

RUBÉN BONIFAZ NUÑO

JORGE CARRIÓN:

EL SISTEMA POLÍTICO MEXICANO

JULIÁN MEZA:

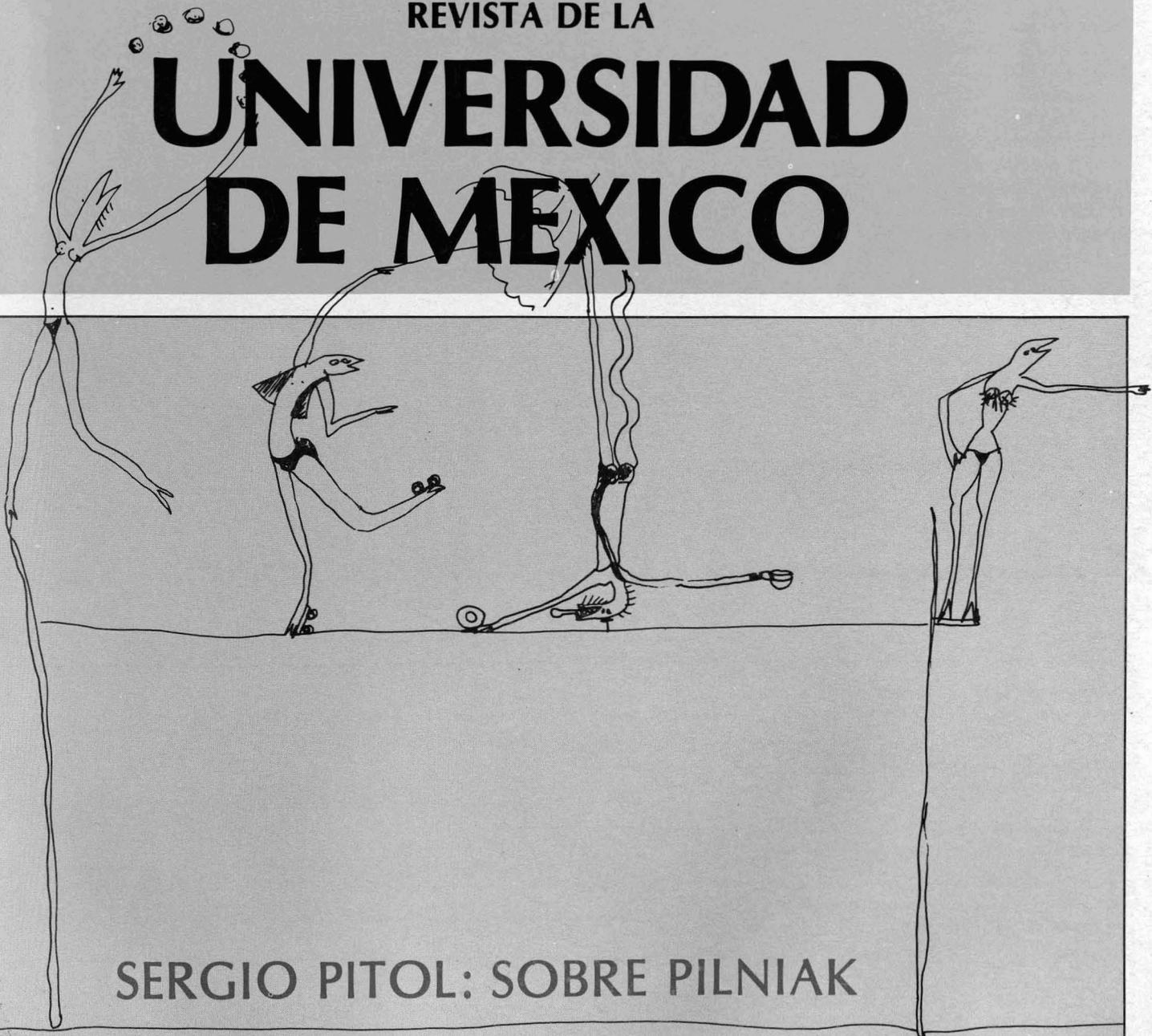
LA IDEA DE REVOLUCIÓN

UN RELATO DE GUILLERMO SAMPERIO

CRÍTICA SOBRE VISCONTI, FELLINI, BORGES, ECHEVERRÍA,
HELLMAN, LARREA, CORTÁZAR, MILLER, SAVIA MODERNA

REVISTA DE LA

**UNIVERSIDAD
DE MEXICO**



SERGIO PITOL: SOBRE PILNIAK

EDUARDO GALEANO / EMANUEL CARBALLO
POESÍA DE MARTÍNEZ RIVAS Y PELEGRÍ

SUMARIO Volumen XXXV, número 1, septiembre de 1980

Rubén Bonifaz Nuño

Cuando el silencio de mañana, 1

Sergio Pitol

Del modo en que Pilniak cuenta un cuento, 2

Boris Pilniak

Un cuento sobre cómo se escriben los cuentos, 3



Julián Meza

La idea de la revolución 11

Jorge Carrión

Capitalismo monopolista de estado y sistema político en México, 16

Carlos Martínez Rivas

Seis poemas, 21

Guillermo Samperio

Las sombras, 23

Alfonso Simón Pelegrí

Poemas, 24

I Eduardo Galeano

Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina

Emanuel Carballo

El escritor y su compromiso

Armando Partida

La "mise en scène" en el cine de Visconti y Fellini, 25

Maria Isabel Hernando

Una tarde con Borges, 31

Xavier Moyssen

Artes plásticas, 35

Gustavo García

Cine, 37

Armando Pereira, Fabienne Bradu,

Eugenio Aguirre, Guillermo Sheridan

Lecturas, 39

Tercera de forros:

Frida Varinia Ramos, Poemas para iluminar

Portada:

Dibujo de Ana Piñó Sandoval

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Coordinador de Extensión Universitaria: Arq. Jorge Fernández Varela

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural / Dirección General: Lic. Gerardo Estrada

Director: Arturo Azuela

Jefe editorial: Cristina Pacheco

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas / Editores: Eduardo Enríquez, Gustavo García

Dirección artística: Bernardo Recamier

Administración: Lic. Roberto Damián Arriaga

Edificio de Diseño Industrial, 2o. Piso.
Ciudad Universitaria, México 20, D. F. Tel. 548-43-52
Todo asunto relacionado con suscripciones y ventas deberá tratarse en la oficina de Distribución de Publicaciones de Difusión Cultural:
Adolfo Prieto No. 133, Col. del Valle, México 12, D. F.
Tel. 523 46 40 y 523 61 77 ext. 28

Los pagos a los colaboradores de la Revista se realizan en el Piso 10 de la Torre de la Rectoría, de lunes a viernes entre las 9 y las 15 horas.
Franquicia postal por acuerdo presidencial de 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.
Precio del ejemplar sencillo: \$ 20.00
Precio del ejemplar doble: \$ 40.00
Suscripción anual: \$ 200.00 (12.00 Dlls. en el extranjero).

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

CUANDO EL SILENCIO DE MAÑANA

Cuando el silencio de mañana
se dilata sobre las riberas
de la luz, y baja en circulares
torbellinos la raíz del cielo,
el alma festiva y sus gargantas,
despiertas y al azar, se embriagan.

Y un abrir y cerrar de puertas
armoniza musicales goznes,
y un canto de vísperas guerreras
enaltece las palabras, crueles
en cauces de furia y en ascenso.

Alma, entonces, desde los umbrales
de un sepulcro vacío, subes
como al mar aéreo de una rosa
de fuegos girantes; convocada,
vas a las civiles amenazas
de un instante sin caminos previos.

Y los que no saben, y las gentes
afortunadas, se despiden;
y alguien se ha ido, desertando
sus banderas apesadumbradas;
alguien —lo oyes— desde lejos
y entre aladas cúpulas, se ríe
de metal alegre y temeroso.

Fue lumbre y cántaro de vino
la noche de violetas, plena
de la embriaguez esperanzada
y de la ceguera milagrosa;
colmada estuvo de salvajes
vuelos, de vértices mezclados;

amparó los consumados reinos,
el jugo negro que florecen
las bocas del amor, los brazos
ensoberbecidos por su fuerza,
la miseria lúcida y armada.

Y estaba próxima la hora
de volver a vivir, y el campo
tuyo, mi alma, era la tierra
de nadie, y las alas combatieron.

DEL MODO EN QUE PILNIAK CUENTA UN CUENTO

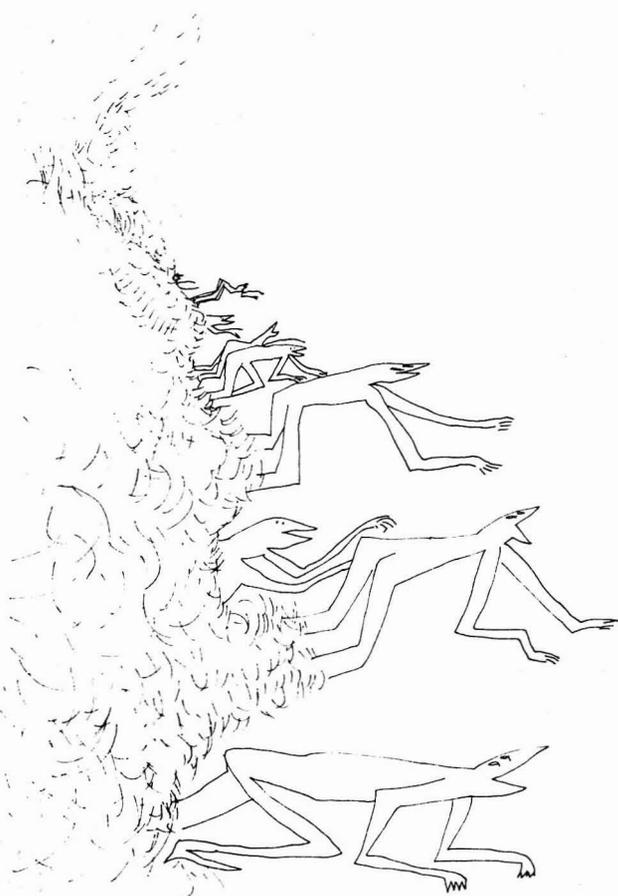
POR SERGIO PITOL

En algunos de sus mejores relatos, Boris Pilniak (1894-1941) intenta —y en eso se anticipa a experimentos parecidos realizados en Occidente— desarmar la novela y efectuar una vivisección del género. Pilniak no oculta (por el contrario parece complacerse en mostrarlos) los recursos de que puede echar mano un autor para construir un relato. Al año siguiente de la aparición de *El año desnudo* (1922), donde por primera vez pretende realizar ese propósito, publicó *Materiales* para una novela, texto en el que llevaba a los límites sus procedimientos: uso de fragmentos extraídos de fuentes muy diversas, eliminación aparente de la trama, abolición de la cronología, aparición y desaparición de personajes sin explicación alguna. Pilniak describía ese trabajo como una creación de "asociaciones de paralelos y antítesis, donde el tiempo, como la historia, es un constante estado del ser, una unidad que hace simultáneos todos los acontecimientos y experiencias". En *Caoba* (1929), una novela corta, tal vez su obra más lograda, llega a la síntesis feliz de elaboración del discurso y distanciamiento ante lo narrado: a través de una serie de anécdotas muy ceñidas a ciertos incidentes patéticos y a la vez triviales de una ciudad provinciana del Bajo Volga deja intuir el macrocosmos soviético de finales de los años veinte: la lucha por el poder entre facciones distintas, la descomposición de algunos sectores, la lenta y nada fácil transforma-

ción de una mentalidad que oscila entre valores que han perdido su sustentación social y los nuevos que no acaban aún de tomar cuerpo, y el desgarramiento moral que ello implica para los protagonistas. El mundo de "mendigos, visionarios, indigentes, peregrinos, plañideras, santones, lisiados, adivinos, profetas, imbéciles, dementes, mentecatos, 'inocentes' errabundos sobre la piel de la Santa Madre Rusia" encarnan en *Caoba* en una clase de personajes semejantes: indigentes desparramados por el vasto territorio nacional, expusados de todas las organizaciones sociales, "locos puros de la Rusia Soviética por amor a la justicia en oración constante por la paz y el comunismo". El pathos de las situaciones se prolonga e intensifica a través de la descripción del paisaje. Como en *Bunin*, la atmósfera exterior crea o acentúa el clima interno e impide la tentación de psicologismos fáciles. El distanciamiento se logra a través del empleo de crónicas en apariencia ajenas a la acción: la historia del mueble de caoba en Rusia, el nacimiento de las primeras fábricas de porcelana, etc.

En el "Cuento sobre cómo se escriben los cuentos", Pilniak reincide, con otro enfoque, en esa exploración sobre los recursos narrativos. El autor pertenece a una generación que, tanto en Rusia como en el mundo entero, se ha decidido a tomar la literatura por asalto y que, frente a quienes predicen la muerte de la novela, intenta buscar y aprovechar sus múltiples posibilidades. Varios años antes de que Gide planteara en *Los monederos falsos* la relación especial entre el novelista y lo que cuenta, y convirtiera al proceso de creación (es decir al hecho mismo de narrar) en el verdadero tema de la novela, este ruso comenzó a esbozar posibilidades semejantes. No por nada, aparte de Inglaterra, fue Rusia el país donde Lawrence Sterne tuvo mayor influencia literaria y donde el *Tristram Shandy* fue libro de cabecera de muchos de los grandes del siglo XIX, Tolstoi entre ellos; no es de extrañar que directa o indirectamente su influencia pudiera haberse filtrado hasta Pilniak. Por otra parte, el incendio que produjo la publicación del *Petersburgo* de Andrei Biely no se había extinguido aún cuando Pilniak comenzó a escribir.

Hay más: en este cuento sobre cómo se cuentan los cuentos, el autor practica un juego de espejos donde la creación de una historia (en que se recoge el relato autobiográfico de una mujer, el relato menos literario posible ya que ha sido escrito para efectos consulares, así como también el eco de esa misma historia tal como se supone que fue aprovechada por el esposo de la mujer en una novela) está resumida con un mínimo de anécdotas por el escritor —el relator total— quien lee el diario autobiográfico en el expediente de un consulado y posteriormente se hace traducir por un tercero la novela del escritor japonés, y logra el milagro de que un relato de tan compleja estructura sea leído con absoluta naturalidad, pues el lector tiene la ilusión de seguir la historia más lineal del mundo de tan artíficisamente como se le ha ocultado —mostrándose— todo el artificio en ella empleado.



UN CUENTO SOBRE CÓMO SE ESCRIBEN LOS CUENTOS

Conocí en Tokio por casualidad al escritor Tagaki-san. Nos presentaron en un círculo literario japonés, aunque después no volvimos a vernos; he olvidado las pocas palabras que allí cambiamos, y de él sólo me quedó la impresión de que había estado casado con una rusa. Era verdaderamente *sibuy* (*sibuy* en japonés equivale a *chic*; su sencilla elegancia era algo que muy pocos logran poseer); extraordinariamente sencillos eran su kimono y sus *ghetta* (esa especie de coturnos de madera que usan los japoneses en vez de zapatos), llevaba en la mano un sombrero de paja, sus manos eran bellísimas. Hablaba ruso. Era moreno, de baja estatura, delgado y hermoso, si es que a los ojos de un europeo los japoneses pueden parecer hermosos. Me dijeron que había alcanzado la fama con una novela en la que describía a una mujer europea.

Se habría borrado ya de mi memoria, como tantos encuentros ocasionales, a no ser...

En el archivo del Consulado Soviético en la ciudad japonesa de K. me cayó entre las manos el expediente de una tal Sofía Vasilievna Gnedij-Tagaki, quien pedía la repatriación. Mi compatriota, el camarada Dyurba, secretario del Consulado General, me llevó a Mayo-san, el templo de la zo-

rra situado en lo alto de una de las montañas que rodean la ciudad de K. Para llegar allí es necesario tomar primero un automóvil, luego el funicular, y, al final, continuar a pie entre bosquecillos que crecen sobre las rocas hasta la cima de la montaña, donde había un espeso bosque de cedros, en medio de un silencio sólo turbado con el infinitamente triste tañido de una campana budista. La zorra es el dios de la astucia y de la traición: si el espíritu de la zorra penetra en un hombre, la raza de ese hombre está maldita. A la sombra espesa de los cedros, sobre la explanada de una roca cuyos tres costados caían a pico sobre un desfiladero, surgía un templo con aspecto de monasterio, en cuyos altares reposaban las zorras. Reinaba un silencio profundo; desde allí se abría el horizonte por encima de una cadena de montañas y sobre el inmenso océano que se perdía en la infinita lejanía. No obstante, encontramos una pequeña fonda con cerveza inglesa fresca no muy lejos del templo pero a mayor altura todavía, desde donde era visible también el otro flanco de la cadena montañosa.

Bajo la acción de la cerveza, al rumor de los cedros y frente al océano, dos compatriotas pueden conversar bastante bien. Fue entonces cuando el camarada Dyurba me contó una historia que me hizo recordar al escritor Tagaki y que me hace ahora escribir este cuento.

Aquel día en Mayo-san reflexionaba yo sobre la manera en que se escriben los cuentos.

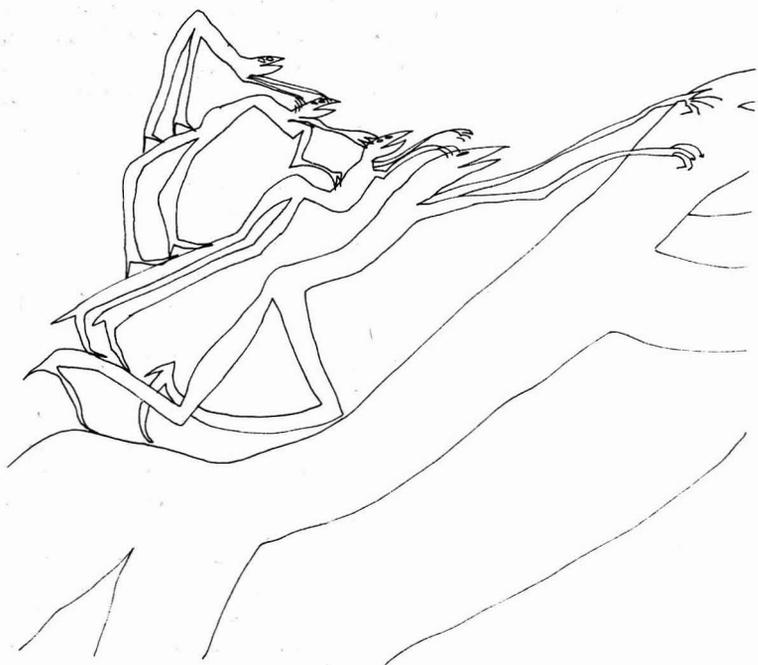
Sí, ¿cómo se escriben los cuentos?

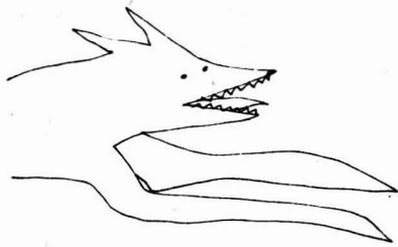
Aquella misma mañana saqué el expediente en que Sofía Vasilievna Gnedij-Tagaki desarrollaba su biografía desde el momento de su nacimiento, pues no había comprendido bien el instructivo según el cual todo repatriado debe proporcionar sus datos biográficos. Para mí, la biografía de esta mujer comienza en el momento en que en barco llegaba al puerto de Suruga; era una biografía extraña y breve, muy diferente a la de millares y millares de mujeres rusas de provincia, cuyas vidas podrían perfectamente escribirse con un método estadístico — nomográfico — de conducta, porque se parecen como una cesta a otra: la cesta del primer amor, los sufrimientos y alegrías, el marido, los pequeños engrandados para bien de la patria, y tantas otras cosas...

2

En mi cuento existen *él* y *ella*.

Solo una vez he estado en Vladivostok. Fue a finales de agosto, y recordaré siempre Vladivostok como una ciudad de días dorados, de amplios horizontes, de recio viento marino, de mar azul, cielo azul, horizontes azules; en aquella áspera soledad que me recordaba Noruega, porque allá también la tierra se desploma hasta el horizonte en lisos bloques de piedra, sobre los cuales, solitarios, se yer-





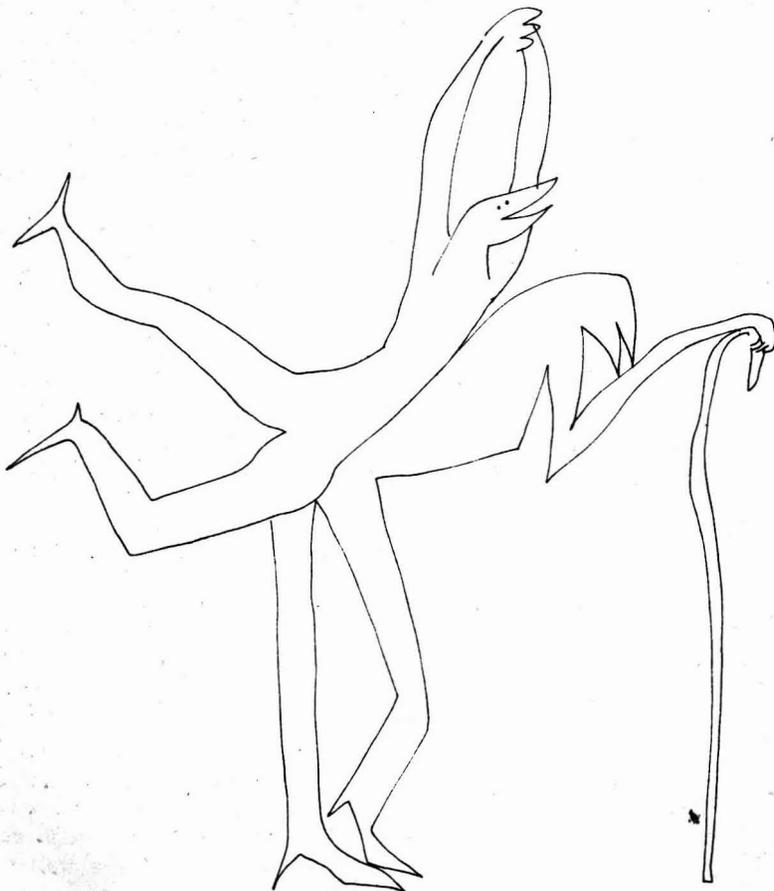
guen los pinos. A decir verdad, estoy siguiendo el método de costumbre: completar con descripciones de la naturaleza los caracteres de los protagonistas. *Ella*, Sofia Vasilievna Gniedij, nació y creció en Vladivostok.

Trataré de presentarla:

Había terminado sus cursos en el Gimnasio para convertirse en profesora de primera enseñanza, en espera de un buen partido: era una de tantas señoritas como existían por millares en la vieja Rusia. Conocía a Puschkin, por supuesto, pero sólo en las estrictas proporciones exigidas por los programas escolares, y con seguridad confundía los conceptos que entrañan las palabras "ética" y "estética" de la misma manera que los confundí yo cuando escribí un ensayo ampuloso sobre Puschkin, cuando cursaba el sexto año en el Colegio de Ciencias.

Era evidente que la pobre ni siquiera podía imaginar que Puschkin comenzara precisamente donde terminaba el programa escolar, así como tampoco había pensado nunca que los hombres creen medir todo por el grado de inteligencia que tienen, y que todo lo que queda por encima o por abajo de su comprensión le parece al hombre un poco estúpido o rematadamente estúpido si él mismo es algo mentecato.

Había leído todo Chéjov por haber sido publicado en el suplemento de la revista *Neva* que recibía su padre, y Chejov conocía a aquella muchacha,



"perdónala, Dios mío, era una pobre tonta..." Pero si queremos volver a Puschkin, esta muchacha podría ser (y yo deseo que así sea) un poco boba, como lo es la poesía, lo que por otra parte puede ser muy agradable cuando se tienen dieciocho años.

Tenía ideas propias: sobre la belleza (son muy bellos los kimonos japoneses, especialmente los que fabrican los japoneses sólo para los extranjeros), sobre la justicia (y al efecto con toda razón le retiró el saludo al alférez Ivantsov, quien se había jactado de haber obtenido de ella una cita), sobre la cultura (porque en el concepto común que se tiene de la cultura, existe la convicción de que los Puschkin y los Chéjov —los grandes escritores— son sobre todo hombres extraordinarios, y, en segundo lugar, de que constituyen una especie ya extinguida como la de los mamuths, pues en nuestros tiempos no existe nada ni nadie extraordinario; en efecto, los profetas no nacen ni en la propia patria ni en los propios tiempos). Pero, si se puede aplicar la regla literaria según la cual el carácter de los protagonistas se complementa con las descripciones de la naturaleza, digamos entonces que esta muchacha, como un poema —¡el Señor nos perdone!— un poco boba, era limpia y diáfana como el cielo, el mar y las rocas de la costa rusa del Extremo Oriente.

Sofia Vasilievna supo escribir su biografía con tal habilidad que yo y el funcionario consular no podíamos sino quedarnos perplejos (aunque en mi caso no demasiado) ante el hecho de que aquella mujer apenas si había sido desflorada por los acontecimientos vividos durante aquellos años. Como es sabido, el ejército imperial japonés estaba en 1920 en el punto más oriental de Rusia con el propósito de ocupar todo el Extremo Oriente, y, como también es sabido, los japoneses fueron expulsados por los revolucionarios. En la biografía no aparece una sílaba siquiera sobre esos acontecimientos.

El era oficial del Estado Mayor General del ejército imperial japonés de ocupación y vivía durante su estancia en Vladivostok en el mismo apartamento en que Sofia Vasilievna alquilaba una pequeña habitación.

Fragmento de la autobiografía:

"... todo el mundo lo conocía con el mote de 'el macaco'. No había quien no se asombrara de que se bañase dos veces al día, usara ropa interior de seda, durmiera por las noches en pijama... Después se le comenzó a estimar... Por las noches jamás salía de casa, y leía en voz alta libros rusos, poemas y cuentos de autores contemporáneos para mí entonces desconocidos: Briusov y Bunin. Hablaba bien el ruso, aunque con un solo defecto: en vez de *r* pronunciaba *l*. Y eso fue lo que hizo que nos conociéramos: me encontraba yo junto a su puerta, él leía poemas y luego comenzó a cantar en voz baja:

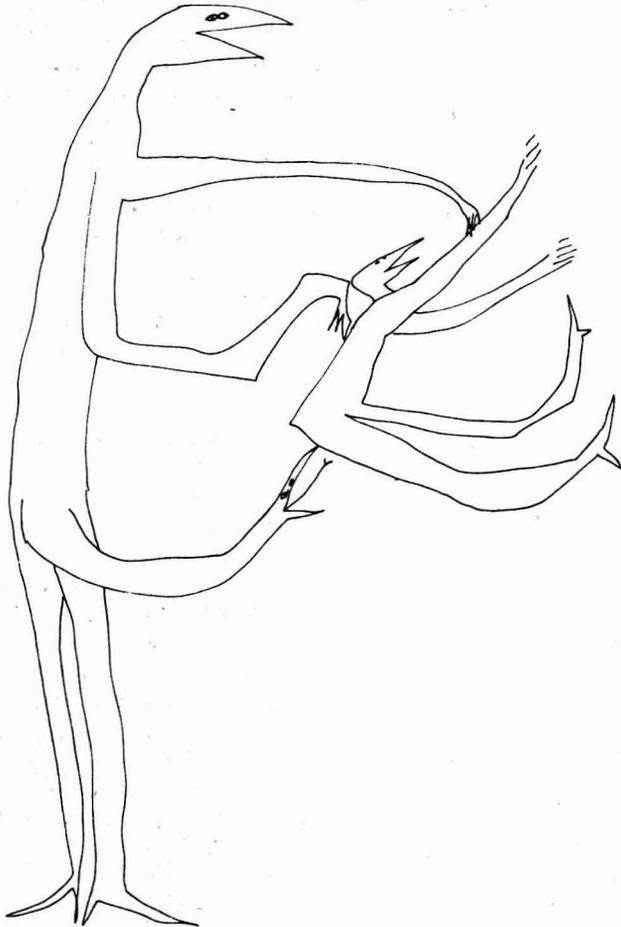
'La noche murmuraba...'

no pude contenerme al oír su pronunciación y solté una carcajada; él abrió la puerta antes de que lograra alejarme y me dijo: 'Perdone que me atreva a solicitarle un favor, mademoiselle. ¿Me permite usted que le haga una visita'

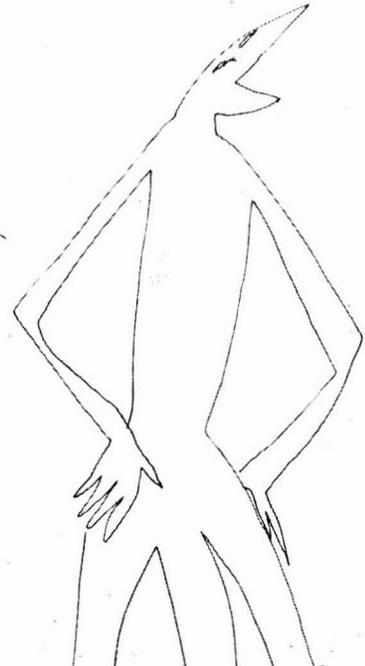
"Me quedé muy aturdida, no comprendí nada; le dije que me excusara y me encerré en mi habitación. Al día siguiente se presentó a hacerme la visita anunciada. Me entregó una caja enorme de chocolates, y luego me dijo:

"—¿Recuerda que le pedí permiso para hacerle una visita? Por favor, tómeme usted un chocolate. Dígame, ¿cuál es su impresión sobre el tiempo?"

El oficial japonés demostró ser un hombre con intenciones serias, todo lo contrario del alférez Ivantsov, quien concertaba las citas en callejones oscuros y estiraba las manos. El japonés invitaba a la muchacha al teatro a una buena localidad y después de la función la llevaba a un café. Sofia Gnedij le escribió una carta a su madre en la que le refería las intenciones serias del oficial. En su confesión autobiográfica, describe minuciosamente cómo una noche el oficial, que estaba en la habitación de ella, palideció de golpe, cómo su rostro adquirió luego un color violáceo y la sangre le afluyó a los ojos, y cómo se retiró apresuradamente, por lo que ella comprendió que en él había estallado la pasión... y luego lloró largamente sobre la almoha-



5



da, sintiendo miedo físico hacia aquel japonés tan diferente, por raza, de ella. "Pero fueron precisamente esos arrebatos pasionales, que él sabía contener a la perfección, los que después encendieron mi curiosidad de mujer." Y comenzó a amarlo.

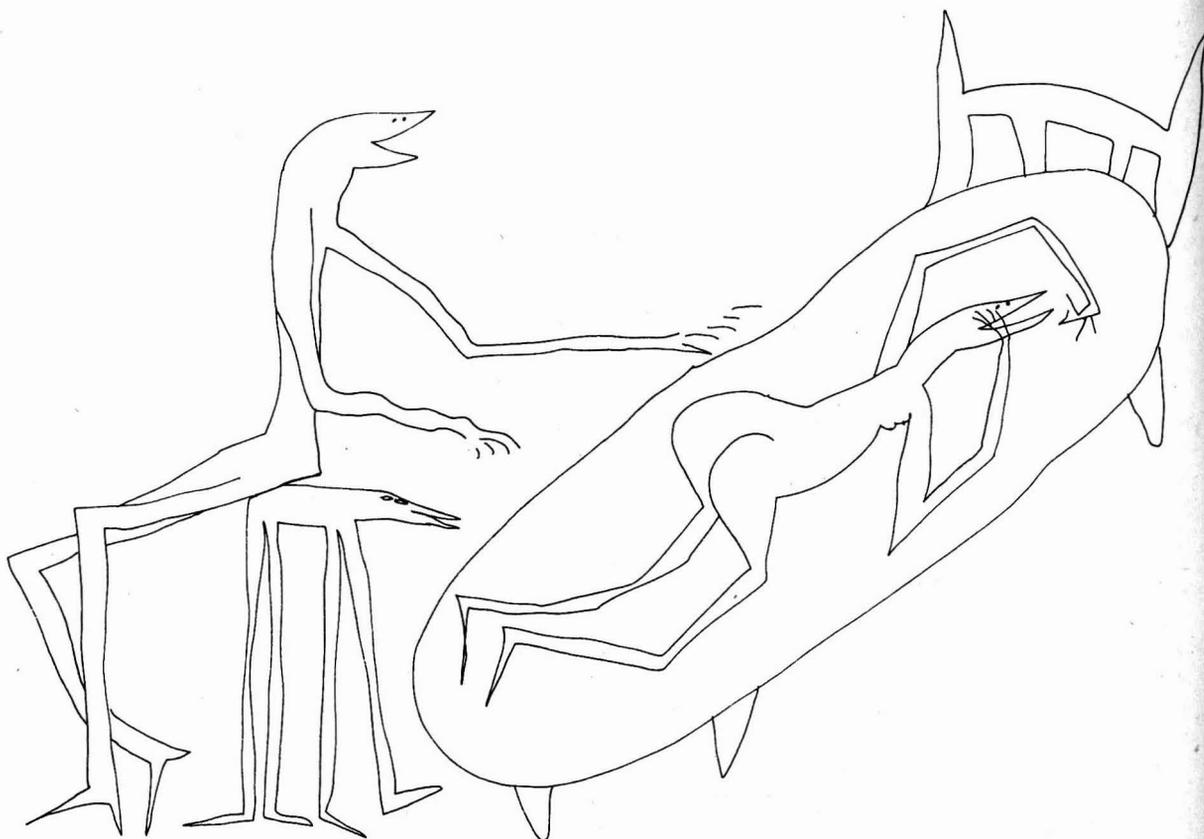
Él le hizo la proposición de matrimonio muy al estilo de Turgueniev, en uniforme de gala y guantes blancos, la mañana de un día de fiesta, en presencia de los patrones de casa, según todas las reglas europeas, y le ofreció su mano y el corazón.

"Dijo que volvería dentro de una semana al Japón y me pidió que lo siguiera, porque muy pronto los revolucionarios tomarían la ciudad. Según el reglamento del ejército japonés, los oficiales no pueden contraer matrimonio con mujeres extranjeras, y los oficiales del Estado Mayor tienen prohibido, en términos generales, casarse antes de cierto límite de edad. Por tales motivos me pidió mantener en el más estricto secreto nuestra situación, y vivir, hasta el día en que lograra obtener el retiro, al lado de sus padres, en un pueblo japonés. Me dejó mil quinientos yenes y una carta de presentación para que pudiera reunirme con sus padres. Le dije que sí..."

Los japoneses eran odiados en toda la costa del Extremo Oriente ruso: los japoneses capturaban a los bolcheviques y los asesinaban, quemando a algunos en las calderas de los acorazados estacionados en la bahía, a otros los fusilaban o los quemaban en hornos contruidos sobre pequeños volcanes de lodo... los revolucionarios echaban mano de toda su astucia para destruir a los japoneses (Kolchiak y Sionov habían ya muerto)... Los moscovitas se acercaban como un torrente enorme de lava... pero Sofia Vasilievna no dedica siquiera una línea a esos acontecimientos.

3

La verdadera y auténtica biografía de Sofia Vasilievna comienza el día en que puso pie en el archipiélago japonés. Esta biografía constituye una confirmación a las leyes de las grandes cifras con sus excepciones estadísticas.



No he vivido en Suruga, pero sé muy bien lo que es la policía japonesa y lo que son esos agentes que hasta los propios japoneses llaman *inu*, es decir, perros. Los *inu* actúan de una manera aplastante, porque tienen prisa, hablan un ruso imposible, piden las generales comenzando con el nombre, patronímico y apellido de la abuela materna; su explicación es que "la policía japonesa necesita saberlo todo"; se enteran, casi sin que el interrogado se de cuenta, del "objeto de la visita". Escudriñan las cosas con la misma brutalidad con que inspeccionan el alma, según el *sinobi*, o sea el método científico de la escuela de policía japonesa... Suruga es un puerto pequeño, donde fuera de las casas de estilo japonés no existe siquiera un edificio europeo; un puerto donde abunda la pesca del pulpo, al que revientan para obtener la tinta y ponen luego a secar en las calles. En aquella provincia japonesa contribuía a sembrar la confusión, además de la policía, el hecho de que un gesto que en Vladivostok significa "ven acá" quiere decir en Suruga "aléjate de mí"; por otra parte, los rostros de los habitantes no dicen nada, conforme a las reglas del hermetismo japonés que exige ocultar cualquier intimidad y no revelarla ni siquiera por la expresión de los ojos.

Sin duda le preguntaron a Sofia, Vasilievna "el objeto de su visita" y ella no debió recordar con exactitud los apellidos de su abuela materna.

A ese propósito escribe brevemente:

"Me interrogaron sobre el objeto de mi viaje. Me tuvieron arrestada. Permanecí un día entero en la delegación de policía. Constantemente me preguntaban sobre mis relaciones con Tagaki y por qué me había dado una carta de presentación. Declaré que era su prometida, porque la policía me amenazó con repatriarme en el mismo barco si no

hablaba. Tan pronto como confesé me dejaron tranquila y me llevaron un plato de arroz con dos palillos, que entonces todavía no sabía usar."

Esa misma noche llegó Tagaki-san, el novio, a Suruga. Ella lo vio desde la ventana dirigirse resueltamente a la oficina del jefe de la policía. Le pidieron cuentas sobre la muchacha. Tagaki se comportó virilmente y declaró:

—Sí, es mi prometida.

Le aconsejaron devolverla a su patria, pero él se negó. Le dijeron que sería expulsado del ejército y desterrado a algún lugar remoto: él lo sabía.

Entonces quedaron en libertad él y ella. El, a la manera de Turgueniev, le besó la mano y no le hizo el menor reproche. Después la acompañó al tren y le dijo que en Osaka encontraría a su hermano; que él por el momento, "estaría un poco ocupado".

Desapareció en la oscuridad; el tren se internó entre montes oscuros. La muchacha permaneció en la más absoluta soledad, y se convenció de que él, Tagaki, era la única persona por quien sentía cariño y devoción, hacia la cual se sentía ligada y llena de gratitud, y también de incompreensión.

El vagón estaba bien iluminado; afuera todo eran tinieblas. Todas las cosas que la rodeaban le parecieron horribles e incomprensibles, sobre todo cuando los japoneses que viajaban en su compartimiento, hombres y mujeres, se desvistieron para dormir, sin ninguna vergüenza de mostrar el cuerpo desnudo, así como cuando, en algunas estaciones, vio comprar a través de las ventanillas té caliente en pequeñas botellas y cajas de madera de abeto que contenían una cena de arroz, pescado, rábanos, una servilleta de papel, un mondadientes y un par de palillos, con los que había que comer. Después se apagó la luz y los pasajeros comenza-

ron a dormir. Sofia Vasilievna no logró pegar un ojo en toda la noche, víctima de la soledad, de la incomprensión, del espanto. No entendía nada.

En Osaka fue la última en bajar al andén y se encontró inmediatamente ante un hombre en kimono de tela oscura a rayas, con los pies atados a trozos de madera. Se sintió muy ofendida por el silbido con que aquel individuo acompañó su propia reverencia, apoyando las manos abiertas sobre las rodillas, y de la tarjeta de visita que le entregó sin tenderle la mano: ella ignoraba que tal era la manera de saludar entre los japoneses; mientras ella estaba dispuesta a abrazar a su pariente, él ni siquiera se dignaba estrecharle la mano... Se quedó paralizada, sintiendo que ardía de humillación.

Él no sabía una sola palabra de ruso: le dio una palmadita en un hombro y le indicó la salida. Se pusieron en movimiento. Entraron en un automóvil. La ensordeció y la cegó la ciudad, comparada con la cual, Vladivostok era una aldea. Llegaron a un restaurante donde les sirvieron un desayuno a la inglesa: no comprendía por qué debía comer la fruta antes que el jamón y los huevos. El otro, dándole siempre una palmadita en el hombro, le indicaba lo que debía hacer, sin articular siquiera un sonido, sonriendo inexpresivamente de cuando en cuando. Después del desayuno la condujo a los excusados: ella no sabía que en Japón el retrete era común



para hombres y mujeres. Aterrada, le hizo señas de que saliera, el otro no comprendió y comenzó a orinar.

Volvieron a tomar el tren; él le compró una ración de alimentos empacada en una cajita de madera de pino, una botella de café y le puso en las manos (por primera vez en la vida de Sofia Vasilievna) los dos palillos para que comiera.

Por la noche bajaron del tren, y él la hizo sentarse en una ricksha: la sangre se le subió a las mejillas por esa sensación casi insoportable de desagrado que experimenta todo europeo al subir por primera vez en una ricksha... pero ya para entonces carecía de voluntad propia.

Atravesaron la ciudad de calles estrechas, siguieron después por callejones y senderos bordeados de cedros, al lado de cabañas escondidas entre el verdor del follaje y las flores; la ricksha los condujo, siguiendo la pendiente de una montaña, hacia el mar. Sobre una roca que caía a pico, en una pequeña explanada sobre el mar, en la bahía, bajo la fronda de los árboles, había una cabaña; se detuvieron frente a ella. De la cabaña salieron un anciano y una anciana, varios niños y una mujer joven, todos vestidos con kimonos, que le hicieron profundas reverencias sin tenderle la mano. No le permitieron entrar de inmediato; el hermano del novio le señaló los pies: ella no comprendía. Entonces la hizo sentarse, casi a la fuerza, y le quitó los zapatos. En el umbral de la casa las mujeres se arrodillaron rogándole que entrara. Toda la casa parecía un juguete; en la última habitación una ventana se abría sobre el amplio mar, el cielo, las rocas: aquel lado de la casa estaba situado sobre el abismo. En el suelo de la habitación había muchos platos y recipientes, y al lado de cada recipiente había un almohadón. Todos, ella también, se sentaron sobre esos almohadones, en el suelo, para cenar.

...Al día siguiente se presentó Tagaki-san, el prometido. Entró en kimono, y ella por un instante no reconoció a aquel hombre que se inclinó en una profundísima ceremonia primero ante el padre y el hermano, luego ante la madre y, finalmente, ante ella. Sofia Vasilievna habría querido arrojarse en



sus brazos, pero él retuvo por un minuto sus manos y, con aire de profunda cavilación, le besó una de ellas. Llegó por la mañana. Le hizo saber que había estado en Tokio, que lo habían licenciado del ejército y, como castigo, exiliado durante dos años, concediéndole pasar el tiempo del exilio en su pueblo, en casa de su padre: de aquella casa y de aquel peñasco no debería alejarse durante dos años.

Ella estaba feliz. El le había llevado de Tokio muchos kimonos. Ese mismo día fueron a registrar su matrimonio en la oficina correspondiente; ella, en kimono azul, con los cabellos rubios peinados a la japonesa, el *obi* (cinturón) que le dificultaba la respiración, oprimiéndole dolorosamente el pecho, y los coturnos de madera que le oprimían un callo entre los dedos de un pie. Dejó de ser Sofía Vasilievna Gnedij para convertirse en Tagaki-no-okusan. Y la única cosa con la que pudo pagarle al marido, al amado marido, no fue con gratitud, sino con auténtica pasión, cuando por la noche, en el suelo, envuelta en un kimono de noche, se le entregó, y en las pausas de la ternura, el dolor y el deseo, oían el estallido de las olas bajo ellos.

4

En otoño se marcharon todos, dejando solos a los jóvenes esposos. De Tokio les enviaron cajas con libros rusos, ingleses y japoneses. En su confusión, ella no cuenta casi nada sobre cómo pasaba el tiempo. Es fácil imaginar cómo soplaban los vientos del océano en otoño, el estruendo de las olas al golpear los peñascos, el frío y la soledad ante la estufa doméstica cuando se sentaban solos durante horas, días, semanas.

Pronto ella aprendió a saludar: "o-yasumi-

nasai", a despedirse: "sayonara", a dar las gracias: "do-ita-sima-site", a pedir que tuvieran la amabilidad de esperar mientras iba a llamar a su marido: "chotomatokudasai"... En su tiempo libre aprendió que el arroz, igual que el trigo, podían cocinarse de las maneras más diversas, y que así como los europeos no saben preparar el arroz, los japoneses no sabían hacer el pan. A través de los libros que el marido había recibido, aprendió que Puschkin comenzaba precisamente donde terminaba el programa escolar, que Puschkin no era algo muerto como un mamuth sino algo que vive y que vivirá siempre; por su marido y por los libros se enteró de que la literatura más grande y el pensamiento más profundo eran los rusos.

Su tiempo transcurría con la severa regularidad de la vida en el campo; con ciertas asperezas.

Por la mañana el marido se sentaba en el suelo con sus libros; ella cocinaba el arroz y los demás platos; bebían té, comían ciruelas en salmuera y arroz sin sal. El marido no era exigente: habría podido vivir meses enteros sólo de arroz, pero ella preparaba también algunos platos de la cocina rusa; iba por la mañana a la ciudad a hacer las compras y se asombraba de que los japoneses no vendieran los pollos enteros sino en piezas, podía comprar separadamente las alas, la pechuga, los muslos. En el crepúsculo, iban a pasear por la orilla del mar, o por las montañas hasta un pequeño templo; ella se acostumbró a caminar por los contornos, a saludar a los vecinos a la manera japonesa, haciendo reverencias profundas con las manos en las rodillas. Por la noche leían. Muchas noches las dedicaban a hacer el amor: el marido era apasionado y refinado en la pasión, por la larga cultura de sus antepasados, distinta a la europea; el primer día del matrimonio, la madre de él, sin decirle una palabra —ya que no tenían ningún medio común de

expresión— le regaló unos cuadritos eróticos en seda, que ilustraban ampliamente el amor sexual.

Ella amaba, respetaba y temía a su marido; lo respetaba porque era fuerte, noble, taciturno, y lo sabía todo; lo amaba y lo temía porque cuando ardía de pasión lograba subyugarla por completo. Había días en que su marido se comportaba de modo sombrío, cortés, esquivo, y, a pesar de su noble conducta, la trataba con severidad. A fin de cuentas era muy poco lo que sabía de él, nada de su familia: su suegro poseía en alguna parte una fábrica, algo relacionado con la seda.

A veces, llegaban a visitar a su marido algunos amigos de Tokio o de Kioto; en esas ocasiones él le pedía que se vistiera a la europea y que recibiera a los huéspedes a la manera europea; es decir, bebían el sake, el aguardiente japonés, junto con las visitas; después del segundo vaso sus ojos se inyectaban de sangre, hablaban sin cesar, y luego, ebrios, cantaban algunas canciones y se iban a la ciudad poco antes del amanecer.

Vivían en medio de una gran soledad, el frío del invierno sin nieve se transformaba en el sopor del verano, el mar se encrespaba durante las tormentas, pero era sereno y azul a la hora del reflujo: las

diarias jornadas de ella no se parecían siquiera a las cuentas de un rosario, porque éstas pueden ser contadas y recontadas, como suelen hacer los monjes europeos y los budistas, mientras que ella no podía contar sus días.

Aquí puede terminar el cuento sobre cómo se escriben los cuentos.

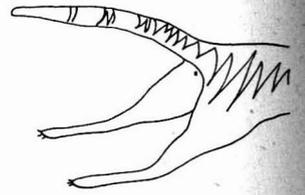
Pasó un año, otro, otro más.

Se cumplió el término del exilio, sin embargo se quedaron a vivir allí todavía otro año. Más tarde comenzó a llegar a su ermita mucha gente, que saludaba con profundas reverencias tanto a ella como a su marido; lo fotografiaban ante su biblioteca con ella al lado; le preguntaban sobre sus impresiones del Japón. Le pareció que toda aquella gente caía sobre ellos como guisantes salidos de un costal. Supo entonces que su marido había publicado una novela con enorme éxito. Le hicieron ver las revistas donde estaban fotografiados los dos en casa, cerca de casa, durante un paseo hacia el templo, durante un paseo a orillas del mar, él en kimono japonés, ella vestida a la europea.

Ya para entonces hablaba un poco de japonés. Muy pronto aprendió a desempeñar el papel de esposa de un escritor célebre, sin advertir el cambio que tiene lugar de manera misteriosa, ese cambio que consiste en no tener ya miedo de los extraños, sino en considerarlos como gente dispuesta a rendirle alguna cortesía. Pero no conocía la célebre novela de su marido ni el argumento. A menudo le hacía preguntas a su marido, quien respondía a su pregunta con un silencio convencional; tal vez porque en realidad el asunto no le interesaba demasiado ella dejó de insistir. Pasó el rosario de jaspe de sus días. Unos jóvenes cocineros preparaban ahora el arroz, y a la ciudad ella iba en automóvil, dándole órdenes en japonés al chofer. Cuando su suegro se presentaba, le hacía una reverencia más respetuosa que la que ella hacía para saludarlo.

No cabe duda de que Sofia Vasilievna habría sido la mujer perfecta del escritor Tagaki, igual que la mujer de Enrique Heine, que acostumbraba preguntarle a los amigos de su marido: "Me han dicho que Enrique ha escrito algo nuevo, ¿es cierto?..." Pero Sofia Vasilievna acabó por enterarse del contenido de la novela. Había llegado a casa el corres-





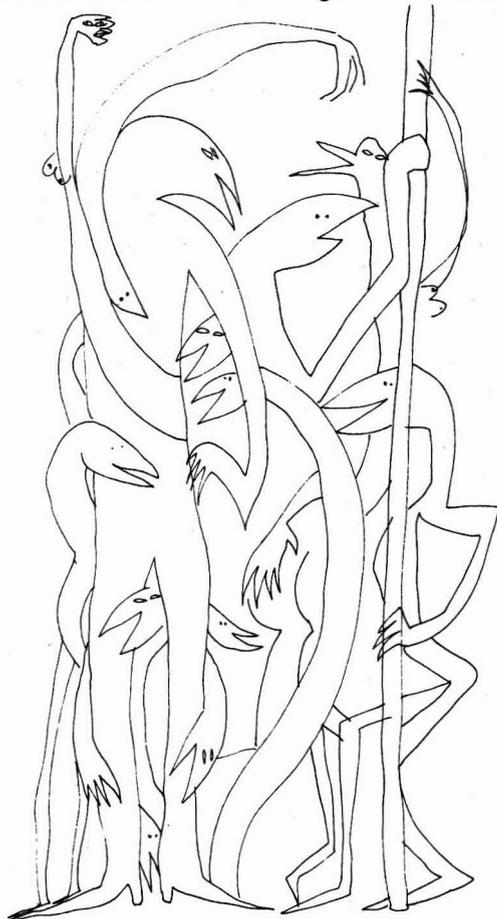
onsal de un periódico de la capital, quien hablaba ruso. Llegó cuando el marido estaba ausente. Fueron a pasear hasta el mar. Y junto al mar, después de conversar sobre algunas trivialidades, ella le preguntó cómo se explicaba el éxito de la novela de su marido, y qué era lo que consideraba fundamental en ella.

5

... Y esto es todo. Cuando en la ciudad de K. encontré en el archivo consular la autobiografía de Sofía Gnedij-Tagaki, compré al día siguiente la novela de su marido. Mi amigo Takahashi me refirió el contenido. Conservo todavía este libro en mi casa, en la calle Povarskaia. El cuarto capítulo de este cuento no lo escribí dejándome llevar por la imaginación, sino siguiendo casi punto por punto lo que me tradujo mi amigo Takahashi-san.

El escritor Tagaki, durante todo el tiempo que duró su exilio, había escrito sus observaciones sobre la esposa, esa rusa que no sabía que la grandeza de Rusia comenzaba precisamente después de los programas escolares, y que la grandeza de la cultura rusa consistía en saber meditar.

La moral japonesa no tiene el pudor del cuerpo desnudo, de las funciones naturales del hombre, del acto sexual: la novela de Tagaki-san había sido



escrita con minuciosidad clínica... y con meditaciones al estilo ruso. Tagaki-san meditaba sobre el tiempo, sobre los pensamientos y sobre el cuerpo de su mujer... Cuando a la orilla del mar, el corresponsal del periódico de la capital discurría con Tagaki-no-okusan, la mujer del célebre escritor, puso ante ella no un espejo sino la filosofía de los espejos; ella se vio así misma vivir entre las páginas de papel; no era tan importante el hecho de que en la novela se describiera con detalles clínicos cómo temblaba ella en los momentos de pasión y el desorden de sus vísceras; no, lo terrible, lo terrible para *ella* era otra cosa. Comprendió que todo, que toda su vida había sido material de observación, que el marido la había estado espiando cada momento de su vida... allí comenzaba lo horrible; eso era una traición excesivamente cruel a todo lo que en ella alentaba. Fue entonces cuando pidió, por medio del consulado, ser repatriada a Vladivostok.

He leído y releído con la mayor atención su autobiografía: estaba escrita siempre con la misma sensibilidad, con monotonía, sin efectos; las partes de la autobiografía de esta mujercita insignificante donde —a saber por qué— se describían la infancia, la escuela y la vida de Vladivostok y también las jornadas japonesas, estaban escritas con la misma insipidez con que se escriben las cartas de amigas de sexto año de la escuela municipal, o del segundo curso de los institutos para muchachas nobles, según las reglas de composición escolar; pero en la última parte (en la que arrojaba alguna luz sobre su vida conyugal) esta mujer había sabido encontrar palabras verdaderas y grandes de simplicidad y claridad, como supo encontrar la fuerza para actuar simple y claramente.

Abandonó la condición de mujer de un escritor célebre, el amor y las costumbres adquiridas y volvió a Vladivostok a las habitaciones desnudas de las profesoras de escuela elemental.

6

Eso es todo.

Ella: vivió su autobiografía hasta el fondo; yo escribí su biografía, escribiendo que pasar a través de la muerte es bastante más cruel que matar a un hombre.

El: escribió una novela hermosísima.

Que sean los otros quienes juzguen, no yo. Mi trabajo se reduce a meditar: sobre todas las cosas, y, también, en particular, sobre cómo se deben escribir los cuentos.

La zorra es el dios de la astucia y de la traición: si el espíritu de la zorra penetra en un hombre, la raza de ese hombre está maldita.

¡La zorra es el Dios de los escritores!

Uzkoie, 5 de noviembre de 1926

JULIÁN MEZA

LA IDEA DE LA REVOLUCIÓN

1. *El acontecimiento Revolución*

Por sus orígenes, la Revolución es francesa. 1789 y, más aún, 1793 (la Revolución de los jacobinos) están en el origen del espíritu revolucionario que, en relativamente poco tiempo, por oleadas sucesivas y progresivamente modificado, se adueñó del planeta.

1789 y 1793 no son, por tanto, sólo dos fechas nacionales.

Son nacionales porque constituyen un hito fundamental en la historia del proceso modernizador (el paso de la sociedad agraria a la sociedad industrial, en opinión de Barrington Moore) de Francia. No son nacionales en la medida en que señalan el origen de la larga marcha revolucionaria que la teoría marxista designa como puente que conduce de la prehistoria a la historia de la humanidad. Y esto no podía haber sido de otra manera, dado que hasta entonces la Idea de Revolución era inexistente.

Como subversión social y como Idea, la Revolución es acontecimiento que parte de la conquista del mundo en 1789.

Como subversión social la Revolución es acontecimiento porque constituye una forma de rebelión hasta entonces inédita, que se presenta de manera inesperada.

Como Idea, la Revolución también es acontecimiento porque hasta entonces no había sido sistemáticamente pensada.

Subversión social e Idea hacen de la Revolución un doble acontecimiento que inaugura hechos y teorías. Y precisamente por ser acontecimiento, la Revolución francesa no es simple realización (¿dialéctica?) del ideal humanista que, por regla general, se quiere situar de manera absoluta, en la Ilustración.

La mitologizada toma de la Bastilla y la entrada en escena de los *sansculottes* no son la realización de un proyecto político que persigue, por ejemplo, el establecimiento de la voluntad general a la que aspiraba Rousseau. Estas y todas las demás acciones que pueblan el acontecimiento denominado Revolución francesa son inesperadas; se trata de hechos insólitos que van más allá, o se quedan más acá, de lo previsto por la Razón.

Los hombres de la Ilustración vislumbran, a veces, la posibilidad de una sociedad en la que no existan los viejos privilegios feudales que entorpecen la marcha de la Razón y demoran la homologación de los hombres por intermedio de la igualdad. Pero no aspiran a la abolición de estos privilegios simplemente porque quieren que los hombres puedan vivir fraternal y libremente.

Hacia mediados del siglo XVIII los hombres de letras franceses se convierten en los principales hombres políticos de su país. A menudo, no hacen política, pero sus escritos son, con mucha frecuencia, la política. Su pensamiento gira esencialmente

en torno a la idea de que es preciso sustituir las costumbres tradicionales y complicadas (feudales) por reglas simples y muy elementales, extraídas de la Razón y de la ley natural (Tocqueville). Y de aquí precisamente que su reflexión política no sea ajena al incremento progresivo del poder y de los derechos de la autoridad pública o, lo que es lo mismo, al centralismo y al absolutismo de la monarquía, antes de la Revolución francesa.

El centralismo administrativo es obra del *ancien régime* y no, como con frecuencia se cree, de la Revolución o del Imperio; estos sólo lo hicieron más racional y más científico. Más aún: la Revolución política de 1789 fue precedida de una verdadera Revolución administrativa que, como auténtica reforma, contribuyó a hacer impredecible el gran acontecimiento. Y por esto mismo ni siquiera la inteligencia que exigía cambios fue capaz de advertirlos. Sin augures ni profetas, la Revolución llegó cuando menos se le esperaba.

Las explicaciones teleológicas, que, *a posteriori*, hacen de la Revolución francesa el corolario inevitable tanto de una serie interminable de catástrofes naturales, económicas y políticas (que, en ocasiones, poco falta para hacerlas remontarse a los primeros tiempos de la cristiandad), cuanto de un universo de ideas positivas que supuestamente la prefiguran, a menudo hacen caso omiso del acontecimiento como tal. Y esto nada más con el propósito de imponer las lucubraciones finalistas y fatalistas de la historia en la que se funda la creencia en el inevitable advenimiento de futuras revoluciones bienhechoras. Es decir, de la Razón ingobernable de la historia que los hombres a lo sumo pueden aspirar a obedecer.

La Ilustración no es ajena a la Revolución. Pero su relación con la Revolución se debe más a que ésta hará al fin posible la existencia de un Estado racionalmente centralizado y poderoso, que a las ideas de libertad que, como fuegos de artificio, apenas iluminan el cielo revolucionario.

La Revolución de 1789 escribe un punto y aparte —no un punto final— en la historia del *ancien régime*. Este no se desploma milagrosamente, como las murallas de Jericó, a los primeros acordes de la Marsellesa. Más aún: muchos hombres del *ancien régime* no son ajenos a las empresas de remodelamiento del orden que se inician cuando todavía la Bastilla no ha sido completamente derribada.

La Revolución hace posible, por sobre todas las cosas —incluidas las soluciones de la política liberal y radical demócrata—, el proyecto de construcción del Estado centralizado, al que ya aspiraban los poderes desde ese final del Renacimiento (Valla, Erasmo, Maquiavelo y Guichardin) tan admirado por Voltaire. Cassirer (*Filosofía de la Ilustración*) no se equivoca cuando afirma que, a partir de *El Príncipe* de Maquiavelo y de la obra de Bodino sobre el Estado, se elabora, cada vez con mayor vigor, la doctrina de que el detentador del máximo



poder estatal no está sometido a ninguna condición jurídica; es decir, a ningún contrato social.

Vía la Razón, que se opone al oscurantismo y a la ignorancia, ya en el Renacimiento se aspira, pues, al centralismo y, más aún, al absolutismo. Pero es sobre todo a partir de la Reforma cuando esta aspiración, que más tarde hará suya la Ilustración, se descubre con toda claridad en los destellos de la Razón.

La Ilustración es hija de la Reforma: de Erasmo a Voltaire hay un hilo conductor que, en efecto, va de la Reforma a la Ilustración, pasando por la Contrarreforma (de los jesuitas): la Razón (Trevor Roper: *De la Réforme aux Lumières*).

Además de los acontecimientos económicos y sociales que modifican el mundo del siglo XVI al siglo XVIII, se produce entonces un acontecimiento mayor: la llegada de la Razón, que sacudirá al planeta como no había sido sacudido jamás, pues la Razón es, por vez primera, Razón, dirá más tarde Hegel. Y la Razón desprecia el pasado por pensar a los habitantes de éste como moradores del reino de las tinieblas: menores de edad ignorantes de todo —incluida su escasa razón.

Rudimentaria en los primeros tiempos de la humanidad, la razón ha ido lenta pero seguramente desembarazándose de todos los impedimentos de la naturaleza humana, progresando siempre, sin retroceder nunca, *apuntando a un uniforme futuro de la humanidad* que, sin lugar a dudas, se observa

ya desde el lugar y en el momento en que así habla Condorcet, más tarde apoyado por Kant:

“la Ilustración es cuando el hombre abandona la minoría de edad”; y sobre todo por Hegel:

“Desde que el sol está en el firmamento y los planetas giran en torno a él, no se había visto que el hombre se apoyase sobre su cabeza, esto es, sobre el pensamiento, y edificase la realidad conforme al pensamiento” (*Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*).

Las aspiraciones de la Razón al centralismo y a su hegemonía absoluta atentaban, pues, contra los vestigios del mundo feudal que, por otra parte, de ninguna manera fueron rápida y radicalmente abolidos por la Revolución. El pasado, con sus costumbres tradicionales y complicadas, se atrincheró en muchos rincones de Francia y sobrevivió al embate revolucionario hasta bien entrado el siglo XIX, como si de alguna manera se sospechase que de las desventuras del *ancien régime* se pasaría a las desventuras de la modernidad.

Como subversión social, la Revolución cuenta con menos partidarios de los que regularmente se le suelen atribuir en textos y academias. Es cierto que, sobre todo, buena parte de la población urbana de la época recibe a la Revolución con salvos atronadoras. Pero no hay que olvidar que, como lo señala Hobsbawm, el mundo era entonces predominantemente agrario. Y la gran mayoría de los habitantes de ese mundo o no aclama a la Revolución o bien la recibe con desagrado.

Contra la mitología marxista que ha hecho de la Revolución francesa un acontecimiento nacionalmente aclamado atentan los trabajos de autores que, como Barrington Moore en *Los orígenes sociales de la dictadura y la democracia*, dan pruebas de la oposición a la Revolución por parte del mundo agrario que, en efecto, padecía la dominación de los señores, pero que sobre todo resistía a las acciones del poder centralizado monárquico. Y así vista, la Revolución es, más que una bendición, una calamidad contra la que, a menudo, la gente se defiende: numerosos son los pobres del campo que no ven en ella el instrumento liberador del que hablan los activistas revolucionarios de la época, sino un monstruo urbano que los despoja de sus productos de la tierra para alimentar a sus incondicionales.

El pensamiento ilustrado —dicen Horkheimer y Adorno en *Dialéctica del Iluminismo*— apunta a la libertad, pero sus relaciones con las instituciones a las que se liga implican imposiciones todavía más graves que las del pasado.

La Revolución de 1789 no fue, pues, la realización conciente de un deseo (ni menos aún de un proyecto) liberador, sabia y pacientemente elaborado por los ilustrados; fue una conmoción inesperada que desquició el orden social, aunque no al punto de llegar a ser incontrolable por los partidarios de las tendencias absolutistas y centralistas





que, en cierta medida, se apoyaban en el pensamiento reformador de la época (= los contratos sociales). Y de aquí precisamente que la Idea de la Revolución como resultado de un proyecto sea también un acontecimiento.

Más allá de los hechos y las ideas que pululan en el interior de la Revolución y que guardan, en efecto, cierta relación con el pensamiento ilustrado, la Revolución empieza a ser pensada como proyecto de transformación social más tarde. Es entonces cuando se empiezan a hacer coincidir a la fuerza, en el plano de la Teoría, los hechos y las ideas.

Como subversión social, la Revolución social trastoca el mundo. Pero este trastocamiento tiene límites que se evidencian ya durante la dictadura jacobina, más todavía con Napoleón y, sobre todo, en el momento de la restauración monárquica (1815).

En cierta forma, el mundo de antes de la Revolución iba al abismo: rebasado por sus propios progresos se debatía, incluso violentamente, entre la costumbre y la innovación. Pero también en buena medida ese mismo mundo se aferraba al pasado como forma de no ir al abismo. Y se aferraba con tal fuerza a su pasado que engendró una fuerte resistencia —inusitada sólo para quienes piensan el deseo de progreso como “conciencia social” dominante— a la Revolución.

Es cierto que, en 1789, muchos franceses hicieron todo lo posible por hacer tabla rasa de su histo-

ria; tomaron todo tipo de precauciones para no llevar nada del pasado a su nueva condición; se impusieron todo género de coacciones para modelarse de manera diferente a sus padres; no olvidaron nada para hacerse irreconocibles (Tocqueville). Y no pocos lo consiguieron. Pero no todos los franceses participaron en esta tarea, y menos aún puede decirse que todos sus esfuerzos fructificaron: más de cien años después de la Revolución buena parte del mundo francés seguía anclado en su pasado. La Vendée es un ejemplo indiscutible de las resistencias al progreso sobre el que caminaba la Revolución (Cf. “La Vendée: los campesinos contra la Revolución” en Barrington Moore, op. cit.).

Como Idea, en cambio, la Revolución produce mayores y más rápidos efectos demoledores.

Prácticamente ninguna de las ilustres cabezas pensantes de la época preserva inmaculada su reflexión; todas ellas sucumben en el mare magnum de ideas que decretan la institución del reino de la libertad y de la fraternidad entre franceses. Y aún cuando estos ideales escasamente llegan a ser realidad, la Razón de los ilustrados se impone y la intelligentsia política da principio a la loca persecución de los enemigos de la libertad. “La Revolución es la guerra de la libertad contra sus enemigos” (Robespierre). La guillotina se pone en funcionamiento y arregla cuentas con el “enemigo interior”. Después, frente a los monstruos engendrados por el sueño de la Razón, los sacerdotes del ideal revolucionario declaran a éste, aislado y amenazado por todas partes y deciden que lo único que queda por hacer es llevar la Revolución fuera e imponérsela a quienes la amenazan y la aíslan. Y así se hará. Pero antes de salir a recorrer el mundo, guiada por las ciudadanas bayonetas, la Revolución se hará fuerte: buscará socios, establecerá alianzas, pactará, se venderá como Idea y transformará en sus compañeros de viaje a los ilustrados de otros países.

A la corta noche del sueño literario se impone la pesadilla centralizadora que envuelve al ciudadano con el uniforme del soldado y transforma a los “representantes del puñal” en “guardias de honor” de toda Europa.

2. A caballo sobre la Revolución

Todavía no dejaba de azotar a Francia el vendaval revolucionario cuando la Revolución ya era imitada y, por ésta y por otras vías, aclamada en el interior de los futuros Estados europeos.

En *L'ère des révolutions* Eric Hobsbawm señala con acierto que incluso las modernas banderas nacionales surgieron entonces, a imitación de la bandera francesa: la Revolución francesa le dio al mundo las grandes revoluciones y sus ideas, a tal punto que una bandera tricolor se convirtió en el emblema de casi todas las nuevas naciones. Pero, ciertamente, lo que desde entonces se empieza a imitar con mayor fidelidad no son los emblemas, sino las ideas: la Revolución francesa entregó al





mundo el vocabulario y las soluciones de la política liberal y radical demócrata; dio el primer gran ejemplo, el vocabulario e incluso el concepto de nacionalismo. Proporcionó los códigos civiles y el modelo de una organización científica y técnica (=racional) de la sociedad. Por la influencia francesa la ideología de la modernidad y su primogénito, el progreso (pan nuestro de nuestros días) penetró las antiguas civilizaciones que, hasta entonces, habían resistido a las ideas europeas (Hobsbawn).

Pero si bien la Revolución francesa iba a modificar el mundo, antes modificó Europa.

Poseído por el espíritu revolucionario de la época, Hegel saludó la entrada de Napoleón en Jena con estas palabras: "Hoy vi pasar bajo mi ventana al alma del mundo". Y es que, para entonces, a la imitación de la Revolución había sucedido ya su exportación y su corolario: la aceptación sumisa, por conveniencia, de esa imposición.

Hegel ve en Napoleón el alma del mundo porque quienes entonces aspiran a la Revolución en el resto de Europa, ven en Bonaparte la encarnación de los ideales de 1789 —incluidas las degollinas de su Termidor y sus guerras de conquista; la Revolución no puede ser pacífica, la Revolución tiene que ser violenta— dirán más tarde sus sistematizadores científicos; pero ya Hegel avala la violencia de la Revolución: pese a no creer en su ala radical, está de acuerdo con la tiranía; la piensa instrumento insustituible para la creación del Estado nacional que se funda en la Razón absoluta (del alma del mundo). Y esta manera de pensar los acontecimientos no traiciona la realidad: el ejército revolu-

cionario (más tarde imperial) que partió a la conquista de Europa encarnaba la ambición totalizadora que hizo de la Revolución tiranía.

A diferencia de Fichte, que incluso aceptó a los jacobinos, pero que después de la derrota de Jena se volvió patriota (hasta el punto de llegar a creer que los alemanes eran el pueblo elegido), Hegel sigue creyendo en la Revolución y admira el orden impuesto en Francia por Napoleón con el golpe de Estado de 1899 porque espera que Bonaparte sienta las bases para la edificación del Estado político germano. Muerto Napoleón —y en esto Hegel sigue de cerca a Fichte—, el portador del espíritu absoluto será el pueblo alemán.

Hegel es de aquellos que piensan el nuevo orden surgido de la Revolución francesa como el instrumento que puede forjar la unidad política de la nación alemana y, por esta vía, hacer posible su gran pasión: la existencia real (= racional) del espíritu absoluto, encarnado en el Estado moderno, el único en donde, según él, el hombre puede tener una existencia racional (= real). Pero Hegel no es sino uno entre los numerosos exponentes de las tendencias políticas y filosóficas que se forjan al amparo de la gran Revolución.

Independientemente de las finalidades específicas que persigue, el pensamiento político y filosófico de la época sabe que el ideal procede de Francia. Todos aquellos que configuraban el pensamiento ilustrado, que habían pasado a formar parte de su causa o que, simplemente simpatizaban con él, admiran embelesados a la que consideran su consecuencia lógica: la gran Revolución. Y a este vasto

movimiento de admiración no escapa ninguno de los grandes filósofos y poetas del apotético final del siglo XVIII y del revolucionario amanecer del siglo XIX:

junto a Hegel y Fichte, Beethoven, Kant, Herder, Shelling, Shiller y Höelderling en Alemania están incondicionalmente del lado de la Revolución; Blake, Coleridge, Robert Burns, Southey, Bentham y Priestly en Inglaterra se convierten en algunos de los primeros compañeros de viaje de la Revolución.

Influido por la "voluntad general" de Rousseau, Kant (cuya ciudad natal fue borrada del mapa por otra Revolución, que dejó de llamarla Königsberg y la rebautizó con el nombre de Kalinigrado cuando se volvió territorio ruso) creía en un orden universal, dirigido por una ley racional. Para él la historia es progreso. Y puesto que el progreso es llevado a Alemania por Napoleón, éste es la historia en la que cree hasta el final de su vida. Para otros, como Beethoven y Höelderling, el desengaño sobrevendrá pronto, tan pronto como se inician las campañas napoleónicas y aún antes. Pero la mayoría, como Hegel y Kant, se aferrará firmemente al ideal.

Los jacobinos alemanes acogen muy bien a los invasores franceses, en particular en Mayence y en el suroeste; ayudan a la conquista y proporcionan al invasor administradores políticos seguros. En otros lugares los jacobinos crean repúblicas saté-

tes que después anexas a Francia, como le ocurre a Bélgica en 1795. También en 1795, los Países Bajos se convierten en la República de Batavia. Son anexados a Francia el gran ducado de Berg, en el Ruhr, el reino de Westfalia y la margen izquierda del Rin. Suiza se convierte en la república Helvética en 1798 y también es anexada. En Italia se crean: la república Cisalpina (1797), la república Ligura (1797), la república Romana (1798) y la república de Nápoles (1798), verdaderos Estados satélites de Francia.

A la novedad de la Revolución sucedieron, pues, su imitación y su exportación.

Imitar a la Revolución será entonces —como lo es ahora— creer ciegamente en la fraternal libertad que, en su momento, prometía la Revolución francesa para todos.

La exportación de la Revolución fue, por su parte, el punto de partida de una serie de guerras de conquista y anexión enmascaradas —sólo en un primer momento— por la idea de que la Revolución triunfante, rodeada de monarquías absolutistas que la asediaban, no podía sobrevivir sino a condición de imponerse más allá de sus fronteras como el instrumento al fin hallado de la libertad. Y de aquí el doble juego que, en lo sucesivo, hará escuela entre revolucionarios: como cuna de la Revolución, Francia llamaba a los pueblos del mundo a liberarse de la tiranía y a abrazar la causa de la libertad; como Estado, Francia se aliaba o se enfrentaba a otros Estados, según sus necesidades o intereses. Y precisamente por esto dio principio la aventura napoleónica, que nunca fue (nunca pudo ser) una guerra defensiva, sino una sucesión de guerras de conquista y anexión, cuyo eje político va del Directorio (1799-1804) al imperio (1804-1814), atraviesa el Consulado (1799-1804) y llega a su desmembramiento con la Monarquía Restaurada (1815-1830).

La Revolución francesa fue el primer gran movimiento de ideas, surgido en el seno de la cristiandad, que tuvo efectos reales aún en el mundo islámico; su influencia se hizo sentir hasta en Bengala, donde Ram Mohan Roy fundó el primer movimiento de reforma hindú (Hobsbawn).

No fue la Revolución norteamericana, sino la francesa, la que influyó considerablemente en las revoluciones de independencia y de reforma que se libraron durante el siglo XIX en América Latina. En buena medida, los norteamericanos fueron simples ejecutores de algunas de las ideas centralizadoras de la Ilustración. Una Revolución pragmática como la norteamericana no podía influir en América Latina de la manera como influyó la Revolución francesa, con su espectacular movimiento de ideas y sus programas. Y tan es así que en los discursos sobre la Idea de Revolución el modelo elegido como objeto privilegiado de reflexión, por el pensamiento político y filosófico del siglo XIX, es precisamente la Revolución francesa.



JORGE CARRIÓN

CAPITALISMO MONOPOLISTA DE ESTADO Y SISTEMA POLÍTICO EN MÉXICO

La pobreza, "degollamiento herodiano de inocentes", extinción de pueblos enteros (...) es el precio que la humanidad debe pagar por la colosal realización del capitalismo: la socialización del trabajo y la concentración de la producción.

Mikhail Lifshitz

Con frecuencia, en México *sistema político* tiene la más estrecha connotación: la ley constitucional referente al método de las elecciones, con las respectivas reglamentarias para efectuar aquéllas y por la otra parte, el modo, la forma y los precedimientos por medio de los cuales el Estado integra el aparato gubernamental y con éste fundamentalmente el represivo y castrense que le sirven de soporte. En el más estricto y gramatical sentido de connotación, respecto al sistema mexicano, quiere decir que éste tiene una acepción principal y otra secundaria. La principal es constitucional y pretende asegurar que las elecciones en todos sus niveles sean universales en el sufragio y secretas en la emisión del voto. A esta acepción principal el Estado la califica como la esencia de la "democracia". Esta se prescribe de una vez por todas, es eterna y no histórica. El resto del sistema, perteneciente a la acepción secundaria puede cambiar, derogarse, modificarse, parcharse, recomponerse siempre y cuando no toque ni altere aquella esencia y al tocarla subvierta la posesión del poder por una clase.

Lo que sí se puede decir, y se dice, es que los cambios, las reformas que a 63 años de promulgado han dejado el artículo constitucional de elecciones como un texto arlequinesco, no amplían la democracia, ni la profundizan. De modo artificial pretenden extender el espectro del "pluripartidismo" e incluso se proponen dar al país una extravagante composición social: la mayoría que trabaja, crea el producto social, genera la riqueza con la aportación de la plusvalía que le es extraída por la clase dominante, pasa a ser una minoría política, en tanto que la somera clase poseedora de los medios de producción y del capital producido por aquella plusvalía sustraída a la clase obrera, es —porque gobierna, decide, manda, penaliza, etcétera— la "mayoría" que generosamente, sin quebrar la rigidez dual de la connotación gramatical, reforma para evitar que el sistema y el control se le escape de las manos. Reforma para no cambiar; para reproducir y mantener el sistema capitalista.

En los países en que el desarrollo del capitalismo fue temprano y coincidió con la etapa de libre competencia, el sistema político compuesto por varios partidos llenó importantes funciones. En primer lugar se puede decir que tales partidos —sobre todo en la medida en que representaban intereses concretos e ideologías propias de clases o fracciones de éstas en relación de competencia— fueron una de las causas del desarrollo histórico de la democracia. Y esto nada menos que en países con monarquías absolutas de participación de los llamados estados muy escasamente limitada. Tal es el caso particularmente en Francia, donde el nacimiento de los

partidos favorece el paso de la democracia durante los años de 1815 a 1848.¹ Diversas modalidades adopta el proceso de las relaciones entre partidos y Estado en los distintos "modelos" clásicos del capitalismo: Inglaterra y Francia, sobre todo. Al mismo tiempo, junto al sistema de los partidos y fracciones burguesas, que en última instancia configuran el Estado, sus bases sociales y políticas, y el plejo de relaciones con la sociedad civil, la clase obrera al obtener la garantía del sufragio universal, culmina las posibilidades políticas inherentes a su posición dentro del capitalismo. Pero engendra *in nuce* otro sistema con su propia dinámica histórica: la que al combatir la explotación y condiciones de vida del proletariado implica, en unidad contradictoria, la abolición de todas las clases.

Lo genérico en los países en que la burguesía derrota al feudalismo y a la aristocracia es que el crecimiento y proliferación de partidos induce, incluso en las monarquías, la evolución del parlamentarismo. Primero, éste es meramente electoral, producto del resultado del padrón del censo respectivo. Pero a causa de la creciente polarización de clases se convierte en parlamentarismo democrático burgués y deja de ser puramente censal. Esto es producto ante todo del desarrollo de la clase obrera, no sólo en sus aspectos reivindicativos y economicistas, sino en la imposición de triunfos políticos a la burguesía que ésta tiene que aceptarlos no sólo porque aquella clase fue su aliada original políticamente en el triunfo contra la aristocracia, sino porque paulatinamente el Estado asume su carácter de *capitalista general* y tiene por tanto que hacer concesiones al proletariado. Las distintas facciones de la burguesía son incapaces de aceptar esas concesiones dada la particularidad de sus intereses y su relación antagónica con la clase obrera, resultado de la contradicción principal del capitalismo: proletariado/burguesía.

Un sistema político así no es algo dado, eterno o exclusivo resultante de la superestructura y la legislación que la regula. Es un proceso en que la lucha de clases, la estructura de éstas, sus cambios y la creciente polarización que el capitalismo genera por su dinámica misma es determinante de la orientación peculiar de la democracia y del "sistema político" adecuado naturalmente a cada fase del desenvolvimiento del capitalismo y variable por ello. Los partidos políticos, en términos generales, reflejan la estructura de las clases, organizan políticamente a las fracciones de éstas y les dan lugar en el nexo del Estado —sociedad política— con la sociedad civil. La práctica de los partidos políti-

¹ "Los partidos en efecto, han contribuido a la organización de las ideologías burguesas, permitiendo a las diferentes clases y facciones de clases formular sus intereses y reivindicaciones en términos políticos. El pluripartidismo, por otra parte, ha sido un factor para el nacimiento de la creación del parlamentarismo", André y Francine Demichel, "Estado y partidos políticos en Francia", *Cahiers du communisme*, año 53, No. 2, febrero de 1977.

cos se da en el seno de la lucha de clases. Esto aparece nitidamente en la fase de libre concurrencia del capitalismo en donde la burguesía sostiene una multivariada de partidos, orientados todos los de cariz burgués a la reproducción del sistema, pero competitivos en la obtención del poder y el aparato del Estado. Esta competencia se disuelve *en consenso* cuando la lucha hace ascender la fuerza de la clase obrera. Dentro de los partidos mismos existen por eso contradicciones que permiten el juego democrático, según cual sea la tendencia o fracción partidaria y aun alianzas con los otros partidos de la clase dominante. La libre competencia del capitalismo implica así a la vez el pluripartidismo y la independencia política de ellos, la mayoría de naturaleza burguesa, respecto al Estado. Asimismo esa independencia se da en una constelación burguesa de *interdependencia*, a la que el Estado consolida con su capacidad de ejercicio de la autonomía relativa que posee ante su propia clase.

En cambio la fase monopolista prescinde y aun tiene necesidad de eliminar tal pluripartidismo. El poder de los monopolios, conducente, al través de una etapa de capitalismo de Estado, a la fase actual de capitalismo monopolista de Estado, tiene estricta necesidad de un partido mayoritario aunque éste no aparezca como tal, sino se disfraza ya sea dividido en varios, multiplicado en fracciones, o bien cubierto con el ficticio manto del bipartidismo que

no implica antagonismo, como ocurre en los EUA.

Circunstancias internacionales del capitalismo también obligan tal cancelación real del pluripartidismo: cuando ya en dimensión planetaria la contradicción principal aparece como la de capitalismo/socialismo, el Estado burgués no puede aceptar ilimitadamente, sino bajo reglas de juego que nulifiquen su acción real, el pluripartidismo que, de otro modo, llevaría en su almendra la posibilidad de escoger la vía del socialismo. El CME no sólo exige e implica la intervención del Estado —fusinado con la oligarquía— en las relaciones de producción, sino también en las políticas, y en general en todos los vínculos sociales.

Como México hay muchos, pero con sus particularidades

Tras de lograr su independencia política México, en el cual el capitalismo se fue forjando más que en una lucha contra el feudalismo, cuyas formas no fueron las del europeo y desde un principio adoptaron tipos de explotación mercantilista y lucro precapitalistas, pasa una larga etapa de luchas de dos corrientes políticas: la de los liberales y la de los conservadores. Ellas, si bien mantienen en sus respectivas entrañas contradicciones diferentes y expresan grados diversos de la lucha de clases no reflejan la estructura de éstas en el país. Son luchas por el poder político en que alternativamente las fracciones liberales y conservadoras se apoyan ciertamente en los movimientos de masas y buscan sus bases sociales en éstas, pero que no revelan con claridad la estructura de clases en sí, ni su polarización todavía exigua debido al anémico desarrollo económico. Los liberales, más próximos a la búsqueda e institución de una sociedad moderna históricamente, obtienen el triunfo en gran parte porque su "proyecto" estaba más cercano a las reivindicaciones y aspiraciones de las masas populares y mucho más todavía a los intereses de la incipiente burguesía mexicana constituida en clase dominante.

Pero era ya tarde para que México, al salir de la dependencia colonial, no cayera en las brasas de la dependencia estructural del imperialismo. Este se había iniciado como fase superior monopolista del sistema del capitalismo, cuando el país, durante los últimos 25 años del siglo pasado la formación socioeconómica dominante, era capitalista aunque junto a ella subsistieran residuos de otras. Es decir, México se inserta en una fase del capitalismo ya internacional a la sazón, la del imperialismo, que incluso tiene aunque en forma incipiente los rasgos de lo que hoy con tanta insistencia se llama internacionalización del capital. El capitalismo del país se inserta en la estructura del imperialismo; no conoce, ni en lo económico ni en lo político, la libre concurrencia. La libertad política había librado a México del colonialismo y la dependencia ante la



metrópoli española. El imperialismo hace de la dependencia de México una de carácter estructural y conduce inevitablemente a lo que bien entendido es capitalismo del subdesarrollo. En éste la contradicción fundamental producción social/apropiación privada, se agudiza por la condición de clase dominante-dominada de la burguesía doméstica. Dicho sumariamente, aquella contradicción que deriva en la principal, burguesía/clase obrera, se intensifica porque la internacionalización del capital implícita en el imperialismo es principalmente extensión universal del antagonismo apropiación privada/producción social. Justamente lo "patético" de los pretendidos esfuerzos limanturiano-porfiristas por "diversificar" la dependencia y hacer competir los necesarios capitales extranjeros del imperialismo, fue que no tenían —o no les interesaba—, esta esencia contradictoria del capital internacionalizado. Patetismo que en otro plano se da hoy cuando se pone en relieve el influjo de la internacionalización del capital enfocándolo exclusivamente a la actividad de las transnacionales.

El fenómeno es general en América Latina. No es que "como México no haya dos", sino que en cada país latinoamericano la dependencia estructural, el sistema político y los modos como se transita hacia el CME —ya insertos todos en el sistema imperialista— obedecen a peculiares circunstancias históricas, económicas, sociales y políticas —adop-

tan diversas formas—, ninguna de las cuales invalida con su particularidad las leyes del desarrollo de las sociedades. Lo que la fase monopolista del capitalismo acentúa cada día más, sobre todo en la actual de CME, es la ley de desigualdad del desarrollo, que influye también para recalcar las diferencias entre los países con capitalismo del subdesarrollo y dependientes estructuralmente.

La revolución burguesa/antiburguesa

Hay un mito de la revolución de 1910 y hay una realidad histórica de ese movimiento. Cuando la revolución se inicia se lucha políticamente contra el dominio del Estado por una fracción de la burguesía. Quiere esto decir que la revolución, ni en sus comienzos ni durante su etapa armada en que se exagera la lucha de clases, pero en la que a la postre las fuerzas más radicales, y con ellas las masas populares y campesinas y obreras, resultan derrotadas, no tuvo un carácter antifeudal. De ahí el carácter predominantemente político de sus comienzos, y también el que en el desenvolvimiento armado de la lucha de clases de 1913 a 1916, las grandes demandas de las masas —sin cuyo concurso no hubiera podido triunfar como revolución burguesa la nueva burguesía antiporfiriana—, fueran siendo paulatinamente envueltas en el manto del reformismo, el paternalismo y la "humanización" de sus condiciones de vida. Todo a la postre desembocó en el programa de reformas contenido en la Constitución de 1917.

En términos generales este programa, en sus artículos fundamentales, lejos de proponerse terminar con el capitalismo, se propuso reforzarlo. Particularmente, con las leyes más equivocadamente señaladas como "socialistas" —el artículo 27 constitucional y el 123— la burguesía triunfante en la revolución sentó las bases sobre las que se desarrollaría, primero, el capitalismo de Estado y más tarde, hoy, el CME.

Esto no ocurrió sin contradicciones, luchas y aun cruentos conflictos con fracciones burguesas y pequeñoburguesas del país, e incluso con capitalistas extranjeros (los de los EUA, principalmente) que creyeron ver en ellas lo contrario de lo que a la postre se convirtió en nuevos "modelos" de dependencia. Esto no quiere decir que la revolución no haya tenido importancia. En el marco de la dependencia estructural hizo crecer las fuerzas productivas, aceleró el proceso del capitalismo y acortó las fases de éste que llevaron desde el de Estado hasta la actual de CME. Aunque eliminó a algunas de las fracciones reaccionarias de la burguesía porfiriana para después volver a vacuolizarlas, implantó una serie de leyes y preceptos constitucionales y reglamentarios que a la vez se propusieron, y proponen, entreverar concesiones necesarias arrancadas por la lucha de la clase trabajadora, controlar a ésta, desorganizarla con respecto a su interés concreto proletario o impedir que su ideología propia se de-



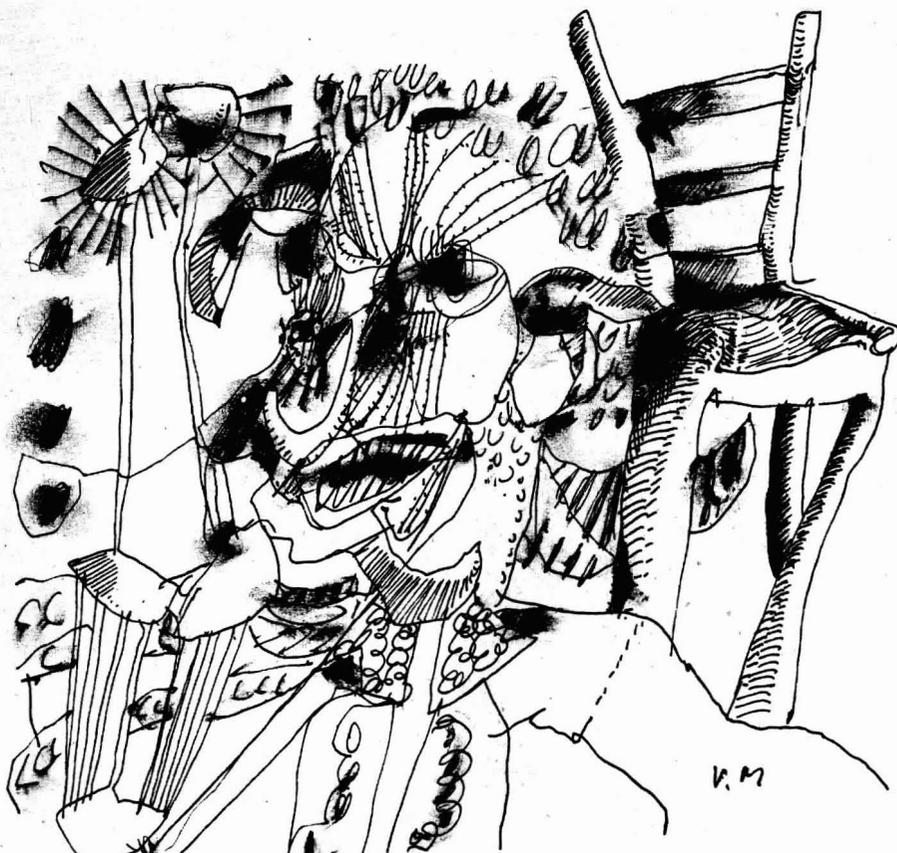
senvuelva autónomamente sin expresar todo el peso de la ideología dominante de la clase que a su vez domina: la burguesía. Domina en su carácter de dominante-dominada. Esto le confiere una naturaleza especialmente conflictiva. La contradicción nación/imperialismo, presente en el nacionalismo burgués y en la revolución, en el proceso de internacionalización del capital, no sólo va a referirse mediante la consolidación del CME, a los problemas que esa internacionalización y sus modalidades de compañías transnacionales y conglomerados capitalistas suscita *per se*, y son muchas. Entendida asimismo la internacionalización como causa y no efecto propiamente de la crisis internacional del capitalismo, y exacerbación extensiva a la escala de todo el sistema del antagonismo entre producción social/ apropiación privada, va a exigir al CME doméstico una correlativa monopolización más férrea del poder político, el control de las masas y un sistema "político-político" que escinda a la clase obrera de partidos independientes del poder del Estado o adversos a las reglas de juego impuestas por éste.

¿"Presidencialismo" o capitalismo monopolista de Estado?

En resumen. Las modalidades del llamado sistema político mexicano formal y jurídicamente se expre-

san en los siguientes hechos. La sumisión del Poder Legislativo de nuestro país respecto al Ejecutivo fue "consagrada" en la Constitución de 1917. Esta concentró y centralizó facultades, decisiones, incluso concentró inequitativamente funciones legislativas en el Poder Ejecutivo y concretamente en manos del presidente de la República. A su vez, la desproporcionalidad de poderes, procede en gran parte del hecho de que en la lucha de clases, intensificada durante la revolución, la triunfante y poco después hegemónica, fueron las nuevas capas de la burguesía junto con capas radicalizadas de la pequeña. No sin contradicciones entre sí y sobre todo con las masas trabajadoras —desguarnecidas de ideología y organización independientes, pero presentes con las justas demandas de mejores condiciones de vida—, la burguesía y la pequeña burguesía impusieron un estatuto constitucional impulsor del sistema capitalista. Concomitantemente, en el lapso de la lucha armada y en el periodo inmediatamente postconstituyente, se fundó y fortaleció una correlación de fuerzas favorable a la nueva clase dominante burguesa y por necesidad, aunque bajo el paternalismo jurídico y del derecho laboral, arbitral de las relaciones capital/trabajo, contrarios en lo fundamental a los intereses de la clase antagonica, la obrera, y a las de otras capas explotadas del pueblo.

Todo esto es a lo que se llama el "presidencialis-



mo" mexicano, que sería según sus apologistas, como de acuerdo con algunos de sus detractores, la causa de todos los males sociales, económicos y políticos del país. En verdad se trata del proceso paralelo de concentración y centralización del capital que culmina en el CME, con el de monopolización del poder político que esta fase exige. El partido "mayoritario" en estas condiciones, creado no como un desarrollo autónomo de la clase obrera y los movimientos de masas, sino como necesidad de controlar políticamente a éstas separándolas del partido del proletariado natural, nace no como la expresión o el reflejo de la estructura de clases en el país, sino de la necesidad del capitalismo mexicano de reunir en un solo organismo político —con sus contradicciones internas— acotadas las fracciones y partidos regionales y nacionales que impedían su control absoluto.

Es decir, México sigue en apariencia un proceso inverso de la multiplicidad de partidos al de los países capitalistas, en los que la concentración en uno mayoritario se da al último. En nuestro país la clase dominante crea *a posteriori* la ficción del pluripartidismo del que la última reforma política es el ejemplo más acabado.

Pero la dinámica misma del CME agota las posibilidades de ese monopartidismo absoluto que no fue siquiera capaz de "pluralizarse" —ya la fase del monopolismo imperialista era adverso a ella en partidos burgueses independientes del Estado,



aunque tuvieran en lo fundamental el propósito común de sostener el sistema capitalista. Esa ilusión no la pudo crear el Estado mexicano en el capitalismo del país, porque éste había nacido y se había desarrollado dentro del estrecho corsé del monopolismo inherente a la inserción de México en el sistema imperialista. El reformismo electoral del sistema intenta cubrir con la ficción política esa imposibilidad histórica y real, pero lo hace tardíamente. Las reformas electorales se suceden una a otra. Todas se plantean como paulatinos ensanchamientos de la "democracia" y aperturas cada día mayores a la "participación" de los ciudadanos y las corrientes "ideológicas" opositoras al Estado y al gobierno. Ninguna se refiere a la estructura y menos aún a la lucha de clases. La última reforma en particular, en su exagerado afán por hablar de pluripartidismo, de minorías ideológicas "participativas" y de extensión de la "democracia", llega hasta a sugerir la idea de que en México existe un "régimen parlamentario", o por lo menos la de que el Poder Legislativo tiene un peso y una fuerza no sólo legislativa (para aprobar las iniciativas del Ejecutivo), sino aun para orientar el rumbo y adoptar las decisiones que se toman fuera de su recinto e inclusive fuera del seno del llamado partido mayoritario, el PRI. Al mismo tiempo, para abundar en la ficción política, la afiliación de la clase obrera organizada, cuya mayoría está bajo el control oficial —aunque no sea la mayoría de la clase trabajadora—, al través de complejos mecanismos de dirigentes y fórmulas reformistas, oportunistas y mediatizadoras se la declara libre para afiliarse a cualquier partido, siempre y cuando lo haga en masa en el PRI. De este modo se evade el peligro, que podría ser cierto en otros países, de que el pluralismo al través de mecanismos decisivos del poder condujera a otra vía que no sea la de la sociedad capitalista. El poder del CME no tiene ni siquiera la necesidad de crear un partido mayoritario organizado en fracciones distintas —pese a que en su seno se dan contradicciones— para crear el espejismo plural, porque la ficción no reside en éstas en México ni se apoya en su existencia, sino en la inexistencia real del Poder Legislativo.

Mientras la clase obrera, las capas explotadas, e incluso crecientemente los estratos de la pequeña burguesía y algunos de la mediana burguesía llevados a la proletarización, los campesinos en extremos de miseria impuestos por el sistema capitalista (y por añadidura separados corporativamente de la clase obrera, su aliada natural), estén unos controlados al través del sindicalismo, otros organizados bajo las reglas de juego impuestas por el sistema (este sí un sistema total económica, política y socialmente) del CME, el "sistema político-político" seguirá siendo en México un juego de espejos que ni siquiera Lewis Carrol se hubiera animado a imaginar posible en sus admirables ficciones, predecesoras de la literatura del absurdo.

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS
SEIS POEMAS

HAMLET, Act V, Scene 1

—Prithee, Horatio, tell me one thing.
—What's that, my lord?

Llego a mi casa y a la ajena, en busca
de ese perdido diálogo en que dos
hombres se supieron interrogar
con distancia e intimidad.

Y sólo
hallo la respuesta como ladrido.
La cháchara de los incomunicados.
Dómines satisfechos de sus últimos
mismos monólogos. Y adulación
y discordancia y familiaridad...

¡Ay!... En vertiginoso retroceso
de ayer a HOY, los trípodes rodantes
nos alejan cada vez más la escena
del diálogo entre un Príncipe y su amigo.

TESTAMENTO ESPAÑOL

Ni me voy ni me quedo
ni he estado. Evidencias
corrompidas de la irrealidad,
la suma. Muebles que no fue
familia, en montepío sellado.

Domingo/diciembre/70.
Setentestamento español.

VIDA Y MUERTE

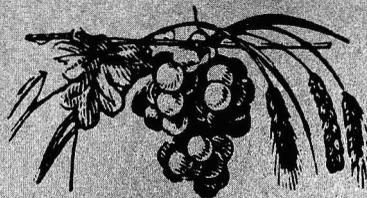
Dijérase que fueran como
quien apura resto de mosto
y hay una mosca al fondo.
Pero no. Lo contrario todo:
la vida mosca resta poso.
La muerte el fresco sorbo.

GLÜCK und VERGNÜGEN

—nocturno—

En su relato autobiográfico
Jugendzeit, schöne Jugendzeit
(traducción libre: *Juventud,*
divino tesoro) Herman Hesse
nos instruye contando que su padre
le dijo: —Cuando sufras de insomnio,
que será inevitable, alíviate
evocando en vez de horas amargas
ratos de felicidad (Glück); así
aunque no puedas dormir, al menos
tu memoria no taladrará tu corazón.

Dado a la educación y al aprovechamiento
me propuse seguir este consejo
hessepaterno. Pero desde entonces,
mientras tiniebla en vela a la primera
ocasión quise ponerlo en práctica,
hallé que no hallé en mi vida, en
toda la errante errada existencia,
un sólo rato de felicidad (Glück), excepto
de placer (Vergnügen) (¿Vergüenza?); los
que me hacen ahora yacer despierto
despertado desapartado desesperado.



(de "CALCOHOLMANÍAS".)
HOJA DE SERVICIOS

I.

Te incorporaste a los ALCOHÓLICOS ANÓNIMOS.

Sin ningún derecho
ni méritos
ganados a través de cuántas agonías y penitencias
que desconoces.

Excepto aquellas
gregarias jaranas comilonas sábado a sábado
en donde tú rodeado anfitrión nato.

Nunca non grato cotidiano condenato.

II.

Sea una abierta denuncia
no una delación
esta *hoja de servicios*.

Para que la estricta abstemia hermandad
(próxima reunión
jueves
8 p.m.
en la covacha)
te expulse.

Con ceremonial castrense de degradación.

Y dejar constancia firmada:

de que no eres alcohólico.
De que te echan anónimo.

(de "ANTROPOLOGÍAS")
DEL SER Y SU ESENCIA

Bueno es el mal olor
Libro de Buen Hedor

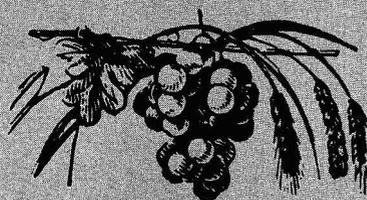
El malolor de cualquier
cosa. Olor a ser del ser.
Ser y esencia.

Odian la halitosis,
que es música (probablemente)
de esferas que ignoramos.

Odian la emanación de las axilas,
cuyas causas y consecuencias
es posible que sean sacras.
Insisto:

¿alguien ha indagado acerca de la fragancia
de las axilas
y su influencia en la gravitación celeste?

Quiero decir que los humanos
odian los olores humanos
porque odian al ser humano.



LAS SOMBRAS

POR GUILLERMO SAMPERIO

*El árbol quieto donde el claro otoño
está encerrado en la profundidad del patio.*
Li Yü (Trad. de Luis Roberto Vera)

Para Esperanza y Carlos

El hombre está sentado en su mecedora a la puerta de su casa. Una luz oblicua pega contra las casas que se encuentran frente a la del hombre. Durante una tarde como ésta, hace exactamente tres años, murió una mujer, la mujer del hombre de la mecedora quien, sorprendido por su tranquilidad, se mece lentamente y recuerda, entre deshilachadas imágenes, los avatares del funeral de su esposa. Observa las ramas de unos limoneros que emergen sobre una de las casas, sobre la casa color sepia; ahí, en la enramada, la luz otoñal produce una saltarina danza de pequeñas sombras y luces. Las hojas aparecen y desaparecen peinadas por un calmo viento de otoño. Aunque el hombre no lo percibe, o cree apenas percibirlo, alguna hoja desciende para unirse con la hojarasca del jardín que la casa oculta, allá, detrás del color sepia, el jardín rodeado por los pasillos que forman un cuadrángulo de macetones y botes con penachos de julietas, millonarias, rododendros, malvones, nardos, perejil, manzanilla, o yerbabuena. El hombre sigue mecándose, tranquilo; su sombra cobra la movilidad de las líneas curvas de la mecedora. El hombre fuma y el humo de su cigarro dibuja un lenguaje nuevo en el aire de la calle solitaria y silenciosa; tal vez los cintillos de humo han escrito las ideas que el hombre comienza a configurar. Mira el jugueteo del humo y supone una especie de caligrafía china que dialoga con el viento y que se desvanece dejando un mensaje donde predomina lo perecedero. Y todo transcurre como si un dedo femenino escribiera con letras grises: esta tarde no volverá a repetirse porque para otra ocasión los limoneros habrán crecido un milímetro más y la señora de la casa color sepia habría cortado la manzanilla, o las julietas; o quizá las nubes que el hombre no mira, jamás volverán a provocar aquella luz oblicua que imprime una sutil felicidad a las hojas que se mecen en el cielo. Además, el dedo femenino intuye que todos esos elementos, que se ha conjugado a tres años de su muerte, serán como los recados que se dejan sobre la mesa para avisar que luego regresamos, si el hombre que lee el humo del cigarro no descifra lo que sucede en ese trozo de tarde. Pero no hay motivo de preocupación, debido a que el hombre de la mecedora se sabe ya en el centro de lo irrepetible, y a pesar de que su meditación comience a partir de su sombra, el significado apuntará hacia la idea que el dedo femenino dibuja y borra. El hombre percibe la mezcla de aromas que surgen del jardín de la casa color sepia, lo que le hace imaginar el nacimiento de los limoneros. Luego, sube

por el follaje, hasta confundirse con la danza de la enramada, observado por la ínfima fauna que habita el árbol. Siente el roce del viento de otoño y se deja embriagar por él. Con algo parecido al vértigo depositado en el pecho, ahora el hombre mira las distintas formas que toma su sombra en el piso, como si contemplara a través de una ventana el paisaje de su calle de pueblo, del cual él también forma parte.

“Nuestra sombra reproduce nuestro cuerpo —piensa, sin saber cuál será la siguiente frase—; pero lo descompone, lo vuelve sutil, lo esconde, lo niega en su oscuridad...”

Antes de proseguir, porque se siente sofocado, aspira profundamente los aromas que llegan desde los ocultos macetones y botes con penachos.

“La sombra habla por nuestro cuerpo, sabemos de él por ella, es la negra alondra mensajera de nuestra existencia —el hombre está emocionado; presente que un tiempo y un espacio antiguo entraron en su ser—. La sombra, como tal, sugiere, alude, platica a media luz, es la hipótesis de nuestra vida; no, ella no es la realidad aunque cobre los mismos movimientos de las líneas curvas de la mecedora, o se quiebre en los escalones que subimos, o nos acompañe, deshaciéndose y haciéndose contra las ventanas, a lo largo de la calle...”

Ahora, el hombre no está sofocado. La emoción pasó hacia sus pensamientos; ha vuelto a la tranquilidad. Se mece como si viajara en una barca, bogando sin urgencia sobre aguas ligeramente amarillas.

“La verdadera sombra nunca existió —continúa—, ya que nunca pudo ser idéntica al hombre del cual es brumosa noticia; de ahí que tenga una vida independiente, sujeta a leyes que no atañen al cuerpo del que pende, aunque viaje con nosotros como un amigo misterioso que ha perdido el habla. Por eso, amada mía, sé muy bien que aquella sombra sin mujer que se estampa en la casa color sepia nunca fue tu sombra; sí, entiendo que te acompañó durante cincuenta años, pero sólo fue eso, tu sutil compañera. Ella no tenía por qué morir cuando tú te fuiste. Lo sabes, las sombras no pueden perecer porque jamás existieron como vive un cuerpo; sin embargo, están llenas de la vida de quienes fueron negras alondras mensajeras...”

El hombre siguió pensando otras cuestiones acerca de las sombras, mientras su cigarro se apagaba. Poco a poco la oblicua luz otoñal fue perdiendo fuerza. Los aromas desaparecieron con un viento de otoño agitado, brioso. La cabeza del hombre de la mecedora se ladeó, como si de pronto él hubiera entrado en un apacible sueño.

Algunas personas de las casas vecinas lo afirman, otras objetan que fueron puras invenciones; pero cuando la mecedora se detuvo, una especie de sombra sin hombre atravesó la calle, subió por la pared color sepia y se perdió entre las hojas de los limoneros en el momento en que caía la noche.

POEMA

a Pilar Rioja

I

Bronco requiebro a tu esplendor bastante
de levantada perfección segura,
con un clavel anilla tu cintura
ángel oscuro y mítico del cante.

Bailadora paloma caminante,
la sonata persigue la estatura
al que tu pie merece arquitectura
de levantada gracia carismante.

Laberinto de crótalos, se viene
desde tu mano un trino escalonado,
jerarquía de tactos absolutos.

En tus dedos el ritmo se mantiene
como un yunque gitano trabajando
por diez constantes lirios diminutos.

II

A tu antojo detienes la sorpresa
de que el tiempo es redondo y limitado
porque puedes pararlo a tu costado
quedando tú graciosamente ilesa.

A la tu cuerpo al aire que no cesa
de requebrar tu arrobo enamorado;
enlutada paloma, vuelo alzado
por tan novicia y clara sutileza.

Tu bata negra a demostrar acude
un teorema de pozo... oscuro encaje
la taumaturgia de tu cuerpo fragua;

la guitarra, al decirte, tu aire elude
como deshila en cante su mensaje,
pez en el fondo inédito del agua.

III

El aire sin herirte... tan en vuelo
tu sorprendida gracia bailadora,
que el arcángel Gabriel viéndote añora
otra embajada a su plural desvelo.

Angel gitano carismando el suelo
a tan sutil empresa embajadora,
que con capotes lilas te decora
un escabel Cecilia, desde el cielo.

Compartida de ti, sola y ausente,
oscuro gavilán te perseguía,
tan paloma señora, tan galana...

eres gracia que vuela... el ave siente
que en tu cuerpo su presa se deslía
como una ala tenaz en la ventana.

EDUARDO GALEANO

DIEZ ERRORES O MENTIRAS FRECUENTES SOBRE LITERATURA Y CULTURA EN AMERICA LATINA

a Juan Gelman

1. Hacer literatura consiste en escribir libros

Escritor es quien escribe libros, dice el pensamiento burgués, que descuartiza lo que toca. La compartimentación de la actividad creadora tiene ideólogos especializados en levantar murallas y cavar fosas. Hasta aquí, se nos dice, llega el género novela; éste es el límite del ensayo; allá comienza la poesía. Y sobre todo, no confundirse: he ahí la frontera que separa la literatura de sus bajos fondos, los géneros menores, el periodismo, la canción, los guiones de cine, televisión o radio.

La literatura abarca, sin embargo, al conjunto de los mensajes escritos que integran una determinada cultura, al margen del juicio de valor que por su calidad merezcan. Un artículo, una copla o un guión son también literatura mediocre o brillante, alienante o liberadora, como bueno o malo puede ser, al fin y al cabo, cualquier libro.

En el esquema de estos trituradores del alma, no habría lugar para muchas de las realizaciones literarias de mayor eficacia y más alta belleza en América Latina. La obra del cubano José Martí, por ejemplo, fue sobre todo realizada para publicación en periódicos, y el paso del tiempo demostró que pertenecía a un instante y además pertenecía a la historia. El argentino Rodolfo Walsh, uno de los escritores más valiosos de su generación, desarrolló la mayor parte de su obra en el medio periodístico y a través de sus reportajes dio incansable testimonio de la infamia y la esperanza de su país. La carta abierta que Walsh dirigió a la dictadura argentina en su primer cumpleaños, constituye un gran documento de la historia latinoamericana de nuestro tiempo. Fue lo último que escribió. Al día siguiente, la dictadura lo secuestró y lo desapareció.

Yo me pregunto, en tren de citar ejemplos, si la obra de Chico Buarque de Hollanda carece de valor literario porque está escrita para ser cantada. ¿La popularidad es un delito de lesa literatura? El hecho de que los poemas de Chico Buarque, quizás el mejor poeta joven del Brasil, anden de boca en boca, tarareados por las calles, ¿disminuye su mérito y rebaja su categoría? ¿La poesía sólo vale la pena cuando se edita, aunque sea en tirajes de mil ejemplares? La mejor poesía uruguaya del siglo pasado —los "cielitos", de Bartolomé Hidalgo— nació para que la acompañaran las guitarras, y sigue viva en el repertorio de los trovadores populares. Me consta que Mario Benedetti no cree que sus poemas para ser cantados son menos "literarios" que sus poemas para ser leídos. Los poemas de Juan Gelman, que no imitan al tango porque lo contienen, no pierden nada de su belleza cuando en tango se convierten. Lo mismo ocurre con Nicolás Guillén. ¿Acaso el "son", su fórmula poética más característica, no proviene de la música popular afro-cubana?

En un sistema social tan excluyente como el que rige en la mayoría de los países de América Latina, los escritores estamos obligados a utilizar todos los medios de expresión posibles. Con imaginación y astucia, siempre es posible ir abriendo fisuras en los muros de la ciudadela que nos condena a la incomunicación y nos hace difícil o imposible el acceso a las multitudes. En los años de la segunda guerra mundial, Alejo Carpentier escribía dramatizaciones radiales muy populares en toda Cuba y uno de los mejores narradores venezolanos de la actualidad, Salvador Garmendia, escribe telenovelas en Caracas. Julio Cortázar armó uno de sus últimos libros, "Fantomas contra las multinacionales", sobre la base de una historieta, y como historieta se vendió en los quioscos de México.

Eduardo Galeano (Uruguay, 1940), es autor del libro *Las venas abiertas de América Latina*, cuentista y ganador del premio Casa de las Américas en 1975 con su novela *La canción de nosotros*.



Lejos está de mi intención negar el valor del libro como medio de expresión literaria. Simplemente creo que convendría empezar a cuestionar su monopolio. Y esto nos lleva de la mano a otra concepción que me parece errónea y que no es menos frecuente.

2. Por cultura se entiende la producción y el consumo de libros y otras obras de arte

Las más de las veces, esta definición no osa decirse; pero implícita existe por todas partes. Se queda, creo, muy corta. En primer lugar, porque excluye a la ciencia, todo el inmenso espacio del conocimiento científico que integra la cultura y que es sistemáticamente ninguneado por los intelectuales consagrados a las artes. Además, porque reduce la cultura a términos de industria, una industria de artículos de lujo, ignorando a la llamada "cultura de masas" que es la industria cultural por excelencia, internacionalmente montada para la captura de los mercados masivos. Y por último, pero no menos importante: esta definición de la cultura hace de cuenta que no existen las expresiones espontáneas y valiosas de la cultura popular.

La primera omisión, el ninguneo de la ciencia como trabajo cultural, parece inexplicable a la luz de la historia latinoamericana más reciente. La marea de dictaduras de la década del setenta no se ha llevado por delante solamente a los escritores peligrosos, los teatreros subversivos, los músicos respondones, los dibujantes desobedientes y los profesores que entendían la enseñanza como creación de hombres libres. También las dictaduras han arremetido contra los proyectos científicos liberadores. Y con razón, desde su punto de vista: las víctimas del sistema suelen confundirse; pero los dueños, no. El monopolio de la tecnología es una clave de dominio en el mundo contemporáneo y las dictaduras latinoamericanas —partido político de las corporaciones multinacionales— cumplen su función: arrasan los escasos centros de investigación científica de vocación nacional, para que nuestros países continúen condenados al consumo de la tecnología extranjera, controlada por el amo. Como los escritores, los científicos nunca son inocentes: hay un modo de hacer ciencia que con sólo existir acusa a los dueños de un sistema enemigo del país y del pueblo.

Sobre la segunda omisión, ¿quién podría negar la influencia de la llamada "cultura de masas" sobre las multitudes latinoamericanas, que no necesitan saber leer para escuchar la radio o mirar la televisión? Esa "cultura de masas" —para masas, debería decirse— se fabrica en serie en los grandes centros de poder del mundo capitalista, y sobre todo en los Estados Unidos, y se exporta al mundo entero irradiando modelos de vida en escala universal. El imperialismo cultural actúa a través del aparato educativo, pero sobre todo actúa a través de los medios masivos de comunicación: los canales de televisión, las radios, los diarios y las revistas de grandes tirajes. El televisor reina. Este tótem familiar de nuestro tiempo inmoviliza a sus fieles durante más horas que cualquier predicador y transmite ideología con un asombroso poder de difusión y persuasión.

La mayor parte de los países latinoamericanos está padeciendo una reformulación del poder del Estado. En la época de la *seguridad nacional*, presas viven las personas para que libres vivan los negocios y se consolide la alianza de la industria cultural con el aparato militar. Salvo contadas excepciones, los medios masivos de comunicación irradian una cultura colonialista y alienante, destinada a justificar la organización desigual del mundo como el resultado de un legítimo triunfo de los mejores —o sea, de los más fuertes. Se falsifica el pasado y se miente la realidad; se propone un modelo de vida que postula el consumismo como alternativa al comunismo y que exalta el crimen como hazaña, la falta de escrúpulos como virtud y el egoísmo como necesidad natural. Se enseña a competir, no a compartir: en el mundo que se describe y se postula, las personas pertenecen a los automóviles y la cultura se consume, como una droga, pero no se crea. Esta es también una cultura, una cultura de la resignación, que genera necesidades artificiales para ocultar las reales. Nadie podría, creo, negar la amplitud de su influencia. Cabe preguntarse, sin embargo: ¿Tienen la culpa los medios que la trasmiten? ¿El televisor es malo y los libros buenos? La culpa del crimen, ¿es del cuchillo? ¿No abundan acaso los libros que nos enseñan a despreciarnos a nosotros mismos y a aceptar la historia en lugar de hacerla?

Sobre la tercera omisión, algunos ejemplos recientes, del Río de la Plata, me parecen elocuentes. Cuando los militares argentinos retomaron el poder, en marzo del 76, se apresuraron a difundir nuevas normas para los medios de comunicación. El nuevo código de la censura prohibía, entre muchas otras cosas, la difusión de reportajes callejeros y opiniones no especializadas

sobre cualquier tema. El monopolio del poder implicaba, pues, el monopolio de la palabra, que a su vez obligaba al silencio al llamado "hombre común". Era, es, la apoteosis de la propiedad privada: no sólo tienen dueño las fábricas y la tierra, las casas, los animales y hasta las personas, sino que también tienen dueño los temas. La cultura popular, que vive en los campos y las calles, es siempre una "opinión no especializada". Algunos intelectuales la miran por encima del hombro, pero las dictaduras no se equivocan cuando la prohíben.

En el Uruguay, por ejemplo, la represión cultural no se ha limitado, en estos últimos años, a clausurar casi todos los diarios y revistas, a incinerar libros en autos de fe o triturarlos para venderlos como papel picado y a condenar al destierro, la cárcel o la fosa a numerosos científicos y artistas profesionales. La dictadura también ha prohibido las asambleas y todas las oportunidades de encuentro, diálogo y debate entre los hombres; y en las escuelas y liceos los alumnos no pueden tomar contacto con que profesores fuera de las horas de clase. Y más: se han prohibido algunas letras de murgas de carnaval, temibles por su fuerza de protesta y picardía, y quienes las cantan han ido a parar a la cárcel. No es casual que el carnaval —tiempo de tregua y venganza, en que la noche se hace día y el mendigo rey— preocupe a los regímenes represivos. Tampoco es casual que las dictaduras cuiden la limpieza de las paredes. En los países que funcionan como cárceles, las paredes no lucen inscripciones ni dibujos. La pared es la imprenta de los pobres: un medio de comunicación del que pueden disponer, con riesgo, a escondidas, fugazmente, los olvidados y los condenados de la tierra. Por algo en Buenos Aires marcha preso quien no borra, en veinticuatro horas, lo que esté escrito en el frente de su casa.

3. La cultura popular reside en las tradiciones típicas

Desde el punto de vista de la ideología dominante, el folklore es una cosa simpática y menor; pero la simpatía paternalista se desenmascara y revela su puro y simple desprecio cuando la "artesanía" invade el sacro espacio del "arte". En 1977, el pintor peruano Fernando Szyszlo renunció a la Comisión Nacional de Cultura porque se había enviado a la Bienal de San Pablo, en representación del Perú, una muestra de artesanía. Un año antes, hubo escándalo en Lima cuando un retablo de Joaquín López Antay ganó el premio nacional. La Asociación de Artistas Plásticos elevó su más encendida protesta y se escindió a partir de este episodio. Recuerdo la mala cara de más de un pintor de caballete, en Panamá, cuando se me ocurrió opinar que algunas telas de colores de los indios cunas, de las islas de San Blas, merecían figurar entre las mejores realizaciones *actuales* de las artes plásticas en ese país.

Para el sistema, está claro: el menos en teoría, nadie niega el derecho del pueblo a *consumir* la cultura que *crean* los profesionales especializados, aunque en los hechos ese consumo se limite a los productos groseros de la llamada cultura de masas. En cuanto a la capacidad popular de creación, no está mal, siempre y cuando no se salga de su lugar. Unos cuantos arquetipos más o menos exóticos, trajes vistosos, un lenguaje que se repite a sí mismo y no significa nada: lo "popular" es lo "pintoresco". Las divisas que el turismo deja sobran para pagar cualquier impuesto a la mala conciencia. Una memoria embalsamada y una identidad de cartón decoran y a nadie ofenden.

¿Pero por qué el *Popol Vuh*, pongamos por caso, el libro sagrado de los mayas, continúa vivo más allá de las bibliotecas



de los historiadores y los antropólogos? Construida a lo largo de los tiempos antiguos por el pueblo maya-quiché, esta gran obra anónima y colectiva no solamente sigue siendo una de las cumbres literarias de América Latina. Para la mayoría indígena de la sociedad guatemalteca, es también una herramienta hermosa y de buen filo, porque los mitos que contiene siguen vivos en la memoria y en la boca del pueblo que los creó. Al cabo de cuatro siglos y medio de humillación, ese pueblo sigue sufriendo una vida de bestia de carga. Los mitos sagrados, que anuncian el tiempo de la pelea y el castigo de los soberbios y los codiciosos, recuerdan a los indios de Guatemala que son personas y que tienen una historia mucho más larga que la sociedad que los usa y los desprecia, y es por eso que nacen de nuevo cada día.

En realidad, la cultura de la clase dominante, hecha cultura de la sociedad entera, contiene su propia negación. Lleva, en la barriga, los embriones de otra cultura posible que es, a la vez, memoria de una larga herencia acumulada y profecía de una realidad diferente.

Esa cultura nacional auténtica, que en algunas comarcas latinoamericanas tiene muy antigua raigambre popular, no opera como una reproducción degradada de la cultura dominante. Por el contrario, la casi total ausencia de imaginación crea-

dora constituye una de las características esenciales de nuestras clases dominantes. Rara vez se han mostrado capaces de concebir algún proyecto cultural que llegara más allá de una traducción de los modelos concebidos por las potencias metropolitanas. Si las bases materiales de un país pertenecen al extranjero y su sociedad está organizada al modo de un campo de concentración, ¿qué cultura nacional puede florecer y respirar a pleno pulmón, compartida por todos? La cultura dominante actúa como cultura dominada, porque dominada desde afuera está la clase que la produce, una burguesía de gerentes, copiona, impotente, y su popularidad no llega más allá de su demagogia. Si en Venezuela el plato nacional, el frijol negro, se importa desde Estados Unidos en bolsas que llevan impresa la palabra "beans", ¿puede uno sorprenderse de que los niños venezolanos ignoren la historia de su tierra? En una reciente encuesta, una cantidad abrumadora de niños venezolanos cree que Guai-caipuro es un premio de la televisión e ignora que así se llamaba el héroe indígena contra la conquista española.

Pero a la par que la cultura dominante *distribuye* conocimiento —o, mejor dicho, distribuye ignorancia— simultáneamente otra cultura, insurgente, va *desencadenando* la capacidad de comprensión y creación de las vastas mayorías condenadas al silencio. Esa cultura de la liberación se alimenta del pasado pero no termina en él. Vienen de muy lejos algunos de los símbolos de identidad colectiva capaces de abrir, a los latinoamericanos de nuestro tiempo, nuevos espacios de participación, comunicación y encuentro, pero están vivos en la medida en que los va moviendo el viento de la historia.

La cultura popular no consiste *solamente* en las tradiciones típicas que, por lo demás, en algunos casos tienen una raigambre vernácula dudosa. El rescate de la identidad cultural para los pueblos rioplatenses no consiste en sustituir al *blue-jean* por la bombacha gaucha, que proviene de un excedente de producción de los ingleses en la guerra de Crimea, y bien advertía Carlos Monsiváis, en un trabajo reciente, que el cantor Jorge Negrete, símbolo del México oficial, nació como adaptación del "cow-boy cantante" al estilo Gene Autry o Roy Rogers. En el fondo, se oponen sistemas de valores y no formalidades. ¿Qué es la genuina cultura popular sino un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y *crea*? Al negarle esta dimensión creadora, se la envía al museo.

4. El escritor cumple una misión civilizadora

El mesianismo del escritor, que atribuye a su oficio un prestigio religioso y reivindica los privilegios derivados, proviene en América Latina, en línea recta, de la tradición romántica y de la ideología liberal que sacraliza al libro como un tesoro de civilización. Cualquiera que escribe, publica y se consigue algún lector que no sea de la familia, ya se siente un elegido. Es también, un reflejo de colonialismo cultural y resulta de una visión eurocentrista del mundo: "Europa somos nosotros, aunque hayamos nacido en tierras bárbaras", "Cultos son los que se parecen a nosotros", "Ser desarrollado es ser como nosotros". Se identifica la cultura con el aprendizaje académico o el talento solitario y se opone "la civilización", venida desde arriba y desde afuera, a "la barbarie", que está abajo y adentro.

Un eficaz escritor argentino del siglo pasado, Domingo Faustino Sarmiento, bendijo con el lema "civilización o barbarie" la guerra de exterminio que el puerto de Buenos Aires llevó adelante contra las provincias alzadas. El dilema continúa vivo hasta nuestros días y sigue haciendo estragos: la civilización, cultura importada, contra la barbarie, cultura nacional. La ci-

vilización, cultura de pocos, contra la barbarie, ignorancia de todos los demás.

Esta pedantería culturosa integra el sistema de coartadas inventadas por las clases dominantes y los países ricos para justificar la explotación de unas clases por otras y de unos países por otros. Es, además, un resultado de la división social del trabajo. En realidad, tanto los *intelectuales*, expresión que reduce las personas a cabezas, como los *manuales*, personas reducidas a manos, son el resultado de la misma fractura de la condición humana. El desarrollo capitalista genera mutilados.

En su mayoría, los países latinoamericanos están lejos de una sociedad en que la creación deje de ser un privilegio para constituir un derecho colectivo. "El arte", decía Marx, "es la más alta alegría del hombre". Una necesidad de todos, pero un lujo de pocos. Los escritores provenimos de una minoría y escribimos para ella, aunque nos anime la intención y la esperanza de comunicarnos con todos los demás.

Mientras tanto, hay quienes se creen legatarios de ciertos fulgores que llegan desde el Partenón en línea recta: el escritor "otorga" cultura; no conversa con los demás devolviéndoles lo que de ellos recibe cada día, sino que trasmite la verdad a los otros como un favor, por lo general mal retribuido por la ingratitud colectiva. En el fondo, estos aristócratas del talento comparten la filosofía implícita en la llamada *cultura de masas*, y que podría resumirse así: "El pueblo come mierda porque le gusta".

La misma actitud, creo, aunque la mala conciencia impediría confesarlo, subyace en algunos intelectuales pequeño-burgueses que escriben una literatura "para obreros", esquemática y simplista, como si los obreros fueran un conjunto de débiles mentales. Lenin se burlaba de la "literatura para obreros". Admiraba y disfrutaba a Tolstoi, Dostoievski y Pushkin y consideraba necesario el acceso de los obreros a la "literatura para todos", así decía, como un medio de enriquecer su conocimiento de la realidad y su conciencia crítica. Lenin se burlaba de los piadosos intelectuales "que piensan que es suficiente con hablar a los obreros de la vida en la fábrica y con machacar lo que ellos saben desde hace mucho tiempo". Este tono paternalista, repetitivo y zonzos abunda no sólo en ciertos novelones del "realismo socialista", sino que es además habitual en muchos documentos políticos, periódicos y boletines de la izquierda latinoamericana y, por lo que tengo visto, es bastante frecuente en la izquierda de otras comarcas, así hable desde el poder o desde el llano.

Es falsa, creo, la polémica entre los monopolistas de la belleza, que se niegan a "descender" al nivel del pueblo, y los bien intencionados que pretenden "bajar" a ese nivel para comunicarse con las masas. Unos y otros están de acuerdo: operan desde las cumbres y desprecian lo que ignoran.

5. Una verdadera democracia es la que garantiza la libertad de expresión a los escritores y artistas

Esta concepción, típica del pensamiento liberal, ubica a los escritores y artistas al margen de las tormentas y los tormentos del mundo. Vela por la suerte de los poetas, pero se desentien- de del destino de los mecánicos torneros, las mecanógrafas, los albañiles o los peones de estancia. Así se suelen escuchar furiosas protestas contra la *censura coyuntural*, que olímpicamente ignoran la existencia de la *censura estructural*. Se condena la prohibición, el asesinato, la prisión o el destierro de los escritores, el saqueo de las bibliotecas, la clausura de los periódicos y las hogueras de libros como si fueran "abusos", "excesos", "arbitrariedades", y no las dramáticas consecuen-

cias del funcionamiento de un sistema que no tiene más remedio que recurrir a la violencia para mantener a raya a las crecientes legiones de desocupados, desesperados y malditos.

Un informe de la Organización Internacional del Trabajo indicaba hace un par de años que hay en América Latina ciento diez millones de personas "en condiciones de grave pobreza". ¿No se aplica la *censura estructural* sobre una multitud inmensa, prohibiéndoles el acceso a los libros y a las revistas *aunque circulen libremente*? ¿Cómo puede esa multitud leer si no sabe leer o no tiene dinero para comprar lo que necesitaría leer? ¿No es una *censura estructural* la que reserva el derecho de expresión y de creación, en nuestras sociedades, a una minoría privilegiada, mientras cierra los ojos y las bocas de todos los demás?

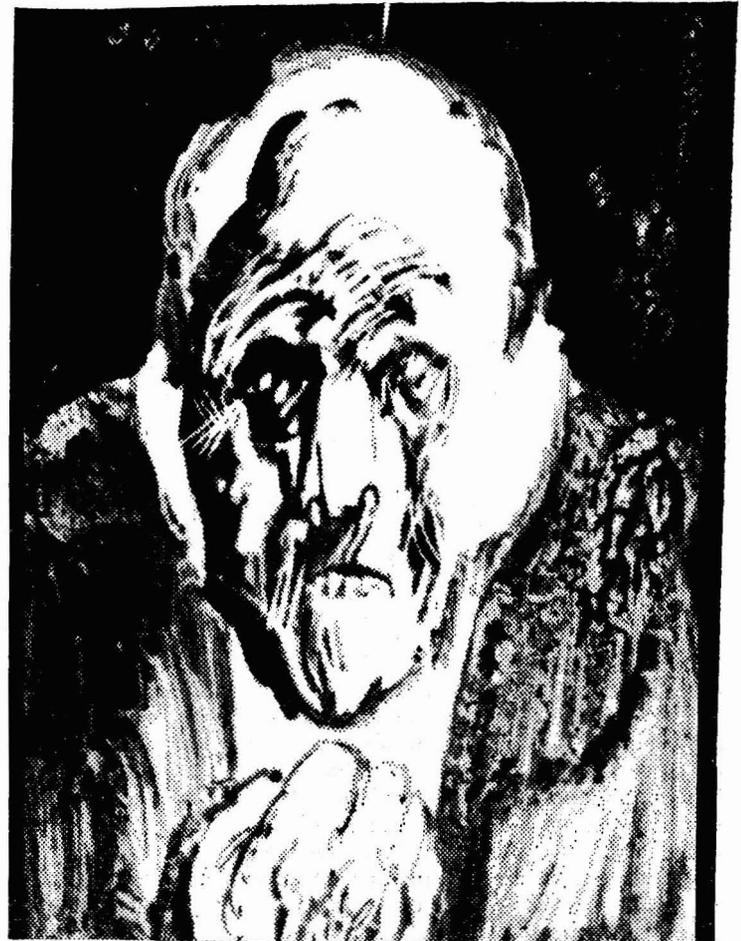
En estos últimos años, la militarización del poder en varios países latinoamericanos ha implicado una acelerada militarización de la cultura. La violencia "irracional" de las dictaduras no tiene nada de irracional: la dictadura no es el dictador, sino el sistema que la hace necesaria para prevenir la explosión de las tensiones políticas y sociales. En este cuadro de cosas, algunos escritores, artistas y científicos comparten las desventuras de la inmensa mayoría. La literatura no es inocente, el arte no es inocente, la ciencia no es inocente. También hay intelectuales que bendicen a los verdugos o guardan, ante ellos, un silencio cómplice. Son los que sueñan con un arte libre, aunque esté presa la sociedad.

Abundan los escritores y artistas que reivindican el privilegio de la irresponsabilidad. La función cultural sería metafísica, desprendida de la historia y de la lucha social: los libros y los cuadros ocurren "a través" del elegido, sopladados a su oído por duendes, demonios y fantasmas privados. El artista nace, por lo tanto, con una póliza de impunidad.

Se dice, por ejemplo: "Jorge Luis Borges opina que el pueblo argentino es imbécil, que los negros son inferiores y huelen mal, que los indios, los gauchos y los vietnamitas han merecido sus matanzas y que se han quedado cortas las espadas de Pinochet y Videla. ¡Ah!, pero la literatura de Borges es *otra cosa*". Sin embargo, el desprecio por el pueblo, la idea de que todo pasado fue mejor —el pasado de sus antepasados— y la concepción fatalista de la vida están presentes en los libros tanto como en las declaraciones de este hombre que dijo, por ejemplo, en agosto de 1976: "El libre albedrío y la libertad son ilusiones necesarias" y "la democracia es un abuso estadístico". Un orden universal inexplicable e inmutable juega a su antojo con la voluntad humana en la obra de este escritor, brillante sin duda; y la vida es en ella un laberinto, el laberinto de una biblioteca sin fin, que nos conduce a ninguna parte. Se nos permite, a lo sumo, la nostalgia: la esperanza, nunca. ¿En qué contradice su concepción de la condición humana a un sistema que pretende confundirse con la eternidad y vaciar al hombre, precisamente, de libertad y de historia?

6. No puede hablarse de cultura latinoamericana, porque América Latina no es más que una realidad geográfica

¿Nada más que una realidad geográfica? Y sin embargo se mueve. En los hechos, minúsculos a veces, América Latina revela cada día comuniones tantas como sus contradicciones; los latinoamericanos compartimos un espacio común y no solamente en el mapa. Bien lo supieron, a principios del siglo pasado, los héroes que en vano la quisieron unida y el eficaz imperio que en fracturas sucesivas la dividió para reinar. Bien lo saben, ahora, las corporaciones multinacionales que planifican sus ne-



gocios en escala latinoamericana y manejan a su antojo los mecanismos de la integración.

Es verdad que en América Latina coexisten sociedades de diverso origen, dispares características y agudos desniveles de desarrollo. Y no puede hablarse de "la cultura latinoamericana" en el mismo sentido en que tampoco se podría hablar de "la cultura" sin mencionar una abstracción vacía. Pero un marco común ampara las infinitas culturas, enemigas o complementarias, que bullen en nuestras tierras. Espacio de contradicción y encuentro, América Latina ofrece un campo común de batalla entre las culturas del miedo y las culturas de la libertad, entre las que nos niegan y las que nos nacen. Ese marco común, ese espacio común, ese común campo de batalla, es histórico. Proviene del pasado, se alimenta del presente y se proyecta como necesidad y esperanza hacia los tiempos por venir. Porfiadamente ha sobrevivido, aunque haya sido varias veces lastimado o roto por los mismos intereses que subrayan nuestras diferencias para ocultar nuestras identidades.

La experiencia española a partir de la muerte de Franco, nos puede ayudar a comprender mejor, por raro que parezca, nuestra contradictoria identidad latinoamericana. Estos últimos años han puesto en evidencia que la unidad del estado español esconde contradicciones nacionales muy intensas. Esas contradicciones, que tienen una larga historia y han sido muchas veces ahogadas a sangre y fuego, están ahora en pleno estallido. España vive la hora de las autonomías y el fecundo debate hacia una esencial reestructuración del estado. No hay unidad supranacional legítima que pueda apoyarse en la humillación de unas nacionalidades por otras, en la opresión de unas culturas por otras. Ahora bien. Se parecen poco, a primera vista, un brasileño y un boliviano, un mexicano y un uruguayo. Pero la nueva realidad política española ha sacado a luz las diferencias no menos hondas —diferencias de origen, de tradición y hasta de idioma— que en la realidad existen entre un catalán y un castellano, entre un vasco y un andaluz o un gallego.

A partir de lo que nos une, y sobre la base del respeto a las numerosas identidades nacionales que nos configuran, América Latina es sobre todo una tarea a realizar. Nuestras economías han sido orientadas hacia afuera, en función de servidumbre,

y también nuestras culturas tienen sus vértices, todavía, en las capitales europeas, donde los aduaneros de la literatura, por ejemplo, brindan todavía su visto bueno para que una novela paraguaya pueda considerarse valiosa en Venezuela.

Con elocuente facilidad hacen contacto, cuando las dejan, nuestras desconectadas culturas más genuinas. Muchas razones y misterios nos hacen sentirnos a todos pedacitos de una patria grande, donde seres del mundo entero y de todas las culturas se han dado cita, a lo largo de los siglos, para mezclarse y ser. Más allá de la diversidad de las razas, las raíces y las estadísticas, el patrimonio cultural de México o Ecuador pertenece también al Uruguay y a la Argentina, y viceversa, en la medida en que unos y otros pueden brindarse claves de respuesta ante los desafíos que plantea la realidad actual. La cultura negra de Haití no es ajena a la cultura indígena de Guatemala, por que en una y otra pueden encontrar agua clara de beber las gentes que confluyen en un espacio, un tiempo y un drama histórico comunes. ¿Qué hispanoamericano puede no sentir algún latido propio en Guimaraes Rosa, Drummond de Andrade o Ferreira Gullar? ¿Qué brasileño no siente que de algún modo son suyos Carpentier, Cortázar o Rulfo? Las revoluciones de Cuba y Nicaragua no resultan extranjeras para ningún latinoamericano. La tragedia de Chile nos abrió un tajo en el pecho a los latinoamericanos todos. ¿No estamos todos hechos, sea cual fuere el color de la piel y la lengua que hablamos, con diversos barros de una misma tierra múltiple?

7. La gran tarea de la nueva literatura latinoamericana consiste en la invención de un lenguaje

Han quedado atrás, afortunadamente, los novelones románticos, el paternalismo de los escritores "indigenistas" y el "nativismo" mentiroso, escrito en las ciudades y para las ciudades. En los últimos veinte o treinta años, la literatura latinoamericana ha reflejado una nueva conciencia de la realidad, que se incubó en algunos sectores juveniles de la clase media y se proyectó, en el plano cultural, con tanto vigor como en el plano político.

Los especialistas en confundir la cáscara con el fruto nos dicen: "Es la revolución del lenguaje. El lenguaje es el ver-

dadero protagonista de la nueva novela latinoamericana". ¿Voces o ecos? Las modas de la alta costura cultural llegan a nuestras tierras, como siempre, con atraso, y cuando ya se les presta escaso interés en los centros de origen. Los Pierre Cardin de las letras han inventado la teoría, o la han resucitado, porque es antigua, en París; y los copiones la han aplicado a la literatura latinoamericana emergente para secuestrarle el contenido crítico. Pero el lenguaje es el instrumento, no la melodía; y los verdaderos protagonistas de la nueva narrativa latinoamericana no son los pronombres y los adjetivos, sino hombres y mujeres de carne y hueso.

No será, por cierto, a través de una revolución de la sintaxis que se devolverá a la palabra la dignidad perdida. El sistema vacía el lenguaje de contenido, no por el placer de una pirueta técnica, sino porque necesita aislar a los hombres para dominarlos mejor. El lenguaje implica comunicación y resulta, por lo tanto, peligroso en un sistema que reduce las relaciones humanas al miedo, la desconfianza, la competencia y el consumo. El mismo engranaje que arroja a las nuevas generaciones a la desesperación y a la crónica policial es el que llama Libertad a una cárcel, como ocurre en el Uruguay, y Colonia Dignidad a un campo de concentración, como ocurre en Chile.

La reducción de la literatura a la pura pirotecnia revela, en el plano estético, un culto por las formas equivalente al que en el campo político manifiestan quienes confunden democracia con elecciones, y una confusión de medios y de fines similar a la de los tecnócratas que, en el terreno de la economía, creen que el desarrollo es el objetivo último de toda sociedad.

8. América Latina tiene una naturaleza exuberante: su literatura, por lo tanto, es barroca

No viene al caso discutir aquí las mil y una teorías que existen sobre el barroco. La etiqueta se aplica a pintores tan opuestos como Rembrandt y Rubens y a escritores que sólo tienen en común el hecho de haber nacido en el mismo país, como Alejo Carpentier y Severo Sarduy.

Un común denominador resultaría imposible. Cada cual entiende el barroco a su manera: para unos, el término define determinados estilos; para otros, un periodo de la historia del arte. En definitiva cada teórico encuentra, detrás de la palabra, lo que previamente pone.

En un ensayo publicado hace algunos años, el cubano Leonardo Acosta protestaba, con toda razón, contra este "fatalismo estilístico", tan inaceptable como cualquier otro fatalismo, según el cual el estilo barroco corresponde a la naturaleza exuberante de América Latina. Acosta hacía notar que el barroco llegó a tierras americanas, como un producto de importación colonial, desde las áridas tierras de Castilla, que nada tienen de exuberantes.

La literatura latinoamericana, se nos dice, es barroca porque habla el lenguaje de la selva —como si el lenguaje de la selva fuera el único posible en una región del mundo de grandes ciudades, vastos desiertos, estepas, cordilleras y pampas, y como si realmente existiera "un" lenguaje de la selva. Los despojados relatos de Horacio Quiroga, ¿no hablaron, acaso, el lenguaje de la selva del Alto Paraná? ¿Y las estilizadas máscaras, que nada tienen de barrocas, creadas en las aldeas de la selva africana?

Lo del estilo barroco es un clisé, tan falso como todos los clisés, que alude al lenguaje frondoso y se ajusta a la difundida idea de que una novela latinoamericana, para ser buena, debe desplegarse a lo largo de muchas páginas y utilizar mu-

chas palabras. Tan arbitrario criterio expulsaría de la literatura latinoamericana a muchos de sus mejores escritores, como por ejemplo Juan Rulfo, hombre de prosa desnuda y parca; las obras completas de Rulfo, uno de los mejores narradores del mundo, caben en menos de trescientas páginas.

Otro gran novelista latinoamericano, Alejo Carpentier, emplea la expresión "barroco" en un sentido que nada tiene que ver con el churrigüesco discurso, ampuloso y vacío, de otros escritores. Para Carpentier, el barroco resulta de la mezcla de estilos y de culturas que genera, en nuestras tierras, "lo real maravilloso", y tiene un sentido original y vital, por completo ajeno a la mirada colonial que desde afuera nos petrifica en el paisaje exótico y en las imágenes de exportación. En la obra de Carpentier, el estilo que él llama barroco " nombra" la realidad y la redescubre; en otros, como Severo Sarduy, el barroco la enmascara. Leyendo a Carpentier, a Lezama Lima, a Guimarães Rosa, a Jorge Enrique Adoum, uno tiene la sensación y la certeza de que la complejidad del estilo corresponde exactamente a la complejidad del mundo que expresa: "eso" no podría ser dicho de otro modo. Son numerosos los casos inversos, en los que la complejidad del estilo, pobre en imágenes pero pretencioso en arabescos, esconde el pánico a la claridad: si el discurso quedara desnudo, pondría en evidencia su irremediable estupidez.

Los fatalistas del estilo quieren convencernos de que el barroco es "el" lenguaje de América Latina, como si hubiera un solo lenguaje posible para un mundo que contiene tantos mundos. En el fondo, sólo se proponen reivindicar una alta categoría estética para el aburrimiento de sus obras, inscritas en la tradición de pomposo estilo de los doctores de levita. La palabrería no opera al servicio de la naturaleza, sino al servicio del sistema: le proporciona disfraces. Ha de ser por eso que cuanto más pobre es un país, más ostentosa y macarrónica es su literatura, como si a menor cantidad de calorías en la dieta del pueblo correspondiera una mayor cantidad de palabras en la obra de los intelectuales vueltos de espaldas a la realidad.

9. La literatura política trata temas políticos; la literatura social, temas sociales

Pero, ¿acaso existe alguna obra literaria que no sea política y social? Sociales son todas, porque pertenecen a la sociedad humana; y políticas también son todas, en la medida en que la palabra impresa implica siempre —lo quiera o no su autor, lo sepa o no— una participación en la vida pública.

El mensaje escrito "elige", por el sólo hecho de existir: al dirigirse a otros, inevitablemente ocupa un sitio y toma partido en las relaciones entre la sociedad y el poder. Su contenido, liberador o alienante, no está en ningún caso determinado por el tema. La literatura más política, o más profundamente comprometida con los procesos políticos de cambio, puede ser la que menos necesite *nombra*r la política, en el mismo sentido que la más cruda violencia social no necesariamente se manifiesta a través de las bombas y los balazos.

Con frecuencia los libros, artículos, canciones y manifiestos sobre "temas políticos y sociales", escritos con las intenciones más revolucionarias del mundo, no encuentran resultados parecidos a los buenos deseos que los inspiran. A veces dan la razón, sin proponérselo, al sistema que se proponen desafiar. Quienes se dirigen al pueblo como si fuera corto de entendidas e incapaz de imaginación, confirman la imagen que del pueblo cultivan sus opresores; bendicen al sistema que dicen combatir quienes emplean un lenguaje de aburridoras frases



hechas y crean personajes de una sola dimensión, personajes de cartulina, sin miedo ni dudas ni contradicciones, que mecánicamente ejecutan las órdenes del autor de cada cuento o novela. ¿No está el sistema especializado en desintegraciones? Una literatura que encoge el alma en lugar de multiplicarla, por más que se llame militante objetivamente sirve a un orden social que cada día corta y recorta la multiplicidad y la riqueza de la condición humana. En otros casos, no menos frecuentes, la tentativa de comunicación y contagio fracasa de antemano si de antemano se dirige a un público de convencidos, en el lenguaje de parroquia que ese público espera escuchar: por revolucionaria que se pretenda, esa literatura sin riesgos resulta, en los hechos, conformista. Provoca sueño aunque procure fervores. Dice dirigirse a las multitudes, pero conversa con el espejo.

La literatura puede reivindicarse, creo, un sentido político liberador, toda vez que contribuya a revelar la realidad en sus dimensiones múltiples, y que de algún modo alimente la identidad colectiva o rescate la memoria de la comunidad que la genera, sean cuales fueren sus temas. Un poema de amor puede resultar, desde este punto de vista, políticamente más fecundo que una novela sobre la explotación de los mineros del estaño o de los obreros de las plantaciones bananeras.

Se pueden encontrar numerosos ejemplos en la literatura latinoamericana de más alto nivel. En un trabajo publicado hace poco, Pedro Orgambide decía que él tenía la sospecha de que el *Canto general*, de Pablo Neruda, es más político en los tramos aparentemente menos políticos de su texto. Me parece que la sospecha tiene buen fundamento. Los poemas de Neruda tienen mayor vigor y profundidad política en "Alturas de Machu Picchu" que en algunas páginas dedicadas a la denuncia de ciertos dictadores o a las tropelías de la United Fruit Company. A mi juicio, el libro *Week end en Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, escrito en pleno hervor de la cólera por la invasión y la matanza de 1954, es, de todos los suyos, el que tiene un contenido político más explícito, pero es, políticamente, el menos eficaz. No comparto la opinión, casi unánime, que considera *El libro de Manuel* la obra más comprometida de Julio Cortázar, así como me parece que *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez es menos rico, en el sentido político, que *Cien años de soledad*, aunque la denuncia política no aparezca en primer plano en esta gran novela.

10. *En el mejor de los casos, la literatura puede interpretar la realidad; pero es incapaz de transformarla*

Al interpretar la realidad, al redescubrirla, la literatura puede ayudar a conocerla. Y conocerla es el primer paso necesario para empezar a cambiarla; no hay experiencia de cambio social y político que no se desarrolle a partir de una profundización de la conciencia de la realidad.

Las obras "de ficción", que les dicen, suelen revelar más eficazmente que las de "no ficción" las dimensiones ocultas de la realidad. En una famosa carta, Engels escribió que en las novelas de Balzac él había aprendido más, sobre ciertos aspectos de la economía, que con todos los libros de los economistas de su época. Ningún estudio sociológico nos enseña más sobre la violencia en Colombia que la breve novela de García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, donde, si no recuerdo mal, no suena ni un balazo, y *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, radiografía la violencia en el Perú más a fondo que cualquier tratado sobre el tema. La mejor obra de economía política en la Argentina del siglo pasado es el poema de un gaucho arisco de nombre Martín Fierro. Las novelas y relatos de José María Arguedas brindan los testimonios más elocuentes sobre el desgarramiento de las culturas indígenas en América Latina. La novela de Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, abre más anchos cauces que cualquier libro de historia a quien quiera conocer a fondo el Paraguay de los tiempos de Gaspar Rodríguez de Francia. La desintegración del Uruguay actual fue presentida, con mano maestra, por Juan Carlos Onetti en *El astillero*. ¿Existe mejor llave que los libros de Asturias para entrar en Guatemala? ¿No es el soplo de vida y muerte de la Argentina de nuestros días el que alienta con ternura y furia en los poemas de Juan Gelman? Y El Salvador y Nicaragua, esos pequeños países bravíos, ¿no nos hablan por boca de Roque Dalton y Ernesto Cardenal?

Revelar la realidad no significa copiarla. Copiarla sería traicionarla, sobre todo en países como los nuestros, donde la realidad está enmascarada por un sistema que obliga a mentir para sobrevivir y que cotidianamente prohíbe llamar a las cosas por su nombre. Fecundan la realidad quienes son capaces de penetrarla. El "Guernica" de Picasso ofrece, a nuestros ojos, más realidad que todas las fotografías del bombardeo de la pequeña ciudad vasca. Un relato fantástico puede reflejar la realidad mejor que un cuento naturalista y respetuoso de lo que en realidad parece ser. Acertadamente decía Mario Benedetti,



en un trabajo reciente, que un cuento como "La casa tomada", de Julio Cortázar, está más conectado con la realidad, siendo un cuento fantástico, que los prolijos inventarios de más de un autor del *nouveau roman* francés. Mediante símbolos certeros, "La casa tomada" representa el Dunkerque de una clase social que poco a poco va siendo desalojada por una presencia a la que no tiene el valor de enfrentar.

A menudo los escritores políticamente identificados con la causa revolucionaria, sufren accesos de mala conciencia: ¿no será la fantasía una fuga cobarde, una mentira del mundo? Se sienten entonces, o nos sentimos, mejor dicho, porque dos por tres me ocurre, culpables de escribir, culpables de volar: olvidamos, a veces, que la esperanza se moriría de sed sin las alucinaciones y las quimeras que nutren la creación humana.

A modo de un espejo de doble fondo, la literatura puede mostrar lo que se ve y lo que no se ve pero está; y como no existe cosa que no contenga su propia negación, opera a menudo como venganza y profecía. La imaginación abre nuevas puertas a la comprensión de la realidad y presiente su transformación: anticipa, por el sueño, el mundo a conquistar, a la par que desafía el inmovilismo del orden burgués. En el sistema del

silencio y del miedo, el poder de crear y de inventar atenta contra las rutinas de la obediencia. Este orden social, dicen sus dueños, es el orden natural: mundo quieto, igual a sí mismo, de frente y perfil como una foto de prontuario policial. La imaginación creadora revela que su presente eternidad es provisoria y que no hay cara sin contracara.

El valor de un texto bien podría medirse por lo que desencadena en quien lo lee. Los libros mejores, los mejores ensayos y artículos, los más eficaces poemas y canciones no pueden ser leídos o escuchados impunemente. La literatura, que se dirige a las conciencias, actúa sobre ellas, y cuando la acompañan la intención, el talento y la suerte, dispara en ellas los gatillos de la imaginación y la voluntad de cambio. En la estructura social de la mentira, revelar la realidad implica denunciarla; y se llega más allá cuando el lector cambia un poquito a través de la lectura. Un libro no cambia el mundo, se dice, y es verdad. Pero, ¿qué lo cambia? Un proceso, acelerado o lento, según el caso; siempre incesante y de mil dimensiones simultáneas: la palabra escrita es una de ellas, y no una mera rueda auxiliar. Negar toda literatura que no sea de emergencia constituye, creo, un error tan grave como el desprecio a las formas de expresión literaria que escapan a los límites del libro o que no figuran en los altares de la cultura académica.

Haroldo Conti, un narrador argentino a quien conocí de cerca en Buenos Aires, pasó sus últimos años atormentado por la sospecha de que su literatura era políticamente inútil. Él era hombre de ideas políticas revolucionarias y sentía que escribía cuentos y novelas perfectamente inocuos, porque no ejercitaban la denuncia explícita. En largas noches de vino y cigarrillos, en una isla del delta del Tigre, conversamos sobre esto; y yo nunca supe decirle que su trabajo de escritor tenía un sentido profundamente vital, renovador y liberador. Él era, o quizás es, un mago humilde capaz de contar historias de mucha hermosura. Como toda literatura que valga la pena, sus relatos cuentan la vida y hacen que ocurra. Fugazmente nos arrancan del tiempo para devolvernos mejorados. Al contar lo que somos, nos ayudan a ser, porque, ¿cómo va a convertirse en protagonista de la historia, haciendo la historia en lugar de padecerla, un pueblo que ignora su identidad?

Después, a fines de abril de 1976, Haroldo fue secuestrado. Alguien lo vio, deshecho por la tortura en un cuartel; y después nunca más se supo. Como a muchos millares de argentinos, chilenos, guatemaltecos y uruguayos, se lo tragó la tierra. Los diarios argentinos no publicaron una línea sobre la desaparición de uno de los mejores escritores del país; y él, que tenía una conciencia inquisidora, se perdió en el terror y la niebla angustiada por la idea de que su obra literaria no era consecuente con su voluntad política. En este sentido, Haroldo era víctima del esquematismo que, en un extremo, canta a la literatura como oficio de dioses, y en el otro la desprecia como pasatiempo inofensivo.

Yo había buscado las palabras y no las había encontrado. Quise ayudarlo a creer en lo que hacía, y no lo logré. Quise decirle que al encender los fueguitos de la identidad, la memoria y la esperanza, obras como la suya integran las fuerzas del cambio en un sistema organizado para borrarlos los rostros, desintegrarnos las almas y vaciarnos la memoria, y que así sus palabras daban abrigo a muchos desnudos en la intemperie.

Porque quise querer y no pude poder, como dice Zitarrosa en una bella canción, escribo ahora estas páginas, a modo de expiación y certidumbre.

Calella, Barcelona,
abril de 1980.

EMMANUEL CARBALLO

EL ESCRITOR Y SU COMPROMISO

En las letras mexicanas soy una figura molesta, pero necesaria. Mi papel se presta más a la censura que al elogio. Y es natural, el crítico es el aguafiesta, el villano de película del Oeste, el resentido, el amargado, el ogro y la bruja de los cuentos de niños, el viejo sucio que viola a la chica indefensa, el maniático, el doctor Jekyll y mister Hyde; en pocas palabras, el que exige a los demás que se arriesguen, mientras él mira los toros desde la barrera.

Si lo anterior fuese cierto, el oficio del crítico estaría más próximo al mundo de la delincuencia que a la ley de responsabilidades. Y yo creo que la crítica es (o debería de ser) una profesión como otra cualquiera, con sus derechos y obligaciones.

El crítico tiene la obligación de probar que sus juicios son ciertos, que no habla de memoria sino que, por el contrario, sus ideas están respaldadas por la realidad estética de la obra que analiza. Por otra parte, tiene el derecho de decir lo que piensa tal como lo piensa, sin eufemismos, sin presiones, en voz alta y con toda la boca. Si yerra, que las letras mexicanas se lo reprochen; si acierta, que aplacen su sentencia de muerte y lo dejen vivir en paz sus contados días.

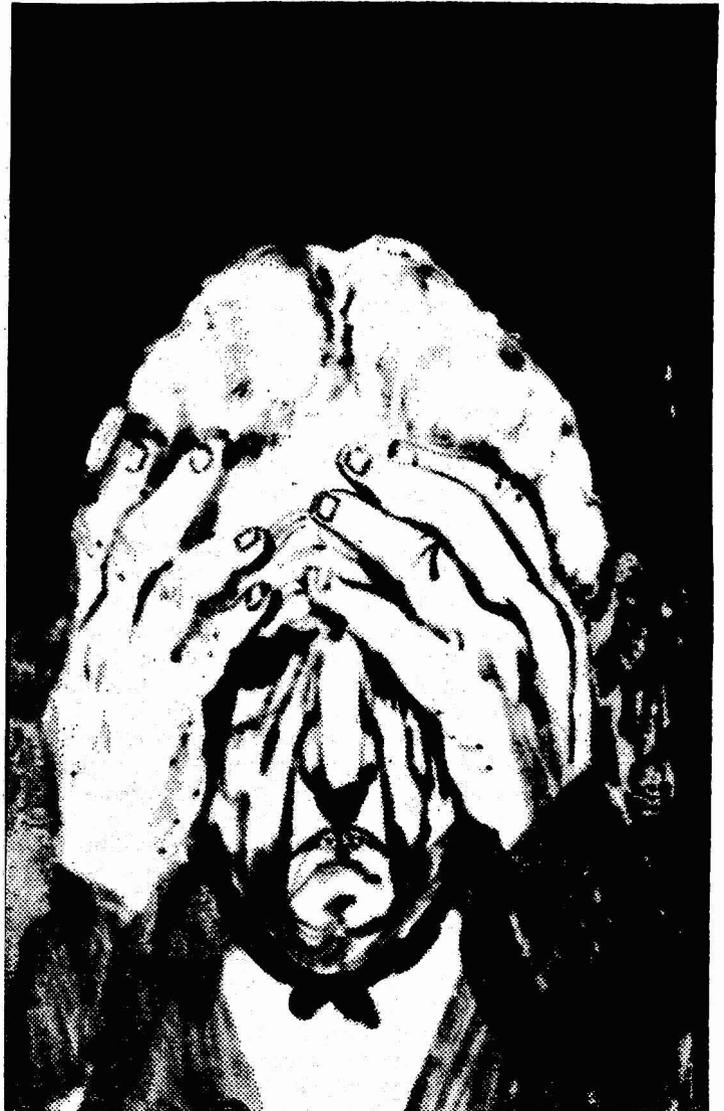
En México, para mi desgracia, y a todos los niveles, la crítica es un actitud nefasta, subversiva, que atenta contra las vías de comunicación del arte y difunde ideas exóticas. La crítica es un delito, o más bien una suma de delitos, cuyo único propósito consiste en negar la acción cotidiana y patriótica de una pandilla de muchachos buenos y sustituir ese hecho ante los ojos del público, con elogios desmedidos a un reducido grupo de terroristas que desea implantar en México la literatura de nuestros días. Ese equipo tiene un nombre, que por conocido callo, y sus consignas, una por una, socavan las raíces y los códigos de conducta de una literatura sin pecado original, casta y que puede entrar (libre de culpa) a todos los hogares.

Una literatura que en el lenguaje del beisbol de los Estados Unidos podría calificarse de triple A: analfabeta, aniñada y amorfa. En el mismo lenguaje, pero en un plano superior, la disputa se establece entre dos ligas: la liga nacional y la liga americana. Los nacionales veneran sin discutir el pasado, respetan sin atreverse a modificar el presente y confían que el porvenir sea tan plácido como el día de ayer. Los de la americana, o sea los recién llegados, sólo confían en sus propios recursos: pitchean, batean y corren las bases como verdaderos demonios. Su mira está puesta en el salón de la fama y, por ello, luchan por romper todas las marcas.

Mis simpatías, no debo ni quiero ocultarlo, están con los subversivos, los terroristas y los que luchan por implantar ideas exóticas. En los momentos más significativos de sus vidas como escritores, José Vasconcelos y no Antonio Caso, José Juan Tablada y no Efrén Rebolledo, Ramón López Velarde y no Alfonso Reyes, José Gorostiza y no Jaime Torres Bodet, Octavio Paz y no Alberto Quintero Álvarez, Juan Rulfo y no Ricardo Garibay, entre otros muchos dilemas que podría citar, representan los primeros la voluntad de ruptura y los segundos (pese a sus aportaciones) la conformidad en cierto modo con el *statu quo*. De las dos partes en pugna, juego a ser redundante, opto por la primera, la de los acróbatas que ejecutan sus piruetas a gran altura y no tienen, abajo, una red que los proteja.

Soy pues un hombre que no quiere ni puede, por macizas deformaciones personales, aceptar el orden establecido, rendir pleitesía a los valores que el establecimiento premia con premios y canonjías.

Emmanuel Carballo (Guadalajara, 1929) es una figura clave dentro de la empresa literaria del país. Fundador de revistas, crítico, editor, biógrafo, antólogo, Carballo nos entrega esta conferencia dictada en la facultad de Filosofía y Letras dentro de un ciclo del mismo nombre que este trabajo.



Algo más sobre la crítica.

Creo que la función de la crítica "es de índole pedagógica", que el crítico "es un lector, pero un lector más alerta y total", que la tarea del crítico no es fácil; que éste tiene que comprometerse, que apostar. "Pero apostar —como dice Antonio Alatorre— honradamente, y comprometerse con la verdad, es decir, con los valores auténticamente literarios". Los otros valores vendrán por añadidura. La obra literaria es pararevolucionaria. No hace la revolución, pero sí la anuncia (al señalar los vicios de una sociedad o el avance de las fuerzas que persiguen el cambio) y, al producirse, la analiza y cuando tuerce sus caminos la denuncia. La literatura es testimonio, fe de aciertos y fe de erratas.

Entre los defectos más evidentes que se señalan a la crítica figuran el *dilettantismo* y el *nebulismo*, que son, en el fondo, uno solo: ambos provienen de la misma causa, la condición autodidacta del crítico. Otro de ellos, el *cuatachismo*, es, creo yo, una resultante, entre otras muchas, de la vida provinciana de nuestras letras.

La mayor parte de los escritores mexicanos e hispanoamericanos escriben para sus amigos, y éstos, lógicamente, tienen

el deber de alabarlos. Alabar significa entre nosotros construir, construirse. Un escritor vale en razón directa del poder que detenta el grupo en el cual está inscrito; y el grupo, a su vez, vale por los escritores sobresalientes que reúne.

Esta piedra en la que tropieza la crítica se evitará cuando escribir sea realmente una tarea útil y no un ejercicio distinguido; cuando el prestigio de un escritor lo otorgue la difusión de sus libros (signo irrefutable de diálogo entre autor y lector) y no la propaganda que ensucia, casi siempre, todo lo que toca.

Creo que otro de los principales defectos de la crítica que practicamos es el *doctrinarismo*. Dos de los enemigos más poderosos con que cuenta la crítica literaria en este momento son la política y la moral. Tanto los críticos ideológicos como los éticos enjuician la literatura por las ideas que maneja, no por los valores expresivos que encierra.

No concibo que alguien considere la literatura "como ideas revestidas de forma", que la analice para extraer de ella "ideas rectoras". "Las ideas en poesía —afirma George Boas— suelen ser trasnochadas y falsas, y nadie que tenga más de dieciséis años puede presumir que vale la pena leer poesía sólo por lo que dice". En literatura lo que se dice vale por la forma como se dice. No se puede separar lo uno de lo otro.

Si el crítico busca primordialmente cierto tipo de ideas, no las encontrará en la exposición asistemática de la literatura a secas; debe buscarlas en el rigor y método de la obra filosófica o, si lo prefiere, en los textos políticos o sociológicos. La literatura sugiere pistas, acopia datos, muestra conductas, escarba en el mercado de ideas que en un momento dado configura las concepciones del mundo y el hombre de una sociedad determinada.

No estar de acuerdo con la tesis que sostiene un libro (o se desprende de él) no equivale a negar su calidad, si es que la tiene, su trascendencia. En este caso más que la condenación se impone la comprensión. Lo demás es demagogia, caza de brujas.

Lo anterior no invalida, por supuesto, la crítica política ni la crítica moral (o de cualquier otro tipo). Ambas maneras de enjuiciamiento tienen pleno derecho de emitir su opinión; no tienen derecho, en cambio, de dar al lector como un todo lo que sólo es una parte. Confunden, adrede, lo ancilar con lo medular, las hojas con el rábano. No agarran la obra por los cuernos, en el mejor de los casos palmean sus cuartos traseros.

Mientras no se deslinden los campos padeceremos por los días de los días una crítica farisea y, lo que es peor, inepta.

El crítico, entre nosotros, escribe primero para el director que le paga un sueldo por practicar su oficio. (Dime en qué periódico o revista escribes y te diré quién eres.) Escribe, luego, para el escritor a quien enjuicia y, después para los amigos y enemigos tanto del escritor en cuestión como del propio crítico. (Hecho que muestra, entre otras cosas, el triste y reducido papel de la crítica.) Escribe, por último, para los lectores. Grupo pequeño que lee con desconfianza y rara vez toma en cuenta los juicios del crítico. El lector sabe que le mienten, le dan verdades a medias o lo incitan a comulgar con ruedas de molino. No respeta al crítico porque éste no se respeta a sí mismo.

Los espacios de que dispone el crítico para expresarse son varios. Escribe en páginas fijas de la prensa diaria, en suplementos culturales que aparecen cada semana, en revistas de nivel medio dedicadas a las artes y las letras y en revistas exclusivas (académicas) escritas por profesores y leídas por estudiantes de cursos avanzados. La escala de la crítica va de la

primaria a la universidad, pasando por la secundaria y la preparatoria. Los grados de enseñanza no siempre revelan la capacidad creadora y la cultura del alumno. El crítico "universitario" suele confundir erudición con profundidad, rigor con aburrimento. El "preparatoriano" actúa en forma pedante, trata de que el lector lo califique de culto, intransigente e intuitivo. El "secundario" pretende ocultar su ignorancia detrás de frases ampulosas que las más de las veces no dicen nada. El de "enseñanza primaria" es tan inocente que su propia inocencia lo protege.

En México no existe una crítica calificada, y no existe por razones obvias. Primero, la condición de autodidacta es un lastre que el crítico difícilmente podrá superar, y si lo supera las huellas del esfuerzo son cicatrices que no se borran: le dejan la cara marcada. Hecho en "la universidad de los medios de difusión", el crítico encuentra que es más fácil (y remunerativo) halagar que estudiar. Ese camino le lleva a corto plazo a ser instrumento de autores, mafias, editoriales y grupos de poder político y económico. De su pluma salen juicios que son de todos, y algunas veces suyos.

A vuela pluma señalo las diferencias que existen entre reseñistas, críticos y ensayistas. Los reseñistas abundan, los críticos (cuantitativamente) escasean y los ensayistas brillan por su ausencia. El reseñista narra un libro, muchas veces sin haberlo leído, mediante la lectura concienzuda de la solapa. Son publicistas a sueldo de las editoriales ricas y, en ocasiones, ni siquiera eso: se concretan a exponer libros y autores de moda y a ignorar textos primerizos y escritores que no destacan en la bolsa de valores de nuestra literatura. El crítico cuenta el libro, pero, además, se saca de la manga, como un prestidigitador barato, juicios que no se desprenden del libro en sí mismo. El ensayista (entendido a la mexicana y no a la inglesa) reúne en su trabajo los errores del reseñista, del crítico, y suma a ellos los de su propia cosecha: los datos biográficos, los bibliográficos y las opiniones de expertos en la materia. El trabajo del ensayista se diferencia del que produce el crítico en que es más extenso, más denso y menos personal.

Entre nosotros la crítica es impresionista, colonial y de un mexicanismo rabioso e ingenuo. Es impresionista porque no es científica, porque se atiene a las emociones que despierta determinada obra en determinado crítico. Es colonial porque usa como patrones de medida aquéllos que están en boga en los centros de poder literario. Y los usa extralógicamente, no porque sean operantes sino porque son extranjeros. Ahora "somos" estructuralistas como hace varios años (pongo un ejemplo) "fuimos" existencialistas. Es nacionalista a ultranza (cada vez menos, afortunadamente) porque los vientos burocráticos que soplan así lo dictaminan.

Si la crítica es el termómetro que marca la salud o la enfermedad de una literatura, se puede afirmar que las letras mexicanas están enfermas. Su enfermedad se llama mimetismo, formalismo, falta de imaginación, carencia de poder creador, desconocimiento del pasado y el presente, despego de las causas populares. Somos burgueses, escribimos como burgueses y destinamos nuestras obras a la mediana y gran burguesía. Todo queda en familia.

Cuando llegué a la ciudad de México en 1953, era un muchacho robustamente ingenuo y abrumadoramente ávido. (La ingenuidad y la avidez, bien avenidas, pueden conducir al desencanto.) De memoria y en el papel conocía el mapa de la gran ciudad y, también, los trabajos y los días de sus personalidades más significativas en las artes y las letras.

El mayor de mis prejuicios en ese entonces estaba ligado

con la política. Cada vez que escuchaba esa palabra, algo dentro de mí se ponía en guardia e instintivamente reaccionaba en forma violenta. Esta actitud era producto de mi educación tapatía y mis primeros desencantos de capitalino supernumerario.

Político y política despertaban en mí asociaciones emotivas próximas al mundo de la delincuencia y el oportunismo. Toda persona que se respeta a sí misma, creía, está condenada a no oír el canto de esas sirenas inexactas.

Esta chata concepción del mundo sólo puede calificarse con un adjetivo, reaccionaria. El contexto sociopolítico en que vivía no pudo, tampoco, modificar el prejuicio. Y no pudo por una razón muy sencilla: la política, en ese momento (corría el segundo año del gobierno de Ruiz Cortines), no iba más allá de la administración de los negocios públicos o de la tajada que los políticos en ejercicio (o sus amanuenses) podían cortar del pastel endurecido de la revolución mexicana.

Mis amigos y conocidos aún se atenían para justificar su participación en la cosa pública a frases cínicas o utópicas. Entre las primeras recuerdo la de César Garizurieta (vivir fuera del presupuesto es vivir en el error) y entre las segundas aquélla que afirmaba que el mejor camino consistía en revivir el truco del caballo de Troya. A la larga, los que pusieron en práctica la frase de Garizurieta pararon en burócratas de segunda categoría (o de tercera) y los otros, los que trataron de cambiar el gobierno desde dentro, concluyeron su aventura con nueva piel

y nuevos propósitos, los de la administración que les dio empleo. Esa doble experiencia alimentó mi abstención y desgano.

A lo anterior debo agregar la ausencia de verdadera vida política partidaria. Los partidos de derecha, que sin contender obtuvieron beneficios por los que debieron combatir, poco o nada se preocupaban por modificar el panorama político del país; y los de izquierda, deseosos de destruirse los unos a los otros, no tuvieron tiempo y oportunidad para mostrar su influencia en nuestro proceso político.

El PRI, por su lado, jugó con mayor o menor suerte el papel que le asignara Plutarco Elías Calles, el de preservar y fortalecer las conquistas del movimiento de 1910. Sin enemigos reales a los cuales enfrentarse, de hecho con las prerrogativas y responsabilidades del partido único, languidecía sin tener necesidad de emplearse a fondo, de ejercitar de vez en cuando rejuvenecedoras autocríticas y, lo que es más grave, sin verse impelido a desatar la imaginación y el poder creador.

Por todas estas razones, y cuando pude destruir el prejuicio de la abstención política, me encontré preso en una trampa de la que evadirme resultaba difícil, por no decir imposible. Aún hoy la salida es problemática, más en el terreno de la praxis que en el de la teoría.

Militar en la derecha me parecía conmemorar extemporáneamente los errores del pasado; pertenecer al PRI me resultaba innoble porque no creía en sus estatutos ni en su programa de



gobierno; y afiliarme a nuestras izquierdas, de la más sensata a la más delirante, no pasaba a ser una cataplasma puesta para aliviar mis escrúpulos de conciencia. Pese a todo, en la izquierda, en cierta izquierda, cifraba y cifro mis esperanzas.

Desde entonces formo parte de la oposición. Y formo parte de ella desde las filas de los francotiradores que confunden adrede la actitud moral con la actitud política. Soy, pues, un disidente (lo digo con voz adolorida y un tanto jactanciosa) sin armas y sin ponzoña. En otras palabras, no supe en ese momento cómo dejar atrás mi adolescencia provinciana ingenua y ávida, es decir desencantada.

En 1955 apareció el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida por Carlos Fuentes y por mí. En su momento fue una publicación que despertó los más encontrados pareceres. Si se suman nuestro elitismo, la posición vanguardista que asumimos ante las artes y las letras, la actitud política que condenaba el estalinismo de los partidos comunistas y los evidentes desmanes del sistema capitalista, se pueden entender las antipatías que concitamos y las adhesiones que promovimos. Los intelectuales de ese momento se vieron obligados a tomar partido: contra nosotros o a nuestro favor.

Los intelectuales de izquierda, sobre todo los ortodoxos, consideraron que nuestras posiciones políticas y las tesis que se desprendían de nuestras obras estaban habitadas por el revisionismo (en el mejor de los casos) y la provocación. Según ellos, éramos intelectuales pequeñoburgueses que se atrevían a enjuiciar el marxismo-leninismo sin haberlo siquiera estudiado. En la práctica la lista de nuestros errores era impresionante.

Cito algunos de ellos, entreverando los pequeños con los mayúsculos. La ceguera frente al pensamiento de Stalin y frente a su influjo en los países socialistas y los partidos que seguían al pie de la letra sus enseñanzas. (Años más tarde, en este punto, nuestros censores nos concedieron la razón, o parte de ella). El entusiasmo que nos produjo el derrocamiento de Perón era otra prueba de nuestro diletantismo reñido con la causa de las mayorías. Nuestra euforia (que hoy considero exagerada y en algunos puntos miope) fue comparada a la que expresaron, en textos poco memorables, Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges. Perón, creíamos, encarnaba el populismo, y éste, en ese momento, olía ya a cadáver. Un tanto infantilmente encontrábamos denominadores comunes entre el suicidio de Getulio Vargas y la caída de Perón. La simpatía que mostramos ante la primera conferencia afroasiática celebrada en Bandung y acerca de dos de sus postulados, el tercermundismo y la no alineación, fue vista, aunque ahora pueda parecer sectario, como una típica posición anticomunista. Al paso del tiempo esta simpatía llegó a convertirse, a escala internacional, en una opción respetada y quizá respetable.

Nuestra condena a los Estados Unidos (pongo un caso concreto: el golpe de Castillo Armas contra Arbenz, financiado y casi perpetrado por el Pentágono y la CIA) era poco de fiar para nuestros malquerientes. Exigían mayor cantidad de adjetivos en nuestros textos y una definición más concreta en la vida diaria. No les concedo razón en lo que toca a los epítetos, sí en lo que se refiere a nuestra nula militancia: en los primeros años de ejercicio, nuestra generación firmaba documentos y denuncias, tanto en contra de la oligarquía nacional como en contra de los atropellos cometidos por el imperio en cualquier parte del mundo, pero en ningún momento sintió en carne propia la explotación que sufrían los obreros o mostró solidaridad frente a los ultrajes cometidos sistemáticamente contra los campesinos, con o sin tierra. Heredamos de las generaciones anteriores, y la herencia la aceptamos con mansedum-

bre, el gusto por las ideas y el disgusto por las acciones concretas. Tal herencia, que aún no dilapidamos por completo, nos causa desagrado y mala conciencia.

Otras de las fallas, según nuestros adversarios, tenían que ver con la praxis de las letras y su enjuiciamiento crítico. Vuelvo a los ejemplos: *Los días enmascarados*, de Fuentes, fue visto como un libro escapista, burlón, que nada o casi nada decía sobre la problemática nacional. Y lo que mostraba, de poco servía para que el pueblo viviera mejor. La censura más difundida tenía que ver con el uso de ciertos recursos de la literatura fantástica. Al hacer uso de ellos, Fuentes daba la espalda al realismo (a cierto realismo de estirpe idealista), que era, según ellos, la única ruta digna y eficaz de contar los infortunios de los desposeídos. Últimos defensores de una estética en retirada, el realismo socialista, se encararon con los nuevos procedimientos desde un enfoque determinista más que dialéctico.

El júbilo con que comentábamos obras tan disímiles como *Libertad bajo palabra*, de Paz, *Confabulario*, de Arreola, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, de Rulfo, e incluso *Al filo del agua*, de Yáñez, era una prueba más de nuestro oscurantismo: a Paz lo definían como poeta europeo con veleidades trotskistas; a Arreola lo cosificaban como saltimbanqui dedicado a dar en sus textos inútiles piruetas éticas, ontológicas y metafísicas; a Rulfo no se le perdonaban sus ataques a la reforma agraria, cuyos errores señalaba explícitamente, y su defensa sentimental de ciertos caciques latifundistas; Yáñez purgaba el delito de reducir las causas de la Revolución de 1910 a simples estados de ánimo de lugareños enajenados por el clero y por sus propias y ridículas rencillas de grupo marginado. Nuestros contrincantes reducían la literatura a la anécdota, contada con la simpleza de los maestros de escuela primaria, y olvidaban lo más importante, los valores expresivos.

De los panegiristas me ocuparé más adelante; por lo pronto debo decir que eran tan despistados como nuestros detractores. No entendieron lo que era, o quiso ser, la *Revista Mexicana de Literatura*. O quizá, y lo digo con toda honradez, nosotros mismos fuimos poco claros al exponer nuestros objetivos.

Si para sus detractores la *Revista Mexicana de Literatura* representó un retroceso en las letras patrias (se afirma que al darle la espalda al nacionalismo, abrimos las puertas a una universalidad descastada), para los panegiristas nuestra tarea tuvo aciertos significativos: deslindar las tareas del hombre de las del artista; romper con las servidumbres que entonces pesaban sobre el escritor, a quien se consideraba como un maestro de enseñanza primaria; proponer una literatura urbana en sus temas y al día en lo que toca a la estructura y el estilo; revalorar a los pintores disidentes de la Escuela Mexicana (Tamayo, entre otros) y ofrecer muestras de la nueva pintura que reflejaba el mundo en que vivíamos, o en el que queríamos vivir; fundar, con la ayuda de la UNAM, un teatro distinto del tradicional en el repertorio, la manera de dirigir las obras y actuarlas en la escena; la actitud crítica frente a la Revolución Mexicana y los gobiernos sucesivos que habían institucionalizado sus hallazgos y reprimido sus postulados básicos; en fin, amplificar nuestros aciertos y hacían caso omiso de nuestras limitaciones e, incluso, deformaciones de clase.

Proponíamos una nueva manera de pensar la literatura y de ejercerla, y se nos escapaba que dicha nueva manera sólo podía tener sentido dentro de la lucha de clases. Al no tomar el bando del oprimido, de alguna manera éramos cómplices del opresor. No defendíamos el *statu quo*, pero tampoco lo cuestionábamos a fondo. En abstracto comprendíamos al campesino,



al obrero, a los grupos marginados, pero nunca pasamos de la simpatía a la solidaridad. En términos morales no éramos malos, pero tampoco buenos. En el terreno de la política nacional en ningún momento defendimos al sistema, pero tampoco en ningún momento pusimos en tela de juicio su eficacia respecto a los intereses de las mayorías. No supimos ser revolucionarios, y no nos costó demasiado esfuerzo asumir proposiciones reformistas. En el gran debate entre socialismo y capitalismo optamos por una tercera posición, la que en 1955, y en México, era más novedosa que tramposa, más ingenua que aviesa. No llegamos a suscribir una frase popular en aquellos días y que sintetizaba todo un programa político: ni vodka ni coca cola, pulque. Muerto Stalin dos años atrás, y doce meses antes de que se celebrara el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, nuestra actitud ante el socialismo no podía ser serena ni acertada; tampoco podíamos ver con tranquilidad la política del Imperio en América Latina —su traspatio—, en Europa y, sobre todo, en Asia. Esta enumeración de hechos no justifica nuestra manera de mirar, simplemente la explica.

La *Revista Mexicana de Literatura* conjuntó dos entusiasmos: el de Carlos Fuentes (el más lúcido y el más elaborado) y el mío. Tanto él como yo sentíamos la necesidad de publicar

una revista que rompiese con el nacionalismo (casi jicarismo) que entonces se proponía como solución única y retomase la tradición de revistas como *Contemporáneos* y *Taller*, que marcaron dos momentos en la historia de nuestras letras y propiciaron el surgimiento de dos admirables generaciones. Que la nuestra se llamase *Revista Mexicana de Literatura* en vez de *Revista de Literatura Mexicana* revela parte de nuestros propósitos. Hecha en México, no estaba dirigida solamente a los lectores habituales de las publicaciones mexicanas: se proponía llegar al público lector de los países de lengua española. Por otra parte, estaba escrita por autores de todos nuestros países, y algunos de otras regiones. Fuimos precursores de una apertura hacia América Latina y del reconocimiento, por parte de la crítica y los lectores europeos, de la literatura hispanoamericana. La semilla del “boom” germinaba lentamente en la revista y en otras publicadas en el Cono Sur.

Fuentes y yo creímos que la dirección de la revista debería estar a cargo del escritor que más admirábamos, posterior a las generaciones del Ateneo de la Juventud y *Contemporáneos*, Octavio Paz. Su influjo se advierte a lo largo de los números de la revista y en los textos de algunos de nuestros colaboradores. Por razones de trabajo (servir al gobierno mexicano) no ocupó el puesto de director, pero en los momentos en que lo necesitamos supo estar con nosotros y darnos las indicaciones más oportunas. Sin Octavio Paz no se explica la *Revista Mexicana de Literatura*, ni sus aciertos ni sus caídas.

Cuba, es decir la Revolución Cubana, fue y sigue siendo para nuestra generación una piedra de toque.

Nuestra generación, que en 1959 se acercaba a los treinta años, vio en la Revolución Cubana la evidencia de sus lecturas y algo más: la praxis como la forma más alta del poder creador. Para nosotros la palabra praxis, antes de 1959, era un eufemismo que escondía bajos apetitos electoreros y taimada actitud tras la cual el sistema disfrazaba un inmovilismo reaccionario. Practicábamos la teoría, con mayor o menor petulancia, porque sabíamos que la acción, tal como se acostumbraba entre nosotros, carecía de brújula (si era de izquierda) o arribaba, más temprano que tarde, a la defensa de un sistema erosionado por los años, la corrupción y las prebendas.

Desilusionados, incapaces de luchar solidariamente al lado de obreros y campesinos, de ciertos sectores de la clase media, hicimos de la abstención nuestra más refinada forma de acción. Al fin y al cabo éramos intelectuales, conciencia crítica de la nación, casta privilegiada que aconseja remedios y no los practica. Nos salvaba, y quizá todavía nos salve a algunos de nosotros, la capacidad de decir que no a la injusticia, y que sí a los esporádicos intentos de inconformidad frente al gobierno, puestos en práctica por campesinos que “invaden”, entre comillas, la tierra que antes fue suya; por obreros hartos de líderes impuestos y ansiosos de una auténtica militancia sindical; por estudiantes, vanguardia de la clase media, inconformes con el *statu quo* que engrandece a los grandes, descalza progresivamente a los sectores de ingresos medianos y empobrece a los más pobres.

Por estas razones y motivos la Revolución Cubana fue y es una esperanza. De los revolucionarios cubanos aprendimos que la praxis se desprende de la teoría y que una teoría sin praxis es letra muerta.

Vuelvo a mi generación, y a los escritores de nuestra edad en América Latina. En un principio, del primero de enero de 1959 hasta antes del discurso en el que Fidel se declara marxista-leninista, la aceptación de la Cuba nueva fue casi unánime. Los intelectuales la celebraban en artículos y decla-

raciones, viajaban para encontrar en ella una nueva etapa de la democracia representativa, porque creían que Fidel, a corto plazo, restauraría la libertad y entregaría el poder a los civiles. Al no ocurrir sus predicciones, algunos de nuestros amigos comenzaron a desertar. Fidel, el héroe de la montaña, se convirtió de pronto en un nuevo dictador de las tierras cálidas. El rompimiento con los Estados Unidos los alarmó y la declaración marxista-leninista llenó de estupor (e incluso de ira) sus buenas conciencias.

La fallida invasión de Bahía de Cochinos aplacó temporalmente su anticomunismo. La victoria contra los mercenarios si no los satisfizo tampoco los inundó de cólera. Esperaban. Y pronto encontraron motivos de disidencia. Las medidas tomadas para preservar la Revolución del ataque constante del enemigo (externo e interno) les dio pie para lanzar los primeros ataques: el pueblo cubano pasó de la dictadura de Batista a la dictadura de Castro.

Defecionaron otros, pero los más permanecieron adictos al proceso. Se fueron los indeseables y quedaron los más propensos a la euforia de las primeras horas. Figuras como las de Fidel, el Che, Camilo y Raúl les hicieron creer que el heroísmo personal es más valioso que el heroísmo del pueblo que las crea. Se rindieron, entusiasmados, al culto a la personalidad.

Un proceso revolucionario no se hace con palabras, ni, tampoco, con gestos heroicos. La vida cotidiana de una Cuba bloqueada, que tiene que sustituir el viejo orden científico, tecnológico y cultural con uno nuevo, improvisado pero adicto a la Revolución, propenso al error y a la exageración de la verdad, motivó que otros intelectuales abandonaran la causa que hasta ese momento defendían. En esta hora se fueron los exquisitos, aquéllos que no podían transigir con la idea de que el pueblo (el pueblo joven) se hiciera cargo de los mandos intermedios del país.

La política cultural del gobierno cubano apartó también a los intelectuales que creen, sin conocerla, en la libertad irrestricta de la creación. Sin tener en cuenta, como lo afirmó Fidel en los comienzos del proceso, que para un artista todo está permitido menos atacar a la Revolución, defendieron a ciertos escritores cubanos que confundían la militancia revolucionaria (que se atreve a citar los errores por su nombre) con la actitud pequeñoburguesa que subordina la verdad individual a la verdad colectiva. En este momento retiran su apoyo a la Revolución numerosos intelectuales, famosos, o a punto de serlo, porque no pueden concebir que Cuba ya no sea, a pesar de ser socialista, como sus respectivos países de origen. En lo más íntimo de sí mismos exigen que la literatura burguesa sea hermana gemela de las letras que se producen en este país socialista. Pretexto que los exime de afrontar riesgos estéticos y políticos que empiezan a ser, y serán en un futuro próximo, arduos problemas de la teoría literaria.

Para nuestra generación, la Revolución Cubana fue la piedra de toque, el santo y seña, del mismo modo como la Guerra Civil Española fue para los escritores de *Taller y Tierra Nueva* un poderoso sacudimiento ético y político. La mayoría de los escritores manifestó en 1936, su adhesión a la causa de los republicanos. Unos pocos, descendientes directos de los eternos equivocados, mostraron simpatía por el bando fascista.

Optar en 1936 era más sencillo, y menos peligroso, que emitir preferencias en 1959. Estar con la República, además de constituir una posición política irreprochable, era un modo de apoyar los puntos de vista del gobierno mexicano acerca de este asunto. Y afortunadamente para los intelectuales el presidente Cárdenas tomó partido por la causa justa. Así que apoyar a los

republicanos se convirtió en una actitud correcta, cómoda e incluso provechosa. Simpatizar con la República era una forma de sostener la democracia, condenar la intervención extranjera y, de paso, aludir al peligro inminente del fascismo. No se trataba de defender al socialismo, sino de atajar el empuje de las fuerzas más oscuras, retrógradas y bárbaras. Por supuesto que un crecido grupo de intelectuales optó por los "rojos" por motivos ideológicos y no por domésticas circunstancias políticas.

No es desdeñable, en el contexto nacional, la actitud de los intelectuales que en 1959 nos pronunciamos a favor de la Revolución Cubana, sobre todo si se tiene en cuenta que el presidente en turno, Adolfo López Mateos, no veía con buenos ojos, aunque apoyara formalmente el proceso, a Fidel Castro y los barbudos de la Sierra Maestra. En este caso, como antes en la Guerra Civil Española, la mayoría de los intelectuales dimos una pequeña lección de sagacidad política y entereza moral. No fuimos arribistas de la verdad sino cómplices entusiastas de una buena nueva: aquélla que pronosticaba que el socialismo podía triunfar en América Latina. Las defecciones posteriores, en ambos acontecimientos, son harina de otro costal.

Las ideas sobre creación y crítica que expongo en seguida tienden a las generalizaciones, y éstas, lo sé en carne propia, suelen parar en exageraciones. Ahora y aquí es preferible exagerar que atenuar.

Comienzo por los defectos. El más grave es la falta de audacia. El escritor mexicano tan apegado a preceptos y reglas no se atreve a dar el salto hacia lo desconocido. Y al no darlo, se incapacita en la tarea de romper con el pasado inmediato y las retóricas a la moda. Por este motivo, sus obras recién salidas de la imprenta dan la sensación, una vez leídas, de que corresponden a etapas superadas de la historia de la literatura. Y una literatura anacrónica, que crea lo ya creado, no consigue el favor de la crítica y el público lector. Otros defectos: el buen gusto, el mimetismo y el horror a la cursilería.

Sus virtudes son de corta estatura. Las obras están bien construidas, su estilo suele ser correcto e incluso elegante y, por último, cumplen los propósitos modestos que se fijaron en un principio.

En pocas palabras, nuestra literatura carece de genios y tiene especial capacidad para producir escritores, a escala del idioma, de segunda o tercera categoría. Eso sí, muy diestros en el oficio, muy susceptibles al halago, muy provincianos y muy aburridos.

Además de la fama, persiguen como fin que los opulentos los ocupen como amanuenses. Dóciles hasta decir basta, la gran misión de su vida consiste en ser legisladores, ministros, diplomáticos, funcionarios públicos de primera, ejecutivos, publicistas o gentes de cine y televisión. Su actitud es la de los asalariados y, lo que es más grave, están desprovistos de conciencia de clase.

La literatura es un trampolín que debe lanzarlos al mundo del éxito, en el cual no es difícil enriquecerse y es casi imposible conservar la autenticidad. Oscuros, maltrechos en su capacidad de creadores, suelen terminar sus días al servicio de las causas menos populares y más perecederas. (En este renglón, buena parte de los escritores más significativos hoy día siguen al pie de la letra la conducta de los escritores porfiristas). De allí proviene su amargura, su resentimiento frente a ciertos jóvenes que conciben la literatura como una profesión autónoma, digna y limpia.

Algunos de los escritores recién llegados no están de acuerdo con sus mayores en este aspecto. Otros no son tan drásticos como los anteriores: por una parte condenan ciertas posiciones

del gobierno y por la otra aceptan puestos otorgados por dependencias de ese mismo gobierno. No creo que sea honrado prender una vela a Dios y otra al diablo. El dilema es tajante: se está con el *statu quo* o se le rechaza. Las posiciones intermedias me parecen acomodaticias.

En sí misma, la crítica no es una actividad independiente. Ligada estrechamente a la creación, posee las virtudes y defectos de una literatura determinada.

Si nuestra literatura es modesta y en algunos casos confidencial, nuestra crítica es asimismo modesta y confidencial. Existe para elogiar a los amigos y para volver imposible la salud de los enemigos.

Se trata de una crítica sorda y ciega, elemental, sin bases ni propósitos, aldeana y picapleitera.

Resulta curioso anotar que los desafectos a este sistema de valores protestan contra él cuando son jóvenes y desconocidos, y lo practican y elogian en el momento en que rompen con el anonimato y la primera juventud. En literatura, fatalmente, la mayor parte de los escritores pasan de la violencia al conformismo.

En México, y en general en los países democrático-representativos, criticar al gobierno es una tarea sencilla y prácticamente inagotable.

Sencilla porque buena parte de nuestros escritores están en contra de la política que siguen los gobiernos emanados de la revolución; prácticamente inagotable porque las condiciones en que viven la mayoría no son precisamente óptimas.

La crítica abarca desde los detalles más insignificantes hasta los aspectos básicos, desde la lentitud punible de la burocracia hasta la esencia en que descansa el edificio mismo del gobierno.

La función del escritor mexicano debe ser crítica. Por tal motivo es preciso que deje en sus obras una constancia, un testimonio, acerca del México en el que le tocó vivir y para el cual desea un destino mejor.

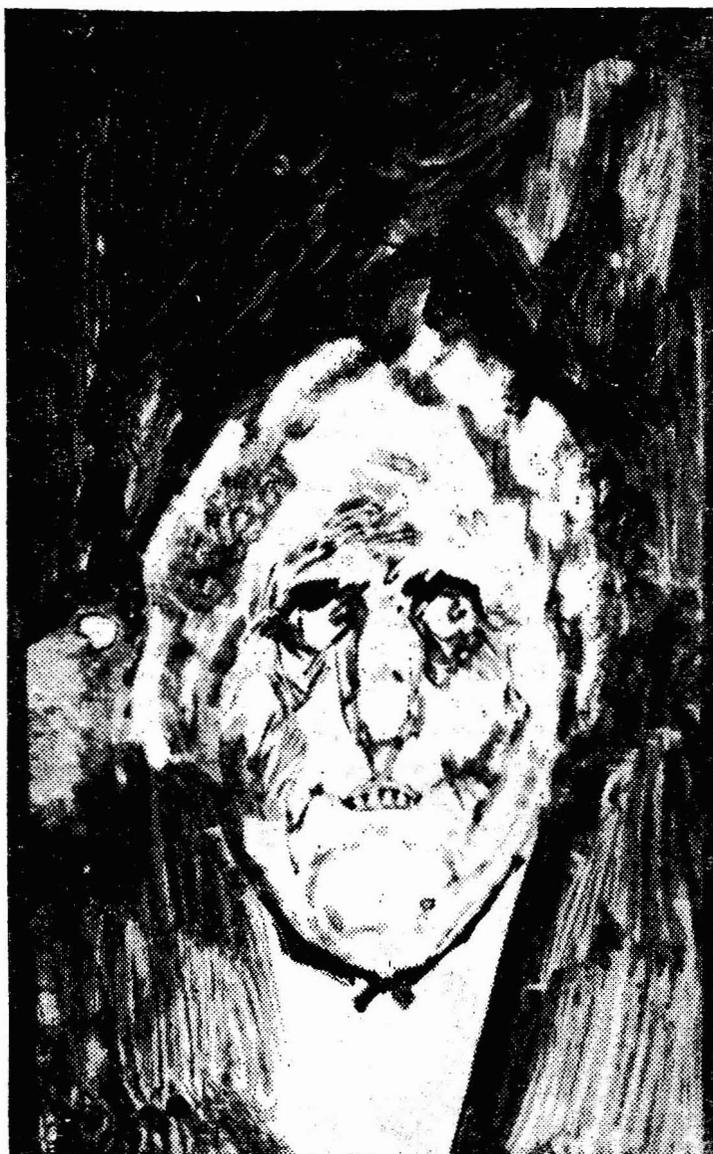
La obra y el ejemplo de José Martí y Ezequiel Martínez Estrada me servirán, de aquí en adelante, para aproximarme a lo que a mi modo de entender las cosas debe de ser la cultura y la literatura.

El criterio con que Martí mira la cultura es el de los etnólogos de hoy y no el que esgrimían los hombres de su tiempo, "que la juzgaban patrimonio de quienes la heredaban, usaban, perfeccionaban y transmitían, producto genuino de las élites, su propiedad privada legítima".

Martí oponía a la *cultura de gabinete*, la *cultura de intemperie*. "La cultura que él fustigó —afirma Martínez Estrada— es la que se adquiere en los institutos oficiales de Hispanoamérica, donde la enseñanza es un instrumento político que moldea las inteligencias y los sentimientos conforme a los intereses de clase y a los planes de gobierno".

Tal como se practica entre nosotros, la enseñanza es uno de los resortes ocultos del dominio colonial. Una revolución profunda, que rompa el orden jurídico y cambie la historia, precisa para establecerse confiscar este tipo de cultura, "que es uno





de los disimulados contrafuertes de la propiedad privada". La cultura que se instale en su sitio debe no sólo cambiar las formas sino modificar el espíritu: única manera que posibilita la independencia intelectual.

La cultura no se puede transplantar sin que degenera, ni hibridar a capricho sin que se esterilice. A este respecto, dijo Martí: "injétese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas". Sin conocer la realidad de la vida mexicana, no podemos salir "del círculo de embustes y supercherías que hicieron posible que giráramos ciegos en torno a las causas de nuestros infortunios, como mulas en la noria". Y la mejor manera de percibir nuestra realidad consiste en conocer al pueblo, no en abstracto sino en concreto: a su misma altura y todos los días.

En su *Análisis funcional de la cultura*, Martínez Estrada analiza el papel que cumple el escritor y el que debería cumplir. En nuestro país, los intelectuales han dedicado muy poco tiempo a estudiar el tema de la libertad de los pueblos; o, mejor dicho, la libertad de los pueblos se les presenta como tema

literario. Esperan, indignados, a que llegue el momento de la victoria para ver qué pueden hacer, con buena fe sin duda, para ponerse al frente y dirigir la historia. A lo más, compadecen al pueblo como las damas que ejercen profesionalmente la caridad, pero no lo aman. En la feria de vanidades, lucen ropas de trabajadores.

Cuando piensan que en México puede producirse una revolución profunda, nuestros escritores de gabinete defienden su propiedad (la inteligencia) y sus medios de producción exactamente como los explotadores que han sido desposeídos materialmente de los suyos en una sociedad socialista. Ante esa posibilidad, y de antemano, se consideran robados, maestros de un arte sin clientes y sin futuro.

Están de acuerdo con la revolución profunda siempre que ésta no afecte su capital (subjetivo), y se resisten, a nivel de hipótesis, a ceder sus bienes para incorporarlos al patrimonio nacional recuperado por el pueblo. Consideran que la inteligencia es un privilegio *sui generis* porque difiere de otros bienes sociales "más groseros", y esta es la excusa que los protege cuando piensan que los privilegios de nacimiento, fortuna y oficio pueden ser abolidos.

Escritores e intelectuales de este tipo producen su cultura de gabinete (y las expresiones artísticas que le son consustanciales) del mismo modo que banqueros y latifundistas han amasado su fortuna, "con el sudor, la sangre y las lágrimas de los que no reciben de ella sino las migajas del gran festín". Los escritores e intelectuales de intemperie, que conocen al pueblo desde abajo, crean bienes de cultura y obras de arte que el pueblo tarde o temprano considera suyos.

Así entendí en años pasados, y así entiendo ahora, el compromiso del escritor con la sociedad de la cual surge y a la cual debería servir con lo mejor de sus capacidades humanas y artísticas.

A lo largo de treinta años (mis primeros textos aparecen en 1949) he tratado de ser fiel a mí mismo y congruente con las ideas en las que sustenté y sustenté mis tareas como escritor y como aprendiz de hombre preocupado por sus semejantes.

Si en los años cincuenta mi compromiso pudo calificarse de elitista, de pequeñoburgués, de vanguardista en el terreno de la estética y reaccionario en el terreno de la ideología, hoy, en 1979, creo que ese compromiso se ha modificado más o menos sustancialmente.

Me repugna el elitismo, despierto y dormido me considero un pequeñoburgués avergonzado de sus privilegios, en constante lucha con los intereses propios de su clase y, al mismo tiempo, ávido de gozar (en las afueras del sistema) las oportunidades sensibles e intelectuales que le ofrece la injusta civilización occidental.

Artísticamente creo que en la literatura se dan cita y conviven pacíficamente toda clase de valores y que resulta impropio rechazar en nombre del pueblo las obras producidas a sus espaldas y, aún más, que se proponen objetivos que son diametralmente opuestos a los intereses de la clase trabajadora.

Si este tipo de obras son de excelente factura, tarde o temprano serán patrimonio del pueblo. Pienso acerca de este tema, en el pasado, en Balzac, y ahora en Borges. Dentro de cien años el escritor argentino (a quien como ciudadano comprendo y detesto) será lectura obligada de los jóvenes de una América Latina que conformará (incluyendo a México, por supuesto) un bloque más o menos homogéneo de países socialistas.

Me considero un escritor filomarxista al margen de capillas y de dogmas.

LA "MISE EN SCÈNE" EN EL CINE DE VISCONTI Y FELLINI



Luchino Visconti

Aparentemente, el cine es la fotografía en movimiento, que al dejar de ser estática se convirtió en un signo comunicativo nuevo; sin embargo la naturaleza del cine y del relato cinematográfico, son mucho más complejos. Es por ello que el cine no sólo es imágenes en movimiento, sino un arte sintético en el cual participan muchos signos de otras artes.

Desde sus inicios, el cine ha explotado y desarrollado su propia técnica, pero en el momento de efectuar la comunicación, la transmisión de su mensaje, forzosamente ha tenido que recurrir, fundamentalmente, a signos teatrales de la "mise en scène". Si con Louis Lumiere el cinematógrafo presentó por primera vez, a los espectadores, la contemplación de la naturaleza misma, y el movimiento (*L'Arrivée d'un Train*) por medio de la utilización de los planos sucesivos, no sin espanto por parte del auditorio, es George Méliès quien lo eleva al nivel de la ficción, basándose en la "mise en scène"; como se menciona en su catálogo de 1903: "George Méliès a été le premier a faire des films cinématographiques composés de scènes artificiellement arrangées, et cette création a doné une nouvelle vie à un commerce agonisant."

Desde ese momento el cine deja de ser espectáculo, como proyección de fotografías en movimiento que agredían y sacudían al espectador, para pasar a la ficción, al vencer su carácter informativo y el sentimiento de autenticidad, que había provocado

en los primeros espectadores emociones morbosas o de orden primario.

Su propia experiencia como prestidigitador e ilusionista, fue lo que le permitió utilizar la técnica del cinematógrafo y recurrir al teatro para realizar todos sus trucos visuales. Desde entonces el cine ha seguido las tendencias más diversas; ya sea apoyándose en el aspecto técnico (montaje), con el deseo de atrapar la realidad circundante (neorrealismo), o por medio del razonamiento, en un cine intelectual contrapuesto al cine espectáculo. Sin embargo, en forma directa o indirecta, este cine de ficción parte principalmente de la puesta en escena teatral, como puede verse al efectuar un análisis de los elementos teatrales dentro de la estructura narrativa cinematográfica. Al respecto, inicialmente hemos escogido a dos directores contemporáneos, cuya producción es ampliamente conocida por millones de espectadores y cuyas obras en sí resultan diferentes, por su propia originalidad y talento como realizadores.

La "mise en scène" operística de Visconti.

La parte fundamental de la estética cinematográfica de Visconti es la "mise en scène" operística más pura; ya que cada movimiento de actor y cámara sigue un trazo escénico minuciosamente establecido. El filme más rico de este autor, desde el punto de vista operístico-teatral, es *El Gatopardo*, donde el elemento espectáculo, aunado al melodrama, constituye lo teatral, sostenido con gran habilidad a todo lo largo del relato cinematográfico, gracias al movimiento escénico utilizado por el director como recurso para trasplantar la novela a la pantalla; que constituye el "alma" en sí del relato.

Mientras que los elementos audiovisuales, como la decoración, la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, la música, otros sonidos y los diálogos, determinan la estructura de tragedia de época de este filme. Aquí todos esos elementos *audio-visuales* tienen un valor semejante a los de *Muerte en Venecia*. Cada una de las tomas, y no las escenas, están pensadas, paradójicamente, como tales: como escenas teatrales mas no como secuencia-cine; de ahí que negando su carácter-cine, se convierte en un recurso narrativo cinematográfico.

Al iniciarse el filme, se muestra la capilla familiar. En realidad no estamos viendo una secuencia, sino un cuadro de caracteres: la familia en pleno, escuchando misa. Sus ropas, actitudes y reacciones iniciales constituyen el relato del cual, posteriormente, arrancará la historia. En el teatro, esto sería un golpe escénico que se hubiera presentado al levantarse el telón y que Visconti vuelve cinematográfico al desplazar la cámara hasta el sitio en donde se encuentra el grupo de actores. La cámara entra, sale, vuelve a entrar y a salir, para nuevamente volver. La escena se toma desde diversos ángulos, a



El Gatopardo



Luchino Visconti

partir de la cual surgen diferentes aspectos de un mismo cuadro.

A simple vista esto indicaría que el uso de los constantes "travellings" anuló lo teatral; pero al director, por lo arbitrario de sus entradas y salidas, al igual que en el teatro, le sirven de justificación a la irrupción que ocurre con la entrada de cada nuevo personaje y así, justifica la acción del relato.

Si en el teatro se levanta el telón, o se entra o se sale del escenario en un momento preciso para marcar el significado de un signo, en este filme el objetivo penetra a través de cortinas para iniciar la representación, y la acción se desarrolla como en el teatro, *marcando* el movimiento de las entradas y salidas de la cámara por tantas puertas y ventanas como tiene la mencionada habitación. Ese desplazamiento de la cámara es lo que constituye la acción.

Por lo que respecta a la actuación, ésta sigue la línea marcada inicialmente. Por ejemplo, en las escenas épicas, el director recurre a la gesticulación y la mímica teatral más elemental y ocurre exactamente lo mismo en la escenificación de las batallas. Su visión, aparentemente elemental, al no recurrir a las grandes batallas y movimientos de conjuntos, es en realidad muy rica en información al utilizar los recursos convencionales del teatro. Aquí las actuaciones parten de la contención, ya que lo más importante para él es la visión-operística de cada ángulo, de cada cuadro dado con imágenes metonímicas; razón por la cual el espectador se contagia del carácter épico de la narración. La combinación de tomas en primer plano como parte de un todo que no se ve, con tomas en plano general de ese todo que inicialmente se mostró, hacen que a partir de lo particular de la actuación de un personaje, se llenen con el mismo contenido al semantizarlos el espectador con las significaciones de un mismo campo semántico: dolor, coraje, furia, muerte, terror, pánico. Gracias a este recurso no se interrumpe el relato que, por la extensión metonímica toma el mencionado carácter épico, junto con el cuadro interno de los personajes.

La teatralidad obliga a cada actor a saber escuchar y estar atento a los diálogos y acciones de sus compañeros, para así poder reaccionar en forma *marcada* (significativa). Para ello se les ha encomendado una rutina escénica, con el objeto de justificar su presencia dentro de un encuadre. En el primer cuadro esas rutinas van, desde voltear a verse uno al otro, hasta el movimiento que alguien de la familia realiza al persignarse ante una imagen religiosa, incluso, interponiéndose al personaje central de la composición: Burt Lancaster, se encuentra en primer plano, para así después justificar la salida del encuadre. Sin embargo para Visconti no es suficiente que sólo se abandone el escenario dando la vuelta de espaldas a la cámara y saliendo por la puerta; sino con un movimiento evidentemente *marcado*. En esta forma, el personaje justifica si-

Boccaccio '70



multáneamente tanto su presencia en escena, como su salida de ésta. Hay otros movimientos-detalles que le sirven de respiro al relato (lo que Barthes llama *catálisis*); por ejemplo, la escena del hombre que golpea a una mujer, y la mujer que llega al *escenario* vacío en donde ocurrió una batalla. Inicialmente éstas no agregan nada al desarrollo del relato, pero se amplían por medio de la redundancia de tipo teatral; ya que se *marca* la acción y por lo tanto lo que inicialmente era meramente icónico se constituye en un signo narrativo cinematográfico.

En el primer caso, ese incidente sirve de soporte para que el populacho muestre su odio hacia los señores. Hiperbólicamente se justifica la escenificación de la lucha social, poniendo de manifiesto el por qué de la lucha armada. La presencia de la mujer en el *escenario* en donde ocurrió una batalla campal, anticipa la entrada de los soldados que se van a batir, aunque su presencia no sea visible en la pantalla. Verdaderos enfrentamientos guerreros nunca los habrá, su lugar lo ocupan los trastos teatrales, los *signos* icónicos de la lucha armada, no como sustitución metafórica, sino metanímicamente al pasar a ser semas visuales del campo semántico de la lucha armada, dejando así de ser signos meramente icónicos y pasar a la categoría de signos-imagen: heridos, muertos, armas, disparos, inicialmente dados como ambientación de lo que se está describiendo, mas nunca como representación de esa realidad.

Por otra parte, los elementos secundarios del relato, el decorado, vestuario, sonido, maquillaje y otros del mismo nivel, también son de naturaleza teatral. Incluso el polvo que cubre los trajes de la familia cuando llegan de su casa de campo a la ciudad, es un polvo evidentemente convencional *marcado*, que constituye una metonimia; y no solamente la elipsis para significar un largo recorrido por caminos vecinales. En la escena siguiente, a la llegada, el mismo polvo cobra una significación distinta, cuando la familia se encuentra dentro de la iglesia presidiendo, desde los lugares que les pertenecen, los oficios religiosos. La escena está dispuesta de tal manera que incluso la iluminación deja de ser "natural" y se pone un filtro al objetivo; mientras que el polvo artificial ha sido *marcadamente* aumentado hasta formar una capa blanquecina sobre ropas y rostros, marca que contribuye a crear un cuadro casi sobrenatural y efectista de los personajes ya sin vida, anémicos y cubiertos de telarañas, que tienen que enfrentarse y luchar ante una nueva realidad para poder sobrevivir. Estos personajes ya han muerto como clase; por lo que Visconti los cubre con esa luz, polvo y humo de incienso, como por una capa que los ha petrificado en sus asientos de *señores*.

Por lo que respecta a la música, ésta ya casi está integrada al relato; aunque siguen predominando las "partes" operísticas, que también, están en relación directa con el carácter de la narración, que



Boccaccio 70

aún no forma parte total de ella, como posteriormente se integrará en *Muerte en Venecia*, donde se convierte en la espina dorsal del relato cinematográfico, como elemento imprescindible.

Es así como la maravillosa y romántica historia del pasado, se convierte en el *ocaso grandioso* de una casta que no está dispuesta a ceder la autoridad ni el poder que tradicionalmente le ha pertenecido. Somos testigos de un acto de lucha de clases y de la capacidad de adaptación de la aristocracia, que a su vez la trasmite a la naciente burguesía italiana. Ni la tentadora historia de las magnificencias de la nobleza, ni el marco de la misma con su atractivo externo de gran espectáculo, tienen un valor autónomo. Todo lo nostálgico o reaccionario del "romanzo" Visconti lo filtró a través de su misión materialista, que posteriormente en *Los malditos* será la esencia del relato.

Otros elementos de la "mise en scène" son los que predominan en todas las escenas de *Muerte en Venecia*, como son la mímica y la pantomima en la forma de actuar de los personajes, para expresar ciertos estados de ánimo o caracterizar la personalidad de los mismos. El "flash back" del burdel, por la mímica breve y exagerada, corresponde a una escena de situaciones, que por su contenido se vuelve dramática dentro de la relación con las escenas entre las que se encuentra. Otro ejemplo son las secuencias con los músicos y la transformación ridícula del protagonista al tratar de embellecerse para seducir al efebo polaco. En estas últimas esce-

nas, nos encontramos con la "commedia dell'arte" más depurada. El lugar de Pulcinelle y Arlequin, lo toman el peluquero y el protagonista. Al igual que en el circo moderno, en que los payasos actúan por parejas, aquí el héroe forma dos parejas distintas: una con el peluquero y otra con el afeminado del barco. Además tenemos los personajes populares de la "commedia dell'arte" en la improvisación de los músicos callejeros. El director va más allá del texto de la novela al dotarlos de una personalidad teatral y no simplemente como reminiscencia literaria, de allí que el aparente entremés de los pintorescos vagabundos se transforme en el drama de unos artistas frustrados que no están dispuestos a perder su dignidad; misma que finalmente pierde el protagonista.

En esta escena se ha recurrido al contraste entre el señor y los sirvientes, al igual que en el teatro popular, cuando los primeros son incapaces de conservar su condición, en tanto que los segundos la conservan a como dé lugar, puesto que es lo más preciado para ellos, como en los dramas de honor españoles. Gracias a ese recurso de cambio de identidades surge el carácter chusco y risible del protagonista.

Cuando el héroe se nos presenta ridículamente maquillado, inmediatamente el espectador es testigo del sentimiento de ridículo que el personaje siente en su intento por rejuvenecerse; de ahí que sienta doblemente su ridículo y humillación al convertirse en la imagen del pederasta con el que se encontró el



Rocco y sus hermanos



Senso



Muerte en Venecia



Ocho y medio

día de su llegada a Venecia. Su propia inhibición es la que lo frustra y lo conduce a la muerte. La peste, es decir, la trama del filme, no es para Visconti el constituyente trágico, como lo es en la novela, sino la transformación guiñolesca del protagonista al reconocer lo tormentoso y frustrante de su personalidad real, de lo cual llega a ser consciente únicamente después de "actuar" a su personaje, después de "vivir" las situaciones que como tal, no tenía previstas dramáticamente. Al *marcar* el director la actuación, las vivencias, la identificación del protagonista, con el personaje que representa, entonces la tragedia no es algo premeditado, sino algo personalmente aceptado, ya que puede rechazar la tragedia a su libre albedrío.

Igualmente, el juego erótico entre el adolescente y el hombre que se enfrenta a su vejez, se resuelve en forma teatral. Los encuentros evidentes, pero no reconocidos por los dos personajes, se construyeron en base a la dialéctica teatral del *apartado*, de la convención, de la ignorancia y del no reconocimiento de las situaciones: primero, el encuentro casual; luego, la admiración-no-reconocida; después, el coqueteo cruel y despiadado con el adolescente —por lo aparentemente sin ningún propósito y, finalmente, el acoso mutuo— pero externamente accidental: el uno por satisfacer el ego perverso de su vanidad infantil y, el del otro, por tratar de satisfacer su frustración sexual. Todos estos elementos constituyen un sistema recurrente *marcado* en la puesta en cuadro, por el uso constante de campos y contracampos de los dos protagonistas cuya insistencia y recurrencia finalmente transforman su naturaleza primigenia teatral de como han sido *escenificados*. No obstante que el escenario de fondo sea Venecia, el Lido o la playa, la estructura de estas escenas, los "enfrentamientos", son posibles por su complicada "mise en scène" que culmina en una composición teatral a manera de cuadro dentro de un marco; reduciendo el espacio en forma tal, que inevitablemente tienen que quedar frente a frente, sin proponérselo, como si estuvieran sobre un escenario, por lo que no tienen la posibilidad de evadirse.

Este tipo de recurso teatral es utilizado para provocar un accidente en la trama, que a su vez provoca la acción dramática y la situación conflictiva, pero en forma tal, que a pesar de que ambos personajes tengan que participar en el conflicto, éste repercute dramáticamente sólo en uno, y es lo que lo hace desarrollarse externamente como personaje; mientras que internamente se desarrolla la historia. La tragedia sólo incumbe a éste y no al otro, objeto de la pasión no correspondida; razón por la cual no hay conflicto externo al no haber respuesta dramática externa.

Ahora bien, podría discutirse que los elementos audiovisuales son los que predominan y constituyen el carácter estético de esta obra. Efectivamente así lo es, pero esos elementos están en relación di-



La dulce vita

recta a los demás recursos de la escenificación teatral del filme, es decir, al cómo está narrada la historia.

En la descripción del salón del hotel, Visconti *marcó* el espacio, los objetos, los detalles, y dispuso los grupos de actores en forma tradicional, como se hace en el escenario del teatro a la italiana, de modo que éstos pueden verse y reaccionar, manteniendo esa acción dinámica semejante a la representación teatral. El secreto reside en que primero fragmenta el escenario (nuevamente un recurso metonímico), para después unirlo, recurriendo a las áreas ya conocidas, como referencia de la acción para que cada espectador ocupe el sitio correspondiente del escenario que queda fuera de la pantalla. El espectador es el nexo-montaje entre cuadro y cuadro, sin tener necesidad de presentar todo el salón dentro de la pantalla. Así, el espectador hace su propia unión de elementos cuadro (signos icónicos transformados en imágenes) para efectuar su propio montaje, al hacer la asociación con el área que observa en la pantalla, según la proximidad significativa de su interpretación de los signos como coautor. En esta forma el filme es completamente abierto y como mensaje puede interpretarse a diversos niveles, según la percepción de los signos teatrales por parte del espectador.

Fellini, el "sketch" dentro del cine.

Los elementos acrobáticos, féericos y del music-hall, utilizados por Eisenstein en los espectáculos que, con carácter propagandístico, montó en el teatro, ejercieron sobre él una influencia posterior en sus filmes al recurrir reiteradamente a los recursos convencionales del espectáculo teatral. De ahí que en su cine, esos elementos no tengan independencia propia por no incluirlos en forma evidente ni total, sino utilizando, de esos recursos, aquello que dentro de la narración seguía conservando su cualidad de efecto sin llamar la atención sobre sí.

Todo lo contrario ocurre en el cine de Fellini, por lo que Emilio García Riera ha bautizado los filmes de este realizador como "shows". Esta apreciación es muy acertada, puesto que el autor de esos "shows" utiliza esos elementos teatrales en su forma más pura y evidente. Es por ello que con mucha frecuencia, esos recursos o efectos provienen directamente del circo, del teatro cómico o del frívolo, tomado de éstos lo más externo y visual. Su recurrencia llega a formar su estilo: mientras más oropelesco y efectista sea, mayor es la fascinación que ejerce sobre él, y posteriormente en la pantalla sobre el espectador fascinado por tanto artificio.

Lo mismo ocurre con su estructura narrativa. Esta se constituye de múltiples fragmentos muy parecidos al "sketch" de las carpas y del teatro de revista, es donde visualmente se muestra, exhibe y agrade al espectador por medio de impresiones ex-



Federico Fellini

ternas sucesivas, independientes unas de las otras dentro de un mismo filme.

En *La dolce vita*, estas unidades mayores corresponden a un conjunto de breves anécdotas, las cuales a su vez se descomponen en fragmentos: la fiesta de bienvenida que se da en los estudios a la estrella extranjera. El director trata ingenuamente de "desenmascarar" la falsedad del mundo interno del espectáculo. Aquí encontramos una de las obsesiones fundamentales de este director, hacer cine dentro del cine, como otro mundo dentro de otro mundo; el cual a su vez, es diferente al mundo de la realidad. Es por ello que tiene que recurrir a un metalenguaje visual, para hacer la diferenciación entre uno y otro, y en el caso de que también participe el mundo real, recurrir a un metalenguaje visual aún más marcado que el segundo; por lo que ante nosotros, se constituye un mensaje visual de segundo grado; para poder diferenciar el metalenguaje de primer grado del mundo del cine en el cine.

Es por ello que predomina el aspecto visual de la representación teatral, para lograr ilustrar su visión del mundo; de ahí que su análisis de ese mundo se quede en lo externo y, por lo mismo, todos los signos de su relato están doble o triplemente *marcados* visualmente.

Esto es evidéntísimo en el más teatral de los "sketches" del "show" de *La dolce vita*, cuando el pulcro e inhibido reportero deja en su hotel a la "super star". En lugar de poner al descubierto las diferencias internas de los personajes que, social y

culturalmente son opuestos, únicamente subraya la diferencia externa: la enorme y desproporcionada actriz, en comparación con el amable y apocado periodista italiano. Ante la exhuberancia, se contraponen la medida, de ahí que también el momento cuando es abofeteado por el galán norteamericano prometido de la "star", las escenas resulten chuscas, como en una comedia de situaciones, en base a los signos icónicos, de lo que ha acontecido y de la substitución de las causas internas. Toda esta larga sarta de escenas son el claro ejemplo de un teatro mal construido, deshilvanado, en cuanto a la estructura de su filme. Estos "sketches" tratan de ser unitarios al referirse al mismo tema, pero en realidad no hay ninguna acción que genere la siguiente para establecer el hilo del relato. Igualmente, la "mise en scène" de estos "shows" es muy torpe; Fellini no presta atención al movimiento escénico y así sus escenas y cuadros resultan estáticos. El encuadre es su recurso principal, de ahí que su enmarcamiento invariablemente denuncie el escenario— "set". Aún cuando recurre a la locación, como en *Roma Fellini*, las "trattorias" al aire libre respiran la atmósfera de los "sets" y, por lo tanto, la presencia de la cuarta pared, en su afán de concretizar visualmente cada signo icónico.

Es por ello que al no haber un hilo conductor de la trama, ni un análisis interno de lo que acontece que podría proporcionar la continuidad, visualmente cada cuadro tiene que ser más efectista; ya sea por medio del adorno, los efectos estetizantes o lo inesperado de la siguiente decoración. Este cine no puede renunciar a toda la parafernalia de los estudios, incluso cuando supuestamente está filmando un reportaje sobre Roma o entrevistando a los estudiantes en la universidad, al convertir la locación en un gran teatro en donde la posición de la cámara ocupa el lugar del espectador; cámara que a su vez está filmada por otra cámara que contempla al espectador y a los actores del escenario natural.

Sin embargo, este teatro es completamente voluntario; ejemplo de ello lo encontramos también en *La dolce Vita*, la parranda que se corren el padre del periodista y éste, junto con su fotógrafo, es un ejemplar de lo teatral en Fellini. La serie de escenas, que no secuencia, se inicia con las "girls" de la variedad (music-hall), sigue con el "clown" (music-hall y circo), para posteriormente llegar al momento en que la corista invitada a la mesa les muestra un truco. Todo el movimiento escénico es forzado, al no recurrir a las convenciones del cine, sino a las de un teatro académico y acartonado. Los personajes quedan en la mesa dándole el frente o los tres cuartos de perfil al público. La rigidez y falta de movimiento de la composición se subraya por el movimiento que hace la invitada en el momento de efectura el truco con la servilleta. No se requería cambiar de sitio para mostrar el juego, podría ha-

La dolce vita



ber sido demasiada larga la escena sin que haya un movimiento ante la cámara; así es que efectúa el cambio de sitio al igual que como se hace en las puestas en escena. La causa de ello es que ese movimiento es falso por no ser necesario al no justificarse, pues simplemente con cambiar de ángulo con la cámara se hubiera logrado un verdadero ritmo cinematográfico.

Esa misma convención teatral, que por otra parte evidencia una gran torpeza del movimiento escénico de este director, se manifiesta en otras dos escenas de este filme. La primera, al bajarse Magdalena de su Cadillac, parece, en la pantalla, como si el automóvil se encontrara sobre un escenario rodeado de tres paredes. Magdalena toma largo tiempo en bajar y darle la vuelta completa al escenario por el lado derecho, igual como se haría sobre el escenario del teatro; aunque no se justifique de ninguna manera, el tiempo que dura, ni el de efectuar la larga toma de una cámara fija y desde un mismo plano. Al fondo se encuentra la decoración: el edificio de apartamentos en donde vive la prostituta. El automóvil queda enfrente, en un primer plano. Al día siguiente, tenemos, el mismo panorama; sin embargo, Magdalena no efectúa el largo recorrido anterior y, al llegar a la acera, rodea al automóvil por el lado izquierdo, cosa que debería haber efectuado la víspera, pero que le hubiera obligado a darle la espalda a la cámara pero esta vez sí lo hace al

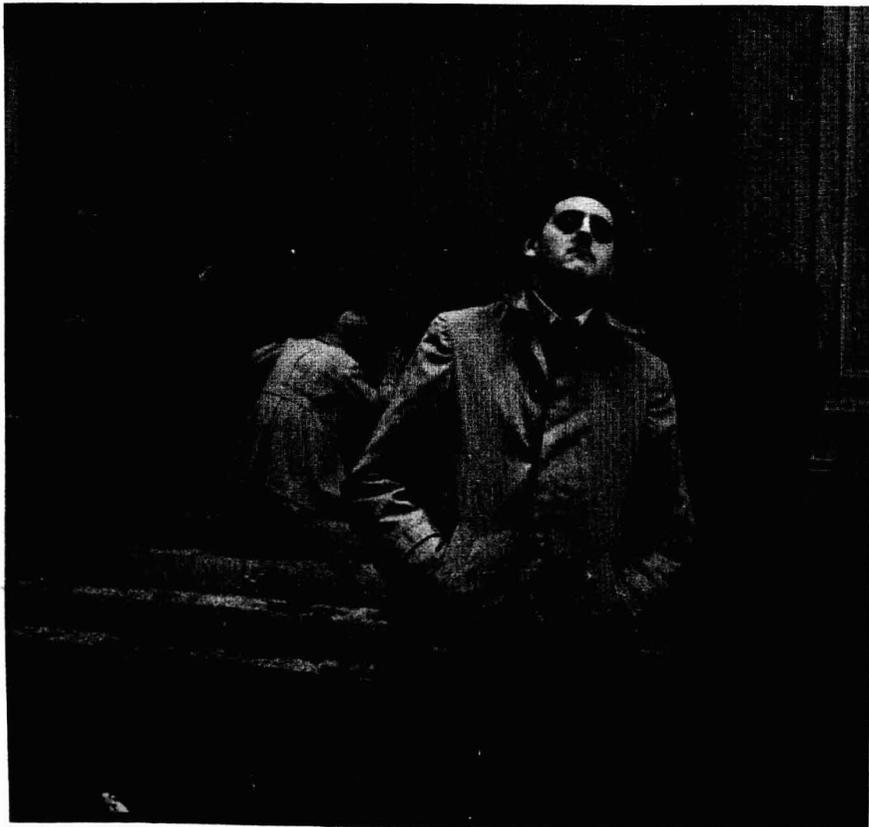
salir de frente al público, al caminar hacia abajo (en jerga teatral) y así subir al automóvil.

Otro movimiento escénico similar transcurre durante la reunión en el apartamento de su amigo intelectual de izquierda: todos los invitados tienen un sitio marcado dentro de tres paredes, y desde ahí lanzan sus reflexiones a ambos públicos, al que tiene al fondo y al que tiene enfrente, en la sala del cine. A Fellini le satisface tanto este cuadro estético, que cuando el anfitrión sale al balcón, atravesando toda la estancia lo hace en diagonal ascendente, al igual como ocurriría en un teatro. El siguiente movimiento de Mastroiani, ocurre en el momento preciso, cuando todos los asistentes se congelan para que sea evidente el desplazamiento del periodista. Todos los movimientos escénicos son innecesarios en el lenguaje cinematográfico. Uso de diversos planos y ángulos.

En *Satiricón*, nos encontramos con el mismo tipo de desplazamiento escénico; por lo que en lugar de un relato ágil y consecuente se van sucediendo uno a uno los "shows" armados por el director. Ciertamente que en la obra literaria el relato lo constituyen las diversas andanzas picarescas de los pillos adolescentes, de ahí el carácter del género de aventuras que, en el filme, se tornan en una serie de cuadros estáticos, como los teatros de revista, enriquecidos visualmente a placer del realizador, al trasladar las descripciones visuales de Petronio a la pantalla, predominando los elementos secundarios del teatro de music-hall, en donde los efectos producen los vestidos vistosos y llamativos, los maquillajes, luces y brillos de todos los accesorios dorados y plateados.

Por todo lo anterior, podemos concluir que el estilo de Fellini se basa fundamentalmente en el teatro, especialmente en los elementos secundarios de éste: decoración, vestuario, color, maquillaje, dejando de lado el movimiento escénico y, sobre todo, las posibilidades de actuación de los actores, pues la escenografía teatral substituye al movimiento escénico, mientras que las máscaras del maquillaje substituyen al carácter de los personajes; de ahí que por lo tanto, en la pantalla se planteen problemas estrictamente externos y no internos; igualmente, no nos cuenta una historia, sino que la ilustra, como ocurre en tres filmes ligados muy estrechamente por el uso de estos recursos: *Satiricón*, *Roma*, *Amarcord* y *Payasos*; que a su vez, proceden directamente de *Julieta de los espíritus*, que hizo creer a muchos que detrás de las decoraciones, vestuarios y maquillajes, se escondía un simbolismo incomprensible para el pobre espectador, cuando en realidad, éstas eran formas huecas sin contenido, al no estar marcadas en el relato y constituir un sistema únicamente visual de la concepción del mundo del mismo autor de *Ocho y Medio*, que ha intentado efectuar la interpretación semiótica de su visión del mundo a través de todo lo epidérmico y visual.

Amarcord



UNA TARDE CON BORGES

POR MARÍA ISABEL HERNANDO

Cuando Borges, una vez más, celebró su cumpleaños de frustrado Nobel y oyó decir que el premio de la Academia Sueca había sido para Odiseos Elytis comentó con tierno sarcasmo: "Otro acierto escandinavo." Dirigió sus ojos ciegos hacia el cielo y cambió de conversación. Cuando las preguntas de los periodistas volvieron a insistir en el tema, Borges, suavemente, repetía: "Pero si tienen razón. Yo no tengo méritos. Si apenas he escrito un par de libros que valgan la pena. ¡Qué digo un par! Un libro."

Dos días después comentaba: "Bueno, ya me he acostumbrado. Fijese, ya son quince años escuchándolo. Me faltaría algo si esto no sucediera."

A poco de saberse que tampoco Borges este año tendría el Nobel, hubo argentinos que llamaron por teléfono a la emisora de radio que había dado la noticia para manifestar que se alegraban, porque Borges no era un buen argentino. Que no le gusta el fútbol, ni el tango, ni el bife.

En uno de sus cuentos —"El otro", de la obra que él ha confesado que más ama: *El libro de arena*— en el que Borges plantea ese juego que tanto le divierte de quiebro al tiempo— "ese tembloroso y exigente problema"— de anticipación adivinación, premonición o sueño, dice, hablando del futuro de sí mismo: "No sé la cifra de libros que escribirás, pero sé que son demasiados. Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica." Tiene perfectamente asumida la idea del "no compartido". Con sus paisanos, que preguntan escépticos muy a menudo: "Pero, ¿de verdad, Borges le gusta tanto?", hay más. Consciente de esa resistencia, se diría que los provoca. Y los provoca con un arma inteligente y en la que es muy diestro: el humor.

En el pasado Mundial de fútbol —de cuyos réditos políticos vive el país todavía—, el día que el equipo de Argentina jugaba uno de sus partidos importantes Jorge Luis Borges daba, a la misma hora, una conferencia sobre la inmortalidad del alma. "En la que no creo, naturalmente." En aquella ocasión de arrebatado futbolístico, una joven compatriota le dijo excitada: "¡Hemos ganado a Holanda! ¡Hemos derrotado a los holandeses!" El escritor respondió: "Yo no, señorita. Yo no he derrotado a Erasmo, ni a Spinoza."

Borges tiene la misma lúcida agudeza para las cosas de casa. "¿El tango? ¡Pero el tango no es popular! Lo popular es la milonga, eso sí; pero nunca el tango. El tango sale de los prostíbulos, que es distinto. Mire cómo lo llamó Leopoldo Lugones: 'Reptil de lupanar'. Qué bonito ¿no? Reptil y lupanar. Mire qué bien encontradas las dos palabras. Qué bien van una con la otra. Un acierto, ¿verdad? Nadie las había juntado así antes. Reptil de lupanar. Seguramente lo de reptil se lo sugirió la forma del instrumento ese con que se toca. La milonga, sin embargo, se tocaba con piano, flauta y violín."

Borges es fiel a sí mismo. En su libro *El Lenguaje de Buenos Aires*, escrito en colaboración con José E. Clemente, apunta: "Alma orillera y vocabulario de todos hubo en la vivaracha milonga. Cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango." Y aún: "Yo he escrito letras de milonga."

Y con su voz grave y un punto cascada se larga a recitar, medio cantando, una historia de cuchillos y venganzas: "Velay, señores, la historia/de los hermanos Iberra,/hombres de amor y de guerra/y en el peligro primeros,/la flor de los cuchilleros,/y ahora los tapa la tierra."

"A Roberto ARLT, —añade—, también le acusaban de no utilizar ese lenguaje artificial, que no es realmente del pueblo, que es inventado por unos tipos. 'Debe ser porque me crié y viví en un barrio popular', era su respuesta, 'y nunca oí hablar así'." Mire: esencialmente, desde México al cabo de Hornos nos entendemos todos perfectamente en un idioma que es el español, el castellano. El lunfardo es una mentira pasajera.

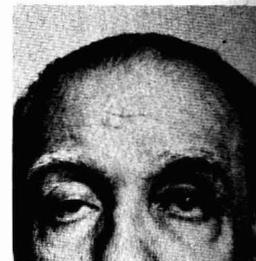
En cuanto a la comida, el mismo día del "no Nobel" dijo en una entrevista ante la televisión que aborrecía la carne. Grave pecado de lesa argentinidad. E ironizó: "Yo, como todos los argentinos, a fuerza de comer tanta carne, toda la vida comiendo carne, he llegado al hastío."

La gente sabe que, efectivamente, cuando su estado físico se lo permite, Borges sale todos los días a almorzar a una cantina china, cerca de su casa. "Allí, con música de Mozart y Rodrigo, como arroz salteado, pollo con bambú y cerezas en almibar. Con agua mineral."

Es un reto permanente para sus conciudadanos, de quienes sospecha que no han prestado a sus libros la "hospitalaria imaginación" que ellos necesitan. Es su contestación ácida y burlesca, esa mirada crítica, lúcida y firme sobre una sociedad "engreída, como si cerrase los ojos", a la que precisamente con una música, una dieta alimenticia y un deporte se pretende mansamente alinear.

Muchos compatriotas, sin embargo, sí comparan el agrado de sus poemas y de su prosa. En los periódicos de esos días, un ex embajador de Argentina en París comentaba la decisión de la Academia Sueca como "inconsulto criterio, incomprensible para muchos" y contaba un comentario que en 1967 le hiciera André Malraux, entonces ministro de Cultura de Francia: "Mi querido embajador. No hay que hacerse ilusiones, pues a Borges, al que admiro mucho, y a mí, jamás nos lo otorgarán. A Borges por considerarlo un hombre de derecha y a mí por colaborar con el general De Gaulle."

El reconocimiento exterior —exclusión hecha de la Academia escandinava— también lo posee Borges con largueza. Ahí están las numerosas ediciones de sus obras en otras lenguas y la compensación, en forma de condecoraciones y homenajes, que distintas corporaciones y Gobiernos extranje-



ros le hacen llegar —como la medalla de oro de la Academia Francesa, como la Orden del Halcón de Islandia— en el mismo momento del *desaire* sueco. El académico francés Jean d'Ormesson, que se desplazó a Buenos Aires para hacerle entrega de la medalla, dijo que se le había concedido “justicieramente y por unanimidad, con el fin de testimoniar un gran afecto y premiar su extraordinaria obra literaria.”

Actualmente puede decirse con Roger Callois que Borges es “más conocido, más admirado y, sobre todo, más estudiado en las márgenes del Sena que en las del Río de la Plata.”

Sentado en un sillón, en la penumbra clara de una habitación antigua de una casa de pisos de Buenos Aires, sólo, mirando sin ver a través de un ventanal de oscuros visillos, con las persianas semiechadas, está Borges vestido de gris, impecable de los pies a la cabeza. Con corbata, chaleco, reloj de leontina. Plegada en su otro tiempo aguerrida figura, sobre el sillón, de espaldas a la puerta de entrada, Borges espera a las visitas.

Puede ser un diplomático que acude a comunicarle un honor que se le concede, un empleado de una librería cercana que respetuosamente le pide que le firme dos ejemplares de sus obras completas. “¿Tanto he escrito?”, dice palpando los gruesos tomos. “¡Figúrese!”, y hay que darle la pluma abierta y dispuesta ya sobre la primera página para que él estampe ese esquema de firma, siempre ascendente, un escueto Borges. O simplemente una turista norteamericana que por casualidad se ha enterado de su dirección y que se asombra de comprobar lo fácil que es llegar a Borges, lo accesible y natural que es su cordialidad.

La conversación ha durado dos horas, Borges tiene ochenta años. No hace un mes que le han operado de próstata. Quien lo conoce de antiguo asegura que está muy desmejorado, que ha perdido mucho. Pero las dos horas largas se han ido sin que dejase de hablar. “Estamos muy a gusto, ¿no es cierto?” Borges es un amoroso cultivador de las palabras, un erudito riguroso y ameno. Busca la comprensión total del Universo y se expresa en verso y en prosa con precisión y hondura. Filósofo y poeta —como debe ser—, Borges es además un pozo de recuerdos. A veces se enreda voluntariamente en los temas, se instala en el jardín de los senderos que se bifurcan, y se diría que quiere seguirlos todos. Siempre con el hilo de Ariadna en la mano, hasta el final.

De España, la “del inútil coraje”, “incesante y fatal”, pasamos a los apellidos — “los Acevedo y los Suárez de mi linaje”—, de ahí sus viejas historias familiares, al inglés, al islandés, al castellano y al campo, que ahora llaman pampa, y a los paisanos, más conocidos como gauchos; o a los tropeiros, ahora llamados reseros, al Buenos Aires de ahora y de entonces, a sus escrituras actuales, a sus relecturas de siempre, a Unamuno, a *El Quijote*, a

Keats y a Conrad, a la literatura realista y a la fantástica, a las modernas técnicas de novela y hasta la eternidad. “Un juego de fatigada esperanza.”

Sólo terminó la conversación cuando Fanny, la salteña que le cuida como a un hijo —la que asoma sus ojos oblicuos por la rendija de la puerta entreabierta y dice al final: “pase, el señor Borges le espera”—, viene a ayudarlo a levantarse del hundido sillón para acercarlo a la mesa, donde ya está preparada su parca colación.

“Mi bisabuela era inglesa. Pero mis dos apellidos, Borges y Acevedo, yo creo que son judeoportugueses. Borges yo creo que viene de ‘burgués’. En mi linaje hay apellidos vascos también. Porque Anchorena es vasco. Anchorena yo creo que debe ser la versión vasca de Sánchez, ¿no le parece? La terminación ‘ena’ en vasco significa ‘hijo de’. Mi abuelo, el coronel Borges, era jefe de las tres fronteras —norte y Oeste de Buenos Aires y sur de Santa Fe—, se casó y se fue a vivir con mi abuela a Junín. Vivió cuatro años allí. Tuvo ocasión de hablar con los caciques. Los indios eran de entenderas muy lentas y entonces utilizaban un intérprete, aunque ellos comprendían perfectamente a mi abuelo. El intérprete aquél se llamaba el Lenguaraz. La ceremonia era ésta: hablaba mi abuelo, el Lenguaraz traducía al cacique en guaraní —Fanny sabe guaraní, ella puede hablarles en guaraní— y a éste le daba casi tiempo de pensar la respuesta mientras tanto. Los temas eran que si necesitaban tantos tercios de hierba y cosas así, pero ellos eran lentos y era su forma de ganar tiempo. Era cuando a los indios se les cazaba, se les alanceaba, se les degollaba. Los caciques eran muy valientes. Tienen historias de valor impresionantes. Como la de aquel que le dijo a su verdugo que temblaba: ‘Mate, capitanejo, Payéu sabe morir.’ Mi padre me contó una que yo he puesto en uno de mis cuentos. Mantenían a los indios atados hasta el momento de la decapitación. El degollador se paseaba entre ellos y antes de cumplir su misión le dijo a su víctima: ‘Animo, amigo, más sufren las mujeres cuando paren.’ Eran tiempos: Parra se pasaba la vida en la Virgen de la Merced y degollando. Allí se vio mi abuela.”

“Yo”, continúa, “hablando con mi abuela paterna en una lengua y con la materna en otra. Luego supe que esas lenguas eran el español y el inglés. Ahora estoy aprendiendo el islandés. Es muy interesante el islandés, porque es el padre de todas las lenguas anglosajonas. Islandia es un país muy interesante. Tiene el parlamento más antiguo del mundo y es además guardador de una mitología que el cristianismo borró de otros lugares. Y su influencia en el inglés es tremenda. Los días de la semana en inglés están dedicados a divinidades nórdicas. *Thursday* es el día de Thor, *Wednesday*, es el día de Odín... Le voy a recitar algo en anglosajón antiguo. Es una cosa que todo el mundo conoce. Seguro que le va a sonar.”

Su voz grave se esparce en dos — para mí incomprendibles — estrofas.

“¿Qué? ¿No sabe? Seguro que lo ha repetido muchas veces. Es el Padrenuestro. En inglés antiguo. En inglés, las palabras de origen latino suenan distintas, se les nota ajenas, quedan destacadas, como en cursiva. Escuche a Shakespeare: “*Over my altars hath he hung his lance/His batter'd shield, his uncontrolled crest, / and for my sake hatch learn'd to sport and dance...*”

Recita alto, lenta, parsimoniosa, deleitosamente. Y con su mueca-sonrisa dice: “¿Ve cómo suena distinto?”

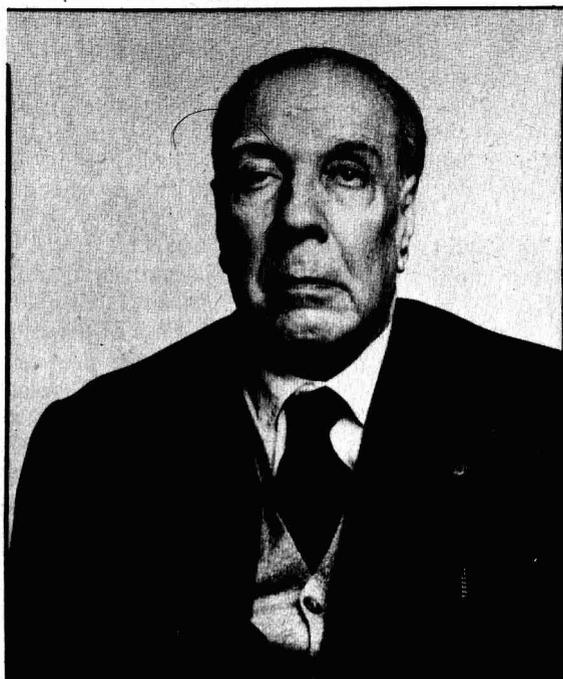
Se anima en la conversación. Sobre la cómoda de la que Fanny ha sacado las dos medallas recién llegadas para enseñármelas hay algunos objetos de plata. Encima, una pintura de línea simple y colores suaves, un poco desvaída.

“Es de mi hermana Nora”, dice Borges, volviendo la cabeza, alzándola hasta el cuadro. “Mi hermana es pintora. Pero no le gusta hacer exposiciones. Pinta para ella. Se casó con un escritor español. Guillermo de Torre.”

Guillermo de Torre, importante crítico literario y poeta, vivió en Buenos Aires desde 1927 a 1932. Entonces fue cuando debió conocer a los Borges y casarse con Nora. Se quedó definitivamente en Argentina.

En esos ochenta lúcidos años de Borges, los recuerdos vuelven una y otra vez a su familia. A los abuelos ha sucedido su madre.

“Yo nací en la calle Tucumán, en el centro de Buenos Aires, en una casa como eran entonces aquí, baja, con patio. En el patio había un aljibe y al fondo del aljibe, una tortuga, que servía para de-



purar el agua de insectos. Aunque también la tortuga haría ahí sus necesidades, pero se usaba como saneamiento. En el campo, a veces, en vez de tortuga ponen un paso en el aljibe del agua para beber. Sí, yo me crié con agua de tortuga, y ya ve... Y mi madre se cuidaba mucho de que no cayéramos enfermos en aquella época de tanta epidemia. Aljibe, hermosa palabra, ¿eh? Árabe, supongo. Ve, las palabras árabes, en castellano, no suenan distintas, no se diferencian. Y hay muchas: aljibe, alcázar, alhaja, alféizar, ajedrez...”

De nuevo se va por el enredo de las palabras. Le digo: “Bueno, ya sabe, y hasta el ‘olé...’” Y me interrumpe: “Sí, claro, viene de ‘Alah’. Y ha venido hasta América. Yo he recorrido toda América: México, Perú, Chile, Colombia, Venezuela, Bolivia... Con las pequeñas peculiaridades, que muchas veces no es más que acento, en todas partes nos hemos entendido. El problema de esos países es que no tienen clase media. Y la clase media es la más importante.”

Le recuerdo que él ha escrito que la riqueza es la forma más incómoda de la vulgaridad. “Sí, y es verdad. La aristocracia y el pueblo se parecen mucho. Tienen los mismos defectos. La clase media es lo importante.” Sin embargo, Argentina tiene una amplia clase media y... “Bueno, pero los políticos lo echan todo a perder. Alguien decía hablando de unos de ellos: ‘Es un político típico, perfectamente disfrazado.’ Mire, si yo he escrito eso de la ‘superstición de la democracia’ que usted me ha recordado antes es porque es cierto. La democracia siempre se equivoca. Aquí, a Perón, la segunda vez lo trajeron las urnas y fue un auténtico desastre. Perón era un dictador. Ahora dicen que yo soy fascista. Sí, sí. Cuando estuve en Italia, los periódicos titularon: ‘El faccista Borges e arrivato.’ Y, sin embargo, mi madre y mi hermana estuvieron presas cuando Perón. Aquí, en esta misma casa. No, conmigo no se atrevieron, pero sí lo hicieron con mi familia. ¡Fascista!”

Se enconge de hombros levemente, alza de nuevo su cara, dibuja su sonrisa-mueca. Acordándome de que Borges llegó a escribir un libro — que nunca se publicó — inspirado en el fervorín de la revolución soviética de octubre, y para intentar consolarle, le cito esa frase de Pittigrilli que dice que “se empieza de incendiario y se acaba de bombero”, y él asiente con la cabeza. “Entonces era otra cosa, era la fraternidad universal. Ahora es otra forma de imperialismo.” Y recalca su opinión sobre la democracia, remitiéndome a uno de sus poemas, donde la llama “un abuso de la estadística”.

“Las nuevas técnicas de la novela, dice usted. ¿Esas en las que hay que empezar por el final y luego pasar a la página 174 para terminar el libro del revés? No, no me interesan. A mí me gusta Cervantes *El Quijote*. En cuatro o cinco líneas entramos en situación: “En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiem-

po que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua y galgo corredor.” (Lo recita de corrido.) “Yo siempre pongo como modelo a mis alumnos la primera página de *El Quijote*. Eso de pasar de una historia a otra, de encuadrar un personaje en otro relato, de dudar del autor, todas esas llamadas técnicas actuales de la novela, ya están en *El Quijote*. Especialmente en la segunda parte. “A mí me gusta más que la primera.”

Borges no ha escrito novela. Siempre el cuento como narrativa, y cuento fantástico. ¿Por qué esa índole fantástica? “Mire, le voy a decir una frase de Conrad: ‘El es tan raro, tan fantástico, que querer hacer literatura fantástica es lo más natural. Es la literatura’. Eso dice Conrad, y yo digo más, la literatura realista es un error.”

Borges ha escrito que la ceguera gradual no es una cosa trágica. “Verás el color amarillo y sombrar y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano”, escribe en “El otro”. Pero está claro que le impide practicar una de sus aficiones predilectas: la lectura. Para escribir, dicta. Prepara un libro de cuentos que se va a llamar *Los amigos*. Estudia islandés y culmina otro trabajo sobre la mitología nórdica, que le tiene francamente apasionado.

Pero también él ha dejado dicho en sus libros que no importa leer— ¿El *Ulysses*, de Joyce? no sé si lo he leído. Yo creo que nadie lo ha leído. Le dire una frase sobre el *Ulysses*, una frase de Virginia Wolf: “Este libro es una derrota, una gloriosa derrota”—, sino releer. Borges releer —le reelen—, sobre todo, poesía.

Su longevidad le aterra un poco. “En el curso de una larga vida se cometen indiscreciones”. Dice. “Y además yo aspiro a morir en cuerpo y alma. ¿Usted cree en la resurrección de la carne? Yo no. Si acaso en el Karma hindú, por el que se interpreta que el espíritu sigue, pero no el individuo. Hay que descansar...”

Su madre murió a los 99 años. Su abuela, a los cien. El, sin embargo, ha dado alguna vez gracias en sus poemas “por morir tan despacio” y ha escrito que “cumplidos los cien años, el individuo puede prescindir del amor y de la amistad”; pero, de momento, y a los ochenta, dice: “Yo sigo aspirando el amor y a la amistad.”

“Qué suerte tienen ustedes que pueden viajar a uno y otro lado. A mí me gustaría ir a Japón. Vamos a ver si puedo hacer el viaje.” Le entra cierta impaciencia al comprobar que la agilidad de su cuerpo no acompaña a la de su cabeza. Tiene esa fiebre viajera, tan argentina por otra parte. “A usted, ¿le gustó Buenos Aires?” Le contesto que yo esperaba una ciudad más americana, que esto es una copia europea. “Pero, ¡claro! Los argentinos somos unos europeos desterrados.”

Se le ve fascinado por Europa. Borges ha sido profesor —“darás clases, como tu padre y como tantos de tu sangre”— y se maravilla de lo parcela-

da, lo especializada que está la cultura en ese marcpaís. Me cuenta la anécdota de otro profesor español en Michigan, que descubrió que sus oyentes no sabían quién era Napoleón: “Cierto, Napoleón, —dice con escándalo—. Ni George Bernard Shaw, ni lo que era un centauro.”

El tema de los americanos le sirve para otra incursión minuciosa por la guerra de secesión, el origen de la palabra yanqui, de la voz gringo, de ahí pasa al esclavismo y a Lincoln, y, por el camino de los esclavos, vuelve a Argentina: “En el barrio de Retiro hubo mercado de esclavos. Era en 1816. Se hizo con ellos un regimiento, el número 6. De pardos y morenos se llamaba.”

También de ellos tiene Borges una milonga. Porque, a pesar de su vocación sajona o germana, francesa y española —hasta escandinava—, el argentinismo de Borges está fuera de toda duda. Es el autor de los más bellos versos sobre Buenos Aires, esos que empiezan: “Y fue por ese río de señora y de barro que las proas vinieron a fundarme la patria...” Y hasta se diría que lo único que añora es la tremenda popularidad de Güiraldes, el autor de *Don Segundo Sombra*.

“A Güiraldes lo conocíamos mucho en mi familia. El mismo llevó el libro a mi madre para que le diera su opinión. Y ella le dijo: ‘Anoche estuve hasta las tres de la mañana. Lo he leído de una sentada. Lo felicito.’ Debe ser a él y a su libro a quienes se debe que se haya popularizado tanto la palabra pampa. Mi madre no conocía esa palabra. Se decía siempre el campo. Y a los gauchos se les llamaba simplemente paisanos. Gauchos eran más bien los orientales, los del otro lado del río, los uruguayos. Y lo que Güiraldes llama reseros han sido siempre los arrieros, los troperos. Sí, debe ser el libro lo que las ha popularizado tanto.”

Y juraría que le queda un dejo de nostalgia por tal ventura.

Ya para despedirme le pregunto si no le gustaría que el Ministerio de Cultura español le concediese el Premio de Literatura Miguel de Cervantes, un premio reciente, que tienen ya Jorge Guillén, Alejo Carpentier y Dámaso Alonso. Su primera reacción es decir que él no tiene tanto méritos como los ya premiados, pero en seguida confiesa que sí —y su sonrisa se hace más amplia—, que le haría una gran ilusión. Un par de meses más tarde, le fue concedido.

“Tiene que proponerle una cualquiera de las academias de la Lengua hispanoamericanas. Incluso no hace falta que sea la Argentina”, le digo. Parece que titubea. Pero se interesa. Y dice por fin: “Bueno, sí me gustaría, ¡Cómo no! Vamos a ver si tiene usted algún enchufe.” Y, siempre con su vicio por el lenguaje, añade: “Aquí se dice cuña.”

Infatigable, octogenario, este no Nobel, irónico caballero a quien no siempre se le entienden bromas y sarcasmos. Fantástico escritor, gran poeta, a quien los de la Academia Sueca castigan con su desdén, injustos e inmisericordes, año tras año.

Artes plásticas

POR
XAVIER MOYSSEN

ENRIQUE ECHEVERRÍA, LA VOCACIÓN DE UN PINTOR*

Un pintor es un hombre que tiene una relación privilegiada con la pintura, y sobre todo con los demás que lo obligan a este juramento: yo también seré pintor.

M. Dufrenne.

El pintor, mediante el empleo que hace de los colores, posee la facultad de recrear o reinterpretar tanto el mundo de la naturaleza como aquél que constituye la realidad que le rodea. Gracias a la técnica o técnicas con las que se sirve del color, es como hace posible también la aparición de otras realidades que están más allá de la presencia aparente de las cosas, realidades muchas veces poéticas. El artista establece a través de la pintura, un diálogo con el espectador, mediante el cual le sugiere el ver, y también el aceptar o el rechazar, las recreaciones que propone con el lenguaje formal que ha adoptado. Pintar es un acto de entrega: la que de sí mismo hace el artista, y aquella con la cual consigue hacer visible lo que permanece oculto.

Enrique Echeverría fue por vocación plena un pintor, un maestro en

* Un viejo decir popular reza así: "no hay mal que por bien no venga". Lo anterior viene a cuento a propósito del presente trabajo, el cual fue redactado para que sirviera de texto introductorio al catálogo de la exposición de homenaje a la memoria del pintor Enrique Echeverría (1923-1972), organizada por el Museo de Arte Moderno de Chapultepec. El texto fue mutilado por no sé que razones de carácter baladí. Hoy se publica aquí completo y aumentado, puesto que la exposición me ha dado oportunidad de reconsiderar la obra de Echeverría. X. M.

el arte eterno del color, arte al que hizo la entrega de lo mejor que poseía, en cuanto hombre y en cuanto artista. Aseverar lo antes dicho parece cosa fácil, y en sí lo es, si se tiene en cuenta la presencia de la importante obra que dejó. Obra inconclusa por cierto, pues mucho es lo que prometía para su madurez, y sin embargo, resulta suficiente para acreditarle como uno de los pintores singulares que han aparecido en el país, durante los últimos años.

Cuando he hablado de la recreación de las cosas de la naturaleza y la referente a las realidades inmediatas al artista, he tenido presentes los cuadros de Enrique Echeverría, pues a través de ellos es como he logrado constatar la recreación aludida, alcanzada en este caso gracias al proceso de una meditada entrega del ejercicio de la pintura.

Varias fueron las técnicas empleadas por Echeverría, incluso se aventuró en lo pictórico mural; sin embargo, la pintura al óleo fue la preferida; lo que tenía que decir lo hizo tangible gracias al dominio de los generosos recursos que posee el óleo. Hay diversas etapas en sus preferencias colorísticas, mas se imponen dos: aquella referida a construcciones conseguidas a base de grises, en sus distintas gamas, más azules, blancos y negros; en la otra privan las tonalidades cálidas, vivas y luminosas, los rojos, amarillos y naranjas, son los determinantes, mas el negro, curiosamente, no está ausente, contribuye a reafirmar la presencia de aquellos.

Echeverría todo lo construyó partiendo de la base del color; lo mismo para un tema tomado del exterior,

como lo son sus paisajes, que para escenas íntimas, como sucede con la serie de interiores; en ambos casos todo está sugerido mediante el color, ora aplicado en pinceladas ligeras o bien en pródigos empastes alcanzados con la espátula. La materia de las pinturas le brindó el que alcanzara los fines propuestos. Así, por ejemplo, las recreaciones que hizo de la naturaleza de las flores, sólo fue posible debido al conocimiento del medio utilizado. Toda la expresividad de los colores estuvo a su alcance. En sus paisajes desaparecen los detalles, sobre todo en los concernientes a las ciudades, en ellos los volúmenes de los edificios están estructurados a base de áreas de color; el espacio no desaparece, se percibe gracias a la perspectiva y a la modelación aérea conseguida con la pasta pictórica.

En las series de escenas interiores y futbolistas, las figuras apenas si están insinuadas, igual sucede con los ambientes que les son propios; allí están las figuras de hombres y mujeres, gracias a los volúmenes alcanzados por el tratamiento del color. Echeverría dejó a la imaginación y a la inventiva de los espectadores de sus cuadros, el que reconstruyeran a los personajes allí contenidos. Y lo mismo se puede decir respecto a algunos retratos, como el titulado *Esther, hacedora de flores*.

Tentación difícil de superar para muchos artistas, ha sido la pintura abstracta. ¡Es tan fácil!, se dicen. Puede ser que lo sea para algunos; pero son muchos los riesgos de caer únicamente en lo banal. Enrique Echeverría en algunas de sus obras se nos



Flores imaginarias, 1969

muestra casi en los linderos de la abstracción. El pudo ser dentro del grupo de pintores de su generación, y en el ambiente de la época en que le tocó actuar, un representante sobresaliente del abstraccionismo pictórico de México. Mas en él todo fue honestidad hacia el arte elegido. En todo lo que hizo es posible encontrar, más o menos de manera manifiesta, una serie de referencias constantes a la naturaleza y a la realidad de las cosas concretas. Quizá un sólo ejemplo sea suficiente para mostrar los límites hasta los cuales llegó en su "abstracción"; el ejemplo lo constituyen sus magníficos cuadros de las *Flores imaginarias*, u "organigramas"; en ellos están las flores siempre presentes, entre el estallido multicolor de sus formas y el fondo neutro que les permite resaltar. Aparecen organizadas propositivamente, ya sea completas o fragmentadas en sus pétalos y hojas. En todo caso se trata de una recreación pictórica alejada de las mimesis y no de una obra alejada de la naturaleza, puesto que ésta sigue existiendo dentro del área de los cuadros.

Hasta aquí solamente se ha hablado de Enrique Echeverría como pintor, mas también fue un dibujante en continuo ejercicio del trazo del lápiz o la pluma. Por razones ajenas a su labor artística personal, practicó también el dibujo publicitario y el técnico industrial, este último debió favorecerle en mucho como disciplina, para realizar las estructuras tan lógicas y concretas que muestran sus pinturas. Su dibujo, en ocasiones demasiado esquemático, aparece siempre como la base firme de las composiciones, de las figuras, así se trate de mujeres y hombres, de edificios y flores y aún en aquellos cuadros en que estuvo a punto de caer en lo abstracto. El dibujo responde bajo las capas de color, es una especie de garantía en la obra de un maestro de la talla de Echeverría.

En muchas ocasiones el dibujo realizado con lápices y plumas fue abandonado para dar paso al empleo de la vieja técnica de la aguada o al manejo de las tintas de color; en ambos casos el artista estuvo en condición de crear obras de positivo interés dentro del conjunto de su producción. Entre varios ejemplos cito dos: *Paisaje interior No. 7* y *Teléfono azul*; el primero sobresale por su fuerza expresiva, en tanto que el segundo está regido por delicadas entonaciones.

Problemático resulta en el arte de

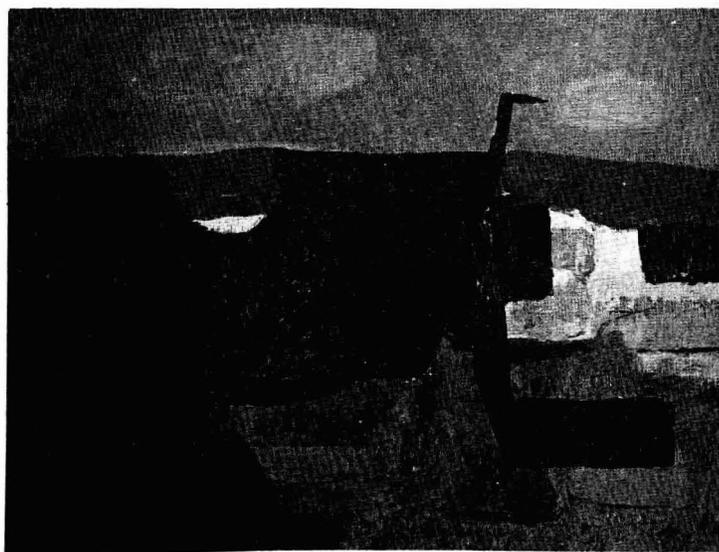


Flores imaginarias, 1969

hoy en día el hablar de originalidad. Las influencias son múltiples y constantes, lo mismo encuentran su origen en el arte del pasado que en el del presente. ¿Qué artista ha podido escapar a las influencias, o si se prefiriere, digamos, a las enseñanzas que otros ofrecen? ¿Cuál se mantiene impermeable ante la presencia de aquellos valores plásticos que le resultan afines? El problema de las influencias se entiende en la manera como éstas son asimiladas o integradas a lo que constituye la propia expresión. La obra de Enrique Echeverría acusa el proceso meditado de las influencias que él fue recibiendo a lo largo de su actividad artística. Así las cosas, es posible advertir los impactos mayores que recibió y asimiló de manera personal. Parte importante desempeña la pintura española, no por cierto la de los pintores jóvenes como él, la de sus contemporáneos, sino aquella referida a las primeras décadas de este siglo. La influencia de lo español fue inevitable en él, por diversas razones estaba condicionado a ello; así, influencia poderosa fue la que ejerció su maestro, el

gallego Arturo Souto, tan identificado con los pintores españoles posimpresionistas. Las pinturas de Antonio Rodríguez Luna, otro maestro español vecinado en México, no debieron dejarle indiferente, hay entre ellos un gusto semejante tanto en lo íntimo de los interiores como en el manejo de la pintura. Impacto decisivo en Echeverría causaron también las obras de Aurelio Arteta, Juan Echeverría y José Beulas; de ellos debió tomar conocimiento a través de Souto y conciencia plena durante el viaje de estudios que realizó en España entre 1953-54. Varios de los paisajes que trabajó en esa época, son similares en su construcción a los de José Beulas, de quien cito como ejemplo su *Vista de Toledo*. Otro impacto considerable le llegó al enfrentarse con la pintura abstracta, bien en Europa o durante su permanencia en New York; de esa pintura tan actual e importante para todo artista abierto a la comprensión, Teresa del Conde ha detectado con excelente ojo, la influencia que Nicolás de Stael ejerció sobre Echeverría.

Líneas atrás se ha indicado que la



Acantilado, 1961

presencia de lo español fue inevitable en Echeverría; existían de por medio causas de profunda raigambre sentimental en su vida. La persistencia hacia lo español se manifestó de diversas maneras en su producción; ya se han señalado ciertas influencias respecto a sus pinturas de paisaje, mas en un cuadro como el titulado *El balcón*, el recuerdo de Goya debía estar presente en el ánimo de Echeverría, pues no deja de recordar a la *Maja y la celestina en el balcón*. No sé nada de la admiración o no, de Enrique Echeverría por el cine de Luis Buñuel, mas del film *Viridiana*, parece provenir su composición *La última cena*.

Un aspecto al que se ha prestado escasa importancia, es el de los retratos. Por los que conozco me atrevo a indicar que en Echeverría existían ciertas dotes de observación sobre el carácter de las personas de que se ocupó; dotes o facultades que le permitieron retratos como el de Pío Baroja, el de José Luis Cuevas y el muy excepcional de Gloria Contreras (1954) de sentida inspiración poética y meditada factura clásica.

Es necesario consignar aquí que si bien Enrique Echeverría trabajó con una entrega apasionada la tradición técnica del óleo, ello no quiere decir, de ninguna manera, que fuera refractario a los cambios operados en el arte de su tiempo; él, a su manera, se interesó también en el arte experimental e hizo sus incursiones con otros materiales, con otros medios, buscando nuevas formas de expresión en las que el color nunca quedaba excluido. Entre esos experimentos hay que contar los que llevó a cabo con la fotografía Graciela Iturbide y con música electrónica sintonizada por el ingeniero Raúl Pavón. Pero a donde llegó a más como artista experimental, fue con las *acetografías* (pintura aplicada en bases de acetato mediante una técnica especial), las cuales por desgracia no consiguió llevar a sus máximas consecuencias de aprovechamiento.

La obra de Enrique Echeverría es, a mi parecer, como una orquestación expresionista a la manera de Stravinsky, con significado semejante en las formas y colores; pienso en sus telas de la serie de las *Flores imaginarias*. De no haber detenido su marcha el péndulo que marcaba su existencia, Echeverría habría llegado a metas superiores en el arte de la pintura, al que se entregó por vocación profunda. Su obra, como la de Schubert (otra vez la música) quedó inconclusa.

Cine

POR
GUSTAVO GARCÍA

DÍAS DE IRA

La cultura de todo país tiene su temporada en el infierno, su punto crítico donde se desatan las furias de la ignorancia, la estupidez y la intolerancia del poder político para cobrar venganza contra la inteligencia y la razón que buscan escapar a su dominio. La cacería de comunistas desatada en Estados Unidos entre 1948 y 1956, conocida como "macartismo", fue el golpe más brutal y efectivo recibido jamás por la cultura norteamericana justo en el momento de mayor auge (afectó al teatro, el cine, la novela y la prensa con igual intensidad) y sus efectos se han dejado sentir hasta bien avanzada la década de los 70's; el macartismo frenó o envió la más compleja y rica serie de actividades político-estéticas de Norteamérica en el siglo; el ímpetu de la literatura naturalista de los años 10's, de la generación perdida de los 20's y de la crítica social de los 30's, que se concretaron en el teatro de vanguardia neoyorquino, la participación de los literatos en el cine y de los cineastas en actividades antifascistas y a fa-



vor de la república española y las minorías étnicas, todo eso quedó como congelado, cubierto con la capa del miedo y la sospecha, la más lúgubre evidencia de que la fiesta había terminado.

Cualquiera que hubiera hecho algo en esos terrenos, aun bajo encargo gubernamental, ahora ponía en peligro su libertad física y era visto, de pronto, como un delincuente y un traidor a la patria, un comunista, un antiamericano. La parálisis fue momentánea (producto de la sorpresa) y dispersa (gracias a la ambición de los inquisidores, que buscarían comunistas hasta en el alto mando del ejército) y, tanto por cuenta de quienes soportaron estoicamente la embestida (Howard Fast, Arthur Miller, Lillian Hellman, Charles Chaplin) como de quienes se doblegaron (muy concretamente Elia Kazan), surgió un grupo de obras polémicas, apasionadas, llenas de furia y convicción, un caso único (ni las purgas stalinistas o la instauración de dictaduras en los países subdesarrollados han dado lugar a algo semejante) y, entre ellas, la más tardía pero más reflexiva y serena es *Tiempo de canallas*,* tercero de los libros autobiográficos de la dramaturga Lillian Hellman (*Pentimento, An Unfinished Woman*).

La relación de Hellman con Hollywood no era casual ni rara; se había iniciado en 1936, cuando adaptó para el cine su obra teatral *The Children's Hour*, y encaja con el mejor momento del cine sonoro norteamericano, el que va de fines de los años 30's a mediados de los 40's, cuando la inteligencia de la costa Este emigra, casi en masa, contratada por los estudios como guionistas; ahí están Faulkner y Huxley, Scott Fitzgerald y Hammett, Chandler y Ehrenburg, Cain y Brecht, aprovechando el ambiente intelectual-festivo, los reductos del talento y la malicia incrustados en plena industria de la trivialidad creados por la generación anterior, periodistas y dramaturgos neoyorkinos, llegados al oeste para que repitieran sus triunfos de Broadway (Ben Hetch, Charles MacCarthur, George S. Kaufman, Herman Mankiewicz).

Fueron autores desvinculados unos de otros, que asumían la labor cinematográfica con diversa intensidad (no se puede comparar la apatía de Faulkner con la desesperación de Fitzgerald por hacer guiones), enfrentados con los requerimientos ideológicos y morales de la censura, primero, y, durante la guerra, del Departamento de Estado y la Screen Writers Guild, desorientados entre su cinismo natural y la necesidad de

tomar posiciones ante la alianza anti-nazi con la Unión Soviética y la guerra civil española (gracias a la intensa agitación creada en Hollywood por Hemingway y Joris Ivens). Eran más los bien intencionados que los comunistas declarados, más los antifascistas que los prosoviéticos, más los demócratas roosveltianos que los internacionalistas, pero justamente por su incierta combatividad y su posición destacada (en los actos públicos de propaganda estaban siempre al lado de directores y estrellas), fueron el mejor blanco de la campaña de McCarthy.

De hecho, el llamado "macartismo" abarca un periodo mucho más extenso que el del senador Joseph McCarthy a la cabeza del Comité de Actividades Antiamericanas (1951-1954), creado en 1938 por el senador sureño Martin Dies, antisemita y anti-comunista desatado. El comité no tenía ningún peso y sus delirantes iniciativas chovinistas eran ignoradas por un Senado demasado ocupado con la guerra, cuyo final cambió las posiciones de fuerza: el Departamento de Estado había hecho de Hollywood el más impresionante aparato propagandístico de la historia que, de pronto, quedaba inútil; Lillian Hellman agrega que la necesidad política de inventar un nuevo enemigo para encauzar la mentalidad bélica del norteamericano sólo halló una salida fortuita en la guerra de Corea y el inicio de la guerra fría. Como la Unión Soviética no era rival de cuidado tras la devastación nazi de su territorio y población, se inventó al enemigo interno, al antiamericano, el comunista que niega al sistema de las oportunidades para todos. Era una iniciativa paranoica que sólo podía prosperar en el clima aterrado de la nueva era atómica; de pronto, como señala Gary Wills en el prólogo al libro de Hellman, "No era suficiente ser estadounidense por ciudadanía y residencia: era necesario serlo de pensamiento" (p. 24).

De ahí que McCarthy y sus secuaces no se concentraran en los obreros y en la heroica tradición proletaria de los estados del norte y el este (restos de la acción de los "wobblies", que tanto poder alcanzaron en las primeras dos décadas del siglo), sino en los burócratas y, sobre todo, en los intelectuales y artistas. Una de las víctimas de la persecución, Cedric Belfrage, afirma que el anticomunismo de McCarthy no era tan sincero como calculado como esca-



lón político en un momento propicio (cfr. *La inquisición democrática en Estados Unidos*, México, 1972, Siglo XXI), y Román Gubern llama la atención sobre el hecho de que la primera investigación ya se hiciera directamente sobre la gente de Hollywood (cfr. *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*, Barcelona, 1974, Anagrama). Si hubiera empezado por los maestros o los burócratas, por ejemplo, nunca hubiera logrado (o no habría llegado tan pronto) la fama y el poder que obtuvo con ese golpe maestro.

Lo sucedido a partir de entonces forma parte ya de la historia negra de Estados Unidos, como el triunfo de la estupidez del Estado sobre la debilidad de la razón desarticulada, la reducción de la moral individual a los mezquinos límites de la moral institucional, la instauración de Ayn Rand y la madre de Ginger Rogers en "autoridades sobre el comunismo", las listas negras que ponen fin a la carrera de decenas de actores, argumentistas y directores de cine y teatro, Clifford Odets denunciando a sus amigos ante el Comité y corriendo a avisarles antes de que sean aprehendidos, la necesidad de los intelectuales de apelar a la quinta enmienda constitucional para no ser obligados a declarar en su contra, los actores anticomunistas haciendo el ridículo en sus declaraciones ante el Comité (como las detalladas en el prólogo de Wills), Dashiell Hammett siendo encarcelado junto con otros talentos por desafiar la ilegalidad de la campaña, la ruptura de los antiguos compañeros, el director Elia Kazan y el dramaturgo Arthur Miller, que daría lugar a dos obras maestras del alegato político, la película pro delación de Kazan, *Nido de ratas*, y la respuesta de Miller, la obra *Las brujas de Salem*.

La cacería de comunistas marcó no tanto los previsibles alcances del poder político fascista (tan complejo

que el propio Senado destituyó a McCarthy de un plumazo en 1954 y el Comité perdió fuerza por su propio peso) sino la debilidad de la izquierda intelectual, debilitada por su falta de hábito en la lucha doméstica, su facilidad para ceder al confort hollywoodense, incapaz de oponerse a las cabezas de los estudios (cuya colaboración temerosa con el Comité permitió desde el principio que éste tuviera la seriedad y proyección que logró), preocupada más por salvar su piscina que sus derechos, como apuntó Orson Welles; a partir de esa actitud, la cultura norteamericana toleró impotente el encarcelamiento y el exilio de sus mejores hombres (Hammett, Trumbo, Biberman, Losey, Chaplin, Hugo Butler, Jules Dassin, Alvah Bessie).

Lo que sorprende del libro de Lillian Hellman en su sostenido tono mesurado, reflexivo, casi melancólico, con el que detalla esos años de infierno, cómo ve sucederse las infamias, la transformación de sus amigos en guiñapos temblorosos y avergonzados de sí mismos por haber salvado su carrera "colaborando" con el Comité, el asedio económico gubernamental a Hammett como represalia por su disidencia y que lo lleva a la repentina miseria y la ruptura con el pasado al vender sus propiedades, el encarcelamiento de Hammett, la persecución policiaca a Hellman hasta Italia, donde tiene que alquilarse como guionista. *Tiempo de canallas* es la primera obra sobre esos días que aspira a la descripción ponderada, contenida, casi generosa, de quien ha sobrevivido dignamente a la pesadilla y ve a sus enemigos en su verdadera, ínfima dimensión histórica: "Ellos son lo que son, o lo que fueron, y no me ata a ellos ningún lazo de sangre ni de afinidad (en mi propia familia había villanos mucho más interesantes e ingeniosos", p. 46). El desprecio por McCarthy, y el ya ascendente Richard Nixon y los magnates de Hollywood ("villanos baratos", "politiquillos de corredor") está equilibrado por el relato de su dolorosa experiencia íntima y el retrato de un grupo de amigos de toda la vida o repentinos dando muestras de solidaridad absoluta. Así como *Pentimento* y *An Unfinished Woman* eran una serie de semblanzas y situaciones autosuficientes, sólo vinculadas por un ánimo común de dejar constancia de esos recuerdos mágicos, *Tiempo de canallas* desarrolla dos historias paralelas casi irreales, por un lado el horror político de los interrogatorios del Comité, y por otro la relación con los perseguidos o los compañeros, los abogados, criados e intelectuales, que deri-

va en el momento impresionante de la invasión de venados en el jardín de la granja vacía y a punto de ser abandonada por Hammett y Hellman, que contemplan deslumbrados a los animales.

Lillian Hellman concluye el libro afirmando que el pasado "...permanece para siempre en cada uno de nosotros, y así debe ser". Lo que en realidad permanece —y eso sostiene al libro— son los sentimientos que ese pasado propició en su momento, ese caos inasible de emociones y percepciones que filtran el tiempo y el recuerdo y que, al racionalizarse, volverse palabras, aspiran, en el mejor de los casos, a despertar, años después, el mismo impacto, aun en quienes son ajenos a esos días. *Tiempo de canallas*, producto del amor y el odio, de la añoranza y el rechazo, es una experiencia íntima que atañe a todos, por referirse al enfrentamiento con la intolerancia del poder y la desesperación, que cada día están más presentes en nuestra cotidianidad.

* Lillian Hellman, *Tiempo de canallas*, trad. de Rosario Ferré, México, 1980, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular 191, 166 pp. pp.

LECTURAS

LOS CAMINOS DEL DELIRIO¹

POR ARMANDO PEREIRA

El discurso delirante se funda sobre la base de la coherencia de sus formulaciones. Nace como discurso a partir de la existencia de una idea rectora, una idea única y suficiente, una idea eje en torno a la cual se irán sumando todos aquellos elementos que la sustenten y fundamenten. Para el delirio, cualquier cosa puede llegar a tener el valor de un signo, de un indicio, en la medida en que, al entrar a formar parte del mecanismo del discurso, participe y remita a la idea rectora, a esa pasión dominante que late en el Centro del delirio. Es ésto precisamente lo que hace necesaria, para



este tipo de razonamiento, una rigurosa selección y sistematización de los hechos que habrán de pasar a formar parte del sistema discursivo. Sólo participarán en este sistema los hechos que coadyuven a demostrar lo que quiere demostrarse; el resto, todo lo que no contribuya a esa finalidad única y absoluta que se encuentra en la base del delirio, no será sino ruido en el interior del sistema e inevitablemente habrá que suprimirlo. Pero no son los hechos en sí los que determinan el carácter delirante del discurso, sino más bien las relaciones que el discurso establece entre ellos, los nexos en los que se les obliga a intervenir, el *corpus* significativo que nace de esos nexos y relaciones. Los hechos, incluso, podrían no existir: la imaginación delirante se encargaría de producirlos, pues su única finalidad es demostrar, con la racionalidad y la coherencia necesarias, esa idea que nace no de la confrontación con la realidad sino del deseo, de la pasión que habita al fondo del deseo.

Es justamente en este sentido que se construye el discurso de Larrea. *Introducción a un nuevo mundo* nace del deseo del desterrado por encontrar una región propicia al desenvolvimiento del espíritu, de ese espíritu que ha perdido la tierra bajo sus pies y que se ve obligado a producir un espacio sobre el cual pensar y desenvolverse. Ese espacio será América, el nuevo continente, esa región a la que lo ha confinado el destierro, esa región en la que el poeta español creará descubrir los signos propicios para la existencia del espíritu.

La idea, la tesis principal que rige el ensayo de Larrea se desgrana en cuatro puntos:

—La existencia, tanto en el orden material como en el orden espiritual, de un *más allá*.

—La historia se encuentra en las intermediaciones de ese *más allá*, en el umbral del Nuevo Mundo.

—El Nuevo Mundo es el continente americano.

—España es la encargada de brindar el acceso al Nuevo Mundo.

En torno a este *corpus* central se irá organizando el discurso. Y a su organicidad contribuirán "razones" extraídas de todos los niveles en los que se desarrolla la vida: desde la geografía y la historia hasta los infinitos espacios siderales. Sigamos paso a paso el desarrollo de este discurso, más cercano a la poesía que a la ciencia; abandonémonos por un momento a las fantásticas evoluciones del delirio.

La península ibérica —comienza el razonamiento de Larrea— representa el punto más extremo del viejo mundo, sus fronteras constituyen el límite del antiguo continente. Y ese límite está señalado precisamente por las columnas de Hércules. Hércules simboliza la fuerza material del viejo mundo, y en sus columnas está inscrita la leyenda: "Non plus ultra". Es decir: no hay nada "más allá" de esa fuerza material que caracteriza a Occidente. Sin embargo, y contrariando la leyenda, España siglos después descubrirá América; es decir, descubrirá la existencia real de un "más allá", y ese "más allá" de la fuerza material de Occidente será el nuevo mundo, desde entonces encargado de representar la fuerza del espíritu. Así, el descubrimiento de América ha hecho posible el cumplimiento del reino de Dios en la tierra. "El descubrimiento de América constituyó, pues —aunque contemporáneamente no se sintiera sino de modo muy vago—, el primer paso efectivo hacia la verificación del *más allá* integral tan sumamente apetecido. La idea de esa región ulterior que hasta entonces pertenecía al reino absoluto de lo abstracto, empieza a dibujarse concreta aunque apenas perceptiblemente en el horizonte. El mundo nuevo posee ya, como resultado de las dos tendencias, un campo propio y mensurable dentro de la superficie

terrestre... Puede decirse, por consiguiente, que en aquel momento de fuerte exaltación histórica, se lleva a efecto una suerte de fecundación espiritual. Las dos esencias biológicas complementariamente polarizadas, la material y la espiritual, los mundos de Dios y del César, entran en contacto, se compenetran, dando lugar, bajo el signo de un nuevo mundo, a un tercer germen independiente en el que la esencia de los dos anteriores se resume". Según esto, el descubrimiento del nuevo mundo significó la realización en la tierra de una síntesis entre el mundo material y el mundo espiritual, entre el reino del César y el reino de Dios, y la encargada de llevarla a cabo ha sido España, a través de su hazaña marítima.

Tiempo después, ya en la primera mitad de este siglo, España intentará realizar, en su propia tierra, ese secreto anhelo de crear un nuevo mundo en el que la fuerza material (el ejército, la represión, las guerras, etc.) desaparezca para que reine, en su lugar, la fuerza del espíritu. El paso decisivo en este sentido es la instauración de la República, que venía a poner fin al despotismo político de la aristocracia absolutista española. Los primeros signos que caracterizan a la República son, por una parte, la reducción de la fuerza material, la fuerza armada y represiva, a su mínima expresión y, por otra, la exaltación de nuevos valores, valores espirituales: el arte, la poesía, la música, el pensamiento. Este gesto inaugural del espíritu republicano tenía necesariamente que chocar con los comportamientos de todo un continente que a lo largo de su historia se había caracterizado por ser la expresión de la fuerza material. El viejo continente, entonces, corta desde sus raíces las veleidades espirituales de la nueva España, emplea la fuerza bruta, utiliza las armas de la muerte para extirpar el germen espiritual de una nueva vida que se gestaba en el interior de una de sus regiones: la península ibérica.

Los republicanos vencidos pasarán, desde entonces, a encarnar la imagen de la víctima, víctima que según el texto bíblico (que constituye uno de los principales apoyos ideológicos del ensayo de Larrea) está al principio y al fin de la creación: "yo soy el alfa y el omega, el principio y el fin", dice la víctima. Y es ésto lo que le permite suponer al ensayista español que la España guerrerrista y en general todo el viejo mundo dominado



por el signo de la guerra, vive sus últimos momentos, vive el apocalipsis. Hay además otro signo que contribuye a realizar aún más esta imagen: el águila imperial que pasa a convertirse en el emblema de la España victima, águila que, además, constituye el símbolo del apocalipsis.

A partir de este momento, el análisis de Larrea deriva hacia la historia. Su búsqueda intentará reconstruir, a lo largo del tiempo, esa "razón" que hace de España el pueblo "elegido", el pueblo "predestinado" para fundar, en otra parte (ya que en la propia España no ha sido posible), el nuevo mundo, el reino de Dios en la tierra, la región inédita del espíritu. Y su búsqueda, búsqueda esencialmente delirante, "encontrará" los primeros indicios de esa predestinación en tres órdenes diferentes: el topográfico, el histórico y el cósmico. No hay una sola región en la tierra ni en el espacio que no contribuya a mostrar el irrefutable descubrimiento de Larrea. Los signos de esa evidencia están ahí para ser leídos y es él, Juan sin tierra, el elegido para leerlos. Sigamos la fascinante lectura de Larrea.

En el mundo antiguo reinaba Roma como la única ciudad, como "la ciudad por antonomasia". De ella partían y a ella llegaban todos los caminos del orbe civilizado, Roma era el centro del Imperio, el foco absoluto de la vida de Occidente. Sin embargo, siglos después, con la descomposición y más tarde con la desintegración del mundo antiguo, aparecen también otras ciudades, los caminos de la fe se bifurcan: desde ahora, conducirán también a otros centros de carácter sagrado. Roma tendrá que compartir su hegemonía como ciudad-centro del mundo con Jerusalem y Compostela. "La cristiandad posee desde entonces tres ciudades de carácter religioso y dinamismo peregrinante, tres focos sociales diferenciados: una al oriente, otra en el centro, la tercera en el ex-

tremo occidente. Las tres se hallan construidas sobre tres sepulcros correspondientes, en esa tenebrosa época de muerte de la conciencia, a tres distintas modalidades de una misma esperanza en la resurrección: el de Cristo, el de Pedro y el de Santiago." Cada una de estas tres ciudades tienen una determinada ubicación en el espacio que coincide asombrosamente con su significación en el tiempo: de Oriente a Occidente, siguiendo el curso del astro solar, Jerusalem constituye el pasado de la cristiandad, Roma el presente y Compostela el futuro. "Si la primera se enclava en los dominios del Padre, al oriente, de donde el sol procede -Asia-, y si la segunda marca el zenit en el centro del mundo del Hijo -Europa-, ¿qué puede indicar la tercera ciudad si no es el futuro mundo del Espíritu a donde la luz se dirige cuando en los otros lugares reinan las tinieblas?" Y ese lugar al que se dirige la luz del espíritu, cuando el resto permanece en la sombra, es precisamente América. Las procesiones a Santiago de Compostela, durante toda la Edad Media, deberán entenderse, entonces, como "una intuición extrarracional", como "los anhelos impersonales de toda aquella masa humana" por acceder a la región del espíritu, por abandonar la oscura zona de las sombras y dar el salto definitivo hacia la luz, hacia el futuro espiritual del hombre. No es casual, entonces, que Santiago de Compostela, la tercera ciudad, la última de las tres ciudades del peregrinaje cristiano, se halle situada precisamente en el Finisterre, al final de la tierra, exactamente allí donde el reino de Dios comienza: su límite es el cielo, esa tierra divina. Y ya abandonados al puro y libre fluir del delirio, no nos parecerá casualidad tampoco, sino más bien un signo premonitorio, el hecho de que Compostela signifique "campo de la estrella"; es decir: cielo. Los indicios que hacen irrecusable la predestinación de España hacia la fundación del continente del espíritu son evidentes; sólo un ciego -un espíritu enceguecido por la lógica de la razón material- no podría verlos.

Pero los signos premonitorios que convierten al español en el pueblo elegido para realizar el reino de Dios en la tierra, no se quedan a un puro nivel topográfico. Su significación se extiende a la hagiografía, penetra y desborda la leyenda, recorre la historia hasta preñarla de un sentido nuevo y profundo que el discurso de Larrea tratará de develar. Porque Santiago, el apóstol, es el salvador de la cristiandad. Sus fabulosas intervenciones contra los moros, a lo largo de



ocho siglos de reconquista, lo colocan en la avanzada de los ejércitos de Cristo: "Véasele montado en su caballo sin mancha, en el *equus*, como una personificación del espíritu de *equidad*, en *equilibrio* como el *fiel* de la balanza de la justicia y blandiendo ésta su espada, sembrando el pavor y desbaratando los ejércitos infieles." Porque su espada no lleva inscrito el signo de la guerra, más bien: hace la guerra a la guerra, si contiene es para expulsar a las huestes de Mahoma, al Anticristo, de las cristianas tierras de España. "Sucede, pues, que la Edad Media española se caracteriza fundamentalmente en el plano filosófico por ser una lucha de una doctrina de paz contra una doctrina guerrera y anticaritativa de fuerza, o sea, contra una modalidad pseudoespiritualizada de la esencia de Hércules, siendo Santiago el defensor de los cristianos contra esa sistemática violencia."

La victoria de Santiago contra el Anticristo mahometano es lo que abre las puertas y desbroza el camino para la aparición, en 1492, del nuevo mundo. Sólo cuando es vencido por completo el Anticristo, sólo cuando es extirpado de raíz el mito de la fuerza bruta, cuando árabes y judíos abandonan la península y ésta alcanza la unidad política de todos sus reinos, sólo entonces aparece en toda su plenitud el nuevo mundo del espíritu, sólo entonces podrán ser descubiertos y conquistados para la cristiandad, una vez más por España, las tierras de América. El hallazgo es profundamente revelador, los signos premonitorios no pueden ser más claros y, ante ellos, el discurso de Larrea estalla exultante: "¿Cabe mayor perfección, mejor musical acuerdo, en la trama significativa de estas figuras? *Más allá de la fuerza*, Nuevo

Mundo, *América*, son elementos que están en constante juego sutil y profundísimo. Una vez más los motivos espirituales vienen a confirmar el tema básico. Ahora es la existencia de Compostela o ciudad de Santiago, situada en la punta del *Finisterre* y en las proximidades de América la que indica que el nuevo mundo a que sirve de hito, ese *cielo* metafórico, se halla *más allá* de la *fuerza*, *más allá* del mundo grecolatino, *más allá* de la *tierra* de Adán, en el reino verdadero del espíritu."

Por las fantásticas evoluciones del pensamiento de Larrea no se detienen aquí. En el colmo de su paroxismo, desencadena el curso de la sintaxis hasta abarcar el espacio sideral. Pues la razón delirante encuentra (debe encontrar) también allí los indicios últimos que fundamentan y concluyen, en un apoteótico *finale*, esta feraz y hermosa sinfonía del delirio, más cercana al arte y a la poesía que a la verdad y la ciencia. El Camino de Santiago, esa nebulosa estelar que cruza nuestro cielo, no conduce, como se creía originalmente, a la constelación de Hércules, a la constelación de la fuerza. Cálculos recientes, "realizados en este umbral de la universalidad", "en los primeros albores del nuevo mundo", afirman, por el contrario, que su curso se dirige hacia la constelación de la Lira. Es decir, el Camino de Santiago, que apunta hacia el nuevo mundo, nos conduce ya no a la guerra y la destrucción, sino a la región del arte y la poesía, esa región del espíritu que España ha descubierto en el *más allá* del *Finisterre*, en el reino de Dios en la tierra, en el Nuevo Mundo, en América.

Si bien el delirio es un síntoma perfectamente desmontable y susceptible de análisis y conocimiento a partir del psicoanálisis, sus producciones no siempre deben leerse como signos reveladores de ese síntoma. Otras veces, como es el caso de *In-*

roducción a un nuevo mundo de Juan Larrea, nos ofrecen la posibilidad de una lectura distinta, una lectura habitada por la imaginación y la poesía, por el asombro y el gozo. Y esos *placeres inútiles*, sin provecho alguno para la ciencia y el saber, son sin duda mucho más recomendables para la constitución de ese nuevo espíritu que con tanto ahínco, en el paroxismo de su hermoso delirio, buscaba Larrea.

¹ El ensayo de Juan Larrea que aquí se comenta apareció originalmente en *España Peregrina*, esa olvidada revista del exilio español que marcó un momento significativo en el pensamiento de su época. *España Peregrina*, México, núms. 1 y 2, marzo, 1940.

LLEVARSE DE LA MANO A LA MAGA...

POR FABIENNE BRADU

Morelli había llegado al restaurante "La Palette" con la esperanza de encontrarse a Cortázar pero la sala estaba casi desierta y sólo después de dos miradas circulares sobrevolando el lugar, se cercioró de que no estaba ahí.

Se iba a sentar cerca de la entrada cuando un hombre de mala facha y con barba de varios días le jaló de la manga invitándole a sentarse a su mesa.

—¿Tú también vienes a buscarlo?

—¿A quién? —contestó Morelli sintiéndose como atrapado.

—A él, a Cortázar. Ya sé que eres Morelli, su cómplice, su factotum, en fin, aquel que entre nosotros está más cerca de él.

—Pues, sí, eso dicen. Vine a buscarlo porque algunas cosas me siguen molestando en esta *Rayuela*, algunas cosas tuyas precisamente...

—¿Quién lo hubiera dicho! Tú, Morelli, la voz reflexiva, sonabas en la novela demasiado seguro mientras yo me hundía cada vez más con algunas piruetas hábiles. Pues, Cortázar nos abrió la última casilla de la *rayuela*, el cielo, y estamos ahí reunidos, en el azul amenazado por algunos nubarrones grises, para disparar voces.

—Oliveira, ¿en el fondo qué pasaba con la Maga?—preguntó Morelli con su habitual mirada de sujeto cognoscitivo que siempre trata de mantenerse por encima de las batallas absurdas.

—Pues, en el fondo, no estoy tan seguro. Ya se han dicho tantas cosas sobre mi, sobre mis andanzas racionalistas dentro de la laberíntica humanidad. Esa humanidad en descomposición contra la cual traté de lu-

char en el espacio de algunas páginas, atado por mi propia mente, intentando romper las barreras que el autor elevaba entre mí y la Maga para impedirme la lucidez o la locura. A final de cuentas no pude evitar ésta aunque la situara, para mi gran desilusión, entre las paredes concretas de un manicomio, allí, en alguna parte de Argentina. Algo me impedía lanzarme definitivamente hacia la Maga, algo...

—¿Te acuerdas de las mujeres vampiresas de Edgar Allan Poe?

¿Te acuerdas de la Berenice de Aragon?

—Mira, parece que mi creador había elaborado, algún tiempo antes de mi nacimiento literario, una teoría poética sobre el "camaleonismo". Esa idea de la ausencia de identidad que define al poeta, no era tan mala, aunque no tan suya —John Keats ya le había soplado algunas ideas al principio y su encierro con la traducción de Edgar A. Poe acabó de edificarla—, pero me parece una lástima que no la haya ensayado conmigo sino con la Maga. En su *Imagen de John Keats*, Cortázar había ideado que el conocimiento poético opera "por irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa, cediendo en ese acto su conciencia de ser sujeto cognoscente y renunciando a ser 'ese alguien que conoce' para sumirse en la cosa deseada y ser en ella. Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto del conocimiento poético". Verás, Morelli, éste fue en cierta medida su proceder con la Maga y su negación conmigo. Eso le impidió hacer surgir el verdadero reto de mi relación con la Maga. Tratándome como un representante —a veces caricaturesco— de la gran batalla contra la Razón desde dentro de la razón, salí arrastrando mis harapientas ideas, los andrajos de mi saber trastornado. No me dejó descubrir la alternativa que me desesperaba por encontrar en mi recorrido por la humanidad. En realidad, si la Maga sigue presente en Buenos Aires, en el manicomio, es porque representa la nostalgia de ser, del ser que yo había intuido asumir en París.

—Dilo más explícitamente —gritó Morelli sintiendo que Oliveira, con los hombros bajos y las lágrimas en los ojos, estaba a punto de confesar qué lo había llevado a ese triste descenso por los infiernos, rayuela abajo.

—Mira, mi retorcimiento se debía en parte a una terrible resistencia a escuchar la voz lacerante, cuerda y



tierna de la Maga. Bueno, me debatía en una tormentosa relación con ella y conmigo mismo pues estaba empeñado en taparme los oídos con una cera cerebral. Yo, con mucho orgullo le digo en la página 95:

—“¿Y no se te ha ocurrido sospechar que detrás de ese Mondrian puede empezar una realidad Vieira da Silva?”

Ella me contesta con una implacable visión de mi ser fantoche:

—“Oh sí. Pero vos hasta ahora no te has salido de la realidad Mondrian. Tenés miedo, querés estar seguro. No sé qué... Sos como un médico, no como un poeta.”

—¿Qué pretendes decir con eso? ¿No crees que ya has tenido suficientes oportunidades de hablar de la Maga?

—No, pocas veces he hablado de ella porque una novela, según mi autor, debe saber pensar sobre sí misma. A mí me hizo pensar sobre lo que vivía pero cómo me cansó este papel forzoso que me atribuía. Morelli, ¿te acuerdas que en la página 116, hice unas declaraciones sobre la Maga que hoy me parecen reveladoras, sobre todo ahora que las leo después de tanto tiempo? Por aquel entonces, en mi tono había admiración y desesperanza:

“Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber cómo yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y del alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y

respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irremediablemente por la Maga que juzga sin saberlo. Ah, déjame entrar, déjame ver algún día 'como ven tus ojos.'”

Escúchame Morelli, ya sé que todo eso te fastidia pero déjame decirlo todo hasta el final. ¿Sabes cómo interpreto ahora, 17 años después de haberla pronunciado, está última frase que salió de mi obligada boca como un veneno que escupía como ahora escupo mi necesidad?

—No me sorprendería, aunque tengo cierta curiosidad por saberlo —replicó Morelli que se iba relajando poco a poco, viendo a Oliveira encaminarse cada vez más por el pasillo de las confesiones tardías.

—Pues, mi deseo era aceptar vivir lo que me atraía tanto en la Maga. Deseaba su feminitud, mi feminitud que ella me reflejaba como un espejo implacable. Sentía a la Maga como una cosa pegajosa, inseparable de mí; la Maga estaba en cada disco de jazz, en cada vaso de whisky, en cada noche y en cada terreno baldío de París. Era como el canto de las sirenas en el jazz nocturno, empapado de sudor y del alcohol, de miradas turbias que no resisten la luz de cierta verdad porque está precisamente ahí donde no están las palabras.

—¿Otra vez vas a repetir las mismas cosas de siempre? Pensaba que realmente tenías algo novedoso que contarme. Si no es así, mira, me voy y te quedarás rumiando tus angustias sólo...

—No, espérate. Te digo que deseaba ver con los ojos de la Maga porque estaba cansado de mi gesto tantas veces repetido de rechazarla para instalarla frente a mí e intentar observar, gracias a la distancia del espejo que asemeja pero no fusiona, su manera de percibir el mundo y las cosas. Por eso en esa novela se habla tanto de espejos o de espejismos. No sé bien hasta qué punto sabía de lo que se trataba. Creo más bien que lo intuía, que algún caparazón me impedía lanzarme a descubrir la terrible incertidumbre que representaba la Maga. Aceptar que la Maga era otra parte mía, en cierta medida alguna tentación de mi ser o de mi querer que mi autor no se atrevió (o no se le ocurrió) fusionar en una sola voluntad. No quiero decir que yo y la Maga formáramos un sólo ente, no, eso está descartado de antemano; sino dejar que la Maga fluya en mí y me revele aquella parte mía que tanto se le parece. Quizá necesitaba dar algún paso intermedio, eso es, que pudiera yo descubrir en una "otredad" un índice que señalara alguna complementariedad de mi ser, algo que me ensanchara, que me hiciera



salir enriquecido, vivir más en paz conmigo mismo.

—¿Hay que encontrar algún culpable en esta historia? ¿Alguien te ha impedido ensayar por lo menos alguna otra posibilidad de ser, aquella que ahora ves tú y que hubiera podido modificar sensiblemente tu relación con el mundo y con la Maga?

—La culpa, creo, la tenemos todos. Yo, por haber aceptado ese papel que un autor me ofreció con la mejor voluntad del mundo. La Maga, quizá, por no haber verbalizado esta tentación mía, por no haberla conceptualizado para que yo la entendiera mejor. Creo que ella sospechaba demasiado la realidad de mi deseo. En su carta a Rocamadour, única afirmación de su yo hablante y escribiente en toda la novela, hay una frase que se me quedó untada de misterio:

“Ya no lloro más, estoy contenta, pero es tan difícil entender las cosas, necesito tanto tiempo para entender un poco eso que Horacio y los otros entienden en seguida, pero ellos que todo lo entienden tan bien no te pueden entender a ti y a mí, no entienden que yo no puedo tenerme conmigo, darte de comer y cambiarte los pañales, hacerte dormir o jugar, no entienden y en realidad no les importa, y a mí que tanto me importa solamente sé que no te puedo tener conmigo, que es malo para los dos, que tengo que estar sola con Horacio, vivir con Horacio, quién sabe hasta cuándo ayudándolo a buscar lo que él busca y que también tú buscarás, Rocamadour, porque serás un hombre y también buscarás como un gran tonto.” Y sabes, Morelli, no me mires así con tus ojos de enfermo mental, porque voy a seguir hablando, porque ahora entiendo. Entiendo cuando la Maga me acariciaba el

pelo en la página 95, las palabras que me susurraba:

“Yo te comprendo. Vos buscás algo que no sabés lo que es. Yo también y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes...” Estoy seguro ahora que la Maga “sabía” lo que yo buscaba en mí, en ella. Pero tal como la construyó nuestro autor, no podía “saberlo” de la misma manera que yo “sabía” las cosas. Y sospecho que tampoco él lo “sabía”, que la Maga nos ha dejado plantados a todos nosotros y se ha llevado la vida.

Luego, regresé a Buenos Aires y traté de encontrar a la Maga en la Talita, pero la Talita era más resistente, la Talita invadió el puente que separaba nuestras dos ventanas, se sentó en él obscenamente, burlándose de mí, de mis hechizas esquizofrenias. Ahí, en Buenos Aires, estaban la madre-patria que me vigilaba constantemente con su ojo castrador, que me obligaba a alimentarme de fantasmas, a tener aún menos posibilidades de modificar mi omnipotente y omnipresente identidad masculina.

De nuevo me tienes aquí, Morelli, porque París es la ciudad de la Maga, de mi feminitud. Porque la Maga es la mujer de una sola ciudad. La Maga no tenía contorno físico preciso para mí: era la piel translúcida de una fincara. La idea presentida de mi feminitud sin más esbozos que el deseo de ser también ésta. Recuerdo que otra mujer que andaba por *Rayuela* dijo de la Maga:

“Ella sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido. Es muy alegre, adora el amarillo, su pájaro es el mirlo, su hora la noche, su puente el Pont des Arts.”

Y mira, Morelli, no sé por qué te estoy diciendo todas estas cosas ahora, sentado en esta mesa y teniendo que soportar tus miradas burlonas. ¡Ya basta de interrogatorios! Si ves a Cortázar, dile que no voy a buscar más a la Maga por las calles, absurdamente, aunque la desee más que

nunca. Me voy a buscar en mí lo que algún día la Maga me reveló. Voy a cumplir lo que algún día dije, por ahí de la página 90:

“Llevarse de la mano a la Maga, llevarse bajo la lluvia, como si fuera el humo del cigarrillo, algo que es parte de uno, bajo la lluvia.”

“CUANDO LOS PROFETAS SE AGOTAN DEBEN HABLAR LAS PIEDRAS”

POR EUGENIO AGUIRRE

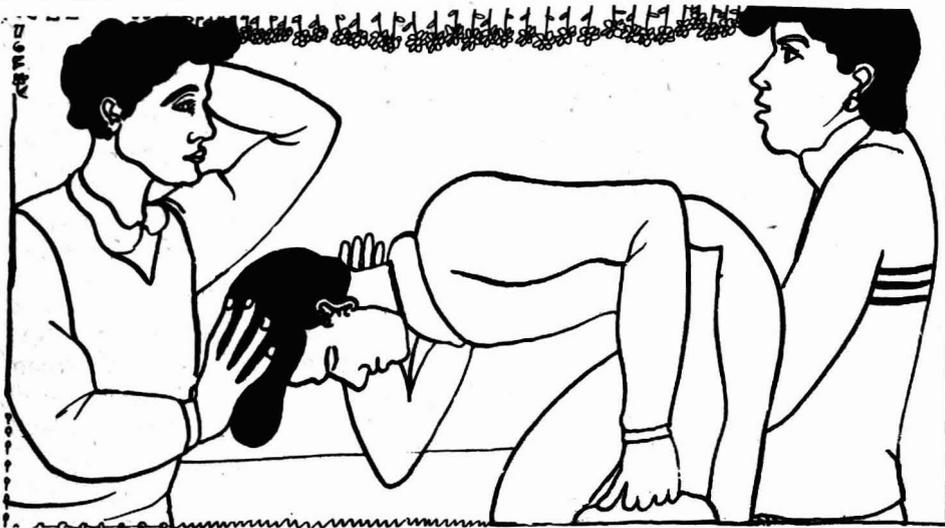
Así la voz, el reclamo doloroso, mordaz, terriblemente sincero y honesto de Henry Miller ante el oprobio que le causa la sociedad americana de su tiempo y su propia situación existencial. Lanzado, como un corcel desbocado, Miller apedrea, rompe, desgarrar, derrumba, apalea y viola los principios puritanos, hipócritas y pequeño burgueses de sus contemporáneos, para luego construir, estructurar y cimentar una narrativa testimonial, un ojo parlante que, a través de un lenguaje escatológico, nos va a introducir en su mundo descarnado, en su sórdida placenta, en su soledad y miseria. Va a ser nuestro Virgilio en una tournée por el infierno de su cuerpo, de su cerebro y de sus sentimientos. No mencionamos a su “alma”, porque no lo creemos tan mezquino como para pensar que exista.

La narrativa de Miller es machacona, reiterativa, obsesiva, sobre todo en aquellas novelas en donde el sexo campea como paladín embrutecido, ciego y demoledor: *Trópico de Cáncer*, *Trópico de Capricornio*, *Primavera negra*, *Sexus*, *Nexus*, y *El mundo del sexo*. En ellas el escritor usa de su prepotencia sexual y de su coitomanía para convencernos o simplemente confirmarnos que es el orgasmo el principal objetivo humano, el paradigma vivencial del cual parten todos los caminos hacia la felicidad o la desdicha y todos los sismos necesarios para construir al hombre. Miller no es un Fénix salido de las cenizas, es un monumento alado que brota del semen para expresarse con la lira de un poeta.

GENIO Y LUJURIA

HENRY MILLER POR NORMAN MAILER.

Contrariamente a lo que podía esperarse, en esta completa y bien estructurada antología de la obra de Henry Miller, Norman Mailer nos falla como crítico. Acostumbrados a su habitual perspicacia, su contundente talento y su arrogante método ex-



presivo, nos sorprende la flojedad, condescendencia y cortedad con que Mailer sitúa a Miller dentro del universo literario. Nos parece que al viejo león se le comienzan a caer los dientes y que, como típico hijo pródigo, retorna a la matriz que le ha venido alimentando: la putrefacta Norteamérica o "Amúrrica", usando un vocablo de Miller.

Su entusiasmo por la obra de Miller lo lleva a consecuencias falsas y parciales, a afirmaciones tales como equiparar el lenguaje de éste con los de Marlowe y Shakespeare; a situarlo por encima de Hemingway, Steinbeck, Dos Passos, Faulkner; a equipararlo con Balzac, y lo más aberrante, por tratarse de un hombre obviamente erudito, a decir: "Los personajes de Miller llegan a crear un París más real que sus adoquines, hasta despertar en nosotros una recelosa sorpresa; ningún escritor francés, por importante que sea, Rabelais, Proust, Maupassant, Hugo, Huysmans, Zola, o incluso Balzac o Céline, ha logrado pintar a nuestros ojos un París tan vívido. ¿Dónde se ha visto que un escritor extranjero describa un país mejor que los nativos?" Esto suena a la babeante relación de un turista gringo que compara a la Alhambra con el Empire State, respecto de la arquitectura mudéjar. El magnífico escritor de *Los desnudos y los muertos*, de *Los ejércitos de la noche*, de *Un fuego en la luna*, etc., se ciega ante el resplandor de plástico y de neón de sus valores nacionales. Si su deformación crítica, frente a los escritores europeos, es deplorable, más lo es su absoluta ignorancia respecto de la narrativa latinoamericana contemporánea Miller, a la que ni siquiera menciona.

Por otro lado, Mailer clasifica a Miller como "un escritor sexual" y lo descalifica como escritor social. Sí, efectivamente Miller es un escritor

para el cual el sexo tiene una preponderancia singular, pero también la tiene la conflictiva social en que vive y en la que se va deteriorando la imagen de su patria. Basta con adentrarnos en *Trópico de Capricornio* para entender que, abiertamente y entre líneas, Miller está criticando al sistema americano, está berreando contra la explotación capitalista, aunque paradójicamente no se comprometa con ninguna ideología política. Está muy lejos de ser un John Reed, quizás debido a que su sexualidad y machismo le proporcionan una tercera opción que lo encasilla en una carcomida caja de cristal que podríamos denominar como individualismo marginado, carente de conciencia proletaria. Sin embargo, Miller es un escritor que cuestiona a la sociedad, la critica y la sacude; no en valde Mailer se atreve a decir que cada vez que Miller fornicaba, lo hace ni más ni menos que con América; y vaya si Miller fornicaba sucio y con desverguera.

Al mismo tiempo y en una forma paralela, Miller va anticipándose a los problemas sociales de su país mediante una posición visionaria que le permite conceptualizar lo que será, apenas veinte años después, el enajenante comportamiento urbano, el desarrollo industrial, la mecanización y sus repercusiones en el individuo como entidad receptora de los descalabros del sistema. En estos temas Mailer lo entiende, está de acuerdo con su perspectiva y, al captar el objetivo crítico de sus metáforas sexuales, sabe traducirlo con un lenguaje inteligente.

Resulta curioso observar cómo Mailer, aunque insista en el hecho de que él es mejor escritor que Miller y le repruebe sus defectos de estructuración sintáctica en algunos de sus libros (*Big Sur*), lo reconoce como maestro y lo sigue en algunos de sus trazos singulares, sobre todo en el uso de la frase corta pero profunda, en la imagen despectiva y purolenta, en la metáfora hedionda y

miasmática, y más que nada como el gurú más sobresaliente del país de la jodienda. Por supuesto, la conducta sexual de Mailer sólo puede ser comparada con la de Miller.

Como antólogo Mailer resulta mejor. La clasificación del material recogido en *Gemio y lujuria* es excelente; corresponde a lo mejor de la obra de Miller y nos proporciona un panorama muy completo y atractivo que constituye un verdadero estimulante para adentrarnos más en la obra y en la vida del autor antologado.

Es *Genio y lujuria* una plataforma importante para el conocimiento de la literatura americana contemporánea, para entender el desarrollismo castrante del sistema y para tener la más completa alegoría de sus fijaciones, mutaciones y aberraciones; también lo es para observar la influencia de los movimientos surrealista y Dada en los escritores norteamericanos, su feliz aceptación e interpretación dentro de un marco idiosincrásico ajeno pero receptivo y, sobre todo, para vivir intensamente los amargos sinsabores del oficio de escritor.

ES UN AGRESTE OBOE

Savia moderna, primera edición facsimilar, Colección de Revistas Literarias Mexicanas Modernas, F.C.E., México, 1980.

POR GUILLERMO SHERIDAN

Usted puede comprar al crédito UN PIANO U ORGANOS de la Cable Company. La fotografía más artística de la República es la de José María Lupercio Guadalajara Jal. Savia moderna, escuela y reafirmación de la Revista Moderna (sobre la cual versó, por cierto, el discurso de entrada a la Academia de Julio Torri) tiene, por lo menos, el mérito de poseer uno de los nombres más ridículos jamás otorgados a empresa literaria alguna. La pretendida cordialidad entre ese jugo clorofilado y una modernidad empeñosa y, por lo mismo, impostada, cuaja muy a fuerzas y bautiza el empeño de Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón. Llamada "Revista Mensual de Arte", Savia moderna aparece en marzo de 1906 en la Ciudad de México con una portada bastante siniestra debida al inquieto pincel de un Diego Rivera apenas fugado de la adolescencia, que, según Monterde, representa a "un corredor indígena". Monterde recordaba esto varios años después (en 1963), y por eso confunde a una rara criatura poseedora de una "nalga bien documentada" — como diría Leduc —, calzada a la usanza griega y que carga a

durísimas penas una lira de ocho cuerdas contra su tórax henchido en dos partes, con un indígena corredor que no es ni uno ni lo otro. Dentrás de ella —motivo caro del momento— se adivina el perfil de una nave griega bordada de grecas sobre el agua. La mujer —savionda, moderna— traza un escorzo imposible al pulsar con la siniestra los tenso alambres del instrumento, mientras que de su cinturón pende una semitúnica tieza que no logra ocultar la turbulencia de su sexo. *La Palestina es la primera casa del mundo EN EFECTOS ARTISTICOS DE PELETERIA Y HERRAJES.* Sierra y Fernández, electricistas titulados.

La revista —que costaba 50 centavos contra el peso que costaba *Contemporáneos* 22 años después y contra el 1.50 de *El Hijo Pródigo* en 1946 y contra los 20 pesos de ahora que cobra cualquier revista— aparece con la usual discreción de sus hermanas y sus hijas: “Al iniciar una labor como la nuestra, amplia de libertad, bella de juventud, y excelsa de arte, huelga toda frase que revele programa, y todo pensamiento sospechoso de sectarismo (...) Clasicismo, Romanticismo, Modernismo... diferencias odiosas. Monodien las cigarras, trinén las aves y esplendán las auroras. El arte es vasto, dentro de él, cabremos todos”. *Emulsión de Scott rehúsen las imitaciones.*

Por supuesto todos cabían, pero los modernistas fueron los que cupieron más. Y con ellos su infaltable, dulzona retórica. Urbina, Gutiérrez Nájera, Cravioto, Colín, Othó (de quien se incluye un curiosísimo diálogo entre Cervantes y Gutierre de Cetina, cada uno diciendo lo suyo: “En un lugar de la Mancha Ojos claros, serenos de cuyo nombre no quiero si de un dulce mirar sois alabados acordarme...”) pueblan las páginas de la revista con todos los signos del pleno modernismo polimorfo, polifónico, polivalente. Junto a ellos, los discípulos: Rafael López y Antonio Caso Jr.; o los simuladores, como un tal Manuel Bermejo capaz de versos como estos, dignos de entrar a cualquier antología de rimas improbables:

Su acento tierno y celeste
Solloza como un agreste
Oboe,
Y en su voz cada palabra
Es una nota macabra
De Poe...

Y así lo demás: ahorcados, ajusticiados, oceánidas y violetas nibelun-

gas (sic). Junto a todo ese muestrario de convenciones y lugares propios del modernismo, sin embrago, resulta bien interesante percibir la mecánica de este curioso ejercicio de lo cultural en la apoteosis porfiriana. El grupo que hace la revista se atreve a practicar, aunque solapadamente, la crítica (“yo no soy un crítico, soy un sensitivo”, dice alguien por ahí), propone la pertinencia artística de la fotografía, se admira de las “raras” estatuas de Rodin pero las reproduce, señala la olvidada belleza de la arquitectura nacional, participa de la nostalgia beligerante de la Reforma, festeja, desde lejos, los estrenos teatrales de París y Madrid y, sobre todo, sostiene unas columnas mensuales, escritas por Henríquez Ureña, dedicadas a calibrar las novedades bibliográficas y hemerográficas en el mundo de lengua española. *La Tabacalera Mexicana ganó el GRAN PREMIO de Saint Louis Missouri por la bondad de sus cigarros.*

Junto a los aires helénicos y japoneses conviven en esta revista, pródiga y hermosamente ilustrada, traducciones de Oscar Wilde y Poe, caricaturas, fotografías y manuscritos de nuestros principales modernistas y prematuras apoteosis de la revista



misma como la firmada por Rafael López que ilustra a *Savia moderna*, en el segundo número, transportada al cielo entre *Glorias*, reinas de Saba, Bacos y Venus, mientras riega por la tierra su “semen fecundante y vital”. En ese sentido es curioso el doble papel que la revista juega en su momento: consagrar y difundir al mismo tiempo, publicar los versos y erigir partenones como acto simultáneo. Una de las cosas que más llaman la atención es la publicación, en el número 2, de una serie de fotografías que ilustran la “Sala de Armas” recientemente decorada por Antonio Fabrés para la casa que habitaba Díaz en la calle de Cadena. ¿Dónde habrá quedado este prodigioso monumento a la megalomanía y al kitsch? Balcones, vitrinas, panoplias y muebles concebidos y realizados en el más exquisito y elaborado *art deco* aborigen que son una maravilla en su profusión de formas coleópticas, enjoyadas, mesas etéreas de interminables patas, armeros que *culminan* en monstruos prodigiosos, techos de bronce y cristal. Otro elemento importante es la labor que el grupo de la revista realizaba paralelamente a ella: organizan una exposición de obras de arte a cargo de Tablada y del Dr. Atl (que todavía no se llamaba así) con trabajos de Rivera, Zárraga, Garduño, Montenegro, Clausell y Gedovius. De pronto aparece una perla: “Mercenario”, quizá uno de los primeros poemas de un Alfonso Reyes que cuenta apenas con 17 años:

Esposa: yo también soy prepotente,
Porque yo tengo el oro en mis espigas
Y en tu ubérima carne mi reinado...

Genial monumento tambaleante de toda una época, *Savia moderna* rebasa la mera curiosidad o el morbo de imposibles nostalgias: es una revista de una riqueza iconográfica sorprendente (fotos de Othón y Urbina que desafían todo relato, por ejemplo), un muestrario formidable de cursilerías y autosuficiencia que permite de pronto miradas sorprendidas a nuestra falsa edad de oro cultural, un espacio mullido e incómodo que algo tiene de infantil y algo de cadáver. Su reimpresión facsimilar por el Fondo de Cultura Económica no sólo ofrece un instrumento de trabajo incomparable para los interesados, sino una contundente pieza más para el mosaico definitorio de nuestra moderna cultura nacional. *SEÑORAS Y SEÑORITAS la conservación del cutis lo obtendréis usando La Kalodermina Imperial Crema Boratada...*

difusión cultural/UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

Periódico crítico de
actualidades políticas
sociales y culturales.

TEATRO/LITERATURA
CINE/ARTES PLASTICAS

Suscripciones:

DIFUSION CULTURAL
10o. piso, Torre de Rectoría
Ciudad Universitaria

Suscripción anual \$ 50/00



Librerías de Cristal

VLADIMIR NABOKOV
LA DADIVA

MAGU
MAGU TE VE

ALFREDO JUAN ALVAREZ
LA MUJER JOVEN EN MEXICO

MARTIN L. GROSS
LA FALACIA DE FREUD

ADRIANA YAÑEZ
EL MOVIMIENTO SURREALISTA

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA
EN HONOR DE LAS PALABRAS

ALMANAQUE DE LA MUJER

GABRIEL ZAID
EL PROGRESO IMPRODUCTIVO

1939-1979 40 ANIVERSARIO
DE LIBRERIAS DE CRISTAL

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias Humanas
número 93, mayo-junio 1980

JAMES WILLIS ROBB: *Caminos cruzados de Manuel
Toussaint y Alfonso Reyes*

FRANCISCO HERNANDEZ: *Tres poemas*
AUGUSTO FERNANDEZ GUARDIOLA:
Neurobiología de la conciencia

MIGUEL GONZALEZ AVELAR: *La muerte de Adelita*

ALBERTO DALLAL: *Obras del Forion Ensamble*

TERESA DEL CONDE: *El discurso pictórico de Alfredo
Castañeda*

CESAR ULISES GUIÑAZU: *El gran día de Martín López*

JULIO ORTEGA: *Aleixandre y Paz*

HOMERO ARIDJIS: *El cementerio de Contepec*

ANDRES SANCHEZ ROBAYNA: *Una micrología de la
elusión*

JAN BAZANT: *El expreso Pekín-Moscú*

ARTES: RAMON XIRAU Y MIREYA FOLCH

LECTURA: FEDERICO PATAN

COMENTARIO: RAMON XIRAU

ILUSTRACIONES: ALFREDO CASTAÑEDA

\$ 20.00 ejemplar / \$ 100.00 suscripción anual

De venta en las mejores librerías o directamente en:

EL COLEGIO DE MEXICO, Departamento de Publicaciones

Camino al Ajusco No. 20, México 20, D. F.

Tel. 5-68-60-33 Exts: 364, 365 y 367

**JOSÉ EMILIO
PACHECO**
en ediciones  era

 **DESDE
ENTONCES**
(Poemas 1975-1978)



 **EL VIENTO
DISTANTE**
(Relatos)
tercera edición

Ediciones Era
Avena 102
México 13, D. F.
581 77 44

Agencia Guadalajara
Federalismo 958 Sur
Guadalajara
Jalisco / 12 60 37



suscripciones

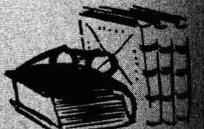
nombre _____
domicilio _____
colonia _____
zona postal _____ teléfono _____
mil doscientos pesos, por un año giro postal
seiscientos pesos, por seis meses cheque
fecha _____

CORREGIO 12 MEXICO 19, D.F. TELEFONO 563 99 11

REVISTA DE LA
**UNIVERSIDAD
DE MEXICO**

Publicará en su próximo número:

CELEBRA EN SU PRÓXIMO NÚMERO SU
CINCUENTENARIO
EN UN NÚMERO DOBLE ESPECIAL CON LA
COLABORACIÓN DE LOS MÁS DESTACADOS
INTELECTUALES MEXICANOS



A la venta en las principales librerías del D. F. y provincia. Suscripciones y
ventas en Adolfo Prieto 133, Col. del Valle, México, D.F.

POEMAS PARA ILUMINAR

FRIDA VARINIA RAMOS

Mirando el ataúd del cuerpo se sentía engordar.
La mancha solar polarizaba el suelo, donde enloquecidos y lisiados edificaron los perfiles de sus brazos.

¡Tal vez lluvia de verano!
¡Tal vez principiaba otoño!
Sus manos hicieron las veces de escalón
sobrepasando los pleamares de la sangre.

No era tan importante oscultar el miedo de amar,
mejor meter tijera a las cartas y acumular sus
recuerdos en la inconciencia.

Maquillaron la piel de las trilladas tierras,
con el estiércol que dictó una sola ambición.
Obsesionados luego, con la libertad en un
golpe de herradura, a la suerte de un temblor
oculto.

Todo era caoba en el polvo de sus manos
rotas, ponía la mesa sin contar quiénes se
sentaban a ella, quitaba la vajilla antigua y
ponía los platos de almeja. No contaba ni a
los semimuertos ni a los que la habían ma-
tado por la misma puerta del comedor. Ese
día deshabitando a las almejas, comió de la
lluvia, vió hacia el techo abocinado y vomitó líquido presagios.

Ahí estaban agobiados de realidad
sobre la menstruación de los deslavados cuerpos
sobre las anárquicas estrías al rededor de su
mirada.

