese Shakespeare temprano que hace de Mercutio un *punster* que muere por la

boca y con un pie ya en la tumba, más Montero que Montesco, pone un *pun*: "Ask for me to-morrow and you shall find me a grave man". Pone un *pon* y me recuerda aquel soncanalla que decía:

Ponme la mano aquí.
Macorina,
¡Pon!

Siempre he creído que ese lugar donde el sonero quiere que la renuente Macorina le ponga la mano no es allí donde duerme el obscuro pájaro de cada noche sino el *pun* nuestro de cada día. Los *puns* o *pones* me devuelven así a los sonos. Pero hay muchos sonos cubanos que nos llevan a la tumba. Recuerden que en Cuba una tumba es también un tambor o tumbadora y que tumbar es asimismo tocar tambores, caminar de medio lado, o hacerse el vivo un mano muerta. Los timbales, pues, pueden sacarnos de la tumba como a ese Papá Montero que después de muerto se fue de rumba, cadáver rumboso. Pero ahora quiero irme de tumba y hacer que una palabra tan grave como *grave* se convierta en *gravy* —y aquí con la salsa hemos topado! Salsa es más *gravy* que *sauce* por espesa y oscura y alegrar siempre la carne. ¡Apenas siento la salsa, esto le zumba, señores, me voy de rumba! La salsa, por si no lo saben, es otro nombre, actual, para la rumba, la guaracha y el son— sobre todo el son que resuena a lo lejos todavía y aun más lejos en el recuerdo del trío de falsos Matamoros que cantaban su son genuino:

Son de la loma,
cantan en llano.
¡Mamá que son de la loma!

Esas lomas, las ciertas, a que alude el son no son otras que las montañas que rodeaban a Santiago de Cuba cuando la descubrí, todas llenas de rumores y presagios y de música marcial. Ese llano en que cantan los soneros es la ciudad de Santiago, donde nació el son, y luego es La Habana, la gran ciudad del llano donde el son se hizo nacional, internacional después al viajar por el mundo, imperecedero finalmente al convertirse en un himno a la alegría, como recordaba no Shiller sino el maestro Piñero:

Salí de casa una noche
aventurera,
buscando ambiente de placer
y de alegría.
¡Ay, mi Dios!
¡Cuánto gocé!

¿Tengo que recordarles que ese son se llamaba, en fecha tan temprana como 1929, "Échale *salsita*?" Pero de nuevo en Santiago, todavía de espaldas a la Sierra, si propongo que ese llano frente a la loma de los cantantes sea de infinito azul, ¿qué se vería? El mar por cierto, el mar Caribe nada menos, visible desde Santiago como desde ninguna otra ciudad de Cuba. Ese son fue cantado, encantado, en todo ese llano con crestas, como llamaban los indios al mar. Se canta todavía en otras tierras que también baña ese mar. Se cantará siempre mientras haya voces y se oirá mientras haya oídos porque el son es un sonido perfecto. A través de ese mar, desde esas islas del Caribe vino el son a Cuba, sólo que no era son todavía, ni siquiera se llamaba son y esa Ma Teodora nacida o no en Santo Domingo era una esclava de África no de la loma y no cantaba aun en llano. De esa misma isla Hispa-

niola vino la habanera sin ser todavía habanera y cuando lo fue la adoptó como propia España. Pero España se había apropiado no solo de la habanera (y de otras danzas cubanas que sería más fatigoso enumerar ahora que bailar: las riquezas de su imperio) sino de un ritmo gemelo, que sonaba como un bajo debajo de la habanera, el tango, con su nombre africano y su embrujo fatal, su fascinación rítmica, toda coreografía, producida por acentos argentinos contundentes que en la habanera eran imperceptibles o sutiles, danza por femenina lánguida, lenta. La habanera no fue la madre del tango sino su hermana inocente pero incestuosa, una suerte de Lucrecia Borgia del trópico que vino a rimar con Borges en Buenos Aires.

La madre de la habanera, la danza cubana, mientras tanto tuvo otros hijos en la isla. El danzón finisecular por ejemplo, que en su día dio frutos espurios, como ese danzonete de los años veinte, y vástagos legítimos como el mambo. Ya éste era el título de un danzón compuesto por Israel López, alias Cachao inter pares, en La Habana en 1939 y cuyo estribillo, ahora llamado montuno, era un preciso ritmo de mambo. Se tocó luego en Cuba, entre otros conjuntos, por la Orquesta Casino de la Playa *circa* 1945. Entre sus arreglistas figuraba, ese es el verbo, un tal Dámaso Pérez Prado. Este hábil músico mulato, que se hace pasar por indio ahora, viajó a los Estados Unidos y fue contratado por Stan Kenton, en cuya banda de jazz estentóreo ya estaba hacía rato otro experto orquestador, el irlandés de La Habana Chico O'Farril, de quien Pérez Prado aprendió todo lo que exhibió después —excepto su modestia, claro. De Nueva York Pérez Prado, músico móvil, viajó a México donde trató y contrató a un bongosero dos veces extraordinario (conocido por su apodo y el de su mujer también: él se llamaba Tabaquito, ella se llama Tongolele todavía) y a un cantante de genio llamado Beny Moré, que sería más tarde a la música cubana lo que habían sido antes Ignacio Piñero y Miguel Matamoros, soneros sumos. El lanzamiento del mambo orquestado a la Kenton (o mejor dicho a la O'Farrill) por Pérez Prado y grabado en ciudad México, usando instrumentistas mexicanos que sabían leer música sin mover los labios de la trompeta o el trombón, casi hizo olvidar los mambos que se oían hacía rato en La Habana con menor opulencia sonora pero mucho más ritmo. México pudo así reclamar el mambo (como había reclamado antes el danzón, el danzonete y la misma guaracha, al escribirla con H para que sonara azteca, así: *huaracha*, y si no reclamó la habanera al componerse allá "La paloma" fue porque esa danza contenía ya el nombre de La Habana) y hasta el chachachá que vino después de haberlo querido. Este baile favorito de los años 50 en todas partes, no vio su auge cortado de pronto por un "nuevo ritmo en el ambiente para guarachar", como había ocurrido siempre en Cuba, sino por la Revolución, que no sólo detuvo la historia (después de todo ya eso se hizo antes en Rusia) sino que loogró lo imposible: detener la música que era el tiempo de la isla, y reducirla al silencio —ocurrido cuando, como cantó un cantante sicofante, "llegó el Comandante y mandó a parar". Ese momento musical tuvo lugar en 1959, fin de una década y de una era.

Por caminos diversos y divertidos el novelista Severo Sarduy, el compositor Julián Orbón y el ensayista Roberto González Echeverría, todos cubanos aunque de distinto acento, han ascendido el "Son de la Loma", una suerte de Everest metafórico. Sarduy lo convirtió en una literatura en que el lenguaje se construye y se destruye y se traviste por un signo —en este caso el signo de interrogación que aparece

y desaparece como un *trompe l'oreille* desde el título de *De donde son los cantantes*. Orbón en esa velada musical de Manhattan probó su alarma contra ladrones. Fue Orbón y no Pete Seeger, seguidor, a quien se le ocurrió la perversa idea de acoplar unos versos de Martí y una montuna tradicional de Oriente, el ritmo de la guajira de Guantánamo, para inventar ese engendro, "La Guantanamera", melodía popular que los tontos políticos cantan como un himno: *La Carmagnole* cubana. Orbón, músico maestro, usó ahora el "Son de la loma" como diseño rítmico y melódico para acomodar unos versos de Lope que eran exóticos para el dramaturgo español pero íntimos para el trágico coronel Torrijos: "vienen de Panamá". González Echeverría concibió hace unos meses la noción novedosa de que era posible unir al Caribe por la letra tanto como por la música —hasta el ítsmo por el ritmo— ayudado por un viejo conocedor del archipiélago que fue, como Long John Silver, un mañoso buscador de tesoros en ese mar de piratas, pirata él mismo: ahora en la superficie, luego en profundidad. Ese corsario se llamó Alejo Carpentier, quien exploró, explotó y exhibió el mar Caribe como nadie en prosa. *Finally, a suicide sailor, he committed his own body to the deep.* (Este *Requiem* debía haberlo hecho en francés pero mi francés es triste y además no he leído todos sus libros.)

Ahora intento vislumbrar esas islas como veleros comunicantes pero debo confesar que me falta perspectiva. No porque no tenga suficiente distancia —la corriente del golfo llega ya tibia a Inglaterra— sino porque nunca tuve mucha intimidad con ese mar y esas tierras. Preferiría dejar esta empresa a Umberto Valverde, joven Jonás que en Cali, al otro extremo de un Caribe metonímico, ha vivido en el monstruo marino y le conoce las entrañas musicales. Es el leviatán que lleva música adentro, como el ballenato que cantó en la ópera. Su onda no es sólo la de David: son muchas ondas: son las ondas del mar Caribe y ha hecho nacer de entre ellas una Venus negra, una Venus afro, a la que él llama Reina Rumba: a Celia Cruz. Con una intuición más de poeta que de periodista o de escritor, Valverde ha compuesto un libro que es un homenaje, una hagiografía, una autobiografía (de la cantora y del autor) y al mismo tiempo un poema épico a la lírica Celia, nombre celeste, que es ahora la salsa como antes había sido el son en La Habana — y aquí *son* es sonido y también hijo: hijo de todos, de la Ma Teodora a Miguel Matamoros, soneros de siglos.

Valverde ha titulado su libro *CELIA CRUZ: Reina Rumba* y no puedo citarlo en parte, en arte aquí, porque todo el tomo es una larga oración ondulante y continua, como una marea hacia esa cantante que ha significado tanto para tantos y ahora es todo para todos: surgió de Cuba pero la recogió América: la acogió Santo Domingo y la elogió San Juan y la festejó Caracas: ella de vuelta al mito de que salió y siempre fue: Afrodita, Afro *ditta*, Afro dicha. Celia es una enorme Venus de color, la morena mujer montaña, *Venusberg* (para hacer un aria y hacer rabiarse a ese ario, Wagner), y al mismo tiempo la dueña de la voz, la reina de la rumba y la cima del son. Valverde, que no ha leído todavía al antropólogo alemán Janheinz Jahn ni a su *Muntu*, en que éste recorre el rumbo de la rumba ritual hasta la rumba rumbosa, sacra y social, siempre sensual, sacraliaca, Valverde a quien ningún compromiso anterior ha impedido venir, va al verde y está ahora internado en su jungla de la vísperas caribes, noche insulada, jardines de sonido, Valverde, que viene del indio, ha ido también al negro y como ese Jahn, alemán en su tercer *Muntu*, corona a la rumba reina y madre mediante, y a través de su gran diosa negra, Celia Cruz, encuentra él los hijos con-

ductores de la salsa en la rumba habanera, como si La Habana hubiera parido a Harlem, al Spanish Harlem, a ese pánico hispánico que es el Barrio donde la salsa no nació sino tuvo su renacimiento, volvió a nacer de las cenizas del son ("El son murió en Cuba", dicen que dijo Olga Guillot cantando boleros), ese son ave fénix de sonidos musicales que se hacen triza en un momento y luego vuelven a recomponerse, a componerse en otros tonos, en medios tonos, hasta en dos tonos *retros* en la osadía sartorial del Grupo Experimental Neoyorquino (algunos de ellos vienen de Panamá), para regresar siempre al dos por cuatro y al seis por ocho del guaguancó, que son los ritmos de la rumba y el son y las unidades rítmicas de que está hecha toda salsa, sea agri dulce o mojo criollo. La salsa, como la rumba, como el son, no pasará. No, qué no, qué no, qué no. Y si fuera ceniza todavía tendrá sentido musical: será ese ritmo que vino del calor tropical, para refugiarse en el frío del exilio y abrigarse con un nuevo ropaje sonoro. Ha habido desde Ovidio una poesía del exilio, hay hoy una literatura del exilio, pero por primera vez en la historia de la cultura hay una música del exilio: un sonido musical hecho de exilio. Esta música, este sonido, ha sido compuesto por exiliados cubanos y puertorriqueños, cubiches y portorros, exiliados por motivos diferentes pero unidos en una misma nostalgia —que esta vez desde el pasado imposible recuerda una música que siempre existió. Era el ritmo de los sones que Chapottín, *circa* 1948, aprendió en su trompeta de su maestro, el músico que pulsaba las cuerdas de su tres como una lira, ese Orfeo negro llamado Arsenio Rodríguez, apodado el Ciego Maravilloso, el Bach del son: guitarrista que en vez de un clave bien temperado oía las claves (de esclavos) de madera bien templada al fuego que oye todo músico cubano que lleve música dentro, en cóncavo en su cabeza musical: su ritmo sonando en clave, silente, las claves mudas pero presentes en el oído íntimo del músico: él mismo su metrónomo oscilando desde antes de que lo inventara Maelzel porque ellos tienen el ritmo y los demás nada más que las medidas. El ritmo son los ritmos del son oriental que vienen del ritmo primero de la Ma Teodora cubana, dominicana o haitiana, negra remota, esclava y ama a la vez de la música. Esos sones, tan viejos que nadie recuerda tararear su melodía pero sí batir su ritmo, son hoy día (y noche) nuevos en Nueva York y tanto como en la Caribbean Basin, en un *ritorno all'antico* caribe. El son se fue de Cuba, sí, pero ahora está en todas partes: es el espíritu de la música que sopla dondequiera, donde quiere. Como sopló inmortalizante al oído de Miguel Matamoros su son y verso, su universo:

Mamá, yo quiero saber
de dónde son los cantantes

¡Ave María, este niño! ¡Qué insistencia la tuya, mi vida! Anda, canta y no preguntes más, muchacho! Canta, canta y cantando tal vez lo sabrás —o jamás lo sabrás. Si no cantas, oye. O como dice el sonero siempre a sus músicos en el clímax del son con su más alto elogio profesional y al público para que escuche dulce cantar y a ustedes para que aprecien sonoridad:

¡Oyeló!

Angel Rama

UNA OBRA MAESTRA DEL FANATISMO ARTÍSTICO

LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO

Una obra maestra

Concluida la lectura de las 531 páginas de *La guerra del fin del mundo*,¹ dos conclusiones se imponen: es artísticamente una obra maestra y con ella ha quedado consolidada la novela popular-culta en América Latina. No son necesarios los dones de Casandra para anunciar que tendrá millones de lectores y que en la renovada apuesta a cien años vista se la mencionará como una de las novelas claves de esta segunda mitad del XX que vio la triunfal expansión del género en el continente.

Tal éxito no se deberá al arte de la seducción, del que aun en esta novela sigue careciendo Vargas Llosa, sino al imperio de la fuerza creadora. A la intensidad, amplitud y coherencia del proyecto y a la soberana sapiencia narrativa, debe atribuirse que América Latina alcance su *Guerra y Paz*, aunque con cien años de retraso, haciendo de su autor nuestro mayor clásico vivo. Implica haber alcanzado un nivel de eficiencia profesional que fija altos niveles a la producción artística y que deberán considerar los jóvenes como el desafío que es a sus capacidades: los altos *standards* alcanzados por la literatura latinoamericana en las últimas décadas han sido robustecidos con esta contribución, fijando metas elevadas a vencer. No será difícil alcanzarlas en el campo de la difusión popular, pero sí en la conjunción de novela popular y arte literario que fuera establecida por los *Cien años de soledad* y que la obra de Vargas, en flagrante competencia con aquella, ha venido a confirmar.

También le debemos a esta obra una audaz integración cultural latinoamericana asociando sus dos hemisferios (brasileño e hispanoamericano) en la medida en que subrepticamente cultiva el arte del "remake" que, aunque largamente elaborado por la cinematografía y las artes plásticas, no había tenido en la literatura sino las alusivas versiones del tema del dictador, y que con esta novela es propuesto francamente como ambicioso objetivo: se trata de narrar el asunto que motivara una obra capital de las letras brasileñas, *Os sertões* de Euclides Da Cunha, partiendo del documento histórico aun más que de la novela, pero integrando forzosamente ésta en la nueva estructura narrativa, como un documento más. La lectura de la historia contemporánea de su país que hizo Da Cunha entre 1897 y 1902, es sometida a una segunda lectura, cuyo punto focal no es otro que América Latina en conjunto, en su década de los setenta, sustrato obligado aunque el autor asume una ficta neutralidad que le veda tomar en cuenta los ochenta años transcurridos, a diferencia de lo que hizo Roa Bastos en *Yo, el supremo* donde asumió explícitamente su tiempo. También lo asume, y no puede dejar de hacerlo, Vargas Llosa, pero lo sustrae como discurso explícito y lo remite a la articulación narrativa en una

operación de significación más compleja, elaborada y austera, aunque a conciencia de que es también más enigmática.

Es posible sospechar que una de las obras que propiciaron la escritura de *Os sertões*, sirviéndole de estimulante desafío, fue el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, con el cual tantos puntos de contacto tiene su plan expositivo y la filosofía de la historia que lo sustenta. En el último libro de Da Cunha, publicado póstumamente en 1909, *A margem da história*, al analizar sagazmente el desafío que al Brasil presentaba el pujante desarrollo argentino, menciona "las páginas conmovedoras de *Civilización y barbarie*" a las que alaba: "páginas admirables de uno de los mayores libros suramericanos, que resuenan con las cabalgatas de las caballerías desbandadas de los Quirogas y los Chachos"². Este libro, que en 1845 procuró desentrañar el enigma que a un enérgico y culto intelectual argentino presentaba el comportamiento contradictorio de los gauchos y sus caudillos, al romper el nítido esquema de la Emancipación donde se enfrentaban los españoles colonizadores, oscurantistas y retrógrados y los criollos independentistas, ilustrados y modernos, era previsible que podía servir de inspiración al libro que en 1902 también interpretó una disidencia popular (Canudos) inmediatamente después que los republicanos positivistas y modernizados habían derrotado a los monárquicos retrógrados y clericales, como la aparición de una tercera fuerza *heterogénea*, que no calzaba en la dicotomía establecida, a pesar de que la propaganda modernizadora la atribuiría a los reaccionarios vencidos. La reflexión de Sarmiento sobre las huestes de Artigas hubiera servido para encuadrar el conflicto: "instrumento ciego, pero lleno de vida, de instintos hostiles a la civilización europea y a toda organización regular; adverso a la monarquía como a la república, porque ambas venían de la ciudad y traían aparejado un orden y la consagración de la autoridad. ¡De este instrumento se sirvieron los partidos diversos de las ciudades cultas, y principalmente, el menos revolucionario, hasta que andando el tiempo, los mismos que lo llamaron en su auxilio, sucumbieron, y con ellos, la ciudad, sus ideas, su literatura, sus colegios, sus tribunales, su civilización!"³.

En 1981, casi ochenta años después de *Os sertões*, el problema se reintegra al hemisferio hispanoamericano y es un peruano quien recoge el enigma y hace suya la meditación intelectual de sus dos preclaros antecesores, procurando dar nueva respuesta. Su marco ya no es simplemente nacional como en los casos anteriores. De conformidad con la ampliación continental que conquistó en las últimas décadas la literatura, alza su diagnosis a un plano latinoamericano. Sin abandonar la restricta historia de Canudos, la levanta como paradigma sobre el movedizo panorama de revolución y contrarrevolución que han tejido los años de posguerra en el continente. Ya veremos qué trata de decirnos y cómo puede

leerse este abandono de la militante perspectiva contemporánea y nacional que manejaron Sarmiento y Da Cunha en beneficio de un brechtiano distanciamiento hacia el pasado.

Ahora solo quiero subrayar este pasaje de un hemisferio a otro de la cultura latinoamericana que a lo largo de casi siglo y medio ha hecho la prosa narrativa, enfrentando así el más difícil escollo que encuentra la tantas veces retóricamente reclamada unidad latinoamericana, que es la integración de sus dos principales componentes. Testimonia rigor intelectual y agudeza de visión que Sarmiento, Da Cunha, Vargas Llosa, se hayan concentrado sobre un problema clave de nuestras sociedades, revelador de su íntima composición y representativo de una peculiar estructura sociocultural a la cual no siempre sirven los patrones sociológicos extranjeros. Aunque se trate de un problema que, tal como vieron Sarmiento y Da Cunha, como subrepticamente ve Vargas, también puede ser examinado en una perspectiva universal, utilizando incluso modelos europeos. Más aún en esta época en que las enormes poblaciones marginadas del Tercer Mundo se han insertado en el sistema internacional (económico, político, intelectual) que capitanean las metró-

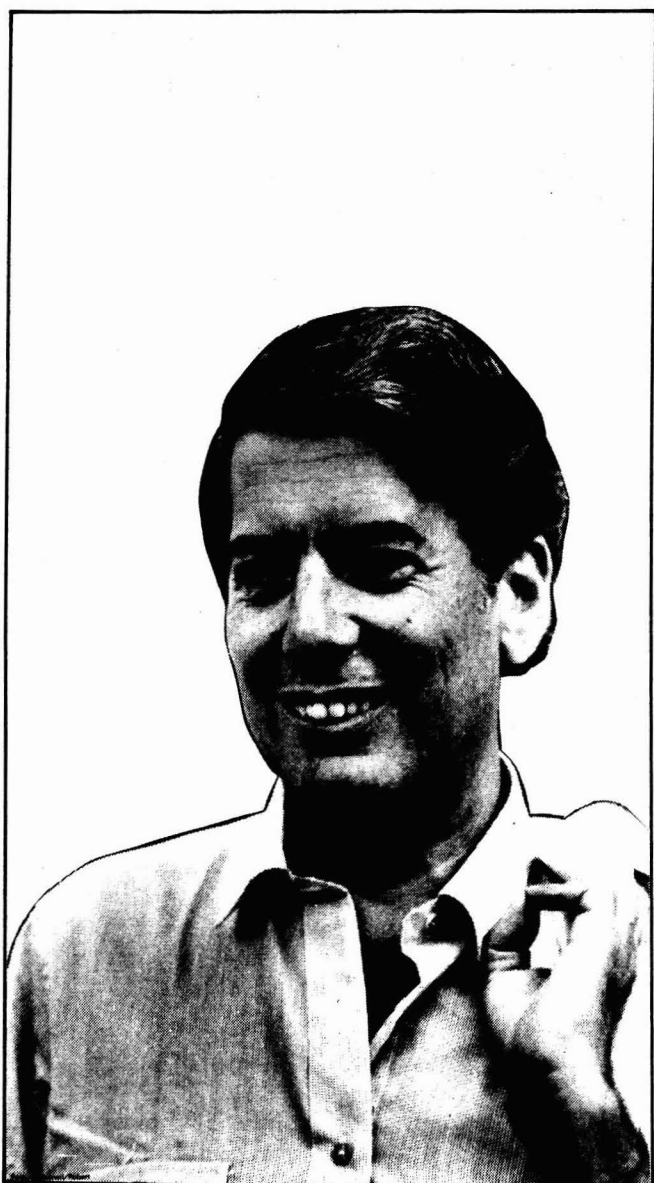
polis de la hora: Londres, París, Bonn, Washington, Tokio, Moscú.

El internacionalismo de la época tiene en nuestro continente, como contrapartida defensiva, la integración regional. Hacia ella han progresado los pactos militares o económicos más que los vínculos culturales o estrictamente literarios. Es asunto que he examinado en otras ocasiones por considerarlo capital⁴. Por eso creo que es un crédito de *La guerra del fin del mundo*, su contribución relevante a la integración intelectual de esos pueblos que, procedentes de Hispania, se han desarrollado en América, y a los cuales invocaba con grandilocuencia Darío: "Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda".

2. Esplendor de la novela popular

A pesar de remitirse, desde la dedicatoria del libro, a Euclides Da Cunha, *La guerra del fin del mundo* es una novela autónoma, autosuficiente, que cualquier lector podrá leer sin conocer sus antecedentes, íntegramente de la escritura de Vargas Llosa. Su rica y esplendorosa materia, por amplias que hayan sido sus fuentes documentales, sólo existe en la forma literaria privativa con que la ha concebido su autor. Ya se ha dicho que el *discurso literario*, más que la historia que despliega, constituye a la obra literaria, dotándola de existencia autónoma. Ese discurso no es sino una aventura de la forma: ella construye la verosimilitud, edifica la belleza, otorga significación. Es el territorio intransferible del escritor, el cual comienza cuando concluye el del suceso real del que parte. Oponiéndose a Sarmiento y a Da Cunha, que habían elegido el alegato doctrinal, Vargas Llosa opta por la novela, en su originario sentido de narratividad épica, con lo cual, de conformidad con su divisa de escritor, es más antiguo y más moderno que sus antecesores. Por lo tanto sus fuentes son tan antiguas como Homero y tan variadas como para incluir sus preferidas novelas de caballería y en especial los realistas europeos del XIX que son sus reconocidos maestros.

Ellos fueron capaces de acometer los grandes conflictos de la sociedad, con una inmediata carnalidad, que ya parece fuera de la competencia de los narradores latinoamericanos contemporáneos. Es cierto que aquellos vivieron en medio de cataclísmicos sacudimientos, con guerras, revoluciones, bruscas mutaciones, pero aun el Flaubert que no las vivió se dedicó a concebirlas imaginariamente en *Salambó*, por lo cual deberíamos reconocer que los narradores de la gesta burguesa no se limitaron a pasear espejos a lo largo de la historia sino que desarrollaron un proyecto intelectual cuyos términos diseñaban una cosmovisión. *La guerra y la paz* tolstoiiana respondía a un modelo bipolar de interpretación del mundo, como ya antes el *Liebe und Kabbala* schilleriano para el análisis de las fuerzas políticas. Respecto a ellos los hispanoamericanos del XIX están más apegados a la descripción concreta (el Eduardo Acevedo Días de la tetralogía histórica) de la que sólo pasan al esquema sociológico en que cifraron las mayores esperanzas cognoscitivas, aceptando con satisfacción sus limitaciones. Al retomar el vasto fresco combatiente, Vargas Llosa ya no se limita a ese horizonte, aunque lo transita, sino que aspira a un modelo interpretativo superior, a imagen de lo cumplido por los maestros europeos y también por los norteamericanos del XIX (Melville). Es un proyecto ambicioso, que sólo puede ser alcanzado si se resuelve eficientemente el nivel concreto de la narración sobre la cual edificar una cúpula. Es lo que Vargas Llosa consigue, a diferencia de Carlos Fuentes en *Terra nostra*, donde el teorema no encarna ni es alimentado por la narratividad.



Después de los *divertimentos* narrativos menores, a que se consagró en los años setenta, los que retrospectivamente pueden interpretarse como ejercitaciones en la fluencia narrativa liberada de artificios postizos *La guerra del fin del mundo* repone las mejores virtudes de Vargas Llosa: su ínsito realismo, la desmesura emocional de sus invenciones, su tenso nervio para contar, ahora con una precisión, un rigor y un "acabado" magistrales. Fue siempre un esmerado profesional, como lo han probado su capacidad de trabajo, su terca perseverancia, su afán de documentación rigurosa a la manera naturalista (José Miguel Oviedo lo ha ilustrado examinando las fuentes de *La casa verde*)⁵, aunque esa profesionalidad se mide mejor, cualitativamente, por su búsqueda de las exigencias máximas, de los empeños más riesgosos. Carpentier decía que el escritor de raza es quien se propone los mayores desafíos: Mario Vargas lo es cabalmente en ese sentido. Examinando su trabajo, puede evocarse a Stendhal cuando se propone describir la batalla de Waterloo, nada menos, descubriendo entonces que si Fabrizio del Dongo se pierde en medio del campo puede patentizar la confusión y el desconcierto de un magno hecho de armas mejor que con el recuento detallado de escuadrones, cargas, triunfos o derrotas, que todavía usaban los "naifs" de las estampas de Epinal. *La lección stendhaliana habrá de reaparecer en el Tolstoi contando la batalla de Borodino* y nuevamente ahora en Vargas que le hace perder los lentes a su periodista caído en el Canudos sitiado. Este, que Jakobson llamaba el desplazamiento metonímico de la narrativa del realismo en el XIX, es un pedal hundido a fondo en todo el arte contemporáneo y del que Vargas Llosa se abastece *ad libitum*. Pero no es sino uno de los innumerables ejemplos de brillante resolución técnica de la narración: de acuerdo a una tradición que se remonta hasta Homero, hay que distinguir cada muerte individual con un rasgo privativo, alternar las visiones panorámicas y los combates personales, equilibrar escenas de guerra y de paz, desplazarse entre ambos campos, volver oportunamente atrás para revisar las causas remotas, preanunciar el desenlace y demorarlo, introducir los temas privados concediéndoles un espacio dentro de los públicos, seleccionar los puntos de vista acondicionándolos a los personajes y éstos a las acciones y éstas a las líneas tendenciales, variar las perspectivas interpretativas, dotar oportunamente a los actores de un envés privado que, de acuerdo a una cosmovisión que nos viene del realismo psicológico dostoiévskiano, debe oponerse discordantemente a los comportamientos públicos pero al tiempo justificarlos en un nivel profundo, etc. etc. etc.

En este plano de la realización narrativa Vargas Llosa es frecuentemente magistral. Todavía puede percibirse impericia, sobre todo en las visiones de conjunto para las que repite soluciones y en las que lexicalmente es pobre, o en los diálogos (especialmente en el episodio de Rufino) que a veces se limitan a pasar información, servicialmente, sin enriquecerla y además con lengua muerta, pero son lunares dentro de una multitud de soluciones variadas, ingeniosas, impacantes. Saca abundante partido de los sistemas opositivos que, más que románticos, ya responden a las lecciones del surrealismo: la adscripción de un circo de fenómenos a la vida del sertón lo ilustra cabalmente, como también la cuota efectista concedida a la sexualidad en notoria divergencia respecto a sus antecesores. Son ejemplos de la "desmesura" en la violencia y el horror que distingue la narrativa de Mario Vargas, siempre a la búsqueda de lo que, para su compatriota José María Arguedas, designó como "los cráteres activos" del relato,⁶ situaciones en que se superan los límites en que viene trabajando la narrativa, descargando lo que po-

dría entenderse como un "golpe bajo", de efecto seguro sobre el lector. Abundan como casos extremos de una técnica de elaboración del personaje que consiste en poner dos fuerzas en discordancia: el fanatismo idealista de Moreira César y de Galileo Gall, se contraponen a fuerzas secretas: en un caso la epilepsia y en el otro la abstinencia sexual y la frenología, siendo esta contradicción la que arma al personaje con espesor, con misterio, cuestionando, cuando no invalidando, su discurso intelectual. Sobre el mismo sistema opositivo se construyen los secuaces del Conselheiro, los yagunos, cangaceiros, asesinos, en quienes, como hubiera dicho Glauber Rocha, Dios y el Diablo conviven, de tal modo que la más alta espiritualidad aparece como una respuesta a la más extremada materialidad, siendo ambas perfectamente intercambiables en un modelo cuya bipolaridad es de fuerzas equivalentes. Aun un personaje que parecía exceptuado de este tratamiento, como el Barón de Cañabrava, concluye viendo afectada su equilibrada y realista percepción del mundo, merced a la fuerza cuestionadora del sexo. Este principio de composición, como corresponde a escritor tan coherente, es el modelo reducido de la cosmovisión que rige a la totalidad narrativa. En este nivel de los personajes contribuye a la neutralidad realista del tratamiento, pues tiende a corroer la basamentación firme de cualquiera de ellos, a suspenderlos en una perspectiva fluctuante que permite plurales lecturas valorativas. En el nivel de la acción general ello se reitera mediante las oposiciones que se dan en cada campo: junto al republicanismo heroico del ejército, la práctica de los degüellos; junto al populismo de Canudos, el fanatismo religioso unido a la oposición pueril al sistema métrico decimal.

Tal enfoque es regulado por un experto manejo de la tercera persona narrativa que rige a la novela, con una pasmosa variedad de matices que aseguran su mayor o menor conocimiento de personajes y situaciones, su complicidad o su distancia respecto a los mecanismos íntimos de la acción. También aquí el abanico de soluciones se tiende entre dos puntos extremos: el mayor adentramiento cognoscitivo, representado por el tratamiento del barón de Cañabrava y el periodista miope, y el menor, que lo remite a una suerte de objetivismo solo atenido a las acciones públicas, en el caso de Antonio Consejero. Dado que en todos los puntos intermedios, el Beatito, Gall, Vilanova, Jurema, etc., la tercera persona aprovecha de su posibilidad de algún conocimiento interior del personaje, la opción que se hace en torno al Consejero es la más llamativa, máxime tratándose de una figura clave de la novela y la figura que los historiadores han discutido con mayor variedad de interpretaciones⁷.

Vargas Llosa resuelve mostrar sus acciones y los efectos de ellas sobre el medio social y jamás intentar una explicación: también aquí se nos darán todas las versiones posibles, pero ellas quedarán a la cuenta de las subjetividades de los restantes personajes o los intereses de las diversas fuerzas en pugna. La enigmática neutralidad se muestra aquí como un propósito central del novelista. A pesar de que la novela se construye por oposiciones que permiten una doble lectura mutuamente invalidadora, en este caso se instaura una oquedad que los restantes componentes de la obra llenan con variadas versiones. Es la "nube negra", la fuente de energía que moviliza las acciones y es tan enigmática como la divinidad. Da Cunha no vaciló en enjuiciarlo negativamente, juicio del que no se apartó a pesar de la evolución que en cambio sufrió su percepción de la rebelión popular de Canudos y no dejó de utilizar los rasgos denigrantes (el engaño conyugal de la mujer) para reconstruir la personali-

dad; Vargas Llosa los elude y aun habiendo conocido materiales que no estuvieron a disposición de Da Cunha cuando escribió *Os Sertões*, como fueron los sermones escritos de puño y letra del Consejero,⁸ prefiere mantener una ficción evangélica de profeta oral, dotándolo de un escribiente, y no desentrañar la significación de esos textos originales. Visiblemente maneja en cambio recursos procedentes de la narración evangélica (caso del Beatito, de Vilanova) que contribuyen a magnificar al personaje dotándolo de un aura sobrenatural ambigua y en todo caso por encima del resto de los personajes. No deja sin embargo de utilizar la simplicidad, por no decir simpleza, de sus sermones, mencionando frecuentemente el antirepublicanismo, la oposición al censo y al sistema métrico, las profecías a cumplirse en 1900 con la transformación paradisíaca del sertón, pero sin que éstas lleguen a opacar el mensaje estrictamente religioso, el cual, como es sabido, no superaba la llaneza de los catecismos de la Misión que le sirvieron de guía. La religiosidad no es tocada y es sólo circunscripta por las nimiedades, más salvaguardada que el republicanismo que se le opone. Pero es sobre todo el personaje que trasmite ese mensaje el que queda recortado de contaminación gracias a una decisión del narrador omnisciente de la novela.

El nivel más alto de la obra corresponde a su estructuración y es el más perspicaz y eficiente. En la medida en que Vargas Llosa torna más complejo el teorema gracias a la perspectiva histórica desde la que escribe, que le permite incorporar al propio Da Cunha y fuerzas que ya existían en la época pero que adquirirían evolución posterior (el anarquismo), así como una percepción propia de la antropología cultural que ha alcanzado maduración en nuestro siglo y que

en cambio era difícilmente visible en época dominada por un repertorio doctrinal que Silvio Romero definía diciendo que los estudios de Da Cunha "*nao passaram de idéias gerais históricas e sociológicas, tomadas a Buckle, Tarde, Gumplowicz e indefectível Comte*"⁹; en esa medida son más variadas las fuerzas que Vargas Llosa pone en oposición. El esquema central es el enfrentamiento de Conselheiro y sus tradicionalistas yagunzos religiosos con el Ejército republicano procedente del sur modernizado (Río, São Paulo, Río Grande do Sul), pero este eje que diseña la oposición fundamental y por el cual pasa la nutrida peripecia militar, está acompañado o, más bien, interceptado, por otros ejes que establecen sus propias oposiciones y que aunque tengan coincidencias ocasionales con el eje central, conservan una autonomía que es indispensable subrayar para alcanzar la complejidad del fenómeno.

El más visible de esos ejes transversales es el representado por la oposición entre los monárquicos regionales de Bahía y los republicanos también regionales, quienes se encuentran enzarzados en una lucha primitiva, arcaica respecto a la que ya ha vencido en la capital aunque anunciadora de la misma convergencia hacia un *statu quo*: una Restauración burguesa luego de la Revolución republicana que ha derribado a la Monarquía. Es este eje el que la propaganda de 1900 superpuso doctrinalmente, al principal error que ya percibió Da Cunha a lo largo de la campaña y que Vargas Llosa torna visible porque introduce los puntos de vista de cada uno de los grupos bahianos (monárquicos y republicanos) y concluye haciéndolos coincidir en la defensa de mutuos intereses, los que son tanto económicos como regionalistas, por oposición al poder centralizador capitalino.

LAS CLAVES DEL ESCRITOR

Cuando uno se acerca a Mario Vargas Llosa lo primero que ve son sus dientes, todos presentes en una sonrisa muy abierta, que es fácil comprobar, siempre está a un paso de transformarse en carcajada. Son dientes grandes, fuertes, levemente disparejos, con los incisivos centrales apenas montados, lo cual da a su rostro un aire aññado que pierde cuando, sumido en profundas complejas reflexiones deja de sonreír y clava la mirada en su interlocutor buscando, aparentemente, confirmación o discrepancia.

Como entrevistado es amable, dócil, apacible, cálido, no diría que por una actitud de confianza en la entrevista y el entrevistador, sino más bien por un sereno escepticismo y un aceptado descreimiento respecto de entrevistas y entrevistadores. "Cuando empecé a hacer periodismo creía que esta era una manera de conocer la realidad. Un día supe que el periodismo no refleja la realidad tal como es sino que la recrea de una manera muy subjetiva", dice. Y luego "Nunca me reconozco en las entrevistas."

-El escritor hoy necesita ser muy paciente, la literatura se ha transformado en un producto de consumo y el escritor es una vedette a la que piden autógrafos, sacan fotos, preguntas por su vida privada, arrancan botones para guardar de recuerdo. ¿Cómo vive todo eso?

-Los escritores hemos salido finalmente, de las catacum-

bas. Hemos accedido al éxito que es halagador, y además, nos permite dedicarnos por entero a la literatura. Pero todo esto tiene sus peligros.

-¿Cuáles, por ejemplo?

-Si el éxito construye una imagen de uno y uno comienza a escribir para esa imagen ¡qué peligroso! Se pierde libertad, espontaneidad, y el tiempo para entregarnos a esa irracionalidad que es el proceso de escribir.

-¿En definitiva añora los tiempos pasados en que el escritor era un desconocido? ¿Un solitario en su torre?

-No lo añoro. Creo que esa idea proviene de una visión romántica y aristocrática de la literatura. Pero creo también que el escritor debe estar alerta. El éxito puede convertirse en algo muy destructivo.

-¿No implica un gran peligro atarse a las exigencias de los editores, fechas, páginas?

-No es mi caso. Jamás he trabajado con limitaciones de ningún tipo. No soportaría esa clase de coacción. No soportaría trabajar así.

-¿Pero en el hecho de ser usted un escritor profesional y

El segundo eje transversal es enteramente nuevo y en él queda de algún modo asumido el propio Da Cunha pues lo define una condición intelectual. Se trata de las interpretaciones doctrinales que de la historia de Canudos ofrecen los intelectuales desde sus respectivos corpus ideológicos, las cuales los conducen a la acción: *los intelectuales que llamaríamos revolucionarios (los anarquistas de fines del XIX) están representados por el europeo Galileo Gall cuya mecanicidad doctrinal, más que el anarquismo, traduce la frenología, y cuyo desenfoque respecto a la realidad de lo que está ocurriendo delata sus orígenes foráneos, sus doctrinas igualmente foráneas nacidas de otras circunstancias históricas y a las cuales debe su errátil comportamiento con los nativos (Jurema-Rufino) que lo torna inaceptable para cualquiera de las fuerzas en pugna; los intelectuales que llamaríamos nacionales y modernizados quedan representados por el "periodista miope" que si bien es capaz de un encuentro afectivo con los personajes populares (Jurema) no parece superar, en cuanto a la comprensión del fenómeno, la reflexión con que en un capítulo de dos líneas Da Cunha concluye su novela: "Es que aún no existe un Maudsley para las locuras y los crímenes de las nacionalidades..."*¹⁰

Todavía queda sitio en la novela para otros dos grupos, que resultan más complementarios que opuestos: están puestos en el mismo nivel y cumplen una importante función indicial, a veces simbólica, a veces simplemente informativa, indispensable para medir, por cotejo, a las demás fuerzas en acción. Es, por lo tanto, un eje deslindador, cuyos polos retratan el escenario.

Uno corresponde a la rulfiana historia de Rufino-Jurema-Caifás. A primera lectura parece adherida externamente al

conjunto, a lo que contribuye su tratamiento "dialogado" (perseguido-perseguidor) disonante dentro de una estructura expositiva de tipo polifónico. Sin embargo cumple una sutil tarea en la comprensión del conjunto, a la que contribuye su espeluznante resolución "en tablas" sin llegar nunca a Canudos. Sin esa historia careceríamos de una visión de los hombres de pueblo del sertón con sus especificidades culturales, anteriores y posteriores a la prédica religiosa del Consejero. Efectivamente, estos personajes son sertanejos, pero no son seguidores de su doctrina, aunque la respeten: sólo los azares de sus vidas los llevan a Canudos. En ellos se patentiza la conformación cultural de una población rural nordestina, los integrantes de la que Capistrano de Abreu llamara la "cultura del cuero" y que Da Cunha procurara distinguir de otra "cultura del cuero", la correspondiente a los *gaúchos* del sur, con sus peculiares estructuras intelectuales y sus valores éticos. Es sobre esta conformación cultural que incide la prédica del Conselheiro, pero la autonomía de ella, su enraizado tradicionalismo, también puede originar otras inclinaciones, como su comportamiento con el paternalista hacendado monárquico lo demuestra. La pareja Rufino-Jurema, aparte de cumplir esa función deslindadora respecto a los yagunzos de Canudos, cumple otra aún más importante, respecto al eje de los intelectuales. Es en relación a esa pareja que se define la incapacidad de Galileo Gall para comprender la que llamaríamos especificidad americana: no puede comprender y considera irrisorio el código del honor dentro del cual se mueven, porque él mismo no es capaz de percibir que está respondiendo a otro código del honor que es simplemente diferente pero que con visión eurocéntrica considera el único válido y el superior, pues combina a

vivir de lo que escribe, no habría ya, aunque no fuera de manera no consciente, una forma de coacción?

—Es probable, sin embargo puedo decir que sigo volcándome entero en lo que hago, me lleva más tiempo escribir ahora que antes. Acabo de terminar una novela en la que trabajé cuatro años.

—Y que debe tener más de quinientas páginas.

—Es un mamotreto de 800 sobre Antonio Conselheiro, Canudos. Se llamará *La guerra del fin del mundo*.

—Es extraño que se le haya ocurrido tomar un tema brasileño.

—En esa elección fue decisiva la lectura de *Los sertones* de Euclides da Cunha. Me apasionó ese gran malentendido nacional, ese diálogo de sordos que termina en la destrucción total. Cuando terminé la novela hice un recorrido por los lugares donde ocurrió la acción. Uno cree, que después de cuatro años, que esa historia, ese mundo, esos personajes le pertenecen. Y de pronto descubre que ese mundo existe fuera de uno, que tiene vida propia. Es conmovedor. En Monte Santo, una viejecita centenaria me recitaba poemas de la época de Canudos. Recuerdo uno: "*O Anticristo oasceu para o Brasil governar, mas Antonio Cunselheiro vino d'elle nos librar.*" todo me resultó muy sorprendente, emotivo.

La inspiración no existe

—Querría preguntarle sobre una palabra que ha sido to-

talmente desplazada de nuestro lenguaje pero que en algún sentido es insustituible: inspiración. ¿Existe? ¿Hay días en que usted se levanta y la historia empieza a rodar fácil, rápida, redonda? ¿Tiene días así?

—Yo creo que la inspiración es algo que uno va creando. No es algo que de pronto nos cae encima.

—¿No tiene que ver con su estado de ánimo? ¿Con la alegría, la exaltación que puede tener algunos días?

—No, no. Es la asiduidad, la constancia lo que va creando ese clima que se puede llamar inspiración. Es algo que llega después de mucho esfuerzo, mucho trabajo.

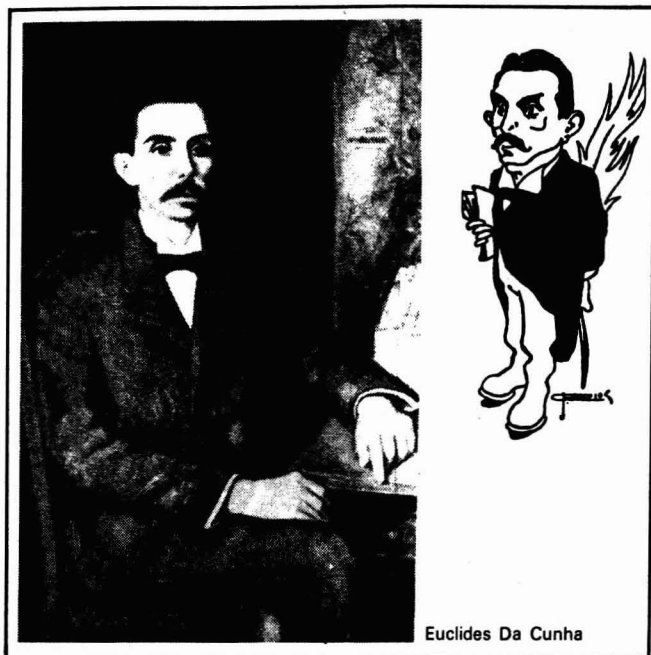
—¿Escribir una novela lo siente como un trabajo?

—Sí, sí, un trabajo, a veces, durísimo.

—Algunos escritores dicen: "Es como hacer el amor con la mujer que se ama."

—También, también. Y es por esos momentos que uno soporta los otros. Pero la angustia y la desmoralización están allí. La sensación de estar atascado, de no poder seguir es frecuente. Para mí, el comienzo de una historia, por ejemplo, es terrible. Es el caos, la confusión. Hasta que termino ese comienzo vivo en la inseguridad. En cambio, cuando termino una primera versión y comienzo a corregir, el trabajo se vuelve muy placentero.

—¿Le resulta difícil cortar, renunciar?



Bakunin, Franz Joseph Gall, la sociedad industrial y el desarrollo del proletariado. Con relación también a la pareja (en particular a Jurema) se define el otro intelectual, el "periodista miope", quien gracias al componente nacional-regional puede superar sus esquemas modernizadores y redimir en la mujer su soledad y su sentimiento de inferioridad. Este grupo sertanej tiene su correspondencia en otro

grupo igualmente disonante, el integrado por los monstruos del circo ambulante, quienes a la pauta colectiva de una cultura oponen la pauta individual de su rareza, la cual sin embargo es aceptada e incorporada a las formas culturales de la sociedad sertaneja: uno y otro en definitiva, proporcionan el sustrato permanente, el fondo del cuadro que permite percibir las diferencias y las semejanzas.

Son por lo tanto *ochos agrupamientos*, en algunos casos abarcando numerosos personajes individuales, los cuales han de desplazarse en el corto número de años que registra la novela, concentrada en los episodios fundamentales de la pugna establecida. La resolución de este problema queda remitida al estilo narrativo que se utilice y al entramado estructural. Las respuestas encontradas por Mario Vargas se corresponden: utilizará una organización por fragmentos con suficiente autonomía, algunos linderos con el género cuento, combinados obedeciendo a la lógica narrativa más que a la exposición cronológica, por lo cual quedarán todos levemente desfasados respecto a la línea argumental, aunque sin llegar a quebrantarla, simplemente enrareciéndola; a modo de compensación de este orden abierto, libre, esponjoso, restringirá el estilo narrativo aplicando un realismo escueto y directo en cada uno de los fragmentos, continuando así el retroceso que se iniciara con *Pantaleón y las visitadoras* (1973) respecto a las búsquedas experimentales. Si por un lado narrará con precisión vigorosa dentro de esquemas tradicionales (lo son por oposición a los que empleara en *La casa verde*) que encuentran sus goznes dinámicos en el suceder de la peripecia que se vuelve agitada y variada como en una novela de aventuras, por el otro construirá un cruzado castillo de naipes que no obedece simplemente a la intercalación de diversas

—A veces se hace con dolor. Pero es fascinante cuando uno comienza a descubrir lo que sobra y cuáles son los ejes de la historia.

—Pero cuáles son los ejes usted ya lo sabe.

—Muchas veces no lo sé. Lo descubro allí.

—¿Como si la novela no le perteneciera totalmente?

—Muchas cosas pasan sin el control de la conciencia. En el trabajo creativo es muy grande la influencia del elemento irracional. Cada vez que escribo una novela es una sorpresa. Es ésa, tal vez, una de las razones por las que sigo escribiendo. Es tan complejo, tan ambiguo el proceso de fabricar una ficción. Poco a poco se abren las compuertas y vamos entrando a una intimidad que en la vida tenemos vedada. Había un proyecto racional que parecía clarísimo pero en el proceso de la escritura surgen cosas.

—¿Cosas que se vuelven visibles cuando la historia se hace lenguaje?

—Que dejen de ser vagas y ambiguas.

La señorita de Tacna

—¿Qué lo decidió a escribir *La señorita de Tacna* como teatro?

—Había empezado a escribir una historia, pero de pronto la

vi como teatro. Vi los hechos como algo plástico, gráfico, limitado por un escenario.

—Quiere decir que cree en los géneros.

—Sí, creo. Ahora está de moda negarlos "Los géneros pasan a través del texto", se dice. Yo creo que los géneros obedecen a una realidad profunda. Hay historias que solo podría escribir en forma de novela: esta de mi tía abuela que murió hace muchos años, yo sólo la veo en forma vertical.

—Su familia sigue dándole tema.

—Es una cantera inagotable.

—¿Cómo vive la experiencia de ver una obra suya en teatro?

—Siento la misma curiosidad, ansiedad, impaciencia y excitación que cuando tenía 18 años e iba a aparecer mi primer libro.

—Pero ahora es como si tuviera coautores: el director, el escenógrafo, los actores.

—Es muy conmovedora la idea de que esos personajes estarán allí. De que serán cuerpos, voces. Estoy muy asustado, muy excitado.

—Pero, además, verá las reacciones del público. Usted no puede sentarse y mirar la expresión de un señor que

historias, sino a un sagaz y sutil orden estructural que es el que lleva adelante la demostración intelectual buscada. No siempre este entramado alcanza su eficiente felicidad inventiva; a veces se empoza, se desperdiga en distracciones laterales, hacia el final de la novela se vuelve pesado por la larga y flojamente resuelta conversación del periodista y el barón de Cañabrava luego de la caída de Canudos; pero a pesar de sus altibajos es una brillante solución, que remite la complejidad a la estructura y no a la narración episódica y concede a ésta una irrestricta libertad para la sucesión pirotécnica de situaciones. El principio, en ella, es sorprender sin cesar, saltando de un hecho a otro, de un personaje al opuesto, manejando la novelaría (que no deja de ser un componente versátil de la novela), el impacto, el suspenso, el horror, la provocación y demás trucos gratificadores del género. Es probable que en este laberinto se pierdan gustosamente múltiples lectores y lo consideren razón suficiente. Otros procurarán interrogar esa estructura donde los fragmentos no se suceden, simplemente, sino que se oponen en un diálogo de significaciones, para conquistar un sentido.

3. La novela es un arma

Una vez polemizamos Mario Vargas y yo a propósito del género novela. El estaba entonces imbuído del subjetivismo asutido de sus primeras creaciones, más atraído por la génesis oscura de las fuerzas desencadenantes (los dichos fantasmas o demonios) que por los productos objetivos y sus efectos sobre el medio. Yo trataba de argumentar, recurriendo a las fuentes del género, acerca de que la novela ha sido y es un arma. Pienso que con esta obra me ha dado la razón, pues

lee *La casa verde* media hora antes de dormirse.

— ¡Pero eso es lo que me asusta! Palpar las reacciones directamente.

— ¿Qué lo impulsa a ser, además de novelista, un cronista de su época?

— Cuando soy un cronista de mi época yo hablo de algo que está incorporado a mi vida. No hay una finalidad estética en eso. La literatura es un trabajo muy solitario. Yo nunca he podido disociar ese trabajo de un contexto vital.

— Onetti, a la pregunta “¿Qué le aconsejaría a un escritor joven?”, ha respondido “Soledad e introversión. Porque sólo se puede escribir de lo que se conoce bien, y uno sólo puede conocer bien a uno mismo”. Es evidente que usted no comparte el consejo.

— Puede servir para otros, no para mí. Me niego, por ejemplo, a organizar el mundo en torno a mi mesa de trabajo. Trato de tener siempre un pie en la vida cotidiana. Pero es que yo lo necesito. Necesito contacto con lo vital, lo callejero. Me inspira cierto terror la literatura que nace de mirarse el ombligo. Me habría gustado ser un Corsario Negro, un D'Artagnan.

— Sin embargo, Flaubert a quien usted admira tanto, era un solitario, un desligado de la vida. Detestaba a los hombres.

— Es un caso interesante. Vivió aislado. Despreciando inten-

ella está construida como un arma. Como toda arma producida por los lenguajes simbólicos de la cultura, procura introducir en el vasto conjunto de los discursos intelectuales, una interpretación persuasiva que los oriente. No es que sus anteriores obras no estuvieran enmarcadas en una ideología, sino que ella resultaba oscura para el propio creador, quien por lo demás la veía como un peligro racionalizador, a la manera como algunos se oponen al psicoanálisis por temor a que disuelva sus mitos personales, sin observar que éstos mitos también están insertos en conformaciones culturales poco personales y que el psicoanálisis no deja de ser otro mito cultural de nuestro tiempo. *La guerra del fin del mundo* es diferente: el autor ha llevado a la conciencia el basamento ideológico y ha tratado de elaborarlo con rigor. Llegado a su plena madurez, es de una manera adulta y consciente que examina el mundo y lo razona.

Sería innecesario agregar, si no fuera por los múltiples equívocos que rodean este tema de la ideología en arte (que hay quienes han confundido con la delación policial) que los tres mil años de literatura con que contamos han corroborado tres principios: que toda obra de arte es fraguada en el seno de una determinada ideología que le sirve de molde; que cualquier ideología es capaz de sostener una obra de arte mayor; que la ideología en que se fragua una obra no es capaz de dar cuenta de todos los valores de ésta, en particular los estéticos, y que éstos pueden superar sus límites originarios y devenir engendradores de nuevos moldes ideológicos. Ninguno de estos principios alcanza para justificar la solución facilonga de quienes proponen cancelar toda discusión sobre ideología y volver a hablar de lo bello y tampoco la de quienes quieren hacer del artista una neutra placa foto-

samente el mundo de los otros. Y escribió una obra que está profundamente enraizada en su tiempo.

— ¿La creación artística no será, tal vez, en usted, un sucedáneo de la aventura?

— Sí, creo que lo es. Creo que para mí escribir reemplaza la vida aventurera descrita en las novelas que amaba de niño.

¿Un escritor romántico?

— Muchos escritores dicen que precisan expresar un tema para poder sentirlo. ¿Sería este su caso?

— No, el tema está primero. Necesito sentirlo para poder expresarlo.

— Como los escritores románticos.

— Sí, dice con expresión divertida—. ¿Seré un romántico?

— ¿Si supiera que no va a ser publicado, escribiría igual, escribiría para usted?

— ¡Qué difícil decir eso! La literatura es mi vida. Forma parte de mi vida. No consigo vivir sin escribir. Es mi manera de vivir. Pero, ¿escribiría igual?

— Escribir se transformaría en algo muy melancólico.

— Muy triste, muy triste. Realmente un vicio solitario en todo el sentido de la palabra. La literatura es comunicación. Una manera de tender un puente hacia los otros.

gráfica sobre la cual su clase graba un mensaje que él pasivamente ornamenta como si no fuera un productor y una conciencia que funciona en una realidad.

Para un cierto mecanicismo que se ampara en el marxismo, hace tiempo que Galvano della Volpe colacionó los textos de Marx-Engels sobre Balzac y Sue con los textos de Lenin sobre Tolstói, mostrando "la amplitud con que los mayores doctrinarios podían medir la obra de arte", aunque su argumentación estaba basada en la fuerza de las autoridades canónicas, trasladadas del campo de la economía y la política al del arte, lo que ha dejado de tener el peso que él les confería. Sin contar que, al pasar de la oposición al poder, todos los movimientos revolucionarios se vieron en la disyuntiva de conservar el discurso opositor, aunque forzosamente se distanciara de la realidad, o asumir un nuevo discurso que trasuntara esa situación nueva y, al margen de las variables del caso, fundamentara el ejercicio del poder. Es esto lo que les ha sido siempre más difícil y a ello se debe la divergencia frecuente entre la doctrina y la praxis, que conocemos desde el triunfo de las iniciales revoluciones burguesas hasta el de las proletarias.

Creo que a esta asunción consciente de la ideología a que ha llegado Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo* ha contribuido su polémica con la izquierda desde 1968 hasta el presente, porque ella le ha obligado a precisar posiciones, pensarlas y razonarlas, detectar los marcos en que se sitúa su creación artística y fijar las correspondencias estrictas entre sus proposiciones artísticas, que son las que dominan y rigen su principal vocación, y las bases intelectuales, políticas y sociales, de su pensamiento. Cuando se visualiza la producción de Vargas Llosa en estas dos décadas transcurri-

das, es visible que a la primera etapa, intensa, crédula, juvenilista, de activa participación en un medio cultural que el escritor sentía afín, siguió una segunda etapa de retracción y de suspensión respecto al contorno. A la primera corresponde la serie mayor de sus obras: *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967), *Conversación en la Catedral* (1969) y aun *García Márquez: historia de un deicidio* (1971). La segunda corresponde a *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La orgía perpetua* (1975) y *La tía Julia y el escribidor* (1977). Las diferencias saltan a la vista. Con *La guerra del fin del mundo* (1981), al tiempo que recupera su potencialidad narrativa, vuelve a ser dueño de su fuerza completa, e inicia la etapa adulta de su literatura. La coherencia de su arte se robustece con una conciencia más nítida, menos dejada en manos de fantasmas, respecto a su mensaje intelectual. Vuelve a ser el escritor militante que era y no creo que, al margen de sus posiciones políticas circunstanciales, sea muy diferente al que era su encuadre ideológico, salvo que ahora se fundamenta con mayor rigor: más que vivir los problemas ardientemente, trata de comprenderlos y elucidarlos. Obviamente, el nivel es ahora serio y responsable: cualquier discusión trata de cosas importantes, pensadas con claridad.

Pueden ser múltiples y muy oscuras, sentidas más que pensadas, las atracciones que lo llevaron al tema de Canudos. Tiene éste suficiente intensidad, dramatismo, violencia y locura, como para que pueda entrar en ese registro "demoníaco" que lo enciende. Pero con esos rasgos hay innumerables ejemplos en la vida corriente (como lo sabe de sobra Ingmar Bergman que también cede a estas atracciones) para que no sea necesario peregrinar hasta Canudos. Creo que hay que buscar otros componentes de la historia para

-Recuerdo algo bellísimo que dice Roland Barthes: "Lo que tú escribes debe demostrarme que me deseas."

-Ah, pero eso es tan exacto, si pienso en mi experiencia como lector. Cuando encuentro un libro que me conmueve siento que hay un diálogo personal con quien escribió esa historia.

-Barthes habla de "levantarse" al lector, "levantarlo" en el sentido de seducirlo.

-Sí, sí, hechizarlo. El escritor que triunfa es el que consigue anular en el lector todo tipo de conciencia crítica. El que lo obliga a vivir la historia de manera ingenua e infantil. Por eso estoy en desacuerdo con las novelas del nouveau roman. Para mí la novela es básicamente una experiencia.

-Sin embargo usted ha dicho "la novela es forma".

-Sí, claro, pero cuando digo "es forma" es porque creo que solamente se consigue eso a través de una organización, a través de trucos, de trampas.

-¿Sí?, ¿Trampas?

-La novela debe seducir, halagar, manipular el espíritu del lector hasta hacerlo vivir la ficción como una historia real. Y eso sólo se consigue a través de la trampa, es decir de la forma.

-Pienso en Celine y Miller, autores en que la forma no importa nada.

-Creo que tienen éxito porque su caos es sólo aparente. Ese vértigo tiene un orden. Me refiero sobre todo a Celine. Sus libros son como vómitos. Fascinantes, deslumbrantes, pero no llegan a ser obras maestras absolutas por carecer de una estructura coherente que organice total y definitivamente ese caos. Piense en Faulkner, en la inteligencia de sus estructuras. La violencia encerrada en esas sabias estructuras se hace imprecedera.

-También en usted las estructuras son siempre muy precisas, claras, rigurosas. Y como usted mismo lo dice: simétricas. Necesita encerrar las situaciones dentro de límites claros. ¿Cree que esa característica suya tenga que ver con algún rasgo de carácter?

-Nunca me lo he planteado, pero creo que puedo explicarlo. Yo siento que si no trato de contrarrestar los primeros impulsos, la novela se vuelve un caos, una jungla. Si tomamos una historia y comenzamos a buscar motivaciones, consecuencias, la novela se hace interminable. La novela, por naturaleza, tiende a expandirse, a multiplicarse, a hacerse infinita. La estructura es algo finito que permite sugerir la infinitud.

¿Por qué nunca una Ema Bovary?

-Usted habla en *La orgía perpetua*, del efecto que le producía el suicidio de Ema Bovary dice que, habiéndose cruzado por su cabeza la idea del suicidio acudió a la lectura del suicidio de Ema. De esas páginas extrajo "consuelo" "equilibrio", "repugnancia al caos", "gus-

explicarnos el interés de Vargas Llosa.

Ante todo, salvo en esa segunda etapa de retracción y de inseguridad, él siempre ha trabajado asuntos situados en un cruce de coordenadas —personales y públicas—, que asegure una visibilidad conflictiva a sus criaturas, una desmesura íntima y el peso de un “fatum” social. En la versión que él ofrece de la tragedia del sertón, los componentes públicos, que fueron los que llamaron la atención de Da Cunha, están ampliamente equilibrados porque a través de ellos se juegan destinos personales, entre los cuales la previsible muerte de Antonio Consejero es de los menos importantes, si se la coteja con las resoluciones definitivas a que se ve abocada la mayoría de las criaturas narrativas. El principio de “cargar” una situación llevándola a su límite, para que revele la secreta, escondida, escamoteada naturaleza interior, cuyo precedente parece venir del existencialismo sartreano y camusiano, se cumple aquí a fondo, en un universo confuso en que también la sociedad oficial se desnuda, se extravía y pierde su atavío protocolar.

Creo que en la atracción por el asunto también ha contado su dominante nota irracional que es generadora de situaciones límite casi incomprensibles pero no por eso menos seductoras, y que explica que los temas místico-populares del sertón hayan invadido el cine de Glauber Rocha y Rui Guerra (creo que fue este último quien descubrió a Vargas Llosa el libro de Euclides Da Cunha) y hayan divulgado en las últimas décadas la literatura de cordel desarrollada por los cantores populares nordestinos, abasteciéndolo incluso el ciclo narrativo encarado por Ariano Suassuna, *A pedra do reino*, y otras obras pertenecientes a la gastada fórmula del “realismo maravilloso”. El irracionalismo, en que se trasuntan las

fuerzas escondidas que para el autor modelan las personalidades, les otorgan espesor y relieve, adquiere en el episodio de Canudos una manifestación particularmente inquietante: el fanatismo-idealista. Es así que el Barón de Cañabrava ha de adjetivar tanto a Antonio Consejero como a Galileo Gall, pudiendo incorporar también al coronel Moreira César, que comparte con los anteriores una misma pasión irracional de las ideas que le conducirá a la destrucción.

Ese fanatismo-idealista mueve a los personajes, conduce la acción y lleva fatalmente a la catástrofe a todos. La hipérbole de los comportamientos que persigue habitualmente Vargas Llosa, sin dejar que transgreda las fronteras realistas, encuentra aquí un abundante muestrario, aunque él ya venía realzado por la literatura de Da Cunha, puesto que Gilberto Freyre, prologando el *Diario de una expedição* señalaba “a tendencia para o monumentalismo que quasi nunca o abandona” agregando que “toda a obra de Euclides está cheia de flagrantes de atitudes heroicas oferecidos pelos homens e até pelos animâes e pelas arvores nos seus momentos de resistencia, de dôr, de sacrificio, de fome”.¹²

Otras atracciones son de naturaleza más estrictamente literaria. La principal es la novela de aventuras de asunto americano, que soterradamente articuló los *Cien años de soledad*, siendo una de las causas de su éxito popular. Aquí reencontramos la versión realista del género, que en vez de aplicarse a una parábola interpretativa de la historia americana a partir de un modelo nacional, se concentra en un episodio igualmente clave de la totalidad histórica y social del continente. La novela de aventuras se apoya en el suceder de la peripecia, en la incesante cadena de acciones que se justifican unas a las otras pero donde cada una debe resplandecer

to por la vida”, dice. Primero querría saber qué le pasó que pensó en suicidarse.

—Era un momento muy difícil en que se mezclaba una grave crisis familiar con una sensación de impotencia en el trabajo.

—Usted parece un ser muy vital. Es impensable como suicida.

—Me resulta un poco impúdico hablar de eso. Pero usted lo pregunta. Soy muy vital sí. Ese fue un episodio único en mi vida. Estaba desinteresado de todo. Pensaba que ya no escribiría nunca más. El suicidio me parecía la única solución.

—Pero ¿por qué esas deprimentes páginas lo desalentaban de su propósito? ¿Le producían terror, tal vez?

—En verdad que no lo sé, pues. No lo sé. ¿Terror? Quizá, quizá. Pero, al mismo tiempo, toda esa perfección allí. Comprobar que la literatura puede ser algo tan rico, tan hermoso, tan genuino. Hay personas que toman Valium. A mí me servían de valium esas páginas tan hermosas que conocía de memoria.

—Resulta bastante sorprendente que sintiéndose tan atraído por Ema no haya intentado nunca una figura femenina importante en torno a la cual girara una novela. Sus mujeres están casi siempre en segundo plano respecto de los hombres, en el sentido de que aparecen menos trabajadas como personajes.

—Me han acusado ya de eso, pero no lo comparto enteramente. Piense en la Selvática de *La casa verde*, o en la Lita. Mis mujeres son personajes mucho más seductores desde el punto de vista ético, más coherente. No sé. Tal vez al escribir uno a partir de la propia experiencia los personajes masculinos resultan más accesibles. Sin embargo, me fascina y me intriga mucho más la mujer que el hombre.

La vida pasa por la obra

—¿Cuál es, mientras escribe, su actitud frente a los hechos de la vida cotidiana y frente a los hechos de la obra? ¿Siente que la verdadera vida está, en realidad, pasando por la obra?

—Al principio entrar en el mundo de la novela me cuesta enormemente y sólo lo consigo a través de la frecuentación, la insistencia, la terquedad. Ahora, una vez embarcado en la aventura de escribir, una vez familiarizado con el mundo de la novela, todo se convierte en material de trabajo. Lo que hago, lo que digo, lo que sueño de una manera consciente o inconsciente todo me sirve, todo es canibalizado por mí.

—Tal vez se sienta en ese momento como alguien muy egoísta.

—Terrible, monstruosamente egoísta. Una especie de proceso en acción para que salga eso que todavía no es. Uno se transforma en un vampiro que succiona toda la experiencia, que sirve de todo, que se apoya en todo, con total, absoluta, definitiva inescrupulosidad.

María Esther Gilio



Tropa gubernamental en Canudos (1897)

por su imprevisible sorpresa. No es tarea fácil cuando el autor procura no apartarse de una básica fidelidad a la historia, lo cual realza la maestría con que inventa situaciones dentro del obligado cañamazo histórico y al tiempo explica los plurales enriquecimientos colaterales a que apela para sostener siempre vivo el interés del lector. Si por el rasgo novela de aventuras, esta obra se emparenta y rivaliza con los *Cien años*, a la vez se le opone por la dicotomía fantasía/realismo del tratamiento. Y si para aquella no faltó quien hablara de arcaísmo, tampoco faltará para ésta la misma acusación, la cual, tratándose de América Latina, suena a ciencia frenológica europea de Gall, incapaz de percibir las recurrencias y las largas supervivencias que se conjugan en el continente, combinándose, como ambas novelas lo muestran, con la más exigente modernidad artística.

Otra atracción literaria tiene que ver con este género noveloso en América Latina que con *La guerra del fin del mundo* aparece: el *remaking*. Forzoso es aclarar que la obra de Vargas Llosa no intenta reescribir *Os sertões* sino que, como Da Cunha, se apropia de la historia original, salvo que una de sus fuentes principales está dada por la tarea intelectual de Da Cunha, tanto en su novela como en sus artículos sobre la guerra de Canudos y aun en su famosa *Caderneta de campo* que hace poco fue editada¹³ (de allí procede el diseño de Canudos que la edición de Seix Barral usó para las guardas). Buena parte de los personajes procede de esas fuentes, en particular los jefes yagunzos y los militares, así como varios episodios ocasionales. Junto a ese material, Vargas Llosa recurre a otra robusta contribución, también histórica, (la representada por el eje político en que se ubican monárquicos y republicanos) y le agrega los restantes ejes y agrupamientos que hemos señalado, amén de novelar las que en los textos de Da Cunha aparecen como informaciones escuetas. Su aportación personal, en cuanto creador de situaciones, personajes, escenarios, es más de la mitad de la novela. No obstante esto, puede hablarse de un *remaking*: extraño artificio que ha cultivado el siglo dentro de un amplio abanico que va de la "versión moderna" (el *Ulysses* de Joyce) hasta la "transposición de las formas" (*Las Meninas* de Picasso) pasando por las múltiples "copias modernizadas" que ha practicado la industria cinematográfica. No es un accidente, sino una ten-

dencia profunda del arte del siglo XX, el cual necesita de un diálogo con el arte del pasado, asumiéndolo, rechazándolo, parodiándolo, trasmutándolo. Es un tema crítico de mucho interés, que seguramente motivará examen detallado por los intelectuales brasileños.

Pero por encima de esas atracciones, hay una mayor en la historia de Canudos, que responde a la conciencia de la significación ideológica. El episodio dice cosas agudas sobre la América Latina, retratando una situación que los intelectuales tienden a no ver, por la razón del artillero: porque ellos no pertenecen al estrato en que esas cosas ocurren y sin embargo manejan un instrumental con el cual deben analizarlas y juzgarlas.

4. Los desheredados de la modernización

Desde 1870 hasta entrado el siglo XX, un clamor popular recorre América Latina, testimoniando improbos sufrimientos a los que acompaña un patético acento desesperanzado, el de quienes saben íntimamente que no tienen salvación, que sus destinos están sellados por el aplastamiento y la muerte. Son los años de orden y progreso, los del renacer económico del continente, los del primer esplendor después de un siglo completo (desde la reforma borbónica de la segunda mitad del XVIII) de estancamiento y retroceso.

Esto nos lo cuenta la historia que a posteriori revisó esas décadas, pues significativamente son escasos los testimonios documentales y mucho menos los literarios que en el período registraron los hechos. Es explicable: ese clamor procedía mayoritariamente de las comunidades rurales, fundamentalmente ágrafas, las que además comenzaban a distanciarse velozmente de las capitales que crecían impetuosamente, perdiendo por lo tanto los eventuales intelectuales que tradujeran en palabras escritas sus voces. Con todo, ese ciclo de lamentaciones cuenta con algunas obras maestras como lo son las dos que lo encuadran: en 1872 *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández y en 1902 *Os sertões* de Euclides Da Cunha. Entre ambas fechas varias obras singulares, movidas por un afán documental, registran el grado máximo de la represión que fue la ejercida contra las comunidades indias: en 1870 *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla en el sur del continente y en 1892 *Tomóchic* de Heriberto Frías en el norte. No por azar varias de las obras que registran la protesta rural fueron escritas por militares o escritores vinculados al ejército. La explicación es obvia: quien llevó a cabo la represión en todo el continente fue el ejército, ya porque ejerciera directamente el poder ejecutivo (caso de México, Uruguay, Colombia), ya porque fuera el sostén principal de los gobiernos civiles (caso de Argentina o Brasil). En cualquiera de los casos, quien llevó adelante el proyecto modernizador y pudo hacerlo viable, fue el ejército, lo que es posible razonar de otro modo: sólo la fuerza represiva de que disponía el ejército era capaz de imponer el modelo modernizador, ya que él implicaba una reestructuración económica y social que castigaría ingentes poblaciones rurales, forzándolas a una rebelión desesperada.

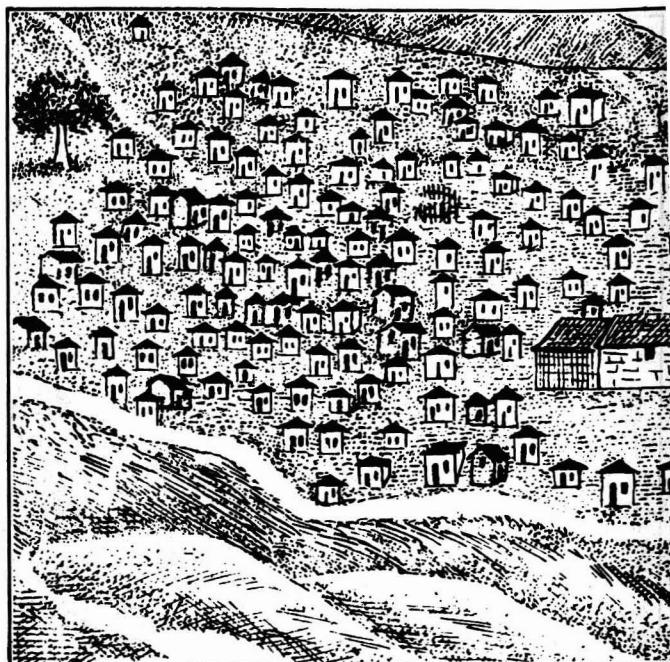
La mayoría de los intelectuales latinoamericanos de la época, ya acondicionados en los batiscafos urbanos, se dieron por no enterados o asumieron el discurso oficial que acusaba a indios y campesinos de "enemigos del progreso" ornamentándolo literariamente. Una brillante divisa intelectual, "guerra al malón", sirvió de justificación a la campaña de exterminio de indios que el general Julio A. Roca llevó a cabo en la Argentina y le valió la presidencia de la Repú-

ca. Delante del general Porfirio Díaz, el novelista Federico Gamboa fundamentó ideológicamente la campaña contra los indios mexicanos: "No hallo en la República entera vestigios o hábitos indígenas; veo, sí, muchos degenerados todavía, un empobrecido rebaño de indios, el lamentable fin de una raza que apenas vestida de cuerpo, desnuda de inteligencia y exhausta de sangre, agoniza en silencio, sin dejar nada, ni siquiera deudos que la lloren".¹⁴

Quienes estaban en la primera línea de fuego, hicieron otras experiencias. Mientras los intelectuales urbanizados se encandilaban con el progreso que transformaba aceleradamente las ciudades, era causa de la aparición de diarios y revistas en los cuales alcanzaban renombre, generaba empleos en el gobierno y hasta misiones diplomáticas en el exterior, los militares tomaron contacto con el oscuro envés de ese periodo exaltante. Del mismo modo que en la guerra del Paraguay (1865-70) aprendió el capitán brasileño Benjamin Constant Botelho de Magalhães a detestar a la Monarquía, transformándose en el fundador de la República,¹⁵ del mismo modo la guerra de Canudos (1896-7) hará que el teniente Euclides Da Cunha, que aun en 1897 escribía en *O Estado de São Paulo* los dos famosos artículos titulados "A nossa Vendeia",¹⁶ luego de presenciar la destrucción de las fuerzas de Antonio Consejero escriba *Os sertões*.

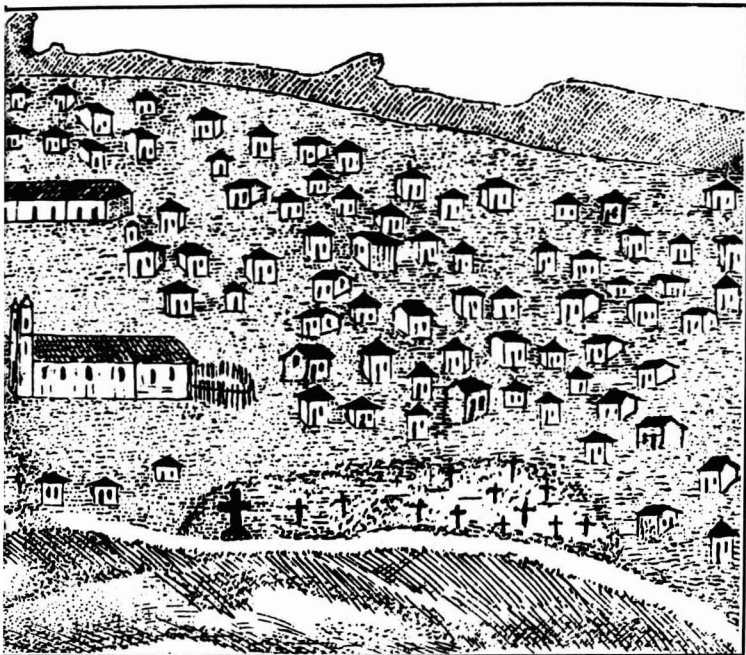
Incluso para ellos era difícil insertar esos episodios, de los que eran testigos, dentro del esquema de fuerzas que movían la época, pues no sólo estaban en el bando modernizado, sino que ocupaban el punto más adelantado de la modernización. En 1870, año de la derrota de Francia ante el ejército alemán y de la constitución del Imperio germano, la rebelión campesina en el Uruguay pudo denominarse "revolución de las lanzas" porque era con ellas que peleaban los escuadrones rurales contra un ejército que introdujo el fusil rémington, para vencerlos. La unificación nacional, la imposición capitalina sobre el vasto hinterland, el sometimiento de las tendencias separatistas, la pauperización de las mayoritarias comunidades rurales, el desarrollo de la productividad al servicio de economías exportadoras, todo eso se llamó progreso positivo, cuyos enemigos eran la Iglesia y los indios. De hecho, la principal acción represiva fue dirigida contra los campesinos, de conformidad con un pensamiento que así resume un historiador: "Se trata de hacer de ese campesino una suerte de híbrido que reúna las ventajas del proletariado moderno (rapidez, eficacia, surgidas no sólo de una voluntad genérica de trabajo, sino también de una actitud racional frente al trabajo) y las del trabajador rural tradicional en América Latina (escasas exigencias en cuanto a salarios y otras recompensas, mansedumbre para aceptar una disciplina que, insuficientemente racionalizada ella misma, incluye vastos márgenes de arbitrariedad). Son demasiadas exigencias a la vez, y no es extraño que no todas se alcancen de modo completo. Mientras tanto, el sistema se apoya en la aceptación sólo forzada de la plebe rural, que es la gran derrotada sin haber en rigor ofrecido lucha"¹⁷. Estamos señalando ejemplos de la lucha que ofreció y de su carencia de salidas, por lo cual estaba condenada de antemano. La inmolación de los estimados 25.000 habitantes de Canudos hace de este episodio una nueva Numancia: ni ellos vieron otra solución que no fuera la muerte, ni el ejército podía encarar otra que no fuera el ejemplar castigo. Estaba en juego el sistema económico y social adoptado.

Este es el discurso interpretativo que hacemos ahora, casi un siglo después, manejando los esquemas sociológicos y económicos actuales y pudiendo enriquecerlos con los datos que nos proporciona la antropología cultural: es por lo tanto



Vista de Canudos

una explicación que responde a una determinada teoría y a una evaluación histórica de los beneficios y los perjuicios del proceso. Como ya anotamos, no fue la explicación que, según los esquemas intelectuales de la época, se hizo entonces; tanto éstos como los nuestros proceden del desarrollo intelectual europeo, con el matiz diferencial, a favor de los últimos, de la reelaboración a que fueron sometidos los esquemas extranjeros dentro del continente, a la luz de experiencias concretas y particulares. Los sucesos quedan fijos: las interpretaciones se han modificado. Incluso la evaluación positiva de la modernización que ocupó el pensamiento sociológico durante medio siglo, ha sido sometida a dura revisión en las últimas décadas, a veces con pasión reivindicativa algo estéril, pero también con fría documentación propia del balance de ganancias y pérdidas¹⁸. Es, no obstante, un debate aún abierto. A pesar de que Euclides Da Cunha fue adscripto por la crítica a la llamada "línea progresista" de los intelectuales brasileños,¹⁹ sus mejores analistas han tenido que operar una incesante rectificación de los conceptos que manejó, respondiendo a la modificación introducida en el aparato teórico que utilizaba por otro que resultara más abarcador y persuasivo a nuestros ojos. Lo que funda su progresismo es la comprobación realista que opuso al discurso político manejado en la época y que hacía de los rebeldes simples soldados de la Monarquía derrotada, la Iglesia y el Imperio Británico, tal como lo confiesan estas líneas desconcertadas: "Eran realmente muy frágiles aquellos pobres rebeldes. Requerían otra reacción. Nos obligaban a otra lucha". Fuera de ello, casi todas sus interpretaciones imponen rectificación. Así, si dice que esa población, "tallada para revivir los estigmas degenerativos de las tres razas", estaban "inmersas en un sueño religioso, vivían bajo la enfermante preocupación de la otra vida"²⁰ y "no pensaban en instituciones que les garantizaran destino en la tierra". Antonio Cândido corrige observando que Da Cunha "no advirtió que Canudos, en lugar de representar apenas un fenómeno patológico, esto es, de desorganización social, significaba también y principalmente, la desesperada tentativa de una nueva organización social, una solución que reforzase la cohesión grupal amenazada por la interferencia de la cultura urbana"²¹.



El conflicto de Canudos se inscribe en la modernización triunfante del último tercio del XIX. La prédica de Antonio Consejero es la mejor expresión que tenemos de la doctrina utilizada por los rebeldes, de la ideología en la cual expresaban su protesta vital, sus reivindicaciones, sus demandas de un puesto dentro del nuevo orden. Esa ideología transitó en todas partes de América a través de un discurso religioso arcaico, que era el único de que disponían como parte central de su dotación intelectual conservadora, como es propio de las comunidades rurales abandonadas. La mayor parte del volumen manuscrito de *Prédicas e discursos de Antônio Conselheiro* que publicó Ataliba Nogueira, está consagrado a los “dolores” de María, la madre de Dios, desde la Anunciación hasta su soledad después de la muerte de su hijo, con un último sermón sobre “*Maria, rainha dos mártires*”. Es ésta la figura clave que aparece en todas partes de América invocada por los desamparados: la Virgen de Luján en la Argentina, la Virgen de Guadalupe en México, siempre la madre a la que vuelven pidiendo protección. La misma condena de la República, que formula el Consejero, se explica como defensa del orden pre-existente, con su jerarquía orgánica (rey-obispo-padre de familia) que ha sido subvertida por la modernización republicana: “*Todo poder legítimo é emanado da Onipotência eterna de Deus e está sujeito a uma regra divina, tanto na ordem temporal como na espiritual, de sorte que, obedecendo ao pontífice, ao príncipe, ao pai, a quem é realmente ministro de Deus para o bem, a Deus só obedecemos*”.²² En terminología gramsciana, Antonio Consejero fue el “intelectual orgánico” de la clase campesina, pero era sobre sus espaldas que habría de hacerse la acumulación capitalista por quienes disponían de los instrumentos de dominación y de represión, de ahí que los monárquicos y la misma Iglesia concluyeran aceptando el nuevo orden en cuanto les concedía un lugar, abandonando a su base popular. No contaba este intelectual sino con escasos recursos informativos y, trágicamente, no era su culpa. Lo mismo le ocurrió a todos los líderes religiosos de fines del XIX, cuya educación no tenía parangón con la superior que alcanzaron los intelectuales del proletariado, ya que éste, aunque en situación oprimida, integraba la modernización en curso, lo que le otorgó una visibilidad más amplia de los problemas.

Será la elusiva conjunción de estos intelectuales del proletariado con los jefes agraristas (la ecuación Ricardo Flores Magón-Emiliano Zapata) la que comience a dar contextura al movimiento de reivindicación campesina durante la revolución mexicana bajo la consigna “Tierra y Libertad”.

El trágico desenlace de Canudos se produce cuando la modernización ha triunfado. El prístino republicano, educado en el más reciente pensamiento europeo, *poseído de elevado idealismo progresista*, consagrado al bienestar y grandeza de su país, forjado en la disciplina del ejército, ese teniente Euclides Da Cunha descubre que en Canudos “la animalidad primitiva, lentamente expurgada por la civilización, resurgió entera”. Eso lo había descubierto antes Sarmiento, cuando el proyecto modernizador sobre el modelo europeo recién despuntaba y agrupaba bajo sus banderas a los románticos liberales, tipificado en Juan Manuel de Rosas y sus mazorqueros, versión plena y definitiva, para él, del sanguinario caudillo Facundo al frente de sus montoneras. Su beligerante diagnosis de ese *tercer elemento heterogéneo* aparecido tras la emancipación política, y que no eran los colonizadores españoles ni tampoco los criollos esclarecidos, pues después de haber luchado con éstos para vencer a España, se habían vuelto contra sus jefes urbanos, pudo ser encerrado en una estricta dicotomía que tendría largo éxito: “Civilización y barbarie”. Sarmiento tuvo el mérito de su coherencia: por mayor sensibilidad que haya tenido respecto a los gauchos, no vaciló en tipificarlos como los representantes de la “barbarie” y, adosándoles una improbable tendencia política, los hizo directos herederos del espíritu colonial; y tampoco vaciló en tomar distancia respecto a sus mayores, los hombres que hicieron la independencia bajo las banderas del “principio americano” contra el extranjero, para afirmar la positividad del “principio europeo” y declararse en todo secuaz de la civilización tal como la impartían Francia y los Estados Unidos. En la fecha en que esas cosas decía, 1845, la modernización civilizada no era más que un proyecto surgido en la mente de intelectuales preocupados por el destino patrio; en 1902, Da Cunha ya no está tan seguro de las ventajas de ese proyecto triunfante, al cual por lo demás dedicó sus mejores energías, y, sobre todo, descubre que no puede interpretar los sucesos de Canudos trasladando los modelos europeos ya clásicos sobre las insurrecciones populares.

Desde Rio de Janeiro, antes de ir como corresponsal al frente de guerra, hace una lectura exactamente igual a la de Sarmiento y con la misma obnubilación, pues después de examinar, como Sarmiento, la geografía y la sociología de la región, después de explicar al hombre por el medio, en vez de sacar una conclusión “taineana” atendida a estos componentes particularizados, apela a un modelo europeo, igual que Sarmiento. Canudos, dirá es “nuestra Vendée” y es por lo tanto la repetición de una insurrección popular inspirada y dirigida por los monárquicos derrotados contra la revolución francesa triunfante, en los años de 1793 a 1796, durante el apogeo del Terror robespierriano y cuyos efectivos campesinos, los chouans, ya habían motivado la atracción de Balzac. En sentido estricto, no se equivocaba, si vemos en la Vendée, el primer ejemplo histórico de esta *tercera fuerza heterogénea* en el sentir sarmientino y no hacemos de sus campesinos el mero brazo armado de la reacción, o del coloniaje, como se argumentaba en *Facundo*, o de los monárquicos, como se dijo en 1896. La historia y la vida son más complejas que estos esquemas políticos. Sin la remoción revolucionaria no hubiera emergido esa tercera fuerza, y cuando efectivamente lo hace sobre la escena histórica, son sus propios intereses los que reivindica, en la medida en que los per-

cibe vulnerados, al tiempo que ha conquistado un derecho de expresión que le había estado drásticamente rehusado. Puede enmascararlos según las fórmulas más cercanas a que puede echar mano, lo que le llevará a manejar banderías antiguas, lo que permitirá que sea manipulada por el sector derrotado en una revolución, pero debajo de esas variadas expresiones públicas, hay un contenido distinto, hay una demanda específica que no encontraba satisfacción en el antiguo régimen ni la encuentra en el nuevo. A mediados del XIX, Carlos Marx vio con claridad que, para triunfar, la clase que promueve la revolución debe hacerse intérprete de las reivindicaciones de todos los estratos inferiores que no tienen fuerzas para proclamar las propias, lo que no asegura que las siga defendiendo después que ha triunfado gracias al apoyo de esos grupos sin voz a los cuales ha convocado a la batalla. Un título de Balzac —admirablemente analizado por Georg Lukács— dice lo que ocurrió al triunfo de la revolución burguesa: *Las ilusiones perdidas*.

José Martí reconoció esta traición a fines del XIX y por ella explicó las constantes revoluciones y guerras civiles que vivió América Latina desde la independencia. El padecimiento del continente en ese periodo admitía entre otras causas que “las capitales de corbatín debían en el zaguán al campo de bota de potro” y que “los redentores bibliógenos no entendieron que la revolución que triunfó con el alma de la tierra, desataba a la voz del salvador, con el alma de la tierra había de gobernar y no contra ella y sin ella”. Su requisitoria en el famoso texto *Nuestra América* es a favor del que designó como “el hombre natural” del que creía que “es bueno, y acata y premia la inteligencia superior, mientras ésta no se vale de su sumisión para dañarle o le ofende prescindiendo de él” (texto de concepción elitista porque no prevee que el “hombre natural” sea el que pase a gobernar) y contra los “letrados artificiales” que ignoran la contextura real del país y gobiernan con modelos europeos contra los intereses populares, después que fueron las escuadras de gauchos o llaneros las que permitieron alcanzar la independencia. Oponiéndose, sin citarlo, a Sarmiento, afirmará que “no hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza” encontrando así una curiosa justificación de las tiranías: “Las repúblicas han purgado en las tiranías su incapacidad para conocer los elementos verdaderos del país, derivar de ellos la forma de gobierno y gobernar con ellos”.²³

Esa traición, que lúcidamente vio Martí en 1891, no fue observada respecto a los yagunzos de Canudos. Este plano de la interpretación todavía no era claro para Da Cunha, que se limitó a reconocer en la atroz carnicería en que concluyó Canudos, un ejemplo de *El crimen y la locura* de las nacionalidades.

El proyecto modernizador fue conducido desde sus orígenes en el XVIII por la burguesía capitalista y aplicado al área más cercana y afín a Europa —la América de extremo a extremo— por lo cual algunos de sus deletéreos efectos fueron atribuidos al sistema de propiedad de las fuerzas productivas, mucho más que a estas desnudas fuerzas con sus rudas aplicaciones. Desde la revolución socialista de octubre de 1917, se definieron dos vías diferentes que llevaron adelante el mismo proceso: la socialista y la burguesa, las cuales actuaron sobre otras zonas del planeta a las que llegaban, fatalmente, las estructuras de la sociedad industrial descubierta por la burguesía europea. La modernización se aplicó en el Japón o en el Irán, dentro de patrones capitalistas, o en Camboya o el Afganistán, dentro de patrones socialistas, lo que no hace sino rubricar la excepcionalidad del caso ja-

pónes, dado que en los demás ejemplos citados; pudieron haber surgido intelectuales que reescribieran el texto de Da Cunha “Nuestra Vendée”, ya que enormes sectores de la población, en particular los más desvalidos, de origen rural, se arrojaron desesperadamente a una protesta en la que jugaban su supervivencia. Lo hicieron enarbolando el discurso ideológico tradicionalista que servía para integrar plurales fuerzas y tendencias, en especial el discurso religioso que era el más antiguo, el más enraizado y que abarcaba mayor cantidad de estratos sociales. Es posible ver en estas banderas una insólita reviviscencia de las guerras de religión del XVI europeo, que se repetirían en las —otro— zonas marginales de la economía-mundo, pero es también posible revisar la interpretación de aquellas guerras de religión, a la luz de estas cercanas, viendo, en ambas, conmociones derivadas de ingentes transformaciones de la sociedad y de la economía, en que el proceso modernizador (al que el socialismo en ocasiones atempera, pero que en otras ocasiones dota de un puritanismo mesiánico) golpea fuertes sectores de la población. Sobre todo, (en aquellos casos en que se concede prioridad al proceso industrializador) a los sectores rurales, a los que se hace pagar la inversión necesaria al despegue y a los cuales se agrede con las mutaciones culturales que obligadamente acompañan una modernización sostenida en una infraestructura industrial ajena a las tradiciones nativas.

La pluralidad de conflictos que ha presenciado el siglo XX, admitirían una tipología que no es del caso formular aquí, atendiendo a diversas coordenadas: el nivel de desarrollo de la sociedad originaria a la que se aplica una modernización; la intensidad de este proceso y el consenso sobre el cual se apoyaría; la integración que se concede a los componentes tradicionales dentro del nuevo proyecto; la fuerza del corpus ideológico nacional; la viabilidad profunda de la modernización o su mero carácter accidental, etc. etc. También cuenta, en una tipología, el mayor o menor tiempo de incorporación a los parámetros occidentales de la cultura europea en la sociedad que pasa a modernizarse. En ese sentido puede decirse que América, gracias a su temprana inclusión en las coordenadas europeas, no ha mostrado en los últimos treinta años largos rupturas tan graves como las que se han visto en los países asiáticos y africanos en aquellos países que se incorporaron a la modernización, ya de uno u otro signo. Salvo el caso puertorriqueño que en muchos aspectos ha sido catastrófico, no podría decirse lo mismo de lo ocurrido en Canadá, Cuba y Venezuela (capitalista, socialista y de economía mixta respectivamente) aunque en los dos últimos no han dejado de producirse intensas remezones y extremadas tensiones del cuerpo social, sobre todo en Cuba que perdió un millón de habitantes pero donde la Iglesia desarrolló una política de conciliación, que no ha aplicado en cambio en Polonia.

Esta tercera fuerza heterogénea, ha sido sumada, una vez tras otra, a alguna de las fuerzas enfrentadas que es capaz de reconocer un pensamiento dominado por el binarismo, incapaz de aceptar un trinarismo, que evoca, demasiado, dogmas religiosos. Esta fuerza fue superpuesta por los doctrinarios modernizadores a sus enemigos derrotados y fue presentada como una *contrarrevolución*. Canudos no era otra cosa que la revancha de los monárquicos quienes, con el apoyo del Imperio Británico (todavía no se utilizaba la denominación Intelligence Service), procuraban derrotar a la revolución republicana y positivista, que había destronado al Rey y había cerrado el paso a la Iglesia, los que se aprovechaban de la ignorancia campesina para restaurar sus privilegios. A lo largo de su libro, Da Cunha destruye estas imputaciones, en las



Antonio Consejero

cuales creía desde Río de Janeiro, antes de ir a Canudos. Tras él, Vargas Llosa completa la demolición de estas imputaciones, porque presenta directamente a las fuerzas monárquicas (el Barón de Cañabrava) liberándolas de toda complicidad y presenta directamente a las fuerzas republicanas (Epaminondas Gonçalves) en una maquiavélica conspiración (no probada históricamente) para intentar atribuir la rebelión de Canudos a los monárquicos, para por último aproximar ambas fuerzas en defensa de mutuos intereses de poder y propiedad. Este prolijo análisis narrativo confiere íntegra autonomía al movimiento de Antonio Consejero, tal como lo han ido fundamentando los historiadores liberales y progresistas brasileños, que han reconocido su autenticidad y su legitimidad, su válida representatividad popular. La imputación de *contrarrevolucionarios*, formulada cada vez que esta tercera fuerza aparecía para oponerse al pensamiento progresista (liberal, positivista, marxista) pierde así su terrorismo, y adquiere en cambio un matiz grotesco. La última versión de este término terrorista es quizá la menos convincente y, desgraciadamente, ha sido aplicada invocando el socialismo: es la dirigida a los diez millones de obreros de *Solidarnos*, en Polonia.

5. Las conclusiones de Vargas Llosa

Si toda la novela es conducida por una neutralidad expositiva, la cual se obtiene mediante un equilibrio de virtudes y errores en cada bando, en cada personaje, modelando el conjunto con técnica de claroscuro, forzoso es proceder a una evaluación cuando se llega al final. Los fragmentos en que se cuentan los últimos días de Canudos con la monstruosa carnicería final (que en Da Cunha inflamaban el estilo de ácida denuncia y en Vargas Llosa conducen a la espectacular imagen surrealista de los millares de urubúes comiéndose a los muertos) alternan con un largo diálogo entre el "periodista miope" y el barón de Cañabrava, los dos personajes mejor preservados de la locura general. Son, más bien, dos monólogos que se intercalan y en los que cada uno hace su balance.

Son dos emisores opuestos con visiones diferentes. Uno, insignificante hombre del común, otro, poderoso rector de la

política bahiana durante un cuarto de siglo; uno, intelectual idealista y tímido, otro, político realista y práctico; uno, que ha participado por diversos azares de la vida de ambos bandos, otro, que procede del mundo exterior y de los altos niveles del poder. No empecé estas diferencias, ambos convergen a la búsqueda de una significación de los hechos, al encuentro de las lecciones a asumir. Mientras se suceden los últimos episodios del combate, comienza a desplegarse el discurso interpretativo de la historia, que ya el periodista anuncia como preámbulo de un libro, pues la realidad se transforma en un texto y los hechos son devorados por la interpretación.

"Más que de locos es una historia de malentendidos" (p. 434) dice el periodista, sin saber que repite una reflexión que antes en la novela había hecho el barón de Cañabrava: "El mundo entero le pareció víctima de un malentendido sin remedio" (p. 243). El punto de partida es, pues, el camusiano malentendido, por definición el malentendido de la Historia. En una breve recopilación de ensayos, *Entre Sartre y Camus*, publicada al tiempo de su novela, Vargas Llosa no solo indica expresamente en su prólogo que "dicen más sobre quien los escribió que sobre Sartre, Camus o Simone de Beauvoir", sino que agrega que ellos muestran "el itinerario de un latinoamericano que hizo su aprendizaje intelectual deslumbrado por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre y terminó abrazando el reformismo libertario de Camus".²⁴

Su ensayo "Albert Camus y la moral de los límites" (1975) es una penetrante lectura del pensamiento de Camus y mucho más que eso: una autodefinición, su esfuerzo más sistemático hasta la fecha para exponer sus propias ideas, su rechazo de "la idolatría de la historia", su "rechazo frontal del totalitarismo", su "horror del dogma, de todos los dogmas", una "utopía relativa", de la que "han sido despedidos, por lo pronto, el cristianismo y el marxismo", "poniendo el énfasis sobre todo en aquello que los otros desdeñaban u olvidaban: la moral" para ser "en la teoría y en la práctica, un anti-conformista, un impugnador de lo establecido", volviendo por "valores individualistas por definición, alérgicos a la concepción puramente social del hombre" en los cuales resuena "la voz de la razón y de la moderación, de la tolerancia y la prudencia, pero también del coraje y de la libertad, de la belleza y el placer". Vargas Llosa conoce mejor que nadie, así lo dice, el debate que motivaron esas ideas sucintamente espigadas de su ensayo, en las frecuentes polémicas de Camus. Tampoco intenta renovar la polémica sino exponer, merced a su retorno a Camus, su actual pensamiento.

El lector de *La guerra del fin del mundo* encontrará algunas de estas ideas en el barón de Cañabrava. Para él Canudos ha sido "esa historia estúpida, incomprensible, de gentes obstinadas, ciegas, de fanatismos encontrados" (p. 500) producida por esa "raza curiosa, la de los idealistas" (p. 236) tipificada en tres figuras claves, Antonio Consejero, el coronel Moreira César, Galileo Gall, con quienes le resulta "vano tratar de razonar" pues "era como si el mundo hubiera perdido la razón y sólo creencias ciegas, irracionales, gobernarán la vida" (p. 238). En ellos detecta asimismo la superposición de los medios sobre los fines que le permite hacer de esta guerra de 1896 el paradigma del inminente siglo XX con sus luchas ideológicas y dar un vislumbre sobre el significado del título austero de la novela: "Todas las armas valen, murmuró. Es la definición de esta época del siglo veinte que se viene, señor Gall. No me extraña que esos locos piensen que el fin del mundo ha llegado" (p. 242).

En su ensayo, Vargas Llosa habla obviamente del siglo XX: "El nazismo, el fascismo, el anarquismo, el socialismo, el comunismo, son los personajes de este deslumbrante drama, en el que vemos cómo, poco a poco, en una inversión casi mágica, las ideas de los hombres se emancipan de pronto de quienes las producen para, constituidas como una realidad autónoma, consistente y belicosa, precipitarse contra su antiguo amo para sojuzgarlo y destruirlo"²⁵ Reconstruyendo la visión europeísta de Camus, que, como recuerda, fue formulada "en la época de las ideologías y de las ideologías totalitarias", transcribe este texto camusiano: "Rechazar el fanatismo, reconocer la propia ignorancia, los límites del mundo y del hombre, el rostro amado, la belleza, en fin, he ahí el campo donde podemos reunirnos con los griegos". Un par de siglos antes, y en el contexto de la lucha de las nuevas ideologías iluministas contra los fanatismos dominantes (de la Iglesia y de la Monarquía), Voltaire había hecho su campaña libertaria de la que nació su libro *De la tolerancia*. En una evolución similar, concluyó su divertido folleto *Candide*, contra el fanatismo providencialista, con un consejo que preanunciaba a Benjamín Franklin: "Il faut cultiver son jardin". No es un horizonte demasiado seductor, pero conviene tenerlo presente para comprender la imprevista última evolución del Barón de Cañabrava en la novela de Vargas Llosa.

Ese Barón de Cañabrava es uno de los puntos débiles de la novela. Siendo, en el esquema de fuerzas diseñado, quien representa a los ricos hacendados monárquicos y tradicionalistas, es a quien caben comportamientos realistas, interpretaciones lúcidas de la situación y, sobre todo, quien está exceptuado del tratamiento dual a que son sometidos los restantes personajes, oponiendo componentes positivos y negativos. Ha sido diseñado fuera de la Historia en que todos los demás se debaten como fieras y quizás a ello se deba que sea el único que aprecia la belleza y el refinamiento. Es por lo tanto, dentro del esquema trazado por el autor, ininteligible. Su opositor político, Epaminondas Gonçalves, es ejemplo del fanatismo republicano, cuya contextura moral queda develada por las sucias trampas a que apela para ganar su pelea. En cambio el barón de Cañabrava no representa un fanatismo monárquico, del que la época dio abundantes testimonios, incluso intelectuales, como la obra de Eduardo Prado. Es la única fuerza política, económica y social, que acepta, sin oponer lucha, su derrota, lo que vuelve ininteligible, por irreal, la campaña republicana contra ella. Ininteligible incluso la Historia.

Para modelar en claroscuro al personaje, le hubiera bastado a Vargas Llosa con una reflexión sobre las operaciones que le depararon su riqueza, patentizada con atroz negativo en la situación de esos millares de yagunzos que integran, desesperados, las fuerzas de Canudos. Esos hombres son los trabajadores rurales que dieron sus vidas por la riqueza de los florecientes hacendados monárquicos. Me parece perspicaz haberlo dotado de un aprecio por la belleza, que luego será enriquecida con el descubrimiento del placer, ya que eso evoca la genial diagramación de posiciones que Antón Chejov trazó en *El jardín de los cerezos*, salvo que el esteticismo de Liuba y su hermano está visto críticamente como emanación de una aristocracia en decadencia, y ellos aunque no pierden su fascinación, están dibujados como figuras inanes, incapaces ya de comprender la realidad, actuando con irresponsabilidad e incoherencia. La hacienda de Calumbí es tan bella como "el jardín de los cerezos", pero de ella no se dice, como en cambio lo hace el eterno estudiante hablando del cereal, que cada uno de esos árboles es la vida de un siervo.

Ocorre que Chejov manejaba un realista encuadre socio-cultural, merced al cual percibía en los comportamientos personales las estratificaciones sociales a que pertenecían y lo hacía con la alta lucidez de quien equilibra los dones individuales y los dones clasistas. Creo que en su diseño Vargas Llosa no solo ha retirado al Barón de Cañabrava de la Historia, haciendo de él un sagaz observador que además aprovecha la lección, sino que lo ha retirado también de toda estructura clasista de la sociedad y ésta, como sabemos, no es un invento marxista, sino una objetiva mensuración, económica y social. No digo que sea imposible un poderoso señor de vidas y haciendas que aprecie la belleza, ame profundamente a su esposa, viva todo el tiempo que pueda en Europa, acepte resignadamente la derrota, entregue el poder al adversario e interprete la Historia como un observador ajeno, sino que el fanatismo que mueve toda la novela resulta cancelado cuando llegamos al estrato monárquico y tradicionalista que, además, acaba de ser derrotado. La distancia respecto a Da Cunha es aquí clara: él descubrió en Canudos que los adeptos del Consejero representaban la tercera fuerza heterogénea de que hablaba Sarmiento, pero no por eso dejó de saber que existía también una lucha de republicanos y monárquicos, y que la revolución, en cualquier ejemplo, origina la contra-revolución de los derrotados, porque éstos defienden sus intereses y su cosmovisión.

El otro acercamiento a la verdad, en este intercambio de monólogos, es del periodista, a quien se atribuye una simbólica "miopía". Lo he definido como el intelectual nacional-progresista en oposición a Gall, el anarquista, que no comprende nada que previamente no esté en su esquema. Mientras que Gall es lo que Jorge Basadre hubiera llamado "un progresista abstracto", el periodista procura edificar una teoría a partir de su praxis, en la que es más diestro por su nacionalidad, por compartir una historia y una cultura. Sus dudas le impiden aceptar las versiones oficiales sobre Canudos pero no consigue pasar a afirmaciones nuevas. Esa es la línea generativa con que ha sido trazado el personaje: descreer escépticamente de las interpretaciones aceptadas y ser incapaz de asumir el nuevo discurso interpretativo, ambigüedad que culmina cuando vuelve a pedir trabajo a los conservadores monárquicos de los que se había alejado para servir a los republicanos progresistas.

Reflexiona: "¿Puede explicarse Canudos de acuerdo a los conceptos familiares de conjura, rebeldía, subversión, intrigas de los políticos que quieren la restauración monárquica? Hoy, oyendo al empavorecido curita, ha tenido la certidumbre de que no. Se trata de algo más difuso, inactual, desacostumbrado, algo que su escepticismo le impide llamar divino o diabólico o simplemente espiritual. ¿Qué, entonces? Pasa la lengua por su cantimplora vacía y poco después cae dormido" (p. 250). El fragmento evidencia la técnica con que lo elabora el autor: toda reflexión reveladora se cierra con una nota caricaturesca que delata su impotencia intelectual para asumir la verdad que merodea. Su miedo, su debilidad, su desamparo, su figura risible, mojonan puntualmente los debates de una conciencia insegura. Sin embargo, le caben percepciones aún más profundas que las del Barón, aunque la lección fundamental que ambos saquen será semejante. Cuando cae en Canudos, tiene la mayor revelación:

Era como... era como... Buscó con desesperación esa semejanza con algo que sabía depositado al fondo de la memoria porque, está seguro, una vez que asomara a su conciencia le aclararía lo que estaba sintiendo. Sí: los candómbles. Alguna vez, en esos humildes ranchos de los mo-



Casa donde vivió Da Cunha, en Rio Pardo, São Paulo

renos de Salvador, o en los callejones de detrás de la Estación de la Calzada; asistiendo a los ritos frenéticos de esas sectas que cantaban en perdidas lenguas africanas, había percibido una organización de la vida, un contubernio de las cosas y de los hombres, del tiempo, el espacio y la experiencia humana tan totalmente prescindente de la lógica, del sentido común, de la razón, como la que, en esta noche rápida que comenzaba a deshacer las siluetas, percibía de esos seres a los que aliviaba, daba fuerza y asiento esa voz profunda, cavernosa, dilacerada, tan despectiva de las necesidades materiales, tan orgullosamente concentrada en el espíritu, en todo lo que no se comía ni vestía ni usaba, los pensamientos, las emociones, los sentimientos, las virtudes. Mientras la oía, el periodista miope creyó intuir el porqué de Canudos, el porqué duraba esa aberración que era Canudos. Pero cuando la voz cesó y terminó el éxtasis de la gente, su confusión volvió a ser la de antes. (p. 352-3).

Está aquí apuntada la tesis central. Al fanatismo idealista, que se visualiza como una pura racionalización intelectual que por sí misma es destructora de la vida, del placer y de la belleza, se opone la defensa de estos valores a través de una aprehensión irracional, emanación de fuerzas vitales, oscuras y profundas que no pertenecerían a las capacidades intelectivas humanas. En su análisis de *L'Etranger* de Camus concluía Vargas diciendo: "Porque la verdad —esa verdad natural, que mana de la boca como el sudor de la piel— está reñida con las formas racionales en que se funda la vida social, la comunidad de los hombres históricos", y en su reencuentro con el pensamiento de Camus, contaba esta transmutación:

A este hombre ciudadano, al que los pensadores modernos han convertido en un mero producto histórico, al que las ideologías han privado de su carne y su sangre, a este ser abstracto y urbano, separado de la tierra y del sol, desindividualizado, disgregado de su unidad y convertido en un archipiélago de categorías mentales, Camus opone el hombre natural, unido al mundo de los elementos, que reivindica orgullosamente su estirpe física, que ama su cuerpo y procura complacerlo, que encuentra en el acuerdo con el paisaje y la materia no solamente una forma plena y suficiente del placer, sino la confirmación de su grandeza.

Esta vía explica que el periodista miope descubra el amor y que el Barón de Cañabrava descubra el placer: "El amor, el placer, pensó el Barón, desconcertado: dos palabras inquietantes, dos meteoritos en la noche de su vida. Le pareció sacrilegio que esas hermosas, olvidadas palabras, aparecieran en la boca de ese ser risible, encogido como una garza en el asiento, con una pierna trenzada a la otra" (p. 473). A la escena del periodista haciendo el amor con Jurema, con la indirecta participación del Enano, en un refugio de Canudos, responde la desconcertante escena del Barón haciendo el amor con Sebastiana, la criada, bajo la complaciente mirada de la esposa. El desbalance narrativo entre las acciones épicas de Canudos y estos resultados hedónicos es demasiado flagrante como para no delatar la manera forzada en que éstos son incorporados a la novela, a modo de conclusión. Relaciones humanas enteramente válidas adquieren así una artificiosidad grotesca, más aún en el caso del Barón que en el del periodista, ya que parecen responder a una voluntariedad intelectual o a una orden del autor. Si en la mera lógica narrativa son soluciones forzadas, en el esquema de significación son irremisiblemente ingenuas, muy por debajo de la solvencia con que se ha hecho el planteo de la obra. Da Cunha se había limitado a la denuncia del crimen y la locura; Vargas Llosa procura dar soluciones, haciendo proposiciones de lo que sería una especie de moral natural, los impulsos a la afectividad y al placer que vienen en la piel de los seres humanos: "il faut cultiver son jardin".

Tras el incendio y la carnicería de Canudos, es meramente una elisión del problema, no una solución. Pienso que procede de la renuncia al aparato intelectual sociológico cuando se está analizando un acontecimiento social. No es este el lugar para hacer recuento de discrepancias con el pensamiento de Mario Vargas, tal como aparece en sus ensayos, sino de considerar por qué ese pensamiento falla dentro de su propia literatura y perjudica una novela excepcional. Cuando Karl Mannheim describe la operación central de nuestro tiempo como una definición del hombre respecto a una suerte de absoluto llamado sociedad (después de haberlo hecho con Dios y con la Historia) se está limitando a comprobar la aparición de sociedades masivas, desconocidas hasta el XVIII, que deben enfrentar los problemas específicos que ellas acarrearán, para lo cual generaron nuevos aparatos teóricos (de la sociología a la antropología, pasando por la economía moderna) que venían acondicionados a esos fines. Es perfectamente lícito proponer diferentes aparatos teóricos (y no hay duda de que nuestros descendientes de siglos futuros lo harán, como lo hemos hecho nosotros respecto a nuestros antepasados) siempre y cuando sean capaces de operar los problemas concretos de su realidad presente. Al margen de los catecismos al uso, si los pensamientos de Alexis de Tocqueville o de Carlos Marx (para citar dos autoridades opuestas) son aun utilizados por nosotros, se debe a que siguen proporcionando interpretaciones fehacientes de la composición y organización de la sociedad: Raymond Aron preferirá al primero y Jean Paul Sartre hubiera preferido (no demasiado) al segundo, en la medida en que permiten inteligir la sociedad. Renunciar al aparato adecuado, uno u otro, para encarar los problemas de la sociedad, no hace que éstos desaparezcan y aun podría pensarse que no hace sino agravarlos.

A lo cual se agrega que la oposición diseñada por Vargas Llosa parece contradictoria. Son valorados positivamente los impulsos irracionales del cuerpo, pero invalidado el irracionalismo cuando procede de la mente. ¿No es tan irracional el fanatismo como la apetencia de placer? Si éste es justi-

ficado, cómo negar aquél. Y si nos atenemos a las consecuencias, ¿el fanatismo religioso que hace de un asesino un hombre respetuoso del prójimo (João Grande) es menos válido que el político de Gall que quiere dar su vida por los campesinos rebeldes? El manejo de una concepción pasatista, desenfocada y marginal a los problemas centrales que se desarrollan en la novela, conduce a una convencional repro- bación de la violencia (la famosa partera de la Historia) que aunque sea un discurso muy cultivado por los estratos que prefieren olvidar que con ella conquistaron su actual poder, carece de rigor intelectual porque a la vez carece de realismo histórico. En su traslúcida lectura de un malentendido no menos carnívoros que el de Canudos, el de la guerra troyana, Simone Weil prefirió realísticamente hablar de *La Ilíada* como el poema de la fuerza. Las interpretaciones doctrinales, en *La guerra del fin del mundo*, por la camusiana aspiración ética que las rige, cumplen una equiparación progresiva de tres órdenes, escasamente fundados y toscamente encadenados: la violencia es engendrada por el fanatismo y el fanatismo es engendrado por el idealismo, careciendo este último de aparente legitimación en la realidad. Creo que la contradicción responde a que desplegando un tema histórico donde operan las fuerzas sociales, se lo deja de visualizar como el conflicto social que es, se aspira a combatir la "idolatría de la historia" apelando a soluciones individuales que, buenas o malas, son enteramente inoperantes, se limitan a renunciar a buscar soluciones al problema.

Sin duda hay un fanatismo de las ideas como sin duda hay un fanatismo del cuerpo y del sentimiento. Ambos buscan siempre el mayor peligro a través de una extremación que puede ser destructora porque no pueden aceptar límites moderadores: uno se arroja a la acción y otro se entrega al goce de los sentidos, con un afán totalizador (todo o nada) que ha servido para diseñar la insignia de la modernidad, como la famosa bolívariana que a la patria solo podría oponer la muerte. Fue justamente Camus quien examinó estas que llamé pasiones, entre las que elegían los hombres las fuerzas que habrían de llevarlos más allá de los límites. Para él eran tres, porque al conocer-actuar y al amar-gozar se agregaba una tercera que podríamos definir como el fanatismo de la creación artística.

Si algo es notorio en esta novela que brega contra el fanatismo ideológico es el fanatismo de su composición, la fuerza arremetidora y desenfrenada de su invención artística, la potencia de su escritura que no se arredra ante asunto o imagen, por terribles que sean, con tal que puedan utilizarse en la constitución del imaginario literario. Horas, días, años de trabajo incesante se acumulan en estas páginas, largo tiempo inmoderadamente restado a la vida, tratando de que ésta se torne en arte, juzgando como Rilke que el encaje justifica la pérdida de los ojos de la encajera.

Estas páginas traducen la audacia de la invención que no acepta límites y mucho menos el "De nada demasiado" de la sapiencia griega; testimonian el rigor de una escritura que no tolera constricciones ni burguesas moderaciones. Diría que operan a lo macho, usando de una fuerza interior genésica, para imponerse y dominar al lector. No halagan, no seducen, no encantan; golpean, arrasan, vencen, someten. Actúan, en definitiva, como Moreira César, o Pajeú, o Galileo Gall o el mismo Antonio Consejero, porque no aceptan que nada las aparte de su propósito, ni nadie se les oponga.

Es difícil que a esta potencia se le acepte sumisamente un discurso ético moderador o una protesta contra la violencia en la sociedad. Es una potencia que pertenece al territorio que el fanatismo rige y devasta. En un texto célebre, Balzac

dijo que había dos formas de entrar a la sociedad: reptando o como una bala de cañón. Esta última es la opción de Vargas Llosa, como cabe a todo creador dotado cuando construye un mensaje destinado a la sociedad. Ha entrado a un combate donde no pide ni da cuartel. En verdad él es un espléndido fanático de la literatura.

University of Maryland
enero/1982

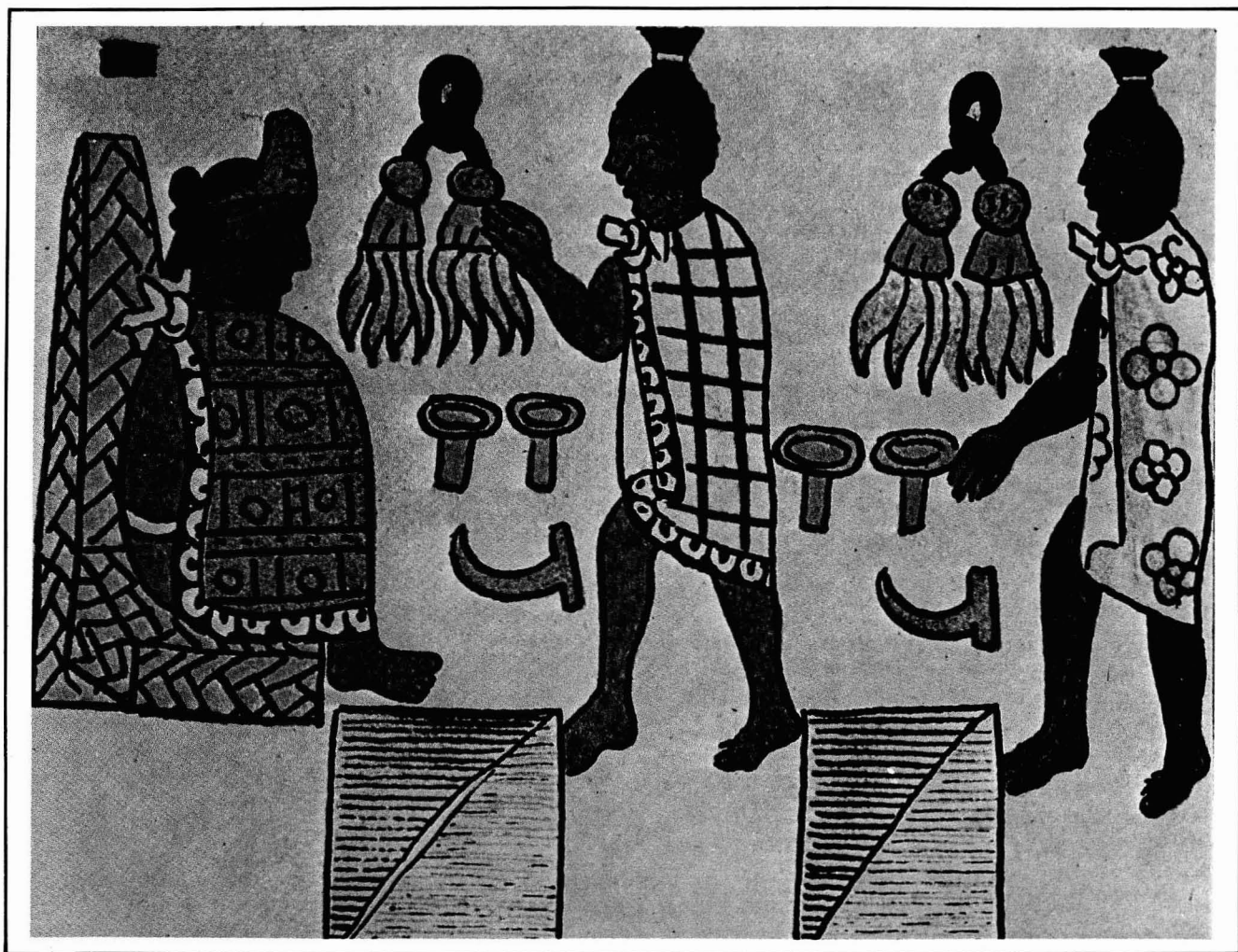
Notas

1. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981. Todas las indicaciones de página remiten a esta edición.
2. *A margem da história* (primera edición brasileña), São Paulo, Lello Brasileira, 1967, p. 115.
3. Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 66.
4. "Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana" en: *Estudios filológicos y lingüísticos. Homenaje a Angel Rosenblat en sus 70 años*. Caracas, Instituto Pedagógico, 1974, pp. 445-458.
5. José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Barral editores, 1970.
6. "Ensoñación y magia en Los ríos profundos", prólogo a José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. XIV. El texto es ilustrativo: "Estos minúsculos cráteres activos que salpican la lisa superficie de la novela, crean un sistema circulatorio de emociones, tensiones y vivencias que enriquecen su belleza con incontenible flujo de vida".
7. Véase José Calasans Brandão da Silva, *No tempo de Antônio Conselheiro; figuras e fatos da Campanha de Canudos* (Salvador, 1959); Olimpio de Souza Andrade, *Historia e interpretação de Os sertões*, São Paulo, Edart, 1966, 2 vol. Dante de Mello, *A verdade sobre Os sertões: análise reivindicatória da campanha de Canudos*, Rio de Janeiro, Biblioteca de Exercito, 1958 (pintoresco alegato militar) y el fresco volumen de R. B. Cunningham Graham, *A Brazilian Mystic*, New York, Dodd, Mead and Co., 1920.
8. J. Ataliba Nogueira, *Antônio Conselheiro e Canudos*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974.
9. Silvio Romero, *Historia da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, 5 vols.
10. Euclides Da Cunha, *Los sertones*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, traducción de Estela dos Santos, prólogo, notas y cronología de Walnice Nogueira Galvão.
11. Galvano della Volpe, *Crítica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 213-218, "Engels, Lenin e la Poetica del Realismo socialista".
12. Euclides Da Cunha, *Canudos* (Diario de uma expedição), Rio de Janeiro, José Olympio, 1939, p. XV.
13. Euclides Da Cunha, *Caderneta de campo* (introducción, notas de Olimpio de Souza Andrade), São Paulo, Cultrix, 1975.
14. *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, (selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco), México, Siglo XXI, 1977, p. 14.
15. Sergio Buarque de Holanda, *O Brasil monárquico*, São Paulo, Difusão Europeia de Livro, 1972, t. II p. 49.
16. En: *Canudos* (Diario de uma expedição), ed. cit., pp. 161-176.
17. Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporânea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 219-20.
18. V.: Dean C. Tipps, "Modernization Theory and the Comparative Study of Societies: A Critical Perspective" en *Comparative Studies in Society and History*, 15, 2 (marzo 1973); E. Bradford Burns y Thomas E. Skidmore, *Elites, Masses, and Modernization in Latin America, 1850-1930*, Austin, University of Texas Press, 1979. Para el Brasil el libro de Richard Graham, *Britain and the Onset of Modernization in Brazil, 1850-1914*, Cambridge, University Press, 1968.
19. Octavio Brandão, *Os intelectuais progressistas: Tavares Bastos, Tobia Barreto, Silvio Romero, Euclides Da Cunha, Lima Barreto*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1956.
20. *Los sertones*, ed. cit. p. 125.
21. "Euclides Da Cunha sociólogo" (Suplemento Literario de *O Estado de São Paulo*, 13 de diciembre de 1952), citado por Walnice Nogueira Galvão, *Los sertones*, ed. cit. p. 400.
22. J. Ataliba Nogueira, *Antônio Conselheiro e Canudos*, ed. cit. p. 176.
23. "Nuestra América", en José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 26-33.
24. Mario Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus*, San Juan, Ediciones Huracán, 1981, p. 9.
25. Op. cit., p. 97.
26. Op. cit., p. 84.

Miguel León-Portilla

ROSTRO DEL MÉXICO ANTIGUO

VEINTE TEXTOS



Los pipiltin reciben toda suerte de tributos, ellos dicen lo recto y lo conveniente.

De muchas maneras, a lo largo de la historia, se ha intentado describir la identidad cultural de un pueblo. Unas veces se ha procedido con admiración y simpatía; otras con odio o con desprecio. En ocasiones se proclamó la adopción de los más rigurosos criterios objetivos.

Para describir los elementos y rasgos más característicos en la identidad de un grupo —etnia, nación, estado...— se ha acudido a diferentes formas de señalamiento. Algunos pensadores franceses hicieron referencia al “genio de un pueblo”. Otros, en el ámbito germánico, hablaron de “el espíritu de los pueblos”. Más frecuente, en el contexto de len-

gua inglesa, es acudir al concepto de *ethos*, “el carácter y suma de valores, sentido de orientación cultural, creencias, motivaciones y otros rasgos compartidos por un grupo humano”.

En México, Samuel Ramos acuñó la frase que dio como título a un libro suyo muchas veces citado, “El perfil del hombre y la cultura...” Por mi parte, acudiendo a las fuentes del saber prehispánico, he empleado a veces la expresión “rostro y corazón”, aplicable a una persona o a la que constituye la fisonomía, las motivaciones y comportamiento de una sociedad.

Mi intención es ensayar aquí un acercamiento a lo que se me muestra como más consustancial en “el rostro y el corazón” del México prehispánico en su etapa mexicana o azteca. Soy consciente de las dificultades, enormes, que implica este intento. Creo, sin embargo, que importa acometerlo, aun cuando sea como mero ensayo.

Señalaré cómo voy a proceder. Divido mi acercamiento en dos partes, aunque distintas, estrechamente enlazadas. La primera es una reflexión apoyada en lo que creo conocer sobre el pasado cultural prehispánico de México. La segunda implica una confesión de las propias y muy grandes limitaciones. En busca de ese “rostro y corazón” acudo a un espejo en que el antiguo ser se ha reflejado. Este espejo es el conjunto de textos y códices indígenas. Sin duda allí se ha mostrado el rostro y en función de él y de su expresión y obras, cabe percibir algo al menos del corazón.

El gran problema es escoger los textos e imágenes de códices. He seleccionado veinte textos y aducido varias imágenes y glifos. Mi intención ha sido atinar con el rostro y el corazón... Pasemos ya a la primera parte: la reflexión sobre espíritu, genio, *ethos* o rostro del México antiguo en la época de los mexicas.

El rostro y el corazón...

Comencemos por recordar que mucho de lo que configuró el ser cultural de los mexicas fue herencia recibida de otros pueblos de Mesoamérica con un pasado de milenios. Los mexicas —a los que se preguntaba a lo largo de su famosa peregrinación— quiénes eran “porque nadie conocía su rostro” (*Códice Matritense*), no fueron sin embargo, meros receptores de influencias externas. Si, por una parte, eran mesoamericanos, por otra, desarrollaron su propia identidad y, con ella, su sentido de orientación y sus símbolos y valores.

Así, en su pensamiento, creencias y motivaciones llegaron a fundirse elementos de la antigua visión tolteca del mundo —de la *toltecáyotl* o conjunto de creaciones de esa etapa de esplendor cultural— con lo que más específicamente tenían como suyo en función de sus propias experiencias e historia. De este modo ellos mismos forjaron su propio rostro y corazón.

La universal dualidad

Al igual que otros pueblos nahuas, también los mexicas, individual y socialmente, concebían su existencia inmersa en la realidad de un universo dual en sí mismo. Por una parte, atisbando el misterio, distinguían entre *Topan*, “lo que está por encima de nosotros” (los estratos superiores, las realidades luminosas de los astros y los dioses) y *Micltlan* “la región de los muertos” (los pisos inferiores, tenebrosos y, por tanto, objeto de temor). Pero ese universo del más allá, del que sólo se conocen sus manifestaciones en la tierra, se contraponen también, en repetida dualidad, al mundo en el que todo cambia y se destruye como las plumas del ave quetzal, *Tlal-ticpac*, “lo que está sobre la tierra”.

Todo cuanto existe es dual en sí mismo. Así es la suprema realidad divina, *Ometéotl*, “el Dios dual”, y así son sus hijos, los dioses de múltiples rostros cuyo ser también se desdobra y a veces se apropia de atributos ajenos, en la sucesión de las medidas y cargas de tiempo, que marcan teofanías, creaciones, enfrentamientos y destrucciones. *Tezcatlipoca*, “el espejo que ahuma” y *Tezcatlanextia*, “el espejo que hace brillar a las cosas”, desdoblan luego su ser y dan lugar a los cuatro Tez-

catlipocas, rojo, negro, blanco y azul. Y justamente, el Tezcatlipoca primordial, el que se nombró *Tetzáhuatl*, “Portento”, adorado ya por los mexicas en su patria original de Aztlan-Chicomóztoc, habría de confundir sus atributos con los del ser de quien había sido tal vez su sacerdote, para resurgir como el dios tutelar de los mexicas, con el nombre y la figura de Huitzilopochtli. Y éste —nueva forma de dualidad— al ser adorado en el Templo Mayor de Tenochtitlan, tendría su adoratorio junto con el de Tláloc, la deidad omnipresente y tan requerida en Mesoamérica, el señor de la lluvia, implorado en las fiestas a lo largo del calendario.

El tonalli, “destino”

Huitzilopochtli había incorporado a su *tonalli*, “su destino”, el de aquellos a quienes había vencido en su portentoso nacimiento en el Monte de la Serpiente, en Coatepec. *Tonalli* es concepto henchido de significaciones. Derivado este vocablo de *tona*, “hacer luz y calor”, está en su raíz relacionado con lo que significa vida y energía por excelencia. *Tonalli* es así “duración de luz y calor”, el día por excelencia. Ahora bien, según el *tonal-pohualli*, “cómputo o cuenta de los *tonallis*”, cada día es portador de una presencia divina, deidad patrona del día. Cada uno de tales dioses trae consigo cargas y significaciones, luminosas u oscuras, trae consigo, en resumen, destinos. Por otra parte, a Tláloc correspondía —como se cantaba en un himno en su honor— el ser *Aca-tónal*, “el del destino de la caña de maíz”, ser fomentador de las sementeras y de aquello que es “Nuestra carne”, *Tonacáyotl*, uno de los nombres del maíz.

Todo lo que existe tiene como ingrediente esencial un *tonalli*, “un destino”. Este puede ser bueno o malo. Dioses, hombres, animales, plantas y cuanto se mira en la tierra o se sabe que existe en *Topan*, “sobre nosotros” o en *Micltlan*, “en la región de los muertos”, sólo pueden revelarnos algo de su secreto, si descubrimos su *tonalli*, destino. Por eso, pobres y ricos, niños y ancianos, todos han de consultar a los *tonal-pouhque*, “los que conocen las cuentas de los destinos”, los cómputos de las unidades de tiempo, cada una de ellas portadora de un destino. Lo calendárico es saber matemático pero también es revelación de lo oculto, magia, salvación, necesidad inescapable, norma que todo lo rige. Lo social, económico, político, religioso, individual —del nacimiento a la muerte— se cumple y se comprende en función de sus destinos, los *tonalli*. Estos tienen una cuenta, la del *tonal-pohualli*, tal como se muestra en los *tonal-ámatl*, los “libros de los destinos”.

Los merecidos y los de linaje

En un sentido todos los integrantes de la comunidad comparten un ser igual, el de *macehuatlín*, “merecidos” por la penitencia de los dioses que con su sacrificio de sangre —autosacrificio y muerte en Teotihuacan al surgir el quinto sol—, hicieron de nuevo posible la vida en la tierra. Pero desde otro ángulo, no todos los hombres son iguales. Otra forma de dualidad hay también en lo social. La gran mayoría debe conformarse con su condición de *macehuatlín*, “merecidos”, obligados por tanto a hacer merecimiento (*tla-macehua*), para pagar la propia deuda existencial, incluso con su sangre y su vida. Hay, en cambio, unos pocos que tienen un destino diferente. Conocen ellos algo más acerca de su propio origen. Estos son los que tienen “un linaje”, *píllotl*, y se nombran *pípillín*, “los de linaje”. El linaje verdaderamente importante, al que han de pertenecer los gobernantes, es el de



Guerreros con variados atavíos y prestos al combate (Códice Matritense).

To-pil-tzin, “El que es de nuestro linaje”, “Nuestro príncipe o nuestro hijo”, el sabio señor Quetzalcóatl.

Quetzalcóatl es nombre del dios dual y supremo. No sólo significa “Serpiente de plumas de quetzal” sino también “cuate” (mellizo) “precioso como las plumas de quetzal”. Es el de ser doble por excelencia; como tal ha creado realidades celestes y terrestres. El es quien da vida y destino, desde el seno materno, a los que han de nacer en la tierra. El aspecto femenino de Quetzalcóatl se llama, *Cihuacóatl*, “La serpiente femenina”, o tal vez mejor “El mellizo femenino”.

A su vez también el gran sacerdote de los toltecas hizo suyo el nombre de Quetzalcóatl. De él provienen toda autoridad y toda investidura de mando. Quienes, de algún modo pueden vincularse a su *píllotl*, su linaje, el de *piltzin*, son los *pipiltin*, los llamados nobles o de linaje en la tierra. Consta por los libros de pinturas y por textos como el *Popol Vuh* que, aun los quichés y los cakchiqueles de Guatemala, afirmaban que sus gobernantes habían recibido de Quetzalcóatl la nobleza y la investidura de mando.

Atributo de los que tienen linaje es ser dueños de la sabiduría calendárica y de otras formas de conocimiento, clave para escudriñar los destinos, gobernar al pueblo y regir todo lo que concierne a las cosas divinas y humanas. De entre “los de linaje”, los *pipiltin*, proceden los sacerdotes mexicas, los que saben acerca de los dioses y dirigen los ritos y todas las ceremonias en las fiestas. También son *pipiltin* los supremos gobernantes, los más altos jueces, los capitanes, los maestros, los sabios, los forjadores de cantos... El pueblo,

los *macehualtin*, acatan el dictado de quienes son por todo esto señores. Los *macehualtin* son “la cola y el ala”, cuyo destino es obedecer, acudir al llamado en paz o en guerra, cultivar lo que es “nuestro sustento”, hacer entrega del tributo, estar prestos a pagar la gran deuda del hombre con el universo de los dioses.

En extremo desprendidos respecto de bienes materiales —como con insistencia lo reptieron los frailes— los *macehualtin*, proporcionaban ellos mismos, con su vida, su trabajo y su sangre, la fuerza requerida para mantener no sólo a aquellos que los guiaban y les revelaban su destino, los *pipiltin*, sino al universo entero, amenazado siempre de muerte. Imagen casi cotidiana era contemplar los sacrificios de hombres en todas las fiestas a lo largo del año.

De lo que es la muerte —al igual que acerca de los dioses— hablan los sacerdotes y los sabios. Ellos han heredado y enriquecido sin cesar un viejo legado. Pervive éste en sus libros henchidos de símbolos de colores; en sus monumentos, la mayoría de los cuales se destina al culto de los dioses; en sus templos, esculturas, pinturas, creaciones en barro o en metal precioso; en sus rituales y tradiciones comunicadas en las escuelas. Sabiduría es ésta, a veces con contrastes difíciles de comprender y aun de admitir desde fuera, que abarca temas como los de la guerra, inescapable medio de hacer cautivos y ofrecer sacrificios, y a la vez interrogantes como los de la posibilidad de decir palabras verdaderas en la tierra o de dar un rumbo al propio corazón.

Los *macehualtin*, sumisos, poseedores tan sólo de lo indispensable para subsistir, viven acostumbrados a estar al amparo de sus señores a quienes se dirigen siempre en voz baja y empleando las formas reverenciales tan frecuentes en su lenguaje. Los *pipiltin*, dueños de elocuente expresión, maestros de la palabra con flores y cantos, rico conjunto de símbolos, dicen lo que es recto y conveniente, lo que ayuda a dar plenitud y contento a rostros y corazones o aquello que, por el contrario, puede trastornar a la gente. Los *macehualtin* cumplen con su oficio, aman la perfección del detalle. Conocen su propia condición, expuesta a sufrimientos, hambrunas, enfermedades y muerte. No olvidan que para morir se ha nacido y que sólo por breve tiempo se vive en la tierra... Todo es como salir a tomar el sol, dos o tres días, para marcharse luego a la región del misterio. Saben, en resumen, que a otros compete hablar de los dioses, sacar las fiestas y señalar el camino que hay que seguir en la tierra.

Literatura y dualidad social

No fueron los *macehualtin* los autores de las composiciones literarias que han llegado hasta nosotros. Los *cuicapicque*, “forjadores de cantos”, los *tlamatinime*, “los que saben algo”, eran *pipiltin*. Ellos elucubraron y se expresaron por los caminos del canto y la palabra, a partir de su visión de un mundo de realidades opuestas pero complementarias, aceptando una dualidad trascendente, un universo cambiante, amenazado de muerte. Su grandeza se derivó en alto grado de esto: saber que, en su destino y en el de su universo, ingrediente inescapable era la muerte, pero no desmayar nunca por ello, mantenerse siempre en acción, con la conciencia cierta de que, si no podían suprimir el acabamiento, en su mano estaba posponerlo, ensanchando así el ámbito del existir humano en la tierra, el ámbito de la historia.

Dueños de sus cómputos calendáricos, en posesión de un legado religioso, los *pipiltin* se vieron a sí mismos predestinados para gobernar y señalar el rumbo a su pueblo. Duros y previsores, emprendieron conquistas y realizaron obras ex-



Los macehualtin cosechan el fruto de la tierra y llevan la carga del día y del calor (Códice Florentino).



Quetzalcóatl, el sacerdote, señor de Tula, dedicado al culto del supremo dios dual, invocado también a veces con el mismo nombre, Quetzal-Coatl, 'Cuete' (mellizo) precioso como las plumas de quetzal (Códice Florentino).

traordinarias. Además de aquellas cuyos vestigios materiales descubren los arqueólogos, perduran otras que nos revelan también algo de su sensibilidad y pensamiento: sus libros de pinturas y signos, sus textos en náhuatl, legado de la antigua tradición. Allí se percibe su visión del mundo, ideales y valores, normas de acción, su *ethos*, lo más característico en su raíz de cultura.

En lo que hoy llamamos expresión literaria de tradición indígena anterior a la presencia española, surge y se nos muestra un mundo diferente, en ocasiones maravilloso y a veces también de muy dificultosa comprensión. Allí está, como en fragmentos, la imagen de una cultura de la que son parte estas creaciones literarias.

Después de la Conquista...

La dominación hispánica y luego el transcurrir del México independiente, han alterado en mucho el carácter, rostro, corazón y destino de quienes descienden de los antiguos mexicanos. Sin embargo, no desapareció por completo su herencia de cultura. Tampoco murió la sensibilidad indígena. Perduró en los macehuales la aceptación de su destino. Obediencia, trabajar para otros, escaso alimento y pertenencias casi nulas siguieron siendo su atributo. Necesario fue también hablar con sumisa reverencia al cacique o al patrón. Como refugio quedaron los ritos, las creencias y las fiestas, ahora ya cristianas, en apariencia o en realidad. También fue consuelo el amor a los hijos y las no siempre valoradas formas de creatividad de alfareros y otros artesanos. La expresión literaria, aunque existió, se mantuvo en buena parte oculta. Da vergüenza hablar ante otros en la propia lengua...

Lo que principalmente se imprimió en náhuatl en los tres siglos de dominio español fue un gran conjunto de doctrinas cristianas, confesionarios, artes gramaticales, sermonarios,

así como algunos ordenamientos y bandos de virreyes. Mucho más fue lo que, con diversos propósitos, se escribió en esta lengua: rescate de antiguas tradiciones, solicitudes de comunidades nativas, cartas, alegatos en defensa de derechos, testamentos, títulos de tierras... Producción en estricto sentido literario fueron algunos cantos y poemas, y varias crónicas y relatos. Ahora bien, con pocas excepciones, la expresión en náhuatl de esta época denota ya la impronta de la cultura española y la introducción del cristianismo.

El extremo abatimiento de algunos grupos *nahuas* a lo largo de los periodos novohispano e independiente de México, ha hecho pensar que llegaron ellos a perder por completo su inclinación y capacidades de expresión literaria, casi diría, simplemente de expresión... La investigación etnológica y aun el acercamiento espontáneo pero directo a algunas comunidades muestra que esto no es siempre verdad. En tales grupos ha habido individuos que han conservado textos por tradición oral e incluso, entre ellos, algunos que han puesto a veces por escrito los frutos de su propia inspiración. En casos contados algunas de estas producciones han alcanzado el privilegio de la letra impresa. En la temática y forma de expresión de la mayor parte de estas creaciones la influencia de la cultura mestiza de México, y a veces también de elementos del extranjero, son perceptibles.

Es doloroso reconocer que, a pesar del indigenismo de la Revolución de 1910, el cultivo del náhuatl, y de todos los otros idiomas nativos de México, para propiciar la expresión de las comunidades que los hablan, ha sido oficialmente desdeñado. Se ha estorbado así el florecer de palabras y cantos. La identidad espiritual del hombre indígena ha perdurado casi siempre en silencio. Por mi parte estoy seguro de que México será inmensamente más rico cuando sus lenguas nativas, habladas en voz alta, vuelvan a ser portadoras de la expresión cultivada, el mensaje a la vez verdadero y hermoso.

LOS VEINTE TEXTOS



¿EL CAMINO HACIA EL DIOS DE LA DUALIDAD?

¿A dónde iré?
¿A dónde iré?
El camino del dios de la dualidad.
¿Acaso es tu casa en el sitio
de los descarnados?
¿en el interior del cielo?,
¿o solamente aquí en la
tierra es el sitio de los descarnados?

(*Cantares Mexicanos*, fol. 35 v.)

Nos enloquece el Dador de la vida,
nos embriaga aquí.

Nadie puede estar acaso a su lado,
tener éxito, reinar en la tierra.

Sólo tu alteras las cosas.
Como lo sabe nuestro corazón:
nadie puede estar acaso a su lado,
tener éxito, reinar en la tierra.

(*Ms. Romances de los señores de la Nueva España*, fols. 4 v. y 5 v.)

¿AMIGO DEL DADOR DE LA VIDA?

No en parte alguna puede estar la casa del inventor de sí mismo.

Dios, el señor nuestro, por todas partes es invocado,
por todas partes es también venerado.
Se busca su gloria, su fama en la tierra.
El es quien inventa las cosas,
él es quien se inventa a sí mismo: Dios.
Por todas partes es invocado,
por todas partes es también venerado.
Se busca su gloria, su fama en la tierra.

Nadie puede aquí,
nadie puede ser amigo
del Dador de la vida;
sólo es invocado,
a su lado,
junto a él,
se puede vivir en la tierra.

El que lo encuentra,
tan sólo sabe bien esto: él es invocado,
a su lado, junto a él,
se puede vivir en la tierra.

Nadie en verdad
es tu amigo,
¡oh Dador de la vida!
Sólo como si entre las flores
buscáramos a alguien,
así te buscamos,
nosotros que vivimos en la tierra,
mientras estamos a tu lado.
Se hastiará tu corazón,
sólo por poco tiempo
estaremos junto a tí y a tu lado.

HIMNOS A HUITZILOPOCHTLI Y A LA DIOSEA MADRE

¡Huitzilopochtli, el joven guerrero,
el que obra arriba, va andando su camino...!
—No en vano tomé el ropaje de plumas amarillas:
porque yo soy el que ha hecho salir el sol.
El Portentoso, el que habita en región de nubes:
¡uno es tu pie!
El habitador de fría región de alas:
¡se abrió tu mano!

Al muro de la región de ardores,
se dieron plumas, se va disgregando,
se dio grito de guerra... ¡Ea, ea, ho ho!
Mi dios se llama Defensor de hombres.

Oh, ya prosigue, muy vestido va de papel,
el que habita en la región de ardores, en el polvo,
en el polvo se revuelve en giros.

¡Los de Amantla son nuestros enemigos!
¡Ven a unirme a mí!
¡Los de Pipiltlan son nuestros enemigos!
¡Ven a unirme a mí!
Con combate se hace la guerra:
¡Ven a unirme a mí!

¡El Aguila, el Aguila, Quilaztli,
con sangre tiene cercado el rostro,
adornada está de plumas!
¡Plumas-de-Aguila vino,
vino a barrer los caminos!
Ella, Sabino de Chalma, es habitante de Colhuacan.

Donde se extienden los abetos,
 en el país de nuestro origen.
 La Mazorca, en divina tierra
 en palo de sonajas está apoyada.
 Espinas, espinas llenan mi mano,
 espinas, espinas llenan mi mano.
 La mazorca, en divina tierra,
 en palo de sonajas está apoyada.
 Escoba, escoba llena mi mano,
 escoba, escoba llena mi mano.
 La Mazorca, en divina tierra
 en palo de sonajas está apoyada.

Es 13-Aguila nuestra Madre, la Reina de los de Chalma:
 ¡su cacto es su gloria!
 ¡Que mi príncipe Mixcóatl melleve...!

Nuestra Madre, la Guerrera,
 nuestra Madre, la Guerrera,
 el Ciervo de Colhuacan...
 ¡de plumas es su atavío!

Ya el sol prosigue la guerra,
 ya el sol prosigue la guerra:
 sean arrastrados los hombres:
 ¡acabarás eternamente!
 El Ciervo de Colhuacan...
 ¡de plumas es su atavío!

Ah, Pluma-de-Aguila, no máscara,
 el que sube no (tiene) máscara:
 ... (El Ciervo de Colhuacan:
 ¡de plumas es su atavío!)

(Códice Matritense del Real Palacio fols. 273 v. y ss.)

EL DESCUBRIMIENTO DEL MAÍZ

Así pues de nuevo dijeron (los dioses):
 ¿Qué comerán (los hombres), oh dioses?,
 ¡que descienda el maíz, nuestro sustento!

Pero entonces la hormiga va a coger
 el maíz desgranado, dentro del Monte de nuestro sustento.

Quetzalcóatl se encuentra a la hormiga,
 le dice:

¿Dónde fuiste a tomar el maíz?,
 dímelo.

Mas la hormiga no quiere decírselo.

Quetzalcóatl con insistencia le hace preguntas.

Al cabo dice la hormiga:

En verdad allí.

Entonces guía a Quetzalcóatl,
 éste se transforma enseguida en hormiga negra.
 La hormiga roja lo guía,
 lo introduce luego al Monte de nuestro sustento.
 Entonces ambos sacan y sacan maíz.
 Dizque la hormiga roja
 guió a Quetzalcóatl
 hasta la orilla del monte,
 donde estuvieron colocando el maíz desgranado.

Luego Quetzalcóatl lo llevó a cuestras a Tamoanchan.
 Allí abundantemente comieron los dioses;
 después en nuestros labios puso maíz Quetzalcóatl,
 para que nos hiciéramos fuertes.
 Y luego dijeron los dioses:
 ¿Qué haremos con el Monte de nuestro sustento?
 Mas el monte allí quiere quedarse,
 Quetzalcóatl lo ata,
 pero no puede moverlo.

Entre tanto echaba suertes Oxomoco,
 y también echaba suertes Cipactónal,
 la mujer de Oxomoco,

Muerte y vida: Mictlantecuhtli y
 Quetzalcóatl, un aspecto de la dualidad
 (Códice Vaticano B, p. 75).



porque era mujer Cipactónal.
 luego dijeron Oxomoco y Cipactónal:
 Tan sólo si lanza un rayo Nanáhuatl,
 quedará abierto al Monte de nuestro sustento.

Entonces bajaron los tlaloques (dioses de la lluvia),
 los tlaloques azules,
 los tlaloques blancos,
 los tlaloques amarillos,
 los tlaloques rojos.

Nanáhuatl lanzó enseguida un rayo
 entonces tuvo lugar el robo
 del maíz, nuestro sustento,
 por parte de los tlaloques.
 El maíz blanco, el oscuro, el amarillo,
 el maíz rojo, los frijoles,
 la chí, los bledos,
 los bledos de pez,
 nuestro sustento,
 fueron robados para nosotros.

(Códice Chimalpopoca, 40 v.)

NADA PERDURA EN LA TIERRA

¿Acaso de verdad se vive en la tierra?
 No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.
 Aunque sea jade se quiebra.
 aunque sea oro se rompe,
 aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar,
 no para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.

¿Acaso hablamos algo verdadero aquí, Dador de la Vida?
 Sólo soñamos, sólo nos levantamos del sueño.
 Sólo es un sueño...
 Nadie habla aquí de verdad...

¿Acaso son verdad los hombres?
 Por tanto ya no es verdad nuestro canto.
 ¿Qué está por ventura en pie?
 ¿Qué es lo que viene a salir bien?

(*Cantares mexicanos*, fols. 17 r., 5 v. y 10 v.)

QUETZALCOATL, EL DIOS DUAL Y EL DESTINO, TONALLI, DE LOS HUMANOS

Se decía que desde el doceavo cielo
 a nosotros los hombres nos viene el destino.
 Cuando se escurre el niño
 de allá viene su suerte y destino,
 en el vientre se mete,
 lo manda el Señor de la dualidad.

¿Es verdad acaso? ¿Lo mereció el señor, nuestro príncipe,
 Quetzalcóatl, el que inventa hombres, el que los hace?
 ¿Acaso lo determinó el Señor, la Señora de la dualidad?
 ¿Acaso fue transmitida la palabra?

(*Códice matritense*, Textos de los Informantes indígenas de Sahagún, t. VIII, fol. 175 v.)

LOS TONALLI, "DESTINOS", FAVORABLES Y ADVERSOS

El que nacía en esas fechas (*Ce Xóchitl*: Uno Flor...) fuese noble o puro plebeyo, llegaba a ser amante del canto, divertidor, comediante, artista.

Tomaba esto en cuenta, merecía su bienestar y su dicha, vivía alegremente, estaba contento en tanto que tomaba en cuenta su destino, o sea, en tanto que se amonestaba a sí mismo, y se hacía digno de ello.

Pero el que no se percató de esto, si lo tenía en nada, despreciaba su destino, como dicen, aun cuando fuera cantor o artista, forjador de cosas, por esto acaba con su felicidad, la pierde. No la merece. Se coloca por encima de los rostros ajenos, desperdicia totalmente su destino. A saber, con esto se engríe, se vuelve petulante.

Anda despreciando los rostros ajenos,
 se vuelve necio y disoluto su rostro y su corazón,
 su canto y su pensamiento,
 ¡poeta que imagina y crea cantos, artista del canto necio y disoluto!

Y el signo Siete Flor
 se decía que era bueno y malo.

En cuanto bueno: mucho lo festejaban
 lo tomaban muy en cuenta los pintores,
 le hacían la representación de su imagen,
 le hacían ofrendas.

En cuanto a las bordadoras,
 se alegraban también con este signo.
 Primero ayunaban en su honor,
 unas por ochenta días, o por cuarenta,
 o por veinte ayunaban.

Y he aquí por qué hacían estas súplicas y ritos:
 para poder hacer algo bien,
 para ser diestros,
 para ser artistas, como los toltecas,
 para disponer bien sus obras,
 para poder pintar bien,
 sea en su bordado o en su pintura.

Por esto todos hacían incensaciones.
 Hacían ofrendas de codornices.
 Y todos se bañaban, se rociaban
 cuando llegaba la fiesta,
 cuando se celebraba el signo Siete Flor.

Y en cuanto malo (este signo),
 decían que cuando alguna bordadora
 quebrantaba su ayuno,
 dizque, merecía
 volverse mujer pública,
 ésta era su fama y su manera de vida,
 obrar como mujer pública...

Pero la que hacía verdaderos merecimientos,
 la que se amonestaba a sí misma,
 le resultaba bien:
 era estimada,
 se hacía estimable,
 donde quiera que estuviese,
 estaría bien al lado de todos
 sobre la tierra.

Como se decía también,
 quien nacía en ese día,
 por esto será experto
 en las variadas artes de los toltecas,
 como tolteca obrará.
 Dará vida a las cosas,
 será muy entendido en su corazón,
 todo esto, si se amonesta bien a sí mismo.

(*Códice Matritense*, fol. 285-286 y 300)

LO QUE ES BUENO EN LA TIERRA

Así andan diciendo los viejos: "Para que no siempre andemos gimiendo, para que no estemos llenos de tristeza, el



Xochipilli, el joven dios de las flores y los cantos, aquí vinculado al Dador de la vida y al maíz, 'nuestra carne' (*Códice Magliabecchi*, p. 35).

Señor Nuestro nos dio a los hombres la risa, el sueño, los alimentos, nuestra fuerza y nuestra robustez y finalmente el acto sexual, por el cual se hace siembra de gentes”.

Todo esto embriaga la vida en la tierra, de modo que no se ande siempre gimiendo. Pero, aun cuando así fuera, si saliera verdad que sólo se sufre, si así son las cosas en la tierra.

¿acaso por esto se habrá de estar siempre con miedo? ¿Hay que estar siempre temiendo? ¿Habrá que vivir llorando?

Porque, se vive en la tierra, hay en ella señores, hay mando, hay nobleza, águilas y tigres. ¿Y quién anda diciendo siempre que así es en la tierra? ¿Quién anda tratando de darse la muerte? Hay afán, hay vida, hay lucha, hay trabajo. Se busca mujer, se busca marido.

(Códice Florentino, libro V, fol.)

EL DON DE LOS HIJOS

Es verdad que ahora se ha mostrado misericordioso el corazón del Señor Nuestro:

una piedra preciosa, un plumaje de quetzal, ha querido colocarte en tu seno, el que es Señor de la tierra.

Ha querido poner dentro de ti, ha puesto en tu interior la vida el Señor Nuestro... Lo que nosotros soñamos, lo que vimos como en un sueño, el portento, la maravilla, la realidad de una vida que quiso él poner dentro de ti...

(Códice florentino, libro VI, fol. 128 v.- 129 r.)

QUIENES SON LOS PIPILTIN, ‘LOS DE LINAJE’

Aquí también se apropian (se tu aliento, de tu preciosa palabra) los nobles hijos de nuestros señores, los que son de su linaje, realidades preciosas, jades, ajorcas, los nobles hijos de él, sus hechuras, sus descendientes de nuestro príncipe Quetzalcóatl, los que poseen su arte, su encantamiento. Por esto han venido a vivir, por esto nacieron. Lo que les corresponde, su merecimiento, es la estera, la silla de mando, son ellos los que llevan a cuestras, los que llevan la carga del mando. Así luego vinieron a la vida, así nacieron, así fueron creados. Cuando aún era el amanecer, se dispuso, se determinó que ellos fueran señores que ellos gobernarán...

Así sólo vinieron a servir, así sólo nacieron, para que estuvieran en la estera, en la silla de mando. Tú has abierto sus ojos, tú les has abierto sus oídos. Tú has tomado posesión de ellos, los has inspirado. De este modo fueron creados, así vinieron acá. Nacieron en un tiempo, recibieron el baño ritual en un tiempo, de suerte que su destino fue que gobernarán, que fueran señores...

¡Oh vosotros que sois nobles! Los que tenéis a vuestro cargo el agua, el monte, la ciudad. ¿Cómo obráis haciendo prisioneros...? Ya lo habéis visto, conocéis bien las llanuras, los lugares cercanos al agua divina, los campos de batalla allí donde inscriben a la gente, consignan el recuerdo de los hombres, donde introducen en la pintura negra y roja a la gente, donde guardan el recuerdo en los libros de pinturas, Nuestra madre, Nuestro padre, el Sol, el Señor de la tierra.

Tú, que eres hijo de nobles, tú que eres águila, ocelote, ten deseo de ser como las águilas, los ocelotes, los guerreros valientes, los que mueren en la guerra, los que se alegran, los que se regocijan, los que tienen placer, se enriquecen, los que liban el perfume de las flores, los que siempre y por siempre invocan, alegran al sol, el guerrero valiente, el que muere en la guerra, el que es como águila que asciende. Alégrate, regocíjate, en la compañía de otros que entran al cielo, en la casa del sol...

(Códice Florentino, libro Vi, Fol. 17 v.)

LA CONDICION DE LOS MACEHUALTIN, LA GENTE DEL PUEBLO

Y cuando todavía el año *Ce-Tochtli* (1-Conejo) no se había establecido, se abastecían, escondían, almacenaban, guardaban nuestro sustento, el maíz. Nada se arrojaba como desperdicio, todo se guardaba...

Este era el tiempo en que se compraban gentes, se hacía adquisición de personas. Los compradores eran los ricos, los sagaces, los ambiciosos, los bien comidos, los que nada dejaban...

Los que allegaban para su casa... En sus casas metían al huérfano, al pobre, al necesitado, al misérrimo, al que casi muere de hambre, a los que, como dormidos, cuando se levantan, nada encuentran y van a ninguna parte. Los que no hallan su descanso, remedio, auxilio. Entonces se venden a sí mismos, se comen a sí mismos, se tragan a sí mismos. O tal vez venden, entregan a su hijo, a su niño pequeño... Así siempre se convierten en esclavos...

En verdad en tal tiempo hay mucha hambre, cuando se vuelve muy costoso el maíz seco, porque hay escasez de él y era difícil poder mantenerse, y muchos de los nuestros entonces morían de hambre.

Los de la “cola, el ala” (los del pueblo bajo) un poco de hierbita, maderita, leñita recogen, un chilito molido, un labiecito de sal, un poquito de piedra caliza. Vagan en la tristeza, viven afligidos ante los montes, en el barranco, en la llanura. Se dejan ver junto a los muros de piedra, al lado de la casa, en ninguna parte se les ofrece un poco de fuego.

En verdad su corazón conoce los pesares que punzan; su carne los dolores...

Sus lágrimas andan esparciendo, ante los *pipiltin*, ‘los nobles’, andan arrodillándose, sus manos de ellos andan adornando con joyas, junto a donde ellos comen...

La privación (*iconopíllotl*), la miseria (*iconotlacóyotl*), se hacen su vida, en el moente, en la sementera.

Se fatigan por lograr, se ufanan por un chilito, un poco de sal, hierbitas, leñita, un pequeño nopal, un poco de agua.

Aguardan, buscan coger para sí, hurgan, en vano esperan junto al mercado...

(Códice Florentino, lib. VI, fol. 15 v.)



PREPARACION DE LA GUERRA

El *Tlacatecatl*: comandante de hombres,
el *Tlacochealcatl*: señor de la casa de las flechas,
jefe de águilas,
que habla su lengua.
Su oficio es la guerra que hace cautivos,
gran águila y gran tigre.

Aguila de amarillas garras
y poderosas alas,
rapaz,
operario de la muerte.

El genuino *Tlacatécatl*,
el *Tlacochealcatl*: señor de la casa de las flechas,
instruido, hábil,
de ojos vigilantes, dispone las cosas,
hace planes, ejecuta la guerra sagrada.
Entrega las armas, las rige,
dispone y ordena las provisiones,
señala el camino, inquiere acerca de él,
sigue sus pasos al enemigo.
Dispone las chozas de guerra,
sus casas de madera,
el mercado de guerra.
Busca a los que guardarán los cautivos,
escoge los mejores.
Ordena a los que aprisionarán a los hombres,
disciplinados, conscientes de sí mismos.
Da órdenes a su gente,
les muestra
por dónde saldrá nuestro enemigo.

(Códice Matritense de la Real Academia, vol. VIII, fol. 115 v.)

UNA VISION DE LA GUERRA

Hacen estrépito los cascabeles,
el polvo se alza cual si fuera humo:
recibe deleite el Dador de la vida.
Las flores del escudo abren sus corolas,
se extiende la gloria,
se enlaza en la tierra.
¡Hay muerte aquí entre flores,
en medio de la llanura!
Junto a la guerra,
al dar principio la guerra,
en medio de la llanura,
el polvo se alza cual si fuera humo,
se enreda y da vueltas,
con sartaes floridos de muerte.
¡Oh príncipes chichimecas!
¡No temas, corazón mío!
en medio de la llanura,
mi corazón quiere
la muerte al filo de obsidiana.
Sólo esto quiere mi corazón:
la muerte en la guerra...

(Cantares Mexicanos, fol. 9 r.)

LLANTO POR LOS JOVENES GUERREROS EN LA FIESTA DE OCHPANIZTLI, 'BARRIMIENTO'

Y cuando se completó el atavío (de los jóvenes guerreros)
luego, una vez más, se colocaron en fila delante de Motecuh-
zoma. Cada uno le hizo el saludo. Luego salieron, luego allí
se marcharon.

Y entonces, se hizo la danza, la del golpe del brazo y la
mano, allá van quedando aquellos que recibieron insignias y
atavíos. Allá lucen sus insignias, las que habían recibido.
Eran como su premio, que se convertía en vínculo entre
ellos. Así se hacía la danza del golpe del brazo y la mano.
Iban en columnas, como se dijo. Se movían como flores.
Iban esplendorosos al circundar la casa de dios.

Y aquellas que estaban allí mirando, las ancianas, las mu-
jeres respetadas, estimadas, levantaban el llanto, sus cora-
zones se entristecían. Decían:

Estos son nuestros hijitos, aquí los vemos. Si en cinco o
diez días viene a decirse, ¡agua, fuego, guerra! ¿Acaso ha-
brán de volver? ¿Acaso regresarán? ¿Porque en verdad se
van para siempre!

(Códice Florentino, libro II, fol. 71 r.)

DAR ALEGRIA A LA VICTIMA EN LA FIESTA DE LA MADRE DE LOS DIOS

Ella era la Madre de los dioses. La tenían como diosa los
médicos, los sangradores, los que sanan las hemorroides, los
que dan purgantes a la gente, los que curan los ojos. Y tam-
bién las mujeres, las parteras, las que acomodan a la criatu-
ra en el seno materno, las que hacen abortar, las que dicen
los destinos adivinan mirando el agua, las que lo hacen arro-
jando granos de maíz, las que auguran con cordeles, las que
sacn objetos extraños de la gente, las que quitan gusanos de los
dientes, de los ojos.

También invocaban a la Madre de los dioses, los que te-
nían a su cargo los baños de vapor, por ello ponían su ima-

gen en la fachada de los baños. La llamaban 'Abuela de los baños de vapor'.

Y cuando ya iban a celebrar la fiesta (de la Madre de los dioses), cuando ya era el tiempo de la muerte de aquella que era la representación de la Madre de los dioses, los médicos trataban de que se desvaneciera en ella la tristeza, que no fuera a llorar. Le hacían salir la pesadumbre, le daban gusto, la halagaban, la apaciguaban, le pedían que no llorara, le ocultaban su destino, hacían entre sí burla de la muerte.

Escaramuceaban, luchaban, daban gritos de guerra, aullaban como coyotes. Mostraban las insignias, las distribuían, se hacían regalos que se convertían en vínculos para los guerreros. Así se pintaban de blanco, se ponían plumas.

A ella —a la que representaba a la Madre de los dioses— la rodeaban; con esto se mantenía ella erguida.

Y cuando ella ha muerto, entonces un hombre se vestía con su piel. Se colocaba en medio de dos de sus huastecos, que lo llevaban, lo circundaban. Iban pintados de blanco, con cortes, señales de gavilanes. Iban desnudos, sólo con un braguero de cordeles. Cargaban un casquete de papel, con salientes en forma de espiral, sus flores de algodón, sus plumas de quetzal.

Allá dejaban al que llevaba el pellejo de la Madre de los dioses en Tocititlan, 'El lugar de la Abuela'. Colocaban su pellejo sobre una cama de tablas.

(Códice Florentino, libro I, fol. 3 v.-4 r.)

PALABRAS QUE SE DICEN AL DIFUNTO

¡Oh hijo mío!, has conocido ya tu suspiro, has sufrido, el Señor Nuestro ha tenido compasión de ti. Porque en verdad no es aquí nuestra casa en la tierra, porque sólo por un momento, sólo por muy poco tiempo, nos hemos estado calentando aquí al sol. Tan sólo hemos venido a conocer nuestro rostro gracias al Señor Nuestro.

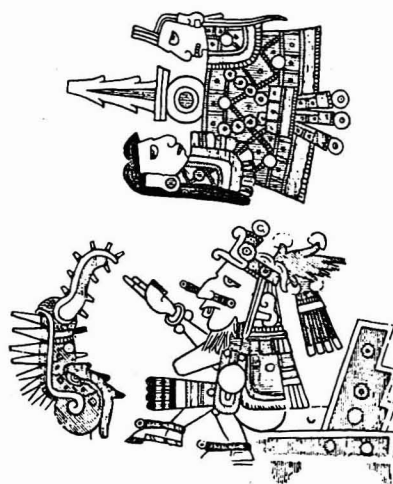
Y ahora Mictlantecuhtli, el Señor de la región de los muertos, se te ha tornado presente, el que se llama Acolnahuácatl, Tzontémoc, 'El que cae de cabeza' y también Mictecacíhuatl, 'Señora de los muertos'. El ha venido a guardarte, ha venido a darte una silla, porque allá en verdad es nuestra casa, allá nuestro común lugar de perdersenos, allá se ensancha la tierra, por allá se hace la salida completa.

Has ido tú mismo al lugar donde de algún modo se existe, al sitio de los descarnados, a donde es la llegada, a donde no hay salida del humo, donde no hay una chimenea. Porque ya no podrás hacer una vez más tu regreso, tu retorno. Porque ya no vendrás a saber de lo que era tuyo aquí, de lo que quedó a tus espaldas. Por cinco, por diez, días o años, has dejado huérfanos, has dejado en abandono a tu gente, tus hijos, tus nietos. Porque ahora ya no habrás de saber cómo acaso ellos habrán de perecer. Porque en verdad nosotros iremos a acercarnos a ti, nos iremos a juntar contigo, en cinco o en diez días o años...

Y cuando mueren los que gobernaban y los *pipiltin*, 'los del linaje', les ponían un jade en su boca. Pero si eran sólo *macehuallin*, 'gente del pueblo', sólo les ponían piedras verdes o pedazos de obsidiana. Se decía que se convertían en su corazón...

(Códice Florentino, libro III, fol. 27 r)

El supremo dios Tonacateuctli, frente al monstruo terrestre. Arriba la pareja humana que hace siembra de gentes (Códice Borgia, p. 9).



TLAHCUILO: EL PINTOR

El pintor: la tinta negra y roja, artista, creador de cosas con el agua negra. Diseña las cosas con el carbón, las dibuja prepara el color negro, lo muele, lo aplica.

El buen pintor: entendido, Dios en su corazón, diviniza con su corazón a las cosas, dialoga con su propio corazón.

Conoce los colores, los aplica, sombrea; dibuja los pies, las caras, traza las sombras, logra un perfecto acabado.

Todos los colores aplica a las cosas, como si fuera un tolteca, pinta los colores de todas las flores.

El mal pintor: corazón amortajado, indignación de la gente, provoca fastidio, engañador, siempre anda engañando.

No muestra el rostro de las cosas, da muerte a sus colores, mete a las cosas en la noche

Pinta las cosas en vano, sus creaciones son torpes, las hace al azar, desfigura el rostro de las cosas.

(Códice Matritense de la Real Academia, fol. 117 v.)

AL TIEMPO DE LA CONQUISTA: UN POEMA DE CACAMATZIN

Amigos nuestros, escuchadlo: que nadie viva con presunción de realeza. El furor, las disputas sean olvidadas, desaparezcan en buena hora sobre la tierra.

También a mí solo
hace poco me decían,
los que estaban en el juego de pelota,
decían, murmuraban:
¿Es posible obrar humanamente?
¿Es posible actuar con discreción?
Yo sólo me conozco a mí mismo.
Todos decían eso,
pero nadie dice verdad en la tierra.

Se extiende la niebla,
resuenan los caracoles,
por encima de mí y de la tierra entera.
Llueven las flores, se entrelazan, hace giros,
vienen a dar alegría sobre la tierra.
Es en verdad, tal vez como en su casa,
obra nuestro padre,
tal vez como plumajes de quetzal en tiempos de verdor,
con flores se matiza,
aquí sobre la tierra está el Dador de la vida.
En el lugar donde suenan los tambores preciosos,
donde se hacen oír las bellas flautas,
del dios precioso, del dueño del cielo,
collares de plumas rojas
sobre la tierra se estremecen.

Envuelve la niebla los cantos del escudo,
sobre la tierra cae lluvia de dardos,
con ellos se oscurece el color de todas las flores,
hay truenos en el cielo.
Con escudos de oro
allá se hace la danza.

Yo sólo digo,
yo, Cacamatzin,
ahora sólo me acuerdo
del señor Nezahualpilli.
¿Acaso allá se ven,
acaso allá dialogan
él y Nezahualcóyotl?

En el lugar de los atabales
yo de ellos ahora me acuerdo.
¿Quién en verdad no tendrá que ir allá?
¿Si es jade, si es oro,
acaso no tendrá que ir allá?
¿Soy yo acaso escudo de turquesas,
una vez más cual mosaico volveré a ser incrustado?
¿Volveré a salir sobre la tierra?
¿Con mantas finas seré amortajado?
Todavía sobre la tierra, cerca del lugar de los atabales,
de ellos yo me acuerdo.

(*Romances de los señores de la Nueva España*, Colección Latinoamericana de la Universidad de Texas, fol. 5 v. - 6 r.)

NUESTRA HERENCIA: UNA RED DE AGUJEROS

Y todo esto pasó con nosotros.
Nosotros lo vimos,
nosotros lo admiramos.
Con esta lamentosa y triste suerte
nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos,
es como si bebiéramos agua de salitre.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su resguardo,
pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad.

Hemos comido palos de colorín,
hemos masticado grama salitrosa,
piedras de adobe, lagartijas,
ratones, tierra en polvo, gusanos...
Comimos la carne apenas,
sobre el fuego estaba puesta.
Cuando estaba cocida la carne,
de allí la arrebataban,
en el fuego mismo la comían.

Se nos puso precio.
Precio del joven, del sacerdote,
del niño y de la doncella.

Basta: de un pobre era el precio
sólo dos puñados de maíz,
sólo diez tortas de mosco;
sólo era nuestro precio
veinte tortas de grama salitrosa.

Oro, jades, mantas ricas,
plumajes de quetzal,
todo eso que es precioso,
en nada fue estimado...

(*Ms. Anónimo de Tlatelolco*, 1528, Biblioteca Nacional de París, p. 33-34)

EL MUNDO, LIBRO DE PINTURAS DEL DADOR DE LA VIDA

Con flores escribes, Dador de la vida,
con cantos das color,
con cantos sombreas
a los que han de vivir en la tierra.
Después destruirás a águilas y tigres,
sólo en tu libro de pinturas vivimos,
aquí sobre la tierra.
Con tinta negra borrarás
lo que fue la hermandad,
la comunidad, la nobleza.
Tú sombreas a los que han de vivir en la tierra.
Sólo en tu libro de pintura vivimos,
aquí sobre la tierra.

(*Ms. Romances de los señores de la Nueva España*, fol. 35 r.)

Jean Claude Masson

HUELLA

Coser la huella
Delicadamente exhumarla
Quitarle el polvo
Mecerla
Acostarla en una caja de zapatos
Llevarnos a la huella bajo el brazo
Hasta lo más secreto de nuestra habitación
Dejarla reposar
Dos tres días —un ramo
De siempre vivas a su cabecera
Luego
En una botella enterrarla
Y colocarla sobre la consola
Frente al espejo
Para hablarle de vez en cuando
O bien arrojarla al mar

Poeta, traductor de poesías y ensayista belga, nacido en Jupille, Lieja, en 1950. Sus dos últimos libros de poesía son *Mots Croisés* (La Clé des Champs, 1975) y *L'Alpha et l'Oméga* (Paris, 1979). Entre sus traducciones destaca la del segundo volumen de la obra poética de Octavio Paz, publicado bajo el título de *D'un mot à l'autre* (Gallimard, Paris, 1980). Ha hecho cuatro viajes a México y es un excelente conocedor de la poesía mexicana de hoy.

Traducción de Ulalume González de León

Fernando Ainsa

LOS NAUFRAGIOS DE MALINOW

Ahora nos lo decimos todos: no debería haber sido tan difícil creer a Malinow.

Sin embargo, cuando venía a contarnos un nuevo naufragio que había visto, había algo en su aire de extranjero rubio, descendiente de rusos blancos, que no nos inspiraba confianza.

Ahora que Malinow se ha ido, las noches de invierno se nos hacen más largas en la rueda de pescadores y contrabandistas que formamos en el Bar Jiménez, y hay quien asegura que, en esta costa barrida por vientos tan contradictorios, los naufragios que nos contaba Malinow podían haber existido realmente.

Podían, sí.

Porque en la parte más abierta de estas playas, donde el océano rompe con más fuerza, se ven los restos de muchos barcos que encallaron alguna vez llevados por un temporal, arrastrados por una corriente. Con paciencia y memoria se podría trazar un mapa punteando los naufragios, precisando las fechas que se remontan hasta galeones y carabelas de la época colonial, hoy devorados por completo por la espuma y la arena.

Ahora que Malinow se ha ido, hay quienes reconstruyen con cuidado estos posibles mapas de nuestra costa, llenos de cruces y de una historia que, en cualquiera de los casos, ninguno de nosotros ha vivido, pero que él aseguraba haber visto en sus paseos solitarios en las noches de tormenta.

Pero entonces, cuando Malinow entraba en el Bar de Jiménez, lo recibían sólo sonrisas y miradas incrédulas. Las burlas eran aún mayores cuando decidía contar, una y otra vez, con pequeñas variantes, siempre hablando en tiempo presente, su naufragio favorito: cómo su abuelo Boris había llegado a este país, naufragando en una de las puntas más agreste y lejana de la playa que se pierde en el oeste.

Sus mechones de pelo rubio pajizo le caían sobre la frente y los ojos de azul claro se le iluminaban, como si estuviera viendo lo que nos decía:

“...y cuando todos los pasajeros se han salvado, y los botes están en la orilla, el abuelo Boris, capitán responsable del barco, lo mira por última vez, sube con dificultad al puente de mando, tan inclinada está ya la cubierta, y toma de su cabina todos los papeles del navío y los guarda con cuidado en su bolsillo...”

En esos momentos de su relato, Malinow esperaba siempre que alguno de nosotros lo interrumpiera para hacerle preguntas, pero todos —aunque lo escucháramos con atención— nos hacíamos los distraídos. Malinow era demasiado rubio para que lo que contara inspirara confianza, pero también era demasiado entusiasta para callarse ante nuestra indiferencia. Y así seguía con grandes gestos:

“...y aunque el temporal arrecia, el abuelo capitán revisa con parsimonia los cajones donde tiene su brújula personal,

un reloj de oro y las fotos de su familia. El barco se escora aún más, y crujidos que parecen lamentos brotan de los maderos y de los hierros, para subir desde las bodegas inundadas hasta el puente de mando, como un himno de difuntos que se mezcla con el ruido de las olas que se rompen contra el casco, que lamen con ferocidad la cubierta y entran a borbollones espesos por los ojos de buey de vidrios despedazados. Abuelo examina los restos húmedos de su pequeño mundo que está por desaparecer y sube al único puente que emerge ahora de las aguas. Desde allí observa la playa, donde su tripulación y los pasajeros lo esperan con impaciencia, batidos los rostros por la lluvia y por el viento. El capitán Boris está satisfecho porque todos se han salvado, porque todos están sanos y salvos gracias a su sangre fría y a la seguridad con la que personalmente ha organizado el salvataje antes de pensar en sí mismo. Baja luego un pequeño bote que se balancea sobre la borda, salta sobre su frágil casco con la gorra calada sobre los ojos, empuña los remos y va hacia ellos. Abuelo esquivo con habilidad unas rocas y llega a la playa en el justo momento en que, rodeado de un estallido final de hierros y maderas, el barco se parte y desaparece bajo las grandes olas que cubren triunfalmente sus restos para siempre. El capitán Boris estrecha la mano de cada uno de los pasajeros, abraza a sus tripulantes y oficiales, y llora en silencio. Así llegó mi abuelo, el capitán ruso Boris, a este país.”

No recordamos cuántas veces nos contó Malinow este naufragio que se entroncaba con la historia pretendida de su sangre. Cada vez que nos lo contaba, a falta de otros naufragios que hubiera visto la noche anterior, añadía algún nuevo detalle, una pequeña variante, algún capítulo anterior o posterior de la historia de su abuelo que “nunca más se había vuelto a embarcar y que había caminado por esta costa hasta el fin de sus días, sus ojos fijos en un horizonte tras el cual habían quedado los suyos, en la lejana Rusia”.

Malinow contaba: “Abuelo se quedó a vivir aquí y se casó con una criolla que le dio una hija —mi madre— el mismo día en que murió desangrada sin esperanza de socorro médico.”

Cuando nos contaba esta historia, su piel clara dorada por el sol se le perlaba de gotas de sudor casi imperceptibles. Era una emoción que parecía venirle de muy adentro, pero en la que ninguno de nosotros quería creer.

Ahora que Malinow se ha ido, pensamos a veces que fuimos muy cobardes, porque nadie le dijo en la cara lo que se decía cuando salía del bar, tarde en la noche: “Su abuelo Boris había llegado a esta tierra desde Rusia, pero no como capitán de barco sino como integrante de un grupo de campesinos que huía de los vientos que recorrían ese país por los años 1910, y que ninguno entendía”. Había llegado de Rusia, sí, pero con una mujer y dos hijos, que abandonó poco después para escapar con una linda criolla, y venirse hasta



este pueblo a orillas del mar, lejos de la colonia que los rusos habían fundado en el interior, lejos de aquí, y a la que nunca volvió. Los más viejos de entre nosotros aseguraban que Boris nunca supo nadar, que le tenía miedo al mar y que nunca se bañó en la playa, ni siquiera cuando hacía calor y hasta las viejas beatas se mojaban los tobillos levantándose las faldas con una olvidada picardía. Ni siquiera entonces, no.

Esto es lo que se decía entonces, cuando Malinow había salido del bar, pero ahora que se ha ido hay quien ha recordado de golpe haber visto en la casa que el abuelo Boris levantó sobre las rocas de la punta oeste, una brújula, un reloj de oro y viejos papeles escritos en extraños caracteres enmarcados en las paredes. Ahora, otros también recuerdan que alguien, también rubio, venía a veces de lejos a visitarlo y que fumaban en silencio en la terraza, frente al mar, y aseguran que ese hombre más joven que él, había sido uno de los oficiales de aquel barco que naufragó en nuestra costa.

Ahora que Malinow se ha ido, el maestro del pueblo, que viene algunas veces a tomarse una cerveza con nosotros, nos ha dicho que Malinow, como un viejo marinero inglés al que había cantado un poeta de cuyo nombre no se acordaba, sufría de una terrible agonía que lo obligaba a contar una y otra vez un naufragio, para calmarse al final, pero sintiendo unos días después una nueva angustia que le arrebatava el corazón, incendiaba su pecho, y le hacía ver en el rostro de cada uno de nosotros un eco posible a una historia condenada a nunca terminar. El maestro del pueblo se pregunta ahora si no debió interrumpir alguna vez a Malinow para preguntarle si, en algún momento de su vida, no había matado un albatros.

Ahora que Malinow se ha ido nos hacemos muchos reproches, pero hay que reconocer que del relato de sus naufragios no quedaban trazas. No había maderas flotando, no habían mástiles de veleros, ni cascos de barco sobresaliendo de entre las olas encallados en la arena de nuestras playas para apoyar su testimonio.

No había supervivientes de sus naufragios, no había S.O.S. lanzados sobre las olas, no había otro relato que el suyo, contado con grandes gestos en el centro de la rueda del Bar Jiménez.

¿Cómo aceptar que sólo sus ojos habían traspasado las tinieblas cortadas por rayos y centellas, para ver cómo se hundían sin dejar rastros sus grandes y pequeños barcos, sus veleros, sus chalupas, sus buques mercantes de banderas desconocidas?

A veces —hay que decir la verdad ahora que Malinow se ha ido— detrás de su relato llegaba una débil prueba a nuestras playas. Recordemos, por ejemplo, cómo una mañana se nos apareció el mar cubierto de esferas blancas, miles de huevos que flotaban y que se depositaron en la orilla con la

suavidad de la calma que siguió a la violencia de un temporal de otoño. Recordemos que tres días antes, Malinow nos había contado que un pequeño buque mercante andaba a la deriva frente al cabo que cierra en la parte oeste la playa, y que para evitar encallar en sus rocas había visto cómo la tripulación arrojaba docenas de cajones de huevos por la borda. Recordemos ahora cómo nos reímos a sus espaldas, porque su fantasía nos parecía haber rebasado el margen de la credibilidad que otros naufragios podían haber tenido. Ahora que Malinow se ha ido, somos capaces de imaginar barcos cargados de huevos, y que en las grandes ciudades se comen los huevos venidos de alguna parte y —por qué no— de algún puerto lejano.

Se pudo, sí, haber creído a Malinow cuando aún estaba entre nosotros. Porque nosotros, pescadores y contrabandistas, sabemos que en nuestra costa naufragan muchos barcos, más allá de los límites de nuestro territorio. Lo leemos a veces en los periódicos, lo escuchamos en la radio, sabemos que en invierno hay pueblos enteros que ven debatirse frente a sus ojos, agolpados en las playas barridas por tempestades, barcos que se hunden luego con estrépito. Sabemos cómo, en las madrugadas solitarias que siguen a estos naufragios, muchos habitantes de esos pueblos se aventuran en los barcos semi-hundidos, para traerse los equipajes, las linternas, los metales, las maderas preciosas de puertas y balastradas. Sabemos que los barcos son saqueados y desprovistos de todo bronce y hierro antes de que el óxido llegue. Sabemos que esos saqueos duran varios meses y que el tiempo se encarga de lo demás; que en unos años esos barcos de colores vivos y de pabellones diversos se vuelven un montón de hierros, donde es imposible imaginar el impecable trazado original de una proa. Y sabemos, finalmente, que aquel naufragio que fue titular de una primera página de un diario de la capital, es ahora solamente una cruz de un memorioso en un mapa, parte de un paisaje que no puede imaginarse sin sus despojos; nada más.

Más allá de nuestra costa pasan estas catástrofes que merecen la atención, pero aquí no era posible porque sólo Malinow con su aire de rubio solitario y mentiroso aseguraba haber visto un naufragio entre dos centellas y una tempestad. Ahora que se ha ido nos decimos que, aunque pasaran lejos, tal vez él podía vivirlos como si los viera, o que los veía aunque hubieran acaecido muchos años o décadas atrás. ¿No nos hablaba, a veces, de barcos de antiguo velamen o de diseño superado?

“De allí le venía el alma compleja, el llamado confuso de las aguas, la voz inédita e implícita de todas las cosas del mar, de los naufragios, de los viajes lejanos, de las travesías peligrosas...” recita ahora burlonamente el maestro del pueblo, citando a otro poeta cuyo nombre tampoco podía recor-



dar, pero del que sabía era portugués, lo que nos asombraba, como si los poetas no pudieran ser portugueses.

En los meses que precedieron su partida, Malinow se nos apareció más agitado que nunca. Madrugaba más que ninguno de nosotros, caminaba a lo largo de las playas desiertas los días de temporal, cuando nadie se atrevía a aventurarse fuera de su rancho, y volvía empapado, muy tarde en las madrugadas, con los ojos iluminados por un nuevo naufragio al que había asistido como testigo privilegiado. El último invierno que pasó entre nosotros, Malinow fue el único en aventurarse en la Punta del Diablo, donde las rocas terminan en forma abrupta en el mar que se convierte en océano hacia el este de ese cabo, más allá del faro abandonado hace ya muchos años. En esos meses Malinow era el único que hablaba en las veladas del Bar Jiménez, para mirarnos beber en silencio, para compartir su último relato.

A fines de ese invierno, una noche excepcionalmente agradable, Malinow entró con la frente perlada de gotas de sudor y nos dijo, casi gritando: "No me creerán, pero hoy me ha

pasado algo extraordinario." Nadie le preguntó "¿Qué has visto hoy, Malinow?", como a veces hacíamos, sin disimular nuestra ironía, porque ni ese día ni la noche anterior temporal alguno había barrido la costa para justificar la historia de un naufragio percibido entre los relámpagos.

Pese a nuestro silencio, Malinow nos contó en su hábil presente histórico: "Estoy esta tarde en la playa, a la altura del Fortín, cuando creo ver el resto de un mástil movido por las olas, al borde del mismo mar. Al acercarme me doy cuenta de que no es una madera la que flota en la orilla, sino un cuerpo humano, más bien los restos de un cuerpo desfigurado por el mar. Es el cadáver de un hombre de unos cuarenta y cinco años, bien vestido con los andrajos de un smoking o de un frac, algo así. No está hinchado como suelen estar los ahogados que yo he visto tantas veces balancearse en las olas; sus rasgos son casi normales, pero como mordidos por la vida del mar, comenzados a disolverse para siempre en el cuerpo de peces, crustáceos y algas. Se le ve, pese a todo, un algo de elegancia perdida, de auténtico señor caído al mar, en sus dedos azulados, en los zapatos de charol, en el perfil de su rostro, en ese conjunto de cosas sutiles que nos dicen que alguien no es de nuestro mundo aunque haya irrumpido en él. Así era el ahogado que me encontré esta tarde en la playa, a la altura del Fortín".

Nadie parecía escuchar a Malinow. Todos aparentábamos estar preocupados por el juego de cartas, por el vaso que se vaciaba, por la puerta que se abría y cerraba al golpe de los que iban llegando al bar. Malinow siguió hablando, como ordenando para sí mismo los recuerdos frescos de esa tarde asoleada del mes de agosto, de este último invierno que pasaría entre nosotros.

"Estoy mirando el cuerpo, cuando una ola le abre los restos del smoking y veo un gran sobre alargado en su bolsillo. Me inclino y lo tomo. Está empapado y cerrado con un lacre. Cuando lo voy a abrir, oigo un rumor que viene del mar. Una lancha automóvil se acerca a gran velocidad, dando saltos sobre el agua. Más allá, un yate se balancea con suavidad, inmóvil en la tarde apacible. Tengo miedo, no sé por qué. Agachado, trato de que no me vean y me escurro entre las dunas y me echo al borde mismo del bosque de eucaliptus que bordea el camino que lleva a la estancia de Don Miguel. Acostado en la arena, veo llegar la lancha que recorre con lentitud la playa. En la proa, un hombre de unos sesenta años mira con binoculares la orilla hasta que descubre el cuerpo del ahogado y con gestos amplios indica a dos marineros que se acerquen. Observando la costa desierta, lo izan con exagerado disimulo, lo esconden tras la borda y hurgan entre sus ropas como si buscaran el gran sobre lacrado que tengo yo entre mis manos".

La lancha no se va. Está detenida a dos metros de la orilla





y el hombre de los binoculares barre lentamente la playa como si buscara algo, como si buscara a alguien más. Con las piernas abiertas para mantener el equilibrio parece fijarse por un segundo en el borde del bosque donde estoy escondido. Pero la tarde está cayendo y cada vez hay menos luz. De golpe la lancha se pone en movimiento y se va como llegó, tragada por la distancia, hasta llegar junto al yate que levanta amarras y se esfuma en el horizonte”.

Una vez más Malinow ha quedado solo con su historia, el ahogado llevado lejos de cualquier otro testigo. Pero esta vez hay un sobre lacrado y húmedo que ha quedado en sus manos. Y Malinow nos dice: “Entonces lo abro y encuentro varios miles de dólares en billetes de cien y de quinientos”.

Nuestro silencio fue de una inesperada atención, conquistada a golpes por las palabras “billetes, miles de dólares”. Lo miramos y vimos sus claros ojos llenos de satisfacción: por fin había comprado nuestra incredulidad.

Alguien le dijo entonces: “A ver Malinow, muéstranos un billete”.

Con la calma de su nueva posición conquistada, Malinow respondió: “Lo siento, no tengo ninguno aquí; estaban mojados y los estoy secando en casa, junto a la estufa”.

“¿Ni uno, Malinow, no tienes ni uno para pagarnos una copa? ¿No tienes ni uno para pagarnos un poco de confianza en lo que dices?”— le dijo otro, y nos echamos a reír.

Todos reían menos Malinow. Alguien había mencionado una palabra —confianza— que lo había herido para cambiar su rostro para siempre. Empezó a tartamudear, quiso gritar entre el estruendo de la carcajada general: “Pero además de los miles de dólares, me he encontrado una mujer muy hermosa”.

Nadie hacía caso a Malinow. Después de años de oírlo en silencio, todos se reían y hacían ruidos desagradables para terminar de una vez por todas con sus historias de ahogados, naufragios y botines perdidos. La emoción parecía escaparse de los puños tensos de Malinow y su voz se quebró en sollozos cuando gritó: “Me he encontrado una mujer hermosa desvanecida unos metros más allá del ahogado, enganchado su cuerpo entre dos rocas, un vestido de noche negro pegado a su piel como si fuera una auténtica sirena. La creía muerta, pero estaba viva, y la tomo en mis brazos y ella abre sus ojos inmensos verde claro y me mira profundamente, como nunca nadie me ha mirado en mi vida”.

No escuchábamos a Malinow. Había llegado nuestra hora y todos le gritamos: “ruso mentiroso, nieto de un campesino cobarde que siempre le tuvo miedo al mar, estamos hartos de oírte Malinow. Basta, ruso, basta”.

Y Malinow, quebrado para siempre, seguía diciendo: “La llevo a casa donde está durmiendo. La abrigo, enciendo la

estufa, me está esperando...”

Me adelanté entre las burlas de todos y le dije a Malinow con una gran carcajada: “Apúrate en volver al lado de tu sirena. A lo mejor se despierta y se te escapa con los dólares. Mira qué buena historia tendrás para contar mañana por la noche”.

Malinow nos miró a cada uno de nosotros, buscando uno solo que no se estuviera riendo, y fue entonces cuando se dio cuenta de que la piel exageradamente blanca que siempre lo separó de todos nosotros estaba rasgada y el pasivo silencio, roto.

Y entonces Malinow salió, y cuando esperamos volverlo a ver la noche siguiente como si no hubiera pasado nada, dispuesto a contarnos una nueva mentira, supimos que se había ido.

No hemos vuelto a ver desde entonces a Malinow. Pero sabemos de él o creemos saber porque, atenuados por la distancia y el tiempo (¿sabe alguien a qué velocidad viajan los rumores?), nos llegan vagos ecos, no precisamente de Malinow, sino de una pareja de rubios con aire eslavo que se ha establecido con un bar más allá del Cabo Polonio. Dicen que el dueño de ese bar cuenta todas las noches historias de naufragios que vio en un punto de la costa donde nació y vivió durante muchos años —y que nosotros quisiéramos ahora que fuera la nuestra. Dicen que los parroquianos de ese bar lo escuchan asombrados y que una mujer rubia muy hermosa sonríe con aire feliz, sentada detrás de una gran caja registradora.

Eso es lo que dicen algunos.

Porque hay otros que dicen que esa pareja de rubios (en los rasgos del hombre queremos descubrir a Malinow) cuenta naufragios que dicen haber visto tomados del brazo, paseando los días y las noches de tempestad por esa costa oceánica. Ahora, allá, al parecer todos lo creen, porque cuando los cuenta por la noche, rodeado de sus propios parroquianos, ella —la rubia— dice, de vez en cuando, “sí, es verdad” o “así fue”.

Pero unos y otros —todos nosotros— sentimos que lo más importante, desde que se ha ido Malinow de nuestro pueblo, es que aquí no pasa nada digno de ser contado y que la verdad de nuestras vidas cotidianas es muy aburrida. Ahora sentimos con angustia que este pueblo necesita —como tal vez lo necesitan otros pueblos— de algo que parezca mentira para seguir viviendo y para que las noches de invierno sean menos largas.

En realidad —nos lo decimos todos— no debería haber sido tan difícil creer a Malinow.

Lelia Driben

MÁS ALLÁ DE LA APARIENCIA

ENTREVISTA A ALBERTO RÀFOLS CASAMADA

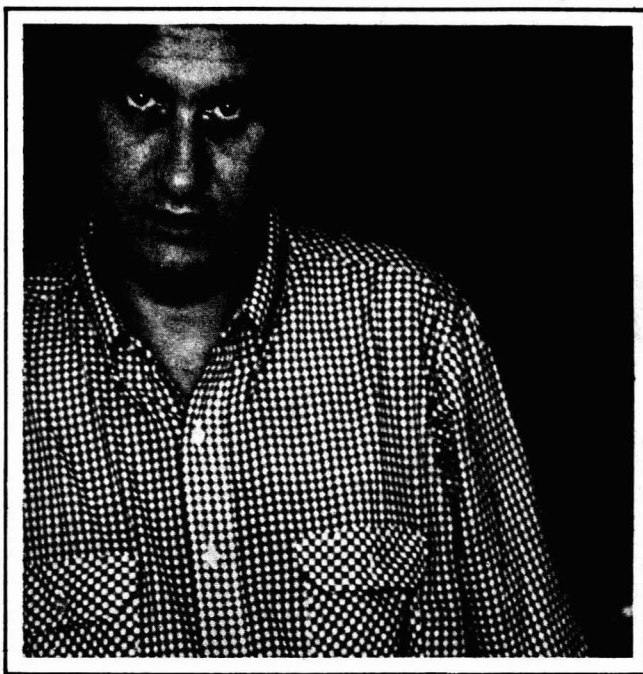
Esta entrevista a Alberto Ràfols Casamada —quien obtuvo el Premio Nacional de arte en España en 1980— se realizó en el marco de su última exposición individual, presentada aquí por Galería Ponce. Ràfols Casamada es uno de los artistas catalanes que, en los años 50 y 60, contribuyeron a definir las nuevas corrientes artísticas que, a pesar del oscurantismo reinante, se impusieron en el ambiente cultural de su país. De la dura batalla que tuvieron que librar, él y sus contemporáneos, para hacer valer las nuevas propuestas formales, de los comienzos en medio de los avatares de la Guerra Civil, de sus preocupaciones plásticas, habló, pausada y largamente, el pintor, durante la plática. En cuanto a su exposición recogemos, como balance, la continuidad dentro de un discurso resuelto mediante una extremada síntesis compositiva, en la que los matices del color se despliegan a través de manchas evanescentes para reiterar una misma metáfora: la del vacío que se abre hacia lo etéreo, lo diáfano, lo sutil.

—Ràfols, si naciste en 1924, en el 36, cuando empezó la Guerra Civil, tenías más o menos 11 años y seguramente estabas haciendo tus primeros dibujos. Cuéntame algo de eso.

—Sí, tuve que dejar la escuela y pude dedicarme con mayor atención a tomar apuntes, a bocetar. Paradójicamente, la guerra me permitió, por un tiempo, una vida al aire libre que en periodos de clase y en Barcelona, donde vivíamos y donde nací, no era posible. Lo que sucedió fue que tuvimos que trasladarnos a un pueblo, a sesenta kilómetros de Barcelona. Allí nos quedamos, al resguardo, por un tiempo, y yo acompañaba a mi padre mientras iba pintando por el campo; él pintaba y yo hacía mis dibujos en mi libreta. Era un poco raro, porque a la par que vivíamos esa experiencia un tanto bucólica, obligados a causa de la guerra y lejos del epicentro de los hechos, la guerra estaba siempre presente en nuestro pensamiento...

—Y en la tensión de la mano que dibujaba. Hablas de tu padre pintor: esa debe haber sido una influencia decisiva, ¿no?

—Sí, y como se llamaba igual que yo, Alberto Ràfols, decidí agregar el Casamada materno para diferenciarme. Podría decir que recibí mis primeras lecciones entre las cuatro paredes de mi casa, aunque la pintura de mi padre no era lo que más me interesaba. El era figurativo, un buen pintor de oficio, y yo aprendí ese oficio, necesario para todo aquel que quiera hacer arte, a su lado. Cuando terminé el bachillerato ya tenía una idea clara de cuáles eran mis metas de trabajo



—y hablo en plural porque también escribía entonces, y lo sigo haciendo. Tengo tres libros de poesía publicados en Barcelona, en lengua catalana.

—La pintura, entonces, era una vocación que se desplazaba, como una continuidad, de padre a hijo.

—Pues sí, pero a pesar de eso a mi familia le daba cierto miedo, por razones económicas y cosas así, que yo fuera solamente artista, y entonces me sugirieron que buscara algo un poco más seguro. Les preocupaba que yo repitiera la experiencia de mi padre, arriesgada y difícil: la de ser exclusivamente pintor. La cuestión es que me puse a estudiar arquitectura pero, pasado un tiempo, y como era previsible, no aguanté y dejé. Si bien la arquitectura es una actividad creativa, a mí me interesaba la plástica y la poesía con todo ese componente de gratuidad que tiene la práctica de pintar, el ejercicio de entremezclar palabras. Y me interesaba, asimismo, la relación entre ambas disciplinas.

—También hiciste estudios académicos, ¿verdad?

—Sí, de artes plásticas. En la escuela conocí a María Girona, mi mujer, que también es pintora. Con ella, con un músico, un poeta, cuatro pintores, un dibujante y un escultor, forma-

mos un pequeño grupo que se llamó "Los ocho", "Els huits", en catalán.

-¿Recuerdas algunos nombres?

-Estaba Sarsanedas, el escritor, y también Vicente Rosell, que actualmente vive en París dedicado a la fotografía —es fotógrafo de cine. El grupo se dispersó pronto y algunos marcharon a América.

-Pero representaron, sin duda, una alternativa al arte oficial. ¿Qué exposiciones realizaron?

-Hicimos una en el año 46. Fue una de las primeras manifestaciones vanguardistas que tuvieron lugar en Barcelona después de la guerra. Intentábamos recuperar el contacto con la vanguardia anterior a 1936; volver la mirada hacia las obras de los artistas que vivían en el exilio, como Picasso, Miró, el catalán Sunyer. Otra influencia importante fue la del uruguayo Joaquín Torres García, quien incidió mucho en el arte barcelonés de principios de siglo, y nosotros retomamos su lección. Claro que ese aprendizaje, a distancia, se concretaba por canales muy dificultosos. Revisábamos libros o buscábamos en bibliotecas particulares. Todos ellos eran autores censurados, así que nuestra recurrencia a sus obras, aunque fuera a través de reproducciones, siempre se realizaba bajo el signo de lo prohibido.

-¿Qué estilos predominaron en esa primera muestra de "Els huits"?

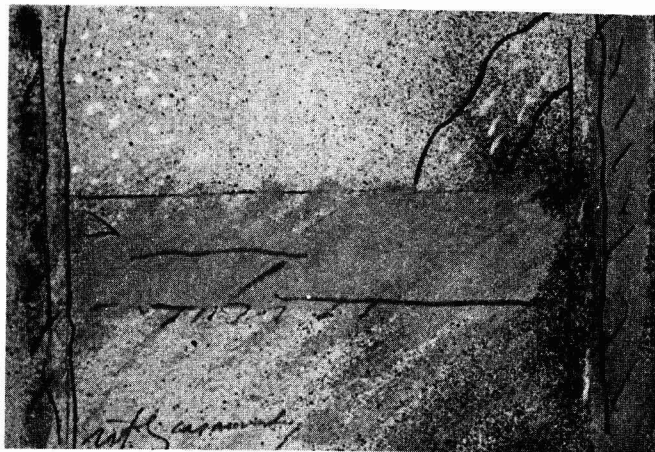
-Tomábamos bastante del constructivismo postcubista y del color de Matisse, uno de los maestros fundamentales del grupo. Estábamos a medio camino entre lo figurativo y lo abstracto. El más afincado en esta última tendencia era Rosell. En cuanto a mí, ya desde entonces me interesaban los tonos claros, los matices, cierta búsqueda de diaphanidad y alegría en el color como reacción a los oscuros de la pintura académica que se practicaba en la época. Además, me empeñaba en que hubiera dinamismo y rigor constructivo.

-Por lo que cuentas, evidentemente hay unidad entre esos primeros trabajos y tu producción actual.

-Pues, mira, sí. En aquella exposición yo exhibí un cuadro con una figura de niña, de concepción muy esquemática y una resolución de los planos muy similar a lo que se puede ver ahora aquí en Galería Ponce.

-Eran momentos de mucha opresión cultural, por lo que cuentas.

-Sí y, sobre todo, de un gran aislamiento. No llegaban publicaciones del extranjero, la prensa era fatal, siniestra. Culturalmente todo era un páramo. Aún así, en medio de ese páramo, yo descubrí la Biblioteca Central de Cataluña; allí leí todas las publicaciones de las vanguardias de los años veinte. Un libro muy importante en mi formación fue *Las literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre; a través de él accedí a revistas como "El gallo", "Ultra", "Carmen" —una era de García Lorca, la otra de Gerardo Diego... Se trataba de reinstaurar una continuidad, de hacer menos abismal la ruptura, porque la guerra y principalmente la post-guerra en España fueron una ruptura con el mundo cultural de la República y, en cierto modo, con el mundo cultural europeo.



-¿Quiénes eran los pintores oficiales?

-Pues estaba el maestro de Franco, que era Sotomayor. Franco también era aficionado a la pintura.

-Sotomayor era el pintor de la corte, entonces.

-Sí, algo así. Había muchos, pero la verdad es que no recuerdo sus nombres porque eran malísimos. Hacían una pintura académica, muy de género.

-Costumbrista, folklórica.

-Y estaban los paisajistas tradicionales, valiosos desde el punto de vista del oficio. Es la escuela que se ha dado en llamar post-impressionismo catalán, con una pintura muy luminica. Claro que, para nosotros, era de muy poca volada, demasiado ligada a la sensación más epidérmica de la realidad.

-¿Recuerdas actos represivos a los artistas que significaban una nueva alternativa?, ¿se les negaba galerías, por ejemplo?

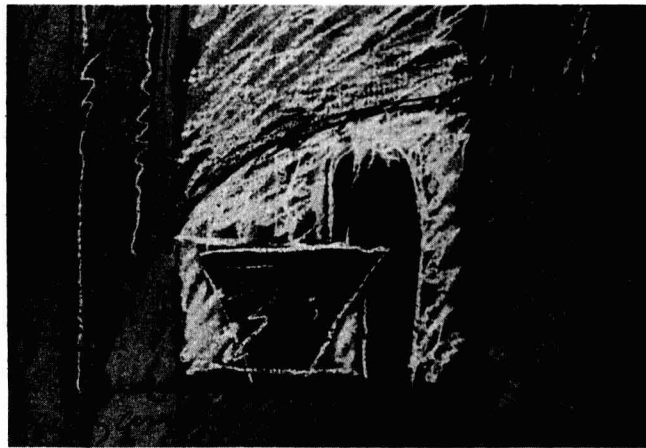
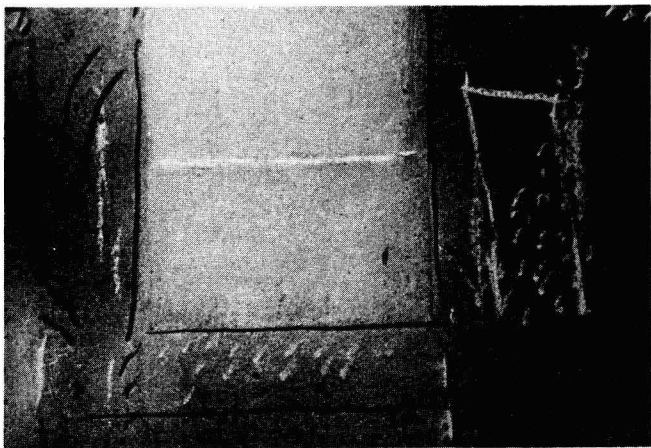
MEMORIA

la sorpresa
golpea los pétalos del barro
escondidos donde el clavel
se confunde con las palabras

las reconciliaciones llevan cabellos de helechos
y las rejas del jardín
tienen puntas de niebla

tras el peso de las manzanas
los altos límites sofocan
pálidos combates de ríos

iremos por el bosque entre los troncos secos
marcando con cristales amarillos
los lugares en que paso a paso
se consumen las distancias



—Mira, hubo un periodo, antes de que nosotros comenzáramos a exponer, en el que cada muestra era visitada por el censor antes de su inauguración. Si este personaje encontraba cuadros que no eran de su gusto, desnudos por ejemplo, los hacía retirar sistemáticamente. Centraban su ataque en cuestiones de moral, —entendida entre comillas— porque nadie se atrevía, en aquel momento, a realizar una pintura que contuviera significaciones demasiado políticas. Cuando nuestro grupo empezó a presentar exposiciones, ya no deambulaba por ahí la siniestra figura del censor, pero siempre existía el riesgo de la denuncia. Alguien podía decir: “en ésta o aquella galería hay un cuadro inconveniente” y entonces intervenía la policía y te la podías cargar bastante. Los críticos jugaron un papel muy sucio, también; atacaban lo que llamaban pintura afrancesada —la nuestra por ejemplo. Uno de nuestros maestros fundamentales, obviamente, era Picasso, a quien la cultura oficial consideraba, como se sabe, subversivo y más francés que español. Decir que Picasso era español era como una ofensa a la hispanidad. Cuando algunos críticos nos señalaban diciendo que nuestro arte era un resabio de la época roja, sabíamos que nos podía costar muy caro. Pero afortunadamente no nos tocaron los años de más rigurosa represión. Era tal la obsecuencia, oportunismo y ce-

guera de esa gente, que a los que venían del exilio, como Sunyer, por ejemplo, les dedicaban cuatro líneas de este calibre: “Ha expuesto otra vez el pintor Sunyer”; y luego se callaban la boca.

—¿Y qué apoyo tenían ustedes, en medio de tanta hostilidad?

—Bueno, más o menos en el año 50, cuando se reabre la frontera, comienzan a llegar más publicaciones. Además, el Instituto Francés de Barcelona significó una ayuda muy valiosa para los jóvenes. Nos prestaban el local que, funcionando como territorio un poco neutral, justificaba el derecho de reunión. En el Instituto creamos el Círculo Aristides Maillol que promovía reuniones semanales y se organizó el Salón de Octubre de 1947. Allí conocimos a los que iban volviendo del exilio, como Sunyer y Humbert, vale decir a los artistas republicanos que, sin ser muy vanguardistas, eran bastante renovadores. El Círculo Maillol organizó un concurso de becas en el momento en que se abrió la frontera. María y yo fuimos becados y así fue como pudimos irnos a estudiar a París, por espacio de un año, en 1951. Después regresamos, nos casamos, yo hice una muestra individual y creo que María también, no recuerdo exactamente, y volvimos a viajar a París para quedarnos hasta el 54.

—Fue una experiencia decisiva, ¿verdad? ¿Asistieron a clases, qué hicieron allí?

—Asistimos un poco a la Grand Chaumiere y a L'Ecole du Louvre; en ésta última daban conferencias sobre arte antiguo, pero más que nada visitábamos museos y galerías. Hemos visto, entre otras, muestras de Matisse y de Braque, que aún vivían.

—¿Conociste a Picasso?

—No, sólo lo ví de lejos, en una muestra suya. Lo importante era conocer su obra.

—Hablemos un poco de tu propia pintura. ¿Cómo llegas a la abstracción?

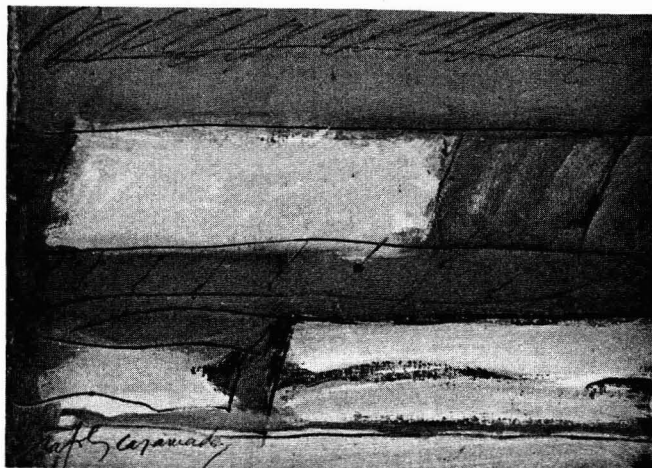
—Por simplificación. En un momento determinado me interesaba el paisaje y, cuando sentí la necesidad de simplificar las formas, comencé a transformar los elementos naturales que componían el tema en manchas de color. Algo similar me ocurrió con las naturalezas muertas.

IMAGEN OSCURA

un desmañado montón de ropa escuálida
reposa al pie de las escaleras
mientras los bronceos del viento ondulan lentos
cuatro perfiles de rostro verde
y vientres de melaza
dentro del negro refugio refulgente pasan
—cuando el sol está alto todavía—
por el centro de la plaza

una voz de papel de diario
corre por los ángulos adormecidos de los tejados

Traducción de Danubio Torres Fierro



—¿Y el color? ¿Por qué utilizas con frecuencia colores sordos?

—Es difícil responder. Quizá sea porque en mi aprehensión de la realidad busco los matices, lo que sutilmente se cuela entre una apariencia y otra, lo que está más allá de la apariencia.

—Casi ya como un clisé, cuando se habla de lo que tú haces se dice que es una pintura lírica. ¿Tú que respondes?

—Mira, lo del lirismo es relativo: habría que ver qué se entiende por lirismo. Si se maneja el término contraponiéndolo a lo que podría ser la pintura dramática, bueno pues sí, podría aceptarse esa denominación. Pero con eso no se dice mucho. Lo que yo persigo, a través de mis colores, tonalidades y modos de estructurar la obra, es un equilibrio que esté por encima de los contrastes violentos. Antes que la metáfora de esos contrastes, quiero expresar, como decía antes, aquella zona sensible que, como un esqueleto, está por debajo de lo real visible.

—Tú viviste la guerra, siendo niño, y largos años de dictadura. ¿Podrías aventurar una definición del terror?

—Se le sentía mucho en los momentos de fuertes bombardeos. Cada dos o tres horas volvían los aviones. Recuerdo que una vez, a la hora en que más intensamente arreciaban,

yo estaba en la escuela; entonces me fue invadiendo una sensación de soledad y desamparo absolutos. Después, al final de la guerra, cuando Franco entró en Barcelona, entre el miedo y el malestar que crecían como una marejada, yo escuchaba que decían: “¡ahora suben, ya suben!”; y, en mi ingenuidad, creía que subían por la escalera de mi casa: entonces me puse a quemar todas las revistas con reproducciones de Picasso y expresiones en contra de la guerra. Pero claro, aparte de esto, como a mi padre aunque era republicano no lo perseguían, para mí la guerra fue más una experiencia de hambre que de terror. Además, yo me salvé de pertenecer a la quinta del biberón. La quinta del biberón era la de los reemplazos, formada por muchachos de aproximadamente 16 años. Ellos tuvieron que ir al frente y los pocos que se salvaron cuentan cosas muy duras.

—Tú dices que fue más una experiencia de hambre que de terror, en tu caso. De todos modos, ¿podrías ponerle un color al terror?

—Es muy oscuro.

—¿Llega a ser negro?

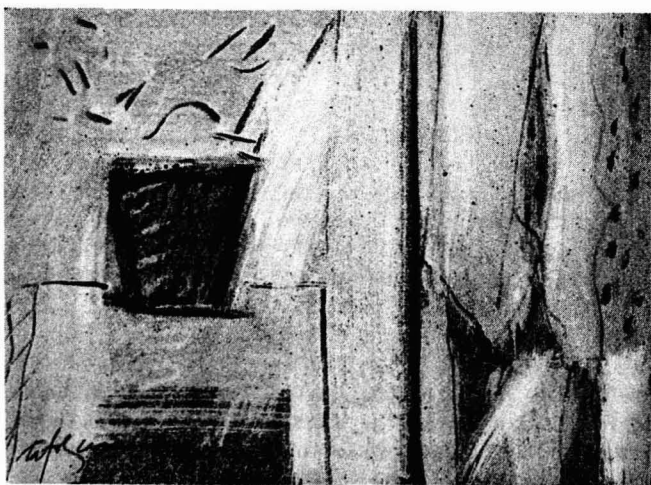
—Sí, pero es más sucio; el negro aún tiene cierta vitalidad.

—Fulgura.

—Sí, el terror, en cambio, es de un negro muy turbio, oscuro, desagradable.

—¿Qué puedes decir ahora, en 1982, de lo que significó tu generación dentro de la pintura catalana y dentro de España?

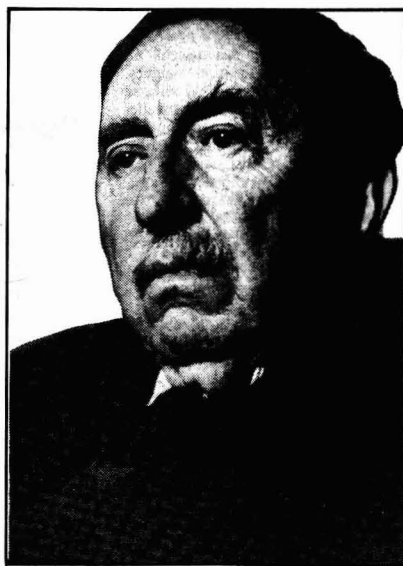
—Con pequeñas diferencias de edad que ahora, al final, desaparecen, con Tàpies, Canogar, Hernández Pijoan, Millares, Guinovart Viola, Saura (como ves no menciono sólo a los catalanes) hemos conformado una generación que, a pesar de las marcadas diferencias de estilo o de planteos personales, y a pesar de haber pertenecido a distintos grupos, tuvo su coherencia. Hubo que batallar mucho, no fue fácil. Nuestra necesidad de perfilarnos y nuestra fuerza como generación tuvo mucho que ver, sin duda, con esa otra fuerza de color negro muy turbio, como decíamos hace un momento, de la que había que librarse.



DE LIBROS

DOS MODELOS LITERARIOS

En plena ofuscación del mercado editorial, entre los devaneos de una pseudo crítica que se complace discurriendo sobre los posibles valores del *best-seller* importado o de sus exponentes vernáculos, una editorial de la Argentina (en cuya producción, por cierto, no está ausente el *best seller*) se rinde a la loable tentación de reservarse un espacio para traducir buena literatura y lanza una nueva colección con el título de "Intelect". La candorosa arrogancia del rótulo insiste en el riesgo asumido al dirigirse a los gustos refinados del lector y al confiar en que los textos programados, casi todos escritos en la primera mitad de este siglo, conseguirán por su calidad misma "atrapar la atención del impaciente hombre y mujer de nuestros días", según declara la solapa de los primeros tomos aparecidos. Entre ellos figuran obras de dos novelistas de lengua inglesa: Edward Morgan Forster y Jean Rhys. En verdad, no es necesario tranquilizar la menor impaciencia para leer dos novelas tan seductoras como *Encuentro en Monteriano* y *Vista al río*, de Forster, o un relato tan sobrecogedor como *Buenos días, medianoche*, de Jean Rhys. Al placer de la lectura se suma el interés de preguntarse qué significa hoy su relectura y el de comprobar hasta qué punto las estructuras de oposición desarrolladas en esas obras no se han degradado en la repetición de los folletines modernos. Autores tan distintos como E. M. Forster y Jean Rhys revelan una vez más que la literatura auténtica conforma la sociedad en la que surge y de la cual sólo parecería mera expresión o reflejo. Con la añadidura de que, leídos ahora, reactivan la visión de situaciones harto frecuentes en nuestro mundo: el afán de integración en medios que anulan a quienes no respetan sus códigos, o la margina-



Forster

ción vivida como destino inexorable o enaltecida en el sueño de una vía de escape.

Forster publicó esas novelas suyas en 1905 y en 1908; la de Jean Rhys apareció en 1939. En un extremo, un inglés escribe en pleno auge de la antropología arquetípica de Frazer y de los libros de viajeros, y parece ofrecer su versión personal del anhelo de partir en busca del radiante mito ahistórico: la tierra prometida donde es posible la inocencia inmune a todo convencionalismo. Forster y sus personajes viajan a Italia. En el otro extremo, una habitante de Londres nacida en las Antillas, hija de un inglés y de una criolla de las Indias Occidentales, es en sí misma el resultado del viaje: alguien para quien volver a irse es corroborar el retorno que está en su origen. Jean Rhys y sus protagonistas se han ido a París y allí comprueban que las vías de escape convergen en el espacio de la salida: ellas mismas.

Jean Rhys escribe en el París de entre los años 20 y los 30: al mito de la inocencia y la mágica fusión entre el alma y el mundo sucede la experiencia de la marginación, la extra-vagancia, la afirmación de la soledad entre el fervor de los encuentros efímeros. Son los años en que también vive en París la norteamericana Djuna Barnes, quien por la misma época publica su extraño relato *El bosque de la noche*: en el centro de ambas noches, la de Rhys y la de Barnes, un mundo de seres arrebatados por la ansiedad del contacto y a la vez

resignados a la reclusión. A ambas escritoras las descubren hombres ya ilustres: T. S. Eliot prologa *El bosque de la noche*; Ford Madox Ford protege e inicia una *liaison* con Jean Rhys: es, en la novela *Quartet* (1928), de su protegida, el personaje H. J. Heidler (por entonces Ford había adoptado este apellido en reemplazo de suyo verdadero, Hueffer), que en París, con la complicidad de su propia mujer, ampara, seduce, y por fin abandona a Marya, cuyo marido está en la cárcel. La protección de los influentes no dura: las autoras de estas novelas con personajes marginados seguirán a su vez marginadas hasta que les llegue un desigual redescubrimiento: Djuna Barnes languidecerá en un mísero departamento del *Village* neoyorkino, apenas recordada por los exquisitos; Jean Rhys entrará en la notoriedad en 1966 con *Ancho mar del Sargazo* (dos premios); hoy se exhibe en Londres una película de James Ivory hecha sobre *Quartet*.

La crítica literaria ha prevenido una y otra vez contra el riesgo de confundir la voz del autor real con la de sus personajes. Esto no es desechar los enlaces entre la vida de un autor y el vivir en sus obras, a condición de no caer en fáciles determinismos. El vivir de E. M. Forster y el de Jean Rhys están en sus novelas, que los explican, y no a la inversa. En *Encuentro en Monteriano* y *Vista al río*, Forster narra dos formas de *mésalliance*: en la primera, los acaudalados familia Herriton despiden a una oveja negra de la familia, Lilia, viuda de un Herriton, que parte a Italia con una acompañante, la señorita Abbot, puntual cumplidora de los códigos burgueses de la Inglaterra victoriana. En *Monteriano*, Lilia conoce a Gino, un muchacho deslumbrante, se casa con él, tiene un hijo y muere poco después sin haber logrado integrarse a esa Italia que la había seducido. La jefa del clan Herriton despacha dos emisarios a Italia en busca de ese niño que considera mercancía que le pertenece: sus hijos Harriet, solterona anquilosada, y Philip, revestido con todos los atributos del esteticismo decadente. El nuevo encuentro en *Monteriano* precipita la catástrofe: Harriet se revelará capaz de una violencia insospechada; Philip se rendirá a la fascinación de Gino. En *Vista al río*, la dirección es la opuesta: Lucy Barlett, que también ha viajado con su pacata *chaperonne*, la señorita Charlotte, co-

▲ E. M. Forster: *Encuentro en Monteriano* y *Vista al río*. Jean Rhys: *Buenos días, medianoche*. Javier Vergara Editor. 205, 291 y 194 pp. respectivamente.

noce en la *Pensione Bertolini* a George, un excéntrico compatriota con quien tiene un levisimo y casual encuentro erótico. De regreso a Inglaterra, a punto de un matrimonio razonable y con la inconsciente complicidad de Charlotte, cambia de decisión y regresa a Italia con el imprevisible George. El título original de *Encuentro en Monteriano* es *Donde los ángeles no se aventuran*: parte de un verso de un largo poema didáctico (*Essay on Criticism*) de Alexander Pope: "Pues los necios se precipitan donde los ángeles no se aventuran". Los necios, Harriet Philip, se han precipitado al recinto del mito para descubrir una inocencia que les llega demasiado tarde. No fue al propio E. M. Forster a quien se le ocurrió ese título revelador (conservado en la primera traducción al español de la obra, Editorial Sur, 1955). Fue el musicólogo E. J. Dent, amigo de Forster, quien propuso el verso de Pope en lugar del título sugerido por Forster: *Gino*. ¿Acaso Dent leyó en la novela cosas que Forster mismo no llegaba a descifrar? El propio Forster provenía de una *mésalliance*: su madre, Lily Wichelo, era de una familia pobre que en vano se ilusionaba presumiendo de que el apellido era una deformación inglesa de "Richelieu". Protegida por la acaudalada Marianne Thornton, Lily se casa con un pariente de esa imponente dama y entra de sesgo en el clan de los poderosos. Tras la muerte temprana de su padre, E. M. Forster es el centro de un duelo entre mujeres que se lo disputan ("el curioso duelo que se libra por cada bebé fue librado y decidido temprano", se lee al principio de *Encuentro en Monteriano*). Sólo se independizará cuando ingrese en los áureos círculos del King's College de Cambridge, y sea admitido en el grupo de los "Apóstoles", intelectuales que desdeñan el éxito social y con lenguaje inspirado en la metafísica alemana declaran que la realidad sólo existe dentro del grupo, más allá del cual la humanidad sólo es un fenómeno aparente. Quizás ese elegante idealismo atempera ciertos sentimientos que ya surgen en Forster (su pasión, apenas compartida en el nivel intelectual, por el joven Hugh Meredith, que lo convierte al agnosticismo) y le haga fruncir el ceño cuando oiga a Lytton Strachey, otro miembro del círculo, declarar que cierto tipo de relaciones entre amigos son un gesto en favor del futuro de la

humanidad. Lo cierto es que, mentalmente liberado, físicamente impoluto, E. M. Forster inicia el rito iniciático: el viaje hacia la rama dorada. En 1901 recorre casi toda Italia, tomando apuntes para sus novelas "italianas", que por entonces llama *Gino* y *Lucy*. Las novelas se publican con varios años de intervalo (entre ellas, median *The Longest Journey* y *Howards End*, una mirada crítica a Cambridge) y en ambas Forster logra proyectar sus ansiedades en dos hermosas parábolas donde la necesidad del mito coincide con el distanciamiento irónico respecto de esa sed de ilusión. Philip y Harriet, los hermanos de *Encuentro en Monteriano*, los nunca ángeles, se han aventurado hasta vislumbrar el rostro mismo de la inocencia, han rozado la rama dorada sin atreverse a asirla, han vuelto a la insularidad. En *Vista al río*, Lucy ha podido ir algo, algo más lejos: ha huido de regreso a Italia con su montaraz George para instaurar una grata, apacible mitopoiesis inglesa en "el hermoso país donde todos dicen Sí, donde la negativa no existe, "donde las cosas suceden".

Gracias a la feliz iniciativa de una editorial, la traducción de *Buenos días, medianoche* (el título es un verso de otra solitaria: Emily Dickinson) de Jean Rhys permite atestiguar la experiencia del cambio en las actitudes de la literatura frente al mundo. Jean Rhys está en las antípodas de E. M. Forster: no sólo se ha derrumbado para ella el mito de la evasión, sino que también ha logrado ofrecer una nueva forma de distanciamiento respecto del vivir personal contemplado como operación previa al acto de narrar el mundo. Como Sasha, la protagonista de *Buenos días, medianoche*, Jean Rhys ha vivido en París sosteniéndose con trabajos efímeros; como ella, ha padecido en el amor el fracaso y la humillación. Jean Rhys escribe en momentos en que está muy presente esa forma de la introspección, el realismo simbiótico y el alarde técnico que es el recurso del *fluir* de la conciencia. Y no lo utiliza. Sasha se cuenta en primera persona, registrando el mundo sin enjuiciarlo. Y en esa inmediatez absoluta entre el que enuncia y lo enunciado, se reabre el distanciamiento: el mundo, ingobernable, feroz, parece imponerse como por sí solo. La relación se invierte: el "yo" que enuncia se convierte en víctima avasallada; esa primera persona que ha organizado el

mundo, lo atestigua como una profusión de significantes brutales. Espléndida lección de literatura: aparece un modelo que, en su momento, replantea la literatura sin seguir las vías de la reelaboración, la deformación o la parodia como formas de ruptura. Un modelo que así reactiva nuestra visión de la literatura europea.

Enrique Pezzoni

LA IMAGINACIÓN RECOBRADA

Hoy en día, en un mundo infestado por ideologías y doctrinas que danzan alrededor del hombre enajenándolo, la literatura casi se ha olvidado de su función y capacidad de transformación fantástica e imaginativa de la realidad y de su carácter radicalmente estético para someterse y ponerse al servicio de posiciones ideológicas concretas. Sin embargo, ante esta situación, algunos escritores contemporáneos, sacudiéndose y pasando por alto cualquier postura ideológica, han tratado de devolver a la literatura su carácter eminentemente poético y sus cualidades imaginativas y fantásticas, rescatando sus elementos simbólicos y ubicándola, así, en la zona de lo sagrado.

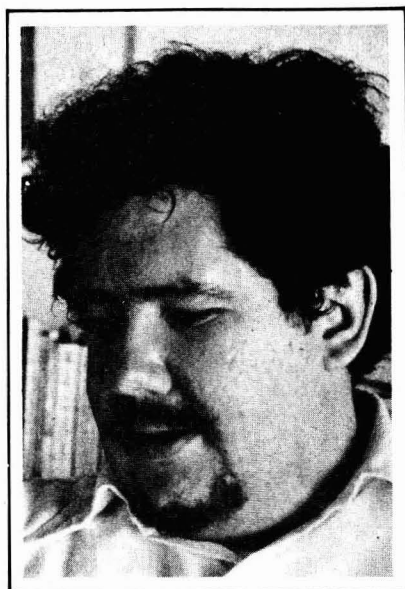
Evidentemente entre estos escritores se halla Hugo Hiriart. Su literatura es una literatura nostálgica de sí misma. Es decir, una literatura que añora la edad de oro en que ésta se encontraba dominada casi exclusivamente por la imaginación y la ficción, y en la que el mundo era un paraíso regido por los conceptos de totalidad y absoluto. "Lo que si se sabe es que hubo un tiempo en que el mundo, todo el mundo, fue un jardín. Que yo sepa nadie dice qué había fuera del paraíso, del Edén; ese jardín se regía de un modo extraño por la categoría de totalidad." (p. 21). La literatura de Hiriart pretende instalarse en el ámbito sobrenatural de la imaginación pura y recobrar la concepción de la palabra como principio renovador y or-

▲ Hugo Hiriart. *Cuadernos de Gofa*. México, Joaquín Mortiz, 1981. 359 pp.

denador del universo poético, como principio cosmogénico ("Al principio fue el verbo". *Génesis*).

Con los *Cuadernos de Gofa*, Hugo Hiriart emprende nuevamente (ya lo había hecho anteriormente en *Galaor*, *Disertaciones sobre las telarañas* y en algunas obras de teatro) su labor y su afán desmesurados por recuperar el espacio de lo imaginario en la literatura, y recuperar, asimismo, las posibilidades de asombro y de sorpresa ante ésta en el lector. Hugo Hiriart va en busca de la imaginación perdida.

El libro es una incursión, extensa y agotadora, por la misteriosa, vastísima y compleja cultura gofa, en donde el autor nos muestra de manera bastante amplia y completa su historia; su vida política, social y económica; sus costumbres, tradiciones, creencias y manifestaciones científicas y artísticas, haciendo especial énfasis en su literatura (el libro nos presenta varios ejemplos magistrales de algunos textos de la literatura gofa, a través de las antologías y ediciones críticas que realiza el profesor Dódolo de obras como *El viajero en el paisaje* de Rapuz, *El libro de todos los estandartes* y *El cantar de Dogolor*, estas dos últimas de autor anónimo). Hugo Hiriart nos presenta un microcosmos que constantemente se sale de sí mismo para volcarse en una realidad más concreta, aunque igualmente vasta, y convertirse en un macrocosmos, devolviendo así el reflejo que constituía a la realidad original. Podría decirse que la historia de Gofa es la historia de la humanidad; por ella transcurren y concurren en ella, todas las historias, costumbres y tradiciones del hombre; todas sus experiencias se acumulan en Gofa. "... —se ha dicho que no hay realidad que no haya sido venerada en Gofa—, y las costumbres, en una sola ciudad, podían ser casa por casa enteramente diferentes." (p. 23). A continuación de estas palabras aparece una pregunta, de la manera más sencilla, sobre la identidad y ubicación de Gofa: "¿Dónde está Gofa?"; esta interrogante había sido respondida en líneas anteriores, de manera igualmente sencilla y un tanto ingenua e ingeniosa: "Gofa está donde están los gofos". La respuesta no pudo haber sido más acertada; efectivamente Gofa no tiene una delimitación espacial determinada y precisa, porque Gofa está en todas partes y, a la



Hugo Hiriart

vez, en ninguna; pertenece al espacio del mundo tangible, real y objetivo, pero también al de la ficción, intangible y subjetivo. Podemos decir entonces, en suma, que el universo de Hiriart es un compendio, totalmente completo, en donde se fusionan las historias, mitológicas y tradiciones, tanto ficticias como reales, y los sueños, que, como dice el profesor Dódolo, personaje principal de la obra, muchas veces se inscriben, al igual que la literatura, en la atmósfera u orden de cosas de lo horrible, amedrentador y ominoso, y que, por la misma materia de que se componen, el intentar transmitirlos y comunicarlos constituye una tarea vana, destinada a fracasar. (p. 75).

Junto con este universo, inagotable e infinito, nos muestra una excelente galería de personajes y criaturas fascinantes, habitados por la magia y el sueño, que se despliegan sobre él para poblarlo y repoblarlo. Los personajes de la obra, Bruno, Markusovsky, Elias Matute, el padre Ismael, Irene, Helmholtz y principalmente el profesor Gaspar Dódolo, son tan conmovedores y tan llenos de vida que invitan al lector a participar dentro de la novela misma como si fuera un personaje más. El profesor Gaspar Dódolo, no sólo es el actor principal y el más interesante de la obra, sino que, en un curioso tratamiento, es también su autor. Los *Cuadernos de Gofa* constituyen los diarios y memorias del profesor Dódolo, aunque éste no lo vea así: "Los escritos de este cua-

derno no intentan ser un diario: las muchas obligaciones del diario son extravagantes y trabajosas" (p. 12), en donde expresa sus conocimientos, ideas, deseos, aventuras, amores y muchas otras cosas. Al presentarnos Hugo Hiriart al profesor Dódolo como el autor de la obra se establece un juego entre el autor y su personaje, en el cual el autor se funde y se desdobra en el personaje y éste a su vez en el autor, devolviendo también, de esta manera, su carácter lúdico a la literatura, íntimamente relacionado con el espacio de lo imaginario.

Mario A. Rojas V.

UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JUAN CARLOS ONETTI

"Creemos que la literatura es un arte. Cosa sagrada en consecuencia: jamás un medio sino un fin". *Acción* (24 octubre 1963). Esta es una de las declaraciones más rotundas de Onetti y es citada en el exhaustivo análisis que hace Hugo Verani a propósito de la obra del novelista uruguayo. La firme conciencia de escribir cifrando la humana condición a la vez que excediendo sus límites, ha determinado la influencia definitiva de la narrativa de Onetti en el desarrollo de la literatura hispanoamericana en los últimos cuarenta años. Verani parte de la certeza angustiosa de que el arte del siglo XX ha sido una protesta desesperada en contra del sin sentido y Juan Carlos Onetti no escapa a esta condición.

Antes del auge del Existencialismo, Onetti se plantea la preocupación por el ser como uno de los temas centrales de la obra de arte. La búsqueda del estado original antes de la caída, la empecinada autonegación y el inevitable fracaso al que parece estar condenada toda empresa humana son constantes en los habitantes de Santa María, el universo mítico de Onetti. "La destreza de Onetti convierte a este mundo imaginario en una imagen espontánea y vital del existir, en una obsesiva y angustiante metá-

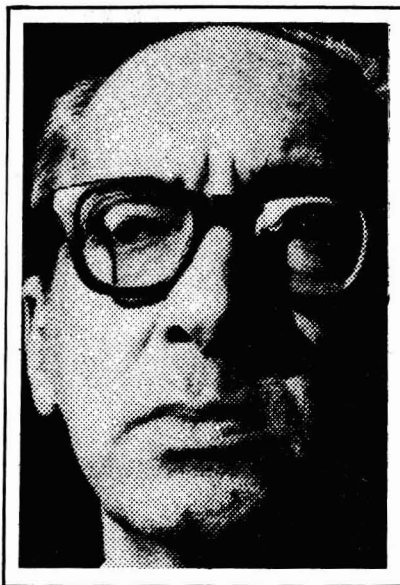
Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Monte Avila Editores. Venezuela, 1981.

fora de la trágica situación del hombre frente al mundo" afirma Verani. Sin embargo, este no es el rasgo que le ha dado la importancia trascendental en nuestra literatura; ante todo Onetti representa una ruptura con la novela tradicional porque para él la realidad adquiere una función eminentemente poética.

Dejando de lado las técnicas "realistas" y "psicológicas" que hasta ese momento habían utilizado los novelistas hispanoamericanos, y sin confundir jamás el compromiso humano con la actividad creadora, Onetti se propone captar la intensidad de la vida humana por medio de la experiencia subjetiva: "el universo narrativo de Onetti escinde el orden del realismo anecdótico ingresando de varias maneras al campo creador" según palabras de Verani. Su primera novela, *El Pozo*, heredera directa de las *Notas del Subsuelo* de Dostoievski, da un giro nuevo y sorprendente: a partir de la interiorización subjetiva crea un mundo verbal autónomo. En ella y en todas las novelas posteriores se hace evidente la total creencia en el poder de la escritura como única posibilidad de salvación, por eso "la literatura de Onetti es una reafirmación de la literatura". Una y otra vez Verani reitera la afirmación de la ficción como la característica reivindicadora y fundamental en la narrativa onettiana; en su comentario crítico de *La Vida Breve* nos dice: "La proyección ilusiva a través de la literatura es un modo de supervivencia. Para Braunsen la invención es el único camino para la realización de su ser, la única posibilidad de conferir sentido a su vida, de justificar su existencia".

Con base en la concepción estética de Onetti, la literatura como un *fin*, Hugo Verani sintetiza los tres elementos que sirven de ejes a la estructura narrativa de las novelas: la fragmentación de la realidad, la existencia de un mundo totalmente inventado, la característica lúdica de la escritura.

Las novelas *El Pozo*, *La Vida Breve*, *Los Adioses*, *La cara de la Desgracia*, *El Astillero*, *Juntacadáveres*, representan fragmentos de un universo mítico que aunque es coherente y permite unificar la visión fragmentada siempre genera algo misterioso y ambiguo como la vida misma. Estos fragmentos de la realidad pretenden



Onetti

dar la apariencia de verosimilitud de lo real, y aquí Onetti hace otro aporte original: fusiona dos concepciones distintas; se relaciona con la tradición europea cuyas técnicas asimila y cristaliza en algo propio. En la ficción onettiana cada novela forma parte de la Novela total a la manera de la *Comedia Humana* de Balzac.

La ciudad de Santa María, antecedente directo del Macondo de García Márquez, es un mundo mítico en el que siempre se vuelve al principio porque no hay tiempo ni historia; es un mundo cerrado, reinventado a imagen de los sueños imposibles del creador. En él se concilia la realidad exterior con la constante evasión al mundo interior.

Toda obra poética es también una confirmación de la condición de *homo ludens*. El lector de Onetti desempeña una actividad creadora por medio de la cual obligadamente recompone la realidad o realidad es que cada novela supone. Las constantes transformaciones del yo son interpretadas por Verani como un ritual esperanzado en salvar el sin sentido pero también como una asunción absoluta del absurdo "frente al fracaso y la incapacidad de establecer un vínculo, hay siempre una salida para el héroe onettiano: reedificar el mundo, inventándolo de nuevo a imagen de su propio sueño irrealizable". Es pues esta certeza la que da título al libro *Onetti: el ritual de la impostura*. La impostura no es más que el conjunto de verdades falsas que cada personaje, o

mejor dicho, cada máscara vive en el constante juego de su deseo.

Finalmente Hugo Verani define la obra de Onetti como un producto de la experiencia personal: "Con Onetti la novela se vuelve una incesante interrogación de la experiencia del individuo... pretende desentrañar lo tremendo y absurdo de la vida, una búsqueda de sentido que se disuelve en fragmentos irreconciliables, en una pluralidad de máscaras, farsas y simulacros, en un sondeo ambiguo y polivalente que desencadena una multiplicidad de inferencias inquietantes."

Este trabajo claro e inteligente pretende dar no sólo la visión compleja de la literatura de Onetti sino también explicar el desenvolvimiento de las letras hispanoamericanas a partir de él.

Rocío Montiel Toledo

DE ARTES PLASTICAS

SOBRE LA PINTURA DE ARTURO RIVERA

Si algo vibra en las obras de Arturo Rivera, aparte del perfeccionismo clásico y de la concepción renacentista — múltiples planos, razón, justificación, alegato, reposo — es la presencia de cierto fantasma cuya región de origen no sería, por cierto, el relato que se cuenta en las noches de la infancia, sino ese otro territorio anegadizo pero insoslayable, perturbador pero frío como las estepas: el inconsciente. Es difícil poder aislar esa presencia y un primer riesgo nos paraliza: los elementos que aparecen en las composiciones se ofrecen a las interpretaciones como pan al hambriento. La tentación hace presa del espectador y, como arrastrado por una

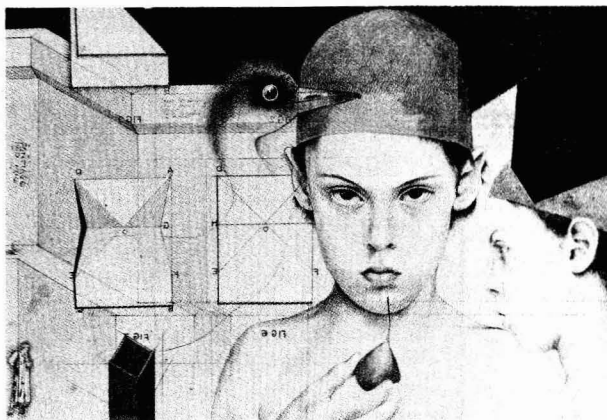
▲ Museo de Arte Moderno, abril-mayo de 1982.

manía incontenible, se lanza a buscar las significaciones edípicas, castratorias y todo lo que de allí cuelga hasta el infinito, incluidos padres, falos, faltas, leyes y senos maternos que se brindan o se niegan a la pobre especie humana sufriente.

Mal camino, porque la perspectiva psicoanalítica o psicológica aplicada a esta obra extraña sería lo mismo que leer, en una obra realista, y con el mismo criterio interpretativo, que una hoz y un martillo situados en el ángulo izquierdo de un cuadro cualquiera sería expresión de una deliberada vocación hacia el socialismo. Iconografías aparte —presentes como elementos de análisis en toda la enseñanza de la historia del arte— debe haber una manera de separar esa presencia del inconsciente, de extraerla como se extrae la piedra de la locura, mediante una operación seca, sin vocabularios especializados y sin la anodina descripción de lo que *es* el cuadro que se ve y que ni siquiera sería válida para hacerse entender por un ciego, a menos que éste fuera, a la vez, idiota.

Entonces, podrá decirse, la única manera de llegar a ese inconsciente de los cuadros de Rivera ha de ser dejarse estar con la visión vaga, sin aparentes asideros, como para liberar un poco esa recóndita materia —que no se anuncia con clarines, ni se declara como una guerra— y, valga la imagen mecanicista, enchufarlo a ese otro inconsciente que de pronto aparece sobre la superficie del cuadro, entre los trazos, enredado a la pintura, entrelazado a la concepción misma de la especie plástica, disparado a espacios de sombras que llevan a un más allá del que no hay retorno, extendido como una sustancia sobre el rojo, latente en la morbidez de la carne, embalsamado en una atmósfera, amortajado entre alusiones a la muerte.

Vacíos, infinitos de líneas que huyen, elementos situados en la soledad y rescatados apenas y a veces por algún esquema geométrico que los reúne al conjunto, cuerpos seccionados por los límites del cuadro y cuya parte faltante inaugura vaya a saber qué otros espacios más allá del rectángulo enmarcado, personajes centrales alrededor de los que se descomponen otros universos de materia o de espíritu, núcleos vivos junto a núcleos muertos, naturalezas muertas metidas en mundos de



sueño o de muerte; un observador que se exhibe y mira hacia afuera, hacia nosotros, como si a partir de esa mirada instaurara un juicio sobre el mundo desde una perspectiva desconocida pero que si por algo se define es porque está viva, con una vida que no se ha desprendido de la verosimilitud de las figuras humanas, aunque eso cuenta, desde luego, sino de otra extraña fuerza, indefinible, la que genera el inconsciente

Arte-Inconsciente-Deseo-Muerte se distribuyen en la tabla o en el papel, en su totalidad o en su fragmentarismo, segregados por un sistema de coordenadas espaciales, por no decir astronómicas, en asociación libre, sin otra contención que la del equilibrio propio de las formas en la estructura del pensamiento. Se diría imágenes, como las poéticas, sin la presión del relato pero componiendo sin embargo pequeñas historias en su estrecha o lejana relación con las otras que pueblan el universo de la obra. Cada núcleo tiene su órbita propia, su reposo intransferible en un recinto, el imaginario, pero también el que se edifica para contener los elementos o el otro más distante que se genera a partir del personaje que mira cuando no el que encierra propiamente el marco del cuadro.

Dispuestos en un orden imaginario que, sin embargo, no deja de *escenificar*, de mostrar, de exponer, los elementos de la composición están allí como "en un ángulo de mira", como si el trayecto del ojo o de la mano que los dispuso se hubiera detenido en un instante, sin preconceptos ni horarios, en el puro azar de la marcha, para revelar lo que puntualmente sucedía en ese escenario, sin temor a haber enlazado, en

el recorrido, con los seres y los objetos, una idea inédita del espacio y de las cosas en el espacio. Ahora bien, ese procedimiento, si así puede llamarse, atento a las mínimas evoluciones de la materia y condenado a la perfección por los tiempos que se impone y el ritmo en que se ejerce, es la búsqueda y realización misma del deseo que ha buscado su forma para *ser* deseo.

Mal podrían considerarse, luego de todas estas especulaciones, a las figuras humanas de Rivera como retratos de personas que, del otro lado del cuadro, situados allí donde miran los ojos de esos seres —o hacia donde se deslizan— pudieran reconocerse, medir el parecido o rescatar implicaciones psicológicas de tal o cual actitud, de tal o cual gesto.

Las personas fueron *reales*, los modelos *existieron*, por cierto, pero lo que allí aparece —y otra vez se trata de fantasmas— es la manera en que han trascendido, como personas o como modelos, al plasmarse en materia artística, al convertirse en plástica, al ser más hábito que carne, más inminencia que noticia. Y como la anécdota no interesa en el momento en que la escena se situó en la mira, ni interesa tampoco la representación, las figuras humanas, aunque centrales por su peso "antropológico" y cultural, no son sino elementos del conjunto, no son más aterradoras ni más demoníacas que un caracol, un hueso, la caligrafía de un texto, una fecha, un nombre o una caja cuyo fondo no se percibe, y a los que no se les demanda un parecido para definir su gravedad.

Esta concepción artística exige ser devoto del detalle, minucioso en la percepción de las cosas, maniático en la captación del más mínimo destello de

la materia. Quien elige ese camino, como emisor o como receptor, está condenado a una noria, pero a una noria excelsa que hace sufrir pero al mismo tiempo complace, que obliga a detenerse en medio del tráfago y, salvando todas las impacencias, a liberar imágenes retenidas, pulsiones acorraladas por el exceso de entendimiento o la fuerza de la racionalización. A ese vértigo convoca la pintura de Arturo Rivera.

Tununa Mercado

DE MÚSICA

MÚSICA VOCAL

Considerando la importancia histórica que la música vocal tiene desde épocas muy remotas, y no sólo en la civilización occidental, se antoja muy peculiar el hecho de que en México se da muy poca atención al cultivo y la difusión de esta forma musical. Proliferan las orquestas sinfónicas, pero no los coros; tenemos violín y piano a todas horas, todo el año, pero pocos conciertos y recitales de música vocal. Es por ello que resulta casi un acontecimiento notable el hecho de que, en un mismo fin de semana, y en tres escenarios separados apenas por unas cuantas cuerdas, se ofrezcan al público tres actividades musicales en las que lo más importante es la música vocal.

La primera de estas actividades tiene lugar en el auditorio de la Escuela de Medicina, y en ella la Camerata del Coro Convivium Musicum interpreta música profana del renacimiento. Es importante señalar que los miembros del conjunto son conscientes de la poca información que nuestro público tiene respecto a esta clase de música; se agradece, pues, que los propios cantantes expliquen datos culturales, sociales, literarios y musicales con respecto a la música que interpretan. En tales explicaciones resalta la importancia que se daba en la música vocal renacentista a los elementos populares de la vida cotidiana, y la subordinación de la música a las necesidades del texto. Por otra parte, se señala también el énfasis en la escritura polifónica y que para el hom-

bre del renacimiento la interpretación de la música vocal es básicamente un hecho comunitario. De ahí que buena parte de la música de aquellos tiempos sea transmitida principalmente por medio de la tradición oral.

En el programa, se interpretan más de una veintena de canciones, representativas de todas las regiones musicalmente importantes de la Europa renacentista. Entre ellas, destacan por conocidas la famosa *Greensleeves*, la pavana *Mille regretz* de Josquin des Prés, y *Come ye, sons of art* de Henry Purcell. La selección de obras tiene la ventaja de permitir que el público escuche a compositores conocidos, como Dowland, Morley y Lasso, junto a otros cuyas obras no nos son tan familiares: Bennett, Lechner, Scandello, Vázquez. La variedad de textos importa porque permite escuchar por igual canciones de amor que descripciones naturalistas, invocaciones al arte y celebraciones de la gula. Y desde el punto de vista anecdótico, vale la pena mencionar *Le chant des oiseaux*, de Clement Jannequin, interesante obra en la que el autor, además de describir en el texto a una serie de aves, ha escrito las onomatopeyas correspondientes para ser cantadas (o piadas, o trinadas) por el coro, de manera que resulta un curioso ejemplo de música descriptiva por excelencia. A pesar de que hay pocos puntos de comparación para eventos de esta naturaleza, puede decirse que es claro que el recital ha sido bien preparado, y que al margen de las consideraciones estilísticas que sobre las interpretaciones pudieran hacerse, la verdad es que resulta muy refrescante encontrarse de pronto con una actividad musical de esta naturaleza, en medio de tanto Tchaikovski, Puccini y Rachmaninoff.

Al día siguiente, hubo otro programa musical en el que la música vocal resultó lo más interesante. Se trató, aunque parezca contradictorio, del último concierto de la temporada de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, y en él se incluyeron dos obras en las que actuó el Coro de la OFCM que dirige Jorge Medina. La primera de estas obras fue *La doncella elegida*, de Debussy, basada en el poema *The blessed damozel*, de Dante Gabriel Rossetti. La partitura de Debussy es realmente interesante, no sólo por sus valores estrictamente musicales sino porque es una muestra muy clara de las ideas extra-

musicales del autor con respecto a los textos, y en este caso particular respecto al texto de un artista ligado íntimamente al movimiento prerrafaelista.

Armonías elusivas, melodías engañosas y un claro sentido de la textura orquestal caracterizan a *La doncella elegida*, y en esta versión, dirigida por Fernando Lozano, titular de la OFCM, se dió un elemento que quizá nada tiene que ver con la música misma, pero que sirvió quizá como una muleta visual: la soprano Lynn Borok Melton, que cantó el papel de la doncella, pareció en efecto una imagen surgida de una pintura de otro tiempo: largo vestido violeta, enorme cabellera suelta y una flor de vivo colorido contrastando con la blanquísima piel. En fin, y volviendo a la música después de esta digresión pictórica, hay que decir que no siempre una música y un texto hacen una combinación verosímil; en este caso particular, la combinación sí fue efectiva: a las imágenes refinadas y etéreas del texto de Rossetti se superpuso una música que no parece tener puntos de apoyo en lo terrenal.

Después se interpretó *Chóros No. 10*, para coro mixto y orquesta, de Heitor Villa Lobos, obra basada en la canción brasileña *Rasga o coração*. Vale la pena citar una afirmación del propio compositor sobre sus *Chóros No. 10*: "Esta obra representa la reacción de un hombre civilizado ante la naturaleza cabal, su contemplación de los valles del Amazonas y la tierra del Matto Grosso". Si bien la zona orquestal de la obra tiene muchos puntos interesantes, es la parte coral lo más atractivo de ella. Cabe mencionar el hecho de que Villa Lobos emplea en su escritura vocal una serie de sílabas y articulaciones sin significación textual que sirven para estructurar un tejido coral que mucho tiene de sugerencias primitivas, y al mismo tiempo, nos presentan un trabajo detallado de construcción rítmica. Y, a propósito de la construcción rítmica, me parece interesante comentar una coincidencia inesperada: existe en *Chóros No. 10* una célula rítmica adjudicada al coro, quizá la figura más persistente de toda la obra, que guarda una notable similitud con la figura rítmica, igualmente persistente, que conforma el primer tema del primer movimiento de la *Sinfonía No. 0* de Anton Bruckner (el número 0 fue adjudicado a la obra



por el propio Bruckner, que consideró esta sinfonía como un experimento fallido). Quizá parezca un tanto audaz hallar coincidencias entre dos músicos tan lejanos (en más de un sentido) como Bruckner y Villa Lobos, pero hay casos en que la impresión auditiva puede más que la lógica musical, y éste quizá sea uno de ellos. Y aunque me estoy refiriendo principalmente a la música vocal, no está de más mencionar brevemente las otras dos obras que completaron el programa de la Filarmónica de la Ciudad. Primero, el poema sinfónico *Don Juan*, de Richard Strauss, del que Fernando Lozano hizo una versión más straussiana y más coherente que la realizada por él mismo, en el primer concierto de la temporada, de *Muerte y transfiguración*, también de Strauss. Y, después, el *Concierto para corno Op. 8* de Franz Strauss, compositor mediocre cuya mayor aportación al mundo de la música fue la de haber sido el padre de Richard Strauss. El concierto mismo tiene apenas algunos momentos interesantes en la parte solista, y el acompañamiento orquestal es fácilmente olvidable; lo que sí resulta interesante es ver y escuchar a Barry Tuckwell, que es uno de los más distinguidos cornistas de la actualidad, y cuyo trabajo como solista ha sido complementando por una incansable labor en pro de la expansión del repertorio para su instrumento.

Ese mismo día, por la tarde, el Teatro de Bellas Artes fue escenario de la tercera muestra de música vocal de ese fin de semana. Dentro de la primera temporada de ópera de 1982, Enrique Diemecke, director asociado de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, dirige el *Requiem* de Giuseppe Verdi. Si bien esta obra carece de acción dramática, hay muchos elementos en ella que justifican su inclusión en una temporada de ópera; como referencia, baste recordar que alguien ya dijo que este *Requiem* es la mejor ópera de Verdi. Es poco lo que puede decirse de la interpretación de la obra; por una parte, faltó intensidad y volumen orquestal en algunas de las partes más dramáticas de la partitura de Verdi, y por la otra, es claro que Enrique Diemecke hizo un trabajo hasta cierto punto minucioso en la preparación de la obra. Eso fue particularmente notable, por ejemplo, en algunos detalles dinámicos bien cuidados, como el pianísimo con el que ini-

cia el *Requiem*, tocado por la Orquesta del Teatro de Bellas Artes casi como un suspiro, cosa que es muy difícil lograr en nuestras orquestas. Y entre los solistas vocales, destaca la voz del bajo búlgaro Dimitar Stanchev, en la que intensidad e intención son superiores en general a las de los otros tres cantantes. Termina así un fin de semana inusualmente rico (en cantidad) en música vocal, y a partir de él es posible suponer que seguirán imperando las manifestaciones de la música instrumental, en contra de contadísimas apariciones de la voz humana.

II

Recientemente se presentó en México una vez más ese grupo de locos que se hacen llamar Les Luthiers. Desde el punto de vista de la asistencia del público, las funciones tuvieron bastante éxito gracias a la consabida mezcla de música y humor. Es claro, sin embargo, que la mayor parte de la gente que ve y escucha a Les Luthiers sabe poco de música, y va más atraída por el contenido cómico del espectáculo que por la música misma. Y aquí probablemente haya un error de apreciación respecto a estos seis orates argentinos. Podría decirse que el oficio de Les Luthiers es la parodia, y que su éxito está basado en la primerísima regla de este oficio: una buena parodia requiere ante todo un conocimiento profundo de aquello que ha de parodiarse. Y, en este sentido, lo más destacado es quizás el conocimiento que Les Luthiers tienen de los diversos géneros musicales; sin duda, sus mejores momentos se dan cuando exhiben los vicios particulares y los clisés específicos de un género musical, sea éste el concierto barroco, el *blues* de Nueva Orleans, el cuarteto clásico o la balada romántica.

El espectáculo presentado en esta ocasión estuvo formado por ocho nú-

meros, y de ellos tres fueron especialmente lucidos precisamente por esa habilidad de los músicos/cómicos para observar con cuidado y subrayar sin misericordia algunos elementos genéricos específicos. El primer caso fue el *Bolero de los celos*, en el que, además de la improbable letra, fue notable el montaje de elementos *sui generis*: displicente jugueteo del requinto, combinaciones armónicas aparentemente atrevidas, pretensiosas florituras en los bongós, engoladas voces de los cantantes. Todo ello mezclado para producir un bolero bastante verosímil, rico en ese romanticismo urbano tan peculiar del género.

Después, Les Luthiers atacaron un género que de seguro conocen mejor que otros: la zamba argentina. Lo que en muchas zambas tradicionales es un homenaje al paisaje y a la tierra, se convirtió en una especie de lamento perpetuo contra las inclemencias climatológicas del terruño. No faltaron tampoco las imitaciones a algunos tics escénicos de algunos de los grupos famosos que cultivan con especial atención la zamba. La saludablemente, irreverente versión bucólica de Les Luthiers terminó con estas líneas:

...y si pudiera yo volver
a la tierra de mis padres
...ni madres.

Por último, la que quizá fue la parodia más delirante de toda la sesión: se trató de un homenaje (narrado en el más cursi y melcochoso estilo radiofónico) a un *desaparecido compositor* de baladas modernas, *Huesito Williams*. A través de varios fragmentos de canciones, Les Luthiers exhibieron sin misericordia algunos de los elementos más abyectos de ese género moderno de la canción latina en el que se mezclan sin mucha coherencia la chabacanería, el machismo, el rencor, y, fundamentalmente, la mala música, sin faltar la ya tradicional canción bordada alrededor de una llamada telefónica.

Si bien no todos los números del espectáculo resultaron de la misma calidad humorístico-musical, sí fue claro el hecho de que Les Luthiers, además de buenos músicos, son inclementes observadores y críticos de lo peor (y lo mejor) del quehacer musical a través de la historia.

Juan Arturo Brennan



DISTRIBUIDORA DE LIBROS DE LA UNAM



ESTETICA Y HUMOR DE LO SINIESTRO. Héctor Trillo	250.00
OBRAS II SATIRA POLITICA. José Juan Tablada	80.00
LA METAFISICA DIALECTICA DE EDUARDO NICOL. Juliana González	130.00
DICCIONARIO ALFABETICO LEGISLATIVO DEL COMERCIO DE FILIPINAS Y NUEVA ESPAÑA Felix Lope y Vergara	40.00
HISTORIA DEL DERECHO ROMANO Y DE LOS DERECHOS NEOROMANISTAS. Tomo I Beatriz Bernal José de Jesús Ledesma	120.00
RELACIONES DE MEXICO Y ESTADOS UNIDOS. Una visión interdisciplinaria. Alonso Gómez -Robledo	160.00
EL MEXICANO. Raúl Béjar Navarro	100.00
DOS MUSICOS ESLAVOS. Jorge Velasco	120.00
EL PROBLEMA DE LOS UNIVERSALES. Varios autores	130.00
LA RANURA DEL OJO. Francisco Torres Córdova	60.00
ARQUEOLOGIA Y ARQUITECTURA DEL ECUADOR PREHISPANICO. Daniel Schávelzon	800.00
PRESTAMOS DE LENGUAS INDIGENAS EN EL ESPAÑOL AMERICANO DEL SIGLO XVII. Hugo A. Mejía	70.00
TEMAS SELECTOS DE FISIOLOGIA CELULAR. Varios autores	150.00



textos inéditos de **friedrich nietzsche** •
virginia woolf: lunes o martes • **huber-**
to batis: memorias de cuadernos del viento
poemas de **ferreira de loanda**,
sandro penna, **germán dehe-**
sa y **héctor carreto** • **vladimi-**
ro rivas iturralde: dos imá -
genes • **cintio vitier**: la revolu -
ción no ha perdido su rumbo •
textos de **ángel cappelle-**
tti, **ricardo pozas hor-**
casitas y **humberto**
guzmán • **bestiario**

(reseña de libros y crítica
de arte) • ilustra: **al-**
fredo larrauri •
revista de la dirección de
difusión cultural • direc-
tor: carlos montema-
yor • publicación
mensual • vol. II,
enero/febrero de
1982 • medellín
28, col. roma,
mexico 7, d.f.
tels. 511 61 92
y 511 08 09;
ext. 17 •

sa del
mpo 17/18

casa del
tiempo 17/18

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Edición especial



publicaciones

El Colegio de México

Naranja dulce, limón partido

Compiladoras:

Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja

Voces infantiles:

Coro de la escuela "Manuel Bartolomé Cossío"

Director:

Mario Stern



Canciones, arrullos, juegos, adivinanzas y villancicos del folklore mexicano contenidos en *Naranja dulce, limón partido*, un libro y una cassette destinados a los niños, padres y maestros que deseen revivir y preservar las tradiciones infantiles mexicanas.

Precio de promoción: 399 pesos

Adquiéralos



Imprenta Madero, S. A.



REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO