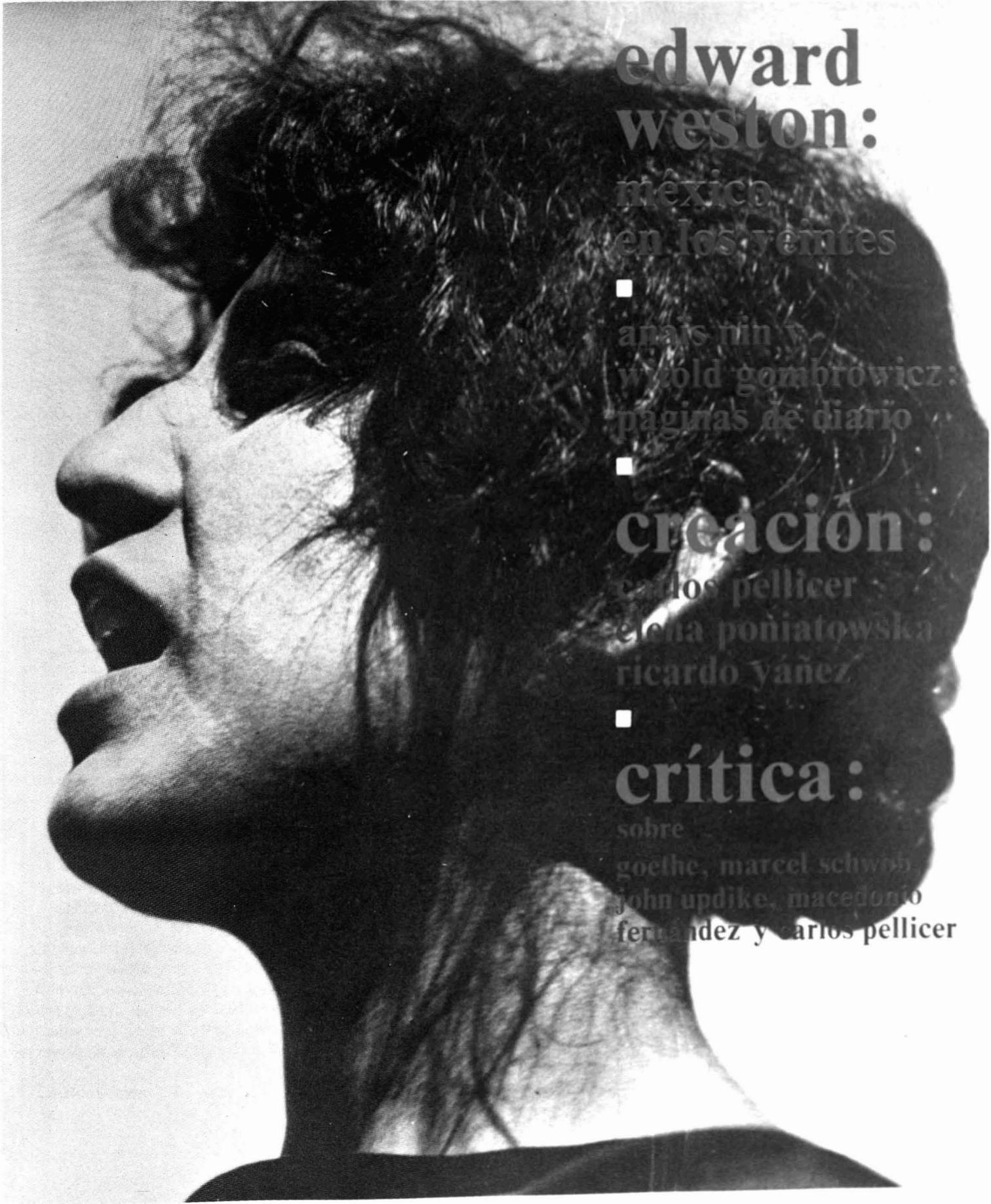


revista de la

universidad de méxico



**edward
weston:**

méxico
en los veinte

■
anais nin y
wygod gombrowicz:
páginas de diario

■
creación:

carlos pellicer
elena poñiatowska
ricardo yañez

■
crítica:

sobre
goethe, marcel schwab
john updike, macedonio
fernández y carlos pellicer

Sumario Volumen XXXI, número 6, febrero de 1977

Carlos Pellicer, 1
Carlos Monsiváis
Tina Modotti y Edward Weston en México, 2



Edward Weston
Fragments del diario, 5
Anaïs Nin
30 de diciembre de 1931, 12
Ricardo Yáñez
Baño, 16
Elena Poniatowska
El retiro, 17
Luis Miguel Aguilar
Mandel Schwob, la obra es breve, 22

Witold Gombrowicz
Diario argentino [I]
Traducción de Sergio Pitlor

Hernán Lara Zavala
John Updike y la ferocidad doméstica de la clase media norteamericana, 25

Miguel Angel Morales
Macedonio Fernández:
La alquimia de la metafísica, 29

.....

Clásicos de la crítica / Crítica de los clásicos

André Gide
Introducción al teatro de Goethe, 35



.....

Libros
Roberto Diego Ortega
Pellicer: uno es vegetación desesperada, 43
Manuel Fernández Perera
Fuster: nosotros los valencianos, 43

Portada: Edward Weston, *Guadalupe Marín de Rivera*

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural

Consejo de Redacción:

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

Jefe de Redacción: José Joaquín Blanco / Asistente: Rafael Vargas

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

Torre de la Rectoría, 10o. piso
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año
Precio del ejemplar: \$ 10.00
Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello
Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro Social
INFONAVIT

Carlos Pellicer

Camino firme
y con la cabeza
hermosamente en su lugar.
Trátese del mar o del cielo,
llevo siempre
la cabeza en su lugar.
Al encender el día,
mis manos esconden
lo que de estrella haya tenido mi sueño.
Y la velloidad
de mi pecho y de mi vientre,
indican la orientación del viento.
Mi sexo es fruto variable
de las órdenes del día
y la hechura de mis piernas
es cosa habida en la montaña.
Siempre mi boca
anda por mis ojos.
Mi voz es la del viento entre los árboles.
Acto de presencia al medio día,
y a espaldas de la tarde,
me llevo lo que puedo
para esperar la noche.

Carlos Pellicer. - Marzo 26. 1972

Camino firme
y con la cabeza
hermosamente en su lugar.
Trátese del mar o del cielo,
llevo siempre
la cabeza en su lugar.
Al encender el día,
mis manos esconden
lo que de estrella haya tenido mi sueño.
Y la velloidad
de mi pecho y de mi vientre,
indican la orientación del viento.
Mi sexo es fruto variable
de las órdenes del día
y la hechura de mis piernas
es cosa habida en la montaña.
Siempre mi boca
anda por mis ojos.
Mi voz es la del viento entre los árboles.
Acto de presencia al medio día,
y a espaldas de la tarde,
me llevo lo que puedo
para esperar la noche.

Carlos Pellicer

26 de marzo de 1972

El 16 de febrero murió Carlos Pellicer (n. 1899), uno de los mayores poetas contemporáneos de lengua castellana y de los protagonistas culturales del México moderno. En su obra y en su vida se trenzan vigorosa y positivamente las grandes esperanzas de su generación: del patriotismo revolucionario y el apostolado vasconcelista al grupo "Contemporáneos" y, a la vez, al entusiasmo cardenista. Hombre vitalísimo y alegre, Pellicer supo estimular sus años y sus versos con muchas aventuras: la arqueología, la religión más franciscana, los mitos y tradiciones nacionales, el contagio de la naturaleza, la pasión volcánica y limpia, el sentido del humor, la afición por la pintura, sin olvidar, a su modo y siempre con gran lealtad a sí mismo, la participación política en la vida nacional, que lo mismo lo llevó a la cárcel en la campaña vasconcelista que al Senado poco tiempo antes de su muerte.

Apenas transcurrida la etapa más violenta de la revolución, Pellicer, adolescente y estudiante universitario, representó a la Universidad Nacional en congresos juveniles de Latinoamérica; participó activísimamente en la organización de la Universidad y de la Secretaría de Educación Pública en la época de Vasconcelos y enriqueció el caudal cultural mexicano con sus orientaciones y sus obras; posteriormente, y hasta antes de morir, se preocupó por la riqueza arqueológica y mítica de México, descuidada y saqueada, y usó su prestigio literario y personal para lograr que las autoridades le dedicaran mayor atención, financiaran museos y los hicieran funcionar efectivamente. Al gran poeta y al ciudadano ejemplar que fue Carlos Pellicer, la Universidad Nacional hizo en 1962 el homenaje de la publicación monumental de su *Material poético (1918-1961)*. En su muerte, por el momento, la *Revista de la Universidad* sólo lo recuerda modesta, agradecida y cariñosamente con la publicación de uno de sus poemas inéditos.

■ La Redacción.

Carlos
Monsiváis

Tina Modotti y Edward Weston en México

1923: Una pareja de fotógrafos en México. El, norteamericano. Ella, italiana. Es la hora del Renacimiento Mexicano que los extranjeros vislumbran pasmados y los mexicanos aceptan azorados ante el pismo propio y ajeno. Tina Modotti y Edward Weston anhelan *ver* de modo distinto y profundo un país, distribuirlo en sus vidas cotidianas, aceptarlo y revelarlo como un instante magnífico del proceso colectivo de las artes. Desde nuestra perspectiva actual, el México de los veinte es mitológico no tanto por lo que aportó como por lo que creyó descubrir y vivir, el paraíso febril de la comunión intelectual, artística y revolucionaria. En esa suerte de mural evocable, al lado de Diego Rivera y Lupe Marín, Orozco y Siqueiros, el Doctor Atl y Vasconcelos, los comunistas de *El Machete* y los Contemporáneos, figuran —tan legendariamente como se quiera— Tina Modotti y Edward Weston.

Tina Modotti

Assunta Adelaida Luigia Modotti nace en Udine, en la provincia de Friuli en 1896, la segunda de seis hermanos. A los 17 años se reúne con sus padres que ya viven en San Francisco, California, en la pobreza extrema. Tina trabaja primero en una industria textil y después —el atractivo de la Fiebre del Oro— acude a Hollywood, hace teatro, participa de la vida bohemia y se casa con el poeta y pintor norteamericano Roubaix de L'Abrie Richéy (Robo). Religión del arte y sobrevivencia. Tina primero es modista y luego actriz. Un poster de 1920 anuncia la película *The Tiger's Eye* y pregona "the exotic allure of Tina Modotti". Como en casi todas partes, en California los veinte se anuncian como la promisión, la independencia personal que es quebrantamiento de hábitos y prejuicios y elección de la libertad sexual. Robo y Tina se hacen amigos del arqueólogo mexicano Ricardo Gómez Robelo, cuya fama mexicana lo evoca leyendo a Elizabeth Barret Browning en los campamentos revolucionarios. Gómez Robelo, director del Departamento de Bellas Artes, invita a Robo y éste va a México en diciembre de 1921 "atraído —precisará Tina— por la hermosura y el encanto del pasado... y lleno de un desprecio intencional hacia el espíritu

moderno de esta era y de los Estados Unidos...". Para entonces, ya se ha iniciado el affair entre Weston y la Modotti, una relación vehemente, muy declarativa, intensa. Weston tiene 35 años, una esposa, cuatro hijos y una precaria educación formal. Tina, desilusionada de Hollywood, se convierte en su discípula, modelo, admiradora y amante.

La respuesta de Robo a México es apasionada y arquetípica:

Hay aquí pocas cosas carentes de belleza. Encuentro más poesía en una figura solitaria y envuelta en frazadas a la entrada de una pulquería a las doce de la mañana, o en un bronceña descendiente de los aztecas dándole el pecho a su hijo en un iglesia, que la concebible en Los Angeles en la próxima década... Puedes imaginarte una escuela de arte donde todo es gratis para todos, mexicanos y extranjeros: alimentos, alojamiento, pintura, telas, modelos, todo gratuito, sin requisitos de admisión y lo único que se pide es estudiar. Luego de diez años de guerra e intranquilidad es maravilloso asomarse a lo que se está haciendo aquí.

En febrero de 1922, Robo muere de viruela y es sepultado en el Panteón de Dolores. Tina llega a México, multiplica sus amistades y le organiza una exposición a Weston (la primera en donde él se hará de compradores). En agosto de 1923, Weston y Tina se han instalado en el casco de una vieja hacienda de Tacubaya y pese al anticomunismo de Weston— frecuentan círculos de artistas y revolucionarios. La ensoñación utópica— la radicalidad en el arte y la forja del país nuevo— disponen de centros rectores: Vasconcelos, Diego Rivera, el movimiento muralista. Discusiones agitadas, trabajo incesante, admiración ante los logros de la Unión Soviética leninismo romántico, mezcla institucional de extranjeros asombrados y nativos orgullosos, rechazo de público, rencor de la derecha, auge y consolidación de la bohemia burguesa. Weston y Tina, ya en las calles de Lucerna, gozan los entusiasmos previsibles en la amorosa exploración de la ciudad, se distancian y se reconcilian. El regresa por un tiempo a California.

Tina Modotti se va radicalizando. Se une al Comité Manos Fuera de Nicaragua, participa de la vida social de los comunistas, íntima con Diego Rivera quien le escribe una nota de presentación:

Tina Modotti ha evidenciado una sensibilidad maravillosa en un plano, quizás más abstracto, más aéreo, incluso más intelectual, del natural para un temperamento italiano. Su obra florece perfectamente en México y armoniza con nuestra pasión.

El pasado prehispánico y el virreinal son dos países preservados para la curiosidad turística y las revelaciones artísticas. Weston y la Modotti recorren México, preparan las fotografías de *Idols Behind Altars*, el libro seminal de Anita Brenner y exponen juntos. En 1926 los acontecimientos se suceden: represiones e intolerancias del callismo, Tina se hace amante del pintor comunista Xavier Guerrero, su amigo el senador Manuel Hernández Galván es asesinado, Weston regresa definitivamente a Estados Unidos. Tina lo despide haciendo suyas las palabras de un poema de Ezra Pound y concluye: "Acepto el trágico conflicto entre la vida que cambia de continuo y la forma que la fija de modo inmutable." En 1927, Tina Modotti ingresa al Partido Comunista y se hace amiga del comunista Vittorio Vidali, quien —recién deportado de Estados Unidos por su actuación en defensa de Sacco y Vanzetti— insta a TM a cobrar conciencia de su pasado italiano. Militancia y trabajo: Tina es miembro de la Liga Anti-imperialista de las Américas y es fundadora del Comité Antifascista Italiano, colabora en *Mexican Folkways*, fotografía los murales de Rivera, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco y José Clemente Orozco, traduce artículos para *EL Machete*, el periódico del Partido Comunista Mexicano. Guerrero parte a la URSS y Tina, en 1928, conoce al exiliado cubano Julio Antonio Mella, enemigo de la dictadura de Gerardo Machado. Pronto, Tina y Mella viven juntos (en la calle Abraham González 31) y acrecientan su devoción política. Kenneth Rexroth, quien conoce



a la Modotti en esa etapa, la describe como una "Mata Hari del Comintern y cortesana de alta clase". El 10 de enero de 1929, de regreso de las oficinas de *El Machete*, en compañía de Tina, Mella es asesinado de dos disparos. La prensa derechista —en especial *Excélsior*— insinúa que se trata de un crimen pasional y señala a Tina como cómplice o instigadora. La policía registra su departamento y confisca cartas y fotografías sometiéndola de hecho, a un arresto domiciliario. Entrevistas en profusión, declaraciones del presidente Portes Gil y de Diego Rivera, careos con el Ministerio Público que *Excélsior* reproduce:

P. ¿No considera usted en agravio de una persona o de un amor escribirle cartas pasionales a otro? Esto es, al mantener una relación íntima con una persona, ¿no se abusa de él si se le envía a otro misivas amorosas?

R. Sí.

P. ¿Amaba usted mucho a Guerrero?

R. Durante un tiempo, sí.

P. ¿Puede decirnos si Guerrero estaba enamorado de usted?

R. Sí, sí puedo. Pero el amor que me tenía era menor que el profesado a su amor fundamental, la revolución. Estaba dispuesto a morir por ella.

Excélsior insiste en la hipótesis del crimen pasional, publica cartas privadas de Mella y de Tina, le da un marco amarillista a las fotografías de Tina desnuda y entrevista a un agente de Machado que acusa a TM de espía fascista. El escándalo se ha consumado, así se aclare la situación poco tiempo después con la detención (breve) del agente de Machado y el retiro del embajador de Cuba. En 1930, el Partido Comunista es declarado ilegal y —pretextando su intervención en un complot para asesinar al presidente Ortiz Rubio— Tina Modotti es arrestada. Al cabo de una huelga de hambre de tres días se le expulsa del país.

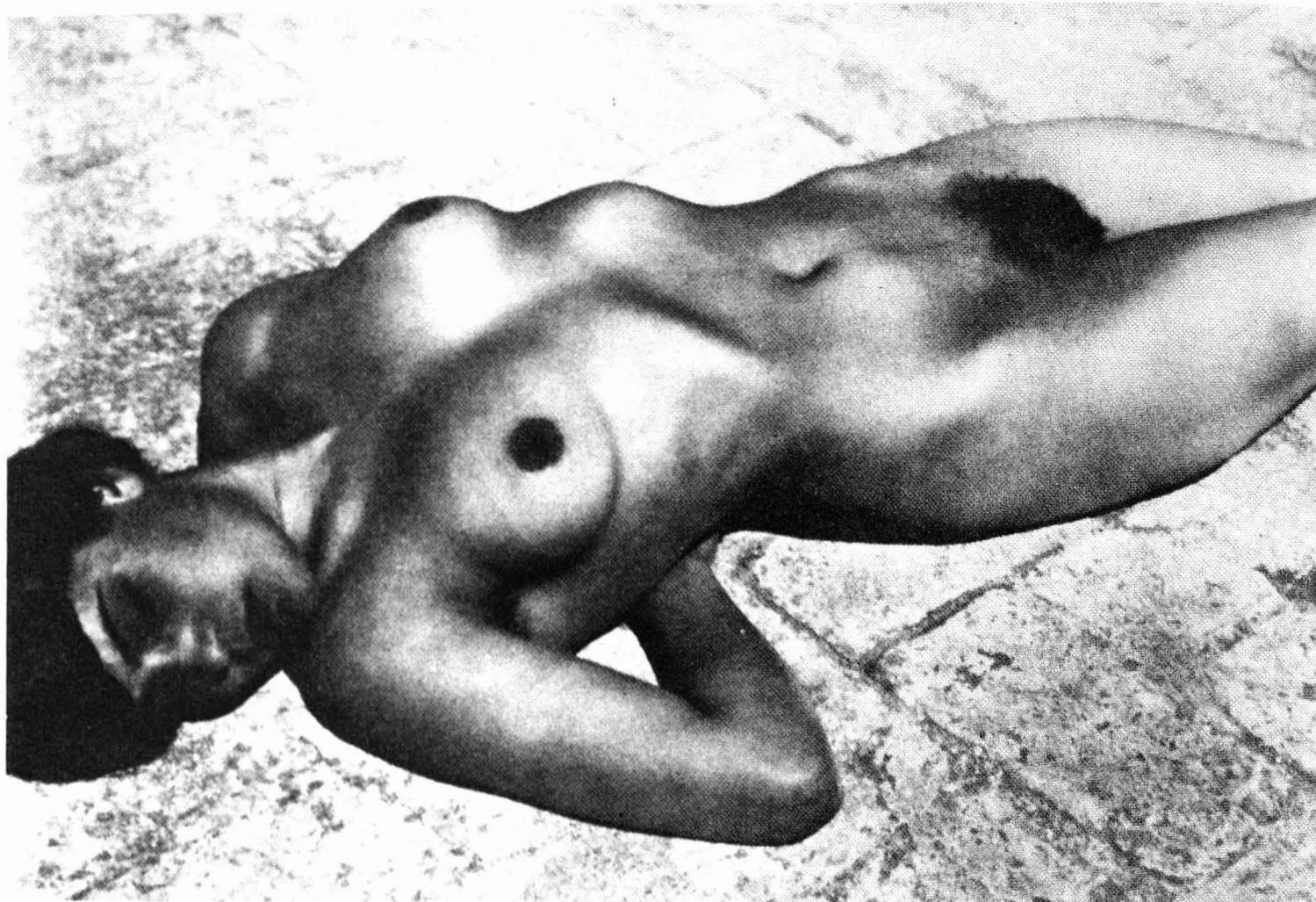
De 1930 a 1934 permanece en Alemania y en la Unión Soviética donde trabaja en el Socorro Rojo Internacional. Viaja a España

y es deportada. En París, es organizadora de manifestaciones y articulista política. Vuelve a España y en Madrid, en el Hospital Obrero, es enfermera, cocinera, director del personal. Después, recorre el país al lado de su compañero Vidali (el comandante Carlos Contreras). A la caída de la República, en abril de 1939, regresa a México bajo nombre falso, colabora en *El Popular* como traductora y obtiene del gobierno de Cárdenas que se anule su decreto de expulsión. En enero de 1942, a los 46 años de edad, muere en un taxi de un ataque al corazón.

Edward Weston

E. W. nace en Illinois en marzo de 1886. A los 16 años se inicia en la fotografía y durante un largo período tiene gran éxito comercial. Elige como maestro a Alfred Stieglitz: "Un máximo de detalle con un máximo de simplificación. . . Cada mujer tiene sus momentos virginales, incluso una prostituta. Yo he tratado de atrapar esos momentos. La lucha es por vivir y expresar aquella vida no tocada por las ideas de amigos y vecinos. Después de todo, sólo sabemos lo que sentimos y no he tenido miedo de decir lo que siento." Ya en 1914 Weston es conocido internacionalmente por sus retratos "high-key", su búsqueda de las sutilezas y mutaciones de la luz, la originalidad de sus captaciones "espontáneas" de niños y bailarinas. La relación con Tina modifica el ritmo y la orientación de su trabajo, lo que consigna en las notas de su diario, inaugurado en 1917. En México, Weston y Tina promueven la fotografía como arte ante un público deseoso de apresar, incorporar y transmitir novedades. En ese sentido, no es aventurado señalar que Weston y Paul Strand —el extraordinario fotógrafo de *Redes* de Zinnemann-Gómez Muriel— inician una manera (un método) de contemplar, reflejar, recrear, traducir visualmente la realidad mexicana. Sin énfasis pero significativamente, Weston recuerda una visita:

Ayer en la noche Diego Rivera visitó mi exposición. Nada me ha complacido tanto como el entusiasmo de Rivera. No una emoción caprichosa, sino un gozo tranquilo y agudo, deteniéndose morosamente ante varias fotografías, aquellas que yo sé las mejores. Mirando



Edward Weston, *Tina en la azotea*

la arena en uno de mis desnudos de la playa, el torso de Margrethe, me dijo: "Esto es lo que algunos de nosotros, los modernos, queremos hacer cuando salpicamos de arena verdadera nuestros cuadros o les adherimos pedazos de encaje o de papel u otras muestras de realismo."

En México, Weston insiste en su teoría central: "La forma sigue a la función." Registra rostros, expresiones, mercados, calles, escenas pueblerinas. Encuentro entre dos tendencias del fotógrafo: la "abstracta" y la "real". En la segunda, impera el deseo de apreciar los dones del instinto (la Fuerza de la Vida) en sus modelos: Lupe Marín, tensa y desafiante con su "cabeza heroica"; Manuel Hernández Galván, absorto en la proeza de un tiro exacto;

Diego Rivera, teatralizando su tristeza; José Clemente Orozco, pleno de contrastes y, una y otra vez, Tina Modotti como la mujer infinita, el rostro jamás aprehensible, a la vez real y abstracto. Diego Rivera asume las posibilidades épicas del cuerpo y la condición de la Modotti y la exalta como la Madre tierra en Chapingo o como el ser libertario que, en uno de los murales de Palacio Nacional, reparte armas entre el pueblo. Weston la elige íntima, personal, indefensa, sensible.

Weston procura la exactitud última: "la piedra es dura, la corteza del árbol es áspera, la carne está viva". Tina Modotti, su discípula, acierta en lo "abstracto" y le infunde gran vitalidad a sus retratos: Rivera, Julio Antonio Mella, su familia. Fracasa, en cambio, en su afán de situar

una realidad social y política a través de la sucesión de niños indígenas en actitudes ancestrales. Allí, sin quererlo, en contra de sus magníficas intenciones, Tina Modotti desciende al pintoresquismo, al parpadeo turístico y la reducción inexpressiva.

Del primer tomo de *The Daybooks* de EW hemos elegido algunos fragmentos del período mexicano.

Bibliografía

Mildred Constantine, *Tina Modotti. A Fragile Life*. Paddington Press Ltd.
Edward Weston, *The Daybooks*, tomos I y II. Aperture
Edward Weston, *The Flame of Recognition*. Edited by Nancy Newhall.
An Aperture Monograph.

Fragmentos
del diario de

Edward Weston



Tina Modotti, Edward
Weston en México, 1923

Agosto 20. Avenida del Hipódromo 3, Colonia Nápoles, Tacubaya, México, D.F. A 40 minutos en trolebús de la ciudad.

Rentamos una vieja y hermosa hacienda por seis meses; diez cuartos, cada uno de los cuales da hacia un amplio patio de 25 por 30 metros, lleno de enredaderas, arbustos y árboles. La casa es de ladrillo con techos altos y grandes ventanales arqueados y enrejados, sólidamente protegidos, como sugiriendo un posible ataque. La primera noche que pasamos en ese lugar fue sumamente estimulante para la imaginación; fui despertado por unos disparos justo debajo de mis ventanas —luego, silencio, no se escuchaba siquiera sonido de pasos. Bueno, no vine aquí a buscar la tranquilidad del campo.

Los muros de ladrillo de nuestra casa tienen casi medio metro de espesor, enyesado por dentro y por fuera. Los anteriores ocupantes habían tapizado las paredes con resultados desastrosos, y yo, maldiciones aparte, estuve trabajando un buen rato para removerlo, mientras el casero observaba estupefacto.

Evidentemente, la clase media mexicana no tiene mejor gusto que la clase media norteamericana; las ventanas del frente me abrumaban con la mayor conglomeración imaginable de adornos inútiles. Cuando el mexicano imita al norteamericano lo hace en el peor sentido, y, por supuesto, también sucede lo contrario: basta recordar las casas californianas estilo colonial mexicano o "español". Aquí, la nueva arquitectura es tipo "Hollywood", por demás incongruente con la belleza de la anterior cultura. Pero el pasado aún domina: las viejas iglesias se levantan como fortalezas inexpugnables —muy diferentes del nuevo y superficial estilo de vida que las rodea. La Catedral es majestuosa e impresionante, sobre todo cuando se tañen sus grandiosas campanas. El Zócalo, la plaza ubicada frente a Catedral, está lejos de semejar a la mala escultura contemporánea. Cerca de ahí un par de traviosos mocosos jugaban alrededor de una fuente adornada por una enorme Venus, hacia la que uno siente el impulso

de voltear y abrazarla, besar sus labios de piedra, y reír maliciosamente. Es raro encontrar una mujer hermosa —tal vez porque no andan en las calles— y las de clase alta se visten con un espantoso mal gusto. ¡Quizá esperaba encontrar chales y mantillas! Hago excepción, por supuesto, de los indígenas y su ropaje, tanto de los hombres como las mujeres. Con frecuencia se trata de gente muy hermosa, tienen porte y dignidad. Sin embargo, en todos lados se encuentran despojos humanos; sucios y mutilados mendigos pidiendo limosna insistentemente.

Las pulquerías —bares— donde los indígenas encuentran consuelo a su gloria perdida, son la nota de mayor colorido de la vida contemporánea en la ciudad, y los siguientes nombres de algunas de ellas demuestran el espíritu romántico e imaginativo de los indígenas:

"Sin Estudio"
"La Primavera"
"Un viejo amor"
"El gato negro"
"Las flores"
"La camelia"
"La dama blanca"
"La esperanza en el desierto"
"Sobre las olas"
"La perla de la piedad"
"El asalto"
"La muerte y la Resurrección"
"Las primorosas"
"La gloria de Juan Silveti"

¡Imagínense las cantinas norteamericanas con semejantes nombres! Tal vez si los tuvieran, nunca hubiésemos votado por la dieciochoava enmienda! ¹ Y que los indígenas tienen sentido del humor, lo comprobé cuando leí la siguiente inscripción en una carreta tirada por mulas: "¡Viva el rápido!" —Salud a ese descendiente de Swift!

Establecerse, comenzar la vida de nuevo partiendo de cero, no es fácil, especialmente cuando se carece de dinero, y más si se tienen deseos difíciles de satisfacer. El mobiliario ha sido un problema, el que hay en las tiendas es caro y horrible, finos ejemplares del mejor "estilo de moda", magníficamente barnizados, pero feos y pretenciosos. Los trastes y otros detalles fueron igualmente difíciles de encontrar hasta que alguien sugirió ir al "Volador"² el mercado de los ladrones. Ahí encontramos todos los artículos imaginables para satisfacer cualquier gusto; regresamos a casa con loza de Puebla, platos y floreros, piezas modernas e imperfectas, claro, pero bellas en forma y color. Conseguimos un

¹ La reforma que dio pie a la famosa "Ley seca" en E.F.U.U. en los 20's.

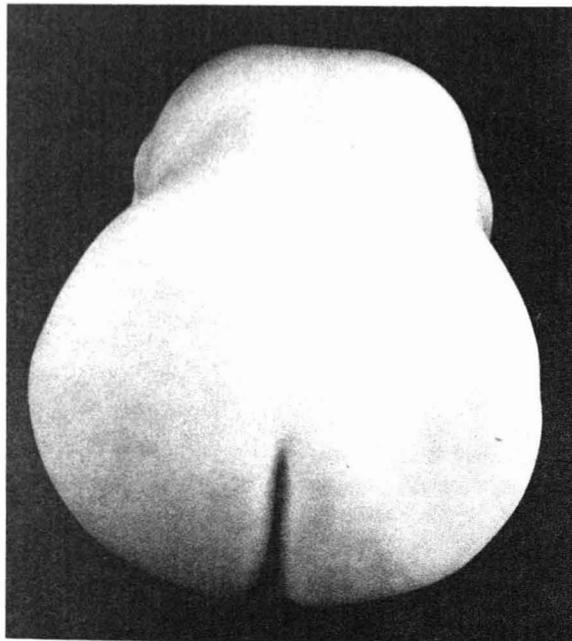
² El volador, ubicado en el lado sur del Palacio Nacional, desapareció al construirse la Suprema Corte de Justicia.

par de candelabros de bronce a dos pesos cada uno, y además, un viejo cofre labrado que Gould's en Los Angeles podría haber vendido a cualquier viuda de rico por cien dólares y que, después de mucho regateo por parte de Tina, fue nuestro por quince pesos. Y, ¡ah claro! , un collar de dieciocho hermosas cuentas de ámbar —sin cortar—, medio escondido en el amontonado puesto de un italiano, ¡por sólo dos pesos!

Agosto 23. ¿Terminaremos de establecernos alguna vez? ¡Qué confusión! Pintores y plomeros trabajando y tratando de complacer a los recién llegados. ¡Vaya idiotas! La forma de trabajar es la misma en cualquier parte, los trabajadores se toman su tiempo, y uno se impacienta de no ver las cosas terminadas. “Es el bolchevismo” —señala nuestro casero— “ha echado a perder al trabajador en México. Nosotros somos gente conservadora. No lo queremos”.

Los pintores, estoy seguro, piensan que estamos locos, porque preferimos los techos de vigas descubiertas en lugar de las mantas de cielo que se usan para ocultarlas. Nuestros amigos también piensan que estamos chiflados por mudarnos tan lejos de la ciudad y esperar todavía que nuestros clientes vengan hasta acá. Dudan mucho del resultado de nuestra aventura. Pero vaya, seguramente no he venido hasta México para abrir un estudio comercial en la calle más céntrica de la ciudad — ¡mejor me hubiera quedado donde estaba! Dificilmente puedo atreverme a pensar qué sucederá más adelante. Sin embargo, no debo preocuparme; tal vez sorprendamos a nuestros preocupados amigos.

Hace unos días, Tina me llevó a ver las obras de Diego Rivera; unos murales para un edificio público.



Edward Weston, *Desnudo*

Más tarde lo conocimos. Lo que vimos es la obra de un gran artista; y él es grande también en el sentido físico de la palabra: alto y con un generoso abdomen — ¡una figura impactante! Lamento no poder conversar con él; ha vivido entre los más importantes artistas contemporáneos en París: Picasso, Matisse y otros sobre los cuales debe tener muchas anécdotas.

Después de la inspiración que dejaron en mí Rivera y su pintura, recibí una terrible decepción. Fuimos a Sanborn's. Lo que una vez fue un maravilloso palacio de azulejos ha sido redecorado y convertido en un típico restaurante norteamericano.

Los murales de Diego Rivera han provocado una tormenta de protestas por parte de los conservadores, pero él sigue adelante con su trabajo. No puedo imaginarlo teniendo oportunidad de hacer pinturas semejantes en cualquier edificio municipal norteamericano. El gobierno “del pueblo, por el pueblo y para el pueblo” no da alas al gran arte. Sin embargo, existen ejemplos flagrantes del mal gusto oficial en toda la ciudad de México. Abundan las estatuas para toda clase de héroes; bordean el Paseo de la Reforma y se encuentran también en varios puntos de la Alameda; estatuas doradas, algunas de ellas tan vulgares como nuestra Diosa de la Libertad. Después de todo, las mentalidades y las aspiraciones de las clases medias son las mismas en todas partes.

Octubre 6. Domingo, Xochimilco. El comienzo a nuestra aventura de este día tuvo su lado humorístico; Tina, Llewellyn, Chandler y yo, con cámaras al hombro, lentes y tripiés, nos paramos en la esquina de Bucareli y Lucerna, esperando por el primer Ford “libre” que pasara. Al fin llegó, y en una rápida sucesión, otra media docena de autos apareció; los conductores, habiendo notado nuestro aparente deseo, hicieron una larga fila para tomar su turno y ofrecer sus servicios mediante un previo convenio. Uno por uno se fueron marchando, hasta que el sexto se rindió, aceptando la oferta de Tina por tres pesos y ni un centavo más.

El viaje a Xochimilco es memorable. El cielo mexicano, siempre dramático, presentaba un sorprendente espectáculo. Nubes de bordes dorados que presagiaban lluvia, se amontonaban contra un cielo azul intenso, mientras enfrente se erguía el Iztaccíhuatl —“La mujer dormida”—, más alto que la más elevada nube, vertiginoso y espléndido bajo la luz del sol. ¡Imposible creer que esto fuera Octubre! —el verdor primaveral de la hierba y de los álamos, la frescura del aire.

¡Viajábamos rapidísimo! Los taxistas mexicanos son los más audaces y brillantes que he visto. Tienen que serlo o desaparecen, porque —aparentemente— no existen leyes de tránsito. Rebasamos y fuimos rebasados por ambos lados, dábamos vuelta o cruzábamos hacia la izquierda a voluntad, y en cuanto a la velocidad, ¡me agarré fuertemente y contuve el aliento! Nos aproximábamos a las



Edward Weston, *Tina recitando*

orillas de Xochimilco. "Me recuerda Italia" —dijo Tina. "Sólo que más bello", añadió Llewellyn. Muros, muros de ladrillo, piedra o adobe; los mexicanos no cultivan jardines en el frente de sus casas. En vez de ello, plantan semillas de geranio en macetas colocadas entre las rejas de hierro forjado, que resaltan sobre las rosas y azules de las casitas que se doran bajo el sol. Ahora la arquitectura cambiaba definitivamente; aparecieron chozas con techos de paja, un montón de *pensamientos* surgidos de la nada cayeron en el regazo de Tina, seguidos por un jadeante muchacho indígena que trepó al carro para exigir sus 5 centavos, y por fin, ¡Xochimilco!

Los jardines flotantes que forman Xochimilco, fueron balsas hace mucho tiempo. Sobre ellas, los indígenas sembraban vegetales, plantaban flores y, gradualmente, la vegetación echó raíces en el lecho del lago y las balsas se convirtieron en islas, islas cubiertas de flores, divididas por canales no muy distintos a los de Venecia. El Domingo es un día de gala en Xochimilco. El agua estaba sembrada de lanchas o de largos botes cubiertos de lona, adornados con flores y llenos de gente festiva, gente alegre que cantaba o rasgueaba guitarras y se ponía "borrachita" con pulque o vino. Pronto nosotros también nos deslizábamos a través de los canales de agua,

pasando junto de viejas casas con techo de palma, sauces llorones y jardines de *pensamientos*, *lilas*, *no meolvides*, *violetas*. También cantamos y reímos y nos pusimos "borrachitos", pues desde el otro lado del canal una ligera canoa se acercó a servirnos pulque curado. Después otra canoa se detuvo a nuestro lado, esta vez con elotes asados, calientes gracias a un anafre que había en el centro de la lancha. La misma indígena nos preparó unas deliciosas enchiladas, tan sabrosas, que comimos una cantidad innumerable.

Poco tiempo después se acercó la muchacha de las flores, con su canoa llena de *pensamientos*, *nomeolvides*, *claveles*. "Señorita, señorita, ¡cinco centavos!" mientras nos mostraba un ramo de pensamientos, casi una brazada — ¡No pudimos resistirle!

Para mí los sauces de Xochimilco son árboles muy tristes. Son desafiantes también: altos, derechos, esbeltos como ciprés italiano, pero más elásticos y flexibles. A cada soplo de la brisa, se mecen sin ofrecer resistencia, inclinando sus copas en melancólica sumisión; ni las impetuosas corrientes de un río pueden ser más graciosas.

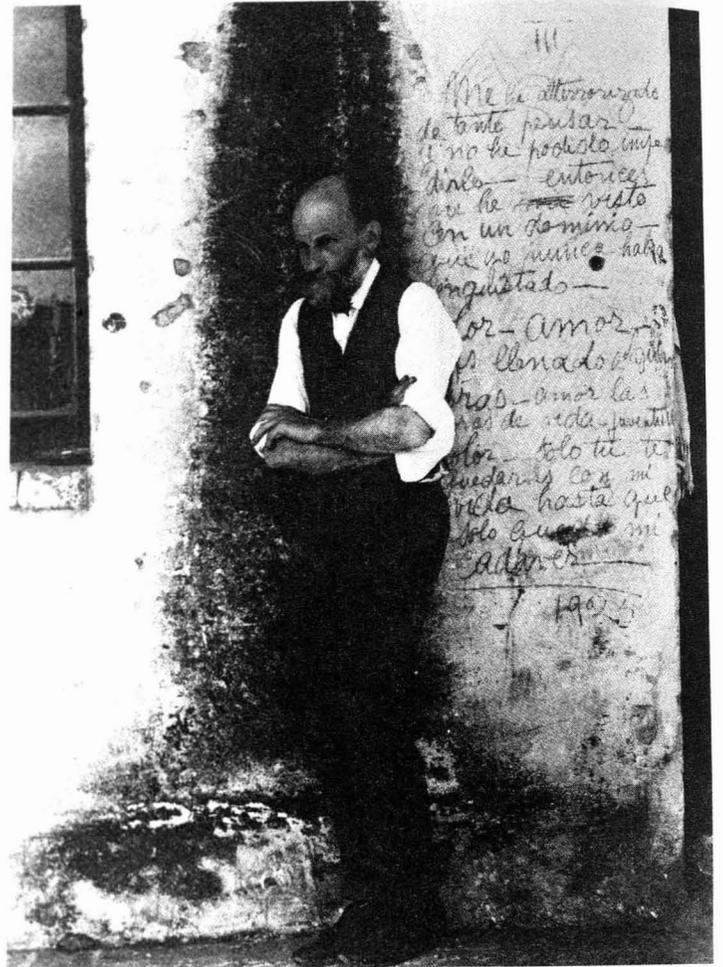
El tripulante de nuestra canoa era un indígena que se mantenía de pie en la proa, ayudándose con un largo remo; algunas canoas (sería mejor llamarlas barcas, son más grandes y la proa y popa son chatas y cubiertas con toldos) transportan veinte personas y son tripuladas por dos indígenas, uno en la proa y otro en la popa. Estos son grupos de gente alegre, canciones, bebidas y señoritas, o mejor dicho, "vino, mujeres y canto". Llevan sus cocineras y cocineros que les sirven alimentos calientes, utilizando anafres de carbón para cocinarlos, mientras otras criadas —muchachas jóvenes que se encargan de ver que ni un vaso se quede vacío—, mantienen la larga mesa de proa y popa llena de viandas. Para esta hora ya comenzaba a llover, pero no importaba, la canoa estaba cubierta con toldo. "Parada" —¡alto! le grité al indígena. Nos detuvimos cerca de un canal en el que flotaban los bellos lirios de color lavanda que había visto en Guadalajara. De algún sitio en la distancia, nos llegaron las notas de "Un viejo amor"; en la cercanía un joven cantaba "Adiós mi chaparrita"; nuestra canoa se deslizaba alegremente hacia su embarcadero.

Octubre 30. Primera exposición en la galería "Tierra azteca". La exposición ha estado abierta desde hace una semana; es un éxito. He conseguido lo que deseaba: causar sensación en la ciudad de México. Roubicek, el dueño de la galería, me dijo que nunca había tenido tanto público en ninguna exposición anterior.

Y yo nunca había tenido tanta y tan comprensiva e intensa apreciación. Entre los visitantes han estado muchos de los hombres más



Edward Weston, José Clemente Orozco



Edward Weston, Dr. Atl

importantes de México, y son los hombres los que vienen, hombres, hombres, hombres, diez de ellos por cada mujer; al contrario de lo que sucedía en E.E.U.U. Aquí los hombres son los que mantienen el panorama cultural, y es un alivio después de la cantidad de "Clubes femeninos" de Norteamérica, que son los que mantienen viva nuestra cultura.

La intensidad de esta apreciación y la manera emocionada en que los latinos la expresan, me ha llenado de satisfacción, sin embargo, viendo mis obras días tras día sobre las paredes me ha deprimido enormemente, porque sé cuán pocas de ellas alcanzan un nivel satisfactorio para mí, cuán poco de lo que hay dentro de mí ha sido expresado.

En cuanto al futuro, a duras penas me atrevo a pensar en él, porque todo lo que puedo ver por delante son días y días de hacer retratos profesionales, tratando de complacer a otra persona antes que a mí mismo. Ocho impresiones se han vendido hasta la fecha; la primera al Licenciado Ramón Mena, un arqueólogo, quien compró *Traje de Tehuana*, en la que posó Elisa. Best vino (Adolfo Best-Maugard) y ha sido de gran ayuda.

El segundo día, Robelo (Ricardo Gómez Robelo) vino. Una visita muy inesperada después de este largo silencio; fue una verdadera sorpresa. Nos dimos un largo y cariñoso abrazo, fue muy grato verlo. Robelo ha estado muy enfermo por lo que parece. Qué tanto, nunca lo admitiría —confinado en casa, no obstante su enfermedad, se encuentra escribiendo un libro sobre las pirámides de México.

Un interesante e interesado visitante fue el Dr. Atl, quien vino con Nahui Olín, su amante según

parece; una fascinante joven mexicana que ha pasado la mayor parte de su vida en París. Tina y yo comimos con ellos, luego fuimos a casa de Nahui —posteriormente hablamos del trabajo del Dr. Atl y Nahui Olín; sus libros y pinturas. Mientras caminaba por avenida Madero con Atl, parecía que todo mundo lo saludaba. A pie o en vehículo, lo llamaban o se inclinaban cortésmente hacia él.

Ayer en la tarde Diego Rivera visitó la exposición. Nada me ha complacido más que el entusiasmo de Rivera. No una emoción voluble, sino una serena y aguzada alegría, deteniéndose un largo rato ante varias de mis impresiones, justamente las que considero mejores. Observando la arena en uno de mis desnudos en la playa, un torso de Margrethe, dijo: "Esto es lo que algunos de nosotros, los 'modernos', estábamos tratando de hacer cuando esparcíamos arena real en nuestras pinturas, o pegábamos trozos de cuerda o de papel, o algunos otros toques de realismo." Con Rivera vino su mujer, Guadalupe. Alta, de porte orgulloso, casi arrogante; su andar era como el de una pantera, de complexión casi tierna, con ojos desafiantes —gris verdes, de contornos oscuros; ojos y piel como nunca antes había visto excepto en algunas señoritas mexicanas. Justo hoy una muchacha norteamericana vino a una cita. "¿Sabe —me dijo— que usted es la comidilla de México? No importa a dónde vaya, ya sea a tomar un té en la tarde, a jugar baraja, su exposición parece ser el tema principal de cualquier conversación. ¡Ha empezado con un cañonazo! ¡Ya casi es famoso en México!"

Incidentalmente somos populares —Tina y yo

hemos bebido y comido hasta hartarnos, y sin embargo hemos rechazado más invitaciones que las que hemos aceptado.

Noviembre 19, por la tarde. Diego y Lupe Rivera estuvieron con nosotros hace un rato. Esta vez arrullándose como dos tórtolos. Todo era “niño esto”, “niña lo otro”; ella usaba un collar nuevo de coral. “En Guadalajara todos creían que Diego era mi padre” —dijo Lupe riendo— “y cuando les aclaré que era mi esposo, dijeron, ‘¿Cómo pudo usted casarse con semejante elefante?’”.

Diego vio el aguafuerte de Picasso que tengo “yo ví a Picasso hacer eso, fue hecho en diciembre de 1908, —no sé por qué lo fechó como hecho en 1905— en la época en que estaba en su periodo cubista. Muchos dijeron que había olvidado cómo dibujar, así que, entre otras razones, lo hizo para desmentirlos. Picasso tenía un defecto; siempre se andaba enamorando de las mujeres de sus amigos, así que continuamente tenía problemas.”

Noviembre 28. A las seis en punto nos reuniremos

con Diego y Lupe Rivera para tomar chocolate. El chocolate mexicano es sumamente famoso, y el de Lupe es el mejor que he probado. Lo manda traer desde Guadalajara y lo prepara con gran arte.

Llevé las pruebas que hice a Lupe para mostrárselas —son las mejores fotografías de cabezas que he hecho en México. Todos estaban entusiasmados. Diego se volvió hacia Tina comentando, “molesta al pintor ver tales fotografías”.

Aprecio a Diego inmensamente —por lo visto Lupe también. Ambos son tan genuinos y francos —demasiado para algunas gentes. La otra tarde Lupe nos contó que había dado al traste con una fiesta al aparecer ahí por accidente, cuando se había entendido expresamente que no sería invitada. La fiesta era en honor de la poetisa chilena Gabriela Mistral, que se marchó a la llegada de Lupe... Ahora no tengo deseos de conocer a la famosa poetisa. Me encuentro a mí mismo separado de la gente que es demasiado simpática.

Rivera nos dijo que un grupo de artistas mexicanos han formado un sindicato, que ellos se consideran y se llaman a sí mismos “trabajadores” y nada



Tina Modotti,
Diego Rivera en un mitin
del Socorro Internacional



Edward Weston, *Pulquería*

más. Me gusta esa actitud y su proclamación abierta. Un verdadero artista no es nada excepto un trabajador, y uno que verdaderamente se fleta.

Rafael y Monna le dijeron a Diego algo acerca de Nueva York. "Si voy allá —dijo—, creo que tendré que dar un giro y pintar anuncios y carteles." Habló de la máquina, "hay tanta belleza en la puerta de acero de una caja fuerte —quizá las futuras generaciones reconocerán a la máquina como el arte de nuestros días". Yo también pienso lo mismo. Se habló mucho de Tehuantepec, el estado más al sur del Istmo, de las hermosas mujeres y sus vestidos. Las mujeres controlan el comercio del estado; los hombres hacen el trabajo físico. El amor libre es una práctica comúnmente aceptada, en detrimento del catolicismo, al que sólo se toma en serio en épocas de fiesta. Los nativos hablan un idioma propio que según algunos estudiosos es la lengua de los antiguos atlantes. La tarde transcurrió entre bromas muy agudas y demasiado rápidas para que yo pudiera comprenderlas. Especialmente las burlas entre Diego y Lupe, que tenían al grupo atacado de risa. El es alto y gordo, ella, alta y delgada. "Tiene pechos como una mujer", dijo Lupe, "y yo no, así que hacemos una unión perfecta". "Diego trata de disimularlos" —continuó Lupe, "Y Lupe se rellena el pecho con algodón" —replicó Diego, y así por el estilo, una y otra vez.

Hoy fuimos de nuevo a la mansión Braniff, de alabastro y hoja de oro; toda la "Unión de pintores" estaba ahí, algunos de ellos, la mayoría, para

darse una buena comida y tomar un trago. Rivera parecía una caricatura animada, con sus dos mentones, sus dos barrigas, y su sonrisa inevitable. Lupe con su "por dios" y "caramba". Jean Charlot, un muchacho francés que me agradó muchísimo, me obsequió uno de sus excelentes grabados en madera. Robelo se veía muy delicado.

Domingo en la mañana. Anoche fue la tercera de nuestras veladas informales. Nuevas caras, García Cabral, Revueltas, miembros del gabinete, generales, etc. —los rostros ausentes de Agueda y Lila me provocaron una gran tristeza. Muchas peleas internas a estas alturas —los mexicanos son tan rápidos para amar como para odiar. Entre los recién llegados, los alemanes son los más alegres. Cabral cantó muy bien algunas canciones argentinas.

"Cuando venimos aquí por primera vez —dijo Charlot—, esperábamos mantener nuestra casa abierta, como ustedes lo han hecho, pero nos rendimos. Seguramente algunos invitados hubiesen acabado disparándole a los focos." Tuve la sensación de que estas reuniones terminarían muy pronto bajo las presentes circunstancias. Es demasiada mezcla. Tal vez sea divertido ver el contraste entre la refinada señora Charlot y los generales mexicanos comparando los agujeros de bala en sus respectivas anatomías, pero es seguro que terminará desastrosamente. Como Diego lo planteó reorganizando mi propia fraseología; "A mí me gusta una cosa o la otra, una fiesta a donde voy con la clara intención de emborracharme, o una con un prospecto más serio."

Domingo, Tina, Chandler y Edward. Galván nos invitó a acompañarlo a un día de campo; en un potente carro que alcanza las sesenta millas por hora, subimos la cuesta a Toluca. Más adelante, pasamos velozmente estudiando a los indígenas y sus burritos, a través de viejos pueblos, luego entre altas montañas. Una vez fuimos detenidos por soldados, listos a la acción, que nos recordaban significativamente la revolución. Pero la cortesía de Galván, y el reconocer entre nosotros a un general, cambió en saludos la anterior actitud de los soldados.

Almorzamos bajo los pinos —tortillas calentadas entre las cenizas de una fogata, frijoles y carne—, y había mucha bebida, —tequila y cerveza. Los mexicanos, naturalmente, llevaban sus pistolas con ellos. "Déjenos ir a disparar, pero guarden unos cuantos tragos, tal vez los necesitemos a nuestro regreso", dijo Galván, que colocó una pelota de ping-pong a unos 13 metros y la agujeró al primer disparo. Los mexicanos rompieron botellas de cerveza haciendo un gran escándalo con sus disparos y luego arrojaron sus cuchillos con gran puntería, pero les gané a todos en salto.

Junio 12. "¿Cómo señorita?", dije, preparándome a regatear el precio de un ramo de mosquetas seducto-



ramente frescas y fragantes. "Quince centavos, señor, muy frescas, muy baratas." Sí, eran baratas, me sentía avergonzado de pensar en regatear y las adquirí sin más palabra. Era el mercado de San Juan, había ido ahí esperando conseguir algunas cosas para los niños, pero principalmente encontré flores y comida. El mercado de flores se alineaba a ambos lados de la calle, a todo lo largo de la cuadra, caminar allí era como transportarse al edén. Hay flores para toda ocasión y estado de ánimo, y las antiguas flores de la niñez de uno, rosas, nomeolvides, margaritas, gladiolas en profusión y las más extrañas plantas tropicales, hermosas, lejanas, al menos para un anglosajón. La disposición de la fruta casi igualaba a la de la Merced. Un mango de manila a cinco centavos completó mis gastos y me apresuré a ir al banco y a más sórdidos aspectos.

Dos meses de renta por adelantado es nuestro contrato con el nuevo dueño; y no son fáciles de pagar, porque mis entradas no han sido muy buenas. Mis prospectos tienen mucho menos posibilidades de adecuarse a tal gasto; tan sólo espero permanecer en México el tiempo suficiente para trabajar y crear más y mejor. ¿Luego?, pues, examino mucho estos días el proyecto de ir a Nueva York. Me parece que es el sitio apropiado para mi regreso. Rafael y Monna van a escribir a la galería Dudensing acerca de mi trabajo, enviarán unas cuantas impresiones y tratarán de arreglar una exposición para el próximo Otoño.

Es una pena dejar México tan pronto, con tanto

por ver y hacer todavía, y con C. interesado en su trabajo escolar como nunca lo estubo en E.E.U.U. —es el primer lugar de su clase, según me dijo ayer en la noche. Pero no puedo continuar en esta incertidumbre, este ir y venir preguntándome qué sucederá después. Si no puedo trabajar en paz aquí, mejor trataré en otro lado.

Es la inestabilidad de México lo que confunde a uno: un país tan rico, tan hermoso; una raza, los indígenas, tan tierna y amable; pero todo salpicado por el lodo de las intrigas políticas y trampas en las cuales mi propio país ha jugado una parte vergonzosa.

Fui a donde los Salas la última tarde. En un punto del paisaje en el camino, las nevadas cimas del Iztaccihuatl y del Popocatepetl flotaban como nubes blancas sobre una bruma gris; separadas de cualquier lazo terrestre, rozando los cielos, permaneciendo ahí con majestuosidad sobrenatural, porque ambas son montañas sobrehumanas. También al Ajusco se veía a la distancia, coronado con una negra tormenta de nubes. Es oscuro y ceñudo, un poderoso pico de roca, un amigo del viento, recipiente de relámpagos, resonador de tormentas, pero terrestre y humano.

Domingo por la mañana. Como es usual, la tarde de ayer hubo una reunión. A medianoche, Frances dijo a los pocos que quedaban, "Vamos al Salón Azteca, es un lugar rudo pero nos divertiremos". Anita, Frances, Tina y también Charlot, Federico, una pareja de americanos, y yo mismo, fuimos al "Gran Salón Azteca."

Tal como dijo, era un ambiente pesado. Lógicamente, por lo tanto, lleno de colorido. Desde el momento en que ninguna restricción de estilo o método existía entre las parejas que bailaban, era posible observar una espontánea exhibición de expresiones personales, deseos, pasiones, lujuria, la más cruda lujuria —pese a que la prostituta francesa era astuta también y además bella, uno no podía menos que preguntarse qué hacía en ese lugar entre mujeres baratas y obviamente putas. Tenía tatuado en el brazo "Pas de chance". El jazz tenía un lugar popular entre la música que tocaban, pero el danzón revelaba mejor el temperamento de mezcla hispano-indígena. Es un baile de tierra caliente —tierra tropical— un lento, lánguido, sensual baile de movimientos provocativos, los pies apenas se mueven sobre el mismo lugar.

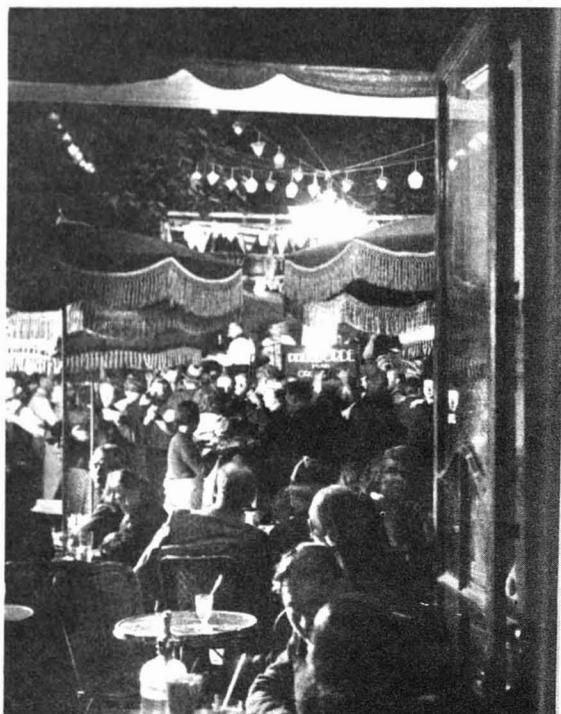
Como inconfundibles extranjeros, éramos observados, pero con más curiosidad que hostilidad. Sin embargo, Frances cometió una torpeza al pedirle un vals a la orquesta. Su propuesta fue recibida con silbidos y abucheos, hasta que el líder se levantó y gritó "Familia, recuerden dónde están, esto no es una plaza de toros". Los abucheos de protesta fueron acallados y el vals continuó.

Anaïs Nin: 30 de diciembre de 1931

No era solamente que June [la esposa de Henry Miller] tuviera el cuerpo de las mujeres que brincan y se desvisten paulatinamente cada noche sobre el escenario de los music halls, sino que también resultaba imposible situarla en alguna otra atmósfera. La lujuria de la carne, sus tonos exaltantes, la mirada afiebrada y la densidad de una voz ronca, se asociaban inmediatamente con la sensualidad. Las otras mujeres perdían esta fosforescencia erótica apenas abandonaban su papel de vedettes. Pero la vida nocturna de June era interior, ella brillaba desde adentro, y esto se lo debía a sí misma, al hecho de que, por principio, consideraba cada reencuentro como íntimo o bien como si debiera ser olvidada. Era como si, delante de cada hombre, se encendiera en ella la lámpara que al final de cada día alumbraba a los esposos o

los amantes que esperan; eran solamente sus ojos, y era su cara que se tornaba parecida al aposento de un poema tapizado de crepúsculo y terciopelo. Brillaba desde el interior, como la luz; podía aparecer en la mañana muy temprano en lugares totalmente inesperados: en un restaurancito, sobre una banca en un parque, frente a un hospital o una morgue una mañana lluviosa, no importa dónde. Era siempre la dulce luz perpetuada a través de los siglos por el momento del placer.

Nos citamos, June y yo. Sabía que ella llegaría tarde, pero no me importaba. Yo estaba ahí antes de la hora convenida, casi enferma por la tensión y la alegría. No me la podía imaginar avanzando en pleno día entre la muchedumbre y pensaba, ¿será posible? Me decía que tal milagro no podía existir.



Durante mis primeros años en París, iniciados en 1924, viví de noche, acostándome al amanecer, levantándome en el ocaso, vagando por la ciudad de Montparnasse a Montmartre. Y aunque siempre había ignorado e incluso me había molestado la fotografía, decidí convertirme en fotógrafo llevado por mi anhelo de trasladar todo aquello que me fascinaba en el París nocturno. Así nació París de Nuit, publicado en 1933.

Algunas veces, me hice acompañar en mis excursiones por un amigo o un guardaespaldas. Recorrí con Henry Miller los barrios que ambos

amábamos. Muchas veces, León-Paul Fargue, el "Peatón de París" según propia designación, me fue descubriendo las zonas ocultas —que él conocía tan bien— de Ménilmontant, Belleville, Charonne, la Porte des Lilas. Recuerdo una sesión hasta el amanecer con Raymond Queneau, al que llevé a un baile callejero en las afueras. También estuve en numerosas ocasiones en los vecindarios cerca del Bassin de la Villete con Jacques Prévert, y ambos nos sumergimos en la "belleza de las cosas siniestras", como solía llamar al placer que nos proporcionaban esas calles y muelles desiertos,



Me decía que iba a quedarme plantada, como ya antes me ha sucedido, observando una multitud y sabiendo que ninguna June aparecería jamás, porque June era producto de mi imaginación. A medida que las gentes entraban, yo tiritaba ante su fealdad; tenían un aspecto lamentable, todos eran iguales a mis ojos. Esperar a June era una expectativa dolorosa, como la espera de un milagro. Me costaba creer que llegaría por esas calles, atravesaría un boulevard, emergería de un puñado de oscuras personas sin rostro, entraría en este lugar. Qué profunda alegría observar la muchedumbre que se apresuraba y entonces descubrirla avanzando hacia mí, radiante, increíble. No lo creía. Tomé su mano caliente. Ella iría a revisar si tenía correspondencia. ¿El hombre no percibía que ella estaba maravillosa? ¿Ninguna perso-

na como ella venía jamás a recoger correspondencia al American Express? ¿Había alguna mujer que portara con esa elegancia unos zapatos viejos, un viejo vestido negro, una vieja capa azul y un viejo sombrero violeta? No podía comer delante de ella. Exteriormente me encontraba calmada, con esa placidez hindú en el comportamiento que es tan engañosa. Ella bebió y fumó. Yo permanecía inalterable pero no podía comer. Mi nerviosismo me corroía profundamente. Ella me devoraba. En más de un sentido, pensaba yo, ella está completamente loca; sujeta a temores y manías. La mayor parte de su conversación era inconsciente. El contenido de su fecunda imaginación era su realidad. Pero, ¿qué construía tan cuidadosamente? ¿Un elevado sentido de su propia personalidad, su glorificación? Ella se abría



ese distrito de parias, rebotante de acritud, infestado de almacenes y muelles. Con mayor frecuencia, sin embargo, vagué solo por zonas infames y ominosas en donde ya hoy no me aventuraría. Algunas veces, impelido por un deseo inexplicable, penetré en alguna casa ruïnosa, subí hasta el fin de su escalera umbría, toqué en una puerta y desperté a un extraño, sólo para descubrir el rostro insólito que París me podía ofrecer desde esa ventana. Mi invasión y mi propósito asustaban a los inquilinos: en aquel entonces, nadie había oído hablar de la fotografía nocturna. Mas extrañamente, las

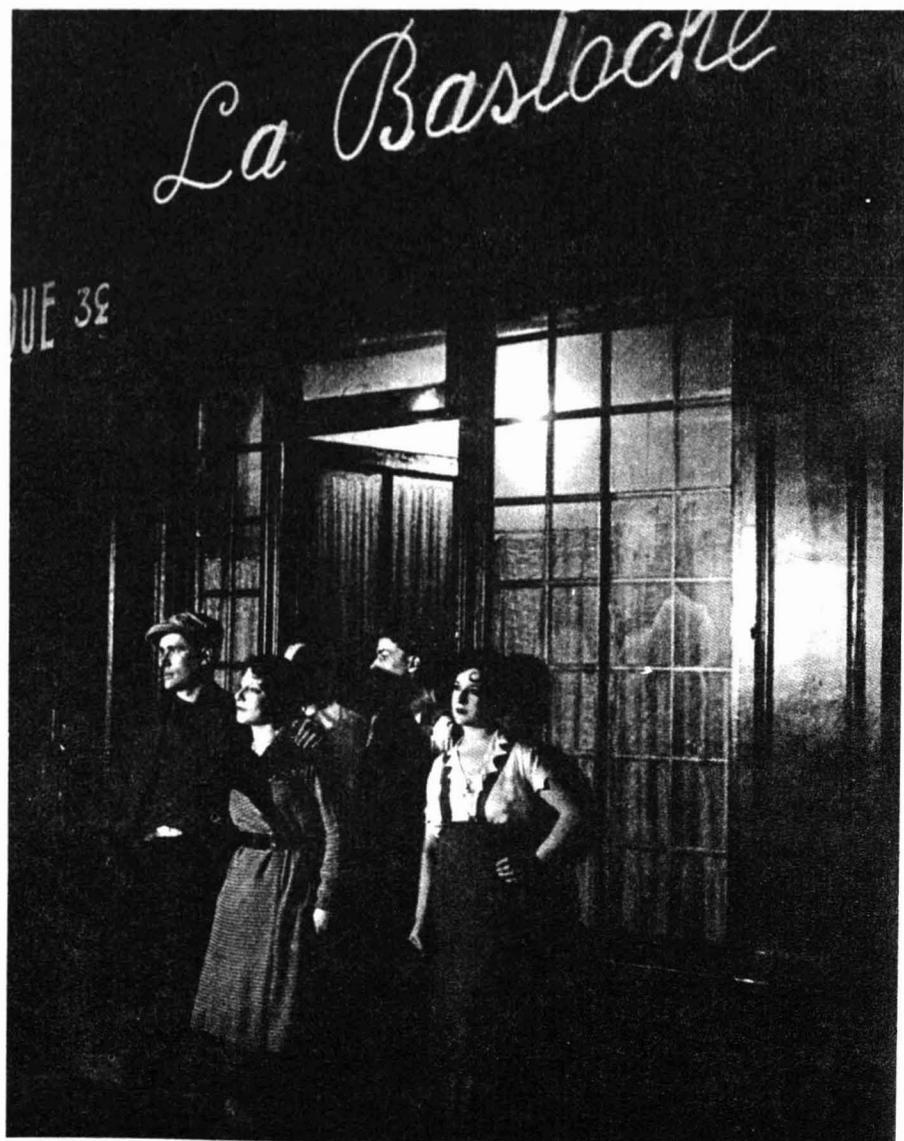
puertas casi siempre me estuvieron abiertas, y nadie jamás me disparó, como bien pudo haber ocurrido, por mi carácter de intruso. Sólo tres veces fui conducido a la estación de policía. Los agentes no quisieron creer que alguien deseara tomar fotografías en el canal a las tres de la mañana y se mostraron más dispuestos a creer que yo había arrojado un cadáver a las aguas verdosas. Para desalentar cualquier posible interrogatorio, solía llevar conmigo algunas fotos tomadas de noche.
Brassai, El París secreto de los treinta.

alegremente con el calor manifiesto y envolvente de mi admiración. Parecía simultáneamente avasallante e indefensa. ¡Yo quería protegerla! ¿Yo, protegerla, a ella, con su infinito poder? Su poder era tan fuerte que por momentos verdaderamente le creía, hasta que me confesaba que su fuerza destructora era involuntaria. ¿Trataría de destruirme? No, ella entró en mi casa y yo estaba dispuesta a sufrirlo todo de ella. En June, cuando el destino supera su control, el menor cálculo arriba después del golpe, cuando adquiere conciencia de su poder, cuando se pregunta cómo toma conciencia de su poder, y reflexiona cómo puede emplearlo. No pienso que su poder esté orientado. Ella misma está sorprendida.

La veo como a alguien que me inspira lástima y necesita protección. Está confun-

dida con algunas tragedias y perversidades que no puede ni comprender ni dominar. Conozco su debilidad. Es temerosa frente a la realidad. Su vida está llena de fantasías. No creo que mantenga relaciones sexuales con Jan. Pienso que es una invención para esquivar las preguntas insidiosas de Henry.

De pronto me irrita la manera como June se sustrae, se refugia en sus fantasías, porque ésa es precisamente mi forma de evadirme. De su rechazo a enfrentar sus actos y sentimientos nace una nueva rabia, una nueva fuerza. Quiero introducirla forzosamente en la realidad, (como Henry). Yo que estoy sumergida en los sueños, en los actos a medio vivir, quiero violentarla. ¿Qué es lo que quiero? Quiero estrechar las manos de June, saber si este amor de mujer es o no real. ¿Por qué quiero eso? ¿Es que hago



Los verdaderos noctámbulos vivían de noche no por necesidad sino por gusto. Pertenecían a ese mundo de placer, de amor, vicio, crimen, drogas. Un mundo secreto y suspicaz, cerrado a los extraños. Elija usted al azar uno de esos bares, aparentemente ordinarios, de Montmartre, o sumérgase en el vecindario del Goutte-d'Or. Nada allí muestra que pertenecen a clanes de gíbolos, y que con frecuencia son escenarios de encuentros sangrientos. La conversación se suspende. El dueño lo contempla a usted con un dejo inamistoso. La clientela lo mide y valúa: este recién llegado ¿es un delator, un agente de la policía? ¿Ha



aflorar a la gran luz del día obscuras y misteriosas emociones (así como Henry lo desea y lo consigue constantemente)? ¿Estoy furiosa porque ella se equivoque del mismo modo que yo? Su sutileza me hace desear la sinceridad; las arenas movedizas de sus evasiones me impulsan a exigir, por primera vez, la claridad. Como ella, de vez en cuando ansío rehuir los "mi" ocultos, y en otros momentos deseo proseguir, como Henry, y develar sus "mi" a la intensidad de la luz.

En el taxi, por lo tanto, no podía asociar mis ideas cuando ella apretó mi mano sobre su corazón; yo se la retuve y no me avergonzaba mi adoración ni mi humildad, porque ella es mayor, tiene más conocimientos, debe conducirme, iniciarme, rescatarme de esas fantasías nebulosas, para internarme en la experiencia.

Traducción de
Arturo Acuña Borbolla

Me ha dicho que le encantaría conservar el vestido rosa que yo llevaba puesto la primera noche que nos vimos. Le dije que quisiera hacerle un regalo de despedida, y me ha contestado que le gustaría llevarse un poco del perfume que había respirado en mi casa, para evocar su recuerdo. ¿Sentimentalismo? ¿Romanticismo? Si ella es sincera... ¿por qué dudarlo? Quizá es muy sensible, y las gentes hipersensibles se vuelven falsas cuando se duda de ellas. Vacilan. Y creemos que no son auténticas. Por lo tanto quiero creerle.

Que ella me ame no tiene mucha importancia. No es su papel. Estoy plenamente enamorada de ella. Al mismo tiempo siento que muero. Ella dice de mí: "Usted es a la vez tan decadente y tan vital." Ella es tan decadente y tan vital. Nuestro amor será la muerte.



venido aquí para traicionarnos? Le pueden negar a usted el servicio, pedirle que se retire, especialmente si intenta tomar fotos. . . y con todo, atraído por la belleza del mal, la magia de los bajos fondos, habiendo captado desde el exterior escenas de mi "viaje hacia el fin de la noche", quería saber qué ocurría dentro, detrás de esos muros, detrás de esas fachadas, en los márgenes: bares, escondrijos, cabarets, hoteles de paso, burdeles, fumaderos de opio. Estaba ávido de penetrar en este otro mundo, mundo de los límites, el mundo secreto y siniestro de los gánsters, los proscritos, los hombres duros, los

chulos, las prostitutas, los adictos, los invertidos. Justa o equivocadamente, creía yo entonces que este sector subterráneo representaba a París en su forma más viva y auténtica o, por lo menos, más cosmopolita, y que en estos rostros pintorescos se había preservado, generación tras generación, casi sin alteraciones, el folclore de su pasado más remoto.

Brassaï, El París secreto de los treinta.

Ricardo Yáñez: BAÑO

**Ayer salí medio asfixiado del agua de la alberca
Y me eché medio cuerpo en sus orillas de cemento
Y lo demás era agua
Pude Ver el Espejo
Pude VerMe al espejo
Yo colgado frente a nada mirándome otro cuerpo
Yo frente a mí a mí mismo en una nada doble
Y un sol hondísimo como una mirada sosteniéndome
Y un sol altísimo del que pendía en un hilo
Encontrándome ahora frente a frente
Dos imágenes que nada se decían porque no había palabras
Pero algulen rió en nuestras espaldas
Y ambos regresamos
Hacia arriba hacia abajo
Alejándonos
Fijos los ojos en nosotros mismos
Sin preguntarnos nada
Porque aún no había preguntas ni palabras ni
Nada**

El retiro

— Mamá, tengo que ir a la reunión. Déjame ir. A todas las demás se les va a hacer muy raro que no vaya.

- No vas.
- Mamá. . .
- No, Leticia.

Paula guarda las sábanas dentro del gran ropero. Las acomoda una por una contándolas para cerciorarse de que la lavandera no le ha entregado una de menos. Con su bata de flores, pronto irá otra vez a meterse en la cama para reanudar su lectura de los evangelios.

— ¿Mamá?

Leticia la enerva con su continuo tarareo y su rostro compungido:

— ¿Ahora qué?

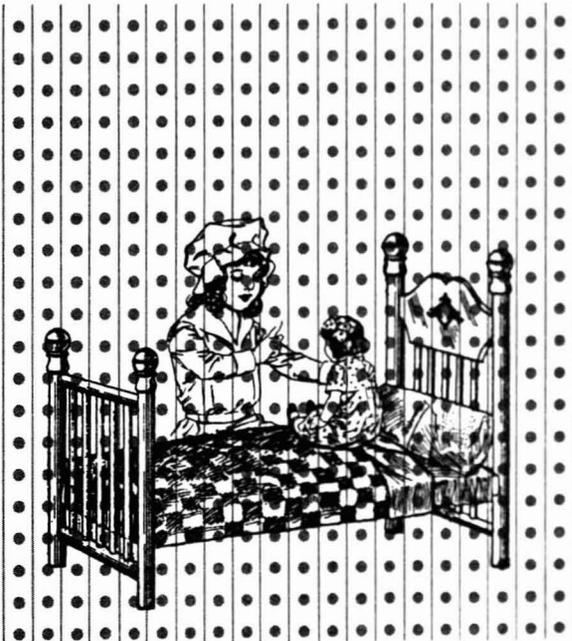
— Nada más a la instrucción de las cuatro. Regreso dentro de una hora. Lo veré con las demás niñas. ¿De qué te preocupas? Esta es la última junta y si no voy, las demás. . .

— Pero ¿qué necesidad tienes de ver al padre después de lo que te hemos dicho? A ver, cuenta aquellas fundas. Sirve de algo. . .

Paula tiene una privilegiada facultad para distraerse cuando algo se vuelve grave. Si Leticia llega con alguna noticia importante para ella, Paula la interrumpe a medio camino con un "Mira nada más cómo andas. Tienes la manos sucias. Ve a lavártelas".

— Mamá el padre no puede imaginarse que ustedes me lo han contado todo. No tenemos por qué hablar de ello. Además, después de que tú le cerraste la puerta, estoy segura de que no querrá hablarme a solas.

Leticia emplea toda la astucia de la niña



consentida acostumbrada a conseguir lo que quiere. Su madre ha estado enferma y su voluntad flaquea. Además Paula siempre se deja convencer por sus hijos.

— Mami, mamita no te preocupes, ya estoy grande, hoy vamos a despedir al padre, eso es todo. ¿De qué tienes miedo? Vamos a estar allí todas reunidas y si yo no voy las demás dirán. . .

— Ya, ya, Leticia, me lo has repetido veinte veces.

Paula se sienta y se pasa la mano por la frente pálida. A Leticia la invaden bruscos remordimientos:

— ¿Te sientes mal, mami? Entonces me quedo contigo.

Paula está cansada pero sobre todo quiere estar sola, sola consigo misma y con los evangelios, lejos —siquiera por unas cuantas horas— de esos cuatro seres que dependen tan totalmente de ella que cada uno de ellos por separado significa un problema por resolver. Es como si ocho manos se apoyaran en su espalda, las más pequeñas detenidas de su falda para no caerse y las más grandes cogidas de su mano, recargadas en su hombro, asiendo su brazo. Bajo ese peso, Paula cree desplomarse: "Dios mío, dame la fuerza para seguir adelante. Después de todo Leticia es una muchacha inteligente y ya está grande. . ."

— ¿Me prometes regresar inmediatamente después de la reunión?

— Sí mamá —afirma Leticia con vehemencia.

Paula se levanta:

— Andale pues, vete.

Paula vuelve a meterse en la cama. Pone un chal rosa sobre sus hombros fríos. Allí, al alcance de su mano, encima de los periódicos, están los evangelios. Pero no los tomará hasta que Leticia no se marche. Se está lavando los dientes, luego la cara, luego las manos. Desde el baño grita:

— Mamá ¿puedo echarme de tu agua de colonia?

— Sí.

Paula se exaspera. Está a punto de decirle a su hija que no le da permiso, pero la perspectiva de una escena de lágrimas es insoportable. Después de todo no hay nada malo en que la muchacha le pida agua de colonia. Ya lo ha hecho antes. Leticia entra a la recámara con gotas de agua en el pelo.

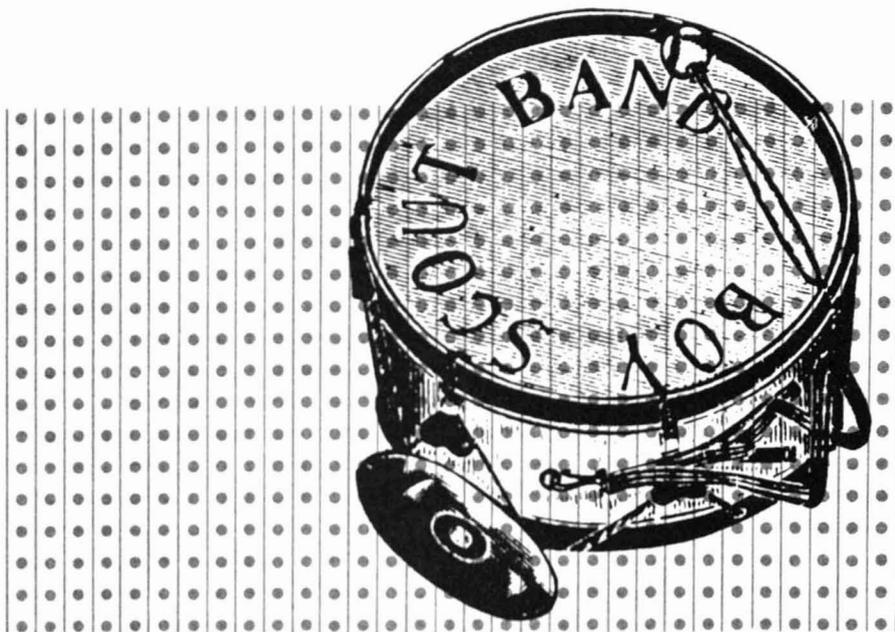
— Mamá ¿no me prestas tus guantes de ante?

— Bueno, (y por costumbre añade) Te brilla la nariz.

Leticia se polvea la nariz. Luego besa a su madre, rápidamente, sin fijarse siquiera en donde cae el beso.

— Adios mamá. . . que descanses. Voy a tomar un taxi para no llegar tarde.

Dentro de su cama, Paula se siente inquieta: "No debí dejarla ir. Pero después de todo ¿qué puede suceder en pleno día? Leticia estará con quince muchachitas sorbiendo las palabras de despedida del eclesiástico." Paula encoge las piernas. Habla consigo misma. Desde niña se ha contado historias; desde



niña sueña historias. ¿No será esta una nueva historia? Paula se acusa y se defiende hasta que se cansa. Alarga la mano y bebe un poco de agua. El chal ha caído de sus hombros. Se arrellana en las sábanas y toma los evangelios ese libro rojo y flexible y lleno de hojas de oro. En cada página, Paula descubre un mensaje para ella sola. Todo tiene un carácter personal y misterioso. Lee con fruición, llena de gracia. Muy pronto se hunde en los campos de trigo, en la hierba buena que crece al borde del camino de Galilea, en los olivos y las palmas de Jerusalén. Está al borde del lago de Tiberiades presta a caminar sobre las aguas al llamado del Señor cuando mecánicamente prende la lámpara para poder seguir leyendo. Entonces se pone nerviosa. A duras penas desgarrar su pensamiento del mundo apenas entrevisto: "¿Algo me falta... algo me falta... me siento trunca!".

Leticia no ha llegado.

El padre preside la larga mesa de trabajo, alrededor de ella se amontonan las sillas. La reunión está más concurrida que nunca pues es la última instrucción de la temporada. El sacerdote recorre el cuarto y encuentra a Leticia. No le sorprende que la muchacha haya venido. Después la llamará. Leticia por su lado se siente decepcionada de que el sacerdote se vea sano, mejor que de costumbre. Hasta le parece más gordo. Su cabellos mojados y alisados por el agua están jalados para atrás, su corbata bien anudada. Leticia esperaba ver a un hombre destrozado y abatido y se encuentra con un apóstol sonriente dentro de un cuarto blanco, casi luminoso.

La plática es agradable. Entran grandes rayos de sol y las mujeres toman notas en unas hojas blancas. El eclesiástico respira uniformemente, habla con cariño, con verdad. Todo tiene un aspecto sencillo,

natural, muy distinto al de antes. En las paredes cuelgan letreros reconfortantes, máximas y lemas de "Scout, siempre listo", "Siempre más alto", "Hermanos del mundo", "Un scout es siempre puro, un scout sirve a su patria". Además un cartel del Turismo Francés, "Vinos y quesos de Francia" habla de la alegría de vivir y otro de un campo amarillo y de las murallas de un viejo castillo de la perenidad de la vida: "Le Languedoc". "Algún día iré al Languedoc", piensa Leticia. "Algún día también comeré quesos en Androuet." Sin embargo, Leticia se siente molesta por tanto orden aparente. No puede negar la pureza de todo aquello. Susana mueve sus manos debajo de la mesa. Sonríen sus ojos plácidos de vaca contenta mientras rumia su suéter. Por lo visto, las cosas han vuelto a su lugar. Marta también está satisfecha. Su lengua se ha quedado quieta dentro de su boca. María no llegó. No tiene tiempo que perder, aclaró. Las respuestas de las demás no pasan del monosílabo. Todas se ven libres, sus miembros no sufren contracción alguna. Se recargan sobre la mesa, cruzan las piernas; una de ellas tiene el brazo extendido sobre el respaldo de la silla vecina; un brazo dorado por el sol, sano y fresco. Los ojos de las muchachas brillan como vitrales.

Finalmente a las cinco y treinta el padre se despide. El, que nunca se fija en la hora, por primera vez es puntual. Leticia se pone en la fila de las manos tendidas hacia el sacerdote. Algunas muchachas le aseguran que irán al aeropuerto a despedirlo. Otras lo verán en la sacristía de la parroquia después de su última misa. El guarda cada mano entre las suyas mientras dice palabras confidenciales. Las que quedan cerca simulan no oír, en un intento fallido de discreción.

— No piense más en sus padres. Ellos ya vivieron su vida. Ahora la que importa es usted, y una mujer con su temperamento está hecha para el amor.

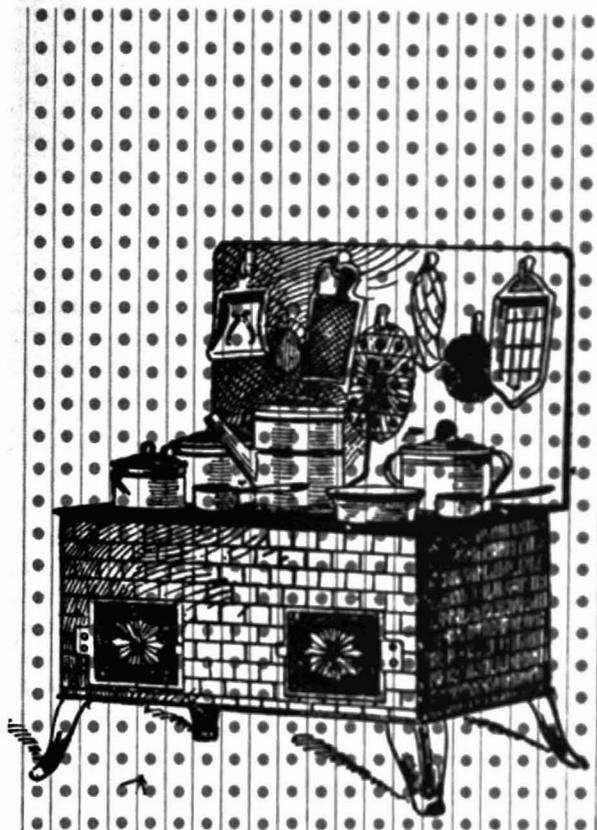
La señorita en turno, sonrosada, balbucea las gracias y recupera su mano de la garra posesiva del sacerdote.

— Usted no debe darle importancia a las promesas. Nunca hay que prometer nada en la vida. Los actos son libres y usted se ha ganado la libertad que merece.

Susana sonríe nerviosamente. Deja caer su maleta y el sacerdote se inclina a recogerla: "Y por favor, Susana, no teja usted tanto. Se le van a enredar los pensamientos." Susana está en el colmo de la turbación, pero ya el padre se dirige a Mónica:

— Cultive su propia belleza. Usted es bella. Siga vistiéndose tan bien como lo hace.

Por toda respuesta, Mónica alisa la solapa de su traje sastre. Le hace al sacerdote una torpe mueca de coquetería. Ha llegado el turno de Leticia. Por un momento piensa escabullirse. Son ya las cinco y cuarenta. Sería una victoria tan grande sobre sí misma irse a tomar un coche y regresar a su casa.



El eclesiástico no le tiende la mano:

— Leticia, necesito hablarle. Suba a mi despacho y espéreme allí.

Las demás le echan largas miradas de envidia. Quisiera responder que su madre la espera, que no tiene nada que decirle, algo así teatral, una de esas respuestas llenas de dignidad y de altanería, pero el padre ya habla con Marta.

Sube la escalera lentamente. Se siente contenta y temerosa porque por fin va a estar a solas con el sacerdote. ¿Debe contarle que la tía Francisca y su madre le han dicho todo? Leticia se detiene bruscamente asaltada por un pensamiento que le impide subir otro peldaño. "Lo que me sucede ahora es quizá lo más importante de mi vida. Es algo así como un signo." La muchacha entra al despacho pero ve con decepción que una señorita de luto espera también. La señorita Vargas parece molestarse ante la intrusa. Saluda a la muchachita con cierta preocupación, como si la hubiera encontrado en flagrante delito. Leticia continúa sintiéndose superior. "Sé lo que ella no sabe. Tengo un secreto. Lástima que no pueda contárselo..."

Leticia no oculta su propósito de quedarse a solas con el padre.

— A usted le va a recibir primero ¿verdad? Yo no tengo prisa.

— Yo tampoco. Como mi asunto es largo —y la señorita Vargas sonríe amable y esperanzada—, usted pase primero. Si no, sus papás la estarán esperando en su casa.

A Leticia no le gusta que la señorita Vargas la trate como una menor de edad que tiene que dar cuentas en su casa.

— No, no señorita Vargas. Usted pase primero, usted llegó antes que yo.

La señorita Vargas saca un pañuelito doblado en ocho, un pañuelo bordado de colores y se lo pasa delicadamente debajo de la nariz. Es su manera de

sonarse. Extrae un peine minúsculo de un estuchito pero no lo usa, sólo le da forma a sus dos cucuchos de cada lado de la cabeza, con la yema de los dedos; luego, con el pretexto de peinar sus cabellos hacia arriba, acaricia su nuca. La llegada del sacerdote interrumpe su mano de gato y cierra precipitadamente su bolsa aventando dentro polvera, peine y pañuelo.

El religioso sonríe. Leticia nunca imaginó que pudiera ser tan desenvuelto cuando le dice con una voz realmente encantadora:

— Leticia, espéreme usted por favor en el corredor. Voy a atender primero a la señorita Vargas.

Leticia sale a toda prisa pero ve cómo el sacerdote acerca una silla a su escritorio para sentar a la señorita Vargas. Y alcanza a oír:

— Mi querida Eugenia...

Leticia baja al jardín. El corredor es oscuro. En el patio desierto la muchacha dibuja uno de esos juegos que se hacen en el suelo: el avión, y comienza a saltar cada uno de los cuadros. Juega porque el sacerdote al encontrarla le dirá otra vez rebosando ternura: "Leticia eres todavía una niña y esto es lo que más me gusta en ti."

La joven visualiza la imagen, se regodea en ella. Ya no siente rencor alguno hacia el eclesiástico. Su buena salud, su aparente tranquilidad contrastan favorablemente con la exaltación de su tía y de su madre. Leticia sigue brincando sin convicción. Se inquieta. "¿Qué tanto le estará diciendo esa vieja? ¿Cómo se tardan! Qué falta de consideración." Decide subir, lavarse las manos, cualquier cosa con tal de enterarse de lo que está pasando. Ya en el corredor se echa para atrás. No, al baño no. El sacerdote y la Vargas pueden verla salir. Opta por esperar en la única silla del corredor. Se mece. "Tengo comezón." Por fin la puerta se abre, la señorita Vargas estremecida trata de ponerse sus guantes de cuero negro. Abruptamente el sacerdote le estrecha la mano y se dicen: "¡Hasta mañana!" A Leticia le late el corazón muy fuerte al oír:

— ¿Cómo has estado niña Blanca?

Su voz es grave. Sus ojos brillan de nuevo.

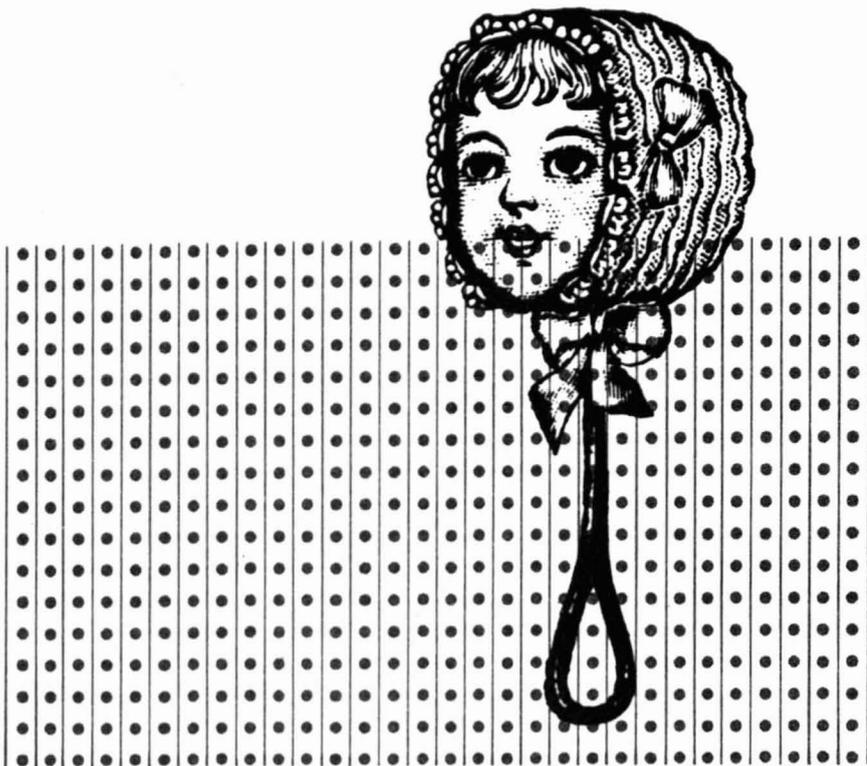
— Bien padre, pero yo no soy la que importa.

Leticia se cae mal a sí misma. ¡Qué imbécil! ¿Por qué decirle eso? Tiembla. No se atreve siquiera a levantar los ojos, con tal de no delatar su emoción. Pero el eclesiástico no parece darse cuenta.

— Tú eres lo más importante que hay en tu casa, Blanca, eres lo más fuerte, lo más joven, lo más sano.

Leticia se siente maravillosamente bien. Un gran calor la invade por dentro y la humedece. Hay que estar a la altura de las circunstancias, el padre la halaga con sus palabras como se acaricia a un gato y ella se acerca cada vez más a sus piernas y se deja electrizar.

El sacerdote prende un cigarro, el cerillo chirría. Cada uno de sus ademanes se suspenden en el aire.



Después de echar el humo lenta e intencionadamente, el religioso vuelve a mirarla de pies a cabeza.

– En tu casa ¿todos bien?

– No padre.

– ¿Ah?

– Mamá se enfermó cuando usted se fue.

– ¿Sí?

– Tuvieron que llamar al médico.

– ¿Ah?

– Le ordenó absoluto reposo. Algo con sus nervios...

– Pobre Paula.

Leticia se encabrita, nadie puede compadecer a su madre, su mamá no tiene que pedirle nada a nadie, su mamá le gana a todos, su mamá...

– Sofía ¿siempre tan bonita?

– Sí padre.

– ¿Francisca?

A Leticia se le incendian las mejillas:

– Bien gracias.

El religioso se levanta de la silla va a la ventana y mira hacia afuera. La muchacha está molesta. ¿Cómo se atreve a preguntarle tan cínica y convencionalmente por la que antes llamaba “su familia”? “¿Ustedes son mi familia; de hoy en adelante me los adjudico, son mi padre, mi hermano, mis mujeres, mis hermanas, mis hijas, son parte de mi ser. ¡Cuánta felicidad sintió Leticia entonces, qué agradecimiento!” Y sobre todo ¿cómo puede preguntarle por Francisca? Y ahora se ha ido a la ventana como si Leticia no existiera. Habla en un tono despectivo. “Nadie va a hablar de mi familia en ese tono. Nadie...” Finalmente el sacerdote se vuelve hacia Leticia.

– ¿Y Estanislao?

(Ah no, eso sí que no, con mi papá no se mete, mi papá es hombre, muy hombre, ha estado en la guerra. Leticia se tapa la nariz, luego toda la cara.)

– Mi papá dijo que lo iba a matar a usted.

Su voz suena añiñada. El religioso sonríe burlonamente. “Esto es demasiado.” Leticia piensa con rencor: ¡Qué mala facha tiene cuando sonríe. Es corriente. No es un hombre de mundo!” El padre se acerca.

– Mi pequeña Leticia pareces un gato hurraño y enmarañado igual que el primer día en que te vi. ¿Por qué me habría de querer matar tu padre? ¿Por qué todas las mujeres de tu familia son histéricas? ¿Por qué ninguna de ellas sabe realmente lo que quiere? ¿Porqué han caído de bruces en el suelo ante las tres o cuatro verdades que les dije? ¿Por eso me quiere matar? A ver ¿por qué?”

El sacerdote habla con facilidad, con la misma entonación ligera que ha utilizado hasta entonces. A Leticia le entra un extraño temblor. “Todo es falso. Ya no importa nada. Ya me voy. Tengo que irme. ¿A qué vine?” El eclesiástico se acerca hasta Leticia. La muchacha tiene un movimiento de repulsión imposible de contener, y luego, como si se lo dijera a Sofía en uno de sus pleitos, con su voz más infantil y más dolorida balbucea:

– ¡Usted hace trampas!, ¡Tramposo! ¡Mentiroso! ¡Tramposo! ¡Hipócrita! ¡Hipócritaaaaa!

Grita. El religioso se para en seco. La muchacha lo mira paralizada pero sus labios siguen formulando palabras a pesar de ella misma.

– Usted nos engañó a todos, usted tiene mujeres, usted come huevos antes de comulgar, usted hace sacrilegios, usted no debería ser sacerdote.

El eclesiástico se desploma en su asiento anonadado ante esa voz infantil, chillona, llena de sollozos.

– Mamá me lo dijo. Me enseñó las cartas de Juana. Me las enseñó. Lo sé todo, me lo contaron, también sé lo que usted quiso hacer con Francisca...

El sacerdote alza su cabeza. Murmura:

– ¡Pobre niña! ¿Por qué te han hecho eso?

– Ellas no me hicieron nada. Usted, usted.

– Si ya sé, pero ellas no tenían derecho a contártelo. Al destruirme a mí, han destruido en ti tu libertad... te han destruido también.

Leticia se levanta. Debe irse:

– ¿Padre?

– Sí mi niña.

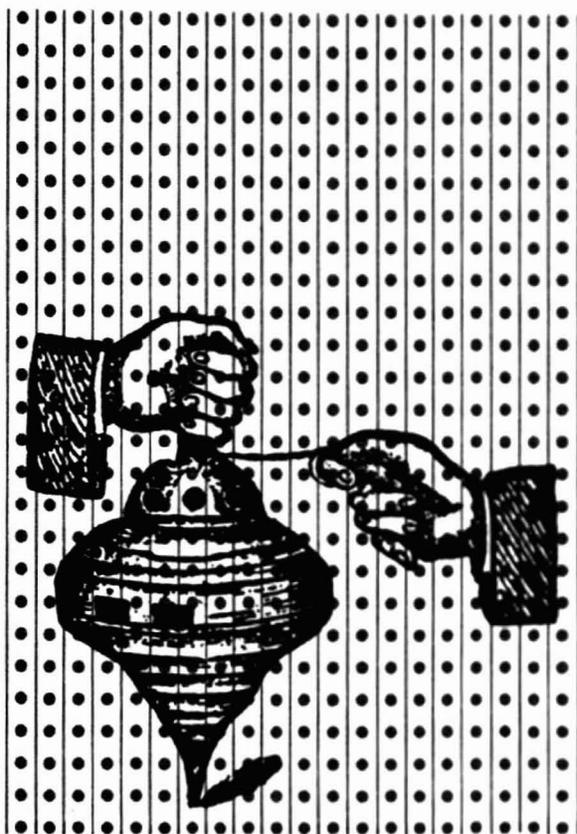
Su voz es la de antes.

– Es hora de que me vaya.

– Mi Blanca tan pura ¿por qué te han manchado? No había necesidad. Yo estoy en el mundo para cuidar a gentes como tú, darles confianza en ellas mismas, darles conciencia del mundo en el que viven, hacerlas vivir... Gentes como tú, Leticia.

– Usted no ha hecho más que mentir.

– Pero Leticia ¿cómo crees que podría ayudarles a todos ustedes, interesarme en sus problemas en el grado en que lo hago si no los conociera profundamente, si no los hubiera experimentado en carne propia?



— Sí, pero usted adquirió un compromiso.

— El único compromiso del hombre sobre la tierra, Leticia, es vivir.

El padre prosigue. Su timbre de voz es extraordinariamente cálido e insinuante. Los círculos sonoros caen unos sobre otros en ondas concéntricas una y otra vez, una y otra vez, palabras que dan vueltas y vueltas, martillando, envuelven a Leticia en una red, el cuarto se llena de palomas verbales que se deslizan en torno a un campanario invisible. El padre ya casi no se ve, sus rasgos empiezan a esfumarse en la noche que cae. La oscuridad protege también los detalles del cuarto, las sillas, el escritorio; se extiende como un manto y sólo permanece la voz; esa voz que la cerca vibrante, la atrapa, le apresa el cuello:

— Hay que vivir y si no pecas, si no te humillas, si no te acercas al pantano no vives. El pecado es la penitencia, el pecado es el único elemento verdaderamente purificador. Si no pecas ¿cómo vas a poder redimirte? ¿De qué te redimes? No pecar es no vivir ¿no lo entiendes? Vive, vive por Dios. ¡Por Dios vive! No vas a seguir apresada por grilletos, retenida, sin alas. ¡Reconoce el pecado! Reconocerlo es ya el primer paso hacia la salvación.

Leticia acierta a decir:

— No lo entiendo padre, no entiendo nada.

En realidad entiende que algo muy grave está sucediendo. Quisiera decirle: "Padre siento que usted me está desgarrando" pero ya para qué, para qué todo. No tiene fuerzas, ni siquiera para limpiarse las lágrimas que ruedan y mojan su cuello, sus manos, su falda escocesa, sus mocasines; sus calzones; todo, ni siquiera para dominar el temblor de sus manos. Un gran sentimiento de desamparo se ha apoderado de todo su cuerpo. Mamá, mamá no me dejes, mamá, ven por mí... No son las palabras del sacerdote las que le afectan tanto como la sensación del abismo, la de un hombre que se debate y habla,

habla, habla para llenar el vacío.

— Estamos solos, Leticia, todos los hombres están solos, hagan lo que hagan, suceda lo que suceda, su historia está trazada de antemano. El único que conoce tu historia es Dios y Dios es un visionario que no puede hablar. Dios conoce tu historia. ¿No te das cuenta Leticia? Conocer tu historia es condenarte, no darte escapatoria. Dios es el culpable de todos los pecados del mundo.

— No entiendo, no entiendo padre.

— Dame tu mano, niña.

El padre se retuerce las manos y retuerce la de Leticia entre las suyas; le hace daño. De cerca, Leticia ve que se le ha distorsionado el rostro. Suda. Durante el día, el calor entró a bocanadas en el cuarto de las visitas privadas y ahora se estanca ahí, ahogado entre las cuatro paredes. Parece caja de resonancias, todo se amplifica; el olor de las colillas apagadas en el cenicero, un olor acre, sudado, crudo, sucio. Leticia se estira, trata de recuperar su mano y ve que su vestido está pegado a su cuerpo como cuando monta a caballo. La cife una malla pegajosa. El padre parece turbina; su aliento cálido llega hasta ella. "Es una caldera que está hirviendo" piensa la muchacha. El padre sigue apagando cigarrillos en el cenicero ajeno a todo. Su desinterés por el bienestar material de los demás es absoluto. Con razón en el retiro nunca se preocupó por saber si estaban cansados o tenían frío. Esas cosas no existen para él. Leticia lo atisba vacilante. El sacerdote sigue masajeando su mano y el deseo ya muerto de huir y seguir escuchando se mezcla con sus sensaciones más recientes. El peligro, el pecado, el obstáculo que su yegua evade, el irónico y lejano llamado del burro, lo híbrido, el descastamiento, la única protesta ante el Creador es descastarse, Dios todopoderoso, Dios culpable, Dios bendito, Dios sábelo todo, Dios benigno, Dios que crea y da la vida, la vida que engendra el pecado, el castigo y la redención. Vivir, hibridizarse, pecar y redimirse, vengarse de Dios, cumplir sus designios inexorables, inescapables, oh cuánto sufrimiento hay en el hombre, oh cuánto dolor cabe en tan poquito, qué ávido, cómo se concentra en un instante, muerde con un golpe seco, como su mano que ahora el sacerdote ha llevado a sus labios ¿irá a morderme? Detrás del sacerdote la imagen de Cristo se transforma en una máscara burlona que desprecia, el Cristo babea, enseña los dientes, los pela como un can dispuesto al ataque, sus ojos llorosos titubean; están en blanco, babea; su baba escurre, le abre la boca, se la afloja hasta volverla molusquieta. El sacerdote no deja de hablar a pesar del aire irrespirable y las palabras siguen girando, girando estrellándose ciegas contra los muros, girando a golpe y golpe, vuelta y vuelta, vivir, vivir, hay que vivir, descastarse, vivir, híbrido, vivir, híbrido, vivir, vi... vir... vi... vir... vi... vir... hí... bri... do, vi... hí... bri... do... vi... vir... vi... vir...

Marcel Schwob, la obra es breve

La intuición es de Jorge Luis Borges: si alguien solicitara una prueba del genio literario de Francia, bastaría con soltarle la capacidad sintética de este título: *Gesta Dei per Francos*. Que estas cuatro palabras contengan *Hazañas de Dios ejecutadas por medio de los franceses*, puede resultar aún más abrumador que, digamos, la voluminosidad de los escritos de Voltaire. En el fondo, opera una certeza: una lengua es literariamente más eficaz, mientras menos palabras requiere para decir más cosas. En la historia de la literatura francesa, tal vez el camino más corto entre una lengua maleable *per se* y un escritor que la iguale, sea Marcel Schwob. Con una obra que apenas rebasa la media docena de libros, algunos de los cuales no cubren más de cuarenta y cinco páginas a márgenes muy espaciados, en la sencillez de Schwob, en la amabilidad de quien evita al lector el fárrago, parece cumplirse esta idea de Pascal: los mejores libros son aquellos que hacen pensar a sus lectores si ellos mismos no hubieran podido escribirlos. Schwob es el caso del escritor maniático y enfermizo, sumido en la información y la bibliografía, pero al que esta misma condición erudita lo lleva a la admirable convicción de que escribir es ir tachando, es decir, que el único exceso es la contención, y que la literatura se hace omitiendo a la literatura misma.

Un talismán (una superstición) manejan los escritores simbolistas, ingleses y franceses, a fines del siglo XIX: el encuentro de *la mot juste*. No sólo en el momento de escribir; uno puede imaginarse la escena en una taberna londinense donde en una plática de escritores, cada uno a su tiempo se queda mudo durante media hora porque *no da con la mot juste*. Pero en Schwob *la palabra exacta* no fue una doctrina al uso sino un don natural; es decir, fue más una práctica eficiente que una enferma teoría. Por otro lado, queda la insistencia de ver en Schwob ya no un precursor, sino una "piedra angular" —el prosista "por excelencia"— del simbolismo francés. Lo cierto es que la importancia de Schwob es anterior a toda filiación simbolista, y su eficacia literaria puede prescindir de ella. De este modo, la admiración de Mallarmé y Valéry por su obra, y tres libros como *El rey de la Máscara de Oro* (1893), *Corazón Doble* (mismo año), y *El Libro de Monelle* (1896), resuelven su carga simbolista en un simple rasgo distintivo. Estos tres libros —a los que se añade uno mejor: *La Cruzada de los Niños* (1896)— han sido reeditados últimamente (en traducción por lo menos falible) por cuatro casas editoriales: tres de ellas argentinas y la otra mexicana.

Un lector medio que intente revisar la obra de Schwob debe reconocer, cuando menos, dos prejuicios: primero, que Schwob nos llega directamente de Jorge Luis Borges, al grado de que *Historia Universal de la Infamia* parece anteceder a Schwob mismo, y segundo, que en sus libros anteriores buscamos apéndices o complementos de las *Vidas*

Imaginarias (1896). Las contraportadas de los libros manejan los mismos prejuicios aunque en otro nivel; informan al lector que este oscuro (o posible) Schwob era amigo de Oscar Wilde (quien le dedicó *Salomé*), que fue admirado por André Gide, y que se codeaba con la intelectualidad francesa de su tiempo: Paul Claudel, Anatole France, Alphonse y Léon Daudet, Edmond de Goncourt, etcétera. Lástima, en resumen, que no viviera lo suficiente para conocer a Proust.

Menos como cuentista que como el inventor de los ensayos ficticios, el momento narrativo que controla Schwob es elemental, pero al mismo tiempo es el más difícil de lograr sin terminar despeñándose al último: en la vida de los personajes (más o menos históricos) de que se ocupa, el punto a iluminar no es tanto su vida real como la leyenda de los mismos; lo que se intenta recobrar es el modo en que hablaron o pensaron, o algún momento oscuro de sus vidas. Las construcciones de Schwob son hipotéticas, y se ubican en una "magia" o en un truco literario: tal vez la historia no fue como la narra Schwob, pero nadie puede asegurar que no haya sido de ese modo. Su logro más grande está en hacerle sentir al lector que, entre todos los ejercicios imaginativos que se encaminaron a explicar un destino o un personaje, entre todas las posibilidades de elección, Schwob terminó eligiendo bien, es decir, las cosas no pudieron ocurrir de otra manera. Empezando por las *Vidas Imaginarias*, esta habilidad se encuentra en todos los libros de Schwob, y sólo excluye, tal vez, *El Rey de la Máscara de Oro*; por lo demás, curiosamente, mientras Schwob más se aleja de las leyendas históricas y literarias (*El Rey de la Máscara de Oro*, casi todos los cuentos de *Corazón Doble*, incluso toda la parte central de *El Libro de Monelle*), sus libros aumentan en extensión y disminuyen en consistencia literaria. Lo importante sería señalar, entonces, los indicios que, en la obra de Schwob, permiten equidistar algunas partes de *Corazón Doble* con las *Vidas Imaginarias*, y *El Libro de Monelle*, del mismo modo, con *La Cruzada de los Niños*.

Corazón Doble reúne, como advierte Schwob en el prefacio, varios cuentos de terror. A nuestro propósito, convendría destacar dos cuentos del volumen: "Lilith" y "Las puertas del opio". El primero ilustra una parte de la vida de Dante-Gabriel Rossetti y funciona, además, como una parábola de lo que pudiera ser la creación poética. Tal vez lo que sigue no sea un ejemplo excesivo si puede ilustrar el modo en que Schwob fabrica su literatura a partir de momentos biográficos concretos. Tanto en estos dos cuentos como en las *Vidas Imaginarias*, el método es similar; tan sólo cambian los nombres propios y la anécdota. La historia real de "Lilith" (es decir, la versión que recoge la *Antología Oxford de Literatura Inglesa*) es así: "Rossetti se casó con su modelo Elizabeth Sidal, una mujer muy hermosa,



Dante-Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*



Dante-Gabriel Rossetti, *La Ghirlandata*

en 1860, después de un noviazgo que se prolongó cerca de diez años. El matrimonio fue muy desdichado y la señora Rossetti se mató dos años después de casarse. El esposo, apesadumbrado, enterró sus manuscritos junto con ella, y los tuvo que exhumar en 1869, cuando preparaba su primer volumen de *Poemas* (1870). La versión que Schwob imagina concluye así: "Y ante él estaba el libro, la obra de su vida que acababa de arrebatarse a la muerte. Había robado a Lilith (...) Y cuando volvió a ver el ideal por un instante presentido (...), lo acometió el frenético deseo de esa gloria. Arrojó el manuscrito a la prensa de las imprentas, con el sangrante remordimiento de un robo y una prostitución, con la dolorosa sensación de una no saciada vanidad. Abrió al público su corazón y le mostró sus heridas, arrastró ante los ojos de todos el cadáver de Lilith y su inútil imagen entre las elegidas; y en ese tesoro violado por un sacrilegio, entre el murmullo de las frases, resuenan crujidos de ataúd".

"Las puertas del opio" son las puertas que vislumbró, se sabe, uno de los personajes favoritos de Schwob, Thomas de Quincey. No es por azar que De Quincey sea un personaje recurrente de Schwob; al margen de su admiración por la literatura inglesa (traductor de Shakespeare y Defoe), y de que en la mente del lector, quizá por un vicio arbitrario y asociativo las *Vidas Imaginarias* ocupen el mismo estante que los libros como *Los Héroes*, de Carlyle, y más que nada *La Monja Alférez*, de Thomas de Quincey, al margen o por encima de todo eso De Quincey le interesa a Schwob porque es dueño de

una o varias leyendas que pueden ser ilustradas: el fumador del "poderoso" opio, o el escritor con la mirada perdida buscando a Ana entre las multitudes de Oxford Street, en Londres. "Las puertas del opio" concentra la primera, y un pasaje de *El Libro de Monelle* dibuja la segunda: "La pobre Ana acudió en auxilio de Thomas de Quincey, el fumador de opio, que desfallecía en la ancha calle de Oxford bajo los grandes faroles encendidos. Con los ojos húmedos le acercó a los labios un vaso de vino dulce, lo abrazó y le prodigó caricias. Luego volvió a sumergirse en la noche. Tal vez murió poco después. 'Tosía —dice De Quincey— la última vez que la vi.' Quizá erraba aún por las calles; pero, a pesar de su apasionada búsqueda y de haber arrojado las burlas de las gentes a las cuales interrogaba, Ana se perdió para siempre." Por lo que ésta tiene de inexacto, paradójicamente, Schwob gusta más de la anécdota que de los hechos reales (aunque ambos, en ocasiones, se confundan), y las obras de los autores cuya vida traslada son (*cuando son*) no la finalidad, sino un instrumento de la misma, un apéndice de las vidas privadas, Schwob evita títulos y cronología, llega a prescindir incluso de las fechas; para Schwob, un biógrafo imaginario, lo que importa es precisamente la parcialidad y la invención que rodean y marcan a sus personajes. El resultado es que sobre sus textos —y debido a una particular convención— el lector nunca duda de que Schwob esté diciendo mentiras, porque todo el texto es una mentira, es decir, una leyenda, un chisme, un excedente oral.

Visiblemente, estos rasgos son ya de las *Vidas Imaginarias*. Empédocles, Lucrecio, Clodia, Cecco Angiolieri, Paolo Ucello, las *vidas*, en fin, que Schwob describe, están trazadas (*imaginadas*) a partir de una evidencia: estos personajes constan en la historia o en la historia de la literatura, pero no con la precisión en el detalle; todos, de algún modo, tienen un momento oscuro que exhibir; todos, también, se distinguen por su marginalidad, lo que permitió que la invención popular (o general: es decir, la *leyenda*), acompañara a sus vidas; una imprecisión biográfica que Schwob trabaja hasta volverla una certeza. Al azar, serviría ver un momento de su biografía de Cecco Angiolieri ("Poeta Resentido"). Angiolieri, entre otras "vilezas" (el personaje, con todo, nunca excluye la comicidad), sentía una envidia desmedida por Dante, su contemporáneo, y por la fama de sus sonetos a Beatriz. Decidió remediarse escribiendo poemas él también. Una vez, escribió esto (la versión es de Salvador Elizondo):

Si fuera fuego abrasaría la tierra.
 Si fuera viento la arrasaría.
 Si fuera agua la anegaría.
 Si fuera Dios la arrojaría al abismo.
 Si fuera el Papa sería un pontífice jocundo
 y a todos los cristianos embriagaría.
 Si fuera Emperador ¿sabes qué haría?
 ¡De un tajo a todos decapitaría!
 Si fuera muerte hacia mi padre iría.
 Si fuera vida de mi madre huiría.

Si fuera Cecco como soy y fui
 Me quedaría con las mujeres mozas y coquetas
 y las viejas y feas a los demás daría.

En efecto, el poema existe, y Schwob lo incluye parcialmente en su texto; pero lo que importa a Schwob no es el poema, sino por qué o en qué momento lo escribió Angiolieri. Imagina, entonces, que Angiolieri lo pensó cuando ya no aguantaba más la mezquindad de su padre. Para Schwob, el poema es un sobrante de ese rencor, y el efecto que en la lectura produce esta inversión es una constante en las *Vidas Imaginarias*. (Catulo, por ejemplo, y contra lo que el lector espera, es un ripio, un dato registrado pero inútil en la vida de la *impúdica* Clodia.)

Por último, una suerte narrativa que le es grata a Schwob: que la misma historia sea contada por sus distintos personajes, de modo que resulte posible recobrarla desde diversos puntos y que, siendo total, permita igualmente la parcialidad en la lectura. Muy inferiormente, *El Libro de Monelle* escoge esta construcción aunque de un modo distinto: diversas historias y un mismo personaje que en apariencia cambia (Monelle y sus hermanas, las pequeñas prostitutas, son la misma), a diferencia del otro gran

libro de Schwob: *La cruzada de los Niños*. En el siglo XIII, siete mil niños alentados por un versículo de Lucas (18:16): *Dejad que los niños vengan a mí, y no los impidáis*, intentaron cruzar el mar y eludir a los árabes para visitar el Santo Sepulcro. La expedición fracasó, y no se sabe qué fue de los niños, lo cual, es seguro, permite el interés de *Marcel Schwob*. En breves monólogos, imagina lo que debieron pensar cada uno de los que tomaron parte en esta "ingenua leyenda": el Papa, un goliardo, tres niños, un árabe. Todas las narraciones conducen a explicar el destino de esos niños: seguramente se ahogaron o fueron apresados por los infieles. El patetismo de la historia se concentra, sobre todo, en la inermidad de *los pequeños*, que Schwob recobra así: "Hay aquí un niño que se llama Eustaquio, y que nació con los ojos cerrados [...] Una pequeñuela lo conduce y le lleva su cruz. Se llama Allys. No habla nunca y no llora jamás; tiene fijos los ojos en los pies de Eustaquio, para sostenerlo en sus tropiezos. Todos queremos a los dos. Eustaquio no podrá ver las santas lámparas del sepulcro. Pero Allys le tomará las manos para hacerle tocar las losas de la tumba."

Borges añade que Schwob *soñó ser* todos los personajes de la Cruzada; quizá no estaría de más aumentar que decidió lo mismo con todos los personajes de su obra. Por fatalidad literaria, un hombre que se dedica a leer y escribir y nunca sale de su cuarto, vive por fuerza *de prestado*. Uno de los personajes de Schwob en *Corazón Doble* podría hablar por Schwob mismo: "Experimentaba el deseo doloroso de ser ajeno a mí mismo; soldado a veces, otras pobre o mercader, o esa mujer que veía pasar, sacudiendo sus faldas, o la joven tenuemente velada que entraba a una confitería, levantaba a medias su velo, mordía un dulce y luego, vertiendo agua en un vaso, allí se estaba con la cabeza inclinada."

La literatura que tramó Schwob ha perdurado no sólo en su obra, sino a través de otros escritores. En un famoso ensayo, Wilde imaginó —y demostró *ficticiamente*— que los sonetos de Shakespeare fueron dedicados a un misterioso muchacho; a su vez, Borges ha partido de una línea de William Hazlitt: *He is nothing in himself* ("Nadie hay en él") para explicar (en "Everything and Nothing", de *El Hacedor*), que Shakespeare fue actor y escritor para *vivir* en sus personajes, del mismo modo que Dios soñó a Shakespeare y a los otros para ser todos los que no era, y para terminar siendo, como Shakespeare, *nadie*. Como nosotros, tal vez un despistado lector futuro que llegue a Schwob por medio de Wilde, y a los dos por medio de Borges, no entenderá *quién fue* con anterioridad, o decidirá, casi sin pensarlo, que ha encontrado dos precursores de un malevo argentino.

Witold
Gombrowicz

Diario argentino (1)

Con la misma excesiva recurrencia a la ironía en la que Witold Gombrowicz ocultaba el tono desgarrador de las confesiones íntimas y las sentencias inapelables, el hombre pretendió explicar su ruptura con Polonia como una lógica consecuencia de la vocación del escritor por el desarraigo, tendencia simultáneamente heredada y múltiplemente pospuesta, perseguida obsesivamente e involuntariamente asumida. Acto seguido, cada vez que tuvo que responder (requerido por sus interlocutores u obligado a proporcionar respuestas satisfactorias en su Diario) sobre su prolongada residencia en Argentina el pintor se las ingenió, elaborando una nueva versión o modificando las anteriores, para evadir el señalamiento preciso de los resortes que impulsaron esa aventura, las reflexiones íntimas que le decidieron por la inesperada huída de Polonia, los motivos propiciatorios de su obstinado desistimiento (¿deserción?) a permanecer en Europa.

Los datos (no necesariamente) convencionales: Gombrowicz desembarcó en la Argentina el 22 de agosto ("el dos es mi número") de 1939 ("la suma de cuyas cifras es también 22"). Arribaba como escritor-invitado al viaje inaugural con el que una compañía naviera polaca celebraba la construcción del trasatlántico Chrobry. Sorprendido ahí por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, su estancia se prolongó por espacio de veinticuatro años. El Diario Argentino recoge su experiencia en Sudamérica. "No encontraréis aquí —advierte al lector— una descripción de la Argentina. Quizás incluso no reconoceréis sus paisajes. El paisaje es aquí un 'estado de ánimo'. Este diario, a pesar de las apariencias tiene igual derecho a la existencia que un poema."

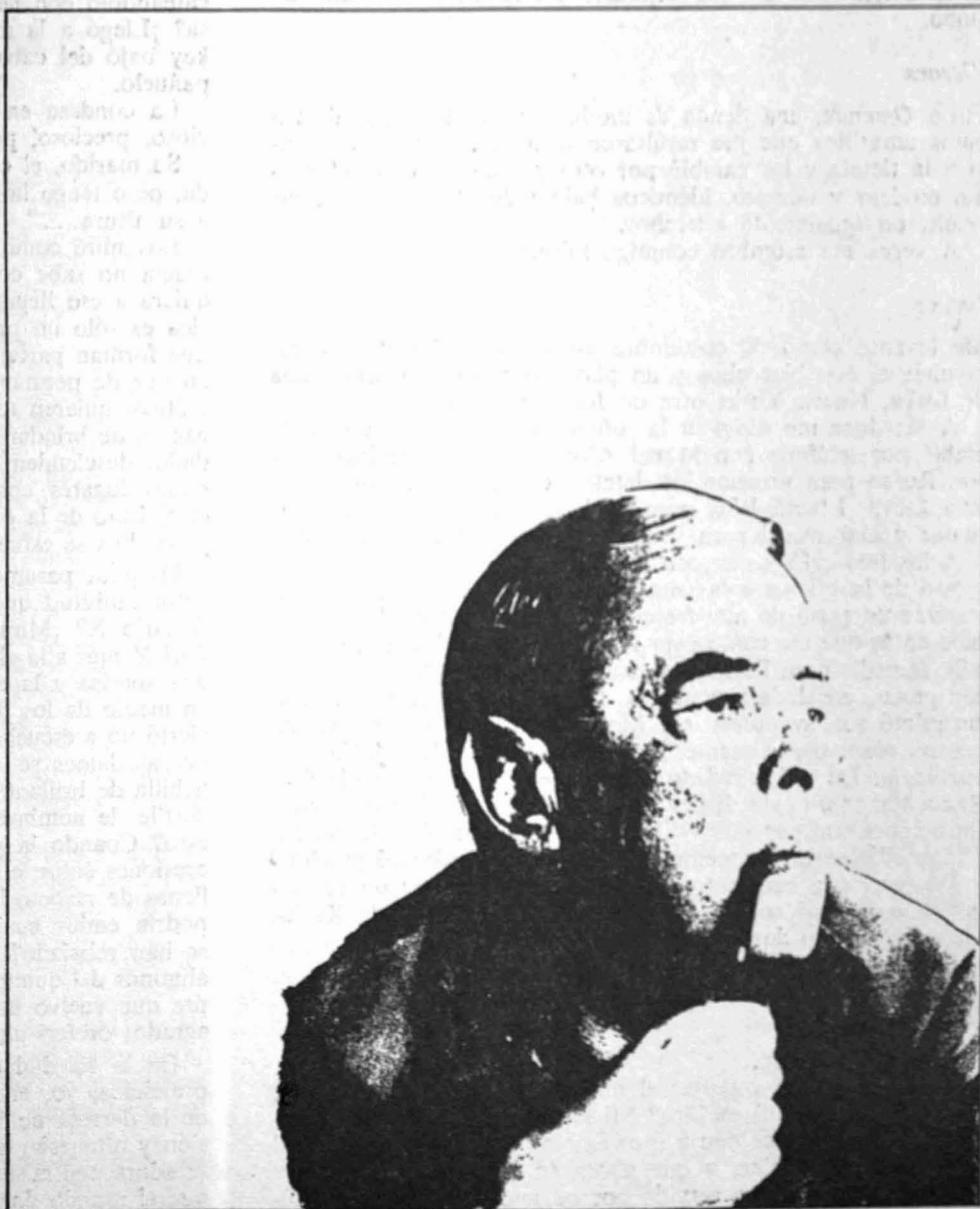
Efectivamente, antes que la indagación minuciosa en la idiosincracia de un pueblo, la filosofía de una nación o las aspiraciones de un país, el diario de Gombrowicz recoge, arbitraria y minuciosamente, su vivencia en Argentina, lacónicamente sintetizada en la evocación de unas cuantas imágenes y unos cuantos, memorables, sucesos: consolidación de su vida prescindiendo de relacionarse con Europa, negativa a estrechar vínculos con la emigración polaca en la Argentina, búsqueda laboriosa de contactos entre la juventud, experiencias homosexuales en los barrios bajos bonaerenses, amoríos con la hija de un poeta, tardes enteras sumergido jugando ajedrez en el café Rex de Buenos Aires, colaboraciones periodísticas convenientemente oculiadas bajo seudónimos, improvisado funcionario bancario después de resistir el asedio de su vida miserable, mujeres seducidas

por su obra y su vida bohemia que lo financian espléndidamente, experiencias conflictivas frustrantes divertidísimas fallidas con la intelectualidad local, viajes vertiginosos en búsqueda de atmósferas para continuar escribiendo...

Acaso el carácter fragmentario, absolutamente atemporal (Gombrowicz difícilmente fechaba sus anotaciones) distorsione la perspectiva. Aquí y allá resultará imprescindible conocer lo que Gombrowicz ha dicho anteriormente sobre el hombre, sobre el arte, sobre Polonia, sobre Europa, sobre sí mismo... El Diario Argentino impone una condición de acceso: el lector tendrá que sobrevivir al Gombrowicz admirablemente capaz para obsecarse en la trivialidad, habilísimo ensayando los límites para persistir solemnemente en la estupidez, heroico en la piadosa celebración del cretinismo, y a una estructura narrativa

deliberadamente adoptada para inculcarle (al lector) la más pasiva resignación ante los cambios vertiginosos de tema, antes que encontrarse con el escritor que alimenta (y no se preocupa por encubrir) ambiciones de filósofo y predicador, generosamente didáctico en la difusión de la propia filosofía, improvisado maestro de las jóvenes generaciones, que santifica y promueve como iluminadora una actitud frente a la vida. Voluntades y obsesiones que transitan por estas páginas ataviadas de un supuesto (y a veces logradísimo) desenfado y una prosa que se propone como inofensiva: tan reveladora del Gombrowicz siempre a punto de sucumbir entre la sinceridad temeraria del escritor, y la (irrespirable) proclividad del hombre a la mitificación. "¡Bah!, este diario mío es así, casual, a veces descuidado... inmediato... privado."

Arturo Acuña Borbolla



Lunes

Rugido de sirenas, pitidos, fuegos de artificio, corchos que saltan de las botellas y el tremendo ruido de una ciudad en plena conmoción. En este minuto entra el Nuevo Año 1955. Voy caminando por la calle Corrientes, solo y desesperado.

No veo nada ante mí... ninguna esperanza. Todo para mí ha terminado, nada quiere iniciarse. ¿Un balance? Después de tantos años, intensos a pesar de todo, laboriosos a pesar de todo... ¿quién soy? Un empleadito derrengado por siete horas de *burolencia*, cuyas pretensiones de escribir han sido ahogadas. No puedo escribir sino este diario. Todo se ha ido al diablo debido a que día tras día, durante siete horas, realizo el asesinato de mi propio tiempo. Dedicué tantos esfuerzos a la literatura y ella no es hoy día capaz de asegurarme un mínimo de independencia material, un mínimo —al menos— de dignidad personal. “¿Escritor?” ¡Qué va! ¡En el papel! Pero en la vida... un cero, un ser de segunda categoría. Si el destino me hubiera castigado por mis pecados no protestaría. ¡Pero me han aplastado por mis virtudes!

¿A quién debo culpar? ¿A la época? ¿A los hombres? Pero cuántos existen cuyo aplastamiento es aún peor. Mi mala suerte se debió a que en Polonia me despreciaban, y hoy, cuando uno que otro al fin comienza a respetarme, no hay sitio para mí. Estoy tan desprovisto de casa como si no habitara en la tierra sino en los espacios interplanetarios, como un globo.

Viernes

Fui a *Ostende*, una tienda de moda, y compré un par de zapatos amarillos que me resultaron demasiado estrechos. Volví a la tienda y los cambié por otro par de zapatos del mismo modelo y número, idénticos bajo todos los aspectos; me resultaron igualmente estrechos.

A veces me asombro conmigo mismo.

Jueves

Me levanté como de costumbre alrededor de las diez y desayuné: té con bizcochos y un plato de cereales. Cartas: una de Litka, Nueva York; otra de Jelenski, París.

A las doce me dirigí a la oficina (caminando; es cerca). Hablé por teléfono con Marril Alberes sobre la traducción y con Russo para arreglar los detalles de nuestro próximo viaje a Goya. Llamó Ríos para decirme que ha vuelto de Miramar y Dabrowski para tratar el asunto del apartamento.

A las tres café y pan con jamón.

Salí de la oficina a las siete y fui a la avenida Costanera a respirar un poco de aire fresco (hace calor, 32 grados). Pensaba en lo que me contó ayer Aldo. Después fui a casa de Cecilia Bénédict para llevarla a cenar. Comí una sopa, un bistec con papas, ensalada y compota. Hacía tiempo que no la veía, me relató sus aventuras en Mercedes. Llegó a sentarse en nuestra mesa una cantante. Hablamos también de Adolfo y su astrología. De allí, alrededor de la media noche, me dirigí al *Rex* a tomar un café. Eisler se sentó a mi mesa. Nuestras conversaciones son por este estilo; “¿Qué tal señor Gombrowicz!” “Tranquílcese un momento, Eisler, se lo agradeceré mucho.”

De regreso a casa entré en el Tortoni a recoger un paquete y a conversar con Pocho. En casa leí el *Diario* de Kafka. Me acosté a eso de las tres.

Publico esto para que me conozcan en la intimidad.

Jueves

Concierto en Colón.

¿Qué me puede importar el mejor virtuoso en relación con la disposición de mi espíritu? Mi espíritu que hoy por la tarde fue traspasado de uno a otro extremo por una melodía mal tarareada por alguien, y que ahora en la noche rechaza con repugnancia la música servida por un maitre de frac, en ban-

deja dorada, con albondiguillas. No siempre la comida se come con mayor placer en los restaurantes de primera categoría. Además el arte me habla casi siempre con más elocuencia cuando se manifiesta de modo imperfecto, casual y fragmentario, como si sólo me señalara su presencia permitiéndome intuirlo tras la torpeza de una interpretación. Prefiero a Chopin cuando me llega en la calle desde lo alto de una ventana al Chopin perfectamente ornamentado de una sala de conciertos.

El pianista alemán galopaba con el acompañamiento de la orquesta. Arrullado por los tonos yo vagaba en una especie de ensueños, recuerdos... y en un asunto que debo arreglar mañana: mi perrito Bumfila, un pequeño foxterrier... Mientras tanto el concierto tenía lugar, el pianista galopaba. ¿Era un pianista o un caballo? Hubiese jurado que no se trataba en absoluto de Mozart, sino de adivinar si aquel brioso corcel iba a ganarles la delantera a Horowitz o Rubinstein. El público presente estaba absorto en la pregunta: ¿de qué clase de virtuoso se trataba? ¿Estaban sus *pianos* a la medida de Arrau y sus fortes a la altura de Gulda? Soñaba estar en un match de boxeo y veía cómo le daba un golpe de gancho a Brailowski, cómo machacaba con octavas a Gieseking, cómo con un trino dejaba knock-out a Solomon. ¿Pianista, caballo, boxeador? De repente me pareció un boxeador montado sobre Mozart, cabalgando a Mozart, pegándole, golpeándolo y acicateándolo con las espuelas mientras tamborileaba. ¿Qué pasa? ¡Llegó a la meta! ¡Aplausos, aplausos, aplausos! El jockey bajó del caballo y saludó, enjugándose la frente con un pañuelo.

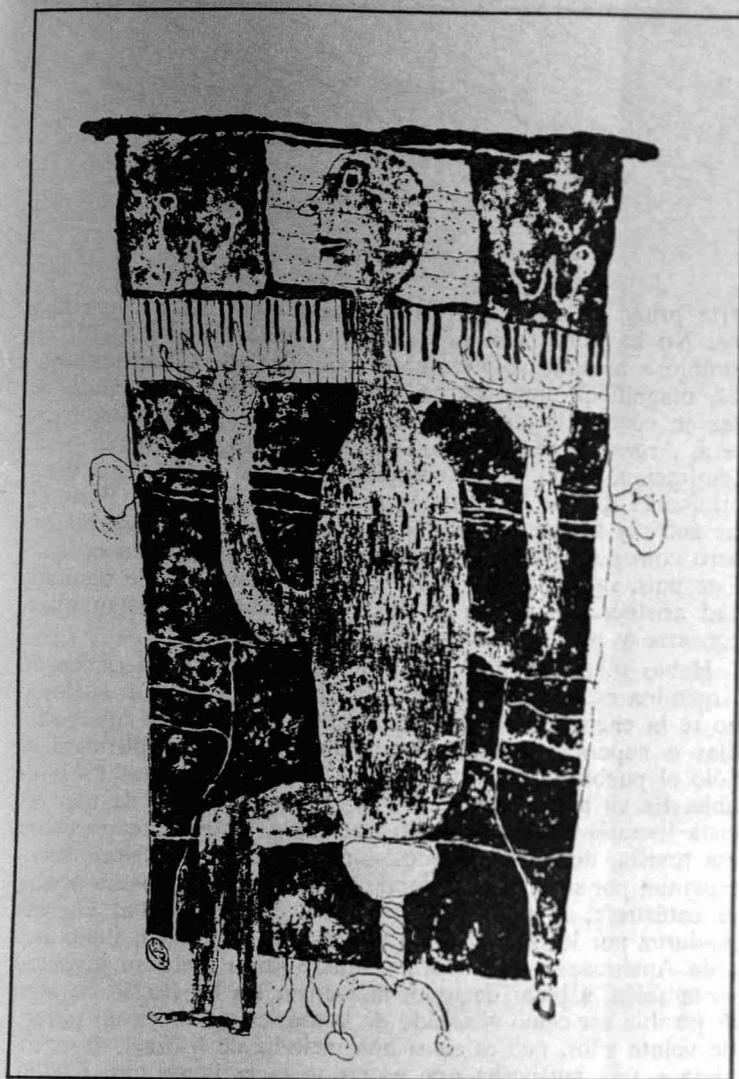
La condesa en cuyo palco me encontraba suspiró: “¡Precioso, precioso, precioso...!”

Su marido, el conde, replicó: “Yo de esto no entiendo nada, pero tengo la impresión de que la orquesta no logró estar a su altura...”

Los miré como a perros. ¿Qué irritación cuando la aristocracia no sabe comportarse! ¡Se les exige tan poco y ni siquiera a eso llegan! Esas personas deberían saber que la música es sólo un pretexto para que se reúna la sociedad de la que forman parte, con sus buenos modales y manicuras. Pero en vez de permanecer en su sitio, en su mundo social-aristocrático, quieren tomar en serio el arte, se sienten en la obligación de brindarle un medroso homenaje, y, fuera de su conñado, descienden al nivel del estudiantado. Puedo tolerar algunos lugares comunes puramente formales, expresados con el cinismo de la gente que conoce el valor de un cumplido... pero ellos se esfuerzan en ser sinceros... ¡los pobres!

Después pasamos al foyer. Mi ojos se posaron en la excelsa multitud que giraba distribuyendo saludos. ¿Ves al millonario X? ¡Mira, mira, allá está el general con el embajador! Y más allá el presidente incienza al ministro, quien dirige una sonrisa a la esposa del profesor. Creí, pues, encontrarme en medio de los protagonistas de Proust, quienes iban al concierto no a escucharlo sino a realizarlo con su presencia, cuando las damas se metían a Wagner en los cabellos con una hebilla de brillantes, cuando las notas de Bach significaban un desfile de nombres, dignidades, títulos, dinero y poder. ¿Pero esto? Cuando la grandeza y el poder... los oí cambiar impresiones sobre el concierto... impresiones tímidas, humildes, llenas de respeto hacia la música y a la vez peores de las que podría emitir cualquier aficionado de galería. ¿Hasta a esto se han rebajado? Me pareció que no eran presidentes sino alumnos del quinto año de la escuela secundaria y, como siempre que vuelvo a esos años escolares, sentí un profundo desagrado; preferí alejarme de esa tímida juventud.

En la soledad del palco, yo, moderno, yo, desprovisto de prejuicios, yo, enemigo de los salones, yo, a quien el látigo de la derrota no ha extraído de la mente nada de su pretensión y altanería, meditaba en que el mundo donde el hombre se adora a sí mismo por medio de la música me convence más que el mundo donde el hombre adora la música.



Después tuvo lugar la segunda parte del concierto. El pianista volvió a montarse sobre Brahms y a galopar. Nadie en realidad sabía que estaba tocando, porque la perfección del pianista no dejaba concentrarse en Brahms y la perfección de Brahms desviaba la atención del pianista. Llegó el desenlace. Aplausos. Aplausos de los conocedores. Aplausos de los aficionados. Aplausos de los ignorantes. Aplausos del rebaño. Aplausos provocados por los aplausos. Aplausos que crecían por sí mismos, se acumulaban, se excitaban, se reclamaban... y ya nadie podía dejar de aplaudir porque todos aplaudían.

Fuimos a los camerinos a rendir homenaje al artista.

El artista estrechaba manos, cambiaba amabilidades, recibía elogios e invitaciones con la sonrisa pálida de un cometa ambulante. Lo conmiemplé a él y a su grandeza. Parecía ser muy agradable, sí, sensible, inteligente, culto... ¿pero su grandeza? Llevaba esa grandeza sobre los hombros como un frac, y ¿no le había sido en realidad cortada por un sastre? A la vista de tantos solícitos homenajes puede parecer que no hay mayor diferencia entre esta fama y la fama de Debussy o Ravel, su nombre estaba también en todas las bocas, él también era "artista" como ellos... y sin embargo, y sin embargo... ¿eran su fama como la de Beethoven o más bien como la de las hojas de afeitar Gillette o las plumas Watermans? ¿Qué diferencia entre la fama por la que se paga y la fama con la que se gana!

Era demasiado débil para oponerse al mecanismo que lo exaltaba, no había que esperar ninguna resistencia de su parte. Al contrario. Danzaba al son que le tocaban y tocaba para hacer danzar a su alrededor.

Viernes

Escribo este diario sin ganas. Su insincera sinceridad me fatiga. ¿Para quién escribo? ¿Si tan sólo para mí, por qué se imprime? ¿Y si lo es para el lector por qué finjo entonces conversar conmigo mismo? ¿Hablar con uno mismo para que lo oigan los demás?

Cuán lejos me encuentro de la seguridad y el aliento que vibran en mí en el momento —perdonad— de "crear". Aquí, en estas páginas, me siento como si estuviera saliendo de la

noche bendita a la dura luz de la mañana que me llena de bostezos y saca a la claridad mis imperfecciones. La falsedad existente en el principio mismo del diario me intimida, les ruego me disculpen... (Pero tal vez estas últimas palabras son superfluas, son ya pretensiosas.)

Sin embargo advierto que uno debe ser el mismo en todos los niveles de la escritura; es decir que debería poder expresarme no sólo en un poema o un drama, sino también en la prosa ordinaria, en un artículo o en el diario... y el vuelo del arte tiene que encontrar su correspondencia en la región de la vida cotidiana, igual que la sombra del cóndor se refleja sobre la tierra. Es más, este tránsito al mundo cotidiano desde el campo distante de las profundidades más lejanas, casi en el subsuelo, es para mí algo de inmensa importancia. Quiero ser capaz de traducirme al idioma ordinario. Sí, pero *traduttore, traditore*. Es ahí donde me traiciono, donde estoy por debajo de mí mismo.

La dificultad consiste en que escribo sobre mí, pero no en la noche, no en la soledad, sino precisamente en un periódico, en medio de la gente. No puedo, en tales condiciones, tratarme con la seriedad debida; debo ser "modesto"... y otra vez me cansa como me ha cansado toda la vida —lo que tanto ha influido en mis relaciones con los hombres— esta necesidad de menospreciarme para adaptarme a los que me menosprecian o a quienes no tienen de mí la más remota idea. No quiero de ningún modo someterme a esa "modestia", a la que considero mi enemiga mortal. ¡Felices los franceses que escriben sus diarios con tacto! No creo en el valor de ese tacto, sé que solamente consiste en evitar con tacto un problema que por su naturaleza misma rechaza todo tacto.

Pero debería yo tomar el toro por los cuernos. Desde la infancia me inicié en este asunto, creció conmigo. Hoy, en verdad, debería sentirme completamente liberado. Sé, y lo he dicho más de una vez, que todo artista debe tener pretensiones (porque pretende al pedestal de un monumento), pero que a la vez esconder dichas pretensiones es un error de estilo, es la prueba de una mala "solución interna". Hay que abrirse. Poner las cartas sobre la mesa. Escribir no significa sino la lucha del artista contra los demás por resaltar su propia superioridad.

¿Qué valor puede tener en todo caso esta idea si no soy capaz de realizarla aquí en el diario? Sin embargo no logro hacerlo, algo me lo impide; cuando entre la gente y yo no existe una forma artística, el contacto se vuelve demasiado molesto. Debería tratar este diario como un instrumento de mi devenir ante ustedes... obligarlos a que me enfoquen de cierta manera, de una manera que hiciera en mí lo posible (aparezca la palabra peligrosa) el talento. Sea pues este diario más moderno y más consciente y quede impregnado de la idea de que mi talento sólo puede nacer en relación a ustedes, es decir que sólo ustedes pueden incitarme al talento, es más: crearlo en mí.

Desearía que se reflejara en mi persona esto que sugiero. Imponerme a los hombres como personalidad para luego permanecer sometido a ellos durante el resto de la vida. Otros diarios podrían ser al mío lo que es la expresión "así soy yo" en relación a "quiero ser así". Nos hemos acostumbrado a las palabras muertas que solamente afirman, pero son mejores las que llaman a la vida. *Spiritus movens*. Si lograra convocar este espíritu en movimiento en las páginas del diario, podría realizar no pocas cosas. Podría ante todo (y eso lo necesito aún más por ser un autor polaco) romper esta estrecha jaula de nociones en la que desearían aprisionarme. Demasiados hombres dignos de mejor suerte se han dejado encadenar. Soy yo y nadie más que yo quien debe designarme el papel que me corresponde.

Y luego, al internarme —en cierta forma a título de proposición— en cuestiones más o menos relacionadas conmigo, me siento dirigido a otras iniciaciones que aún me son desconocidas. Internarme lo más lejos posible en los terrenos vírgenes de

la cultura, en sus parajes todavía casi salvajes, es decir, indecentes, y al incitarlos a la drástica, incitarme también yo... Porque quiero encontrarme con ustedes precisamente en esa selva, relacionarme con ustedes de manera difícil e incómoda tanto para ustedes como para mí. Por otra parte, ¿acaso no son enemigas más las corrientes y doctrinas a las que me asemejo? Debo atacarlas para forzarlas a ser diferente... y forzarlas a ustedes a confirmar tal diferencia. Descubrir mi presente, relacionarme con ustedes en la época actual.

Quisiera empezar a construirme un talento en este cuadernillo, a la vista de todos... de modo tan evidente como Henryk en el tercer acto de mi obra *El matrimonio* se fabrica ese matrimonio... ¿Por qué a la vista de todos? Porque quiero dejar de ser para ustedes un enigma demasiado fácil. Al introducirlos en las entretelas de mi ser, me obligo a penetrar en una profundidad aun más lejana.

Todo eso en el caso de que logre captar el espíritu en movimiento. Pero no me siento con fuerzas... Desde hace tres años, desgraciadamente, me desvinculé del arte puro. Mi trabajo literario no es de aquellos que se pueden practicar de pasada los domingos y días festivos. Comencé a escribir este diario precisamente para salvarme, por miedo a la degradación y a la inmersión definitiva en la marea de vida trivial que me llega ya hasta la boca. Pero resulta que tampoco aquí soy capaz de un esfuerzo pleno. No se puede ser "nada" durante la semana para lograr existir el domingo. Ustedes, periodistas, concejales respetables y aficionados no debéis temer nada. Ya no os amenaza ninguna presunción mía, ningún misterio. Al igual que ustedes, que el universo entero, me deslizo hacia el periodismo.

Jueves

¿Decirlo o no decirlo? Hace aproximadamente un año me ocurrió lo siguiente: Entré en el baño de un café de la calle Callao... En las paredes había inscripciones. Pero aquel deseo delirante nunca me hubiera atravesado como un agujón envenenado de no haber palpado por azar un lápiz en mi bolsillo. Un lápiz de color.

Encerrado, aislado, con la seguridad de que nadie me veía, en una especie de intimidad... el murmullo del agua que me susurraba: hazlo, hazlo, saqué el lápiz. Mojé la punta con saliva. Escribí algo en la pared, en la parte superior para que fuera más difícil borrarlo, escribí en español algo, ¡bah! completamente anodino, del género de: "Señoras y señores tengan la bondad de..."

Guardé el lápiz. Abrí la puerta. Atravesé el café y me mezclé entre la multitud de la calle. Allá quedó el escrito.

Desde entonces vivo con la conciencia de que mi escrito está allí.

Dudaba si debía confesarlo. Vacilaba no por razones de prestigio sino porque la palabra escrita no debe servir para la publicación de ciertas manías... Y sin embargo no voy a ocultarlo: nunca soñé siquiera que aquello podía resultar tan... fascinante. Apenas si puedo reprimir el remordimiento por haber malgastado tantos años de mi vida sin haber conocido una voluptuosidad tan barata y desprovista de todo riesgo. Hay algo raro y embriagador en ello... que posiblemente proviene de la terrible evidencia del escrito que está allí en la pared unido al absoluto secreto de su autor, al que es imposible descubrir. Debo añadir que esto no se ajusta por completo al nivel de mi creación...

Viernes

(...) Esas muecas de los extranjeros con respecto a Argentina, sus críticas altaneras, sus juicios sumarios me parecen desprovistos de calidad. Argentina está llena de maravillas y encanto, pero el encanto es discreto, arropado en una sonrisa que no quiere expresar demasiado. Hay aquí una buena "ma-

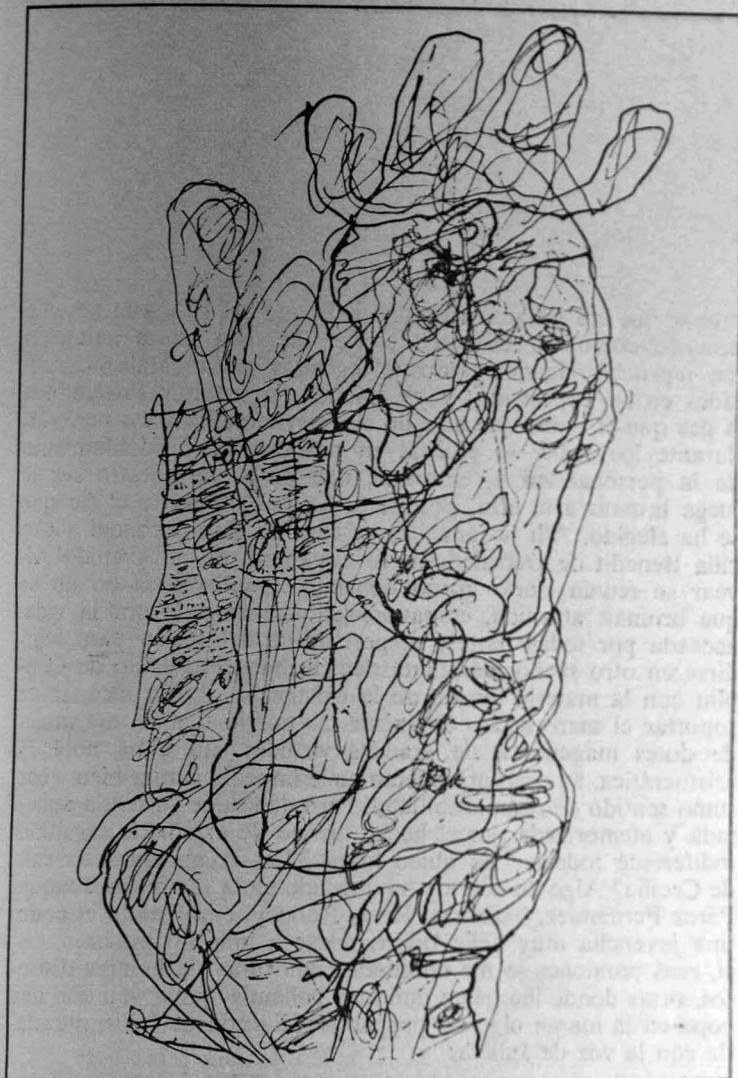
teria prima" aunque todavía no sea posible fabricar productos. No hay una catedral de Notre Dame ni un Louvre, en cambio a menudo se ven por la calle dentaduras deslumbrantes, magníficos ojos, cuerpo armoniosos y ágiles. Cuando de vez en cuando llegan de visita los cadetes de la marina francesa, Argentina se arrebatada, —es algo obvio e inevitable— de admiración, como si contemplara al mismo París, pero dice: "¡Lástima que no sean más apuestos!" El aroma de París de las actrices francesas embriaga naturalmente a los argentinos, pero comentan: "No hay una sola que tenga todo en orden." Este país, saturado de juventud, tiene una especie de perennidad aristocrática propia de los seres que no necesitan avergonzarse y pueden moverse con facilidad.

Hablo solamente de la juventud porque la característica de Argentina es una belleza joven y "baja", próxima al suelo, y no se la encuentra en cantidades apreciables en las capas medias o superiores. Aquí únicamente el vulgo es distinguido. Sólo el pueblo es aristócrata. Únicamente la juventud es infalible. Es un país al revés, donde el pillito vendedor de una revista literaria tiene más estilo que todos los colaboradores de esa revista, donde los salones —plutocráticos e intelectuales— espantan por su insipidez, donde al límite de la treintena ocurre la catástrofe, la total transformación de la juventud en una madurez por lo general poco interesante. Argentina, junto con toda América, es joven porque muere joven. Pero su juventud es también, a pesar de todo, inefectiva. En las fiestas de aquí es posible ver cómo al sonido de la música mecánica un obrero de veinte años, que es en sí una melodía de Mozart, se aproxima a una muchacha que es un vaso de Benvenuto Cellini, pero de esta aproximación de dos obras maestras no resulta nada... Es un país, pues, donde no se realiza la poesía, pero donde con fuerza inmensa se siente su presencia detrás del telón, terriblemente silenciosa.

Es mejor no hablar de obras maestras porque esa palabra en Argentina carece de sentido... aquí no existen obras maestras, sino solamente obras, aquí la belleza no es nada anormal sino que constituye precisamente la materialización de una salud ordinaria y de un desarrollo mediocre, es el triunfo de la materia y no una revelación de Dios. Y esta belleza ordinaria sabe que no es nada extraordinario y por eso no se tiene el menor aprecio; una belleza absolutamente profana, desprovista de gracia... y sin embargo, por su esencia misma parece estar fundida con la gracia y la divinidad, resulta fascinante por aparecérsenos como una renunciación.

Y ahora:

Lo que ocurre con la belleza física sucede también con la forma... Argentina es un país de forma precoz y fácil. No es posible ver aquí esos dolores, caídas, suciedades, torturas que son el acompañamiento de una forma que va perfeccionándose con lentitud y esfuerzo. Es raro que alguien meta la pata. La timidez es una excepción. La tontería manifiesta no es frecuente y estos hombres no caen en el melodrama, el sentimentalismo o el patetismo y la bufonería, al menos nunca por completo. Pero a consecuencia de esta forma que madura precoz y llanamente (gracias a la cual el niño se mueve con la desenvoltura del adulto) que facilita, que pule, en este país no se ha formado una jerarquía de valores en el concepto europeo y es eso tal vez lo que más me atrae de Argentina. No sienten repugnancia... no se indignan... no condenan... ni se avergüenzan en la misma medida que nosotros. Ellos no han vivido la forma, no han experimentado su drama. El pecado en Argentina es menos pecaminoso, la santidad menos santa, la repugnancia menos repugnante y no sólo la belleza del cuerpo, sino en general cada virtud es aquí menos señera, está dispuesta a comer en el mismo plato que el pecado. Aquí surge algo en el aire que nos desarma. El argentino no cree en sus propias jerarquías o las considera como algo impuesto. La expresión del espíritu en Argentina no es convincente; ellos lo saben mejor que nadie; existen aquí dos idiomas distintos, uno público, que sirve al espíritu: ritual y retórico; otro pri-



vado, por medio del cual los hombres se comunican a espaldas de los demás. Entre esos dos idiomas no existe la menor relación y el argentino oprime el botón que lo traslada a la grandilocuencia para después oprimir el que lo devuelve a la vida cotidiana.

¿Qué es la Argentina? ¿Es acaso una masa que no llega todavía a ser pastel, es sencillamente algo que no ha logrado cuajar del todo o es una protesta contra la mecanización del espíritu, un gesto desdeñoso e irritado del hombre que rechaza la acumulación demasiado automática, la inteligencia demasiado inteligente, la belleza demasiado bella, la moral demasiado moral? En este clima, en esta constelación podría surgir una protesta verdadera y creadora contra Europa... si la blandura encontrase algún camino para convertirse en dureza... si la indefinición pudiera convertirse en programa, es decir en definición.

Lunes

Pienso en mi trabajo, en mi sitio en la literatura, en mi responsabilidad, mi destino y mi vocación.

Pero a la izquierda zumba un mosquito, no, a la derecha; el verdor se desliza con fluidez al azul, los papagayos parlotean y hasta el momento no he podido ver los alrededores; no tenga ganas, además me estoy derritiendo. (...)

II

Sábado

Me enteré por Tito de que César Fernández Moreno había tomado notas de nuestra conversación sobre la Argentina y se proponía publicarlas en una revista. Le pedí por teléfono que me las mostrara antes de darlas a la imprenta.

Aunque ahora recuerdo que todavía nada saben de mi convivencia con el mundo literario argentino. Ahora apenas me doy cuenta de que no están al tanto de este capítulo de mi vida. No dudo que les gustará enterarse. ¿Es que he logrado introducirlos bastante en mí, para que todo lo relacionado conmigo les resulte indiferente?

Como he dicho ya en otra parte, llegué a Buenos Aires en el vapor *Chrobry*, una semana antes de que estallara la guerra.

Jeremi Stempowski, entonces director de GAL en Buenos Aires, se ocupó de mí; fue él quien me presentó a uno de los más conocidos escritores, Manuel Gálvez. Gálvez había sido amigo de Choromanski, quien había pasado aquí una temporada el año anterior a mi llegada, ganándose muchas simpatías. Gálvez me brindó una generosa hospitalidad y me auxilió en algunas dificultades, pero su sordera lo relegaba a la soledad... Poco después me traspasó al no menos conocido poeta Arturo Capdevila, también amigo de Choromanski. "Ah —me dijo la señora de Capdevila—, si es usted tan encantador como Choromanski, llegará a conquistar muy fácilmente nuestros corazones."

Desgraciadamente no fue así. No puedo culpar de esto a los argentinos. Hubiesen tenido que usar una dosis de perspicacia mucho mayor de la que permite el febril ajetreo de las relaciones urbanas, para poder entender algo de mi locura de aquel entonces, y tener una paciencia angelical para adaptarse a ella. La culpa era de esa constelación que apareció en mi cielo desplomado.

En el trayecto de Polonia a la Argentina me había sentido bastante desmoralizado; nunca (con excepción, quizás del período pasado en París unos años atrás) me había encontrado en semejante estado de disipación. ¿La literatura? La literatura me importaba un bledo; después de publicar *Ferdydurke* había decidido descansar... por otra parte, el alumbramiento de esa novela fue para mí una sacudida realmente fuerte; sabía que habría de correr mucha agua antes de que se movilizaran en mí nuevas vivencias. Estaba aún envenenado por la ponzoña de mi libro, del que ni siquiera sabía bien si quería ser "joven" o "maduro". Si se trataba de una vergonzosa manifestación de mi eterno hechizo ante la joven —encantadora— inferioridad o si, por el contrario, pretendía la orgullosa, pero trágica y nada atractiva, madura superioridad. Y cuando en el *Chrobry* pasaba frente a las costas alemanas, francesas e inglesas, todos estos territorios de Europa inmovilizados por el pavor del crimen aún por nacer, en el clima semejante de la espera, parecían gritarme: ¡sé ligero, nada te es posible, lo único que te resta es la ebriedad! Me emborrachaba, pues, a mi modo, es decir, no necesariamente con alcohol... pero estaba borracho, casi totalmente embotado...

Después, las fronteras de los Estados y las tablas de las leyes hicieron explosión; se abrieron las esclusas de las fuerzas ciegas y —¡ah!— de pronto yo, en la Argentina, absolutamente solo, cortado, perdido, hundido, anónimo. Me sentía un tanto excitado, otro tanto amedrentado... Pero a la vez algo en mi interior me ordenó saludar con apasionada emoción el golpe que me aniquilaba y me lanzaba fuera de mi orden establecido. ¿La guerra? ¿La caída de Polonia? ¿El destino de mis amigos, de mi familia? ¿Mi propio destino? ¿Podría preocuparme por eso de una manera, pudiéramos decir, normal, yo, que estaba iniciado en todo ello de antemano, que lo había experimentado hacía ya tiempo?...

Sí, no miento al decir que desde hacía años convivía en mi interior con la catástrofe. Cuando aconteció me dije algo por el estilo: "Ah, así que al fin..." Y comprendí que había llegado el momento de aprovechar esa capacidad de lejanía y rompimiento en la que me venía ejercitando. Por cierto nada había cambiado, ese cosmos, esa vida, en la que estaba aprisionado, no se volvieron distintos por haber terminado cierto orden cómodo de mi existencia. Pero el escalofrío de una terrible y febril excitación provenía del presentimiento de que la violación libera algo que no estaba nombrado ni formado, cuya presencia no me era ajena, un elemento del que sabía solamente que era "inferior", "más joven"... y que se ponía en movimiento ahora en medio de una noche negra y violenta. No sé si resulta claro cuando señalo que desde el primer momento me enamoré de la catástrofe, aunque a mí también me arruinaba; que mi naturaleza me obligó a recibirla como una oportunidad de unirme en las tinieblas con el elemento inferior.

Capdevila, poeta-profesor-redactor del gran diario *La Prensa*, vivía con su familia en una casa de Palermo. Recuerdo la primera vez que fui a cenar a su casa. ¿Cómo debía presentarme a los Capdevila? ¿Como el trágico exiliado de una patria invadida? ¿Cómo un literato extranjero que sabe discurrir sobre los "nuevos valores" en el arte y desea informarse sobre el país? Capdevila y su señora esperaban que apareciera en una de esas encarnaciones, además estaban llenos de una simpatía potencial hacia "el amigo de Choromanski"... pero pronto se sintieron confundidos al encontrarse ante un muchacho enteramente joven que, sin embargo, no era ya un muchacho ta joven...

¿Qué aconteció? Sí, tendré que confesarlo. Bajo el efecto de la guerra, del surgimiento de las fuerzas "inferiores" y las fuerzas regresivas se efectuó en mí la irrupción de una juventud tardía. Ante el desastre me escapé hacia la juventud y de golpe cerré esa puerta. Siempre tuve inclinaciones a buscar en la juventud —la propia o la ajena— un refugio frente a los "valores", es decir, frente a la cultura. Ya lo he dicho en este diario: la juventud es un valor en sí, lo que significa que es destructora de todos los demás valores, puesto que, bastándose a sí misma no los necesita. Yo, por lo tanto, en vista del aniquilamiento de todo lo que hasta ahora poseía: patria, casa, situación social y artística, me refugué en la juventud, más apresuradamente aun debido a que (como se ha mencionado) estaba "enamorado". *Entre nous soit dit*, la guerra me rejuveneció... y dos factores me eran propios en este sentido. Parecía joven, tenía una cara fresca, veinteañera. El mundo me trataba como a un joven —¿acaso para la mayor parte de mis lectores polacos no era yo sino un chiflado, una persona carente de toda seriedad? Para los argentinos era alguien totalmente desconocido, más o menos igual a todos aquellos aspirantes que llegan de provincia y sólo después de demostrar sus posibilidades pueden pretender ser aceptados. Aunque quisiera imponerme como un valor, ¿qué podría hacer si el idioma me era desconocido y la gente se entendía conmigo en un francés cojo? Así que todo: mi aspecto, mi situación, mi absoluta desviación de la cultura y las vibraciones secretas de mi alma, todo me empujaba hacia una ligereza juvenil, un juvenil bastarme a mí mismo.

Los Capdevila tenían una hija, Chinchina, de veinte años. Así fue, que pronto tanto él como su mujer me pusieron en manos de ella, quien me presentó a sus amigas. Imaginad a Gombrowicz en ese año mortal de 1940 flirteando sutilmente con esas señoritas... que me hacían conocer los museos... con las que iba a comer pastas... para quienes dicté una charla sobre el amor europeo... Una mesa grande en el comedor de los Capdevila, detrás doce jovencitas y yo —¡qué idilio!— que hablaba de *L'amour européen*. Sin embargo, aunque esta escena parezca un contraste infame con otras escenas de verdadera destrucción, en realidad no estaba tan lejos de serlo, era más bien la otra cara de la misma catástrofe, el principio de un camino también descendente. Adivino una especie de absoluta bagatelización de mi ser. Me volví liviano y vacío.

Al mismo tiempo penetraba en una Argentina alejada de todo aquello, exótica, displicente, impávida, consagrada a lo cotidiano. ¿Cómo conocí a Roger Pla? Quizás por la señorita Galiñana Segura. De cualquier modo fue él quien me introdujo en casa de Antonio Berni, el pintor. Allí también di una conferencia sobre Europa para unos cuantos pintores y escritores. Pero todo lo que decía era fatal; sí, justamente en el momento en que conquistar cierto aprecio me era decisivo, me falló el estilo, y mi discurso se volvió tan indolente que casi me avergonzaba. ¿De qué hablaba? De la regresión de Europa, de cómo y porqué anheló el salvajismo, cómo esta morbosa inclinación del espíritu europeo podía ser aprovechada para hacer una revisión de una cultura excesivamente desvinculada de sus bases. Pero al decirlo yo mismo era un triste ejemplar de la regresión, una lastimosa ejemplificación... era como si las palabras me traicionaran y quisieran justamente

probar que era inferior a lo que tenía que decir. Y aún hoy me acuerdo cómo, en Diagonal Norte, Pla, con cierta irritación me reprochó algunos tontos e ingenuos sentimentalismos colados en mi exposición; y yo, dándole la razón y sufriendo a la par que él, sabía que aquello era inevitable. Existen periodos durante los cuales se efectúa en nosotros un desdoblamiento de la personalidad y, entonces, una parte de nuestro ser le juega bromas a la otra, porque es otro el camino y el fin que se ha elegido. Allí justamente, en casa de Berni, conocí a Cecilia Benedit de Debenedetti, en cuya casa de la Avenida Alvear se reunía cierto grupo bohemio. Cecilia vivía en no sé que brumas, aturdida, empavorecida, embriagada por la vida, acosada por todas partes, despertándose del sueño para hundirse en otro sueño más fantástico, luchando al estilo de Chaplin con la materia misma de la existencia... era incapaz de soportar el mero hecho de existir... por lo demás una mujer de dotes magníficas, de grandes virtudes, un alma noble y aristocrática. Su descentramiento no le impedía actuar bien y con sumo sentido de responsabilidad. Pero dado que se sentía aplastada y atemorizada por el hecho mismo de existir, le resultaba indiferente rodearse de quien fuera. ¿Las recepciones en casa de Cecilia? Algo de ello me ha quedado en la memoria. Joaquín Pérez Fernández, bailando; Rivas Rooney, empujando el codo; una jovencita muy bella divirtiéndose a más no poder... sí, sí, esas reuniones se me confunden con otras de lugares distintos, otras donde iba gente aun más bohemia, y me veo con una copa en la mano, oigo mi propia voz, llegada de lejos, mezclada con la voz de Julieta:

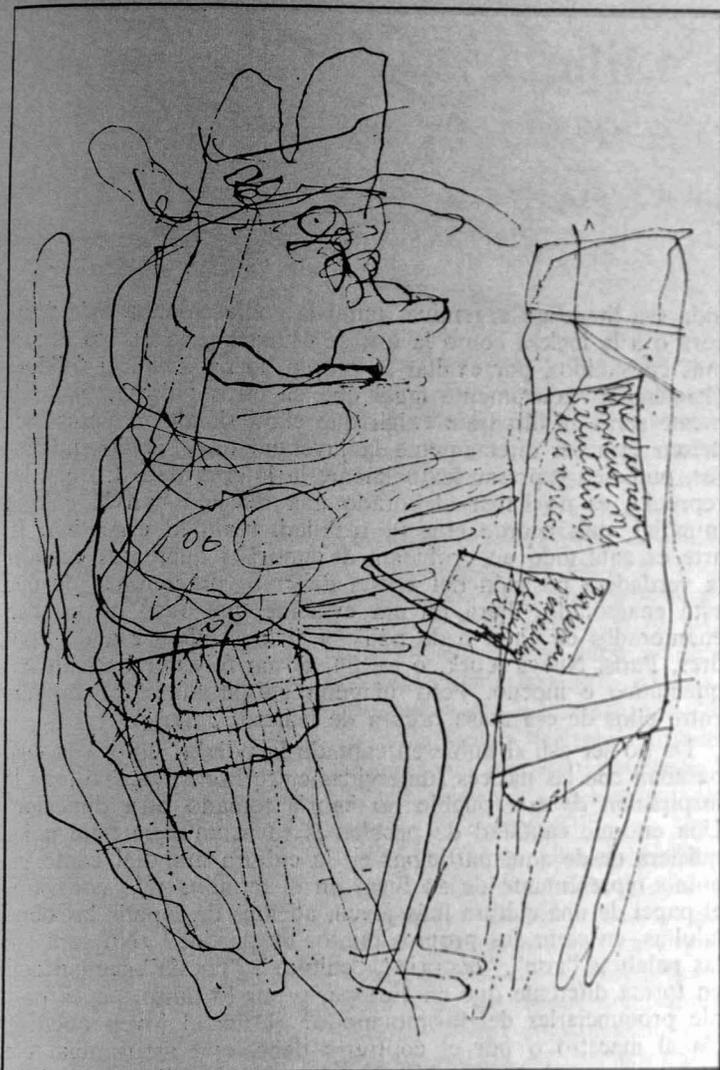
Yo: ¿Conoces a esas dos chicas que están junto al rincón?

Julieta: Son las hijas de aquella señora que habla con la Fleur. Se habla mucho de ella; parece ser que se llevó a un hotel a dos muchachos de la calle y, para excitarlos, les puso una inyección... uno de ellos con el corazón algo débil murió. ¡Te imaginas! ¡La policía, la investigación! Como estaba bien relacionada se ocultó el asunto, pero tuvo que irse por un año a Montevideo...

No podía revelar la importancia que tenían para mí esas noticias; decía únicamente:

—¡Ah, sí!

Más tarde abandoné esa reunión y en una noche argentina, inmóvil, azul negra, me dirigí a Retiro, que tanto he descrito en mi *Trasatlántico*. "Allí es donde la barranca se despeña en el río y la ciudad al puerto baja... Abundan allí los marineros jóvenes..." A quienes se interesen en el puerto debo aclararles que jamás, aparte de ciertas experiencias esporádicas en mi temprana juventud, he sido homosexual. No puedo quizás hacer frente a la mujer, no lo puedo hacer en el terreno de los sentimientos, porque existe en mí algo frenado, una especie de temor al cariño... sin embargo, la mujer, sobre todo cierto tipo de mujer, me atrae y me sujeta. Así que no eran aventuras eróticas lo que iba a buscar a retiro... Aturdido, fuera de mí, expatriado y descarrilado, trabajado por ciertas pasiones que se encendieron al derrumbarse mi mundo y sentir mi destino en bancarota... ¿qué buscaba? La juventud. Podría decir que buscaba a la vez la juventud propia y la ajena. Ajena, pues aquella juventud en uniforme de soldado o marinero, la juventud de aquellos ultrasencillos muchachos de Retiro me era inaccesible; la identidad del sexo, la carencia de atractivo erótico excluían toda posibilidad de posesión. Propia, pues aquella juventud era al mismo tiempo la mía, se realizaba en alguien como yo, no en una mujer sino en un hombre, era la misma juventud que me había abandonado y que veía florecer en otros. No cabe duda: para un hombre la juventud, la belleza, el encanto de una mujer nunca serán tan categóricos en su expresión, ya que la mujer es, a pesar de todo, un ser distinto y, además crea la posibilidad de lo que, en cierta medida, biológicamente, nos salva: el niño. Pero ahí, en Retiro, veía la juventud en sí, independientemente del sexo, y experimentaba el florecer del género humano en su forma más aguda, radical



y —debido a que estaba marcada por la carencia de cualquier esperanza— demoníaca. Además: ¡abajo!, ¡abajo, abajo! Aquello me llevaba hacia abajo, a la esfera interior, a las regiones de la humillación; aquí la juventud, humillada ya como juventud, se veía sometida a otra humillación como juventud vulgar, proletaria... Y yo, Ferdurque, repetía la tercera parte de mi libro: la historia de Polilla que intentaba "fraternizar" con el gañán.

¡Sí, sí! He aquí a todo lo que me indujo aquel núcleo de tendencias a las que me sentía supeditado, mientras que en mi patria anterior la degradación alcanzaba todo el fondo, haciendo solo posible la presión hacia arriba... Esta era mi nueva patria que iba reemplazando gradualmente a la otra. A menudo me ocurría que abandonaba las reuniones sociales o artísticas para vagar por allí, por Retiro, por Leandro Alem, tomando cerveza y pudiendo captar, con la mayor emoción, los destellos de la Diosa, el secreto de esa vida floreciente y a la vez degradada. En mis recuerdos, todos aquellos días de mi vida normal de Buenos Aires están "recubiertos" por la noche de Retiro. Aunque una ciega obsesión empezaba a dominarme por completo, mi vida trabajaba; advertía que estaba aventurándome en zonas peligrosas y, naturalmente, lo primero que se me ocurrió pensar fue que estaban trabajándose en el subconsciente tendencias homosexuales. Y por cierto, hubiera recibido con alivio tal hecho, que por lo menos me ubicaba en alguna realidad —pero no, al mismo tiempo mantenía relaciones íntimas con una mujer y su intensidad no dejaba nada que desear. En general, en aquella época, corría bastante tras las mujeres, a veces hasta con escándalo. Ruego me sean perdonadas estas confidencias. No me propongo introducir a nadie en mi vida erótica, sólo trato de fijar los límites de mis experiencias. Si al comienzo yo sólo buscaba refugio en la juventud frente a valores que se me mostraban inaccesibles, pronto ella se me reveló como el único, máximo y absoluto valor de la vida y su única belleza... Pero esa "belleza" tenía de particular el que parecía haber sido inventada por el mismo diablo; en especial el hecho de que al ser y por ser juventud, estaba siempre por debajo del valor, estaba estrechamente

vinculada por el rebajamiento mismo.

Debe haber sido en 1942 cuando trabé amistad con el poeta Carlos Mastronardi; mi primera amistad intelectual en la Argentina. La sobria poesía de Mastronardi le había valido alcanzar un sitio destacado en el arte argentino. Algo más de cuarenta años, sutil, con lentes, irónico, sarcástico, hermético, un poco parecido a Lechón, este poeta de Entre Ríos era un provinciano ornamentado con lo más fino de Europa, poseía una bondad angelical oculta tras la coraza de lo caústico; un cangrejo que defendía su hipersensibilidad. Despertó su curiosidad el ejemplar, raro en el país, de un europeo culto; a menudo nos encontrábamos durante la noche en un bar... lo que tenía también para mí un atractivo gastronómico, pues de cuando en cuando me invitaba a cenar ravioles o spaghetti. Poco a poco le descubrí mi pasado literario, le hablé de *Ferdurque* y de otros asuntos y todo lo que en mí difería del arte francés, español o inglés le interesó vivamente. Él, a su vez, me iniciaba en los entretelones de la Argentina, país nada fácil y que a ellos, los intelectuales, se les escapaba de un modo extraño y aun, a menudo, los asustaba. Por mi parte el juego era más encubierto —más encubierto por prohibido. No podía decirlo todo. No podía hablarle de ese lugar en mí, penetrado por la noche, que he llamado "Retiro". A Mastronardi le descubría el trabajo de mi mente anárquica en busca de algunas "soluciones" sin indicarle las fuentes de mi inspiración; y él no sospechaba de dónde procedía aquella pasión con la que arremetía contra los mayores y lo "mayor", exigiendo que en la cultura, bastada ahora en la supremacía de la superioridad, la madurez, lo "mayor", se destacara esa corriente que provenía de abajo, y que a su vez hacía depender lo "mayor", de lo "menor", la superioridad de la inferioridad. Exigía que lo "Adulto" quedase sometido a lo "Joven". Exigía que por fin se legalizara en nosotros esa tendencia al rejuvenecimiento incesante, y que la juventud fuese reconocida como un valor distinto capaz de transformar nuestra relación con los demás valores. Tenía que dar la apariencia de razonamiento a lo que en mí era pasión, y esto me conducía a innumerables construcciones mentales que en realidad nada me importaban... Pero, ¿no es de esta manera como nace el pensamiento: como sucedáneo inocuo de anhelos ciegos, de necesidades y pasiones a las que no logramos dar el derecho de ciudadanía entre los hombres? El infantilismo era lo que aliviaba estos diálogos, porque Mastronardi, casi tan infantil como yo, sabía por suerte divertirse conmigo. El infantilismo, aunque próximo a la juventud, es sin embargo infinitamente comprometedor; por eso a un hombre maduro, le resultaba más fácil ser infantil que juvenil; por eso yo casi siempre me volvía infantil frente al demonio del verdor, con el que no podía llegar a ningún acuerdo. Sin embargo, ¿hasta dónde quería yo ser infantil y hasta dónde lo era de verdad? ¿Hasta dónde quería ser joven y hasta dónde encarnaba en verdad una especie de tardía juventud? ¿Hasta dónde todo esto era mío, y hasta dónde era solamente algo de lo que estaba enamorado?

Mastronardi mantenía buenas relaciones con el grupo de Victoria Ocampo, el centro literario más importante del país, concentrado alrededor de *Sur*, revista editada por la misma Victoria, dama aristocrática, apoyada en grandes millones, que hospedaba en su casa a Tagore y a Keyserling, cuya obcecación entusiasta le había ganado la amistad de Paul Valéry, que tomaba el té con Bernard Shaw y se tuteaba con Stravinski. ¿En qué medida influyeron en esas majestuosas amistades los millones de la señora Ocampo y en qué medida sus indudables calidades y su talento personal? —he aquí una pregunta que no pretendo contestar. El tufo insistente de esos millones, ese aroma financiero, un tanto irritante a la nariz, me hacía desear no conocerla. Se contaba que un escritor francés de renombre había caído de rodillas frente a ella, proclamando que no se levantaría hasta obtener el dinero necesario para fundar una *revue* literaria. El dinero le fue concedido, "porque —dijo la Ocampo— ¿qué se puede hacer con una persona arrodillada

que insiste en no levantarse? Tenía que darle el dinero". En mi opinión la actitud del escritor francés ante la señora Ocampo me parecía, después de todo, la más sana y sincera, pero estaba persuadido de antemano que, por no ser conocido en París yo nada hubiera obtenido aunque me arrodillase durante meses enteros. No me apresuraba, pues a hacer la peregrinación a la residencia de San Isidro. Por otra parte, Mastro-nardi temía —y con razón— que el "conde" (porque yo me había proclamado conde) fuera a comportarse extraña o aun descabelladamente, tampoco se daba prisa en introducir mi persona en esas reuniones. Por lo pronto decidí presentarme primero a la hermana de Victoria, Silvina, casada con Adolfo Bioy Casares. Una noche fuimos a cenar con ellos.

Después conocí a muchos otros escritores, a gran parte de la intelectualidad argentina —pero me extendiendo sobre estos primeros pasos, porque los que siguieron fueron bastante semejantes. Silvina era *poetisa*, de cuando en cuando publicaba un volumen de versos... su marido, Adolfo, era autor de novelas fantásticas bastante buenas... y este culto matrimonio vivía inmerso en la poesía y en la prosa, frecuentaba exposiciones y conciertos, estudiaba las novedades francesas, sin descuidar, de ninguna manera, su discoteca. En esa cena estaba también presente Borges, quizás el escritor argentino de más talento, dotado de una inteligencia que el sufrimiento personal agudizaba; yo, con razón o sin ella, consideraba que la inteligencia era el pasaporte que aseguraba a mis "simplezas" el derecho a vivir en un mundo civilizado. Pero, prescindiendo de las dificultades técnicas, de mi castellano defectuoso y de las dificultades de pronunciación de Borges, quien hablaba rápido y poco comprensiblemente, omitiendo también su impaciencia, mi orgullo y mi rabia, tristes consecuencias del doloroso exotismo y del consiguiente aprisionamiento en lo extranjero, ¿cuáles eran las posibilidades de comprensión entre esa Argentina intelectual, estetizante y filosofante y yo? A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París. Para mí la inconfesable y silenciosa juventud del país era una vibrante confirmación de mis propios estados anímicos, y por eso la Argentina me arrastró como una melodía, o más bien como un presentimiento de melodía. Ellos no percibían ahí ninguna belleza. Y para mí, si había en la Argentina algo que lograra la plenitud de expresión y pudiera imponerse como estilo, se manifestaba únicamente en los tempranos estados de desarrollo, en lo joven, jamás en lo adulto. ¿Qué es, sin embargo, lo importante en un joven? Por cierto que no su sabiduría, experiencia, razón o técnica, siempre inferiores y más débiles en él que en un hombre ya formado, sino únicamente su juventud —esa es su carta de triunfo. Pero ellos no veían en esto ningún atractivo, y esta élite argentina hacía pensar más bien en una juventud mansa y estudiosa cuya única ambición consistía en aprender lo más rápidamente posible la madurez de los mayores. ¡Ah, no ser juventud! ¡Ah, tener una literatura madura! ¡Ah, igualar a Francia, a Inglaterra! ¡Ah, crecer, crecer rápidamente! Además, ¿cómo podrían ser jóvenes, si personalmente eran hombres ya de cierta edad, si su situación social no encajaba en aquella juventud del país entero, si el hecho de pertenecer a las altas clases sociales excluía una verdadera unión con lo bajo? Así, Borges, por ejemplo, advertía únicamente sus propios años y no, por decirlo así, la edad que le rodeaba; era un hombre maduro, un intelectual, un artista, perteneciente a la Internacional del Espíritu sin ninguna relación definida ni intensa con su propio suelo. Y esto, a pesar de que de vez en cuando aderezaba su metafísica (que muy bien podía haber nacido en la luna) con lo gauchesco y lo regional —en el fondo su modo de encarar lo americano era precisamente europeo—, él veía a la Argentina como un francés culto ve a Francia o un inglés a Inglaterra.

No obstante, el ambiente del país era tal, que ese Borges europeizante no podía lograr ahí una vida verdadera. Era algo adicional, como pegado, un ornamento; y no era la suerte de

toda esa literatura argentina, tanto la confeccionaba a la francesa o a la inglesa como la que se esforzaba, según los esquemas consabidos, por exaltar lo propio, lo nacional, el folklore (haciéndolo exactamente igual que en otros países). Naturalmente sería un disparate exigir que ellos, siendo mayores, pudiesen expresar directamente la juventud que, siendo superiores, pudiesen expresar textualmente la inferioridad. Lo que les reprocho es no haber elaborado una relación con la cultura mundial, más acorde con su realidad, realidad argentina. El arte es ante todo un problema de amor; si queremos conocer la verdadera posición del artista debemos preguntar: ¿de qué está enamorado? Para mí era evidente que ellos no estaban enamorados de nada o de nadie y si lo estaban era de Londres, París, Nueva York, o en fin, de un folklore bastante esquemático e inocuo. Pero ninguna chispa auténtica brotaba entre ellos de esa masa oscura de belleza "inferior".

De no ser así, si hubiesen captado la poesía junto a la cual pasaban con las narices sumergidas entre libros, ¿acaso toda la inspiración de este pueblo no habría tomado otra dirección? Una enorme cantidad de problemas se acumulaba ante quien quisiera desde aquí participar en la cultura mundial como genuino representante de su lugar en el mundo. ¿No consistiría el papel de una cultura más joven, además de repetir las obras adultas, en crear sus propios puntos de partida? ¿No será que las palabras "arte", "historia", "cultura", "poesía" suenan aquí en forma diferente que en Europa, y por lo tanto, no es posible pronunciarlas del mismo modo? ¿Debe el joven obediencia al maestro o por el contrario debe, con arrogancia, con atrevimiento, abrirse paso? ¿No era esta la plataforma ideal para someter a una crítica creadora todos los mecanismos gastados del espíritu europeo, poner en claro todas sus estupideces, librarse de sus convenciones? Por eso la corrección del arte argentino, su aire de alumno aplicado, su buena educación, eran para un testimonio de importancia frente a su propia realidad. Prefería *gaffes*, equivocaciones, hasta suciedad, pero creadoras. De vez en cuando trataba de decirle a algún argentino lo mismo que se me ocurre decirle a los polacos: "Interrumpid por un momento la producción de versos, de cuadros, las conversaciones sobre el surrealismo, averiguad si esto os satisface realmente, pensad si no valdría la pena meditar un poco más en vuestra ubicación en el mundo y en la elección de vuestros medios y fines". Pero no. A pesar de toda su inteligencia no lo asimilaban. Nada podía detener la marcha de este nuevo taller cultural. Exposiciones. Conciertos. Conferencias sobre el gauchismo o sobre Alfonsina Storni. Comentarios, glosas, ensayos. Novelas y cuentos. Volúmenes de poesía. Pero, a todo esto, ¿no era acaso un polaco quien hablaba? ¿Ignoraban que los polacos por lo general no son "finos" ni están a la altura de la problemática parisiense? Decidieron, pues, que yo era un anarquista bastante turbio, de segunda mano, uno de aquellos que por falta de mayores luces proclaman el *élan vital* y desprecian aquello que son incapaces de comprender.

Así terminó la cena en casa de Bioy Casares... en nada... como todas las cenas consumidas por mí al lado de la literatura argentina. Y así pasaba el tiempo... pasaba la noche de Europa y la mía, durante la cual se edificaba mi mitología con grandes sufrimientos... Podría hoy presentar toda una lista de palabras, cosas, personas, lugares, que tienen para mí el gusto de una santidad agobiante e íntima... ese era mi destino, mi templo. Si les introdujese en esa catedral se quedarían asombrados al ver qué triviales y aun a veces deleznable —por su menudez— son los altares a los que rendía culto, pero la santidad no se mide por la grandeza del dios, sino por la vehemencia del alma que santifica algo. "No es posible luchar contra lo que el alma ha elegido."

[...]

Por el momento basta, ya la mano me duele de tanto escribir. Pero no terminan aquí mis recuerdos de esos años aún no tan lejanos en la Argentina.

John Updike y la ferocidad doméstica de la clase media norteamericana

por Hernan Lara Zavala

En *El centauro* (1962), acaso la más ambiciosa de las novelas del escritor norteamericano John Updike, el autor rescata uno de los temas que, hoy por hoy, han llegado a convertirse en clásicos de la literatura contemporánea: el del artista adolescente. En una intrincada historia mítica con trasfondo autobiográfico, el novelista nos cuenta tres días en la vida de Peter Caldwell, muchacho de quince años que siente una predestinación hacia el arte, que desea ser pintor y que tiene como modelo a Jan Vermeer. Lo curioso de esto es que en su primera juventud el mismo Updike dudó entre ser pintor o escritor y, aunque finalmente optó por las letras, su obra muestra —valga la comparación— rasgos similares a los de la escuela flamenca en tanto que gusta de las descripciones precisas y detalladas de la clase media entre sus objetos y posesiones, de las escenas intimistas y de interiores.

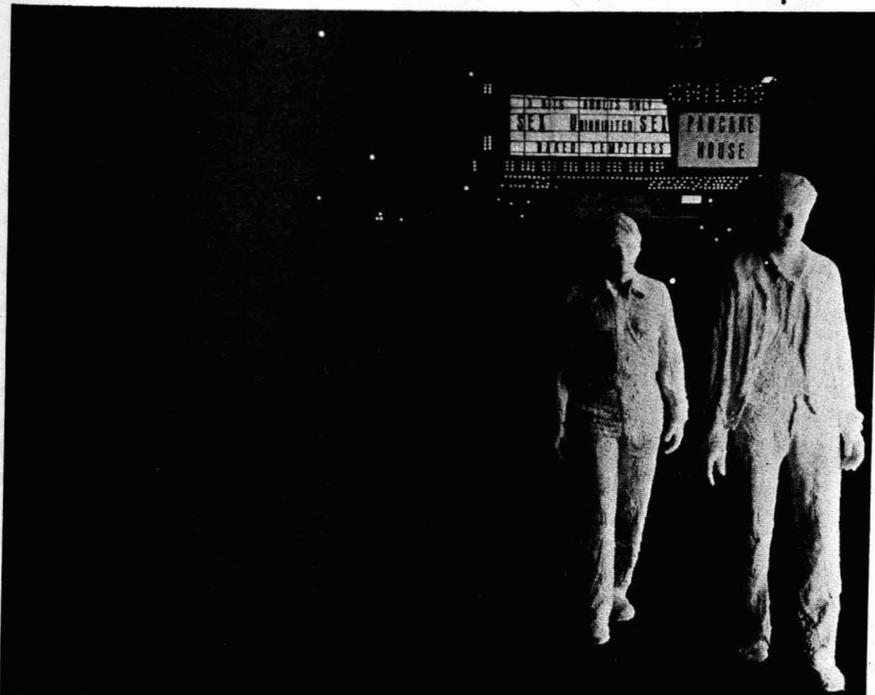
En efecto, la obra de Updike versa principalmente sobre los conflictos más apremiantes de la clase media. En su literatura rige una especie de "Lirismo cotidiano" que ha llevado a que críticos como Alfred Kazin adviertan que "la domesticidad es uno de los temas dominantes del mundo de Updike".¹ Esto no representa, evidentemente, ninguna innovación. Recordemos que el género novelesco es un producto típico de la clase media que fue creciendo hasta convertirse, en el siglo diecinueve, en el microcosmos casi exacto de la propia sociedad que la engendró. Incluso dentro de las letras norteamericanas Updike no es más que uno de los puntos culminantes del tipo de la literatura urbana que ha propagado la revista *New Yorker*, cuyos cuentos

tienen como tema las vidas insignificantes y los detalles triviales del hombre ciudadano. En este sentido tiene como predecesores, entre otros, a Cozzens, O'hara y, muy particularmente, a J.D. Salinger. Aunque superior a ellos gracias a su brillante estilo literario y a una sensibilidad más fina, Updike comparte con estos escritores la idea de que un autor no tiene por qué buscar sus temas en lo raro, en lo heroico o en lo extraordinario. Su obra tiene como punto de partida la certeza de que el artista sensible puede hallar manifestaciones del espíritu incluso en los sucesos en apariencia intrascendentes y comunes de la vida cotidiana.

Este desinterés por los aspectos de "trascendencia" de la vida se relaciona con el carácter burgués del arte que, en apariencia, corre paralelo al auge económico de un país. Recordemos las manifestaciones plásticas en Holanda durante el siglo diecisiete y en Francia e Inglaterra un siglo después; pensemos en la novela realista francesa y en la novela victoriana. Esto no significa en modo alguno, sin embargo, que por ello se carezca de un punto de vista crítico hacia la sociedad que engendra dichas obras, ya que la novela tiene, entre otros fines, el de hacer la impugnación de su propia clase. El mismo Thomas Mann dijo alguna vez que toda su obra podía ser entendida como un esfuerzo para librarse de la clase media, dando a entender con ello que buscaba librarse de la sociedad misma en que vivía.

En la obra de Updike pueden hallarse dos vertientes. Por un lado están sus cuentos, herederos de la sutileza narrativa de Chéjov y portadores de los ecos de Joyce, particularmente en lo que se refiere a su recreación del mundo infantil y juvenil y a su manejo de la "epifanía" como medio para manifestar el cambio o descubrimiento espiritual de sus personajes. Muchos de sus cuentos son de carácter autobiográfico y se ciernen a las aventuras emocionales de aquel muchacho provinciano de Pensilvania que fue el propio Updike. Sus temas son la vida escolar, las premoniciones juveniles, los conflictos familiares, la recurrencia de los deseos, las dudas religiosas y las recompensas inesperadas. Cuando se ocupa de este género, Updike se mantiene oscilando entre el recuerdo y la nostalgia y sus desenlaces producen generalmente una sensación de optimismo. Como lo ha señalado Arthur Mizener, hay en Updike un "impulso irresistible de volver al hogar para encontrarse a sí mismo".²

En contraste con sus cuentos, en sus novelas se respira un ambiente opresivo. Sus personajes —todos pertenecientes a la clase media norteamericana y en ocasiones incluso a la clase obrera— se mantienen oscilando entre la supervivencia física y las gratificaciones sexuales, discurriendo por los laberintos del instinto para encontrarse inexorablemente ante la muerte, aun cuando ésta no sea siempre literal. En toda su obra Updike muestra una profunda inquietud por los segregados de la sociedad, por aquellos



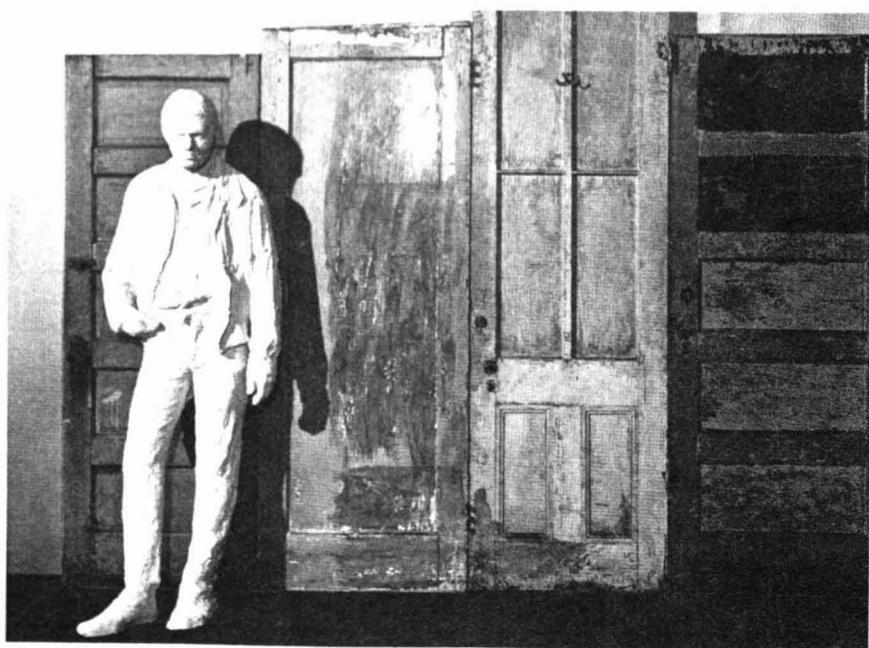
proscritos espirituales que, insertos en el caos informe y contradictorio de la clase media, poseen aún un rescoldo de sensibilidad para reaccionar, incluso a despecho del fracaso inminente que les aguarda. Tal parece como si Updike concibiera al hombre "normal" como un desarraigado. Piet Hanema, el protagonista principal de *Parejas* (1968), es una especie de Don Juan ontológico que busca su identidad ejerciendo adulterios compulsivos dentro de la sociedad norteamericana del suburbio. Tom Marshfield, el héroe de su última novela, *Un mes de domingos* (1975), es un pastor protestante que, al haber perdido la fe, se refugia en la seducción indiscriminada de sus feligreses, lo que le causa la suspensión de sus funciones eclesiásticas durante un mes —de ahí el título— para su recuperación y "vuelta al redil".

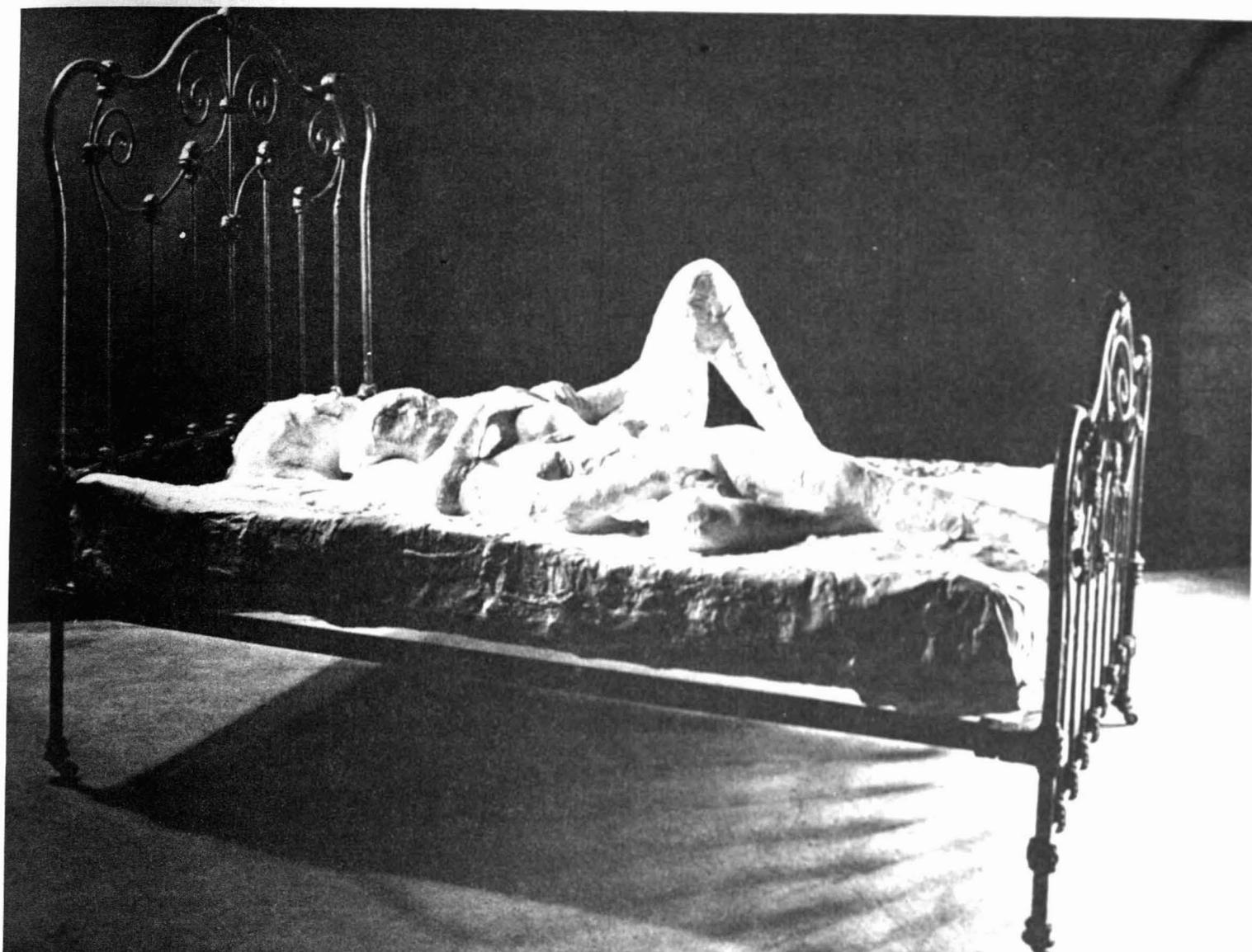
Ya desde su primera novela, *La feria del asilo* (1958), Updike abordó el tema de la exclusión. En esta obra, cuyos rasgos de novela primeriza se reducen prácticamente a cero, nos describe un día en la vida de un grupo de ancianos reclusos en un asilo por una sociedad que los ha desechado como seres inservibles. El tema, en apariencia sensacionalista, toma en manos del autor un cariz más religioso que sentimental pues, adentrando en la conciencia de varios viejos, hace de la novela una especie de retrato del artista senil, que le sirve para reflexionar sobre la inminencia de la muerte, sobre el choque de dos concepciones del mundo —la de los reclusos y la del joven prefecto del asilo— y sobre el carácter de las instituciones "socializantes" de nuestro tiempo.

Sin embargo, el personaje que mejor ilustra la condición del segregado de la sociedad norteameri-

cana y el que más respuesta obtuvo entre la crítica fue indudablemente Rabbit Angstrom, personaje de dos de sus novelas, *Corre, conejo* (1959) y *Rabbit Redux* (1971). En la primera de estas obras Rabbit se describe como un ser que se mantiene en continua huida; es, en efecto, un ser esquivo, instintivo e indefenso, como un conejo. Su constante fuga obedece a la angustia que le causa no poder hallar en el presente —en la vida adulta— lo que en el pasado se le ofrecía como un don. Durante su juventud, cuando aún era estudiante, había sido un exitoso deportista, un estrella del basquetbol; en el momento en que transcurre la novela es un simple vendedor de implementos de cocina, viviendo con una mujer alcohólica, en una precaria condición gracias a los mendrugos de una sociedad que los desprecia. Su evasión, por más que esté marcada por un sino catastrófico, representa un desesperado intento por darle un giro a su existencia, significa la lejana posibilidad de volverse a afirmar en la vida aun cuando sea mediante el rechazo. Su conflicto es, en palabras del novelista Norman Mailer, el del "pavor de un joven que ha empezado a perder ni más ni menos que su buena conciencia americana".³

Toda esta sensación de desarraigo se inscribe dentro de épocas muy determinadas en las que el autor se muestra como un elegante y acucioso observador de la sociedad y de sus costumbres. Así, por ejemplo, entre la publicación de *Corre, conejo* y *Rabbit Redux* median diez años, mismos que permiten que Updike establezca y refleje los cambios sufridos por la sociedad. Modas, costumbres, música, noticias: todo esto queda plasmado en sus novelas como signos indicativos del momento histórico por el que atraviesan los personajes. De este modo vemos cómo en *Rabbit Redux* los problemas del protagonista se han transformado radicalmente y, aun cuando el personaje sigue poseyendo un destino trágico, la manera de sufrirlo es ahora distinta: el adulterio, ya no suyo sino de su esposa, no resulta algo tan grave como lo parecía diez años atrás; lo mismo sucede con las prácticas sexuales "prohibidas" que en la novela anterior se habían evocado sutil y tímidamente y que en ésta proliferan con poético y detallado desenfado. En esta novela Rabbit sigue siendo un alienado pero, a través del tiempo, parece haberse hecho consciente de que las causas de su enajenación están por encima de él mismo y tienen una estrecha relación con los contextos sociales y políticos por los que atraviesa su país, a pesar de que ni el personaje ni el autor posean un interés de adentrarse más allá de la experiencia individual. Esto representa simultáneamente una ventaja y una desventaja. Como la parte positiva hay que señalar que dentro del carácter estrictamente realista de estas dos novelas, Updike no cae jamás en la indignación ni el sentimentalismo propios del novelista "típico" que habla sobre la clase media baja. Pero, por otra parte, uno no puede





sustraerse de percibir cierta ingenuidad política que sus propios caracteres reflejan en sus actitudes y opiniones. Con todo, éstas, al igual que las otras novelas de Updike, trascienden en gran medida el nivel puramente anecdótico y de reportaje gracias a su habilidad y talento para manejar su material con riqueza de vocabulario, cuidado estilo y ardiente imaginación.

Su tercera novela, *El centauro*, le valió el *National Book Award for Fiction* en 1964 y *Le prix du meilleur livre étranger* en 1965, lo cual muestra que Updike se hallaba ya en el pináculo de su carrera como novelista. En *El centauro* el autor presenta dos niveles de la realidad, el mítico y el cotidiano, así como dos niveles de narración: el que se describe impersonalmente a través de Caldwell —el protagonista— y el que relata su hijo al recordar, no sin cierta ironía por parte del autor, sus inquietudes,

miedos y premoniciones de adolescente. En esta novela Updike se sirve del mito griego del centauro Quirón para plantear el viaje simbólico de sus dos personajes: uno de ellos, profesor de secundaria en la provincia de Pensilvania, en este caso el segregado, se describe con una constante aprensión por la muerte, es decir, intentando devolverle la paz a la vida. En contraste, su hijo anhela enriquecer y preservar su vida mediante sus incipientes experiencias sexuales y su deseo de llegar a convertirse en un artista. En esta novela Updike logra una bella alegoría sobre los temas del amor filial la aceptación de la muerte y la búsqueda de la vocación artística. Logra, además, una precisa evocación del ámbito en que se movía la sociedad norteamericana durante el año de 1947.

Así pues, puede afirmarse que sus novelas se circunscriben a tratar a gente modesta en situaciones



Updike

comunes. La anécdota de su siguiente novela, *En torno a la granja* (1965), trata los problemas de la elección conyugal y de las relaciones familiares. Joey, el protagonista, va a pasar un fin de semana a la granja materna con su segunda esposa y con su hijastro. El ambiente de la granja está viciado con las reminiscencias de su primera esposa y por el carácter áspero e inconforme de su madre, que se mantiene impugnándolo en su nueva elección. En realidad en esta obra no hay grandes incidentes y, sin embargo, en poco más de ciento cincuenta páginas, Updike nos ofrece un poético relato sobre las dudas y reflexiones que tiene el protagonista en relación al problema de la elección sentimental.

Se ha dicho entonces que el novelista se asemeja al pintor de interiores en tanto que busca la reproducción de los rasgos de sus personajes en su propio ambiente, entre sus posesiones y dentro de un completo y sincero abandono. Y en este aspecto la novela que nos proporciona la idea más apegada al mundo de la clase media es *Parejas*. El tiempo de la historia es exactamente el año de 1964; el lugar, un suburbio norteamericano de Nueva Inglaterra; los protagonistas, varias parejas en ascenso dentro del *status* social en el que viven. Aunque el tema dominante de la novela es el del adulterio, con un marcado énfasis de lo que es y en lo que consiste la intimidad sexual, hay un sinnúmero de descripciones que casi podrían convertir a la obra en una novela costumbrista. La casa, la oficina, la iglesia, las fiestas y, de un modo muy especial, la alcoba, son los escenarios predilectos de Updike. Las acciones que se describen en estos lugares están asociadas con los temas del trabajo, el ocio y las sutiles luchas y competencias —materiales, morales y sexuales— a las que se enfrenta el hombre en su lucha por labrarse un modesto lugar en la sociedad. Es el tratamiento ágil y refinado que Updike le ha conferido a estos temas lo que lo lleva a que, más allá de las puras costumbres, le interesen los enigmas de las situaciones en apariencia inocuas y de los sentimientos de la vida cotidiana.

Y es precisamente esta observación de la clase media en su intimidad la que hace que la figura femenina juegue un importante papel dentro de su obra. Como el mismo Updike lo ha señalado, la literatura norteamericana es débil en cuanto a sus heroínas. ¿Quiénes hay? Esther Prynne, algunas protagonistas de James; Temple Drake y Lena, de Faulkner; *Lolita*? En esto Updike es una excepción. Así como sus personajes masculinos son los típicos anti-héroes cuya indiferencia y, en muchos casos, pusilanidad, los lleva al odio y la indecisión, sus mujeres poseen una atractiva presencia fincada más en la sutil observación de los rasgos psicológicos que en los físicos o incidentales, que nos hace concebirlas como personajes consistentes y verosímiles. Puede ser que quien lea sus novelas se olvide de las características fisonómicas de alguna de sus heroí-

nas, pero difícilmente se olvidará de la ternura de Ruth, la prostituta que aleja a Rabbit de su esposa, o de la sensación que la heroína de *En torno a la granja* le causaba al narrador:

Mi mujer es ancha, ancha de caderas y de talle largo, y, vista desde arriba, da la impresión de un campo, de una propiedad cuya pertenencia impone sobre mi cuerpo una dulce opresión que se extiende; una vez adentro, ofrece una gran variedad de paisajes. . . un alejado valle en negros y morados donde un calmado río fluye inadvertido entre las sombreadas orillas de vid que nunca se ha comido y por encima de todo, como un cielo, lejano y frío, que pende —se agita, se detiene, es— es el sentimiento de su consciencia, de su compostura, de una presencia no comprometida que me preserva de la claustrofobia por más profundamente que descienda. Nunca sentí esto con Joan, este cielo.

En definitiva Updike decide cantarle a la mujer aunque, sintomáticamente, sus mejores cantos no se eleven hacia las esposas sino hacia las amantes.

Asociado con este gusto por la intimidad y la mujer está su profundo sentimiento del erotismo. Ya se ha aludido a que en sus cuentos y en algunas escenas de sus novelas la intensidad de los pasajes eróticos se diluye propocionando una sensación conciliadora en el lector. En otras ocasiones, empero, el sexo, en general concebido compulsivamente, conduce a la desintegración del personaje y a ofrecerle al lector una visión desoladora del mundo amoroso al que está supeditado el *status-quo*. Es importante señalar, por lo mismo, que este tipo de desenlace no obedece a historias sobre el vicio castigado y la virtud premiada. Más bien expone el lado contradictorio de la sociedad y los atavismos a los que están sujetos aquéllos que deciden romper con las normas que les impone su clase. Su obra es, según sus propias palabras, meditación y no pontificación.

Pero tomando en cuenta la índole de los temas que ocupan a la obra de Updike —el de la “ferocidad doméstica de la clase media y el del sexo y la muerte como enigmas del pensamiento animal”— y su brillante estilo literario, uno no puede sustraerse del anhelo de que el escritor arriesgara más ya fuera en el campo social, ya en el erótico, de tal modo que la realidad pudiera tomar también algunos ejemplos de su literatura.

Notas

- 1 Alfred Kazin, *Bright Book of Life*, New York, Dell Publishing Co., 1974, p. 120.
- 2 Arthur Mizener, *Sense of Life in the Modern Novel*, Cambridge, 1963, p. 256.
- 3 Norman Mailer, *Cannibals and Christians*, New York, Dell Publishing Co., 1970, p. 121.

Macedonio Fernández: la alquimia de la metafísica

por Miguel Angel Morales

"Pienso siempre y quiero pensar; quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es total y definitivamente impenetrable."

Macedonio

a gloria y la fama del escritor argentino Macedonio Fernández (1874-1952) se debe ante todo a que fue un escritor de la nada y un humorista del todo. Un hombre que siempre prefirió la palabra y que con su guitarra evadía cualquier contacto con la sociedad. Muchos pensaron que era una invención de Borges, quien acostumbraba inventar escritores originales y sus referencias a Macedonio eran respecto a que él había sido su maestro: "En esa época lo imité, hasta la transcripción, hasta el plagio apasionado y admirativo. Sentía: Macedonio es la metafísica, él es la literatura. . . No imitar este modelo, habría sido una negligencia increíble."

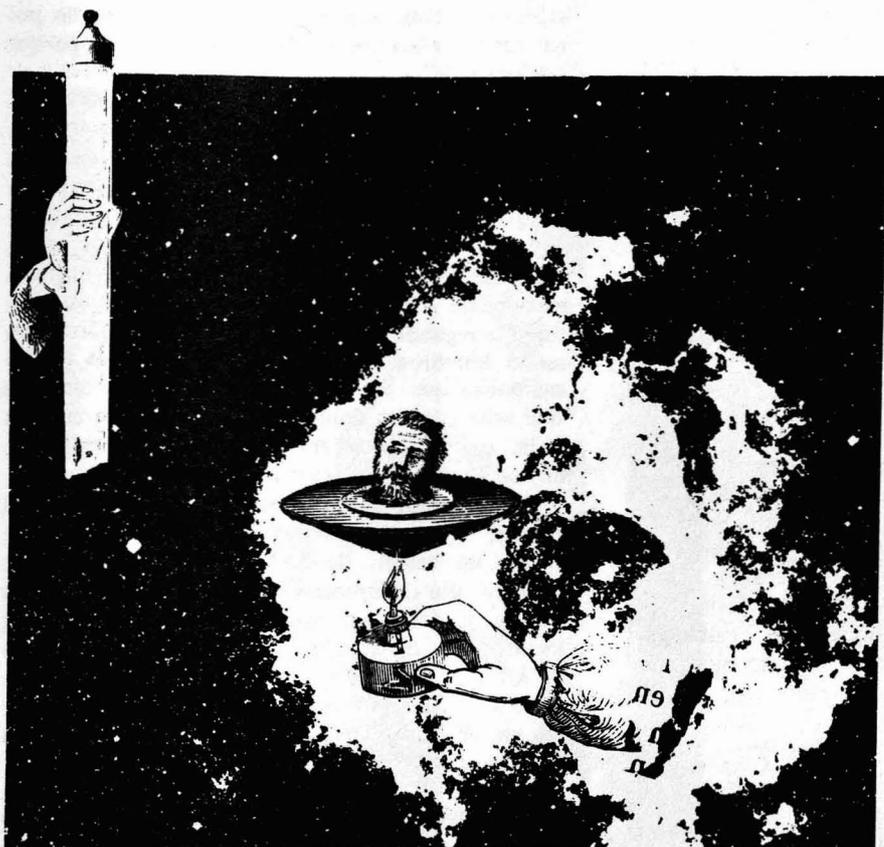
En 1974, en el centenario de su nacimiento, su hijo Adolfo de Obieta, publicó sus Obras Completas en diez volúmenes, con lo que se constata que Macedonio no era un escritor de la nada, ni su humorismo absurdista era tan fantástico o multitud de cosas por el estilo que propagaron los iniciados cuando se le redescubrió. Más allá de estas obviedades tautológicas estaba un escritor original y un filósofo restringido, obsesionado por el empeño —ca-

si místico— de comprender el mundo y tratar de decirselo al lector por medio de una parábola.

Macedonio fue un hombre humorista y "normal" que repentinamente cambió de vida para tornarse —en los últimos años hasta su muerte—, un alquimista preocupado por multitud de curiosidades. Además, su vida era un compendio de virtudes que todos celebraban: abogado que jamás ejerce, inquieto que siempre cambia de domicilio, anarquista que funda una colonia en Paraguay; escritor que nunca escribe, humorista que jamás habla, filósofo porteño que mantenía correspondencia con William James, esposo que cuando muere su mujer —Elena de Obieta— reparte a sus hijos entre sus parientes, el ciudadano que no transige con el Estado, el escritor que olvida sus escritos en las oscuras pensiones en que ocasionalmente vive, etc., etc. Era una especie de Tántalo Buenosayres, sin que nadie supiera cuál era su culpa, o por qué, en el último de los casos, había sufrido un cambio radical.

En sus ensayos y escritos hay una continua obsesión por comprender todo: felicidad individual, salud, el Estado, humorismo freudiano y no freudiano, el inabarcable universo, empirismo, idealismo. Pero no sólo ahí se constata el fiel individualismo al que desde joven se afilió Macedonio, sino también en sus "Papeles" y novelas "impedidas" donde el hombre, aislado de la sociedad, se enfrenta a sus verdaderos impulsos creativos: comprender y entrever la realidad. Como todo hombre liberal que encontró muerto a Dios, trató de responder cómo estaba compuesto el Universo y cuáles eran sus mecanismos internos.

En sus ensayos sobre la felicidad, salud, el Estado, el valor y el esfuerzo moral y fisiológico, recopilados en *Teorías* (1974), Macedonio se nos presenta como un hombre que experimenta continuamente con su cuerpo para lograr una felicidad total. Al hombre que busca el placer continuo, le propone su teoría del Eudomonismo, un código moral pragmático para gozar en toda su intensidad la vida; sobre todo en un mundo en donde existe una "ley relativa afectiva", donde cualquier goce, sexual o moral, apenas satisface. Macedonio rastrea lo que filósofos y escritores como Emerson, Epiceto, Goethe, Schopenhauer, Zimmermann, Poe, Withman o Franklin proponen en sus sistemas para la felicidad de los hombres y sobre todo sistemas políticos y económicos como el capitalismo y el socialismo. Como buen pragmático (influencia de William James, al que considera "el mayor psicólogo de todo el tiempo y filósofo de la emoción") propone un equilibrio balanceado entre placeres y dolores y una "ley de pequeños esfuerzos", que se disfruta de "pequeños apetitos, como fumar un cigarrillo, ver un amigo, admirar una obra de arte; hasta que venga un suceso, muy favorable o adverso, y comience un nuevo período de placer seguido de dolor y viceversa". Estos pequeños goces son los



que preservan la salud y quizá en este régimen tan austero vivió Macedonio con la felicidad.

Esta teoría del placer que preserva la salud del hombre aislado de toda contaminación y sociabilidad, propone la racionalización de lo que Macedonio había hecho en 1897 con Julio Medina y Vedia: la creación de una colonia anarquista, inspirada en las ideas de los utopistas, en Paraguay. Estos proyectos se basan en la estética y en la moral del señorito casto e ilustrado que un día decide hacerle una mala pasada al padre burgués y decide fundar una colonia edénica con todos los implementos estéticos y morales del burgués: el odio al excesivo trabajo (excepto si éste lo salva del tedio y la aburrición), el horror a la sexualidad, al Estado y al socialismo, el amor a los goces intelectuales y, de manera singular, la idea de vivir en un falansterio libre de las satisfacciones forzadas “que a todos nos toca en nuestra parte de infierno terrenal”.

Como todo hombre liberal convincente, Macedonio amó la individualidad y odió todo lo que implicaba militancia política, relaciones económicas y la violencia institucional que ejerce el Estado (influencia de Herbert Spencer). Sus ensayos son intrincados y más que entender qué sucede en la política y la economía, lo que le interesa es liquidar el tema apostando múltiples datos, pistas, deducciones y una lógica bastante sencilla que sustenta

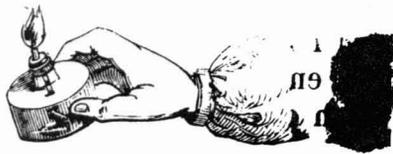
todo su aparato crítico. Para él no existen problemas económicos o sociales; las luchas y los conflictos entre obrero-patrón, comerciante-cliente, profesional-cliente” que antes era sana, es ahora una relación “enferma”, sobre todo por la ingerencia del Estado que no busca un código para la felicidad del individuo. El odioso estado es —como dice Macedonio citando a Marx, Smith, Mill, Ricardo, Franklin, Spencer— un “órgano de la mayoría para el uso de fuerzas sobre el Individuo” que debe defender “a la colectividad de la fuerza externa y al individuo de la fuerza del individuo. Fuera de esto, la Nación... “no tiene derecho en mezclarse en lo que hace el individuo. El precio del trabajo, el de la mercadería, el libre comercio y exportación, los horarios de negocio, trabajo, diversión, el libre uso del dinero en negocios, en juegos en placeres, la conducta... no son asuntos en que debe mezclarse el Estado y cuanto más interviene en ellos más mal se hacen las cosas”. Bajo esta teoría contra el Estado yace una ideología del pequeño hombre de negocios, del comerciante y del confiado abogado que ve la intervención del Estado como algo absorbente, maldito y desastroso, pues sólo utiliza su fuerza para crear la violencia institucional y para cobrar impuestos. Las fuerzas económicas están bien en una jerarquía aristocrática y no necesitan de la lucha de clases, un salario mínimo o alguna legislación política para la felicidad de los hombres: el patrón es superior y gana más dinero que el obrero, no por ser dueño de los medios de producción, sino porque “trabaja más”.

Pero este problema apenas le interesa a Macedonio. Lo que le interesa es el hombre aislado de la sociedad, el gran Individuo (el artista) que logra aislarse de la mezquindad que propician las pugnas entre capitalistas y gremios. La realidad política y económica de la Argentina fue demasiado abstracta para Macedonio. En esta época, que abarca aproximadamente los años 1892-1922 (salvo sus escritos sobre la segunda guerra mundial), Macedonio juega a ser el hombre individualista antiestatal, el escritor anarquista que busca afanosamente la fórmula para vivir feliz con sus demonios internos. Años después diría: en esa época era “socialista y materialista, hoy soy anarquista spenceriano y místico”.

Cuando Macedonio habla de la salud, de los valores, de su fiero antiestatismo, su escritura se vuelve un campo donde la lucidez de un adán empieza por diferenciar las cosas; éstas son las buenas y éstas las malas. Cuando habla de la metafísica y del idealismo en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y en otros que van de 1908 a 1950, se sumerge en un monólogo interno y en un flujo de conciencia tratando de crear un lenguaje que le sirva para representar ese estado.

Las inadecuaciones verbales en que acabo de incurrir e incurriré y que en todas las lecturas de





metafísica tropezamos, es una dolencia de la comunicación de ideas, no de su gestión mental, pues en primer término la palabra es instrumento de comunicación y no de pensamiento; se piensa en percepciones e imágenes, se comunica esto con palabras, es decir, se suscitan estas imágenes en otro. . . (*El mundo es un almismo*)

Dada esta restricción del lenguaje para una visión casi mística —la de comprender el mundo—, Macedonio se obsesiona por la vigilia, duermevela, ensueño y la muerte para comprender y “resolver inmediatamente el enigma del universo” (Borges).

Cualquiera de sus textos para sondear este “enigma” parecen ser una metáfora de los lugares oscuros en que vivió Macedonio. Las escuálidas y friolentas habitaciones en que por medio de la conciencia exorciza el universo, son una especie porteña del mito platónico de la caverna y de la teoría de los ídolos de Bacon. Pero más que buscar la salida de la caverna o de ver que los ídolos son reflejo de su conciencia, Macedonio vive plácidamente en esos lugares en que mediante la vigilia es posible aprehender el mundo. Además, el estar en estas habitaciones de penumbra, en las que vive cuando en 1920 muere su mujer Elena de Obieta, propicia una atmósfera que él mismo buscaba para su conjuro: un entrenamiento a base de entresueños vigilia en

donde se sucedan gran cantidad de recuerdos, vivencias y hechos jamás realizados, para comenzar a comprender el mundo exterior. Macedonio confiaba demasiado en su teoría de inducción para llegar a profundizar las cosas. Esta fiera inducción y empirismo se contraponen a los que consideraba que corrompía la inteligencia: la civilización, la infinidad de aparatos de que se sirve el hombre para comprender el mundo. En la lógica de Macedonio, para saber si “un pescado está corrompido o un vaso de leche tiene agua añadida” no basta con analizarlos químicamente, sino tener una experiencia de un hombre de la naturaleza que “le basta con mirarlos, a un hombre de la civilización le es menester una maquina”. Así, la experiencia de la mente y del cuerpo son para él un perfecto laboratorio personal en que se refleja la actitud del mundo, especialmente cuando ésta atraviesa por una serie de experimentos como dolor, placer, hambre, sueño, lucidez, humorismo.

Si las teorías de Borges parecen estar urdidas por un erudito situado en vastas e interminables bibliotecas, tratando de buscar la eternidad en complementarias visiones, en combinar fechas y personas cabalísticamente y en multiplicar el Tiempo, la miscelánea de Macedonio Fernández sobre el Mundo está vista desde la perspectiva de que el hombre y su experiencia, más que su erudición, son la totalidad que unifica el conocimiento real del mundo con el fin de liquidar para siempre las polaridades antagónicas como vida-muerte, ensueño-conciencia, realidad-irrealidad.

Esta mezcla indiscriminada de inductivismo e idealismo hacen que se vayan edificando enmarañadas teorías que jamás convocan los poderosos conjuros que contienen y significan al Mundo (llamados también Ser, Realidad, Experiencia, Fenómeno, Estado). Y para llegar a comprenderlo en toda su dimensión hay dos vías: una es el ensueño o vigilia y el otro es la metafísica. La vigilia (y desde luego la muerte) borra cualquier diferencia entre la conciencia y el Mundo, ya que conciencia es el mejor receptor del mundo, sobre todo cuando entra en las brumas del flujo que confunde estos dos mundos. La metafísica es la “investigación de una sola emoción: la de desconocimiento de lo conocido, o falso *desconocimiento*. La única definición y método de la Metafísica es: la descripción de nuestra entera Experiencia. . . en cuanto ella tiene de Paramnesia Inversa”. Antes que la metafísica fuera para Cortázar un juego banal para entretener a la aburrida clase media, Macedonio la utilizó como una alquimia del “yo”, del más poderoso ego que mediante razonamientos va creando un esquema que indica la finalidad y la situación del Mundo.

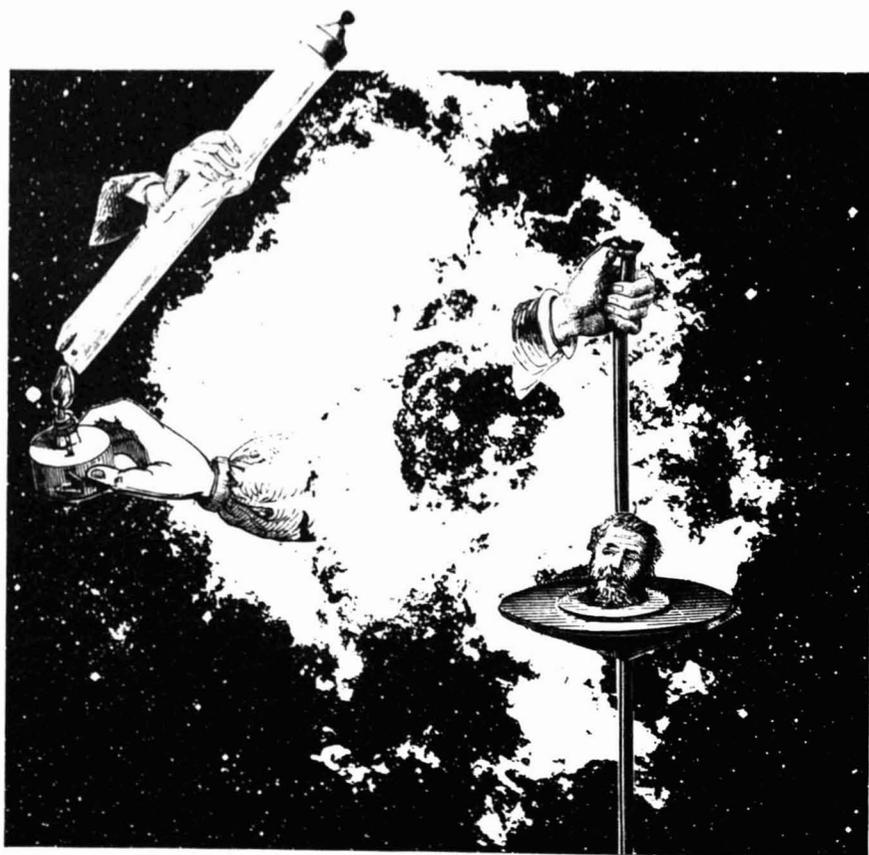
De las continuas citas, sugerencias, modificaciones, discrepancias y críticas a Kant, Schopenhauer, James, Macedonio va haciendo un amasijo de teorías en donde el Mundo no existe. Y si el Mundo



no existe y el hombre es su fiel reflejo, entonces somos "inmortales porque no existimos". Estamos anclados en la nada, en la inexistencia total; es el castigo que Tántalo sufre por haber participado en los chismes de los Dioses mayores del Olimpo.

Por eso más que tener una visión adánica, los escritos de *No toda vigilia es la de los ojos abiertos*, tienen una visión de Tántalo, ya que "El mundo es de inspiración tantálica". Lo que pretende no es ver el mundo y nombrar las cosas, sino ver y oír cómo se gesta el Mundo, sus mecanismos secretos, sus cañerías inmortales. Sobre todo antes que surja la civilización-historia a la que Macedonio tiene particular aversión. Al igual que Tántalo, Macedonio recibe el castigo por participar en la visión primigenia a la que sólo tienen derecho los Dioses mayores: participar de la cultura y la civilización que Buenos Aires propone. Ya no es el ensueño y la subconciencia que participan de la ceremonia de intuir el mundo, sino la omnisciencia y las enredadas aventuras (muchas veces enfocadas como un voyeur) que el novelista pontifica.

Esta ambivalencia de Macedonio, entre místico-metafísico-enclaustrado y novelista-humorista-ciudadano, que pudo muy bien convivir en su personalidad durante mucho tiempo, es constatable sobre todo en los testimonios que hicieron de él Borges y Ramón Gómez de la Serna.



Para Borges es un hombre introvertido sujeto a sus continuos métodos domésticos de meditación, que jamás lee y que le importa poco la literatura y la publicación de sus escritos. Macedonio es el hombre que se dedicó a la palabra hablada y que siempre es escurridizo, aficionado a decir balandronadas, tratando de encontrar un Aleph de Alephs que le muestre el génesis total y definitivo: "Macedonio quería comprender el universo y saber quién era o saber si era alguien. Escribir y publicar eran cosas subalternas para él. Más allá del encanto de su diálogo y de la reservada presencia de su amistad, Macedonio nos proponía el ejemplo de un modo intelectual de vivir... Yo anhelaría recobrar de algún modo al que fue Macedonio, esa felicidad de saber que en una casa de Morón o del Once había un hombre mágico cuya sola existencia despreocupada era más importante que nuestras aventuras o desventuras personales" (*Prólogos*).

Mientras que para Gómez de la Serna es el humorista que va creando una "nueva arquitectura del espíritu", el hombre que desea "salvar el amor" y rescatar "la gracia de vivir", el escritor literario que es esperado en los brindis literarios con ansia para ver cuál bufonada va a realizar o el "nirvático" criollo en quien la "siesta es lo supremo y toda la vida la pasa sesteando". Es el hombre que ocasionalmente se esconde para hacer sus "ejercicios de franciscanismo" que desemboca en una "apatía sublimada, que después, con más fortuna, no ha hecho más que crecer como una enredadera". En suma, Macedonio es "la voluntad, es la espiral nueva del humorismo, es la mezcla de lejanías en la paradoja, es la operación de la forma... No cabe dudar que en este tiempo, ante tanta responsabilidad de tierras y de ideas, la ironía de Macedonio, despejada desde la mayor pereza, es la magna respuesta al magno acicate del paisaje" (*Retratos contemporáneos escogidos*).

Pero estos testimonios apenas y subrayan el modelo filosófico que siempre caracterizó a Macedonio y que discretamente ocultaba: la del enredado acertijo que construido a base de mentiras resulta una gran verdad, o la construcción laberíntica de verdades que desemboca en una fastuosa mentira. En su vida, ensayos, poemas y escritos filosóficos hay un acertijo que se esconde y que trata él mañosamente y concienzudamente de esconder y velar. Sus escritos están sólo destinados para aquellos que estén preparados —mediante una experiencia similar— para saltar enmarañados, confusos y enredados enigmas de lo que a veces ni el mismo Macedonio logra salir. Es entonces cuando aparece un humorismo que deja ver una desesperanza y una derrota contundente. Este humorismo, que Macedonio llama también conceptual, es el alimento cotidiano para entrever que también existe una irracionalidad que lo libera por "un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad".



En los libros que Macedonio publicó en vida como *Papeles de reciénvenido* (1930), *Una novela que comienza* (1941) y *Continuación de la Nada* (1944); así como sus *Poemas* editados póstumamente en 1953 y la recopilación de textos, cartas y material inédito que fueron publicados en diez volúmenes en 1974, hay un afán de contar historias totalmente anarajadas, que quedan trucas o que esconden el verdadero motivo que las impulsa, pero siempre conservando ese humorismo anti-racional que desmodorre al lector. Los relatos pueden esconder un enigma nimio, pero al contarlos de una manera irrealista crea un continuo juego con la historia que cuenta. Sus "novelas impedidas", "novelas que comienzan", *Adriana Buenos Aires* y sobre todo *Museo de la novela de la Eterna* es su máximo esfuerzo para impedir que el lector encuentre el verdadero motor que la mueve. Ya no se trata de crear una historia sobre la tiranía interplanetaria (*El zapallo que se hizo cosmos*); el voyerista complaciente (*Adriana Buenos Aires*); la extirpación del sentido de la futuridad al herrero Cósimo Schmitz (*Cirugía psíquica de extirpación*); de los poemas inspirados por Poe, los cuentos graciosísimos que son una muestra de lo que inspiraba a Macedonio (*Poemas, relatos y misceláneas*); sino algo más complejo en la cual intervendrá un lector ideal, un investigador del enigma que la mueve y hará que la esfinge que autoinmole o lo que puede ser pero, que se esfume.

Museo de la novela de la Eterna, publicada póstumamente por Adolfo de Obieta en 1967, es la mejor novela de Macedonio y en la que se pone su mejor esfuerzo para esconder el enigma; estruendosamente nueva y "abierta", ya no se interesa por narrar los hechos, sino en su representabilidad; no es un libro, sino un antilibro que contiene 56 prólogos, 20 capítulos y 3 epílogos que buscan con afán un metalenguaje que atrape la especulación misma sobre la voluntad de escribir. Más que las ingenuas narraciones de García Márquez y Onetti, en donde cada suceso está determinado por el "verdadero" narrador —en esta caso Melquiades o dios Brausen—, la narrativa de Macedonio es la teorización sobre la voluntad de escribir y de representar los hechos más evanescentes casi teatralmente. Y al igual que el brasileño Machado de Assis (1839-1908), Macedonio Fernández —ambos influenciados por Sterne— recreó la problemática de la metalingüística y las infinitas regresiones que provocan. Por eso deja su libro inconcluso ya que "Será acaso el primer 'libro abierto' en la historia literaria" y autoriza al escritor del futuro a "corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre".

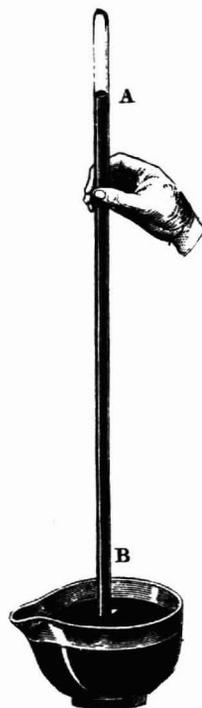
Escrita entre 1904-1947, *Museo de la novela de la Eterna*, no es la clásica escritura sobre la inexistentiabilidad del lector o de los ochenta mil personajes que buscan un autor (aunque algo hay de eso),

sino un afán, como si fuera un satori, del "choque de inexistencia", una novela cuya existencia fuera "novelesca por tanto anuncio, promesas y desistimiento, de ella, y será novelesco un lector que la entienda. Tal lector se hará célebre, con la calificación de lector fantástico. Será muy leído, por todos públicos de lectores, este lector mío".

Museo de la novela Eterna aglutina las ideas narrativas que Macedonio se afanaba de inventar: el ser creador de novelas que comienzan, impedidas, escritas por sus personajes, la que sólo tenía título, la inexperta, de Estados, y sobre todo *La Prólogo-Novela* "cuyo relato se hace a escondidas del lector de los prólogos". Así, va creando una voluntad de escribir que convoca sus fantasmas y su experiencia sobre el amor, sobre todo su frustrado deseo de retener a Elena de Obieta como un fantasma, negando su muerte. Pero en esta empresa, Macedonio se enfrenta directamente con su voluntad, de la que duda cada vez más sobre todo en lo que respecta a la escritura, estética y su meditación. Si la escribe mal y defectuosamente, confía en su teoría, en su Estética (Belarte); si la escribe bien, es entonces el primer "libro vacío y perfecto".

En esta voluntad, la propia novela se va enroscando sobre su propio enigma, ya que es una obra "en que todo se sabe o al menos se ha averiguado mucho, para que ningún personaje tenga que mostrar a la vista del público que no se sabe lo que sucede, que el autor ignora lo que sucede o lo mantiene a aquél en la ignorancia". El título mismo es un enigma que hay que descubrir.

Esta novela es una especie de teatro *No criollo* donde interesan más los conceptos que se están virtiendo a espaldas de los personajes, que las aventuras sentimentales que pueda provocar. El presidente —un alter ego de Macedonio— convoca a un congreso borgiano para que en ese territorio se reúnan Dulçe-amor, Quizagenio, Deunamor, Nec (No existente Caballero), para constatar y reafirmar que todas las ideas sobre la eternidad, la inexistencia del Mundo y de los Hombres no existe. Su tristeza por no materializar su amor por la Eterna, dueña de la estancia "La Novela", es tan desfallecedor como el castigo que sufrió Tántalo, ya que la "desdicha de la Eterna (creerse mortal) es la desdicha del inmoralista Presidente (no poder amar lo mortal)". También esta desdicha literaria es la derrota metafísica de Macedonio, quien creyó armar pesadas y bien estructuradas teorías sobre la inmortalidad para darse cuenta que la muerte existe y que para ingresar a la Nada o al Universo el hombre tiene que configurar complejos diseños que jamás trató de construir. Las polaridades ensueño-conciencia, realidad-irrealidad y vida-muerte, que Macedonio Fernández trataba de negar, siguieron siendo tan extrañas y evidentes, tan confusas y esplendorosas como lo siguen siendo hoy.



En este número Revista de la Universidad inicia una sección impopular, que acogerá tanto a textos de antigua crítica literaria como a discusiones sobre autores clásicos. El exagerado culto a la modernidad que ha prevalecido en la cultura mexicana durante las últimas décadas ha convertido, a veces, en coto exclusivo de novedades de librería a las publicaciones culturales, menospreciando a quienes no tuvieron la suerte de acabar de escribir el Hamlet la semana pasada, y en un ejercicio un tanto fetichista de las formas "modernas" de lectura e interpretación. Como consecuencia, es común actualmente practicar la crítica literaria como una mera expresión de los lugares comunes de moda en torno a los libros de moda.

En otras páginas Revista de la Universidad publicará intentos recientes, nacionales y extranjeros, de crítica literaria; en ésta, se recordará tanto a críticos antiguos que cumplieron una función importante en un momento y todavía tienen mucho que ver con lo que hoy en día leemos y vivimos, como a autores antiguos revisados a la luz contemporánea. Clásicos

de la crítica y crítica de los clásicos. Tanto en los comentarios de los críticos antiguos como en los textos clásicos que ocupen a críticos modernos se jugarán otros prejuicios, otros valores, otros métodos de análisis, otros intereses, y muchas veces parecerán un tanto envejecidos o "superados". No importa; su función es confrontar el criterio moderno que priva entre nosotros, permitirnos la visión global de una tradición cultural, suscitar curiosidades diferentes a las curiosidades de moda, poner en tela de juicio con las ideas del pasado nuestras arrogantes ideas de ahorita, ubicar y evaluar nuestros lugares comunes y, sobre todo, estimular la destreza en la lectura con lo que nos ofrecen de diverso y gracias a la beligerancia intelectual y emotiva de sus autores. No se trata de "volver a los clásicos" porque siempre los hemos tenido cerca (muchos de ellos son más best-sellers que los modernos), sino de tomarlos en cuenta como puntos de referencia, estímulo cultural e involuntarios críticos de nuestra cultura moderna.

■ La Redacción.

*Ezra Pound
Cántico al sol*

El pensamiento de lo que América sería
si los clásicos tuvieran amplia circulación
turba mi sueño.

El pensamiento de lo que América
el pensamiento de lo que América
el pensamiento de lo que América sería
si los clásicos tuvieran amplia circulación
turba mi sueño.

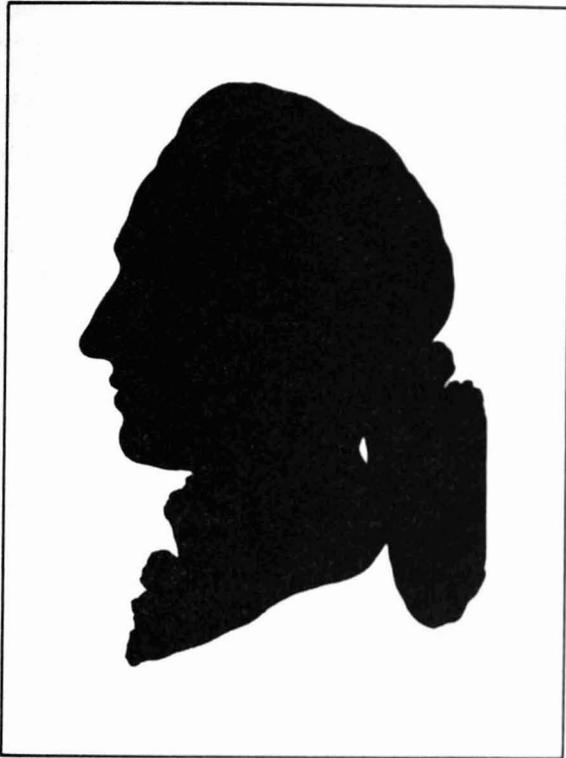
nunc admittis, ahora deja a tu sirviente
ahora deja a tu sirviente
partir en paz.

El pensamiento de lo que América
el pensamiento de lo que América
el pensamiento de lo que América sería
si los clásicos tuvieran amplia circulación
¡oh, vamos! , turba mi sueño.

Versión de Rafael Vargas

André Gide:

Introducción al teatro de Goethe



El crítico agota pronto el tema de ciertos autores, por grandes que sean. Un Mistral, por ejemplo, está como agotado por el elogio de un Maurras y me cuesta imaginar que puedan inventarse mañana nuevas formas de elogiarlo. Hay otros, pero son raros, que prestan múltiples aspectos a la admiración, a la devoción, y aun al odio, y en la obra de los cuales el espíritu vacila o se complace en errar largamente como en una Brocelianda encantada. Parece que nunca hubiesen dicho su última palabra y que la crítica estuviera siempre en deuda con ellos. ¿Qué digo? Parece que hasta su obra, que su figura aumentan y se enriquecen con los comentarios que suscitan, con las interpretaciones que las refractan y con las injurias que soportan. Todo comentario agranda el matorral que se espesa y verdea alrededor de ellas. En medio de esa maraña, la obra llega casi a desaparecer, y especialmente en lo que se refiere a Goethe, muchos espíritus se declaran en favor o en contra, se crean una opinión sobre el autor del *Fausto*, sin jamás haber abordado directamente los textos, conociéndolos únicamente a través de las reacciones que han provocado. Se enfrentan éticas, se forman campos; Goethe cesa de ser solamente un autor; es un foco de discordia o un centro de unión. ¿De qué fuerzas, de qué credos? Es lo que procuraré indicar. La obra es tan vasta, el genio de este hombre se muestra tan diverso, que la cosa no es fácil, y temo, en lugar de designar una voluntad bien definida, conseguir únicamente denunciar una tendencia, una orientación del espíritu.

I

Buscar incesantemente en una obra artística la "lección" que puede desprenderse de ella es algo que, por lo común, no me agrada mucho; pero la obra de Goethe, de un extremo al otro, es una enseñanza. Su genio aparece esencialmente didáctico: La necesidad de instruir a los demás, de transmitir toda la sabiduría que pudo adquirir durante su vida, sigue siendo el rasgo predominante de su carácter. Comprobamos el despertar de esta necesidad desde sus más tiernos años. En los recuerdos de la madre de Goethe que Bettina nos comunica (y sin duda no hay que aceptar sin reservas todo lo que dice; pero ¿cómo no dar crédito a esto?), Bettina cuenta que, al morir un hermano menor, constante compañero suyo de juegos, el pequeño Wolfgang pareció tan poco afectado por este duelo que su madre le reprochó duramente su aparente insensibilidad: "¡Cómo! ¿Te interesaba entonces tan poco tu hermano?" Pero, al oír estas palabras, el pequeño Wolfgang, irritado, corrió a su cuarto y retiró de debajo de su cama un abundante legajo que había cubierto de lecciones y de relatos: "¡Aquí está! ¡Mira todo lo que ya había escrito para su educación!"

Es a este pedagogo en ciernes a quien encontramos sin cesar; y, por justificada que pueda parecer la reputación de egoísmo que pesará tanto tiempo y tan pesadamente sobre él, puede verse ya, al ocuparse Goethe siempre de los demás, que ese egoísmo se vuelve, si así puede decirse, magisterial.

Con él todo es instrucción, edificación, medio de cultura; todo conspira para perfeccionar la afirmación de sí mismo y de cualquier ser. Cada diligencia de su voluntad, de su espíritu, ha dejado elocuentes huellas que nos permiten tanto seguirlo por todas partes, como reconocer en su obra el reflejo de su vida, la resonancia meditada de sus amores, de sus esfuerzos, de sus perplejidades, de sus sinsabores. Cuando nos dice que nunca ha escrito sino "poesías de circunstancia", tenemos que comprender que cualquier circunstancia de su vida se torna para él sustancia poética, y que su genio está conformado por la ingeniosidad de sacar partido representativo y simbólico de su perpetua experimentación. Nada de abstracto ni pedante en su enseñanza. Podrá siempre decir: "Yo estaba allí. Tal cosa me ocurrió"; sentiremos al mismo tiempo su presencia constante y "creeremos estar allí nosotros mismos". Nada le sucedió que no hiciera seguir de un *et nunc erudimini* incesante.

Con él, el "yo" se magnifica en seguida. Lo general se abandona a lo individual; o más bien, lo individual se afirma en símbolo de una verdad universal cuya esencia él manifiesta. Hasta en sus más suaves abandonos, y jamás distraído de sí



mismo, encarna el esfuerzo del hombre hacia la cultura; no relaja su tensión hacia una perfección siempre mejor iluminada sino para entrar más profundamente en el juego y participar en la ronda de un universo armoniosamente ordenado. En cuanto no se opone, colabora. Mientras Hugo encuentra la satisfacción de su delirio verbal perdiéndose en una confusión pánica, Goethe, aun en sus efusiones más líricas, tiende a llevarnos a lo práctico. Sus preceptos, aforismos, apotegmas, son siempre, y es lo que los distingue, útiles. Pasado el primer lirismo gratuito del período tumultuoso del *Sturm und Drang* en el que el desorden de las pasiones se enseñoorea de la poesía y del teatro, se los podría extraer de todas partes. Frecuentemente una sentencia sigue a la otra (se diría, a veces, un fumador que enciende un cigarrillo en el precedente). Las hay graciosas, elegantes, profundas, que a veces llegan hasta lo insondable; y también algunas que parecerán, lo temo, casi tontas en una traducción, después de perder su brillo.

No cree que la finalidad que debe alcanzar sea tanto la emoción del lector o del espectador, cuanto una edificación profunda, más allá de esa emoción y a través de ella. Goethe no quiere sorprendernos ni imponernos, sino persuadirnos suavemente, inculcar nos el sentimiento no de una obligación moral, de un deber, sino de un saber y de un poder; quiere destacar el valor del conocimiento de las grandes leyes; mediante este conocimiento elevarnos por encima de ellas, y, con este dominio, enseñarnos a hacerlas útiles, a emplearlas en fines humanos.

Ninguna reabsorción de sí en los demás, al modo



de Shakespeare. Ningún enloquecido amor al prójimo, al modo cristiano de Dostoiewsky. Goethe se siente representativo y quiere serlo; digamos con mayor exactitud, quiere ser ejemplar. Parece no haber sido lanzado a la vida más que para eso: "servir de ejemplo al universo". *Wie ich ein Beispiel gebe* (que me convierta en ejemplo), son las últimas palabras que presta a Egmont. Y este papel a él destinado, Goethe lo asume con plenitud, conciencia y una confianza que muy rápidamente se confunde con la creencia en una especie de fatalidad. Es el elegido, está de acuerdo con el destino, con Dios. Un demonio, "su" demonio, lo guía y lo arrastra; sabe que, actuando bajo su dictado, saldrá siempre del paso; y acepta también estar impulsado por él en las situaciones peores. Porque no es la felicidad lo que busca; o al menos, considerará felicidad el hecho de cumplir plenamente su destino. Esto es lo único que importa. Vemos así a su Egmont, sostenido por la amistad *in extremis* del joven Fernando, hijo del duque de Alba, recobrar su alegría en el momento mismo en que marcha al suplicio, y exclamar: "Abandono la vida, pero he vivido; amigo mío, vive así a tu vez, de buena gana, en la alegría, en el desprecio de la muerte."

"¡Y bien! Muero contento y mi misión ha sido llenada", decía el Orestes de Racine, aunque con una atroz ironía. ¡No importa! Racine, plenamente consciente de esta grandeza trágica, deja que Orestes saboree durante un instante, y en su agonía, esta suprema alegría del héroe, asumir su papel "ejemplar" "Yo había nacido para servir de ejemplo", dice, sintiendo que se convierte en "modelo perfecto de la desgracia".

Para Goethe ni se plantea la cuestión de deberes arbitrariamente impuestos, ni la nivelación de todos los seres bajo un uniforme común (como tampoco la sumisión de la obra artística a reglas externas independientes de ella y preestablecidas). Cada ser ha nacido para dar testimonio (*et testis esto*) y se aparta de su deber si no asume plenamente esta misión de manifestar, lo mejor que puede, su verdad particular. Nada de imperativo absoluto. A cada cual su suerte.

Reconozcamos, por otra parte, que la de Goethe estaba lejos de ser desagradable; tenía, como comúnmente se dice, todas las de ganar. Y es porque poniendo sobre todas las cosas el equilibrio y la serenidad, no aceptaba que pasión alguna lo perturbase, ni que convicción alguna lo convirtiese en obstinado... Pero dentro de un momento volveré sobre lo que no consiento en llamar su "oportunismo", sin antes quitarle a esta palabra todos sus atributos peyorativos.

Indudablemente, no cabe ya protestar contra la falsa imagen de Goethe que prevaleció largo tiempo en Francia y que lo presentaba como una especie de divinidad olímpica, impasible, insensible, imperturbada. Ya no se pone en duda que Goethe pudo



amar, sufrir, y hasta compadecer, y hoy no se busca magnificar su inteligencia a expensas de su humanidad. Pero falta lo siguiente: que todo aquello que pudo experimentar y que lo vincula con el común de los mortales se resuelve en alguna obra. Todo le sirve, es decir, que se sirve de todo y que no hay adversidad que, en última instancia, no le aproveche. Sabe extraer enseñanza de todo aquello de donde no puede extraer placer; pero el placer también lo instruye. Su pasión, su mismo padecer, es productivo. "Poesía es liberación", decía. ¿Qué debemos entender por esto sino que la valoración de su pasión, de su sufrimiento, de cada amor, y su transmutación en poesía, lo libera?

Liberarse de un sufrimiento, o al menos procurar liberarse de él, ¿qué más natural? Lo extraordinario, lo admirable en el caso de Goethe, es que se libera igualmente de la felicidad, de un amor que sólo le proporciona alegría. Para él, la satisfacción encierra un *satis*, es suficiente. Esa es su fuerza, liberarse una vez satisfecho. Después de haberse servido de una felicidad, de haberla utilizado para fines poéticos, de haber sacado de ella todo el partido que convenía al arte, Goethe no se detenía; iba más lejos; no guardaba en el corazón el amor más que el tiempo necesario para su obra. Así también cada poema amoroso de Goethe se parece un poco a un monumento funerario, a un trofeo conmemorativo, *in memoriam*.

Dejemos que otros se indignen por lo que les parecerá suficiencia. Yo no veo en ello orgullo; antes bien una forma de deberse al mundo y de no permitirse guardar para sí nada íntimo, personal.



Nada particular le acontece sin que inmediatamente lo generalice. Se siente, lo repito, "ejemplar", y quiere serlo. No "es" sino para participarnos lo que es. Tomándolo así (y es así, creo, como hay que tomarlo), ¿se encontraría un "representante de la humanidad" más moral que Goethe, más consciente y más constantemente preocupado por su deber, y que se halle sometido a él con mayor constancia e inteligencia? Entre todos, él cumple su misión.

En sus *Diálogos filosóficos*, Renan hace decir a Theoctiste: "El esfuerzo divino que está en todos se produce por medio de los justos, los sabios, los artistas. Cada cual tiene su parte. El deber de Goethe fue ser egoísta para su obra. La inmoralidad trascendente del artista es, a su modo, suprema moralidad si sirve para el cumplimiento de la particular misión divina de la cual cada uno está encargado aquí abajo." Había escrito lo anterior cuando estas líneas cayeron bajo mis ojos; sintetizan admirablemente mi pensamiento.

Después de lo cual, poco nos importa que el impertinente Dumas hijo no sepa ver en Goethe más que a un "pícaro venerable". Era después del 70 y estaba lleno de ira antigermánica. En este momento también fue incriminada nuestra literatura. En el 72 apareció, a propósito "de la *corrupción* literaria en Francia", una encuesta en la que se denunciaba la perniciosa influencia de Goethe sobre los franceses, ¿como si, de ser tan nefasta, lo hubiera sido nada más que para nosotros! A la distancia, lo absurdo de semejantes acusaciones se pone mejor de manifiesto. Pero en aquel tiempo, mal repuestos de la derrota, tratábamos de recuperarnos. En momentos en que una reorganización social y el restablecimiento moral de nuestro país parecían tareas urgentísimas, se consideraba bueno cerrar los oídos a toda voz de Alemania. Por otra parte, ¿qué hubiera podido enseñarnos quien, según se decía, profesaba respecto a la religión y las patrias una indiferencia irrespetuosa? En ese esfuerzo de restablecimiento francés, Goethe fue duramente tratado...

II

No advierto en Goethe aquella originalidad sorprendente que pone su sello en los actos y en las obras. Desde el final de su juventud, Goethe demuestra un constante deseo de comprender el mundo y las leyes que lo rigen, tanto el Cosmos como la sociedad de los hombres, y de sacar de dichas leyes el mejor partido, antes que oponerles una irreducible personalidad. De las ineluctables leyes naturales, Goethe formará la noción del único Dios que reconoce, reverencia y sirve. En cuanto a las leyes habituales y variables de los hombres, es posible, sometiéndose un poco, servirse de ellas; rigen la sociedad y como ésta son modificables, pero necesarias para el mantenimiento de la sociedad (y sin sociedad no hay cultura). Goethe nos dice: "¡Criaturas dependientes



del instante, juguetes de la buena suerte y de la mala! ¿No sabréis entonces, jamás, con ecuanimidad, convertir en provecho lo uno y lo otro?’ (Fausto II. acto III).

Goethe no fue por mucho tiempo rebelde. Hace un momento me refería a su “oportunismo”. Quiero decir que, de todas las circunstancias, felices o desgraciadas, entiende sacar el mejor partido posible, tanto para sí (y no en provecho material) cuanto para su obra, procurando fijar en la forma más apropiada, la mejor, lo que la coyuntura puede ofrecer de menos episódico, de más común y susceptible, al ser reconocido por todos, de ser útil a todos.

El restablecimiento de la dignidad humana, al cual Goethe invita a todos los hombres, no se logra únicamente, sobre todo no se logra con la insubordinación, sino tomando pacientemente en consideración las leyes, tanto divinas como humanas; manejando todas las virtudes y todas las energías de nuestra naturaleza. Ese restablecimiento no se obtiene sin limitación, es decir, sin sacrificio. Si la primera palabra de la sabiduría de Goethe es *Entwicklung* (desarrollo), la segunda será *Entsagung* (renunciamento), menos agradable de oír, sin duda, y más difícilmente comprendida; pero que, no obstante, es el complemento indispensable de la primera.

Sí; Goethe admitió muy rápidamente que todo desarrollo, empezando por el del propio ser, implica una elección y, por consiguiente, incesantes sacrificios; del mismo modo que la planta no puede dar a la vez savia a todos sus brotes; y esa limitación aceptada de sus múltiples energías latentes, constitu-

ye el drama secreto de su vida. Que cada gesto nos compromete, que cada cual depende de todo y de todos y que el hombre no puede comportarse como “caballero sólo”; he aquí de lo que se persuade y lo que hace que su consejo, en cuyo exclusivo egoísmo se creyó primeramente, involucre también la sumisión. La elocuencia de este consejo proviene de que primero conoció la rebelión (y los románticos del tiempo de su juventud se atuvieron a esta primera fase de su enseñanza); nada más temerario que el monólogo de su *Prometeo*, que figura aislado en sus primeras recopilaciones de versos, en el cual el Titán se opone a Zeus, a las fuerzas brutas que lo aplastan y que desprecia con todo el vigor impío de su insubordinación. Ahora bien, si cada obra de Goethe nos instruye por sí misma, su enseñanza más provechosa la recibiremos de la serie de sus obras, de su sucesión motivada. Ese monólogo acérrimo toma lugar en un drama, y pronto no es más que un momento de ese drama. Desde los usos que tuvo que aprender y el arte de dirigir a los hombres, sus importantes funciones en la corte del Gran Duque, su papel de director en el Teatro de Weimar, sus responsabilidades amorosas, todo lo pone en guardia contra el desorden que acarrea inevitablemente el acceso a libertades excesivas. Los sacrificios que creyó deber exigirse a sí mismo quiere obtenerlos de cada individuo. De ahí los consejos de temperancia que cada vez más abundan en la obra del envejecer de Goethe; porque si no: “Infinidad de espíritus se ven arruinados por su propia fuerza y flexibilidad”, como nos decía nuestro Montaigne.

En su teatro, el extraordinario equilibrio de sus facultades le permite habitar, por turno, en Fausto y Mefistófeles, Ifigenia y Thoas, el Tasso y Antonio, y hasta, o poco falta, en el inexorable Duque de Alba, como en el libre, el demasiado libre Egmont; es decir, tanto en los representantes de lo que el alma humana desarrolla de más generoso, como en los del orden que reprime. La derrota que pinta su *Werther* (pero es una obra de la primera juventud), hubiera podido ser la suya; pero Goethe no acepta ser vencido y sabrá convertirse, igualmente bien y sin gran esfuerzo, en lo que triunfaba sobre Werther. Orden, leyes, decoro, sociedad establecida, disciplina de los instintos fogosos, encontrarán en él la forma de comprenderlos y aprobarlos. Pero como comprende igualmente todo lo restante, la pasión y al mismo tiempo lo que tendrá el mérito de sobreponerse a ella sin ahogarla; la rebelión tanto como su correctivo; la causa del individuo como la del Estado, del conflicto entre esas fuerzas rivales se alimentará su obra, y principalmente su teatro, con esa serenidad creciente que logra, en última instancia, el orden vencedor, un orden que no habrá dañado ni suprimido nada; que todo lo tendrá en cuenta; que tendrá en cuenta a cada cuál en la medida en que su facilidad particular no puede ya ser perjudicial; poniéndolo todo en su verdadero lugar.





Un primer esbozo del *Tasso*, que data de 1780, no ha sido, por desgracia, conservado. Todo permite suponer que entonces, el destino del *Tasso* se aproximaba mucho más al de *Werther*; que en ese primer drama Goethe se complacía en pintar, sobre todo, un amor desgraciado, el idealismo enteramente subjetivo de su héroe en trance de lastimarse contra los barrotes de una jaula hecha de convenciones, chocando con la hostilidad razonable y pragmática de un rival. Pero, como muy bien lo dice Gundolf: "En 1789, terminado el *Tasso*, ese enemigo externo se había convertido en la encarnación de un principio interior, la representación de las justas barreras morales contra las cuales se destrozaba la subjetividad exasperada del *Tasso*." La experiencia personal que, mientras tanto, había podido adquirir Goethe en la corte de Weimar y en las funciones que ejercía, lo había instruido; había permitido a la figura de Antonio rellenarse y crecer "al punto de equilibrarse en el drama con el héroe poético y rivalizar con él".

La muy larga primera escena del segundo acto de este drama (diálogo entre el Tasso y la Princesa Eleonora de Este, hermana del duque de Ferrara, Alfonso II) está enteramente construida sobre el siguiente debate: el Tasso lamenta la época radiante de la Edad de Oro, en que no se conocía otra regla que ésta: todo lo que agrada está permitido. "Ese tiempo puede volver, le dice la Princesa, pero hay que cambiarle una palabra al adagio: todo lo decoroso (*quod decet*) está permitido"; y se entabla una discusión; torneo y no desfile de pensamientos; la defensa de lo "decoroso", del "decoro" es el patri-

monio de las "mujeres nobles". "El hombre aspira a la libertad; la mujer a la decencia."

¿Mediante qué maravilla de arte sin artificio este diálogo se mantiene de un extremo al otro, henchido de emoción, palpitante de vida? ¿Qué moderación en las expresiones casi amorosas de la Princesa! No cesa de ser dueña de su corazón. Muy diferente en esto de las heroínas de Racine. A éstas se les escapan las confesiones (hay casi siempre algo de "a pesar de uno" en Racine), en tanto que la semideclaración de Eleonora de Este permanece consciente, intencional, dosificada, y su decencia constituye su gracia. Y cuando el Tasso, como poeta, se entusiasma, ella interrumpe su lírico impulso "¡Oh Tasso, no prosigas! ("Aquí, quimera, detente"). Existen muchas cosas que debemos tomar con ardor; pero existen otras de las cuales no podemos apropiarnos sino mediante la moderación y el renunciamiento. Sucede así con la virtud, se nos dice; así con el amor, que es su hermano... Piénsalo bien". Y con estas últimas palabras, sale.

Goethe no se considera satisfecho sino cuando ha encontrado para sus criaturas, prestándosela a cada una de ellas, la frase exacta, la sentencia donde venga a concentrarse su ética. Dos ejemplos aclararán lo que quiero decir: nada es más particular —curioso al punto de parecer absurdo— que el pequeño Homúnculo en su prisión de cristal, dentro del matraz donde el industrioso Wagner, discípulo de Fausto, ha conseguido formarlo, criaturita hecha a la imagen reducida del hombre, que adquiere vida y está por expresarse. Y lo que dice es, de pronto, de un alcance tan general que se llega a dudar si esa verdad que expresa tan bien no ha precedido al portavoz en el espíritu de Goethe, o si Goethe no ha imaginado al Homúnculo con el único fin de formular:

Was künstlich ist verlangt geschlossenen Raum:

"Todo arte exige un espacio cerrado."

Este aforismo, por otra parte, se ha hecho célebre.

Extraigo mi segundo ejemplo igualmente del *Segundo Fausto*. Al citar los pequeños versículos cargados de emoción y significado que pone Goethe en la boca del pueblo diligente de los *Dactilos*, experimento tanto mayor placer cuanto que estos versos tan notables no han sido aún, que yo sepa, muy advertidos:

*¿Quién nos liberará?
Nosotros extraemos el hierro.
Con él ellos forjan nuestras cadenas:
¡Oh, liberación,
No tardes!
Entretanto
Mantégonos flexibles.*

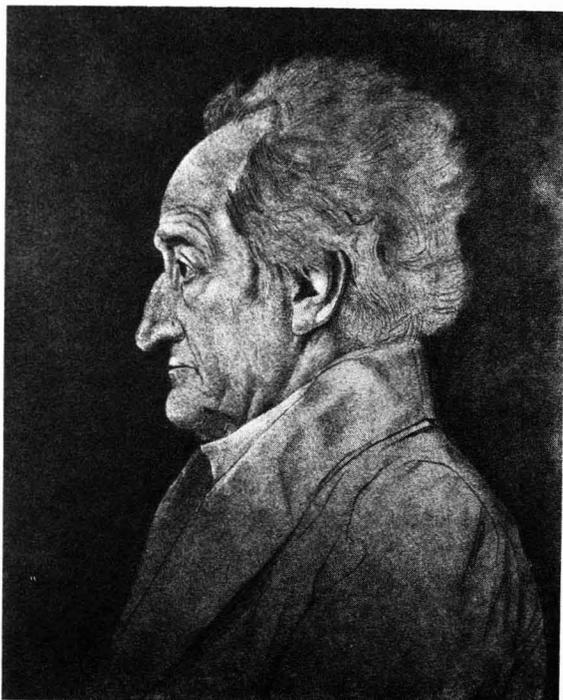




Desgraciadamente, ninguna traducción puede comunicar la mordacidad de estos pequeños versos fuertemente ritmados y rimados, como tampoco el armonioso desarrollo de los pentámetros yámbicos del *Tasso* y de *Ifigenia*. Los escuchamos sin cansarnos como contemplamos, sobre una playa, llegar a reposar las olas de un mar tranquilizado.

Lo que hasta ahora digo de él no permite entrever bien por qué la influencia de Goethe, tan razonable, ¿verdad?, puede pasar por perniciosa. ¿A ojos de quién? ¡Oh, principal y casi únicamente de los católicos! Barber d'Aurevilly, Hello, Bloy, Claudel, han formulado contra él invectivas que atestiguan una resuelta incomprensión y han creído poder deshacerse de él mediante el desprecio. Otros cristianos, más perspicaces, muy pronto reconocieron en Goethe a su adversario más peligroso.

Empleo el superlativo en razón de la importancia de esa vida y de esa obra, de su éxito insigne, de su fuerza de irradiación, de su esplendor. Goethe, sin embargo, no ataca al cristianismo, como lo habían hecho Voltaire, o Diderot, como lo hará Nietzsche; simplemente pasa de largo; o más bien, pasa junto a él. No tiene en cuenta pecado original, contrición, redención. Además, la evocación de Cristo en la cruz debía de serle intolerable; aparta de ella sus miradas como lo hace frente a todo espectáculo horrible. Acostumbrados como lo estamos desde la infancia a esa imagen, no sentimos ya el horror que significa, viendo en ella más bien un símbolo que la representación de una real y atroz tortura. Es el signo para cada cristiano, no de un suplicio, sino de su propia redención.



De todo esto, Goethe no quiere oír hablar. Adopta, es verdad, la "mitología cristiana" para las necesidades medievales de su *Fausto*, pero sin más convicción profunda que cuando adoptaba la mitología persa para su *Divan*. ("Al hacer uso de las representaciones católicas con fines artísticos, Goethe es, por supuesto, "alegórico" al final del *Segundo Fausto*. Recurría a los símbolos de una religión cuyos principios no estaban de acuerdo con él, como la griega", dice Gundolf, II, p. 268). Con todo, se mantiene extremadamente sensible a la piedad ajena, piadoso él mismo a su manera y, como decía, "con el espíritu naturalmente inclinado a la veneración".

El catolicismo lucha contra la impiedad mucho más cómodamente que contra una piedad distinta, y todo andaría bien, cristianamente bien, si Goethe no opusiera a la ocupación cristiana del alma más que relajamiento y abandono de sí; pero hemos visto que lo que Goethe nos propone (y se propone) es otra cosa completamente distinta a dejarse ir. Primeramente no considera al hombre como caído; el hombre no depende sino de sí mismo; ninguna necesidad para él de un "Salvador". El catolicismo descuenta nuestra angustia, nuestro desfallecimiento; está ahí para socorrernos. Goethe llega a la serenidad; se mantiene en ella y, al morir, se reabsorbe en Dios como en una suprema armonía.

Buscaríamos en vano, en la obra de Goethe, un llamado, una imploración; las únicas oraciones que se permite son acciones de gracias. El único Dios que reconoce se confunde con la Naturaleza; es el Todo, del cual él mismo, Goethe, forma parte. Y es en su calidad de parte del Todo divino cómo Goethe se respeta y se honra. Su individualismo está comprendido en su adoración, y sus deberes para consigo mismo emanan de sus deberes para con Dios. Si Dios no le hace falta, es porque lo busca y lo halla por todas partes en el Cosmos y no, en modo alguno, cerrando los ojos al mundo exterior. No admite ni Dios personal, ni revelación, ni milagro. No conoce la inquieta sed de los místicos. Lo que lo indispone con el cristianismo es esa satisfacción suprasensible que éste propone al alma, es la desviación de la búsqueda ("¡Cristo! Eterno ladrón de energías", dirá Rimbaud), la depreciación de lo que él considera lo real en provecho de lo imaginario; es el desprecio del cuerpo, de la materia; es la santidad.

Se ha querido ver en su viaje a Italia una causa determinante de ese paganismo. Creo más bien que el hecho de entrar en contacto con la Roma antigua y el helenismo no hizo más que revelarle la propia personalidad. Es tan natural y espontáneamente pagano como son almas de esencia cristiana al Marius de Walter Pater o la Paulina de Corneille. Pero el paganismo de Goethe no se detiene en los olímpicos. Su Prometeo se rebela por adoración a una fuerza superior al mismo Zeus, puesto que



Zeus, personifica la fuerza elemental que debe llegar a ser dominada por la fuerza espiritual.

III

Sí; Goethe ha triunfado de sí mismo y de todos; pero llega uno a preguntarse si sus triunfos no eran acaso, algunas veces, un poco fáciles (aunque nada tenga que ver aquí la idea de mérito); además se recuerda lo que Nietzsche escribía, a propósito de otras victorias: que éstas encierran el riesgo de disminuir, de "des-moralizar" al vencedor y es menester, por fuerza, reconocer que el demonio que habitaba en Goethe se había aburguesado un poquito en la comodidad del éxito. Colmado durante toda su vida de triunfos de todas clases, de honores, suficientemente rico, rodeado, mimado, hasta llegó a encontrar, hacia el final de su carrera un Eckermann diligente, complaciente sin bajeza, con la proporción justa de servicialidad que se necesitaba para tender el escabel a su gloria, de suerte que el acceso al genio fuera fácil y que el genio, descendiendo un poco, pudiera recibir más cómodamente los homenajes. . . Alcanza sin desfallecimientos una edad muy avanzada; muere sin agonía, totalmente saciado. . . ¿Cómo osa entonces hablar de "renunciamento"? ¿Renunciamento a qué? Sin duda a cierto fervor inconsiderado que llevaba su juventud a la ebullición. Goethe, insurrecto de ayer, se atempera. ¡oh cordura! Renuncia. Y pronto lo vemos retrotraerse casi hasta las antípodas de la altura sobre la cual primeramente lo exponía, en forma temeraria, su genio. Esa palabra "renunciamento" ¿no abrigará

alguna nostalgia de las brumas? ¿Algún secreto pesar de lo que su impulso inicial contenía de generosidad, de heroísmo?

Después del elogio, continuemos ahora el proceso:

La actitud de Goethe frente a Napoleón nos incomoda un poco; por lo menos nos deja perplejos; lo mismo que ese oportunismo del cual hablaba más arriba, que lo hacía, ante el escándalo de sus mejores conciudadanos patriotas, lucir su condecoración de la Legión de Honor en el momento en que parecía decente no vanagloriarse de ella, no sacar ventaja de lo que era mortífero para su patria. Pero Goethe se hallaba deslumbrado (¿y cómo no estarlo?) por ese sueño que parecía en trance de realizarse, de una unificación pacificada, gloriosa, de la Europa entera que hubiera dejado, si no a todos los pequeños Estados su autonomía, su razón de ser, por lo menos a Weimar, por lo menos a él, Goethe, una importancia aun acrecentada y, creía él, toda su libertad de pensamiento. Además, ¿cómo no sentirse halagado (y Goethe era extremadamente, y casi infantilmente, sensible a los homenajes) por la consideración particular que le acordaba el Emperador? "Es usted un hombre, Monsieur Goethe "

"En ese caso, vos también lo sois, Señor, estoy pronto a reconocerlo."

Lo imagino pensando eso, casi diciéndolo. Y nada nos permite insinuar que se hubiese visto, quizá, más tarde, obligado a desdeñarse, puesto que Napoleón tenía el sentimiento y el respeto de los valores. Era precisamente eso lo que Goethe podía entrever: su valoración.

La verdad es que se sentía poco afectado por los acontecimientos históricos. En la acepción exacta de la palabra, éstos no le interesaban. Su irradiación desbordaba, en mucho, el Gran Ducado de Weimar; desbordaba de Alemania entera; y esa Europa una que Napoleón forjaba con las armas, él la dominaba con el espíritu, extendía en ella su patria. Todo andaba bien desde el instante en que se mantenía intacta su libertad de pensamiento; en que la invasión no atropellaba sus pequeñas colecciones de historia natural, de calcos tomados de la antigüedad, de grabados y de medallas; la vida, su verdadera vida, estaba en eso. Goethe jamás se sintió rozado por el temor de ver tambalear y abrirse bajo sus pies el suelo donde su espíritu tenía sus fundamentos y de donde los extraía. En suma, nada de lo que le importaba estaba amenazado; hasta podía parecerle que al contrario. . . Entonces, dejemos esto; respetemos su tranquilidad.

Goethe, naturalista, no era, en modo alguno, un historiador. Se pronuncia claramente: la historia no le importa sino por la materia que puede ofrecer a las generalizaciones de su poesía. Se ocupa de lo permanente, no del episodio; de lo que se reproduce necesariamente y de acuerdo con leyes eternas; nunca de lo que la jugada de dados de las conjeturas accidentales sólo puede acarrear una vez.





Se recuerda su entrevista con Eckermann, inmediatamente después de nuestra revolución de 1830, que tuvo en Alemania una resonancia considerable:

“¡Y bien! —exclama Goethe corriendo hacia él—, ¿qué piensa usted de los acontecimientos? El volcán está en erupción, todo se inflama; han terminado las pequeñas discusiones a puerta cerrada.”

“Una espantosa aventura —responde Eckermann—, pero había que esperarlo con semejante ministerio. Consideradas las circunstancias, la familia real...”

Goethe lo interrumpe:

“No nos comprendemos, mi querido amigo; no me refiero a esas personas. Para mí se trata de otra cosa completamente distinta. Le hablo de la declaración que Geoffroy Saint-Hilaire acaba de hacer en la Academia; su discusión con Cuvier es de la mayor importancia...”

Imagino, entonces, con gusto, el interés extremo que Goethe hubiera prestado a los recientes progresos de la ciencia; no tanto sin duda a los inventos prácticos: avión, teléfono, cinematógrafo, sino a esos hallazgos susceptibles de trastornar nuestro concepto del Cosmos: el de Einstein donde llegan a tambalear nuestras nociones más establecidas de la física y de la geometría; el del radio que atenta contra la permanencia de la materia; aquéllos los más importantes, que se hicieron en los dominios precisamente a los cuales Goethe se rehusaba prestar atención, porque consideraba que la investigación humana jamás podría alcanzarlos o por lo menos nunca sacar nada de ellos: astronomía, paleontología, orígenes del mundo, de nuestra tierra, de la materia, de la vida. ¿Para qué fatigar en ello el espíritu? “La vida del hombre —le dice a Eckermann— (3 de octubre de 1828) está, en general, bastante ensombrecida por el hecho de sus pasiones o de sus destinos, para que todavía experimente la necesidad de sumergirse en las tinieblas de un pasado bárbaro. Necesita claridad y alegría serena...” *Er bedarf der Klarheit und der Aufheiterung*. Y algunos días más tarde (7 de octubre), arrastrado por una conversación general e impulsado a pronunciarse sobre la creación del hombre, sobre la primera aparición de la especie humana sobre la tierra, Goethe vuelve de nuevo al tema: “En cuanto a romperse la cabeza para saber cómo ocurrió la cosa, lo tengo por ocupación ociosa que dejaremos a los que pierden su tiempo en problemas insolubles y no encuentran nada mejor que hacer.” He aquí, lo que, sin duda, no se atrevería a decir hoy después que inesperados sondeos de esos “insolubles problemas” han impulsado la ciencia, la han puesto en el camino de sus descubrimientos más fecundos.

Por lo común, uno se extasia ante esta sed de claridad, uno admira ese *Mehr Licht!*, últimas palabras de Goethe en las cuales no se sabe bien si hay que entender una reclamación de “más luz” o un

grito de agradecimiento ante un aflujo divino. (Los creyentes son hábiles en interpretar místicamente los balbuceos de un moribundo). Permítaseme deplorar, por el contrario, este horror a la oscuridad. Lo considero como la mayor debilidad —error de Goethe—. En esto coincide con Voltaire, en esto Shakespeare y Dante se apartan de él porque no temen hundirse, el uno entre las sombras dolorosas, el otro en las espantosas negruras del alma humana. Goethe de ningún modo quiere abandonar el destello, no presta atención más que a los luminosos colores del prisma; y sin duda nada le hubiera asombrado más que saber (pero en aquellos tiempos ¿quién lo hubiera sospechado?) que el arco iris encerraba alguna cosa en sus franjas sombrías. Sabía bien, sin embargo, que al abrigo del día esperan y velan las “Madres”, esas matrices misteriosas de donde “emana todo aquello que tiene forma y vida”. ¿Por qué no habrá triunfado de su horror a las tinieblas para interrogar más “la boca de Sombra”, a fin de arrancarle algunos secretos!

Y ahora nos preguntamos: por grande, noble, bella que sea esta imagen del hombre que nos deja Goethe, ¿nos satisface por entero? Razonable, por cierto, lo fue en grado máximo; pero a través de tanta cordura oigo el grito de San Pablo: “¡Ah, si pudieseis soportar un poco de locura de mi parte.”* Recuerdo también a Schiller y su lección de heroísmo, y me digo que en su vida no tuvo Goethe, nada más honorable que la amistad que sentía por él. Ante su mascarilla mortuoria en la que, sobre tanta serenidad interior sus pupilas se cerraron para siempre, evoco las máscaras atormentadas o trágicas y dolorosas de Dante, Pascal, Beethoven, Nietzsche, Leopardi; la voz de éstos es la más vibrante. Hölderlin, antes de hundirse en la locura, había también dirigido sus miradas hacia el resplandor de Grecia; los poemas de Hölderlin nos conmueven más aún que las *Elegías Romanas* de Goethe, tan gloriosas, sin embargo. Finalmente, después de haber disfrutado Goethe al máximo de todo lo posible sobre la tierra, al hablar de renunciamento ¿quiere darnos a entender que sus brazos eran todavía más amplios de lo que fue su abrazo? ¿Qué hubiera podido abarcar más? O la cuestión, grave desde otro punto de vista, ¿no sería la siguiente?: ¿habrá Goethe abarcado lo mejor? ¿Y qué es lo mejor para el hombre a lo cual nada debe ser preferido?

A los cristianos únicamente les corresponde plantear esta pregunta primera y suprema. Que no haya podido alterar la serenidad de Goethe es precisamente lo que nos importa. Y Goethe no sería Goethe si la inquietud o el sufrimiento hubieran agregado lo patético de algunas arrugas a la calma pacientemente adquirida de esa admirable efigie. Quedamos agradecidos a Goethe porque nos da el más bello de los ejemplos, sonriente y grave a la vez, de lo que, sin ningún socorro de la Gracia, el hombre por sí mismo puede obtener.

* II Corintios XI, I.



Pellicer: uno es vegetación desesperada

por Roberto Diego Ortega

Los *Esquemas para una oda tropical** son dos poemas que, según el autor, testimonian "una frustración: no pude escribir la Oda Tropical de acuerdo con el proyecto de hace muchos años". Independientemente de cuál haya sido el proyecto original, estos dos poemas contienen diferencias entre uno y otro y comprenden un periodo de treinta y ocho años: el primero fue escrito en 1935, el segundo en 1973.

La "Primera Intención" convoca una oda tropical, a que venga de los cuatro puntos cardinales y "del Centro que culmina / la pirámide trunca de mi vida". En 1935 Pellicer es el poeta en quien "imágenes sorprendentes, ritmo, frescura, agilidad, sentido del humor, ocurrencias, el mar, el sol, América, irrumpen como nunca, o por primera vez, en la poesía mexicana" (Zaid). Y el poeta quiere ser uno con la palmera del trópico, "ser fiel a su belleza", llevar en el centro de su voz las cuatro voces fundamentales (los cuatro puntos cardinales) y sobre los hombros de esa voz "el peso de las aves del paraíso". Habla del mar y la vegetación, de la ciudad y sus "hombres sudorosos", de la selva del Ganges, la tortuga y la guanábana, el Himalaya y las iguanas, y de su propia convicción: "El trópico entrañable / sostiene en carne viva la belleza / de Dios." El intento quiere llevar todos los elementos del trópico hasta

... que yo sea, a vuelta de palabras,
palmera y antílope,
ceiba y caimán, helecho y ave-lira,
tarántula y orquídea, zenzontle y anaconda.

El punto de partida es una noción netamente geográfica; el poema se construye con pinceladas que intentan ser siempre un viaje hacia el trópico y del trópico hacia el poeta.

La "Segunda Intención" presenta matices distintos. Ya no hay la comunión tácita entre el trópico y la imagen de dios, disminuye un poco la exaltación apasionada.

Pellicer comienza con una duda: "La selva, gran verdad con tanto engaño." El trópico es "una realidad empedernida" (no sabemos por qué) donde la selva es el sitio de la oscuridad que "niega la entrada al sol". Pellicer rescata su amor por los colores como tema poético y los confronta a la selva: "lo verde está en el tiempo" y también "es la verdad, la deplorable / verdad de tantos verdes, la conjura / de la verde verdad que oculta el sueño, lo irresponsable del secreto oculto".

El poeta es lo mismo uno ante la selva que uno con la selva, o uno lejos de la selva. "Y aquí estoy con el timbre de otra voz / que tuve cuando el viento fue mi cuerpo." De pronto interrumpe su canto:

En la selva uno se pregunta:
"¿Y yo qué carajos hago aquí
si no hay adonde ir? Uno dice sí, para
negarlo todo."

Y después, en dirección contraria:

Pero mi piel está quieta:
ha comenzado la fraternidad (...)

El *dónde estoy* va desapareciendo;
es la consigna de la fraternidad.

También evoca escenas con amigos, vive la sucesión del día y la noche y, en contraste con la primera intención, el reino animal está menos presente: "Lo animal se oculta pavorosamente / y uno es vegetación desesperada." Pellicer encuentra que la poesía en el trópico "es más espacio que tiempo", que funciona a partir de la naturaleza: "uno dice la palabra poesía y no sabe lo que dice". Una vez más, Pellicer opta por la contemplación.

El poeta avanza y regresa con la misma facilidad. "Entre esos árboles me reconozco, / yo, animador de íntimas catástrofes." Pero también unos árboles antiguos le dicen: "¿Y tú, qué haces aquí?" El poeta se funde y se separa del paisaje intermitentemente: "Creo que en cualquier parte del poema / esto que estoy diciendo soy yo mismo." O puedo decir al bosque: "Tú eres / lo que yo hubiera querido ser; / horizontalmente lejos del mar; / verticalmente junto a ti".

Pellicer encuentra en este ambiente un desorden construido "por un orden superior". Encuentra también que "un canto puede destruir aquel desorden" y por últi-

mo que "¡La poesía! (es) Reina del Reino Vegetal..." Y si este ambiente es un desorden, la poesía, en el caso de que lo sea, también es lo contrario; ambos, o ninguno.

Las últimas estrofas de la "Segunda Intención" dan la idea de un poema horizontal. El tono, la intensidad, se mantiene y permanece; no decrece, no aumenta. Tampoco hay una idea de desarrollo —y no es que esto sea un requisito poético; simplemente es un elemento que aparece en el poema.

Así como Pellicer encuentra de improviso un tono declamatorio ("El drama de la vida se hizo para verse, / no para ocultarse"), también mantiene esa fuerza, esas imágenes que Zaid encuentra verdaderamente sorprendentes, y que siguen siendo fuente de una gran belleza poética:

... Una noche huracán
el relámpago, jaguar instantáneo que saltó
sobre el mundo, da luz y en la sombra
del rugido
se estremece el desorden de la selva.

O bien:

De un manotazo pumas y jaguares
destruyen las cortinas de una fiesta de
orquídeas

Los *Esquemas para una oda tropical*, por principio, no podrán ser vistos como proyecto —al menos exclusivamente— sino en relación a la poesía que contienen.

* *Esquemas para una Oda Tropical*, México, FCE, 1976, 90 pp.

Fuster: nosotros los valencianos

por Manuel Fernández Perera

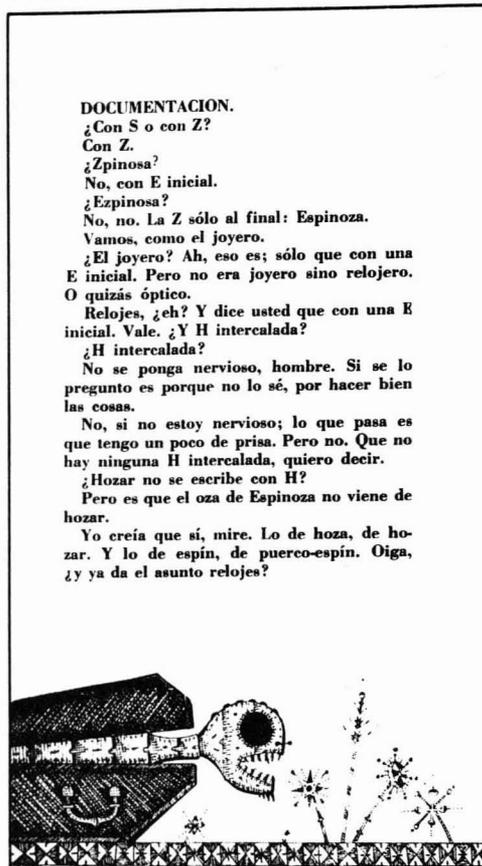
Hacia los últimos años de la dictadura franquista, el problema de la pluralidad idiomática y cultural que existe en España se acercaba a lo que Josep Meliá (*Informe sobre la lengua catalana*, Edit. Magisterio Español, Madrid, 1970) considera como la última etapa del tratamiento que reciben los problemas regionales en los procesos de integración federalista. En realidad, la catalogación es de Gaston Berger (a quien

Textos de Luis Goytisolo / Dibujos de Joan Ponç del libro *Devoraciones*. Ed. Anagrama, Barcelona.

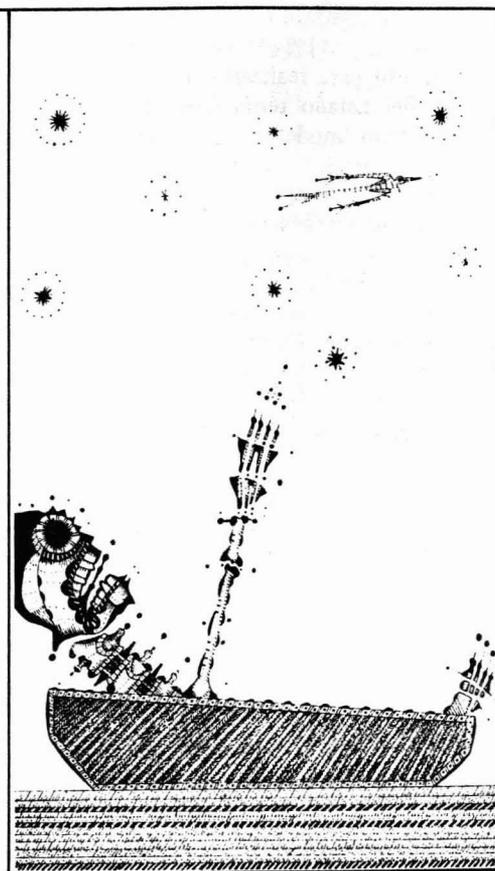
Meliá se remite): a] Negación del problema; b] Minimización del problema; c] Ubicación y reconocimiento del problema con vistas a una solución. Así, lo que inicialmente fue una política de firme y sostenida represión (continuadora de aquella que parte de la unificación peninsular realizada por los Reyes Católicos), y más tarde un desentendimiento regañón y paternalista, desembocó en una verdadera explosión política y cultural de los países hispánicos (en la terminología de Fuster y Meliá) hacia el fin de los años sesentas. El resurgimiento del nacionalismo y de la lucha por obtener del poder central la autonomía necesaria para desarrollarse integralmente y dejar de ser pequeñas naciones o repúblicas en potencia para serlo de hecho, ha sentido la necesidad de explicar y justificar ideológica y políticamente sus pretensiones y su visión de la problemática. Este movimiento político y cultural (encabezado por los intelectuales y por la clase media ilustrada) nos ofrece algo interesante: una visión crítica de la historia de la política absolutista y centralista de España.

El nuevo gobierno español, presidido por Adolfo Suárez, se ha enfrentado con este ineludible problema. Si la Reforma Política que intenta llevar a cabo en España se convierte en una verdadera reforma y no sólo pretende la configuración de una imagen democrática encaminada a congraciarse con el resto de las democracias europeas para conseguir su apoyo económico y un posible ingreso al Mercomún, entonces tendrá que adoptar una política que vaya más allá de la tolerancia idiomática y cultural y del simple reconocimiento de la existencia de los demás países españoles.

La mera idea de las nacionalidades o países hispánicos puede resultarnos absurda o repulsiva, y ciertamente provoca nuestro desconcierto. La política centralista y unificadora del Estado Español ha proyectado una imagen falsa de la realidad española. Hablar del catalanismo o de las exigencias del país Vasco o de Galicia, se relaciona de inmediato con una palabra maldita: separatismo, y con un lugar común: los españoles nunca se pondrán de acuerdo. Tanto para los españoles unitarios como para nosotros, España debe representar idílicamente una Unidad y un solo pueblo. Lo cierto es que es una sociedad que a la división de sus clases suma la de sus diferentes pueblos, y que en la realidad presenta un panorama bastante alejado de los esquemas unificado-



DOCUMENTACION.
 ¿Con S o con Z?
 Con Z.
 ¿Zpinosa?
 No, con E inicial.
 ¿Ezpinosa?
 No, no. La Z sólo al final: Espinoza.
 Vamos, como el joyero.
 ¿El joyero? Ah, eso es; sólo que con una E inicial. Pero no era joyero sino relojero.
 O quizás óptico.
 Relojes, ¿eh? Y dice usted que con una E inicial. Vale. ¿Y H intercalada?
 ¿H intercalada?
 No se ponga nervioso, hombre. Si se lo pregunto es porque no lo sé, por hacer bien las cosas.
 No, si no estoy nervioso; lo que pasa es que tengo un poco de prisa. Pero no. Que no hay ninguna H intercalada, quiero decir.
 ¿Hozar no se escribe con H?
 Pero es que el oza de Espinoza no viene de hozar.
 Yo creía que sí, mire. Lo de hozar, de hozar. Y lo de espin, de puerco-espin. Oiga, ¿y ya da el asunto relojes?



res que le han tratado de imponer. No es casual entonces que la importancia de las culturas marginales o periféricas, así como la historia de sus pueblos, haya sido terriblemente despreciada y minimizada. Demasiado engañados por la historia oficial, nos hemos formado una idea equivocada de la historia real. En los centros de estudios hispánicos, en los cursos sobre la literatura española, en los programas de estudio de las facultades de Filosofía y Letras, la cultura y la historia españolas son la cultura y la historia castellanas. Y lo poco que conocemos del resto de los países hispánicos se reduce a una muy limitada lista de autores traducidos cuyas peculiaridades nacionales se han limado por completo.

Joan Fuster, uno de los más importantes intelectuales catalanes y una de las figuras centrales de los movimientos nacionalistas, publicó en 1967 *Nosaltres, els valencians*, cuya traducción al castellano acaba de aparecer. *Nosotros los valencianos** es un interesante estudio que, a pesar del localismo de su tema, resulta de gran interés incluso para quienes desconocen por completo el problema de la marginación de los pueblos españoles. En este excelente análisis, Joan

Fuster nos ofrece una lúcida visión de la política centralista del Estado Español y una muy documentada relación histórica de sus relaciones con el país valenciano.

El libro responde a una pregunta obvia "¿qué son —qué somos— los valencianos?", pero no intenta encontrar la esencia ontológica del valenciano, ni revelarnos a un ser peculiar, pintoresco o exótico. El estudio tiene otros objetivos. Su nivel es quizá menos elevado o trascendental que el de los mexicanos que se propusieron encontrar nuestra esencia, pero, sin embargo, sus alcances son quizá más palpables, más nítidos, menos líricos o alucinantes. Es un ensayo socio-histórico, no una interpretación libre; es un estudio, no una impresión más o menos deslumbrante. Y, sobre todo, es un libro con una finalidad práctica de conscientización.

¿Por qué el proyecto de unificación ha fracasado? ¿Por qué no fue posible la utopía de un solo pueblo con un solo idioma y una sola religión? El error, según Fuster, fue esencialmente político: "La Monarquía de los Austrias se quedó a medio camino de lo que estaba en la obligación de ser. Aquella fue la hora de la constitución



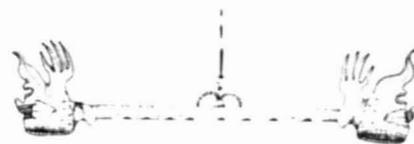
Fuster

del Estado 'moderno', y la monarquía absoluta resultaba el instrumento indiscutiblemente útil para realizarlo. La base plurinacional del Estado tenía que ser eliminada. Un Estado 'moderno' no podía ser sino un Estado unitario, y el unitarismo siempre sería precario si sólo se aguantaba sobre una 'unidad' institucional mínima" (p. 188). Los Austrias confiaron tan sólo en la autoridad unificadora y conservaron las autonomías de los Estados de la antigua Corona de Aragón. Estos regímenes autónomos sobrevivieron "a la constitución y a la consolidación de la monarquía absoluta que, en buena lógica, debería haberlos destruido. Cuando el conde-duque de Olivares lo intentó, en el reinado de Felipe IV, ya era demasiado tarde" (p. 188). De este modo, la Monarquía era "central", castellana, allí el poder real era absoluto. Pero en la periferia se mantenían los fueros, y las "provincias" (verdaderos reinos independientes) vivieron en una situación contradictoria: no podían resolver los problemas por sí mismos, y sin embargo, el poder central no podía violar los fueros. "El desfasamiento entre centro y periferia será constante, desde Carlos V hasta nuestros días." De ahí la condición necesariamente marginal, disociada del centro y por tanto no unitaria. Fuster llega a la conclusión obvia: "Un Estado unitario auténtico habría evitado todo esto. Pero tal vez el Estado unitario era una simple utopía" (p. 190).

Quizá la primera manifestación evidente y conflictiva de esta disociación se da en los inicios del siglo pasado y aparece estrechamente vinculada a la insurgencia antinapoleónica primero, y después a las pugnas entre liberales y absolutistas, moderados y progresistas, republicanos y monárquicos, etc. El panorama en la periferia incluía otra lucha más: "Aparte de los móviles ideológicos y sociales que animaron a los contendientes, y que no intento olvidar, existía otro, subterráneo, pero sin duda más poderoso que el resto: el 'marginalismo'. Los hombres de la periferia hispánica continúan sintiéndose 'al margen' del Estado: de un Estado que no les incluye sino de una manera formularia en ciertos aspectos, y de una manera sufrida como opresiva en otros" (p. 193). Esta nueva insurgencia es ya definitivamente anticentralista: "El insurgentismo, en tanto que manifestación 'periférica' de la política española del XIX, debería ser relacionado con otra cuestión: la del *soi-disant*, anticentralismo de los sec-

CONCLAVE. Ponencia relativa a la posible oportunidad de reinstaurar el Juicio de Dios: gana el que tiene más culpa. Esa es su ventaja: la reconfortante expiación de soportar el dolor durante la prueba del fuego, más y mejor que la parte contraria.

Un Freud que escribiera: a la culpa por la carne; a la curación por la castidad.



CONCLAVE. ¿Y el adulto? ¿El padre de familia? ¿El hombre maduro? ¿Que ideales podemos ofrecerle? ¿Que ilusiones? El segundo hogar, por ejemplo. Pues cuando un matrimonio ya no tiene nada que decirse, ¿que mejor solución que volver a soñar sobre el crucifijo como cuando novios, de un segundo hogar?

¿Y el llamado problema del ocio, del empleo del tiempo libre en plena época de la automatización? ¿Como resolverlo? Con la práctica de algún ejercicio que nos enriquezca a la vez física y espiritualmente, de forma elevada. Levantar pesos, elevar cuerdas.

La eficacia de una solución reside en que, ante todo, sea eficaz.



tores 'insurgentes'" (p. 198). Entonces, como una necesidad de afirmación y de identidad, aparecen los primeros rasgos del nacionalismo y de la búsqueda de una raíz nacional con la cual abanderar su lucha. Y surge también, como consecuencia de esto, un movimiento cultural nacionalista de naturaleza un tanto romántica que vio en el retorno a la lengua nacional un apoyo más para la configuración de la nacionalidad. "La reanudación literaria en la lengua propia respondía a un despertar colectivo más profundo, y, a su vez, tenía que convertirse en estímulo y consciencia de un resurgimiento ya total. Así ocurre en todos los países de la Europa del XIX y del XX donde existe un problema de minorías étnicas y lingüísticas" (p. 241). El movimiento, preponderantemente literario, se conoce con el nombre de "Renaixença" y se extiende por todos los países catalanes. Pero, mientras la "Renaixença" propiamente catalana adquiría fuertes rasgos políticos, la valenciana fue más tímida y de menor calidad literaria: "lo que nos falló fue el catalizador oportuno que la transformara de 'revuelta' anárquica en propulsión ordenada y firme". Pesaba aún demasiado un

espíritu provinciano y "sucursalista" y faltó el impulso decidido y necesario de al menos un gran dirigente que supiese aprovechar las condiciones propicias.

En 1906 surge un nuevo grupo, "Valencia Nova", que se convierte de inmediato en "Centre Regional Valencià". Intenta superar los anacronismos de la "Renaixença" y asume un carácter fuertemente político. Aparecen los primeros semanarios políticos "valencianistas" y el grupo "Joventut Valencianista". La dictadura franquista reprimió todo impulso diferenciador, aunque nunca pudo acabar radicalmente con el problema. En la conflictiva actualidad política española, los movimientos nacionales cobran nuevo auge y empiezan a recibir un nuevo trato por parte del nuevo Estado español. Por su parte, el catalanismo actual adopta una actitud conciliadora que parece abandonar la restaurada pasión separatista. El libro de Fuster es un buen ejemplo de ello.

* Fuster, Joan: *Nosotros los valencianos*, Eds. Península, Barcelona 1976. ("Ediciones de Bolsillo", 489.)

LIBROS DE RECIENTE APARICIÓN



FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS
Ernest Cassirer tomo III
Filosofía
1a. edición

PSICOANÁLISIS DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA
Erich Fromm
Psicología y Psicoanálisis
1a. reimpresión

EL TRIMESTRE ECONÓMICO 173
Varios
Revista de Economía
1a. edición

TRIMESTRE POLÍTICO No. 4
Varios
Revista de Política

EL ESTADO Y LA TELEVISIÓN
Varios
Revista Nueva Política
1a. edición

EL ALCOHOLISMO EN MÉXICO
Armando Javier Guerra Guerra
Archivo del Fondo
1a. edición

LAS ANTIGUAS HISTORIAS DEL QUICHÉ
A. Recinos
Colección Popular
11a. reimpresión

MAXIMILIANO Y CARLOTA
Egon Caesar Conte Corti
Historia
1a. reimpresión

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

MARZO 1977 **87** PRECIO \$ 3.00

**ESTRUCTURA Y FUNCION
DE LA CLASE MAGISTRAL**
ROBERTO JOSE VERNENGO



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD UNAM
COORDINACION DE HUMANIDADES

UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

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



**¡BLUM-BA!
¡BLUM-BA!**



Director: Margarita García Flores

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

VIVIENDA

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

VIVIENDA

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

VIVIENDA

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

Revista altamente especializada.
Una auténtica tribuna pública
sobre cuestiones de vivienda.
Dirigida al público interesado en
los problemas de la vivienda
de alcance social.
Contenido de interés permanente,
escrito por destacados especialistas.

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

INFONAVIT
REVISTA VIVIENDA

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



Serie popular Era Novedades

Michèle Mattelart
**La cultura de la
opresión femenina**

Wilfred Burchett
**La derrota
norteamericana
en Vietnam**

Iren L. Gendzier
Frantz Fanon
Un estudio crítico

Susana Bruna
**Chile: la legalidad
vencida**

Gisèle Halimi
**La causa
de las mujeres**

Ediciones Era Avena 102 / México 13, D. F.



**siglo
veintiuno
editores**

NOVEDADES

**EL PSICODRAMA:
UN ACERCAMIENTO
PSICOANALITICO**
M. Basquin y otros

**EL LENGUAJE PERDIDO.
ENSAYO SOBRE LA
DIFERENCIA
ANTROPOLOGICA**
Jean Duvignaud

**LA RENTA DEL SUELO
Y EL DESARROLLO
AGRARIO ARGENTINO**
Guillermo Flichman

**FUNDAMENTOS PARA UNA
TEORIA DEL PSICODRAMA**
Carlos Martínez Bouquet

PORTUGAL EN REVOLUCION
A. Rodrigues y otros

FERDINAND DE SAUSSURE
Fuentes Manuscritas y estudios
críticos
Varios

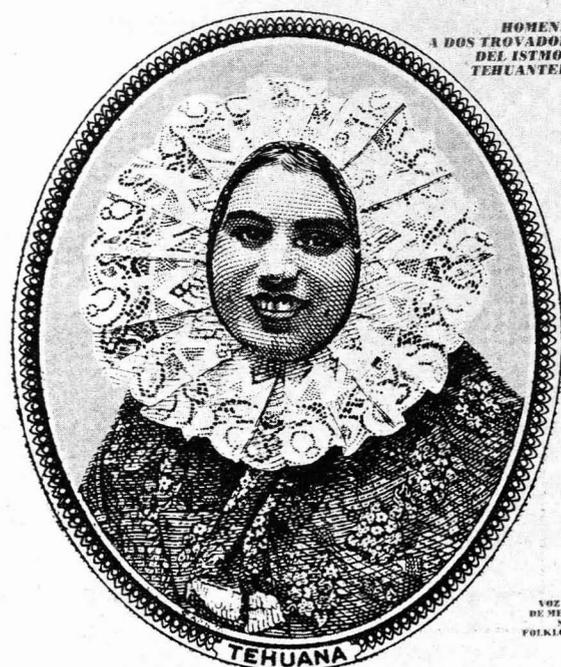
DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS
O EN: SIGLO XXI EDITORES, S. A.
México, D. F.

ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO
CHAPULTEPEC □ MEXICO



UNAM/DIFUSION CULTURAL VOZ VIVA DE MEXICO



VOZ VIVA
DE MEXICO
SERIE
FOLKLORE 4

textos

LATINOAMERICANOS



De venta en las mejores librerías / En las librerías del Fondo de Cultura Económica /



JULIO VERNE



UN DRAMA EN MEXICO

ALFONSO DE ALBA



EL ALCALDE DE LAGOS

CARLOS MONSIVAIS



AMOR PERDIDO

CESAR VALLEJO



OBRA POETICA COMPLETA



DAVID VINAS

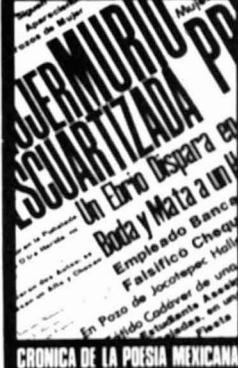


JAURIA

**JEAN FRANCO
CARLOS BLANCO
JOSEPH SOMMERS
J. JOAQUIN BLANCO
CARLOS MONSIVAIS
HECTOR AGUILAR**

CULTURA Y DEPENDENCIA

J. JOAQUIN BLANCO



CRONICA DE LA POESIA MEXICANA

JORGE AMADO



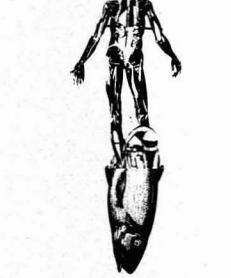
LA MUERTE Y LA MUERTE DE QUINCAS BARRA DACCIA

VICENTE HUIDOBRO



ALTAZOR

LINCOLN SILVA



LINCOLN SILVA



GENERAL GENERAL

HORACIO QUIROGA



EL HOMBRE ARTIFICIAL

OSVALDO SORIANO



TRISTE, SOLITARIO Y FINAL

WALDO ROJAS



EL PUENTE OCULTO Y OTROS POEMAS



MI AMIGO EL PAJARO
MI AMIGA LA FLOR
MI AMIGO EL ARBOL
MI AMIGO EL SOL



