

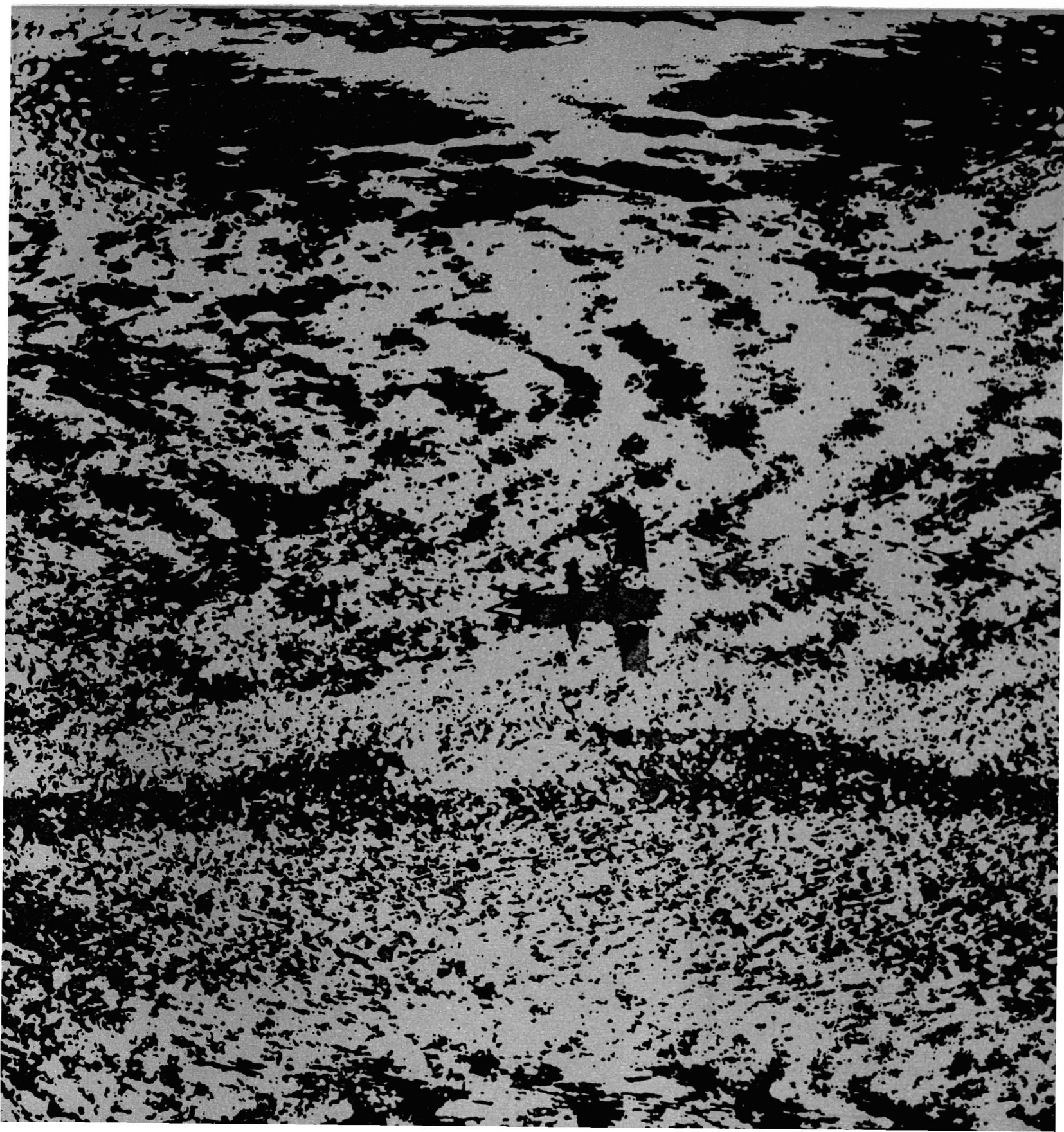
REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

MARZO 1962

MAR Y POESÍA: ANTÍPATER DE SALÓNICA,
GEORG TRAKL, ANTONIN ARTAUD,
MARIANNE MOORE, D. H. LAWRENCE, HENRI
MICHAUX

CULTURA, SOCIEDAD, POLÍTICA Y TRADI-
CIÓN DE IBEROAMÉRICA: MARIO BENEDETTI,
J. ALDEN MASON, ARNOLD TOYNBEE, SE-
BASTIÁN SALAZAR BONDY, F. CHARRY LARA

ISAAC DEUTSCHER: SOBRE LA DESESTALINI-
ZACIÓN



Volumen XVI, Número 7

México, marzo de 1962

Ejemplar \$ 2.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Redacción:

*Juan García Ponce**Juan Vicente Melo**José Emilio Pacheco**Carlos Valdés*

La Revista no se hace responsable de
los originales que no hayan sido so-
licitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad
Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

Franquicia postal por acuerdo presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo año.

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN,
S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZU-
CARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES
ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIO-
NAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NA-
CIONAL DE MÉXICO, S. A.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

MAR Y POESÍA

*Antípater de Salónica,**Georg Trakl, Antonin Artaud,**Marianne Moore, D. H. Lawrence**Henri Michaux*

CAMBIO DE SUEÑOS

Mario Benedetti

AMOR CONDUSSE NOI

José de la Colina

DIOSES Y RITOS DEL ANTIGUO PERÚ

*J. Alden Mason*ENTRE LA INTERVENCIÓN Y LA HOMEOPATÍA *Arnold Toynbee*

¿CRISIS EN LA UNIÓN SOVIÉTICA?

Isaac Deutscher

CARTA DE LIMA

Sebastián Salazar Bondy

CARTA DE BOGOTÁ

Fernando Charry Lara

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

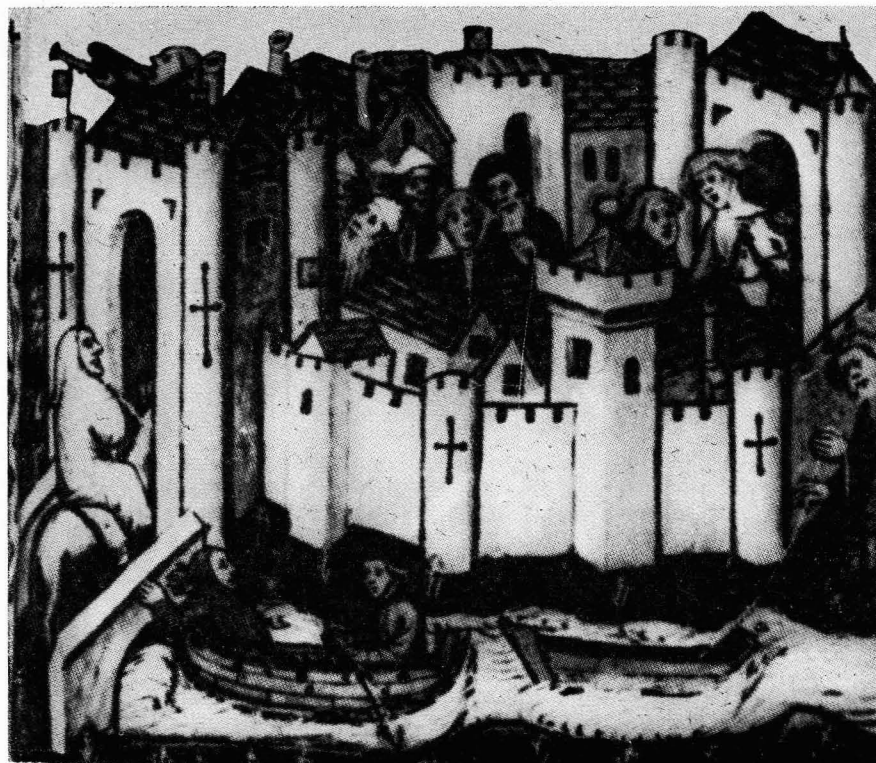
TEATRO

Jorge Ibargüengoitia

LOS LIBROS ABIERTOS

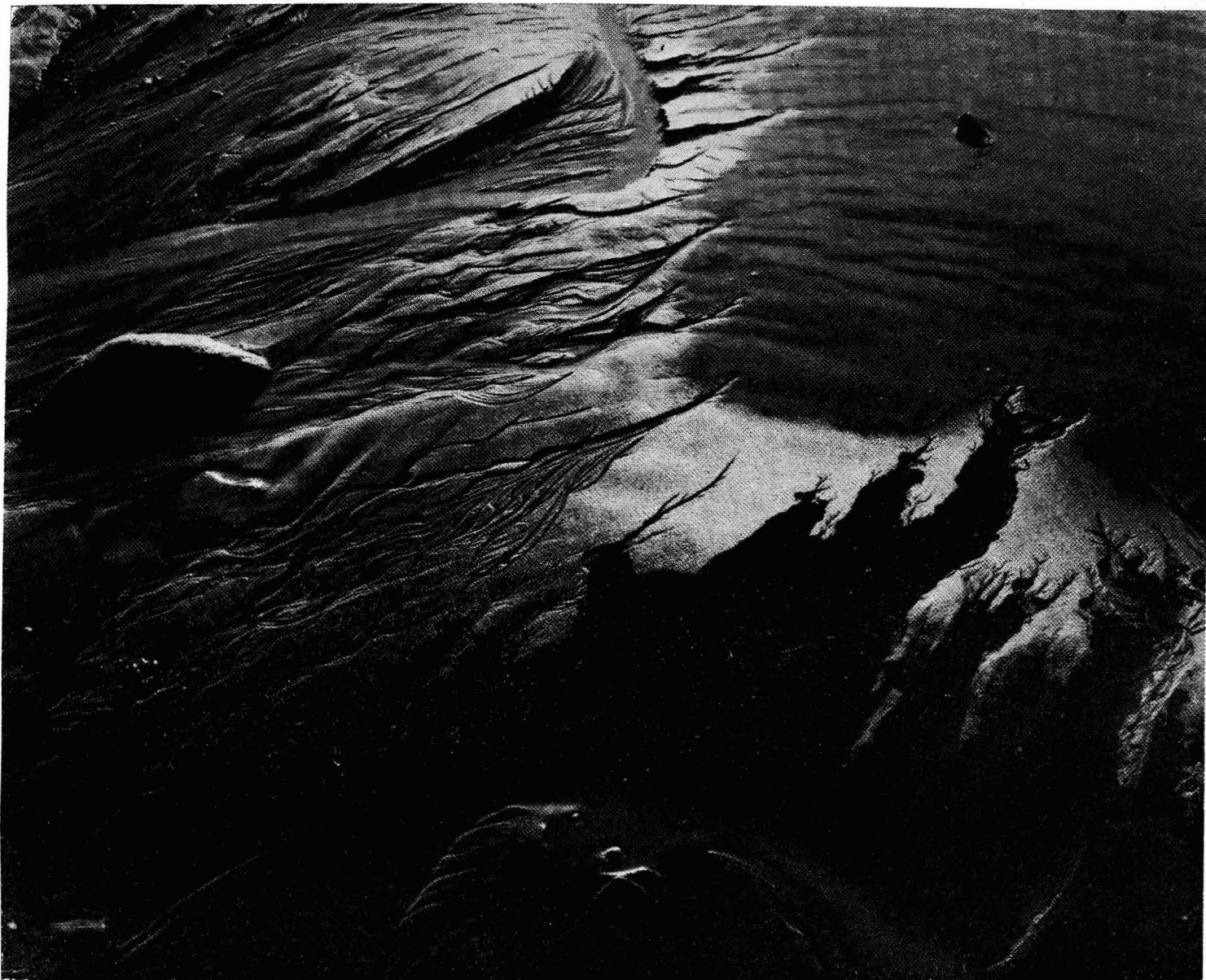
*Tomás Segovia,**Federico Álvarez*

DIBUJOS

Leonel Góngora

Véase la crónica de *Madre Juana de los Angeles*

Mar y poesía



Mar y poesía. Poesía y mar. He aquí dos conceptos que se dirían, históricamente, inseparables. Nada tan viejo como el asociarlos; nada menos original que el presentarlos confundidos.

Pero tampoco hay razón para no combinarlos de nuevo. Aunque se trate de un mero pretexto para reunir unos cuantos poemas de origen y espíritu diversos, el pretexto continúa siendo válido. Y atractivo.

Hace unos años, empecé un esbozo de selección de imágenes marinas. Sin demasiado esfuerzo he proseguido la tarea, y al cabo, me encuentro con un pequeño libro. Éste será publicado en breve, por la Imprenta Universitaria, y bajo el título escueto de *100 imágenes del mar*. De sus páginas he tomado ahora las que siguen.

Me confieso responsable de las versiones. Paráfrasis, en el caso de Antípater de Salónica, cuyo *Epitafio del pesca-*

dor forma parte de la Antología Palatina. Georg Trakl, alemán y suicida, fue un torturado poeta de positivo genio. Marianne Moore, contemporánea estadounidense, ha realizado en su obra entera interesantes experimentos formales. D. H. Lawrence, demasiado conocido en sus novelas, resulta injustamente ignorado en sus aportaciones poéticas. La *Marea* de Antonin Artaud revela quizá uno de los ángulos más insólitos de este complejo rebelde. En cuanto a Henri Michaux, a últimas fechas dedicado a reseñar alucinaciones, no creo que tenga paralelo entre los poetas vivos de Francia. Todos ellos merecen, sin duda, un mayor reconocimiento; quiero pensar que lo obtendrán en cierta medida, a través de esta limitada y azarosa cosecha.

—Jaime García Terrés

EPITAFIO

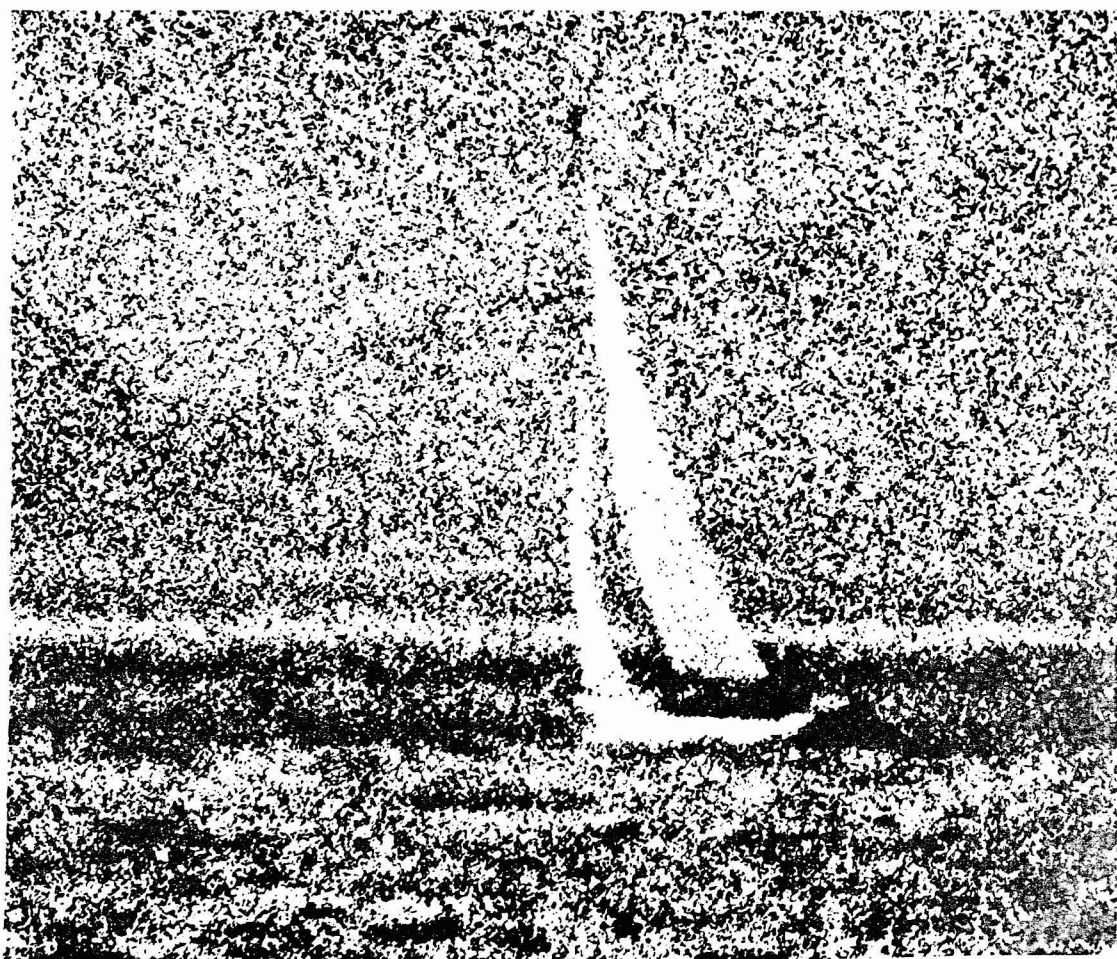
Mi nombre
 es Lysis, pescador y náufrago.
 Aquí me sepultaron, de cara al asesino.
 Inánime, padezco aún la misma furia
 que me segó el aliento.
 No buscaba tesoros el afán modesto de mi barca.
 Nada más que la vida quise en el mar ganarme,
 y en el mar encontré nada más que la muerte.



GEORG TRAKL

LAMENTO

Sueño y muerte, las águilas sombrías
rondan esta cabeza mascullando
la noche entera.
El glacial oleaje de la eternidad
cubre del hombre la dorada imagen.
En riscos tremebundos estréllase el púrpuro cuerpo.
Y se lamenta sobre el mar la voz oscura.
Hermana de las penas borascosas:
Mira hundirse una barca pusilánime
bajo los astros,
en el callado rostro de la noche.





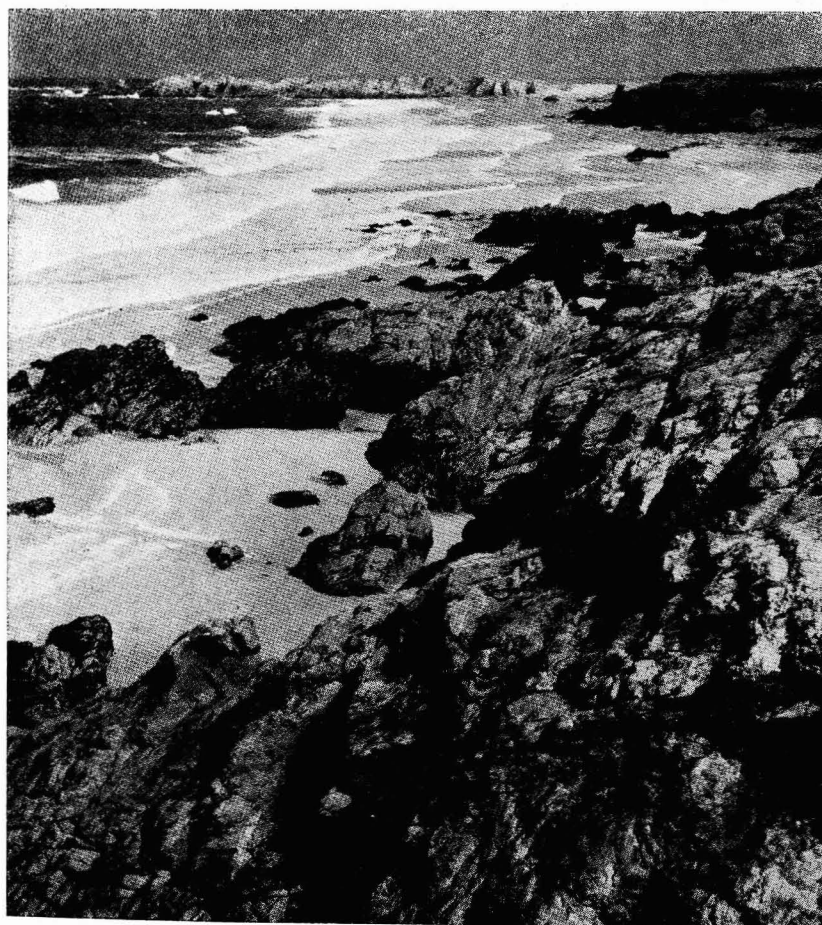
ANTONIN ARTAUD

LA MAREA

En el tirón sin fin de la marea
sin fin escucharemos las velas tumescentes,
los arcanos rumores que invaden la tiniebla
con la palpitación de estrellas expandidas.

Ese viento que silba en la caverna de diamante
donde vira el cristal de un bosque de madreporas
revolverá en el débil umbral de nuestros poros
el esmalte imprevisto de otro cielo.

Plántese aquí mi pluma policroma
para inscribir en vuestras caras cintilantes,
espejismos del mar, el signo que os otorga
la libertad en las dehesas de mi sangre.



MARIANNE MOORE

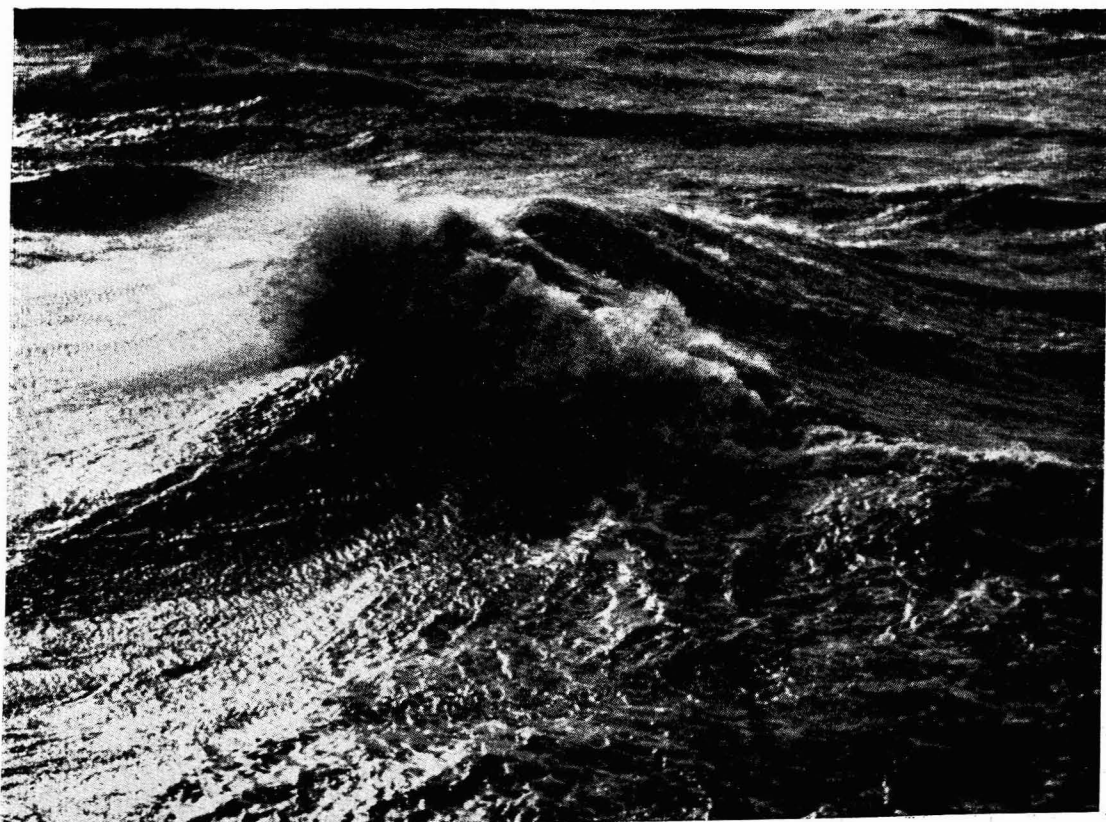
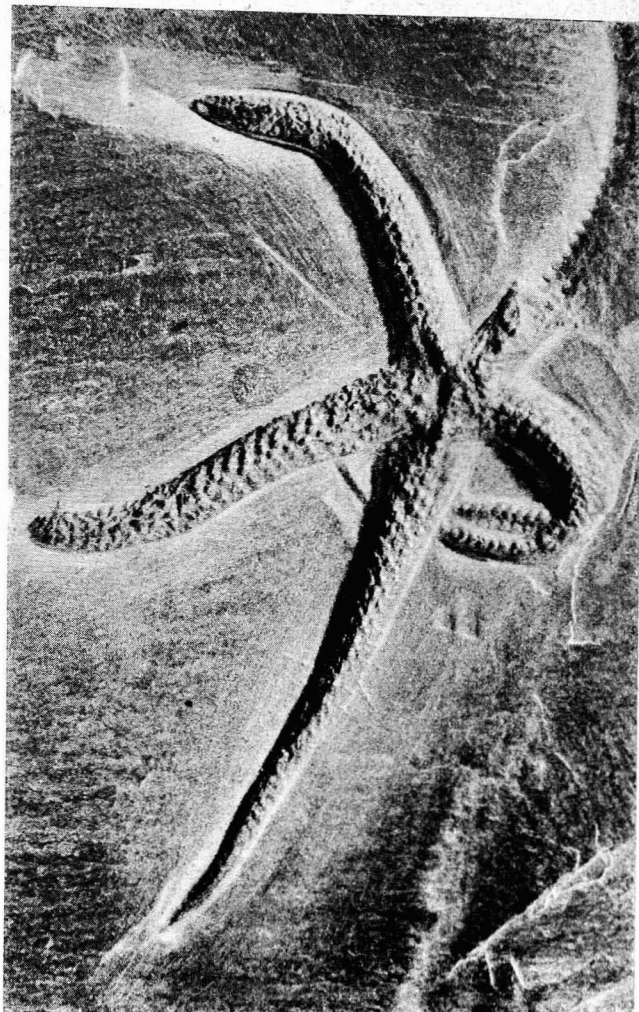
TALISMÁN

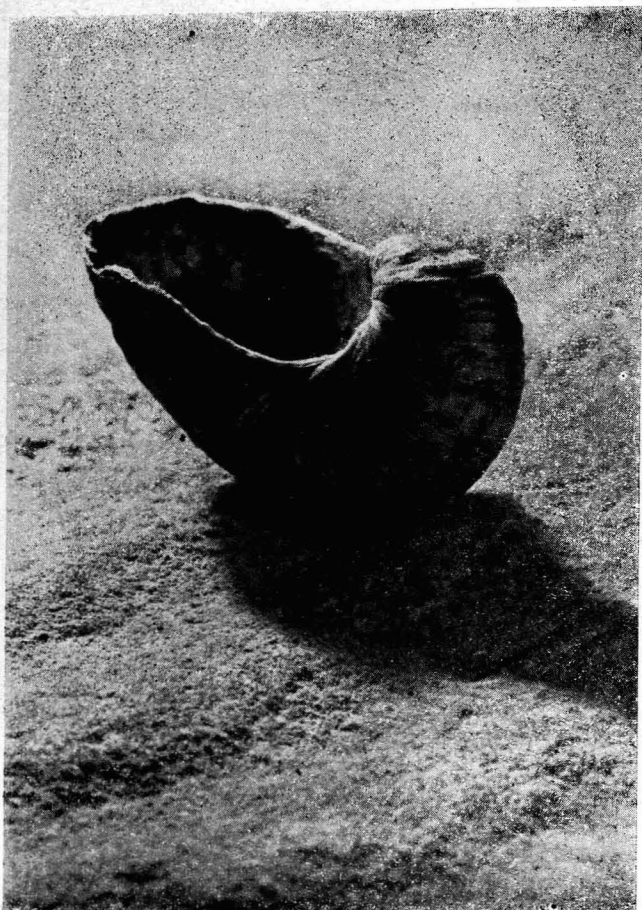
Bajo un mástil astillado
que de la nave arrancado
junto a su casco brota,

un pastor dando traspiés
halló enterrada una vez
una cierta gaviota

de lapislázuli, al par
escarabajo del mar,
con las alas tendidas —

dedos de coral rizando,
con el pico saludando
sombras de antiguas vidas.





D. H. LAWRENCE

MANÁ DEL MAR

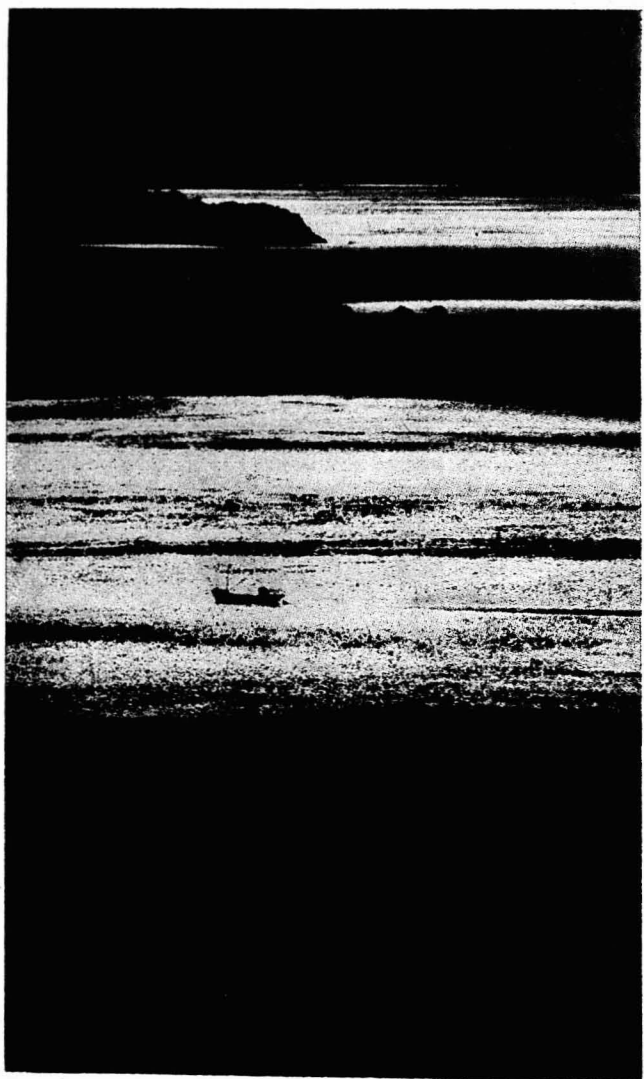
¿Miras el mar, quebrándose a pedazos contra las islas
y aún sin una grieta, el magno mar igual?

¿Me ha contagiado él
esta marea de mis brazos
que rápida descende a flor de mis muñecas, y se rompe
allá en mis manos, como lo hacen las olas en la roca viva?

¿Tamañas marejadas
arrasan mis muslos
y envuelven las hundidas islas de mis rodillas
con gran vigor, vigor del mar
vigor del mar
para estrellarse contra el suelo
en los llanos escollos recurrentes de mis pies?

¿Y es el océano
de mi cuerpo un océano
cuyo poder fluye a las playas de mis brazos
y estalla en espumosas manos; cuyo poder extiéndese
al oleaje blanco de mis pies de sal?

¡Yo soy el mar, yo soy el mar!



HENRI MICHAUX

ICEBERGS

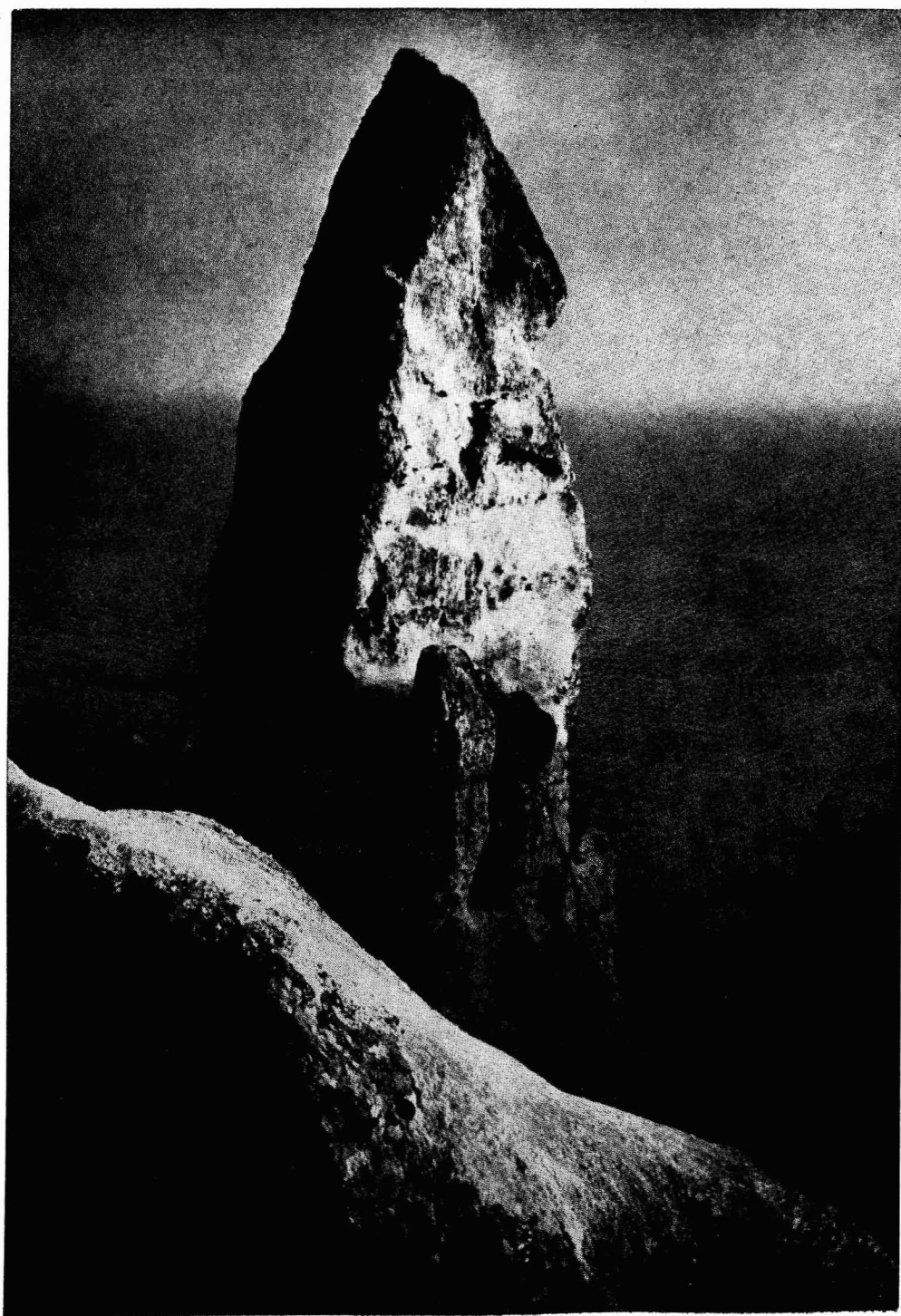
Icebergs, sin pretil ni cintura, donde viejos mergos abatidos y las almas de los marineros ha poco muertos llegan a acodarse en las noches embrujadoras del hiperbóreo.

Icebergs, Icebergs, catedrales sin religión del invierno perpetuo, ataviadas con el casco glacial del planeta Tierra.

Qué altos, qué puros son tus bordes procreados por el frío.

Icebergs, Icebergs, espaldas del Noratlántico, augustos Budas congelados sobre mares que nadie contempla. Faros cintilantes de la Muerte compacta, el extraviado grito del silencio dura siglos enteros.

Icebergs, Icebergs, solitarios sin necesidad, de aquellos países ocultos, distantes y libres de plagas. Parientes de las islas, parientes de los manantiales, cómo os siento, cómo me sois familiares...



Cambio de sueños

Arraigo y evasión en la actual literatura uruguaya

Por Mario BENEDETTI

Hace once años, en un ensayo titulado *Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea*, intenté estudiar la vigencia de ambas actitudes en la narrativa y en la poesía de nuestros países, particularmente en cuanto se refería a la oposición entre localismo y universalidad. En aquel entonces, los poetas me parecían primordialmente evadidos; los narradores, especialmente arraigados. Señalé excepciones, claro, pero sólo varios años después empecé a darme cuenta de que el problema no era tan sencillo. Evasión y arraigo son, es cierto, dos palabras claves, pero en cambio no son dos palabras puras. Por lo general, vienen ligadas a dicotomías menos prestigiosas: por ejemplo, franqueza e hipocresía.

Los rioplatenses tenemos un término que resulta irremplazable para el uso diario: me refiero a la palabra *falluto*. Creo que lo hemos acuñado nada más que para responder a una imperiosa demanda de la realidad. Porque nuestra realidad está, desgraciadamente, llena de *fallutos*, y tales especímenes, no satisfechos con invadir nuestra política, nuestra prensa y nuestra burocracia, de vez en cuando llevan a cabo perniciosas excursiones, hasta gravosas permanencias, en nuestra literatura.

El *falluto* no es sólo el hipócrita. Es más y es menos que eso. Es el tipo que falla en el suministro y en la recepción de la confianza, el individuo en quien no se puede confiar ni creer, porque —casi sin proponérselo, por simple matiz del carácter— dice una cosa y hace otra, adula aunque carezca de móvil inmediato, miente aunque no sea necesario, aparenta —sólo por deporte— algo que no es. Todo ello en un estilo muy peculiar, especie de promedio entre dos actitudes para las que también hemos acuñado denominaciones: la viveza criolla y la guaranguería.

El enfoque de once años atrás dejó de ser válido (al menos para mí, y en relación con mi país) el día en que me di cuenta de que los uruguayos poseíamos en nuestras letras una zona verdaderamente original, autóctona: dentro y además de nuestra literatura nativista, dentro y además de nuestra literatura ciudadana, de nuestra torre de marfil o de nuestro realismo, había también una *literatura sincera* y una *literatura falluta*, y ni una ni otra obedecían a esquemas previos, a previas estructuras, ya que, singularmente, tenían adeptos en todas las regiones y en todos los estilos, en todos los niveles y en todas las promociones.

Frente a semejante compaginación, no hay arraigo ni evasión que valgan. Porque cuando el escritor nace *falluto*, o se convierte a la *fallutería*, es capaz de golpear el pecho hablando de sus raíces, pero estar verdaderamente haciendo el trámite —o el boquete— para su evasión; es capaz de poner los ojos en blanco al hablar de unicornios, o hipocampos, o filodendros, pero avanzar contemporáneamente a codazo limpio por el estrecho corredor del acomodo burocrático. Y también, cuando el escritor nace sincero, o se convierte a la sinceridad, no importa qué tema o género literarios elija, no importa en qué clima instale el termómetro de su intuición o qué personajes coloque bajo la lupa de sus obsesiones. En cualquier caso, la sinceridad será tan suya, tan incanjeable y tan inocultable como su piel.

Lo cierto es que ni el término *arraigo* ni el término *evasión* comparecen solos, aislados; por el contrario, las más de las veces llegan con toda una familia de palabras. Arraigo, por ejemplo, es cabeza de un clan en que figuran términos como tierra, campo, telúrico, heredad, tradición. Evasión, por su parte, es cabeza de otra familia en que constan palabras como cielo, inefable, misticismo, irrealdad, pureza, fantasía. Pero en ambas familias hay hijos legítimos e hijos putativos, así como, en quienes las usan, hay creadores legítimos y creadores de adopción. Como en el célebre poema de Nicolás Guillé todo mezclado. Por eso ha dejado de ser un mero juego de palabras decir que, en muchos casos, el arraigo es una forma de evasión, y viceversa. No alcanza con emplear el séquito de las palabras que acompañan al arraigo, para ser probadamente un arraigado; no alcanza con usar la comitiva de palabras que implican la evasión, para ser estrictamente un evadido.

En realidad no sé, no puedo saber, si el resto de América Latina responde a este esquema. Así que he dejado mi antigua

tesis en suspenso y me he decidido a revisarla, a ponerla al día, en la reducida región que tiene que ver con mi país, con mi alrededor, con mis tradiciones, con mi generación. Es en esa región limitada donde he comprobado, por ejemplo, que para muchos escritores que viven en la ciudad (no importa que hayan nacido en ella o en el interior) el tema del campo, en vez de ser un modo de arraigo, es tan sólo un signo de evasión. Las más de las veces escriben sobre el campo, no a partir de una experiencia o un contacto directos, sino a partir de recuerdos de recuerdos, y entonces el resultado es una rarísima mezcla de habilidad formal y nostalgias ajenas, de interés narrativo y traducción costumbrista, de emoción auténtica y sentimientos reflejos. Escriben sobre el campo, no tanto por urgencia entrañable, por necesidad telúrica, como por escapar al tema ciudadano, a su fea, sucia, comprometida mezcla de hollín y prostitutas, de diputados y punguistas, de malas traspiraciones y buenos camanduleros.

Quizá se deba a esa actitud, más difundida de lo deseable, el hecho evidente de que Montevideo, como tema literario, no haya rendido aún su mejor dividendo. Esporádicamente, aparece algún poema, o algún cuento, con tímidas menciones urbanas que permiten reconocer el rostro municipal de la ciudad: calles, plazas, esquinas, monumentos. Pero es sabido que en casi ningún sitio el rostro municipal responde a las esencias de lo humano.

No hace mucho, Carlos Martínez Moreno escribía sobre el tema *Montevideo y su literatura* y señalaba que “el escritor uruguayo sospecha que a su capital le falta tradición literaria, verosimilitud novelesca, condición de soporte creíble para la aventura literaria; y no se decide a internarse en tal materia, si sabe o cree saber que le toca el difícil papel de ir abriéndose camino con sus solas fuerzas” y, refiriéndose luego a la fidelidad de nomenclátor, agregaba que no creía que la misma valiese “por una invocación de la ciudad literariamente presente; pero es obvio que la primera condición para escribir desde una ciudad y sobre ella, consiste en que esa ciudad no nos estorbe”.

Pues bien, está visto que por ahora la ciudad estorba a nuestros escritores; y que los estorba en varios sentidos, algunos de ellos bastante comprensibles. Por lo pronto, Montevideo es una ciudad sin mayor carácter latinoamericano. Ningún europeo tendrá inconveniente en reconocer que la nuestra es la más europea de las capitales latinoamericanas. Sin embargo, el escritor uruguayo sí tiene inconveniente en reconocerlo, quizá porque en el fondo de su conciencia, no le hace mucha gracia ese calorito pseudoeuropeo, que empezó siendo postizo, mínimamente hipócrita, y ha acabado por constituir una inevitable, vergonzante sinceridad.

De espaldas a América, y, de hecho, también de espaldas al resto del país, Montevideo sólo mira al mar, es decir, a eso que llamamos mar; pero ese mar no es otra cosa que río, y depende de imprevistas corrientes internacionales que sus aguas políticas y culturales sean dulces o saladas. Esa tibieza, esa media tinta, ese ser y no ser, se prestan poco para el traslado literario. Sería toda una proeza —inútil proeza, al fin— que alguien transmutara las timideces reales en una grandiosa epopeya literaria; sería mayor proeza aún que un escritor decidiera crearse, con fines estéticos, la ilusión óptica de que la tan publicitada *garra celeste* del fútbol, también se aplica a los valores cívicos.

Pero existe otro estorbo: el exacerbado sentido del ridículo que padece el lector montevidiano. El montevidiano tiene una incontenible tendencia a encontrar todo ridículo, y, por consiguiente, a burlarse. La burla no es compromiso, claro, porque la burla no se firma, es rigurosamente anónima. Un lector me confesó una vez que, por el solo hecho de que una anécdota literaria transcurriera —por ejemplo— en la esquina de Andes y Colonia, ya no podía ser leída por él con una mínima dosis de respeto.

En el mencionado artículo, Martínez Moreno recordaba que, en cierta oportunidad, Carlos Maggi había leído uno de sus cuentos, en el que “el tema era la vicisitud de un pobre hombre que, tras años de penurias, conseguía un puesto en la UTE y, la primera vez que iba a trabajar, moría electrocutado, des-

montando una instalación luminosa de Carnaval, y quedaba prendido de la armazón ornamental, enganchado o suspendido en lo alto, en la esquina de 18 y Ejido", y agregaba: "Montevideo no tenía tradición literaria como para endilgarle una muerte tan espectacular (...). Si esa muerte u otra parecida se endosan a Piccadilly Circus o a la Place de la Concorde, es materia literariamente asimilable, sin que queden flotando una condición o un estigma flagrante de ficción."

El ejemplo me parece especialmente adecuado, como demostrativo de una inhibición temática que se cierne a menudo sobre el creador; no obstante, sin descartar la falta de tradición literaria, creo que la inviabilidad de un desenlace tan espectacular para el lector montevideano, reside sobre todo en la obligación colectiva que, todo lo inconscientemente que se quiera, contrae el montevideano para burlarse de lo ridículo, o de aquello que, sin serlo, él cree que lo es.

¿Acaso esto quiere decir que Montevideo, como tema literario, está definitivamente perdido para el creador autóctono? De ninguna manera. Estará perdido, mientras el escritor cierre los ojos y quiera convencerse y convencer de que su ciudad es pura y exclusivamente la que figura en la versión retocada, sonriente, patriótica, feliz, higiénica, lúcida e impecable, que pormenoriza la prosa de turismo. No estará perdido, en cambio, si el escritor (tal como lo hicieron Joyce, Dos Passos, Durrell o Max Frisch, ante las ciudades por ellos elegidas) abre los ojos y admite las luces, pero también las sombras, las esplendores pero también las lacras, los orgullos pero también las vergüenzas. No es esencial hablar de cantegriles, o coimas, o punguistas, o conventillos, para desarrollar una buena novela montevideana, pero sí es esencial y quizá imprescindible que el escritor, antes de lanzarse a decir su verdad, esté seguro de no estar mintiendo.

El sentido del ridículo no es patrimonio exclusivo del lector. También el autor se siente atrapado por él. En el Uruguay, la tan justamente denostada literatura de corzas y gacelas, es en cierto modo un precario escape de lo cotidiano, o mejor aún, del tema de la cotidianidad, que para esos huidizos resulta sinónimo de ridiculez. En el nomenclátor lírico de estos poetas inefables, no intervienen animales metafóricos que hayan sido extraídos de la fauna nacional. No hay zorros, ni víboras, ni gorriones, ni gatos monteses; ni siquiera picaflones. Para los *inefablistas*, cualquiera de esas especies suena a ridículamente verdadera; queden ellas para los narradores como Horacio Quiroga, o Francisco Espínola, o Serafín J. García, quienes,

desde la presuntuosa atalaya del soneto gacelar, deben parecer poco más que prosaicos cronistas del folklore doméstico. Las corzas son insólitas, sólo existen en el Jardín Zoológico y en la Arcadia, de modo que no son ridículas sino inefables, no son cotidianas sino extraordinarias.

Sin embargo no es ésta, como ya mencioné, la única Arcadia posible para el montevideano. Hay otra, que es más legítima, menos evidente y literariamente más utilizable. Es la Arcadia del tema gauchesco, o, mejor aún, del tema nativista. Gran parte de los escritores montevideanos son nacidos en el interior de la república. Vienen a Montevideo con una gran nostalgia a cuestas y de esa nostalgia nutren su literatura. Es el recuerdo de los atardeceres campestres, del silencioso mate entre la peonada, de los prostíbulos orilleros, de la sabiduría de los monosílabos, de la comprensión entre pingó y jinete. Vinieron a la capital porque del interior los expulsó la inercia, la pobreza, la simple soledad, o lo que ellos creyeron que era pobreza, soledad e inercia. Acaso los arrimó a Montevideo la posibilidad de mejor trabajo, o cierta inevitable —y un poco engañosa— aura cultural. Tal vez en su casita capitalina tengan hoy un patio con enredadera, o una parrilla para el asado dominguero, o algún *longplay* con rancheras y pericones estereofónicos. Pero eso no basta: falta el clima, falta el contacto con el perfume y las voces del campo nutricio, de la tierra buena.

Aquellos críticos que, en un alarde de frívola ironía, se burlan de esta nostalgia, han de quedar inexorablemente ajenos a la elucidación de este problema. La consecuencia que pretendo extraer es por cierto muy otra que esa burla superficial. Quizá porque yo mismo vengo del interior, quizá porque me siento, a pesar de ello, irremediamente ciudadano, puedo comprender mejor esa insatisfacción de los trasplantados que viven en Montevideo y no se han acostumbrado a ese vivir. De ahí que, aunque no participe de esa nostalgia, pueda defender su derecho a sentirla, su derecho a negarse a ser conquistados por la ciudad. Porque esa conquista es, como se sabe, profundamente amarga.

La ciudad no tiene atardeceres, o mejor dicho sabe ahuyentarlos con sus letreros luminosos. La ciudad no huele a naturaleza, sino a *fuel-oil*. La ciudad no tiene sabios monosílabos sino largos y gritados enconos. Cuando al escritor del interior lo conquista ese caos, ese hedor, ese ruido, está perdido para la inocencia, ya que en la ciudad falta —como lo ha escrito Julio C. da Rosa, uno de nuestros más auténticos escritores del interior que residen en Montevideo— "esa angelical ingenui-



"el recuerdo de los atardeceres campestres"



"evitar una distorsión de lo real"

dad que sólo de la tierra sale y que tendrá que recuperar el hombre para salvarse". Las ciudades (no sólo Montevideo, sino todas las grandes ciudades del mundo) tienen mala conciencia de su vivir y de su morir. Pero con la mala conciencia puede hacerse buena literatura.

Se dice que en Nueva York viven más puertorriqueños que en San Juan de Puerto Rico. Pero también es posible, ya que hay escalas más modestas, que en Montevideo vivan más sanduceros que en Paysandú, más mercedarios que en Mercedes, más maragatos que en San José. ¿Cuántos de nuestros escritores son montevidianos puros? ¿Y cuántos de estos montevidianos puros escriben sobre el campo que no conocen, sobre el campo que heredaron de sus lecturas de Viana, de Quiroga, o de las más recientes de Morosoli y de Espínola?

Escritores del interior, radicados en Montevideo, pero no arraigados en la vida urbana, que siguen escribiendo sobre su nostalgia campesina; o escritores de Montevideo, que por miedo al presunto carácter ridículo del tema metropolitano, se lanzan a escribir sobre un campo que ignoran. Ese desencuentro le quita por cierto cultores, y posibilidades de desarrollo, al tema urbano. Montevideo casi no ha tenido cronistas de sus presentes sucesivos, ni menos aún, recreadores de esas crónicas ciertas o posibles. Enfrentar, con un mínimo propósito creador, la ridícula acusación de ridiculez, requiere hoy en día un coraje tan peculiar y tan sutil, que ni siquiera tiene el mérito de parecer coraje.

Pero hay otro rasgo que afecta por igual a lectores y autores: la resistencia, en unos y en otros, a admitir (antes de cualquier lectura, previa a toda creación) el Montevideo verdadero, esencial. Tanto le han repetido al montevidiano que vive en una democracia perfecta, junto a playas magníficas; tanto le han enseñado que su fútbol es o, más bien, era el primero de América y del mundo, y su churrasco el más sabroso del universo y sus alrededores; tanto énfasis han puesto en hacerle admitir que esas afirmaciones son *todo* y lo demás no importa, que ahora, naturalmente, hay muchos saludables reconocimientos para los que el montevidiano se siente inhibido. De ahí que se aferre a una visión escolar de su propio medio, y siga considerando vigente un retrato de la ciudad, cuyos retoques ya huelen a viejo, a cosméticos pasados de moda.

Si tomamos un texto escolar o universitario de 1920 y encontramos una descripción oficial del Montevideo de entonces, comprendemos de inmediato que es un retrato de álbum, cuando no un medallón de museo. Empero, no siempre tenemos esa misma lucidez instantánea para darnos cuenta de que muchas de nuestras actuales impresiones de lo montevidiano han sido retiradas de circulación por la realidad inexorable. El Montevideo real de 1962 no corresponde a nuestro Montevideo ideal, indatable y ajeno. Esto no quiere decir, ni por asomo, que este hoy sea peor que ningún ayer. Existe una zona en la que Manrique no tiene razón y es aquella en la que se verifica la comunicación vital que proviene del creador. Ahí al menos, todo tiempo presente es el mejor.

Ni el lector ni el creador montevidianos pueden pretender que la ciudad de hoy aparezca viva y contradictoria como es, si se la está expresando o se la está leyendo (dos modos particulares de medirla y de captarla) con los patrones mentales, con los prejuicios, favorecedores o desfavorecedores, del pasado vencido y sin vigencia. Montevideo 1962 no es ni mejor ni peor que un Montevideo 1920 o un Montevideo 1940. Sencillamente, es otro. Pero hay una absurda —quizá culpable— timidez en admitir que es otro. La realidad montevidiana (no la de los monumentos, que siguen siendo iguales, sino la de los hombres, que ya no son los mismos) se resiste a otorgar su aval a una versión deformada, que pretende que la ciudad siga siendo lo que seguramente ya no es ni puede ser.

Se sobreentiende que el creador literario, trabajando a impulsos de imaginación, no quiere o no consigue evitar una distorsión de lo real. Pero es sobre todo en el momento previo a la creación cuando el escritor no debe embaucarse a sí mismo, es entonces cuando debe partir de su ciudad esencial y no del Montevideo escolar de tema fijo o del Montevideo turístico de las postales. Cuando aparece un poeta, un dramaturgo, un ensayista o un narrador, que, antes de escribir, rompe las lindas postales en kodachrome y toma sus propias instantáneas para tener la fuerza de creer en ellas, cuando aparece ese escritor e imagina criaturas, metáforas o situaciones a partir de esa comunicación sincera con su medio, inevitablemente tiene que encontrar resistencia; no en la ciudad misma sino en cierto tipo de lector, no en aquellos colegas que también están tomando sus propias instantáneas sino en aquellos críticos que se resisten a sacrificar su colección de postales.

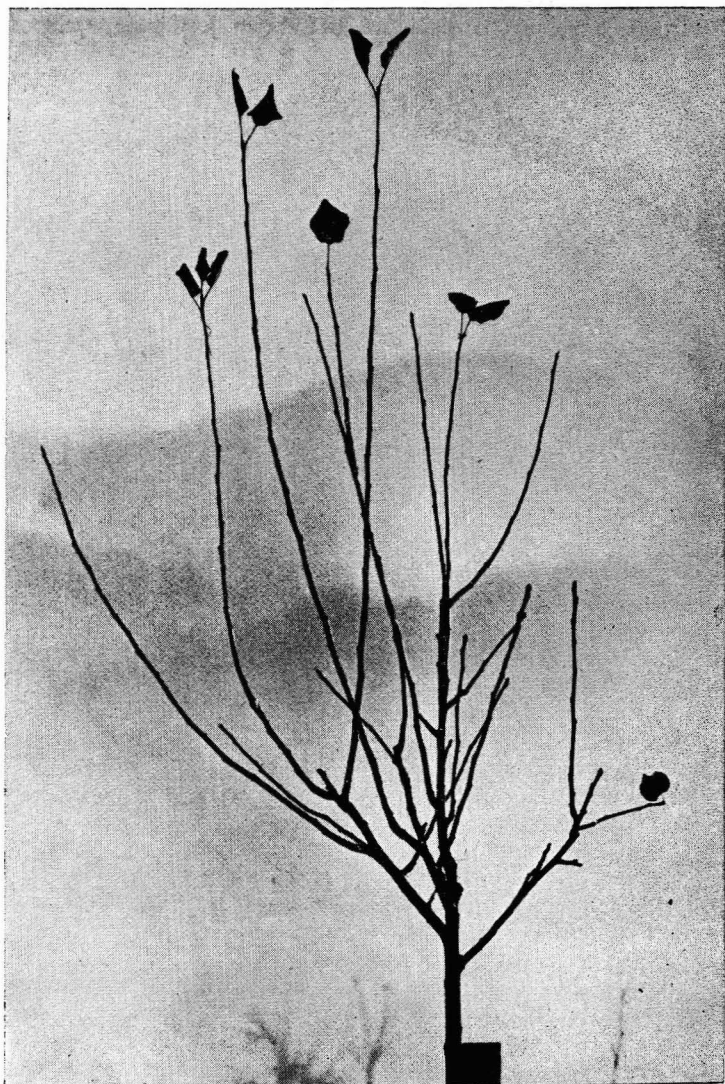
Sin embargo, ése es el camino. Y si un lector encuentra algún día en cierta obra literaria un rincón montevidiano, una

esquina vulgar, un café conocido, y no tiene tiempo de burlarse, no tiene tiempo de ponerse los prejuiciosos anteojos que le hubieran llevado a encontrar ridícula esa mención de lo cotidiano, entonces sí estará echado el primer fundamento de aquella *tradición literaria* que reclamaba Martínez Moreno y que tiene lugar cuando una ciudad *no estorba* al creador. Doy por sentado que tanto al lector como al creador dejará de estorbarles la ciudad en aquel preciso instante en que ya no les estorben sus respectivas conciencias ciudadanas.

En un país pequeño como el Uruguay, la estabilidad burocrática ha sido, desde el punto de vista de la creación artística, una suerte de banco de arena. Allí estamos encallados y no hay *nueva ola* capaz de conmovernos.

Nos llegan voces, claro, sobre todo de América. Pero la *sabana* de Gallegos no se parece a nuestros llanos; el metal diabólico de Céspedes no está en nuestro subsuelo; el guarapo de Jorge Icaza no tiene el gusto de nuestro Espinillar; el "señor presidente" de Miguel Ángel Asturias no halla todavía su equivalente en ninguno de nuestros señores consejeros.

Están, además, las voces de Europa. Durante muchos años, les hemos puesto amplificadores para escucharlas mejor. Y las hemos sintonizado por riguroso turno. Hubo una generación que sólo escuchaba a España; otra, que sólo escuchaba a Francia; otra más, que sólo escuchaba a Inglaterra. A menudo nos parece que las voces latinoamericanas hablan un idioma que no es el nuestro, pero en cambio no nos damos cuenta de que muchos traductores de libros europeos nos falsifican su mercadería. (Recuérdese, por ejemplo, que tanto los primeros Tolstoy como los primeros Dostoievsky que llegaron al lector de habla hispana, hicieron su arduo camino a través de retraduccionen del francés.) De modo que, entre voces que no oímos y voces que oímos mal, entre la falta de temas estallantes y la paz burocrática en que seeste el intelectual vernáculo, ¿qué posibilidades de salvación tiene nuestro creador? Entiéndase por salvación, en este caso, el encuentro consigo mismo, la necesidad imperiosa de expresarse, el tener realmente algo que decir, no importa cómo ni en qué género. No es fácil. Para salvarse, el creador debe sobreponerse a dos riesgos autóctonos: la cursilería y el esnobismo, Escila y Caribdis de nuestra vida cultural. Y como está todo mezclado, yo creo que nuestra cur-



"angelical ingenuidad que sólo da la tierra"

silería tiene algo de arraigo, y nuestro esnobismo algo de evasión.

En mi país, los cursis dominaron el panorama cultural hasta hace algunos años; ahora parece haber llegado el turno de los *snoobs*. Creo que hay dos posibilidades de comunicación para el poeta: hablar de su vida interior o hablar de su dintorno. En la época marcada por lo cursi, los poetas uruguayos encontraron que hablar de su vida interior era poco interesante (quizá tuvieran razón, después de todo) y que referirse a la realidad circundante era aburrido. Entonces inventaron una flora de estricto invernáculo literario, y una fauna estilizada y silenciosa. Era una extraña variante de cursilería. No se trataba de la cursilería desaforada y melodramática que habían conocido, fomentado y llorado nuestras abuelas; tampoco se trataba de la cursilería tanguera, en cierto modo glorificadora del masoquismo y del cornudo. No, esta vez se trataba de la cursilería del equilibrio, del no compromiso, del no ensuciar la pluma con el tema barato.

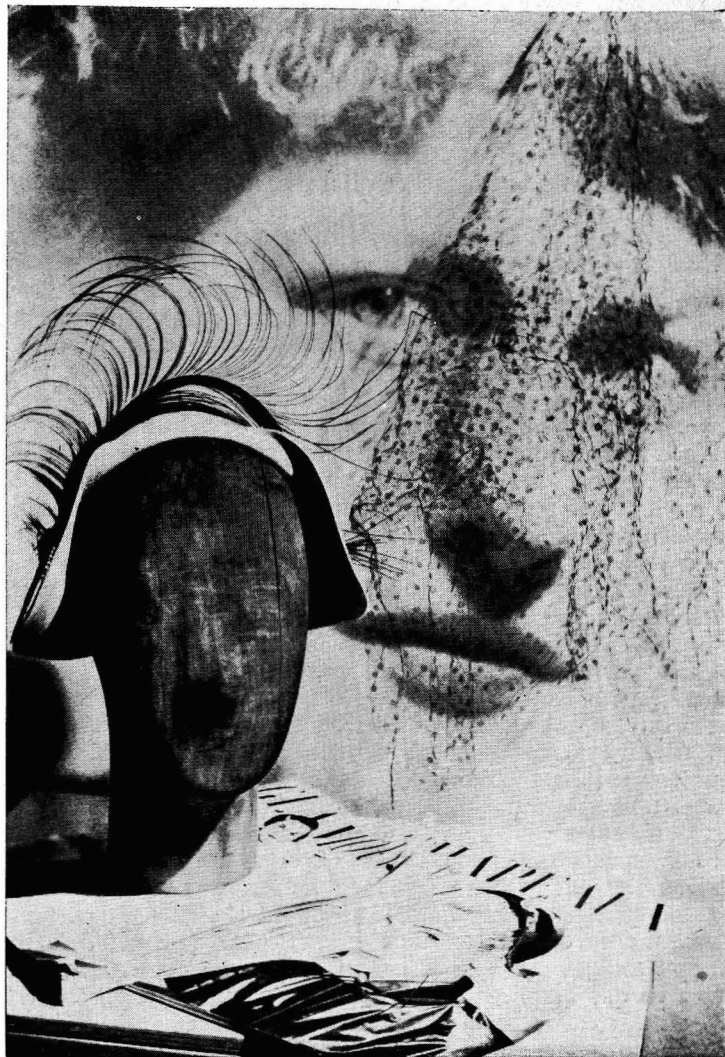
Entonces vino el aluvión crítico. Todo fue examinado, juzgado, revisado. Desde la erudición hasta la ironía, todos los recursos fueron usados para reivindicar la ecuanimidad, para que el público estuviera en condiciones de cambiar la vieja costumbre de ignorar por el nuevo hábito de elegir. Fue una útil, provocativa, entretenida tarea, que duró varios años. Duró hasta el advenimiento de los *snoobs*.

Naturalmente, siempre existieron *snoobs* en nuestro medio, pero nunca tan arracimados como ahora. El *snob* vio que la crítica se ponía de moda; entonces, se volvió crítico. Se arrimó a los teatros independientes, a los cineclubes, a las mesas redondas; se arrimó, sobre todo, a los cafés. Pero no se acercó con un gesto de comprensión, sino de suficiencia. Actualmente dispone de un buen surtido de *slogans* sobre jóvenes iracundos, sobre *nouvelle vague*, sobre pintura informalista, sobre *Hiroshima mon amour*, sobre Dürrenmatt, sobre *Lolita*, sobre *Justine*, es decir, sobre el último modelito exhibido en la vidriera intelectual.

Me parece que fue Eugenio D'Ors quien alguna vez advirtió que hasta el nudismo puede ser barroco. También la anticursilería puede ser cursi. Sustituir la vocación por la moda, es siempre peligroso. El error es suponer que la vocación sólo funciona para los creadores, cuando la verdad es que también hay un lector vocacional, un espectador vocacional. El lector vocacional es capaz de gustar a fondo una obra de Dickens o una de Robbe-Grillet, si es que verdaderamente lo atraen ambas; el espectador vocacional es capaz de deleitarse con un cuadro de Filippo Lippi o con uno de Jackson Pollock, si es que realmente ambos le interesan. Pero el lector o el espectador *snob* sólo sigue la zigzagueante línea de la moda y es de acuerdo con ella que va cambiando constantemente sus cuadros de honor y sus listas negras. No voy a defender aquí la inalterabilidad de las opiniones (especialmente, teniendo en cuenta que esta exposición es en sí misma una demostración de que las mías son alterables), pero, en todo caso, admitamos que las preferencias del vocacional cambian por ósmosis, mientras que las del *snob* cambian por ventarrones.

Estas pleamares y bajamares del intelectualismo apócrifo han conducido en el Uruguay a un lamentable olvido, a una omisión que no tiene excusas. La anticursilería esnobista no hace discriminaciones, arremete con todo y contra todo. Sin embargo, hay en el uruguayo una porción innegable y arraigada de cursilería, que va desde las letras de tango hasta la pasión futbolística, desde cierta oratoria parlamentaria hasta los libretos radioteatrales, desde algunos estilos publicitarios hasta las decoraciones hogareñas. Saludable o indigno, eso es algo que existe, algo que forma parte de nuestro mundo. Su vigencia está más allá (o mejor: más acá) de la exaltación y el vituperio; forma —¿quién podría negarlo?— un rasgo de nuestro pueblo. No seamos ahora tan gratuitamente *snoobs* como para cometer la cursilería de negar que somos cursis.

En *El sueño de los héroes*, novela del argentino Adolfo Bioy Casares, dice uno de los personajes: "Le participo que si usted escucha a los uruguayos, todos los argentinos nacimos allí, desde Florencio Sánchez hasta Horacio Quiroga." El personaje de Bioy lo dice dentro de un contexto humorístico, porque la verdad es que tanto Sánchez como Quiroga son efectivamente uruguayos, pero la sería comprobación es que ellos son sólo dos de los muchos uruguayos que crearon en el extranjero sus obras más representativas. Joaquín Torres García trabaja y expone en París desde 1924 a 1933; Pedro Figari, entre 1921 y 1933, pinta, escribe y expone en Buenos Aires, París y Sevilla; Rafael Barradas celebra en Barcelona su primera exposición, Enrique Amorim y Juan Carlos Onetti publican en Buenos Aires la mayor parte de sus novelas; Antonio Frasconi,



"hasta el nudismo puede ser barroco"

un ignorado de nuestros Salones de Bellas Artes, emigra en 1945 a los Estados Unidos, llega a ser considerado, en escala mundial, uno de los mejores grabadores contemporáneos, y sólo ahora —cuando regresa por 20 días a Montevideo y hace una exposición retrospectiva de sus obras— deja estupefactos a los críticos de arte y obtiene una resonancia popular inusitada. Y éstos no son casos como el tan mentado trío de poetas franceses (Lautréamont, Laforgue, Supervielle) que nacieron un poco casualmente en Montevideo, pero de hecho pertenecen a la literatura francesa, o como el más recientemente exhumado de Benito Lynch, nacido en la ciudad uruguaya de Mercedes pero perteneciente sin ninguna duda a la literatura argentina. No; en los ejemplos de Torres García, Barradas, Sánchez, Quiroga, Amorim, Onetti, Figari, Frasconi, se trata de uruguayos sin merma que simplemente entendieron que en su país no había campo para un ejercicio profesional de su arte y decidieron exilarse temporalmente a fin de aprovechar las oportunidades que les ofrecían otros mercados y otros públicos. Ya no se trata de una evasión intelectual, de una huida hacia temas desprendidos, aéreos, sino de una evasión al pie de la letra, textual, explícita. No de una huida de la realidad, sino del país. En definitiva, la experiencia demuestra que todos vuelven, pero ese regreso habla mejor de ellos que del país, y acaso represente la tácita admisión de un fatalismo que empuja al creador hacia su infancia, sus nostalgias, sus primeros paisajes.

Cierta vez, en oportunidad de realizarse en Montevideo una Mesa Redonda sobre el tema: "¿Qué hacemos con la crítica?", pude comprobar que se alzaban varias voces, tanto desde el público como desde la misma Mesa, para señalar un hecho grave e incontrastable: en Montevideo, el público que asiste a actividades y espectáculos culturales es sólo una *élite*, con todos los condicionantes de novelaría y esnobismo que ese término implica. Creo que tales comentarios, aunque dichos al pasar, pusieron el dedo en el ventilador, o, como sostuviera alguna vez cierto humorista uruguayo, el ventilador en la llaga. Es evidente que los visitantes de los salones de arte, o los afiliados a los cineclubes, o quienes integran el público teatral, o los lectores de Onetti, Martínez Moreno o Felisberto Hernández, o los estudiosos tangueros de ambas Guardias, o las fervorosas hinchadas jazzísticas de ambas Temperaturas, o los clientes de Mozart en alta fidelidad o, para cerrar el amplio círculo, los propios asistentes a mesas redondas, son todos ellos

reclutados, casi sin excepciones, en el mismo solar intelectual que forma parte de la clase media, un solarcito más bien modesto que por cierto no es *toda* la clase media. Pero el gran público está intacto.

En comprobaciones de este tipo no hay exclusividad de culpas. Es cierto que el Estado ha sido en mi país un pésimo administrador de una elogiada alfabetización (después que enseña a leer, se lava las manos); es cierto que muchos vates han escrito desde su cómoda constelación privada, sin dignarse echar un vistazo a esta tierra tan cotidiana y tan municipal; es cierto que el uruguayo es de entusiasmos cortos y, no bien tiende a evadirse, pone la previa condición de que se trate de una evasión facilonga, del tipo de la historieta gráfica o el episodio radial o la película de *cowboys* o la morfina de la televisión. Pero la responsabilidad de que el gran público siga intacto para una más exigente expresión de cultura, no reside aisladamente en ninguna de tales comprobaciones, sino que es un espeso conglomerado de esas culpas y de muchas más.

Lo grave es que el problema no afecta sólo al público sino también, y primordialmente, al artista. En otros países (incluso en algunos con índices de alfabetización más bajos que el nuestro) existe una *élite* y existe un gran público; la *élite* es el sector intelectualmente más evolucionado de ese gran público y es, en definitiva, una presencia bastante lógica. Pero en el Uruguay existe una *élite* sin que exista el gran público, y entonces esa *élite* pasa a significar una presencia más bien absurda. De ahí que ningún artista uruguayo pueda vivir de su arte, por lo menos mientras permanezca en su país. Ni siquiera queda la esperanza del éxito. El éxito, cuando viene, también es proporcional a la reducida escala de nuestras valoraciones, y también —¿por qué no?— al número de habitantes. No hay que cerrar los ojos. Si se dice que el éxito es, en cualquier parte, un problema de *élite*, no hay que tomarlo en el sentido que Ross o Stoddard le atribuyen al término, sino precisamente en el que le asigna Pareto, para quien la *élite* se integra con aquellos que poseen los índices más elevados en la rama en que despliegan su actividad. En el Uruguay, y salvo muy contadas excepciones, una actividad artística logra el éxito cuando obtiene la aprobación de la crítica (y aun así, no en todos los casos de aprobación); pero ésta es todavía una aceptación muy limitada, ya que no incluye un amplio apoyo popular. Nuestra *élite* está formada por varios círculos concéntricos; lo que se llama éxito puede abarcar uno, dos o tres de tales círculos, pero el gran público (ese que sostiene, en cambio, las grandes recaudaciones del peor cine, o nutre su módica apetencia de fantasía con los *thrillers* más anestésicos o cualquier otro subproducto literario de agresiva carátula) queda aún al margen de semejantes resonancias.

Claro que todos estos factores dificultan notoriamente la profesionalización del artista y contribuyen a crear una psicosis muy particular. Sin ir más lejos, hasta no hace mucho en algunos medios de teatro independiente, la posibilidad de profesionalizarse era mirada como una suerte de prostitución del arte; bastó sin embargo que un conjunto —el Teatro de la Ciudad de Montevideo— triunfara ampliamente en su labor profesional, para que ésta pasara a integrar la nómina de ambiciones más urgentes del teatro *amateur*. En ésta y otras actitudes de nuestro medio cultural, es posible comprobar que el trabajador intelectual no tiene mayores escrúpulos ni inconvenientes en evadirse, cuando le llega la hora, de sus más publicitados arraigos. Hasta mediados de 1960, todo escritor uruguayo sabía que prácticamente la única posibilidad de publicar un libro era financiarlo de su propio bolsillo; alcanzó sin embargo con que dos modestas y plausibles experiencias editoriales obtuvieran un relativo éxito, para que la *edición de autor* fuera considerada casi una vergüenza. Es cierto que la profesionalización, además de un peligro, significa un filtro de calidades. Dicho en otras palabras: si bien una estructura comercial puede fijar trabas y crear tabúes a la expresión artística, hay que reconocer que en cualquier medio cultural que esté altamente profesionalizado, resulta casi imposible que un inexcusable bodrio llegue al público. Si una ventaja tiene la profesionalización, es que por lo general acaba con la impunidad del mamaracho. No obstante, siempre es imprudente engolosinarse con éxitos aislados. No hay profesionalización posible sin conquista del gran público, pero la verdadera proeza es realizar esa conquista por medios dignos, es decir, elevando al público hasta el arte, y no bajando el arte hasta el nivel del público.

Se dice que Turguenev no podía escribir más que teniendo sus pies sumergidos en una palangana de agua caliente colocada bajo su escritorio y enfrentado a la abierta ventana de su habitación. Comentando precisamente ese hábito, decía Koestler, hace más de veinte años, que se trataba de una posición

típica y adecuadísima para el novelista: "El agua caliente del barreño posa allí en ayuda de la inspiración, lo subconsciente, la fuerza creadora o como quiera que se os antoje llamarla. La ventana enmarca su visión del mundo de fuera, la materia prima para la creación del artista." Koestler concentraba a continuación en la ventana los tres tipos de tentaciones que puede experimentar un novelista: 1) cerrar la ventana, 2) abrirla completamente y caer en la fascinación de los sucesos de la calle, 3) tenerla sólo entreabierta, con las cortinas dispuestas de tal modo que brinden sólo una sección limitada del mundo exterior.

Creo que en las bisagras de esa ventana se asienta toda la gama de actitudes que van de la extrema evasión al extremo arraigo. No sólo Turguenev escribía frente a una ventana; en rigor, todos los escritores del mundo tienen una ventana frente a sí y, por mesurados y ecuanimes que sean, han de caer finalmente en una de las tres tentaciones. Porque aquí tentación es casi lo mismo que actitud, y por añadidura: actitud inevitable. La ventana tiene que estar abierta, cerrada o entornada; de modo que el escritor debe decidirse. La ventana puede servir para evadirse escapándose o para evadirse clausurándose; para arraigarse en la inspiradora realidad que propone la calle, o para arraigarse en la no menos inspiradora agua caliente de la palangana.

Son tentaciones universales, es cierto; pero hay un matiz diferenciador, representado por el paisaje, la calle, la gente, es decir, por todo aquello que está del lado exterior de la ventana. Que un escritor cierre sus cortinas en Montevideo, año 1962, no significa exactamente lo mismo que si un escritor las hubiese cerrado en Guernica, año 1937, o en Budapest, año 1956, o en La Habana, año 1958. Pero, de todos modos, las tres tentaciones (condicionadas —claro está— a nuestras urgencias, a nuestros prejuicios, a nuestra cuota personal de coraje o a nuestra dosis de inhibiciones) funcionan también en nuestro ambiente. Fuera de la ventana, de nuestra ventana, está la realidad. Algunos escritores uruguayos cierran las cortinas, y también los postigos, y se extasían frente a su inerme zoológico de cristal; cuando no hay apagones, encienden la luz eléctrica, y, bajo ella, dedican un soneto a la lumbre solar. Otros abren las ventanas de par en par, y apenas pueden contener su asombro: la calle está llena de *slogans*, de consignas políticas, de exhortos a la definición, de premuras, de riesgos. A veces los principios se vuelven anticuados. Hay que borrar y empezar de nuevo; hay que repasar y repensar el panorama interno, la estructura de los propios principios, porque éstos, en ciertos casos, pueden responder a una realidad que no es la que ahora viene de la calle. Ese reajuste suele desconcertar al creador, a veces por atracción y a veces por rechazo, y en medio de tal desconcierto, el artista puede olvidarse de que es creador, es decir, alguien que debe reelaborar su realidad, dar su propia versión creadora de los sucesos externos. De lo contrario, corre el riesgo de transformarse en un mero registrador de noticias, en un inocuo grabador de ruidos.

Y está el que sólo entreabre la ventana, el que sólo quiere ver una parte de lo real, el que antes de mirar ya tiene escrito su falso testimonio, el que acomoda el paisaje a su propia miopía. "Hacemos retórica de nuestras disensiones con los demás —escribió Yeats—, pero de nuestras querellas con nosotros mismos hacemos poesía." No obstante, si en nuestros conflictos con los demás, empezamos por mentirnos a nosotros mismos, no estamos haciendo retórica, ni mucho menos poesía; simplemente, le estamos dando un sonoro beso de Judas a nuestra conciencia. Y esa actitud (no importa que nuestra ventana esté abierta, cerrada o entornada) no ha de ser, seguramente, la mejor garantía para la espléndida —y sacrificada— tarea de crear.

Hoy ya resulta difícil saber quién ha sido el inventor de un lema que ha hecho carrera en los últimos tiempos, permitiendo que tanto los intelectuales con inquietudes políticas, como los políticos con inquietudes intelectuales, se sintieran convenientemente representados en él. Me estoy refiriendo a tres breves palabritas: *aquí y ahora*, que hoy en día son citadas en el Uruguay hasta la fatiga, por críticos, oradores, periodistas y literatos. El signo *aquí y ahora* tuvo una rápida aceptación, porque sintetizó de modo cabal una actitud que, desde hacía un tiempo, se venía formalizando en una promoción de escritores (narradores, ensayistas, dramaturgos, y hasta algunos poetas) que hoy tienen alrededor de unos cuarenta años. Era, en cierto modo, la reacción vital contra la *conspiración de la corza*, contra la monótona glorificación de una Arcadia que parecía aprendida por correspondencia, contra una inapetente literatura de ojos vendados. *Aquí y ahora* significaba volver a seres de carne y de hueso, enraizados en un sitio y en un tiempo, y no



"la ciudad no tiene atardeceres"

flotando en una especie de limbo, desprovistos de compromiso y de lectores.

Sin embargo, la profusión de citas en estos últimos tiempos, demuestra que los resortes del lema se han ido gastando para quienes recurren mecánicamente a él y lo dejan instalado en mitad de una frase, sin acordarse ya de qué significaba en su acepción primera. En cierto sentido, y para tales frívolos, *aquí y ahora* ha pasado a simbolizar, no la literatura de *este tiempo* sino de *este instante*, no la literatura de *este mundo* sino de *esta esquina*. Ha comenzado a funcionar una especie de cómoda superstición, que habilita para pensar que escribir sobre burocracia, conventillos, colachatas, expedientes, candombes, para que esas inermes rebanadas de realidad se conviertan, como por arte de magia, en literatura.

El primer malentendido consiste, evidentemente, en confundir literatura con periodismo; novela, con reportaje. Después de tanto denuedo contra una literatura de ojos vendados, existe ahora el riesgo de caer en el burdo simplismo de difundir que lo instantáneo *siempre* es literatura, de tomar lo verdadero como única garantía de lo estético. Cuento realista o cuento fantástico, ambos deben cumplir en primer término con las exigencias del género literario a que pertenecen. Drama militante o comedia de costumbres, antes que militancia o costumbrismo deben funcionar como el teatro que dicen ser. Las diferenciaciones sobrevienen después, a partir del cumplimiento con las reglas del juego. No alcanza con el realismo o la fantasía, con la militancia o el costumbrismo, con el arraigo o con la evasión, para asegurar la calidad literaria, el nivel artístico de una obra.

El segundo malentendido viene, quizá, de confundir el tema con el ámbito. Palabras exotéricamente locales, como *conventillo*, *estancia* u *oficina*, son a veces abordadas como temas, cuando en realidad sólo son ámbitos. Desde el punto de vista del oficinista literario, el narrador debe encontrar el *tema* para desarrollarlo en un ámbito determinado. Un tema de celos, de angustia o de crueldad, tanto puede desarrollarse en una estancia como en un conventillo; o sea, que en el famoso *aquí* caben todos los grandes temas de la literatura universal. Unos de los motivos de la exigencia del *aquí* en la actitud de casi todos los hombres de la generación del 45, fue justamente la pretensión de que esos grandes temas no corrieran el riesgo de parecer incoloros, desasidos, lejanos. Los enemigos del *aquí y ahora* ponen un gran énfasis en defender la primacía de lo imaginario puro, sin raíces de tiempo o de lugar; los frívolos acólitos (no, por supuesto, los conscientes realizadores) del lema, los fanáticos del tiempo y del lugar, olvidan subordinar lugar y tiempo

a los comandos de lo imaginario, de lo imaginario felizmente impuro, o sea contaminado a su vez por lo real.

Alguna vez propuse que en los últimos capítulos de una historia no escrita de la literatura uruguaya, inmediatamente después de la Generación del Soneto, debería figurar una Generación del Cuento. Que de la primera existan aún varios epígonos o que la segunda haya tenido válidos precursores, no impide anotar que ambos géneros, más que indicar preferencias personales, parecen recoger muy diversas actitudes frente a lo literario. El cuentista uruguayo ha abierto los ojos, ha visto al hombre del campo y está empezando a ver al de la ciudad, se ha dado cuenta de la posibilidad que estaba a su alcance.

Cabe preguntarse, sin embargo, si el hecho fácilmente comprobable de que el cuento sea hoy en día el género más equilibrado y a la vez el más provocativo, se debe pura y exclusivamente a ese deliberado propósito de asir la realidad, de arraigarse en ella. ¿Y la novela? ¿No sería un vehículo más apropiado aún? Puede sostenerse que nuestra realidad uruguaya no es novelesca, si se entiende aproximadamente por novela una versión integral y exhaustiva de un conflicto humano. No se dan en nuestro medio (y en esto nos distinguimos netamente de otros países latinoamericanos) grandes ocasiones para que los héroes hagan su carrera. Lo que hay son anécdotas, retratos, estados de ánimo; temas de cuento, en fin. Somos un rincón de América que no tiene petróleo, ni indios, ni minerales, ni volcanes, ni siquiera un ejército con vocación golpista. Somos un pequeño país de historias breves. Por algo, varios de nuestros escasos novelistas (Reyles, Amorim, Onetti) se han visto a menudo obligados a salir del tema radicalmente nacional para lograr el ritmo y la dimensión de la novela. Otros narradores, como Francisco Espínola o Juan José Morosoli, han llevado el tema nacional a la dimensión novelística. Pero entiéndase bien: a la *dimensión* y no al *espíritu* novelístico. Varios críticos han coincidido en señalar que tanto *Sombras sobre la tierra* de Espínola, como *Muchachos* de Morosoli, poseen innegables virtudes de cuento y algunas insuficiencias como novelas. Esto no quiere decir que la novela sea hoy en el Uruguay un género imposible. Bastaría la mención de algunos títulos de Manuel de Castro, Alfredo Dante Gravina, Eliseo Salvador Porta y Enrique Amorim, para demostrar que tal imposibilidad no existe. Pero siempre se trata de brotes aislados. Aun en la más brillante promoción literaria que conoció nuestro país, la Generación del 900, figuró un solo novelista de fuste, Carlos Reyles, ya que Quiroga y Viana sólo pueden considerarse cuentistas natos que a veces intentaron, con escasa fortuna, abordar la novela. Además se da el caso de que mientras la mayoría de nuestros novelistas son, además, cuentistas eficaces, abundan en cambio los autores de cuentos que jamás han publicado novelas (Felisberto Hernández, Santiago Dossatti, Giselda Zani, Luis Castelli, Marín Silva Vila, Mario Arregui) o que, cuando las han escrito, han fracasado total o parcialmente en la empresa. Parecería que la tendencia natural de nuestros narradores estuviera orientada hacia el cuento y se sintiera más cómoda en ese género.

Pero también está la explicación contante y sonante. En un país como el nuestro, con escasos editores, la novela es siempre (o lo era hasta hace muy poco) una aventura económica riesgosa. Publicar un libro de cuentos representa un parecido riesgo, pero mientras que un cuento aislado puede hallar cabida en una revista literaria, o en un semanario, o aun en la sección cultural de algún diario, un fragmento de novela es en cambio una rebanada de algo que no siempre compromete el interés del lector. El cuentista puede trabajar con el estímulo de una cercana publicación, en tanto que para el novelista el futuro editorial es siempre más sombrío. Algo de esto parece confirmado por lo acontecido en el año 1961. El afianzamiento de una sola editorial redundó en la aparición de una media docena de novelas.

Pero el Uruguay es todavía (dicho sea esto sin enfática autoflagelación y sin acordarnos necesariamente de Lord Ponsomby) un país de cuento, un país de temas breves y de cortos plazos. Cada pueblo del interior, cada oficina de la capital, cada uno de nuestros intensos y efímeros entusiasmos, puede ser un formidable tema de cuento. Aun ese Montevideo que vive encerrado en sí mismo, de espaldas al resto del país y al resto del Continente, es también un tema de cuento: claro que un cuento un poco sórdido, mera variante local del tema universal del egoísmo. De los uruguayos depende que cada mundillo se transforme en un mundo, que a breve plazo su tierra, sin dejar de ser un país de cuento, pase a ser asimismo un país de novela.

Hasta hace muy poco, sólo los escritores —y no todos— leían a los escritores —y no a todos. El lector a secas, el lector puro, más bien tendía a evitar todo contacto con la literatura

autóctona. En rigor, esa resistencia a consumir el producto nacional podía ser interpretada como una natural, inevitable tendencia del lector a despreocuparse de quienes hablaban un lenguaje híbrido, artificial, una suerte de esperanto literario. Por lo general, al lector no le molesta reconocer en los escritores una influencia extranjera. Más aún, a veces la influencia (o el personal buceo para descubrirla) representa un atractivo más de la lectura. Que en Quiroga convivan huellas de Poe y de Maupassant; que en Reyes aflore un poco de Balzac y algo más de Zola; que la reiterada Santa María, de Juan Carlos Onetti, constituya una suerte de Yoknapatawpha faulkneriano; que Borges sea una corriente subterránea en los cuentos de Mario Arregui, nada de eso es demérito sino riqueza. Pero la comarca extranjera, la región insólita, que aparecía en muchos de nuestros escritores (más concretamente, de la provincia poética de AUDE o del grupo 'Cuadernos Herrera y Reissig' que dirigió, hasta su muerte en 1959, el escritor Juvenal Ortiz Saralegui) era una comarca extrageográfica, con una fauna y una flora tímidamente librescas y una total ausencia de reales asideros. Eso ya no era evasión sino ajenidad.

Desgraciadamente, durante muchos años el lector corriente identificó a la literatura uruguaya que, en varias capas generacionales, siguió a la del 900, como una literatura de corzas y gacelas, y por eso mismo estableció una higiénica distancia entre su gusto y aquellas inocuas metáforas de vitrina. Sin embargo, allí el lector corriente demostró cierta timidez en su espíritu de búsqueda, ya que contemporáneamente con las corzas, se publicaban narraciones de Espínola, Morosoli y Da Rosa; poemas de Liber Falco, Juan Cunha e Idea Vilariño; cuentos de Felisberto Hernández, Luis Castelli y Martínez Moreno; ensayos de Zum Felde, Visca y Real de Azúa; comedias de Patrón, Maggi y Castillo; críticas de Rodríguez Monegal, Ángel Rama y José Pedro Díaz. Es decir: varias promociones estaban creando una obra extragacelar y de vigencia nacional y humana.

De pronto, en 1960, el público pareció despertar. De la noche a la mañana, comprobó que existía una literatura nacional, y además que ésta era legible, y, por último, que movía criaturas, sentimientos y problemas que tenían algo que ver con su propio mundo. Súbitamente se sintió aludido, se sintió prójimo del personaje literario, del hombre ficticio que le alcanzaba el creador; súbitamente se enfrentó al hallazgo poético, a una fantasía que era solamente una combinación inédita de motivos reales. ¿Qué había pasado? ¿Acaso en 1960 los escritores uruguayos ejecutaron la sabia maniobra de una creación esplendorosa y simultánea? De ningún modo; 1960 fue simplemente un punto de maduración. Maduración del lector, más aún que del escritor, que en realidad venía madurando desde hacía quince años.

Hasta 1960 coexistieron —y no siempre fue una coexistencia pacífica— los escritores que venían de lo real, y aquellos otros exilados de la Arcadia. A partir de 1960, tal vez sigan coexistiendo gacelas insólitas y verosímiles criaturas, pero la diferencia estará en que hasta hace poco el público entendía que corzas y literatura nacional eran sinónimos, mientras que ahora supone que literatura uruguaya es el equivalente de realidad nacional. Claro, ninguna de esas dos opiniones tiene vigencia absoluta. Pero la única posibilidad de que las corzas sobrevivieran (¿por qué no?), es decir, que todo poeta mantenga su derecho a escribir sobre ellas, es, paradójicamente, que el lector las dé por muertas. Si después del funeral, hay algún poeta gacelario que continúe escribiendo, contra viento y marea, contra toda conspiración de silencio, habrá demostrado que su tema era tan auténtico como las primeras corzas uruguayas, aquellas de Sara de Ibáñez que aparecieron en 1940 prologadas nada menos que por Pablo Neruda, y no el posterior achaque intelectual que produjo tantas resmas de canjeable, olvidados sonetos.

Evasión y arraigo, arraigo y evasión, todo mezclado. Pero hay otras mezclas, combinaciones, influencias, antilogías latentes. El arraigo y la evasión en la actual literatura uruguaya, están rodeados por otros arraigos, por otras evasiones. Es una historia demasiado larga de contar, pero de todos modos conviene hacer algunas breves, sintéticas precisiones.

Como en todos los rincones de América Latina, en Uruguay el fenómeno político ha mediatizado importantes aspectos de la vida cultural. Hoy en día resulta difícil entender lo que culturalmente sucede en mi país, si no se atan ciertos cabos del proceso político. Pero, aun así, la tarea no es sencilla, ya que por un lado el nexo entre política y literatura no rompe los ojos y, por otro, el proceso político cumplido en el Uruguay tiene poco que ver con el de la mayor parte de las repúblicas latinoamericanas.

Es difícil comprender, por ejemplo, el fenómeno tan extraño de que toda la política uruguaya se base en la existencia de

sólo dos partidos: el Blanco y el Colorado, pero más arduo resulta entender que prensa, oradores y opinión pública, los sigan llamando *partidos tradicionales* cuando hace un buen rato que ambos se han apartado del andarivel de sus respectivas tradiciones. Ahí también está todo mezclado y sólo esa mezcla puede explicar que el Partido Colorado (llevado, en su etapa más brillante, por su líder José Batlle y Ordóñez hacia un liberalismo socializante que en su época significó una vanguardia llena de osadía) tenga hoy un importante sector que puede ser considerado como el más reaccionario de nuestro panorama político. Sólo esa mezcla puede explicar que el Partido Blanco, mantenido largamente por su jefe civil Luis Alberto de Herrera en un indeclinable antiimperialismo, mantenga ahora frente a los Estados Unidos actitudes sumisas y bien mandadas que no tienen precedentes en nuestro estilo de política internacional.

Todos nuestros bienes y todos nuestros males giran alrededor de la palabra democracia. Hasta el año 1933, en el Uruguay democracia era una palabra que tenía arraigo; más que un hábito, era casi una superstición popular. Todavía hoy se la venera, pero sólo como a un mito; y también, como a los mitos, se la falsea. Opino que la fecha clave es marzo de 1933, momento dramático y decisivo en que Gabriel Terra establece su dictadura y Baltasar Brum tiene el supremo gesto de suicidarse en mitad de la calle, en defensa de la legalidad, de las libertades arrasadas. En ese instante también quedó herida de muerte la fe que el uruguayo tenía en su democracia, el arraigo de esa palabra en la opinión pública. Con su suicidio, Brum le hizo a su pueblo la señal del coraje, pero ese pueblo, en aquel instante, prefirió mirar hacia otro lado.

Nueve años después, con otro golpecito que fue llamado el *golpe bueno*, se verificó con cierta pompa el regreso a la legalidad, pero, como bien lo ha destacado Roberto Ares Pons, "el restablecimiento de la *normalidad democrática* fue meramente formal, nuestro pueblo ya no tenía verdadera fe en instituciones repetidamente violadas, ni vocación suficiente para una apasionada defensa de las premisas del régimen". Desde 1933 hasta 1942, o sea durante los nueve años de dictadura que van del *golpe malo* al *golpe bueno*, la opinión pública idealizó la democracia perdida, apuntó a ella en la clandestinidad. Pero a partir de 1942, cuando nuevamente quedó hecha la ley y por consiguiente también hecha la trampa, demostróse cabalmente que el trauma político de 1933 era más profundo de lo que habían calculado los sociólogos. Y aunque hasta ese momento se habían llevado a cabo fugas aisladas, sólo entonces comenzó una evasión casi colectiva.

La cáscara democrática siguió en pie, pero se fue quedando sin pulpa y sin carozo. La democracia se convirtió en un confortable lugar para exilarse dentro del propio país. A la democracia le pidieron asilo los tramposos, los coimeros, los estafadores, los venales. Su hábitat era la penitenciaría, pero ellos se asilaron en la democracia. Fue entonces que los hombres públicos de mora intacta, pero de escaso ímpetu, para no ser manchados por la corrupción huyeron de la política, de los cargos públicos. La *élite* (una *élite* creada artificialmente e integrada no precisamente por aristócratas sino por pitucos, nuevos ricos, y ciertos especímenes de clase media con vocación de neorriqueza y pituquería) escapó hacia el esnobismo. La clase media propiamente dicha, la enorme clase media que es la que da el colorcito del país, se refugió en el deporte, particularmente en el fútbol, esa barata y productiva anestesia. El proletariado se evadió hacia problemas ajenos, externos al país. En cuanto al campesinado, ya era de por sí un evadido, quizá el más antiguo de nuestros cuadros sociales, porque nuestro campesino todavía no se ha sobrepuesto a la herencia del gaucho, desarraigado y nómada, todavía no ha aprendido a desear —y menos aún, a conquistar y a defender— su pedazo de tierra.

Con la evasión de los mejores y el campo libre para aquellos que el periodista Carlos María Gutiérrez denominó certeramente los *proxenetas de la crisis*, con una creciente y casi desaforada perversión de las peores formas de la demagogia, con una nefasta tendencia (tanto desde la extrema derecha como desde la extrema izquierda) a urdir simplificaciones y a colgar etiquetas que envilecen no sólo los ataques sino también las defensas, el panorama 1962 no tiene en el Uruguay la trágica urgencia del hambre, del despojo, de la ausencia total de libertad, pero muestra en cambio otro rostro que no sé si al final no será más infausto y más ignominioso que todo eso: es el rostro del quemimportismo, de la indiferencia, de la molicie convertida en cinismo, de la decencia convertida en bochorno.

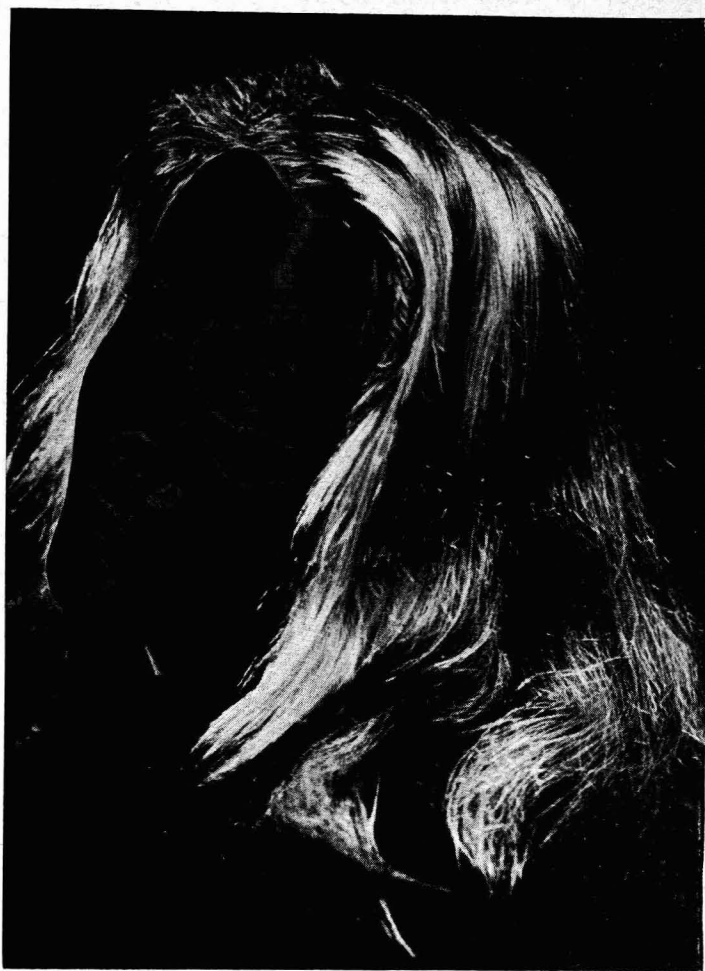
Curiosamente, frente a ese panorama político y social con creciente tendencia a la evasión, el único sector que, sin previo acuerdo (más bien cada uno por su lado), parece haberse deci-

dido a jugar la carta de la sinceridad, de la decidida e incómoda incursión en las verdaderas causas de la crisis, de la búsqueda de sus razones y sobre todo de sus raíces, es justamente el clan intelectual, o por lo menos la más creadora y vital parte del mismo, ese estrato que algunos llaman la *intelligentsia* y que en la definición del Oxford Dictionary es "aquella parte de una nación que aspira a pensar con independencia". En ese sentido, por ejemplo, es preciso reconocer que el tema de la Revolución Cubana ha desempeñado un papel fundamental. Aun los que mantienen serias objeciones frente a algunos planteos, procedimientos, actitudes y alianzas de Fidel Castro, tienen que admitir que la Revolución Cubana ha sido un catalizador altamente positivo. Por lo pronto, sirvió para acelerar una reacción política en escritores que hasta ese momento estaban parapetados detrás de su erudición o de su fantasía; sirvió también para que muchos de ellos sintieran la necesidad de un compromiso y en decidida actitud no vacilaran en arriesgar sus empleos, sus carreras y hasta el mantenimiento de una saludable distancia con los piquetes policiales; sirvió finalmente, para que ese tema externo, aparentemente lejano, se convirtiera en reclamo nacional, y, sobre todo, para que el tema de América penetrara por fin en nuestra tierra, en nuestro pueblo y también en nuestra vida cultural, que siempre había padecido una dependencia casi hipnótica frente a lo europeo. Para otros latinoamericanos resulta un poco difícil comprender que no tenemos indios, y que cuando los tuvimos (a diferencia de otros grupos étnicos de América Latina) no sólo fueron nómadas e inestables, sino que también fueron reacios a toda manifestación artística. En consecuencia no tenemos folklore indígena y apenas si nos queda algún saldito de tradición gauchesca, que ni siquiera es toda nuestra ya que la poseemos en desigual condominio con la Argentina. Por eso, mucho del aparente arraigo que habían producido nuestras letras, pertenecía más bien a aquella zona que antes denominé *literatura falluta*; no era arraigo sino parodia de arraigo, y la publicitada tierra que contenía no era la del campo abierto sino la de la macetita que el escritor regaba pacientemente en el pretil de sus inhibiciones o, en el mejor de los casos, en el balcón de sus fervores. En nuestro pretendido arraigo, hubo siempre un complejo de culpa. Quizá sea por eso que todos los años celebremos con bastante fervor un episodio histórico conocido como el Éxodo del Pueblo Oriental, éxodo que, después de todo, fue la primera de nuestras evasiones.

Creo que nuestro pueblo tiene una raíz tan noble y tan generosa como la de los mejores de América Latina; creo que hay en él una disponibilidad de afecto y una capacidad de saber escuchar a los demás, que, en medio de un internacional diálogo de sordos, puede significar algo constructivo. Pero ese mismo pueblo, no sé si por legado del masoquismo tanguero o por cierto excesivo ritual de machismo, ha llegado a sentirse inhibido, no precisamente por sus defectos (en realidad, no tiene inconveniente en ostentarlos) sino por sus virtudes, que en cambio le provocan algo de cortedad y hasta vergüenza. Ese desequilibrio, esa falsa postura, me parece uno de los rasgos más patéticos y más frustrantes del hombre uruguayo.

Que el escritor de mi país haya tomado, o esté tomando, conciencia de sus pocos arraigos, de sus numerosas evasiones, me parece por lo tanto uno de los acontecimientos más saludables de los acaecidos en la mansa historia de la literatura uruguaya. Y tan saludable como todo eso, me parece el hecho de que nuestros escritores ya no le hagan ascas a otras formas más modestas (pero, en nuestro medio, más verdaderas) del arraigo. Cuando nombramos esta palabra: *arraigo*, tenemos cierta inevitable tendencia a tomarla al pie de la letra, a embaucarnos con su símbolo implícito. Decimos *arraigo*, urgentemente imaginamos *raíces*, e ipso facto le ponemos *tierra*. Pero es obvio que hay otros modos de arraigo, y así como podemos echar raíces en las tradiciones, también podemos echarlas en el tiempo en que vivimos (así sea el menos prestigioso de los presentes), en el área donde habitamos (sea ella un cantegril, una granja colectiva o el tercer piso de una propiedad horizontal), en la clase a que pertenecemos (así sea la descolorida y tornadiza clase media) o en el ritual que compartimos (así sea el condenadamente abstracto de llenar cuartillas).

El hombre puede evadirse hacia Dios, pero también puede echar raíces en Él; puede echar raíces en la tradición, pero también puede evadirse hacia ella. Todo depende de dónde resida el verdadero reclamo, la verdadera urgencia, la inostergable necesidad. El arraigo se da siempre en el sentido de la conciencia, a veces de la más oscura conciencia, y el resto, todo el resto, es evasión. Por eso está todo mezclado, por eso lo que en uno es arraigo, en otro es evasión, y viceversa, porque no todas las conciencias hablan el mismo lenguaje, señalan el mismo norte, tienen la misma urgencia.



"una fauna estilizada y silenciosa"

Tengo la impresión de que los uruguayos, y en primer término los escritores, estamos aprendiendo a mirar hacia América Latina, a sentirnos partícipes de su destino. Ustedes pensarán que ya era hora. Pero, claro, no pueden saber qué desolador es, aquí en América, hacer un inventario de nuestro contorno, hacer un censo de nuestros prójimos más próximos, y no poder registrar ningún rostro de indio. El día en que el psicoanálisis deje tranquilos a los individuos e invite a las naciones a que le cuenten su vida, es probable que al Uruguay se le descubra un complejo de falta de indios. Ustedes, y como ustedes los demás pueblos de América Latina, que tienen ese orgullo y felizmente son conscientes de él, no pueden saber qué incómodo es, y qué frustráneo, haber pasado los años, y las decenas de años, mirando a Europa por sobre el Atlántico, reclamándole un sustitutivo de aquel orgullo, un sentido a nuestra ajénidad, y comprobar luego que, así como el océano antes de mojar nuestros pies se convierte preventivamente en río, nada más que río, así también aquella riqueza de tradiciones, antes de tocar nuestra cultura, se transformaba preventivamente en influencia, nada más que influencia. Ustedes no pueden saber cuánto cuesta cambiar de sueños, y cuánto reconocer la propia frustración. En eso estamos y, naturalmente, la literatura que estamos produciendo no es todavía dinámica, poderosa, vital; es, quizá, esperanzada, pero también melancólica; tiene convicciones bastante firmes, pero aún no se ha desprendido de sus viejas y prescriptas nostalgias. Estamos algo así como en la pubertad de nuestro latinoamericanismo, y nuestros hermanos de América Latina tendrán que perdonarnos si de vez en cuando nos sale algún gallo literario, alguna nota en falso. Sucede, sencillamente, que estamos cambiando la voz. Pero estoy seguro de que esta vez no vamos a evadirnos, de que la *literatura falluta* es ya un capítulo del pasado, de algo que podríamos llamar casi literalmente nuestro *pretérito imperfecto*. Una modesta prueba de ello es precisamente todo esto que hoy les he dicho. Hasta ahora, los uruguayos habíamos sido capaces de criticar acerbamente a nuestro país y a nuestros modos de vida, dentro de fronteras, pero en cuanto íbamos al extranjero cumplíamos la indeliberada consigna de ponerlo por los cuernos de la luna. Es una actitud que a veces lleva el nombre de patriotismo y a veces el de inflación. Que yo les haya hablado aquí confidencialmente de algunas de nuestras sombras, de nuestras frustraciones, de nuestras carencias, no significa por cierto que hayamos cambiado de consigna. Significa tan sólo que, al dirigirme a otros latinoamericanos, no les estoy hablando a extranjeros. Significa, simplemente, que me siento en mi casa.

Amor condusse noi

Por José DE LA COLINA

Dibujos de Leonel GÓNGORA

Para María

Y bien, se dijo el periodista mientras sus dedos saltaban sobre el teclado y las letras iban apareciendo rápidas frías uniformes sobre el papel, acompañadas del ruido ametrallante que se fundía al de toda la sala de redacción, que era como un rumor de lluvia sobre un techo de hojalata, y bien, ¿cómo rayos reducirlo todo a palabras, a signos, a noticia, a papel impreso que se lee de una ojeada y que luego sirve para encender el calentador del baño o para fines más innobles? Tomó un sorbo del café mediado en la taza, casi frío, y tecleó unas líneas más, con aire furioso y cansado, como si lo hubieran levantado violentamente de su lecho, diciéndose maldito oficio, maldito oficio hecho por gente maldita para hablar de malditas cosas a malditos oficinistas o malditos agentes de laboratorio (odiaba a estos últimos, porque en su ya larga carrera de fracasos, abandonos de empleo, despidos y temporadas de hambre había sido precisamente eso: agente de laboratorio) que malditos mil veces recontramalditos sean. Arrancó la hoja del rodillo, la engurrinó, miró por un rato a los demás reporteros y redactores inclinados sobre los teclados y le parecieron odiosos compinches a los cuales le unía un pacto infamante. Pensar que tengo que profanar la historia, pensar que tengo que profanarlos a ellos, a la imagen de ella con su carita de ángel gótico, así, reclinadita en la almohada, como mirando hacia la ventana y como escuchando un pájaro que nunca va a cantar, y el hombre sentado al borde de la cama, abortito, mirándola arrobado, pensar que tengo que profanar eso, como si no hubiera sido bastante profanación la maldita curiosidad de los maldimirones y las estúpidas palabras que decían desde la puerta del cuarto, maldimirándolo todo sin comprender nada o comprendiéndolo sucia y malditamente, maldita raza de fugaces habitantes de hotel barato. Tomó otra hoja, la puso en la máquina y volvió a teclear, mirando sin ver las letras que mecánicamente se encarrilaban sobre el papel como ajenas a su voluntad:

Acto final de un amor prohibido

Y se quedó mirando el título, inclinado el busto hacia adelante, la barbilla casi rozando el teclado, las manos agarradas al borde del escritorio, con un gesto abortito que era sólo dejar que las letras fueran asumidas por su mirada, ni siquiera por su entendimiento. Suspiró de fatiga y siguió escribiendo:

Un extraño suceso de sangre acaba de tener lugar en el hotel Viena de la calle Bolívar. Anoche, a las 20 horas (el periodista escribía para el diario del día siguiente), el señor Manuel Pacheco, dueño de dicho hotel, descubrió un cuadro terrible y bello.

Tras unos segundos de inmovilidad, sacó su pluma estenográfica y sobre el mismo rodillo tachó en el papel *bello* para poner *sangriento*; luego tachó *sangriento* y leyó el párrafo. ¿Qué pueden entender esos imbéciles, qué rayos pueden entender? Se puso a recorrer con la mirada la redacción y vio venir hacia él, sólo eso me faltaba, al fotógrafo con su minúsculo sombrero voluntariamente grotesco, todo él moreno, ancho y macizo, perfectamente afeitado y maldisonriendo como un carnicero en domingo. Al llegar a la mesa, el fotógrafo puso delante de él, sobre la superficie de madera manchada de tinta y marcada de navaja, que recordaba los escritorios escolares, la abarquillada fotografía sobre papel brillante en la que estaba fijada la escena, detenida por el frío implacable relámpago del flash y recogida por la emulsión como por una memoria no humana y sin conciencia, todo gris y sin relieve, irreal pero vulgar, fugaz e instantáneo y al mismo tiempo con un aura intolerable de inmortalidad, de presente perpetuo y obsesivo: el cuerpo delgado de la muchacha, impúber casi, con sus senos pequeños y sus caderas estrechas de virgen gótica, excesivamente blanca, con la mancha (negra en la fotografía, roja en el recuerdo) que nacía del costado izquierdo, entre el seno y el brazo, y se extendía sobre la sábana, y luego (pero no luego, puesto que todo aquello era en el mismo tiempo o no tiempo o congelada eternidad) a un lado de la cama, de pie y como aplastado contra la pared por alguna terrible fuerza vindicativa del flash, el hombre en mangas de camisa, delgado, con los lentes caídos a media nariz y la mirada agrandada por el súbito

resplandor, con los brazos cruzados sobre el pecho, como un santo en un viejo cuadro o como un sacerdote oficiando un rito, exactamente —pensó el periodista— como un sacerdote oficiando un rito.

—¿Qué te parece? —preguntó el fotógrafo—. Para estar tomada desde la puerta no es un mal trabajo, ¿verdad? Si los policías me hubieran dejado entrar, habría tomado un buen closop de la chamaca. No era gran cosa, ¿eh? Un poco demasiado flaca. Y como que no le hubiera dado el sol en muchos años... Habrá que darle una manita a la foto, para que no se vea pornográfica. Habrá que hacerle unos tachoncitos negros aquí (señaló el pecho) y aquí (señaló la pelvis de la muchacha).

Pareció que el dedo índice del fotógrafo, corto, grueso y moreno, hubiera tocado una imagen de la muchacha grabada no en el papel sino en alguna profunda placa del corazón del periodista. ¿Pornografía?, se preguntó, hipnotizado por aquel dedo estúpido, ¿pornografía? No, profanación, vil injusta y abyecta profanación. Porque todos profanaron desde el principio, desde el momento en que los descubrieron en ese Hotel de Todos Los Diablos que casi diría que olía a azufre, que seguramenteapestaba a azufre puesto que atrajo a las dos mujeres del colegio de religiosas, quizá antes de que alguien las llamara por teléfono, enterado del número por la libretita en el cesto de costura de la muchacha. Y las dos monjas llegaron raudas en sus hábitos de faldas silbantes, las dos de edad madura, una pequeña y redonda, con la cabeza baja, y la otra gruesa como una campesina pero con la incolora carne de monja, con un cuello de toro y unas minúsculas gafas de aro dorado que le empuñaban unos ojos ya pequeños. "Dios Santo profesor Escalante" había exclamado sin expresión la monja menor, y la otra había señalado el cadáver, mirado al hombre y pronunciado con voz grave y acento español, espeso en las ces: "Sí, los conocemos... Señores, un poco de decencia, hagan el favor de cubrirla", para taparla con la manta ella misma, puesto que de momento nadie se había movido, y la luz de los flashes había vuelto a estallar en la habitación, relampagueando en los lentes de la religiosa. Entonces los policías y los agentes y los periodistas y los mirones supieron por la monja pequeña que la muchacha estudiaba en el colegio de las religiosas, que el profesor Escalante enseñaba gramática y que nadie pensaba que una cosa así oh Dios Santo quién podía imaginárselo pudiera ocurrir, porque la muchacha era buena estudiante y hasta parecía tener vocación religiosa, de modo que... "¡Pero, hermana! —había interrumpido la monja mayor—. ¿De dónde saca usted eso de la vocación! ¡Vamos! ¿Cree usted que una muchacha con vocación hubiera llegado a esto?" Y cuando la otra insistió en voz baja sobre algo de autocastigos y disciplinas en relación con la muchacha, la mirada autoritaria la interrumpió desde atrás de las pequeñas gafas ovaladas. Luego, esa mirada se dirigió, implacable, sobre el hombre a quien habían nombrado como el profesor Escalante, y para la estupefacción general, el hombre sostuvo la mirada, con cansancio, sí, puesto que evidentemente había pasado la noche en vela, pero con algo que se parecía casi casi a un místico orgullo, y entonces la religiosa se había lanzado sobre él, en el estallido de los flashes, y lo había abofeteado, paciente mecánica coléricamente abofeteado, moviendo la cabeza del hombre a un lado y otro, pero no consiguiendo alterar la expresión de su rostro, y gritando "¡Satanás maldito de Dios manchador de Sus criaturas Satanás, Satanás, Satanás!"

El reportero analizó en la fotografía, en el cuello de la muchacha, la pequeña cruz de plata sostenida por una fina cadena y posada entre los dos minúsculos senos.

—Es una buena fotografía —dijo por hábito—. ¿Vamos a tomar una copa?

Se asombró él mismo de haber hecho una proposición de la que se arrepentía menos de un segundo después, pero que por la fuerza de la costumbre mantenida noche tras noche salía de sus labios como por su propio impulso, y miró con desgano la sonrisa que el rostro del fotógrafo le devolvía.

Salieron del periódico y caminaron, en la noche temprana, por la calle populosa, entre los puestos de tacos y fritangas y aguas frescas, y entraron en la habitual cantina de los perio-



distas, con su gran mostrador barroco de madera oscura y su enorme espejo de marco floripondioso, en la cual sonaban discusiones y golpes de fichas de dominó contra la superficie de plástico negro de las mesas, y se sentaron en una caballeriza del fondo, donde pidieron dos cubalibres. Bebieron en silencio unos minutos, mirándose como idiotas, y de repente el fotógrafo posó rotundamente su mano voluminosa sobre la mesa, mirando fijamente al reportero.

—¿Qué? —preguntó éste.

—Escupe.

—¿Escupe qué?

Sin decir nada, el fotógrafo señaló con el índice el pecho del reportero, pero como el otro le mirara sin entender, golpeó ligeramente sobre la corbata roja, aflojada en torno al cuello desabrochado de la camisa, y entonces el periodista negó moviendo la cabeza, sonriendo hastiado, indicando que realmente no quería hablar, que estaba hasta la coronilla de su asqueroso trabajo, pero cuando el otro pidió dos copas más y las bebieron, y luego otras dos, y el periodista sintió un lento ascendente calor en el pecho y la garganta, una niebla algodonosa y suave que parecía flotar en su torno (pues resultaba que no había probado bocado desde la mañana y el alcohol se le subía rápido), descubrió que estaba hablando, que el fotógrafo había logrado al fin sonsacarlo y hacerle hablar, y que hablaba precisamente de ellos, del profesor de gramática y la estudiante pálida del colegio de religiosas.

—... y fíjate en esto —oyó el periodista que su voz decía—, fíjate bien en esto: no es que sea el último acto de una historia de amor, como mañana va a decir el periódico. No. No es el último acto de una historia de amor, sino seguramente el único acto de la historia de amor. O mejor dicho, la historia de amor completa, de principio a fin, con su desarrollo, nudo y desenlace, como los cuentos bien pensados y escritos.

—¿Quieres decir —preguntó el fotógrafo— que ellos nunca...?

E hizo un gesto obsceno que ni siquiera irritó al periodista, pues ahora éste sabía que la profanación era inevitable.

—Sí —asintió el reportero con un seco cabezazo sobre el pecho—. Nunca se habían acostado juntos antes. Es más, ni siquiera se habían besado o abrazado, ni siquiera habían cambiado las sacramentales palabras de amor más allá de la muerte, de amor inmortal a pesar del cielo o del infierno, aunque quizá los dos estaban perfectamente instruidos por poetas y novelistas para pronunciar esas palabras. Ni siquiera se habían tomado las manos antes de ese día, como si no quisieran hacer gesto alguno que los demás pudieran profanar, de la misma manera que el colegial nunca se atreve a pasar en tinta su dibujo por temor a dejar caer una mancha sobre el papel.

—¿Qué insinúas? —preguntó el fotógrafo, sonriendo—. ¿Insinúas que antes de que fueran al hotel, ayer, al atardecer, no hubo nada entre ellos? ¿Crees posible que no hubiera nada entre ellos?

—Creo posible todo —dijo el periodista—. Creo posible que Hitler no haya muerto y esté dirigiendo con otro nombre y otro rostro un colegio de enseñanza primaria en Tucumán, Argentina. Creo posible que la teoría de la relatividad la haya formulado, en una borrachera, un calderero de Illinois, Estados Unidos. Y en cuanto a ellos, a la muchachita y al profesor, creo posible todo, menos lo que mañana van a pensar los lectores del periódico. Pero fíjate, fíjate bien: Yo no digo que no hubiera nada entre ellos. Por supuesto que hubo algo. Hubo la mirada. ¿Comprendes? La simple y silenciosa mirada con su confesión secreta en la que él, clase tras clase, tres veces a la semana, de su escritorio al pupitre de ella, le entregaba lo más que podía, sus treintaiocho años de hombre, sus veinte años de poeta confeccionador de sonetos tercamente trabajados durante meses y nunca mostrados a nadie, su vista cansada y dulce que al leer a fray Luis o a Santa Teresa en voz alta chispeaba con un fuego súbito e inesperado, y su cotidiano esfuerzo por superar la cotidianidad de la vida, por vencer el sempiterno diario y monótono subir a los tranvías y bajar de los tranvías, subir a los camiones y bajar de los camiones, esperar camiones y esperar tranvías, siempre dando clases y clases de gramática que recitaba como un fonógrafo, salvo precisamente en esa clase en que ella estaba sentada ante él, delgada en su uniforme pardo y horrible de colegio de religiosas, intacta en sus catorce años de ya no niña y aún no mujer, con su largo cuello y su rostro pomulado, de labios finos y ojos absortos, de mirada vacía y casi estúpida salvo precisamente cuando él daba la lección. Porque entonces en los ojos de ella, amansados o adormecidos por la voraz lectura de las empalagosas novelas de Dely o de Corín Tellado, había también una secreta confesión, la de una muchacha que casi no conocía más mundo que un patio de vecindad y el trayecto de su casa al colegio, la de una hija de porteros que la habían tenido casi viejos, educada desde que tenía uso de razón en ese colegio de religiosas, pasmada y seria, callada, prorrumpiendo en risas histéricas las pocas veces que jugaba con sus compañeras, llorando con los libros de amor que ocultaba a las monjas, y luego, al empezar a no ser ya niña, temiendo la extraña nueva vida de su cuerpo, el terrible latido en las ingles, la aparición de la pubertad, y la idea obsesiva, mordiente, cruel y enloquecedora del pecado, de la atroz seducción de Satán, obligándola a castigarse a sí misma, en las noches, durmiendo desnuda en el frío suelo o clavándose alfileres en los senos o llegando a...

—¡Ey, detente! —gritó el fotógrafo—. Detente un segundo, ¿quieres? Vamos por partes. ¿Quieres decir que ellos se enamoraron en silencio, sin decírselo?

—Exactamente. Pero como tú dices, vamos por partes. Lo primero que hay que explicar es que se reconocieron. O sea: que los dos se miraron un día y que a partir de ese momento la mirada se convirtió para ellos en el lazo, en el pacto de mutua posesión mediante el cual, lunes miércoles y viernes, los dos se recuperaban y reconocían como dos náufragos llevados a una

misma playa por distintas corrientes, y que durante muchas clases no hubo más que la mirada, hasta que...

—Hasta que se cansaron de tanto mirarse y se fueron al hotel a... —y el fotógrafo repitió el gesto obscuro.

—No, maldita sea, no. Hasta que un día él la miró, a mitad de la lectura de fray Luis de León, o de Santa Teresa, qué importa, y se olvidó del lugar y el momento y dijo unos cuantos versos en francés que nadie entendió, ni ella misma. Unos versos, unos pocos versos de un poeta que él se sabía de memoria desde los dieciocho años, porque es el poeta de los dieciocho años, de la más bella y dolorosa edad del hombre. Los dijo como sin darse cuenta, como el que recuerda en voz alta, con ese aire de profesor distraído de cualquier historieta ilustrada:

*Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!*

—Eran versos de amor, ¿eh?

—Era el reconocimiento...

—¿Y por qué supones que dijo esos versos? ¿Por qué ésos precisamente?

—Supongo que los dijo. Debí decirlos. Me imagino que los dijo. Quizá otros o quizá ésos. En todo caso algunos de los versos del libro que encontraron en la mesita del cuarto del hotel.

—Debí ser un tipo cursi, ¿no? A ciertas muchachas les gusta eso.

—Debí decir esos versos, aunque no tuvieran nada que ver con la clase y aunque ese tipo de literatura estuviera decididamente condenado en el colegio. Pero él era así, no distraído sino demasiado concentrado, y seguramente había estado pensando en las noches, en sus heladas y febriles noches de insomnio, en que le diría esos versos. Y un día los dijo. Todas las muchachas de la clase se asombraron y lo vieron como si se hubiera vuelto loco. Ninguna entendió las palabras, por supuesto, ni ella misma. Pero ella supo sin necesidad de entender las palabras. Ella supo. Porque ya existía la mirada entre ellos. ¿Comprendes?

—Despacio, despacio, ¿quieres? ¿Ella supo qué?

El mesero había traído otras dos cubalibres y se había llevado los vasos vacíos. El periodista bebía casi automáticamente, sin darse cuenta. La bebida le daba un calor y una ternura como para llorar. Pero no voy a llorar, se dijo, no voy a profanar llorando, no voy a hacer eso. No me gustaría ni siquiera contar, pero no puedo evitarlo, me estoy emborrachando y no puedo evitarlo. Y aunque yo no lo cuente, otros lo harán, y con menos limpieza que yo...

—Ella supo —dijo—. Simplemente. Así que ya habían terminado de reconocerse, y no es que se cansaran de la mirada, sino que tenían que consumir, realizar, eternizar la mirada a través de la carne...

—Claro. Lo que ellos querían era...

—Calla, ¿quieres? ¿Cómo rayos vas a saber lo que ellos querían? ¿Cómo rayos va a saber nadie lo que ellos querían? ¿Quién de los malditos policías, quién de los malditos mirones, quién de los malditos reporteros y de los malditos fotógrafos y de los malditos lectores lo va a saber? ¿Eh? Todo lo que sabemos, lo que creemos saber, escucha bien, todo, es que hubo una mirada. Una mirada y luego una muchacha muerta y un hombre al que llamaremos asesino para mejor profanarlo todo. Un cuarto de hotel, un reportaje, una indecente fotografía. Pero lo que debemos entender bien es que todo comenzó con la mirada, y que la mirada era pura. Y que un día, al terminar la clase, él salió del colegio y la esperó, en lugar de tomar su autobús o su tranvía, y que ella salió minutos después, y que los dos empezaron a caminar, uno al lado del otro, sin tomarse de la mano, sin mirarse siquiera, puesto que ahora la mirada los veía, y que así pasearon por la ciudad, y que luego llegaron al hotel, ya en el anochecer, y que en la oscura portería el dueño del hotel les alquiló un cuarto por una noche...

—Yo vi al hombre. Estaba aterrado porque sabía que podían cerrarle el hotel. Se puso tartamudo y dijo que había creído que eran esposos, y que ella le pareció de más edad, porque no la vio bien.

—Es probable. Es probable que sea verdad y que, a la luz débil de la portería, ella, delgada y un poco más alta que él, con los ojos en sombra y sus finos labios cerrados, le pareciera a un maldito dueño de maldito hotel una mujer en la mayoría de edad. Creo más bien que el maldito dueño del maldito hotel estaba acostumbrado a muchas cosas, a ver toda clase de parejas: normales, absurdas, ridículas o depravadas, y que a final

de cuentas a él lo mismo le importaba todo. El caso es que ellos pagaron y subieron al cuarto, un cuarto con una ventana que daba al callejón, desde la cual podía verse el restaurante de chinos y oírse la música dulzona de alguna victrola no visible desde allí, y que en ese cuarto se miraron, o la mirada los vio, o se vieron en la mirada, y entonces ella se sentó al borde de la cama, con los ojos fijos en él, y él acarició el cabello de la muchacha y murmuró unos versos...

—¿Qué rayos le pasaba? ¿Por qué perdía el tiempo?

Ahora al reportero ya no le importaba la profanación, porque estaba empezando a creer que no había profanación posible, que la historia estaba defendida de la profanación por la nube de alcohol en la que él se sentía envuelto, acompañado de sus personajes, y continuó:

—... unos versos de aquel poeta amado, leído insaciablemente en sus noches de soltería casi religiosa. Murmuró los versos como rezando, como preparándose para una ceremonia sagrada, y luego volvió a mirarla, y respetuosamente, suavemente, sacramentalmente, sus manos se posaron sobre ella y fueron desnudándola, mientras las palabras fluían de sus labios como un incienso:

*Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs...*

y luego acariciaba el cuerpo blanco y apenas púber, besaba sus pechos y la fría ¿o ardiente? cruz metálica entre ellos, decía:

*Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux,*

y entonces...

—Y entonces se pusieron a...

—Y entonces consumaron en la carne la mirada, y todo lo que la mirada quiere ser se realizó en sus cuerpos, y ahora se recuperaban de todos los días que no se habían conocido, que no se habían encontrado en la mirada, y abolían la serie interminable de subidas y bajadas en camiones y tranvías, de oraciones incansablemente repetidas en la pequeña capilla, de los desayunos y comidas y cenas inevitables, de los martes, jueves, sábados y domingos, de la no mirada, del sólo yo y el sólo tú, y luego...

—Y luego ella se asustó de lo que había hecho, y empezó a decirle que lo contaría a los padres y a las monjas si él no se casaba con ella, y como él también estaba asustado, tomó las tijeras del bolso de costura de ella y...

—Y luego volvieron a mirarse y comprendieron que todo estaba realizado, que ya no podían ir más allá de la entrega en la mirada y en la carne, que sólo quedaba el disolver la mirada en la serie interminable de los días, en la cotidiana cotidianidad de lo cotidiano, y que sus rostros iban a ser unos rostros más entre los rostros innumerables, que ya nunca se encontrarían por primera vez, que esa primera vez era la única y no volvería a ocurrir como primera vez, que la intensidad del encuentro y del reconocimiento iba a ahogarse en la jalea monstruosa y habitual y colectiva en la que todos viven olvidando o ignorando o despreciando encuentros y reconocimientos, viviendo de un lunes a un martes, de un martes a un miércoles, de un miércoles a un jueves, de un jueves a un viernes, de un viernes a un sábado, de un sábado a un domingo, todo eso mientras crecía en ellos lo que el poeta había llamado *l'obscur ennemi qui nous ronge le coeur*, y entonces ella tomó de su bolso de costura las tijeras, se las dio a él y le ofreció su pecho...

—Pero él fue más listo, ¿no? Él no se mató.

—Sí, él no se mató, porque *alguien* tenía que quedarse de este lado, *alguien* tenía que recordar. Y retiró las tijeras ensangrentadas, el cuerpo de ella se desmadejó dulcemente y cayó sobre el suyo, y él cerró los ojos un largo rato y luego la besó y se quedó así una buena parte de la noche, esperando la luz increíble del alba...

—Sí. Y al día siguiente, es decir hoy, el maldito dueño del maldito hotel, como tú dices, subió a cobrarles lo del nuevo día, y tocó a la puerta, y como nadie contestara, creyó que se habían ido sin pagar el maldito cuarto del maldito hotel, y abrió la puerta y se le heló la sangre en las venas.

—Sí —dijo el reportero, llorando sin sentirse triste, llorando de pura calma, de pura serenidad, porque ahora él también sabía—. Así ocurrió. Así tiene que haber ocurrido. Y mientras tú fotografiabas con tu maldita cámara para el maldito periódico, pensé lo que seguramente él habrá dicho cuando ella le ofreció las tijeras. Pensé que dijo: *Amor condusse noi ad una morte*...

—¿Cómo? ¿Qué dices que dijo?

—Vete al diablo, maldito idiota —dijo el reportero limpiándose tranquilamente las lágrimas—. ¿Nos tomamos otra?

Dioses y ritos del antiguo Perú

Por J. Alden MASON

Es probable que las antiguas religiones en todo el Perú andino se parecieran en sus rasgos generales, si bien se diferenciaban grandemente en los detalles y en los nombres de las deidades. El resumen siguiente, al igual que los que hemos hecho en este libro acerca de otros aspectos de la vida del Perú antiguo, se refiere en especial a los incas o quechuas del distrito del Cuzco, la única región de la que tenemos información abundante.*

En los tiempos del Imperio, el Estado se encargaba de establecer y de sostener económicamente la religión; todo hace pensar que en la América aborigen fue éste el único ejemplo de una Iglesia establecida. En esencia debía de estar basada en las viejas creencias de los quechuas de la región del Cuzco. Había un dios principal, y otros dioses y diosas de mayor o menor importancia, espíritus u objetos animistas locales, espíritus incorpóreos y espíritus separados temporalmente de cuerpos físicos. En los últimos años del Imperio, la religión disponía de una organización en la que la pompa del ritual y el ceremonial eran factores primordiales. Sus fines principales consistían en el incremento y conservación de las reservas de alimentos y la curación de los enfermos. El elemento espiritual, el misticismo y la ética no pragmática tenían poco que ver con ella. Sin embargo, se daba importancia a los conceptos de pecado, confesión, penitencia y purificación. Uno de los deberes fundamentales del clero consistía en la adivinación; y el sacrificio a los dioses era uno de los principales elementos en casi todos los ritos.

La deidad suprema era el Creador, al que se conoce generalmente como *Viracocha*, aunque al parecer este nombre era solamente uno de sus muchos títulos. Se dice que en realidad no tenía un nombre verdadero, pero, como el de los dioses supremos de algunos otros pueblos, su nombre pudo haberse considerado demasiado sagrado para ser pronunciado y, por lo tanto, no lo conocieron los cronistas. Su apariencia era la de un hombre, y así se le representaba en las imágenes de los templos. Era inmortal y el creador de todas las cosas, incluyendo a las otras deidades. Era el equivalente sobrenatural del emperador de los incas. Garcilaso se equivoca probablemente cuando identifica a Viracocha con Pachacamac, una deidad de los habitantes de la Costa central donde había un santuario famoso en todo el Perú, dedicado a él. A Viracocha se le consideraba también un héroe cultural que enseñó a su pueblo cómo vivir. Después de la Creación, esta deidad intervenía poco en los destinos humanos, permaneciendo en el cielo como una divinidad benigna y, por consiguiente, no muy venerada, al menos por el pueblo común. El emperador y los nobles lo invocaban con más frecuencia, sobre todo en los tiempos difíciles.

El dios creador era al parecer una deidad fundamental muy antigua en el Perú. Means cree que se trata del mismo dios que era venerado en Tiahuanaco, posiblemente bajo algún nombre que no era quechua. Viracocha se asemeja en muchos aspectos al dios mexicano Quetzalcóatl que también fue un héroe cultural. Según la mitología incaica, Viracocha, después de recorrer todo el país instruyendo a su pueblo, partió desde las costas del Ecuador a través del Pacífico, caminando sobre las olas. Como Cortés en México, Pizarro y sus hombres fueron tomados por el dios que regresaba: a partir de esa época y todavía hoy día hay lugares en los que se da el nombre de Viracocha al hombre blanco. Ahora que los antropólogos están prestando más atención que anteriormente a los posibles viajes e influencias transpacíficos precolombinos, parece indicada una nueva evaluación de estas antiguas tradiciones americanas de héroes culturales. En años posteriores, el término Viracocha parece haber sido equivalente a "Señor", y la analogía semántica de ambos términos con su empleo en algunos idiomas europeos es obvia.

Al parecer, el culto a Viracocha era practicado principalmente, si no es que en forma exclusiva, por las clases superiores; y más bien como una religión filosófica que animista. El emperador Viracocha atribuyó la derrota de los chancas y la conservación de la hegemonía inca a su dios homónimo, y procuró reavivar y estimular su culto. Construyó dos templos en honor de Viracocha, los dos únicos que existen en el Perú, uno en el Cuzco y otro en Cacha. Este último (lámina 14 a), a juzgar por las ruinas que todavía subsisten, fue uno de los más grandes triunfos de la arquitectura peruana. El muro intermedio,

que todavía se encuentra en buena condición, media más de 90 metros de largo y 15 de alto. La parte inferior, hasta una altura de unos 2.5 metros de alto, es de excelente mampostería, y sobre ella se alza un muro de adobes de más de 12 metros de altura. Los muros tienen un espesor de 1.50 a 1.80 metros, y el edificio consta de tres pisos. Más importantes que Viracocha, en lo tocante a los asuntos de la vida ordinaria, eran las deidades del cielo, tales como los dioses y diosas del sol, la luna, las estrellas y el trueno; así como las diosas terrenales (las de la tierra y el mar). Todas ellas eran servidoras del Creador. De todos los cultos, probablemente el de mayor antigüedad e importancia, así como el más extendido fue el de la Tierra Madre, a la que más dirigía sus súplicas el labrador.

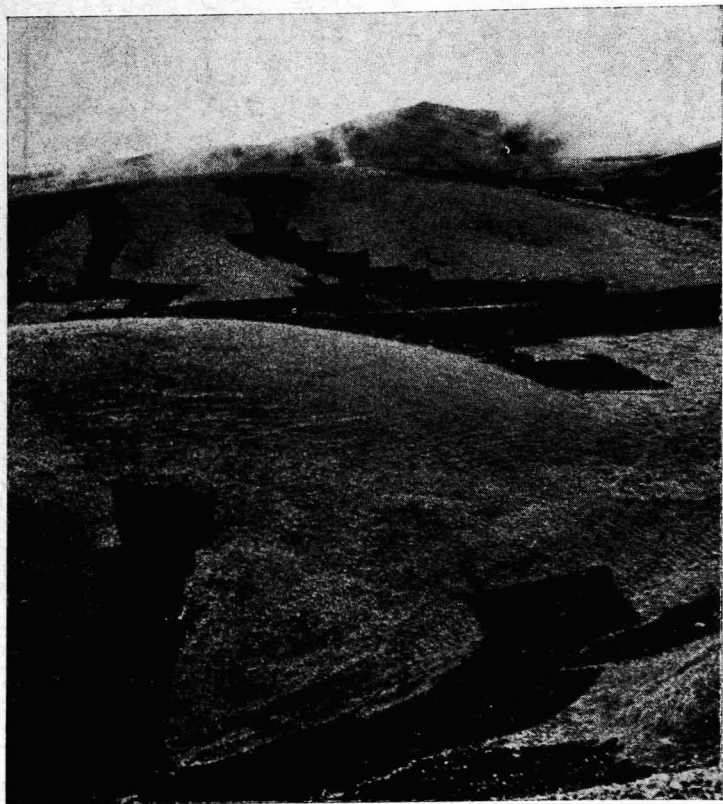
Los incas fueron adoradores del sol. El Sol, *Inti*, era la deidad principal y el progenitor de la dinastía real. Aunque los sacerdotes y las Mujeres Escogidas servían a todos los dioses, el Sol destacaba tanto respecto a los demás, que los cronistas siempre se refieren a estas mujeres como las "Vírgenes del Sol", y a los santuarios como "Templos del Sol". El sol y la lluvia, de los que dependen las cosechas, suelen ser el interés principal de casi todos los pueblos agrícolas. Aunque parece que se le concebía como un hombre, se le representaba por lo general (como suele hacerse hoy día) con una cara humana rodeada de rayos. Naturalmente, el disco casi siempre era de oro, y el que se encontró en el Coricancha, el gran "Templo del Sol" en el Cuzco, era inmenso. Uno de los relatos más citados de la conquista española es el del soldado español Sierra Leguizano a quien, habiéndole correspondido el gran disco de oro como parte del botín, lo perdió en el juego aquella misma noche, y la tradición popular dice que éste fue el origen del proverbio español "jugar el sol antes que salga". Es de sentirse, pero la investigación histórica iconoclasta demuestra que, por entonces, el disco del sol ya no estaba allí, y que la pieza de oro que le correspondió a Sierra de Leguizano, aunque valiosa, debió sin duda ser algún objeto más utilitario. Por otra parte, los investigadores del folklore hispánico ya deben de haber encontrado otro origen para el famoso proverbio.

Naturalmente, el dios del Trueno o del Tiempo era la divinidad siguiente en importancia. A él se le rogaba que enviara la lluvia. El nombre *Illapa* corresponde tanto al trueno como al rayo. Se le representaba con la figura de un hombre resplandecientemente vestido y llevando como armas una honda y una maza. Según un mito, su hermana guardaba la lluvia en una jarra que Illapa rompía con su honda cuando se rendía a los ruegos de los habitantes de la Tierra, los cuales ansiaban el li-



"a juzgar por las ruinas que todavía subsisten"

*Fragmento del libro *Las antiguas culturas del Perú*, de próxima aparición (Fondo de Cultura Económica).



"la Tierra Madre a la que más dirigía sus súplicas el labrador"

quido de las nubes. El restallar de la honda al soltarla era el trueno, la piedra era el rayo, y el relámpago era el fulgor de las vestiduras del dios. El agua de la lluvia venía del río celestial, o sea la Vía Láctea. A Illapa se le identificaba con una constelación.

La Luna, *Mamaquilla*, era una diosa, esposa del Sol, a la que no se veneraba mucho. Tenía que ver con el calendario y las fiestas y labores relacionadas con él. Las creencias respecto a los eclipses de la luna son semejantes a las que son comunes en otros muchos lugares del mundo: una serpiente o puma que intentaba devorar a la diosa Luna. A aquélla se le ahuyentaba con amenazas y ruidos.

Los conocimientos populares que los incas tenían de los astros eran bastante amplios. Aunque parece que no existía un verdadero zodiaco, muchas de las estrellas y constelaciones tenían nombres y aparentemente se consideraba que eran deidades que vigilaban a los seres terrestres y también ciertas actividades. Venus, la Estrella de la Mañana, era una figura importante en esta mitología. Las Pléyades cuidaban de las semillas, y otra constelación —a la que se atribuía el aspecto de una llama moteada— velaba por los rebaños. Otros animales salvajes tenían también sus estrellas tutelares.

Las diosas de la tierra y del mar, *Pacamama* y *Mamacocha*, eran importantes tierra adentro y en la costa, respectivamente. Sus funciones estaban relacionadas con la agricultura y la pesca.

La palabra *huaca* o *guaca* era y todavía es de gran importancia en el Perú. Originalmente significaba "lugar sagrado" y en este sentido la utilizan los indios hoy día. Sin embargo, entre los españoles y los mestizos se aplica también a alguna de las grandes pirámides de adobe de la Costa, o a cualquiera de las tumbas indias de interés arqueológico; y al bribón indígena que se dedica a excavar tumbas y vender su contenido (la fuente principal de la mayor parte de las colecciones en los museos) se le conoce hoy día como *huaquero*. La forma masculina *huaco* se aplica ahora a cualquier vasija de cerámica procedente de estas tumbas.

Tanto en el Perú antiguo como en el moderno, había miles de huacas que lo mismo podían ser grandes templos que colinas, manantiales y montones de piedra. Se creía que cada una era —o albergaba— un espíritu que podía ser malévolo y al que había que complacer o aplacar con algún regalo o sacrificio siempre que se pasara por sus cercanías. Los indígenas conocían sólo las huacas que estaban en las inmediaciones del lugar donde vivían. Uno de los cronistas menciona trecientas cincuenta dentro de un radio de 32 kilómetros en torno al Cuzco. Los manantiales y las piedras eran las huacas más numerosas, pero las colinas, las cavernas, las raíces, las canteras, los fuertes, los puentes, los palacios, las prisiones, las casas, los lugares de reunión, los campos de batalla, las piedras fronterizas que marcaban los límites de los campos, los guardianes de éstos, los indicadores del calendario y otros objetos similares, estaban

incluidos también en esta categoría, así como los templos, las tumbas y los lugares históricos y mitológicos. Las montañas y las colinas eran consideradas sagradas con mucha frecuencia y, en general, eran más importantes cuanto más altas fueran. Se reverenciaba o adoraba a todas las cumbres cubiertas de nieve, y varias colinas alrededor del Cuzco, especialmente sagradas, se suponía que representaban emperadores muertos u otros personajes. Desempeñaban, por lo tanto, papel importante en ciertas ceremonias.

Especialmente sagrada era una piedra en la colina Huana-cauri, cerca del Cuzco, la cual se suponía representaba a uno de los hermanos del gran emperador Manco Capac y, consiguiendo, protegía a la dinastía. Probablemente la misma ciudad del Cuzco se consideraba que era una huaca.

Se pensaba que las huacas de la región del Cuzco estaban situadas en líneas que irradiaban desde el Templo del Sol. Tres de las cuatro partes en que puede considerarse que estaba dividida la región tenían cada una nueve de estas líneas irradian-tes: la cuarta o Contisuyu, quince. En las tres primeras, las líneas estaban dispuestas en tres grupos de tres cada uno y en cada línea había de cuatro a quince huacas. Naturalmente las líneas no eran perfectamente rectas.

Las únicas dos orientaciones que tenían importancia ritual entre los incas eran el este y el oeste, que desde luego eran significativas debido a la salida y a la puesta del sol. Las huacas de la vecindad del Cuzco se clasificaban según su localización dentro de cada una de las cuatro secciones de la zona. Éstas correspondían a las cuatro partes que constituían el Imperio; se consideraban las dos del norte como el Cuzco Alto y las dos meridionales como el Cuzco Bajo. A cada parte la controlaban los ayllus reales que habitaban en ella.

Otro tipo diferente de huaca, llamada *apachita*, consistía en una especie de montón de piedras o *cairn*, situado en el camino, en los lugares peligrosos o importantes, donde los viajeros se detenían para rogar por su seguridad y fortaleza. Aquí el viajero podía añadir una piedra a la pila o depositar cualquier cosa de poco valor, por ejemplo un pedazo de tela usada, un poco de coca, o simplemente un puñado de paja. Esta costumbre todavía perdura.*

Puede decirse que cualquier cosa rara o extraordinaria se consideraba sagrada y adquiría categoría de huaca; así ocurría, por lo tanto, con los niños gemelos, con las personas con más dedos de lo corriente, las plantas de formas extrañas, y, desde luego, con los cadáveres. Había huacas portátiles, amuletos y talismanes; éstos podían ser: piedras naturales con la forma de alguna cosa conocida, cristales, bezoares o, en fin, cualquier objeto que pareciera raro.

Los fetiches domésticos andinos, equivalentes a los lares y penates de los romanos, eran los guardianes de la familia. Se conservaban metidos en nichos y se pasaban de padres a hijos. Cada persona tenía también un fetiche individual, en el que se suponía residía su espíritu tutelar, que era considerado como su hermano gemelo o *huauqui*. Los bezoares eran fetiches careros comunes, que se apreciaban en el siguiente orden: los que procedían de vicuñas primero, seguían los de ciervo, de guanaco y de llama.

Esta creencia animista en el espíritu de los objetos inanimados está muy difundida y es casi universal entre los pueblos primitivos y fundamentalmente en la región andina donde debió de existir desde mucho antes del Imperio.

Además de los espíritus estacionarios de las huacas, había también otros tipos de espíritus. A los menores se les consideraba malévolos y eran muy temidos. Como también ocurre en muchas sociedades formadas por individuos con un modo de pensar aparentemente más lógico, las creencias sobre los espíritus de los muertos presentan ciertas contradicciones, y no se comprendían las incompatibilidades implícitas en dichas contradicciones. Los espíritus de los muertos iban al "cielo" o al "infierno", pero, no obstante, algunos podían quedarse también vagando en torno a sus antiguos hogares, molestando (aunque con el propósito de ayudar) a los vivos. A los muertos les gustaba que llevaran sus "momias" a disfrutar de las fiestas, y esperaban que, de cuando en cuando, les dieran comida y chicha. El culto a los muertos era muy importante.

El "cielo" era donde estaba el Sol, y allí los buenos disfrutaban de la vida, de un modo muy semejante a como se hace en la tierra, comiendo y bebiendo abundantemente; mientras que los que habían sido malos iban a parar al infierno subterráneo donde siempre hacía frío y donde no se comía más que piedras. Sin embargo, la nobleza era *ipso facto* inocente; todos iban al cielo.

*Curiosamente, esta costumbre se observa también en muchas partes de Centroamérica. [E.]

DOCUMENTOS

Entre la intervención y la homeopatía

Por Arnold TOYNBEE

La Organización de Estados Americanos se ha reunido dos veces durante los últimos seis meses en Uruguay; la primera en el verano y la segunda la semana pasada.

La reunión del verano pasado fue organizada para discutir la oferta de Estados Unidos de crear una "Alianza para el Progreso". El Presidente Kennedy ofrecía a los países latinoamericanos ayuda económica para realizar reformas en busca de una mayor justicia social; pero con la condición de que los gobiernos de Latinoamérica, por su parte, siguieran los pasos necesarios para poner sus cosas en orden.

Los dos pasos sobre los que los Estados Unidos insistían particularmente eran una adecuada imposición de impuestos a los ricos y una adecuada distribución de la propiedad de la tierra. En otras palabras, el plan tratado en esa primera reunión era, en la superficie, social y económico, mientras que el de la conferencia de la semana pasada fue francamente político.

Estados Unidos estaba exigiendo a los países latinoamericanos que se le unieran para aplicar sanciones contra uno de ellos: Cuba. Sin embargo, bajo la superficie, el asunto tratado en las dos conferencias fue el mismo, y puede ser resumido simplemente. La pregunta es: ¿puede hacerse algo para prevenir que revoluciones como la de Fidel Castro en Cuba se realicen en los demás países latinoamericanos?

Evitar que esto pase es un objetivo de primera importancia para Estados Unidos. Si el resto de Latinoamérica se ve envuelto en revoluciones comunistas o semicomunistas, la Unión Soviética podría rodear los flancos de Estados Unidos. Regímenes prosoviéticos en México o Guatemala, por ejemplo, serían tan desagradables para los Estados Unidos como los actuales regímenes pro Estados Unidos en Turquía y Grecia lo son para la Unión Soviética. En el conflicto actual por el poder mundial resulta perturbador ver la ideología del propio oponente afirmarse frente a la puerta del contrario.

Estados Unidos está tratando de alejar el peligro de un avance mayor del comunismo en Latinoamérica siguiendo dos clases de política simultáneamente. Por un lado, está tratando de derribar el régimen de Castro antes de que tenga tiempo de precipitar revoluciones similares en otros países latinoamericanos.

Después de fracasar el año pasado en su intento de derribar al primer ministro Castro organizando la abortada invasión de Cuba por los exilados cubanos, Estados Unidos está tratando de derribarlo movilizándolo contra él presiones económicas en lugar de invasiones armadas. Esta política, ya sea llevada a cabo por medios militares o económicos, es negativa. Se propone simplemente acabar con el castrismo, sin remover sus causas.

Revoluciones sociales pacíficas

En cambio, la otra política que Estados Unidos está siguiendo es positiva. Está tratando de hacer al resto de Latinoamérica inmune al peligro de revoluciones como la de Cuba, induciendo a los elementos dirigentes en Latinoamérica a aceptar un tratamiento homeopático. Estados Unidos les ofrece ayuda substancial si consienten en alejar la amenaza de revoluciones comunistas o semicomunistas llevando a cabo revoluciones sociales pacíficas, como las que han sido realizadas en los países Escandinavos y en Inglaterra.

Aunque es posible, para Estados Unidos, patrocinar estas dos clases de política al mismo tiempo, hay un mundo de diferencia entre ellas. La política de derribar el régimen del doctor Castro en Cuba es moralmente vulnerable y tiene muy pocas posibilidades de alcanzar el éxito. Desde un punto de vista moral ¿qué derecho tiene Estados Unidos, o cualquier otro país americano, para intentar derribar el régimen establecido en Cuba, simplemente porque este régimen es políticamente ofensivo para los elementos dirigentes de los países vecinos a Cuba? El régimen que Cuba debe tener sólo puede ser decidido por los cubanos mismos, a la luz de lo que la mayoría cree que es más conveniente para los intereses de su país.

El intento de intervención fue un fracaso

La "voluntad general" de los cubanos puede ser desconocida actualmente, si tenemos en cuenta que Cuba está viviendo ahora bajo un gobierno autoritario. Pero esto no justifica la intervención extranjera en los asuntos domésticos de Cuba por la ayuda de intereses extraños, distintos a los cubanos.

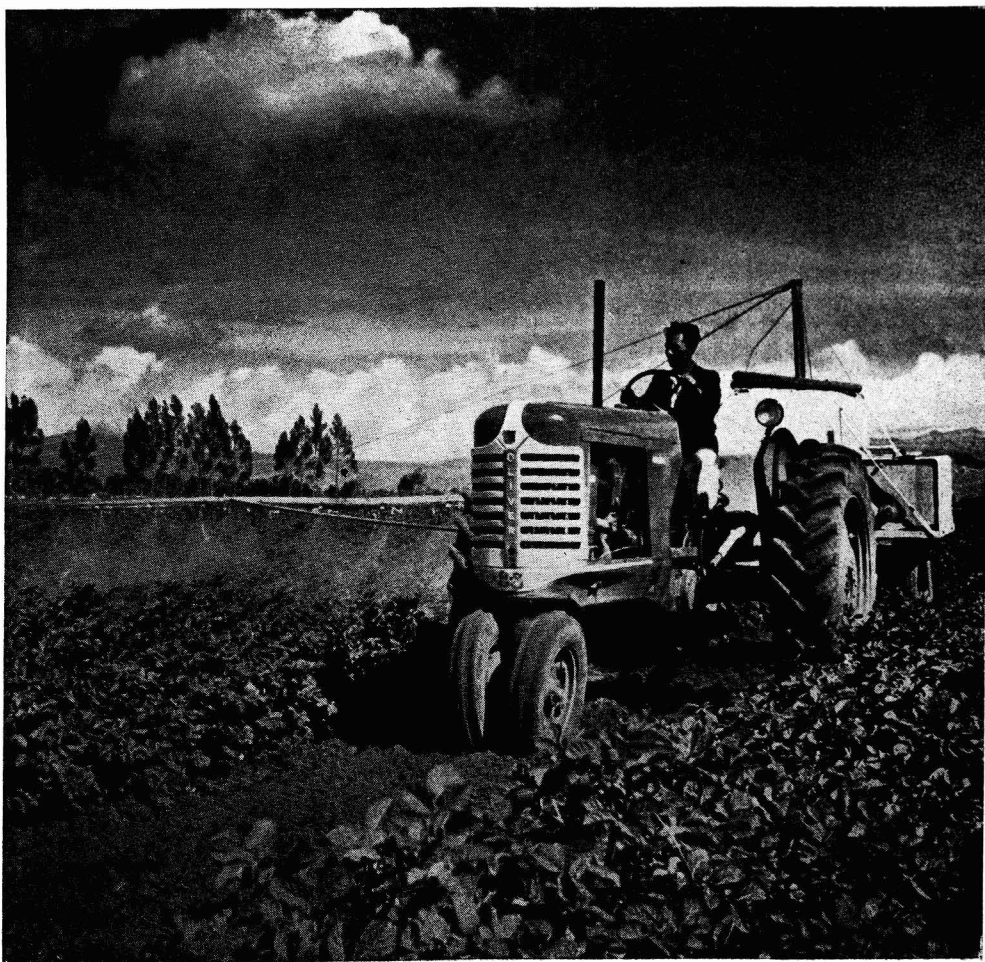
Además, el punto de vista práctico de la política de intervención en Cuba no es más brillante que el meramente ético. El intento de invasión armada del año pasado fue un completo fracaso; y el intento actual de provocar la caída del doctor Castro apretando el tornillo económico parece que será también inútil, si consideramos que Cuba ha logrado ya alcanzar éxito llevando la mayor parte de su comercio exterior al mundo comunista y Canadá — un estado americano que no se ha unido a la OEA.

Prometedora, pero con una condición

La política de Estados Unidos de ayudar al resto de Latinoamérica a inmunizarse contra la infección de gérmenes cubanos es, por otra parte, mejor, y además tiene el conspicuo mérito de ser respetable moralmente.

Es mejor, sin embargo, con una condición. Si esta positiva y constructiva política de Estados Unidos tiene éxito, los elementos dirigentes en los países latinoamericanos, fuera de Cuba, deben tomar la decisión de hacer suya esa política y aplicarla con eficacia y fe. El problema consiste en atreverse a llevar a cabo una revolución social pacífica para salvarse de ser devorados por una revolución violenta como la de Castro.

La poderosa y privilegiada minoría gobernante en Latinoamérica está, por supuesto, tan ansiosa como el presidente



"una adecuada distribución de la propiedad de la tierra"

Kennedy ante la posibilidad de que la revolución de Castro los derrote. Y con toda razón porque, después de todo, si eso pasa, son ellos, y no el presidente Kennedy, los que verán sus propiedades expropiadas y serán lanzados al exilio o, tal vez, muertos.

El interés de la minoría gobernante latinoamericana por convertir en un éxito la política homeopática del presidente Kennedy es patente tanto para ellos como para él; y hay algunos países latinoamericanos —como México y Uruguay, por ejemplo— que se han adentrado bastante en este camino por propia iniciativa, antes de que el presidente Kennedy sacara a la luz su política constructiva para Latinoamérica y ofreciera la ayuda de Estados Unidos para convertirla en realidad.

*Los dueños de la tierra están
aterroizados*

Desafortunadamente, Uruguay y México son excepciones. En la mayor parte

de los países latinoamericanos, el poder está todavía en manos de una poderosa minoría privilegiada, que está interesada en sí misma sin ver con claridad.

El estado de ánimo de estos grandes propietarios latinoamericanos es, en realidad, el mismo que el de sus equivalentes en Irán. Tiemblan llenos de terror ante la posibilidad de una revolución violenta; pero no pueden o no quieren adelantar un paso hacia la salvación de sí mismos, haciendo voluntariamente concesiones a la justicia social mientras hay tiempo todavía de que estas concesiones sean políticamente efectivas.

¿Podrán ser inducidos estos difíciles moribundos, en la penúltima hora, a cambiar de posición, ahora que la posibilidad de una revolución violenta les está haciendo explosión en la cara? Hoy, en Latinoamérica, como en Irán, ésa es la pregunta crucial.

[Tomado de *The Observer*]

¿Crisis en la Unión Soviética?

Por Isaac DEUTSCHER

La Unión Soviética pasa por una crisis moral que tiene un significado mucho más profundo que el que podría tener cualquier pelea o rivalidad en el Kremlin. La crisis afecta a la nación como totalidad. El impacto del XII Congreso ha sido mucho más fuerte que el del XV; y es de una clase diferente.

La conmoción de 1956 se sintió, dentro de la Unión Soviética, principalmente en los cuadros del Partido Comunista que conocían el discurso secreto de Jruschiov; pero no llegó a las masas. Los cuadros fueron entonces confundidos y sacudidos; pero para la mayoría de ellos la conmoción fue suavizada por la sensación de alivio que provocaba el conocimiento de que habían salido al fin de la histórica cámara de horrores en la que habían vivido.

El XV Congreso ha sacudido a las masas. Ahora se discute apasionadamente en toda la Unión Soviética, y muchas veces apasionada y cálidamente. Las reuniones del partido que por lo general eran atendidas por sólo unos cuantos y eran soporíferas, están ahora abarrotadas, son tensas y a menudo terminan en tumulto. La audiencia acosa a los instigadores oficiales con preguntas investigadoras y cuando los instigadores tratan de engañarlos con respuestas rutinarias, ellos abuchean y se burlan y les gritan.

La gente siente que, inclusive ahora, sólo se les dice una parte de la verdad sobre el legado stalinista. Y gritan pidiendo la verdad completa.

Su alivio por haber dejado atrás los terrores de la era de Stalin se está haciendo insuficiente. Y de allí viene su irritación por los trucos casi stalinistas de la propaganda oficial; por la arbitrariedad burocrática, su incapacidad y su deshonestidad; la escasez de productos de consumo y las restricciones a la libertad de expresión. Además, se ha permitido que las masas miraran un momento dentro de los sistemas gangsteriles de los hombres que durante mucho tiem-

po formaron el grupo dirigente, y que en parte pertenecen todavía a él. No menos que las revelaciones acerca de las equivocaciones de Stalin, esto ha hecho a la gente consciente de la degradación moral y la ciénaga política en la cual Stalin ha dejado a la sociedad soviética, a pesar de todo el progreso económico y educativo.

El fermento moral es casi tan intenso como lo fue la agitación en Polonia y Hungría en 1956, aunque no sea tan explosivo. Mientras más hace Jruschiov por pacificarlo, más lo agrava. Él ha estado sacando las manos de los antiguos stalinistas de los puestos oficiales en masa. Pero estos despidos hacen que la gente se dé cuenta de cuántas de estas antiguas manos siguen todavía en sus puestos y qué poco significan los cambios de personal sin un cambio posterior y fundamental en los métodos de gobierno.

Si la agitación es menos explosiva que la de Hungría y Polonia, esto se debe solamente a que le falta un foco político. En Polonia y Hungría el nacionalismo antirruso creó ese foco; y además, la gente ahí no había vivido bajo el stalinismo lo suficiente para perder el hábito de formular programas, crear lemas y organizar una acción independiente.

Estos hábitos faltan en Rusia. Los estados de ánimo políticos son por tanto más complejos e informes: una amplia y girante nébula a través de la que no puede verse ninguna proyección sólida. Hay muchas nuevas ideas en el aire, pero cristalizan lentamente.

Tampoco hay ninguna división política larga y claramente cortada; sólo corrientes cambiantes y rápidas. En la superficie está, por supuesto, la división entre aquellos que apoyan la era de Stalin y los desestalinizantes. Pero en ambos lados hay una confusa variedad de matices y sombras. Y por debajo de la superficie, pero cerca de ella, partiendo esta división, están las ramas opuestas

de nacionalismo e internacionalismo, centralistas y anticeutralistas, conservadores y radicales...

Un exasperante cinismo

Sobre estos temas los desestalinizantes están tan divididos como los stalinistas. Y la conmoción, la desilusión y el sentido de que la nación está siendo alimentada todavía con una verdad a medias, en lugar de la antigua gran mentira, produce un exasperante cinismo que a menudo se transforma en nihilismo.

Sin embargo, hay en estos fermentos muchos aspectos que pueden unirse dentro de nuevas y grandes corrientes de opinión, transformándose en algo parecido a una nueva Izquierda y una nueva Derecha (aunque no en el sentido occidental de los términos). Lo que falta, a juzgar por los informes de la Unión Soviética, son centros de pensamientos políticos y acción capaces de producir ideas vitales que puedan inspirar a la gente y reagruparla. Como están las cosas ahora, los críticos de la política oficial murmuran mucho y se encierran a sí mismos en conversaciones sin fin, pero no parecen capaces de formular, para no hablar de diseminar, ningún programa de acción.

Que tales centros, grupos y programas emergerán eventualmente, puede asegurarse — pienso yo. Pero el proceso es desesperadamente lento y debido a esta búsqueda de un camino hacia afuera el conflicto tiende a ser tan frenético como incoherente.

Jrushiov está trabajando muy fuerte para controlar el conflicto, como lo hizo después del XII Congreso. Éste fue el propósito de las últimas conferencias de propagandistas y organizadores del partido en Moscú. Pero es mucho más difícil detener una enfermedad grave que destruir una revuelta. Los tanques no son de ninguna utilidad. La crisis puede ser detenida sólo con ideas y política; y a Jruschiov parecen faltarle esas dos cosas.

Acelerador y freno

Él está sobre todo ansioso de evitar la formación de cualquier corriente de oposición dentro y fuera del partido. Trata de detener la búsqueda y el debate que la nación ha empezado. Pero difícilmente puede tener éxito en esto. No puede parar la desestalinización, ni puede seguir fácilmente con ella.

El problema de Jruschiov ha sido creado en gran parte por él mismo. Lo que recientemente le ha estado dando a la gente son gestos simbólicos y provocativos, como la expulsión del cuerpo de Stalin del mausoleo, más que verdadera reforma. Las reformas pueden calmar el estado de ánimo nacional; los gestos espectaculares sólo lo excitan.

Su brusca manera de tratar de liberar el régimen y luego de parar la liberación, hace las cosas todavía peores. Acelera y frena demasiado seguido y demasiado vigorosamente. Por el momento él parece estar presionando muy fuerte las dos cosas, el acelerador y el freno.

El Presidium, así, parece estar casi tan alarmado y dividido como lo estaba du-

rante la época del levantamiento húngaro, cuando Malenkov y Molotov eran miembros todavía. De qué manera están divididos es un asunto de adivinación. En los asuntos soviéticos es más fácil siempre decir Qué es Qué, que Quién es Quién, porque los asuntos no cambian tan caleidoscópicamente como las posiciones personales. Por el momento parecen estar en un callejón sin salida. A esto debe achacarse el retraso en la expulsión del grupo anti-partido y la oscura posición de Molotov, el estado de detención en el conflicto chino-soviético, y el grupo de asuntos domésticos sin resolver tales como la política campesina, el nuevo código legal, etcétera.

¿Se está preparando entonces un *coup d'état*? Es mejor suponer que lo que está pasando es que algunos miembros del Presidium presionan sobre su guía para que quite el pie del acelerador, y otros presionan para que lo quite de los frenos. Hay un desacuerdo sobre el proyectado despido de manos stalinianas de los trabajos oficiales. Y hay indecisión sobre algunos de los simbólicos gestos de los que Jruschiov ha dado noticia: cada uno de estos gestos puede ser dinamita, mientras los asuntos envueltos en ellos no sean tratados con absoluta franqueza.

Víctimas de las purgas

Así, un monumento a las víctimas de las purgas stalinistas iba a ser erigido en Moscú; e inclusive antes de eso iba a ser publicada una solemne declaración afirmando que Trotsky, Bugarin, Zinoviev, Rikov, y muchos otros famosos líderes bolcheviques no habían sido culpables de los crímenes (terrorismo, sabotaje, espionaje y conspiraciones con Hitler) de los cuales fueron acusados y por los cuales fueron ejecutados o asesinados. Este sería un verdadero suceso.

Hasta ahora sólo han sido rehabilitadas aquellas víctimas de las purgas que habían sido stalinistas pero habían incurrido en la ira de Stalin, o sea que habían sido amigos políticos de Jruschiov y Mikoyan. Ahora la rehabilitación se extendería a los líderes de la oposición antiestalinista también.

Sin embargo, una aclaración sería agregada al acto, diciendo que a pesar de todo, políticamente Stalin tenía razón en su lucha contra Trotsky y Bugarin. Jruschiov y los demás miembros sobrevivientes de la vieja guardia stalinista no pueden permitirse ninguna otra clase de rehabilitación.

En el XII Congreso del partido los líderes de los partidos comunistas que estaban entonces en Moscú fueron avisados de que la rehabilitación era inminente. Sin embargo, el Presidium ha estado dudando desde entonces. No hay que extrañarse.

Los colegas de Jruschiov se dan cuenta de que nadie quedaría satisfecho con una declaración que calificara a Stalin de criminal y a pesar de todo dijera que "políticamente tenía razón" contra sus víctimas inocentes. El Presidium teme que un acto tan grotesco desacreditará irremediabilmente al gobierno, dará lugar a interminables preguntas incrédulas y levantará una peligrosa indignación en el país.

[Tomado de *The Observer*]

Carta de Lima

Por Sebastián SALAZAR BONDY

Desde la aparición en Chile, en 1937, de *Ciro Alegría*, la novela peruana no contaba con un narrador que renovara el género. El autor de *El mundo es ancho y ajeno* llenó así más de veinte años de nuestra literatura. Su filiación indigenista, correlativa a la de la pintura y, en menor grado, a la de la poesía, fue prolífica. Menudearon cuentos y novelas con tema campesino y de tan obvio propósito de denuncia social, que puede afirmarse que hubo una escuela dentro de la cual Alegría campeaba inalcanzable. Esa corriente contó entre sus practicantes a José María Arguedas, escritor originario de una comunidad indígena, de lengua quechua, cuyos estudios universitarios en Lima le abrieron un horizonte humanista. Su primera expresión literaria fueron unos bellos y fuertes cuentos reunidos bajo el título de *Agua*.

Arguedas, que aprendiera el español ya mayor de edad, que pugnara con el idioma oficial por crear un equivalente de quechua que no resultara una mera imitación de la defectuosa pronunciación de sus paisanos, que procurara, conforme lo ha confesado en el prólogo a una de sus obras, mostrar el comunero aborigen en su interioridad más entrañable, a partir de aquel libro insistió en sus ensayos novelísticos. *Yawar Fiesta*, relato en donde narra la resistencia de un pueblo indio a dejar la sangrienta ceremonia en la que los jóvenes se

enfrentan sin defensa alguna a un toro enardecido, fue el segundo gran paso del nuevo escritor hacia una expresión propia, diferente en su esencia literaria de la que había impuesto Alegría. El proceso de maduración de sus instrumentos fue largo y penoso.

Es en 1960 que Arguedas entrega a la Editorial Losada de Buenos Aires *Los ríos profundos*, la novela que abre una original perspectiva a la narración indigenista. Ahí, en la historia de un niño mestizo abandonado entre los indios por su trashumante padre, se desborda un lirismo en el que se entremezclan el mundo mágico de los quechuas, que el muchacho ha recibido de quienes lo criaron como uno de los suyos, y la triste realidad social que en el colegio y en la ciudad provinciana se da con brutal ferocidad. Es en la intimidad del personaje, en su visión y a su juicio de la realidad, que muchas veces se funde con la irre realidad del paisaje, las situaciones y las costumbres, donde se manifiesta la crisis del hombre andino que, angustiado y solitario, lucha por responder al cruel reto del medio. La novela indigenista encuentra en Arguedas una nueva dimensión: la vida tiene un trasfondo luminoso en las tinieblas de la injusticia y la miseria.

El optimismo de Arguedas se ha revelado aún más en una reciente obra: *El sexto*. En 1935, siendo estudiante universitario, Arguedas fue encarcelado por



Balcón en Lima — "el país se ve tal cual es"

la dictadura. En la prisión fue testigo del más inhumano horror carcelario (los presos comunes, que comparten con los políticos el mismo local, son ex hombres al parecer, sin recuperación posible: delincuentes avezados, homosexuales, locos), pero también halló ahí las muestras más admirables del heroísmo, de santidad. La inmundicia no contamina a ciertos sindicalistas, a ciertos dirigentes, precisamente a los de más humilde origen. Es este año en que *El sexto* ha aparecido, testimoniando acerca de un aspecto de la organización peruana que parece no haber variado desde la época en que el autor de esta patética historia sufrió la penitenciaría. En esta versión del mundo urbano, el escritor insiste en buscar el hondón más firme de humanismo que prevalece en las víctimas de la deforme sociedad peruana. En el despojo y la discriminación que padecen los campesinos y en el ahogo y la humillación que sufren los encarcelados por la dictadura, Arguedas encuentra puro al hombre, y en esa pureza descubre su libertad, la que algún día —y esto fluye

de la lectura de los libros de este autor sin que en sus páginas se diga como una proclama— esplenderá en una comunidad justa.

Si Arguedas enriquece el indigenismo, paralelamente otros autores sientan las bases de una novela que ya no puede calificarse así: Julio Ramón Ribeyro (*Los gallinazos sin plumas*, *Crónica de San Gabriel*), Enrique Congrains (*Lima, hora cero*; *No una, sino muchas muertes*), Oswaldo Reinoso (*Los inocentes*), Carlos A. Zavaleta, que describe la vida en la ciudad provinciana, mestiza (*Los Ingar*, *El Cristo Villena*, *Vestido de luto*), Mario Vargas Llosa (*Los jefes*), etcétera, son algunos de los nombres de la nueva generación de narradores, en quienes, de un modo general, el unilateral indigenismo de hace treinta años se convierte en una suerte de prisma de la realidad —como le ha llamado el profesor Alberto Escobar— en cuyas faces el país, tal cual es, se ve como una multiplicidad en crisis de definición y ordenamiento.

te junto al cuerpo amado. La poesía persigue aquel éxtasis imposible de retener por otro medio: "Sólo la poesía puede capturar el erotismo."

Los motivos del erotismo son constantes dentro de la obra de Jorge Gaitán Durán, y bastaría con recordar que algunas de sus más reveladoras páginas de ensayista son las que consagró al Marqués de Sade. En sus poemas persevera esta llama inquietante. Por eso ellos no ofrecen la nota simplemente sentimental, que es la común para el desahogo del anhelo amoroso. Su actitud pretende descubrir aspectos más recónditos de los que a primera vista se sospechan en el amor o el deseo. El hombre y la mujer que se aman son calavera y son huesos y son muerte antes de la muerte. El epígrafe de Quevedo nos da una de las claves de este hermoso libro. El de Novalis, sobre las relaciones entre los mundos visible e invisible, nos acerca a lo desconocido, que es la única realidad que de veras deseáramos. La poesía de Gaitán Durán, en medio de la apariencia de la belleza física y de la sensualidad, se agita entre estas tenebrosas preocupaciones:

Sé que estoy vivo en este bello día
acostado contigo. Es el verano.
Acaloradas frutas en tu mano
vierten su espeso olor al mediodía.

Antes de aquí tendernos no existía
este mundo radiante. ¡Nunca en vano
al deseo arrancamos el humano
amor que a las estrellas desafía!

Hacia el azul del mar corro desnudo.
Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo.
Nazco en el esplendor de conocerte.

Siendo el sudor ligero de la siesta.
Bebemos vino rojo. Ésta es la fiesta
en que más recordamos a la muerte.

La poesía de *Si mañana despierto*, que en parte nace del mundo de la inteligencia, no corresponde, a pesar de sus desvelados orígenes, al destino exclusivo de una desolación mental. En ninguna forma este poeta podría tomarse como un desengañado de cuanto le rodea. Su poesía es leal a su vida. El universo le incita, a cada momento, a través de innumerables hechizos, y la melancolía de la nada apenas por rareza insinúa sus sombras. Esta poesía participa intensamente del calor y del rumor de la existencia en torno, mas no cede a sus halagos sino que intenta penetrarla, ir más allá de su gozo, desgarrándola con amor y violencia y en un perpetuo ademán de deslumbramiento. La vida arde y, entre tanto, despertamos del tiempo. El poeta es consciente, a la vez, de su soledad y de la sed de tierra y cielo que agudiza su desamparo:

Soledades del cielo, las estrellas;
Los hombres, soledades de la tierra.

Si mañana despierto constituye una de las muestras más afortunadas en la obra de este poeta, y es admirable, dentro de la perspectiva de unos años, comprobar cómo ella ha ido ganando en intensidad, en belleza, en rigor. Al vocablo esbelto y a la metáfora llena de luz y de gracia, que sorprendieron desde el primer momento a los lectores de esta poesía, se añade, en nuevos y sucesivos ejemplos, un grave dón expresivo, empeñado en manifestarse, con hondura y originalidad, dentro de algunos de los temas más sugestivos de la lírica contemporánea.

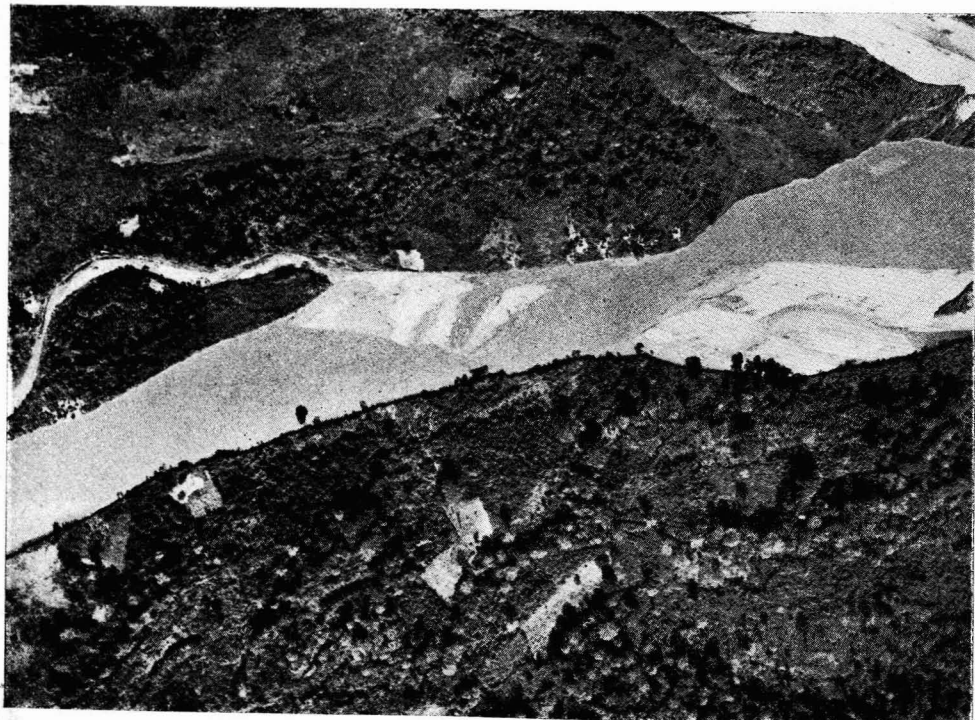
Carta de Bogotá

Por Fernando CHARRY LARA

La combinación de poemas y de trabajos en prosa que en *Si mañana despierto* se realiza, con asombro de algunos, obedece, a mi juicio, a un rasgo de la poesía de Jorge Gaitán Durán que cada vez tiende a acentuarse de manera más firme. Este aspecto sobresaliente es el de que su lírica busca, más allá de la palabra y de la imagen, ese innombrable momento en el que la emoción intelectual coincide con la tensión poética. No existe, a través de ella, exposición o raciocinio alguno, lo que, no importa la bondad o sugestión de las ideas, destruiría su naturaleza, su vocación de poesía. El verso no obedece a una intención discursiva: es un ardiente monólogo. Pero en la poesía de Jorge Gaitán Durán se reflejan problemas de la inteligencia

que, por su reiteración e intensidad, han entrado a formar ya parte de la experiencia más profunda del poeta.

Los fragmentos de un *Diario* acompañan a los poemas de *Si mañana despierto*. Son notas en prosa que no se proponen, exactamente, un designio poético inmediato. Mas en ellas aparecen algunos desarrollos que pudieran ser tomados como ampliación de los asuntos de su poesía. Entre ellos, el erotismo, entendido tanto en lo que se refiere al desnudo y deslumbrador momento de la conjunción amorosa como a sus proyecciones hacia la muerte, el vacío y la soledad humana. La invasión fúnebre penetra fantasmalmente dentro de dos seres que se consumen en un abrazo cálido. Una copa de terror bebe el aman-



El río Magdalena — "Hacia el azul del mar corró desnudo"

MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

JUAN SEBASTIÁN BACH Y EL PROBLEMA DE LA ORIGINALIDAD

Este somero estudio podría denominarse también: El problema de la originalidad, con un ejemplo ilustre. Porque realmente el caso de Juan Sebastián Bach no es un caso único en la historia de la música en cuanto a una originalidad que se encuentra aparentemente empañada por numerosos préstamos tomados de otros compositores. En nuestra época misma tenemos el caso de Stravinsky con su *Pulcinella* o su *Beso del Hada*, dos partituras en las que se utiliza paladinamente música de Pergolesi —en la primera— y de Tchaikowsky —en la segunda. La aparente falta de originalidad de Bach en numerosos casos no plantea, pues, un problema especial, un *problema Bach*, sino que es, en primer lugar, un rasgo tan típico como común de su época, y, en segundo, cosa que —como acabamos de recordar— acaece también en la nuestra.

El concepto, tan extendido, que hace del compositor un ser poco menos que sobrenatural, un semidiós o, cuando menos, un hombre que recibe de misteriosas regiones el dón de la inspiración, la materia misma de su música, lleva implícito un cierto concepto de lo que es la originalidad. Este concepto presupone que toda obra musical realmente valiosa es, necesariamente, una música insólita e inaudita en todos los planos de la estructura musical, o —si queremos decirlo de otro modo— es una obra que no se parece a ninguna otra, una obra, en fin, *original*.

El aficionado incapaz de profundizar en el análisis de la música tiende a juzgar las obras que oye por las melodías que la forman. Ello es algo muy natural, ya que en la audición el elemento que más fácilmente llega a nuestra percepción es, precisamente, la melodía, así como ésta es también el elemento que más claramente queda grabado en nuestra memoria y el que nos sirve para identificar cada obra. Los demás elementos que entran en la estructura musical son más difíciles de percibir y parecen ocupar un segundo plano en cuanto a su importancia. Ni la armonía, ni el esquema tonal, ni la instrumentación, ni el tejido contrapuntístico son fácilmente percibidos, y, por tanto, tienen menos importancia... para el oyente sin pretensiones profesionales.

Por tanto, lo primero que exigimos de una obra para que la consideremos original, es que su material temático, es decir, las melodías con las que está construida no se parezcan a las de otros autores ni aun a las de obras anteriores del mismo autor. Si un amigo nuestro —y pongo el caso de un amigo, porque es a los amigos a los que les tenemos menos respeto en estas cuestiones—, si un amigo nuestro, repito, escribe una obra musical, una sinfonía, por ejemplo, y descubrimos en ella giros melódicos o melodías enteras que nos recuerdan las de Beethoven o de cualquier otro compositor conocido, inmediatamente diremos que le falta originalidad, si no es que

sospechamos que es un plagio desvergonzado. En cambio, si ese mismo amigo compone una sinfonía con temas que no se parecen en nada a ninguna música que conocemos, aunque la estructura formal de la obra sea un calco de otra conocida, o aunque el sistema armónico que utilice sea en esencia el de otro compositor, no tendremos inconveniente en proclamar la originalidad de nuestro amigo. Y todo porque la melodía es lo que mejor podemos percibir, y esas otras cosas de la forma o de la armonía o de la orquestación nos resultan un tanto nebulosas.

Pero con todo este hablar de la originalidad lo que hacemos realmente es rondar otro tema no menos importante: el del estilo. Porque en el fondo ambos se confunden, aunque no debiera ser así. "El estilo es el hombre", se ha dicho ciertamente. El estilo, en música, es el modo que tiene de expresarse musicalmente cada compositor, o cada intérprete. Es un modo de ser que se traduce en un modo de conducirse, en un modo de hablar. Cada músico, por modesto e inhábil que sea, tiene el suyo. Es algo como la fisonomía: cada quien tiene la suya. Mi fisonomía es tan mía si no hay en todo el mundo una persona que se me parezca, como si hay miles que puedan ser mis sosias. Por eso es un error implicar la originalidad en el estilo. Estilo, todos lo tenemos; originalidad, eso muy pocos.

En la existencia del estilo hemos de considerar dos parámetros: el personal, el individual, y el general, colectivo o de época. En siglos pasados, la sociedad era más homogénea en cultura, costumbres, creencias y gustos. Consecuentemente, había un estilo artístico colectivo, común, dentro del cual se dibujaban las individualidades —los estilos individuales— de cada época. Ese hecho —tan alejado de nuestra actual realidad— hace que hoy nos resulte difícil distinguir entre las músicas respectivas de dos compositores pertenecientes a una misma época. Así, por ejemplo, no es fácil decir si esta música desconocida que estamos escuchando es de Bach o de Haendel o de Telemann; o si esta otra es de Mozart o de Haydn, cuando resulta que es de un hijo de Bach. Y todo se debe a que los rasgos estilísticos más vigorosos de esas obras son los comunes a todas las de su época, al contrario de lo que sucede en nuestro tiempo, carente de un fuerte estilo común, colectivo y abundante en cambio en fuertes estilos individuales. Por eso en este siglo nuestro nos parece que hay tantos compositores originales —auténticos o fingidos— mientras que en otras épocas —en todas, hasta llegar al Romanticismo— no conseguimos distinguir más de uno o dos compositores originales en cada una.

El caso de Juan Sebastián Bach ilustra todo lo que acabo de decir, aunque parezca que, justamente, Bach fue el músico más original de su época y todos sus contemporáneos unos meros imitadores

suyos. (Éste es un espejismo que nace de que, según nuestra educación, Bach es el primer músico de su tiempo y todos los rasgos estilísticos de sus contemporáneos han sido tomados de él.) Grave error. Pero advertiré, por supuesto, que juzgar ese criterio como un error no significa que Bach no haya sido un músico genial y profundamente original, aunque no en el sentido que solemos dar a este calificativo.

En primer lugar, Bach se nutrió de la tradición más inmediata, hasta el punto de que su figura viene a cerrar —no a abrir— toda una época. En eso es como Palestrina en el siglo xvi. Bach no es un innovador: se contenta con los procedimientos que le legó la tradición y con los que le puedan ofrecer sus propios contemporáneos. Así, por ejemplo, sucede con su repertorio de símbolos musicales a la hora de traducir de una manera plástica las palabras del texto al que pone música: acepta modestamente los clichés a la moda y los que, desde los viejos tiempos de la polifonía vocal, se han venido transmitiendo de generación en generación.

Bach fue un músico provinciano por su vida profesional. No fue nada viajero. El mundo más allá de su horizonte no le interesó para nada. Pero ello no significa que no haya estado atento a lo que hacían sus contemporáneos más ilustres, dondequiera que éstos se encontrasen. Y tomó de ellos lo que sintió que convenía a su propio arte. Así, por ejemplo, ciertos temas de Albinoni le parecieron utilizables, le resultaron afines con su propio pensamiento musical, y los tomó tranquilamente para algunas de sus fugas. Igualmente se interesó por las sonatas para violín de Bonporti, de lo que da testimonio el número de ellas que se hallaron copiadas de su puño y letra, aparte la influencia de ese compositor que se advierte en la *Tocata en Re mayor* para órgano y en la celeberrima *Fantasia cromática y fuga* para clave. Tampoco dejó Bach de estudiar de cerca las obras de Telemann, y la influencia de este músico en él aparece en el primer *Concierto de Brandeburgo*. De sus relaciones estéticas con Vivaldi hablaré más tarde.

Desdénso de la originalidad, preocupado esencialmente por el fenómeno sonoro, Bach utiliza con la misma tranquilidad y el mismo amor los materiales que le ofrece su propio numen y los que encuentra nacidos de otras plumas. Este descubrimiento en nada debe afectar nuestra admiración por su obra. Es cuestión de mera cultura, de mera perspectiva histórica el que cualquiera de nosotros, enamorado de una fuga de Bach, no pierda nada de su admiración por el compositor al descubrir que el sujeto de esa fuga pertenece a Albinoni. Porque no debemos ver ese hecho con nuestros ojos pecadores, maliciosos, de hijos del siglo xx, prontos a sospechar mala fe —es decir, plagio— donde no hay más que inocencia, buena fe, tranquilidad de conciencia. El buen Juan Sebastián utilizaba la música ajena con la conciencia muy tranquila, porque en su época la música era un bien común y nada tenía de malo que una obra ajena sirviese de base a una propia, en la que un nuevo concepto, una manera personal de ver las cosas —la originalidad, en fin— fuese, desde luego, lo principal. En nuestro tiempo sólo dos hombres pare-

cen haber vuelto a esa vieja actitud: Stravinsky y Picasso.

Por otra parte, nadie hace ascos a una obra musical de intención nacionalista, que utiliza temas tomados de la tradición musical de su pueblo. ¡Qué diríamos, si no, de la escuela rusa, de Grieg, de Liszt, de Falla, de Bartók! Y sin embargo tanta aparente falta de originalidad hay en ellos, en cuanto a los temas musicales que utilizan, como en ese Bach que se aprovecha de Albinoni, Bonporti o Vivaldi. Lo que en las obras nacionalistas admiramos y reconocemos como personal, original de cada autor, es el modo como éste trata los materiales ajenos. Pues bien, eso es lo que tenemos que considerar también en la obra de Bach que no utiliza melodías originales.

Pero en este problema de Bach hay un otro aspecto más apasionante y que por eso mismo quise dejar para el final: la utilización de obras enteras que no son suyas, sus transcripciones de obras ajenas. Los *Concertos* de Vivaldi transcritos por él constituyen el mejor ejemplo de lo que puede ser la revelación de toda una personalidad, de toda una originalidad, de todo un estilo, a contrapelo de otra personalidad, de otra originalidad, de otro estilo. Bach, según su intuición creadora se lo aconsejó, redujo algunos de esos *Concertos* de Vivaldi para clave solo o para órgano solo; pero en otros casos los amplió, por así decirlo, como es el caso del *Concerto* de Vivaldi para cuatro violines, que él transformó en un *Concerto* para cuatro clavicimbalos. Su proceder sólo puede compararse al de Stravinsky traduciendo a su propia, personal lengua lo que había dicho Pergolesi en la suya. En esas transcripciones de Bach la música de Vivaldi está rehecha. Donde Bach considera que puede hacer más densa la armonía o introducir un contrapunto, allí pone su mano, que no tiembla, ciertamente. Y ni él, ni nadie en su época pensaron lo que quizá muchos de nosotros pensaríamos: que eso era toda una profanación. Y mucho menos pudieron pensar que fuese robo o plagio.

Pero podríamos preguntarnos a qué fin Bach emprendía semejantes tareas, en lugar de escribir música enteramente suya. La pregunta nos da, precisamente, la diferencia de concepto que hay entre la época de Bach y la nuestra. En tiempos de Bach —como ya dije— la música no era de propiedad tan exclusiva de cada compositor como lo es hoy. Pero todavía más interesante es el hecho de que en aquellos tiempos el compositor todavía conservaba de los tiempos medievales la idea de que era simplemente un artesano, no un artista, que decimos hoy. Por tanto, lo que interesaba era el oficio, la obra bien hecha, no el hombre que la hacía. Y así, si Bach encontraba tarea en la transcripción de un *Concerto* de Vivaldi, a ella se entregaba, despreocupado de la originalidad, esa cosa que tanto nos preocupa a nosotros. Una vez realizada empeñosamente la tarea, puesto en ella todo lo que el hombre podía poner de su parte, la originalidad se le daba por añadidura, como don que es y no cosa agenciada por la industria del hombre. Esa originalidad humilde, oculta, que hay en esas obras de Bach es lo que las distingue de su punto de partida, de las de Vivaldi.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Al hablar en un mismo artículo de dos films tan diferentes como los de Kawalerowicz y Cottafavi no pretendo, naturalmente, establecer entre ambos otro común denominador que no sea el del buen cine. Y la ocasión me parece buena para insistir en un hecho: a efectos estéticos, la distinción entre el llamado cine comercial y el cine "de intención ideológica" no aclara nada. Desde luego, todos estamos de acuerdo en desear para los cineastas las condiciones de trabajo en las que hace su obra un Kawalerowicz y en rechazar las limitaciones dentro de las que debe expresarse un Cottafavi. Pero partir de ello para establecer jerarquías de calidad podría conducirnos —como ha conducido a muchos durante mucho tiempo— a hacer una crítica que no sería tanto del cine mismo como de las intenciones con que el cine se realiza. No todos los cineastas polacos tienen el talento de Kawalerowicz. Y, por otra parte, no es la primera vez que en el conjunto del cine mercantilizado al máximo, surge un Cottafavi. En el cine, un realizador puede ser libre o puede ser esclavo a pesar de los modos de producción que favorecen el ser una cosa o la otra. Empecemos por hablar de la obra de un cineasta libre que trabaja dentro de una cinematografía libre.

MADRE JUANA DE LOS ANGELES (*Matka Joanna od aniolow*), película polaca de Jerzy Kawalerowicz. Argumento: J. Kawalerowicz y Tadeusz Konwinski. Foto: Jerzy Wojcik. Música: Adam Walancinski. Decorados: Roman Man. Intérpretes: Lucyna Winnicka, Mieczysław Voit, Anna Ciepielewska, Maria Chwalibog. Producida en 1960 (Film Polski).

Jerzy Kawalerowicz tiene en común con su compatriota Andrzej Wajda (de quien he podido ver *Canal* y *Cenizas y diamantes*) la lucidez y la pasión que caracterizan al verdadero antidogmatismo. No se puede atacar al dogma sin una suerte de desgarramiento doloroso, porque todos llevamos en nosotros mismos al dogmático que se resiste a ver las cosas tal como son.

El padre José de la película de Kawalerowicz va a un convento de monjas con el propósito de liberarlas del demonio que las posee. Otros religiosos han tratado antes de hacerlo y han sido, a su vez, endemoniados. El padre José conoce a la superiora, Madre Juana de los Angeles, y se horroriza ante el espectáculo de la mujer poseída. Pero su horror, en el fondo, surge ante la evidencia de que la mujer está poseída por sí misma, por su propia naturaleza humana. Y el padre José, fascinado por la mujer, descubre con un horror aún mayor que él, a su vez, es presa de los impulsos, de las apetencias carnales en las que se reconoce la presencia del demonio. Al final, no habrá para él otro camino que el de llevar la idea del pecado compartido, de la solidaridad en el demonio, a la acción del sacrificio y, así, asesinará a dos simples hombres de pueblo.

Contra mi costumbre, he considerado de interés en este caso dar un pequeño resumen de la historia del film (que Kawalerowicz sitúa en la Polonia del siglo XVI, basándose en un cuento pola-

co en el que se relata el suceso de las posesas de Loudun, Francia), porque quizá *Madre Juana de los Angeles* no sea exhibida públicamente en México y, por lo tanto, deben darse al lector ciertos elementos anecdóticos; y además porque es preciso comprender que el espectáculo que contempla horrorizado el padre José es el mismo que despierta el interés y la pasión del cineasta: el espectáculo del ser humano liberado. Esa liberación todavía hoy sigue siendo atribuida a demonios que llevan distintos nombres según el dogma que los anatematiza. De ahí el valor universal del film de Kawalerowicz y, a la vez, su auténtica actualidad.

Lo humano en *Madre Juana de los Angeles* se reconoce por el ejercicio de una fascinación y ello es lo que da al estilo de Kawalerowicz toda su fuerza. En realidad, el espectáculo del hombre liberado a sí mismo es siempre fascinante, desde el momento en que se alcanza cierta identificación de lo interior y lo exterior, una evidencia del ser en todo lo que éste tiene de insondable y misterioso. Kawalerowicz encuentra en Winnicka una actriz capaz de sugerir, a través de sus espasmos de poseída, toda la poesía del erotismo desatado. Los dignatarios eclesiásticos, al convocar a Madre Juana y a sus compañeras para exorcizarlas, tratan de hacer valer, en oposición a la de las mismas mujeres, la fascinación exterior, fabricada, del rito religioso. En esa escena, escandalosamente bella, vemos que la frialdad del recinto, los gestos graves de los curas, acaban por provocar en Madre Juana de los Angeles un efecto totalmente contrario al previsto. La sensualidad desbordante de la mujer es excitada, incluso, por aquello que se supone debe serenarla. Y, en general, podemos decir que el mérito de Kawalerowicz es el de haber sabido mostrar cómo la atmósfera asfixiante del ascetismo católico puede, gracias a un "salto cualitativo", transformarse en propicia al desenfreno sensual. No me dejarán mentir ciertos casos de éxtasis místico. Por lo tanto, es el logro de esa atmósfera la máxima virtud de la película.

Sería una lástima que ese film, obsesivo, fascinante pese a algunas desigualdades de orden técnico y formal, no pudiera ser conocido por todo el público. En efecto, como lo ha dicho Kawalerowicz, *Madre Juana de los Angeles* no es una obra deliberadamente antirreligiosa, de la misma manera en que no es pornografía el cuerpo desnudo de una mujer bella, por sí mismo. Los efectos —negativos o positivos, según quien los aprecie— que pueda producir no serán sino los efectos que produce la verdad. Y allá cada quien con su conciencia.

MESALINA (*Messalina*), película italiana de Vittorio Cottafavi. Argumento: Ennio de Concini, Mario Guerra, Carlo Romano. Foto: (color) Mario Scarpelli. Música: Angelo Lavagnino. Montaje: Luciano Cavallieri. Decorados: Franco Lolli. Intérpretes: Belinda Lee, Spyros Focas, Gian Carlo Sbragia, Arianna Galli, Carlo Justini. Producida en 1959 (Emo Bistolfi).

La esposa del César no sólo debe ser honrada sino parecerlo. Ya que hablamos de un film sobre el Imperio Romano no está de más citar esta frase a propósito de Vittorio Cottafavi. El día en que a este hombre le sea dado escoger un guión más o menos bien trazado y un poco inteligente, seguirá siendo un gran realizador de cine y, además, lo parecerá. Pero, por ahora, quizá sea demasiado pedirle al público que advierta las bellezas de un film como *Mesalina* tras una primera portada de diálogos y situaciones que lo identifican a simple vista con el cine "comercial" más abyecto.

El defecto fundamental de *Mesalina*, como el de *La revuelta de los gladiadores* y el de *Las legiones de Cleopatra*, películas también de Cottafavi exhibidas en México, se deriva de la no correspondencia entre una realización libre, valiente e inspirada, y un guión en el que se acumulan los tristes lugares comunes del cine pseudo-histórico y pseudo-erótico vergonzante. Es verdad que el arte de Cottafavi trasciende en muchos casos tales desventajas. Pero si ese arte nos recuerda en algunos aspectos al de Fritz Lang, hay que reconocerle al maestro alemán la habilidad de partir de guiones (recuérdense *El tigre de Eshnapur* y *La tumba india*) que no pretenden ser otra cosa que vehículos para la expresión poética del realizador y, así, el genio o el talento se hacen evidentes con naturalidad y sin obstáculos.

Dicho todo lo anterior, puedo afirmar que vi *Mesalina* con gran placer. Toda la película está presidida por una idea del cine moderno que quizá autorice a especular sobre cierta *negación de la negación* dialéctica. En efecto: este cine de planos alejados y aparentemente fijos podría identificarse con un cine primitivo que fue *negado* en su tiempo por el arte mudo de los *close ups* (acercamientos), los movimientos "conceptuosos" de cámara y el montaje ideológico: El cine que hoy se empeñan en mantener vivo algunos realizadores "de mensaje" y que suele producirnos una sensación de agobio, de falta de espacio y, por lo tanto, de falta de libertad como espectadores. Pero entre el cine primitivo y el de Cottafavi (o el de Lang, o el de Preminger) se establece una clara diferencia cualitativa gracias, precisamente, al hecho de que entre uno y otro ha existido el *arte mudo*. Es todo el acervo de un Eisenstein el que permite ahora a Cottafavi alejarse de nuevo de los personajes y hacer casi invisibles, por lo discretos, los movimientos de cámara — sin que en ningún momento tengamos la impresión de estar ante una representación teatral fotografiada al estilo de *El asesinato del duque de Guisa*. La segunda negación está enriquecida por toda la experiencia acumulada en la primera, y si Cottafavi prescinde del *close up* no es ya, como en tiempos del *Cinema d'Art*, por desconocimiento de su posible empleo. Creo que en todas las artes se producen tales retornos a las formas originales, retornos que se particularizan por el grado superior de conciencia que representan. Y no está de más señalar que los pocos *close ups* de Cottafavi, precisamente por ser pocos y no abusivos, tienen toda la belleza que corresponde al privilegiado primer plano. Una belleza que ya habíamos olvidado. Lo mismo pasa con los movimientos de cámara. Nuevamente estamos ante un cine en el que la forma

corresponde y se liga al contenido *por necesidad*. Recordemos que el contenido no es la anécdota.

Situado a una distancia conveniente de sus personajes, Cottafavi puede, así, *verlos*. Y consigue que la convencional Mesalina del guión se transforme en una auténtica mujer fatal, con todo el hechizo misterioso que debe serle propio. Entre los personajes y los decorados se establece una suerte de mutua determinación trágica que es la misma que nos fascina en las viejas películas interpretadas por las grandes *divas* italianas. Pero, de aquel cine primitivo se han descubierto sus bellezas gracias al tiempo, ya que en su momento nadie tuvo conciencia de ellas, ni siquiera sus creadores. En cambio ahora, cuando se nos muestra a Mesalina desnudándose para entregarse a un hombre, Cottafavi utiliza un tapiz negro como fondo no para simbolizar nada, sino porque sabe que ese tapiz da una dimensión trágica y poética a la entrega de la mujer. Y reflexiones semejantes podrían hacerse en torno a las escenas de muerte violenta que, como es de suponer, se prodigan en el film. En realidad, muy pocos cineastas podrían presumir de saber retratar el amor y la muerte como Cottafavi. (El amor y la muerte... ¿no son éstos precisamente los temas universales del cine

de siempre?) Cottafavi es un cineasta de prodigiosa inventiva. Sin caer en el simbolismo apriorístico de un Yutkevich en *Otelo*, por ejemplo, es evidente que sabe dar a cada uno de los elementos formales que utiliza un significado y una función. *Mesalina* es una película *roja* porque en este color Cottafavi descubre implicaciones secretas, referencias a la sangre derramada de los muertos o a la pasión erótica.

Mesalina se entregaba a los hombres por cálculo, pero se entregaba de verdad, como una vampíresa. Y Belinda Lee, desgraciadamente muerta en un accidente de automóvil, nos da muy bien esa imagen de la mujer a la que todos los hombres amamos a pesar de nosotros mismos y a la que todas las demás mujeres no pueden menos que odiar. Es la imagen eterna y obsesiva del amor *perverso*, del amor subversivo que ningún orden podrá reglamentar. El cine volverá una y otra vez al mismo tema y muchas de las mejores fechas de su historia serán aquellas en las que una mujer fatal habrá sabido ser *vista*. A riesgo de escandalizar a muchos, me trevo a predecir que cuando nadie se acuerde del *Juicio en Nuremberg*, de Kramer, los espectadores de los cine-clubs futuros se asombrarán de que las bellezas de *Mesalina* hayan pasado desapercibidas.

TEATRO

Prostibulario II

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

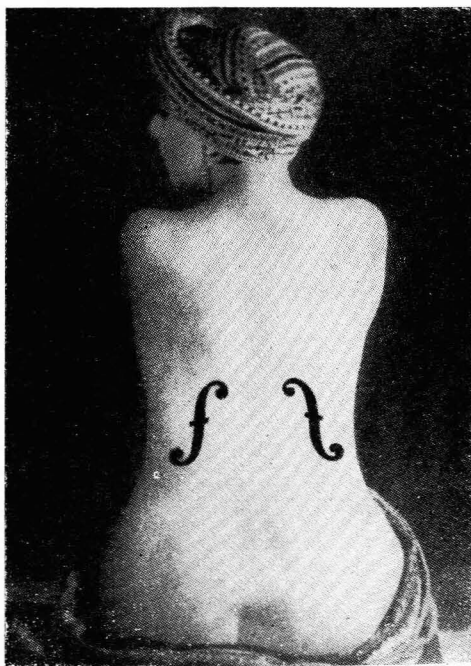
"Hay tantos hombres que me persiguen, que no sé ni cuál escoger, y como todos saben que me encantan las camelias, me regalan camelias, y es por eso que cuando voy por la calle, la gente me señala con el dedo y dice: 'Allí va la Dama de las Camelias'."

—Margarita Gautier
[según Jorge Ibargüengoitia]

"Según los tratadistas —nos dice Don Plácido de la Torre en su interesante libro sobre el tema— hubo una época en

la que los hombres palidecían de amor, pero la timidez sellaba sus labios." Tal fue el caso de Apolonio de Megara, que fue expulsado de la Corte de Bradenburgo, cuando se negó a hacerle una declaración amorosa a una pérfida dama que gozaba de influencias en la región. Pero las modas pasan, afortunadamente, y también los modos de ser, y el problema que confronta nuestra sociedad actual no es el de la palidez, ni el de la falta de comunicación, sino algo que podría formularse de la siguiente manera: ¿quiénes son las prostitutas, en dónde viven, y en qué piensan?¹

Los datos que nos ofrece nuestro arte naturalista son bastante turbios. ¿Quién no recuerda la inolvidable película de Stanley Epsom, con fotografías de William Johnson, según un argumento de Bill Holliday, en la que el gran Basil Durrell trabajó como ayudante del tras-punte y la conocida Rikki Pacciotta fue *Script Girl*, intitulada *El Puente de Waterloo*? Trataba de la prostitución. En esta película, Vivian Leigh y una amiga suya pierden su trabajo en un *corps de ballet* que dirigía la Ousvanskaya, por quedarse en Londres esperando a Robert Taylor que se había ido a la guerra. Él, sabedor de los peligros que amenazan a las muchachas sin trabajo ni dinero, le escribe a su madre pidiéndole que busque a Vivian Leigh y se encargue de que



Donna immobile (vista dorsal)

¹ Algunas autoridades han agregado una cuarta pregunta: ¿cuánto cobran?

nada le falte. Las dos mujeres hacen una cita en un salón de té, pero quiere el destino que la joven compre un periódico al entrar en el lugar de la cita y vea entre la lista de bajas del ejército el nombre de su novio. Se desmaya. Para revivirla le dan un cognac, y cuando llega su futura suegra, la encuentra histérica y con aliento alcohólico. Vivian Leigh no se atreve a decirle a la madre de su novio que acaban de matar a su hijo, así que produce muy mala impresión y pierde el apoyo y la amistad que tanto le hubieran servido. Después viene una época en que está enferma, y como hay necesidad de comprar medicinas y no hay dinero, la amiga se dedica a la prostitución. Cuando Vivian Leigh está más o menos restablecida, se va a la calle con el objeto de dedicarse al mismo oficio. Pasa el tiempo. Vivian Leigh, ahora completamente sana y resignada, entra en la estación de Waterloo buscando trabajo, cuando se encuentra con Robert Taylor, cuyo nombre había entrado en la lista de bajas por equivocación. El idilio sigue como al principio, ignorado el episodio de la prostitución: ella trata de olvidar, la suegra ha comprendido por qué estaba tan mal aquel día y la ha perdonado, y a él ni por la cabeza le pasa que haya algo irregular. Pero sir Aubrey Smith, que por supuesto es el coronel del regimiento, echa todo a perder con una estupidez bien intencionada: le dice a ella que la acepta, que está encantado con ella, porque a pesar de ser *a dancer!* en su rostro se nota la pureza de sus costumbres y la mujer de un capitán de Northumberlanders debe ser pura. Ella se tira abajo de una ambulancia, llevando apretado en su mano una especie de buda que él le había regalado. Aquí tenemos un ejemplo de lo que Don Plácido de la Torre ha catalogado bajo el título de *La putain malgré elle*, al que también pertenece el personaje que encarna Marga López en *Salón México*, que se dedicaba a esos menesteres con el objeto de darle a su hermanita la educación que se merecía en una elegante escuela de monjas.

Otra especie muy diferente es *La inamorata*. Es la más abundante de todas las conocidas; a ella pertenecen desde Margarita Gautier hasta una que inventé yo y que no recuerdo cómo se llamaba, pasando por Dedè d'Anvers, Raquel la de Basurto, Nieves la de Mihura, Irma la dulce, y otras. A diferencia de la *Malgré elle*, la *Inamorata*, ejerce su profesión tranquila y (debemos suponer) eficientemente, suele inclusive mantener a algún zángano, a veces encarnado por Marcel Dalio, y a veces, también, aunque pocas, está enamorada de ese zángano, como en el caso de Raquel, pero esto es una excepción, porque generalmente se enamora de o toma *une penchant sentimentel* por un grandote, que o no se ha dado cuenta de que ella es prostituta, o bien sufre porque lo sabe, o bien está en manos del zángano, que le hace la vida pesada y acaba por aniquilarlo, como era el caso de Giovanni Pimpinelli en la inolvidable película de Jean Krapp. En el caso de la *Inamorata* que yo inventé, ella estaba enamorada de un hielero, y se pasaba la vida contándole mentiras para que no se diera cuenta de cuál era su oficio, hasta que un día fueron a tomar unas cervezas, y cuando ella despertó de la borrachera estaba en



Inamorata (vista frontal)

un hotel, llena de moretones, con el hielero al lado, y ella con la angustia de que durante el *lapsus* hubiera dicho algo que no sirviera. Este personaje desapareció del mapa, porque estaba en una obra escrita *ad hoc* para el Seguro Social, que funciona en un mundo en donde las prostitutas son inexistentes (como las monjas en la Constitución Mexicana), y hubo que cambiar su oficio por el de lavandera o algo.

Otro es el caso de la *Donna immobile*, que es la mujer con pasado, que en determinada época de su vida, y como por distracción, tuvo un desliz. El hombre que la atrajo siempre muere de una manera violenta, como por ejemplo, en un accidente automovilístico, y ella sigue sus relaciones maritales como si nada hubiera pasado (es una mujer con hijos y su marido la idolatra), hasta un día en que recibe una misteriosa llamada telefónica en la que la citan para "hablar de algo que le interesa": es un chantage. Alguien los vio, a ella y al muerto, y ahora quiere dinero a cambio de no decir nada. Ella pide al marido para comprar una máquina de escribir, y paga el chantage. La primera vez; porque como ocurre en estos casos, a los ocho días el chantagista quiere más. A la tercera vez, ella va a ver a su costurera y le dice que necesita algo de dinero para pagar la renta. Una hora más tarde, está en la cama con un comerciante calvo.

La *Donna immobile* suele pasar ratos en estas entrevistas, pero su abnegación la lleva a sacrificar todo por la tranquilidad de conciencia de su marido. Así siguen las cosas, hasta que un buen día la llama la dueña del establecimiento y le dice que hay un nuevo cliente, y le pide esmero. Ella entra en un cuarto y se encuentra frente a su marido. Se miran mutuamente, como sólo se pueden mirar dos gentes en una situación tan difícil. Se cierra la puerta. Se oye un disparo. Las demás pupilas se congregan alrededor de la puerta, que se abre y aparece Amadeo Nazzari, llevándola a ella en brazos, sangrienta. "*Permesso, è mia moglie.*"

Por alguna razón misteriosa, se supone que cuando las mujeres de vida disipada llegan a la edad madura, alcanzan una sabiduría que está enteramente en desacuerdo con los datos científicos, y se convierten en una especie de Sócrates de los sentimientos humanos, dispuestas a impartir sus conocimientos a los inexpertos. Esta especie se llama *Lena socrática* y es la más detestable de todas.

Pero puede establecerse como regla general, que cuando la prostituta tiene alguna cualidad relevante sufre a causa de su condición, ama intensamente, como si fuera decente, y muere joven, de un balazo o de tuberculosis, porque —como todos sabemos— EL QUE LA HACE LA PAGA.

LOS LIBROS ABIERTOS

EXPLICIT: José Moreno Villa, *Voz en vuelo a su cuna*. Edit. Ecuador. México, 1961. 110 pp.

NOTICIA: Moreno Villa, aunque tenía algunos años más que los poetas españoles "del 27", pertenecía espiritualmente a aquella generación. Nació en 1887, en Málaga, y murió, exiliado, en México, en 1955. Hombre de talento, gran cultura y finísima sensibilidad, tenía además la virtud señera de la bondad. Escribió los siguientes libros de versos: *Garba* (1913), *El pasajero* (1914), *Evoluciones* (1918), *Colección* (1924), *Carambas* (1931) y, en México, *Puerta severa*, *La noche del verbo* y una antología, *La música que llevaba* (1948). En prosa nos dejó unas narraciones, *Patrañas*; un libro de estampas neoyorquinas, *Pruebas de Nueva York*, y unas memorias de misterioso encanto, *Vida en claro*, que, como él mismo decía, definiéndose, "no respiran agonía, sino suave complacencia". Escribió también diversos ensayos, una interesante monografía, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos de los siglos xvi y xvii*, y un sugestivo libro sobre el arte de México, *Lo mexicano*. Fue pintor apreciable, e incurrió también en el teatro. Atento a todo, joven siempre, su curiosidad —inquietada y reflexiva— era universal. Llevando dentro un riquísimo bagaje lírico fue incapaz de escribir un poema definitivo. Ortega y Gasset lo definió como uno de esos "hombres que son un estilo". Siempre estaba y está por encima de su obra. Murió abrumado de nostalgia española.

EXAMEN: Este libro, *Voz en vuelo a su cuna*, iba a ser editado en España; de Málaga se lo pidieron. De ahí su título nostálgico y melancólico y, para quien tuvo el privilegio de conocerlo, doloroso. Lo componen más de setenta poemas de rima blanca o asonante, llenos de recuerdos y nostalgias, y de sutil ironía, fresca y cordial. Lo había dicho ya en *Colección*: su poesía era, y siguió siendo hasta su muerte, "poesía directa, fresca, jugosa". No por ello dejaba de ser reflexiva. Pero se resistía a trabajar sus versos, a cincelarlos, a separar de ellos lo que, después de pasada la emoción creadora, pudiera embarazarlos. Muchos de sus poemas son, pues, aunque se descubra en ellos cierta gracia mágica, borradores del poeta genial que pudo ser. Esta *Voz en vuelo a su cuna* complementa a *La música que llevaba*, si tal puede decirse de un libro que no añade gran cosa a la conocida antología. Toda su compleja diversidad y esa gran elegancia espiritual estaba ya dada. Añadamos solamente que, en la entrada de este libro póstumo, podemos leer aquella extraordinaria elegía que nos leyera León Felipe en la inauguración, póstuma también, de la exposición de pinturas de Moreno Villa, hace ya varios años, en los salones del Ateneo Español. La voz de León Felipe, todo ternura y emoción fraternal, era, por supuesto, el mejor pórtico de este libro. Como epílogo, Juan Rejano hace una atinada semblanza lírica y personal de Moreno Villa. Nada hemos podido añadir en esta nota.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—F. A.

EXPLICIT: Rosa Chacel: *Ofrenda a una virgen loca*. Universidad Veracruzana (Col. Ficción, núm. 32). Jalapa, 1961.

NOTICIA: Rosa Chacel pertenece a la generación literaria española que más hondamente fue dañada por la guerra civil; la de aquellos escritores que empezaban a dar forma a su obra cuando fueron arrancados de su país por el exilio. Los que estaban ya formados, los que se formaron del todo, literariamente, en otros países a los que su obra se incorporó, pudieron encontrar o mantener una unidad en su trabajo, aunque a veces con mucho esfuerzo. Pero estos que no habían echado todavía raíces bastante hondas en su suelo literario, pero que tenían ya las suficientes para hacer difícil el trasplante, se encontraron en general en una situación desconcertante: con su obra cortada en dos: un pedazo de cada lado del mar, un pedazo de cada lado de la guerra.

Instalada en Argentina desde poco después del fin de la guerra civil, Rosa Chacel se incorporó con bastante vitalidad a la vida literaria de aquel país, en algunas de cuyas revistas más importantes colaboró durante mucho tiempo. Más o menos respetada y admirada, es evidente sin embargo que no se le dio el lugar que merecía. En España había publicado un par de novelas y algunos poemas, que allí eran un buen principio para cimentar una reputación, pero que en América no contaban. Volver a empezar esa cimentación cuando se tiene un pasado, es muy difícil y es demasiado inclasificable para los que están haciendo la misma cosa en su ámbito natural y para los críticos y espectadores de éstos. Magnífica traductora y ensayista original, Rosa Chacel fue quizá más apreciada por estas virtudes que por el primer libro de cuentos que publicó en Buenos Aires, *Sobre el pielago*, verdadera obra maestra del género en nuestra lengua. Recientemente se publicó también en Buenos Aires una novela de Rosa Chacel, *La sinrazón*, que ha pasado prácticamente inadvertida; es sin duda una novela "difícil", no porque sea oscura o abstrusa, sino porque no recurre a ninguno de los tópicos o de las recetas estilísticas de moda; aunque no deja de ser sorprendente que el mismo público que es capaz de

buscar la aguja de un tenue hallazgo en el descomunal pajar de las llamadas antinovelas (fr. *anti-romans*), se sienta de pronto debilitado para internarse en este libro, selvático sin duda, pero con hallazgos más sustanciosos.

EXAMEN: El libro que ahora publica la Universidad Veracruzana reúne cinco relatos escritos en muy diferentes épocas y, quizá por ello, algo desiguales. El que da título al volumen es, a mi juicio, una falla. Podría ser una magnífica página de diario, un relato verbal interesante, pero como "cuento" no acabó de tomar estructura. "Balaam" tiene una buena presentación del ambiente y numerosos hallazgos, pero da la impresión de que la anécdota se separa del tratamiento, de que es poco para ese tratamiento.

Los otros tres relatos son de primera calidad. "Lazo indisoluble", alegoría, claramente establecida por el título, del matrimonio, es el relato casi insoportable del suicidio de dos novios que se arrojan al río atados con una cuerda por la cintura. La justeza de todos los detalles de esa agonía, desde la heroica decisión hasta la mortal paz última, pasando por todos los matices de la lucha ciega; detalles sostenidos en un constante tono álgido, hacen que este relato produzca un profundo impacto en la imaginación.

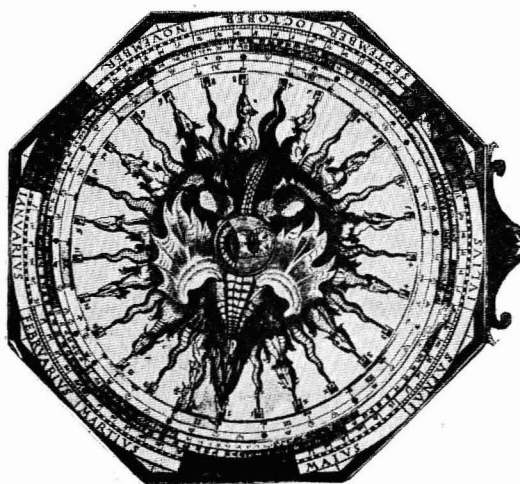
"Transfiguración" es un magnífico ejemplo de lo que constituye quizá el estilo más peculiar de Rosa Chacel: esa capacidad de plasmar en un relato nada "hermético", sino claro y fluido, acontecimientos verdaderamente inaprensibles, verdaderamente *inefables*, que se funden sin violencia alguna en el ambiente, siempre luminoso, siempre extraordinariamente corpóreo y cálido, donde la autora los coloca. Así, en este relato, después de la escena, tan corpórea y "respirable", de la llegada, en la noche del campo brasileño, la historia de esa mujer que se va sintiendo dominada por una extraña comunión en una atmósfera adivinada en la vida de los niños de la casa, y encarnada en una persona nítidamente presentida y nunca conocida; esa historia que casi "no se puede contar" se inscribe con toda naturalidad en el ambiente magistralmente captado, como una realidad que no es de otro orden que ese campo, ese sol y esos seres familiares.

"Secreto manifiesto" presenta la misma maestría en un ambiente y una historia diferentes. La vida del Grand Hotel de la costa Amalfina, las escenas del pueblecito de pescadores, están tratados con el mismo poder evocador. Y la historia de la mujer de mundo que, ante el niño paralítico, se ve sacrificada y al niño salvado; la historia, luego, de la larga curación, con la magnífica escena del examen improvisado del médico turista y las frases finales del extranjero a quien la madre cuenta la historia, y que no ve el milagro por ningún sitio; todo eso está relatado de una manera verdaderamente impecable.

Nos parece pues que un libro que contiene por lo menos tres relatos de primera calidad, merece la

CALIFICACIÓN: Excelente.

—T. S.



L'Europa Letteraria, la excelente revista que dirige en Roma Giancarlo Vigorelli, publica un texto de Emilio Cecchi, *Una letterina inedita de Joyce*, seguida del primer juicio italiano sobre *Ulysses*, que el mismo Cecchi escribió en 1923. Nacido en 1884, autor de *Pesci rossi*, *Pittura italiana dell' Ottocento*, *L'osteria del cattivo tempo*, etcétera, Cecchi, divulgador de las letras anglosajonas, creó, al iniciarse la tercera década del siglo, un nuevo estilo de prosa artística que convirtió en un género literario el simple artículo de periódico. Son éstas las palabras de Cecchi: "A principios de 1923 un amigo me dio a leer el *Ulysses* de Joyce que acababa de publicarse en París, pero que era difícil encontrar en Italia. De aquella primera lectura publiqué una impresión en la *Tribuna* (Roma, marzo 2 de 1923). Pasado un mes, recibí la cartita de Joyce que reproduczo a continuación. Escrita en magnífico italiano, contiene una referencia a un artículo o ensayo mío que debió aparecer en el *Convegno* de Milán y que, por una serie de contratiempos, no fue escrito jamás. Hay que explicar la alusión a los tordos en la carta de Joyce. En un párrafo de mi 'strafiletto' (como él lo llama) y que no era más que una irónica columna de *Libri nuovi e usati*, escrita en la *Tribuna* con el pseudónimo *Il Tarlo* (La Polilla), sostuve que de toda la obra anterior de Joyce la prioridad de la traducción italiana correspondió al drama *Exiles*, a preferencia de *Dubliners* y sobre todo del *Portrait of the artist*. Linati —escribí— hizo la traducción de *Exiles* y todavía no me explico por qué quizo derrochar su trabajo estilístico en torno a un drama ciertamente notable y bello en algunas escenas, pero no muy importante ante el total de la obra de Joyce. He encontrado como única explicación —y la ofrezco por lo que vale— el hecho de que Linati debe de ser como aquellas personas ávidas y egoístas que cuando ven sobre la mesa el asado de tordos con papas, lo prueban y empiezan a decir, batiendo el tenedor, ¡qué buenas están las papitas!, para distraer la atención de los comensales y acabarse los tordos en santa paz. Respecto a los tordos, y el avestruz de la siguiente carta, no hace falta decir que se trata de *Ulysses*."

26 Avenue Charles Floquet, París VIII.

Distinguido colega,

Le agradezco profundamente su *strafiletto* [sic]. Espero haya recibido el ejemplar de la primera edición que he solicitado le envíe la casa editora de Londres. Leeré con mucho interés su artículo en el *Convegno*; pero como ingresaré mañana al hospital para una operación del ojo (iridectomía), y no sé dónde iré a parar después, le ruego enviar recorte (junto con otro para Londres) a la casa editora: Shakespeare & C., 12 Rue de l'Odéon, a mi nombre. Siento no tener noticias de Linati. Salúdelo de mi parte si lo ve. Espero que el tordo o —si me permite rectificar su alusión ornitológica— el avestruz, no les haya hecho mal. Con muchos saludos y mi agradecimiento, créame su fiel amigo.

James Joyce
Abril 2 de 1923

Para favorecer la lectura de la carta de Joyce, *L'Europa Letteraria* reimprime la nota crítica que Emilio Cecchi —primero en Italia y uno de los primeros en Europa— dedicó a *Ulysses*, y que no ha incluido en ninguna de las ediciones de su libro *Scrittori inglesi e americani*. Comprobarán, quienes se interesen por la obra de Joyce, que la nota de *Il Tarlo* no ha perdido su vigencia ni su anticipación, cuarenta años después de haberse escrito.

"Por cortesía de un amigo francés, he podido leer *Ulysses* de James Joyce (Editorial Shakespeare and Company; edición de mil ejemplares), y quisiera añadir, a simple título informativo, algo más a todo lo que he venido hablando de Proust, con el cual, en sus trabajos anteriores (*Dubliners*, *A portrait of the artist as a young man*; Editorial 'The Egoist', Londres) y en este *Ulysses*, Joyce tiene cierta semejanza." Siguen aquí las líneas acerca de los críticos y los tordos que hemos leído anteriormente. A continuación, agrega Cecchi: "Así me he dado cuenta de que los críticos igualmente refinados sólo elogian los libros malos, porque los buenos los reservan para su propio disfrute, en la noche, a la luz de una vela. El amor del arte, como los otros amores, también ofrece degeneraciones. Y no hay que burlarse nunca de un hombre que ostenta

una mujer fea; probablemente es un falso Don Juan que, dejando en casa a la mujer, corre a un barrio lejano a buscar a las Tres Gracias. Volviendo a *Ulysses*, no me parece que haya sido apreciado hasta ahora. Es un grueso volumen de cerca de setecientas páginas en octavo; impreso en Francia, como los libros anteriores fueron impresos (y también perseguidos) en Norteamérica, por el mismo motivo que en Inglaterra los consideraban inmorales. Lo venden al precio de trescientos francos, lo que explica por qué ninguno de nosotros ha escrito acerca de él y menos aún lo ha leído. En Italia sólo los analfabetos pueden gastar trescientos francos para llenar su deseo de leer un libro. Pero este asunto de los trescientos francos podría hacer creer que Joyce es de aquellos autores de cenáculo que publican sus libros fuera de comercio, forrados en terciopelo y con ilustraciones obscenas. Nada parecido, Joyce trabaja en serio. Católico, irlandés, ya de edad madura (nace en 1882); cargado, me dicen, de familia, ha tenido una vida errante y difícil. Fue por algún tiempo profesor, suponemos, en la Berlitz School de Trieste. Sus libros no han llegado al gran público, y si hasta ahora tuvo exégetas como Ezra Pound, Valery Larbaud, Rich, Aldington, Linati, no se envanece de todo esto, y señala abajo otros inconvenientes de su existencia.

"*Dubliners* (1914) es un libro de relatos, o mejor, de retratos, sobre la gente pobre de Dublín: borrachos, adolescentes maltratados y desamparados, asesinos y prostitutas. En un estilo que todavía resiente la influencia de Maupassant, de los Goncourt y los neonaturalistas, Joyce se pone en contacto con el propio mundo, se diría que lo palpa y comienza a sondearlo, para encontrar lo que le importa. Porque en este volumen que aparenta ser una colección de no-

velas, nada está más lejano de las intenciones de Joyce que el deseo de colorear y matizar las tramas. Cuando en 1916 publica su segundo libro, *A portrait of the artist as a young man*, de fundamental importancia, si alguien guardaba dudas respecto de sus intenciones, podía ya entonces verlas con toda claridad. Joyce, por un tiempo, fue neonaturalista, porque este procedimiento lo ayudó a descubrir y aislar la materia que tenía verdadero interés para él. Una vez encontrada esa materia, naturalismo y neonaturalismo no reaparecen más. El tono de la obra es lírico y autobiográfico; el procedimiento, si puede hablarse de procedimiento, es teológico, quiero decir, casi semejante a los tratados casuísticos jesuitas y a los grandes escritores católicos. Porque en Joyce, que fue educado en un colegio de jesuitas, es evidente una enorme cultura clásica y una exquisita preparación literaria; pero en grado todavía más amplio, la fuerza de la disciplina católica, sobre todo como medio de autoanálisis y de conocimiento interior.

"La exactitud de su primer período naturalista no fue a la postre sino esbozo, aproximación; una visión exacta, íntima, y por otra parte claramente explicada: la exactitud de la confesión. Joyce es un confesor y un libelista: libelista lírico, y una suerte de escrúpulo casuístico lo constriñe, en *A portrait*, a limitarse, tomando como argumento la propia autobiografía de su juventud. Pero en *Ulysses* (1922), acrecidas sus aptitudes, con gran dominio de los medios expresivos, el campo se ensancha, mejor dicho, se profundiza. Toda la acción está concentrada en el curso de 24 horas, y después de estas horas de ausencia externa e interna, se puede decir que ha escrutado cada minuto vivido por sus dos o tres personajes, dedicándole dos páginas de letra menuda —y no se excluye que esto represente la negación del arte, al menos en el sentido tradicional; de lo que no tengo tiempo de ocuparme. Ciertamente es que el libro, centrado en la sórdida jornada de las existencias comunes, verdadera excavación de trincheras geológicas, en un montón de basura, además de una fisonomía material absolutamente única tiene una terrible vitalidad. En otras páginas me propongo referirme a *Ulysses* con mayor atención y oportunas referencias. La calidad intrínseca se conserva por las semejanzas literarias con James y Proust, Swift y Fielding. ¿Por qué Joyce ha querido dar a su libro un diseño que repite simbólicamente episodios de la Odisea? ¿Cuál es el significado étnico y humano de este nuevo Ulises: Leopold Bloom, israelita, y del nuevo Telémaco, reducido al colegio católico de *A portrait*? ¿Qué relación de dependencia, pero también de progreso, existe entre la concepción sexual de *Ulysses* y las de Freud y los otros psicoanalistas? ¿Y si Proust ha renovado genialmente el sentido del tiempo y de la *durée*, no se encuentra en esta obra de Joyce, crecida con distancia e independencia de la de Proust, alguna profundización sobre lo mismo, no menos característica? Todas estas preguntas requieren un largo examen; el nuestro sólo es una alusión.

"Quiero insistir, finalmente, en los aspectos que prevalecen sobre la seriedad y la gravedad de todos los escritos de Joyce y en el *Ulysses* en especial; gravedad que no obstante el refinado estilo, el pensamiento y la cultura, tiene algo de fúnebre y de bárbara. Pocas veces también en Tertuliano o en los teólogos más obsesionados por la idea de la culpa fue hecho un proceso tan acre a los instintos y a los impulsos humanos, y fue mostrado el mundo en el aspecto más negativo, y verdaderamente ya caduco, en el estrecho abismo del infierno. Joyce nos ha puesto bajo la nariz las manos sucias y el cabello caído; nos muestra las arrugas, los callos, las llagas, las excrescencias y los signos todos internos y externos de la caducidad, de la corrupción y de la muerte. El resultado es un corte vertical, un panorama microscópico, un tanto vertiginoso, como la descripción de crctinos e insignificantes en *Bouvard et Pecuchet*.

"En los excesos de Joyce hay también la voluntad de caricaturizar el pesimismo católico en beneficio total del melindroso puritanismo protestante. Un irlandés no deja pasar una oportunidad. Y pienso cómo lo habría leído de buena gana su coterráneo Swift, el autor de aquellos textos donde el *lever* de Filli o de Eurilla es revelado con toda la indecencia de las camisas sucias, de los peines llenos de cabellos y del pálido centelleo del cacharro bajo el lecho. Acaso Swift, escritor geométrico y clásico, hubiese opinado mal de Joyce. ¡Pero cuánto se habría divertido al leerlo! —*Il Tarlo*."

—J. E. P.

