

da la Sociedad de Defensa del Trabajo de Oficios Varios; crea una cooperativa para la fabricación de pan, y abre la Casa del Pueblo.

El Primer Congreso Nacional del POS, en 1915, presidido por Recabarren, concluyó en que es preciso promover un desarrollo independiente entre el del Partido y el movimiento sindical. Posteriormente, en el Tercer Congreso Nacional, en 1920, se acordó solicitar el ingreso a la Tercera Internacional; se solidarizó oficialmente con la Revolución Rusa, y se resolvió que apenas aprobada la solicitud elevada, el Partido se llamaría Partido Comunista. Ese año, Recabarren es electo diputado por el POS.

En 1909, por iniciativa de un abogado conservador, se crea la Federación de Obreros de Chile. Esta propugna la canalización de intereses de trabajadores y capitalistas. A pesar de ello, la Federación (FOCH) logró concentrar a la clase obrera en una organización sindical a nivel nacional, cosa que permitió a Luis Emilio Recabarren, en el Tercer Congreso, celebrado en 1919, derrotar los principios conciliadores y dar un vuelco fundamental en los principios de la FOCH: se acordó unir a la acción sindical con el proyecto socialista, a fin de terminar con el régimen del salario. En el siguiente congreso de la FOCH, se resolvió la integración de ésta a la Internacional Sindical Roja.

La Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre arrojaron para Chile importantes consecuencias. Esta última logró que muchos obreros, estudiantes e intelectuales que se habían mantenido escépticos a las posibilidades de transformación social, o que militaban a las filas del anarquismo y la social democracia, abrazaron en forma militante los postulados del marxismo leninismo. Por otro lado, y como paradojal contrapartida, durante la Primera Guerra surge un sustituto del salitre —primera fuente de ingresos del país—: el nitrato sintético. El hallazgo trajo dos resultantes de singular importancia para Chile: Primero, el alza de los precios y la baja de los salarios, con la consiguiente agitación social de un movimiento obrero consciente y politizado —la represión fue implacable, a Recabarren lo relegaron a Lautaro, pequeño poblado cercano a Temuco, provincia de Cautín—. Segundo, el relevo del imperialismo británico afincado en las ahora improductivas minas de salitre, por el imperialismo norteamericano entronizado en las minas de cobre.

El 19 de diciembre de 1924, muere Recabarren, y la noticia estremece a todos los hogares humildes de Chile. Aún más desconcertante resulta la forma en que murió: suicidio. El por qué es muy difícil precisarlo: un arranque de ira por su amenazante ceguera resulta imposible concebirlo, pues el líder tenía una paciencia infinita. ¿Por el fracaso de su próxima candidatura a diputado? Tampoco, Recabarren no tenía ambiciones personales. ¿Por sus manifestaciones discrepancias con el cuerpo directivo del Partido Comunista de aquel entonces? Parece ser lo más probable.

De cualquier manera, nada puede ensombrecer la figura del organizador del movimiento obrero chileno, de quien dice Neruda en el "Canto General":

"Recabarren, hijo de Chile,
padre de Chile, padre nuestro."

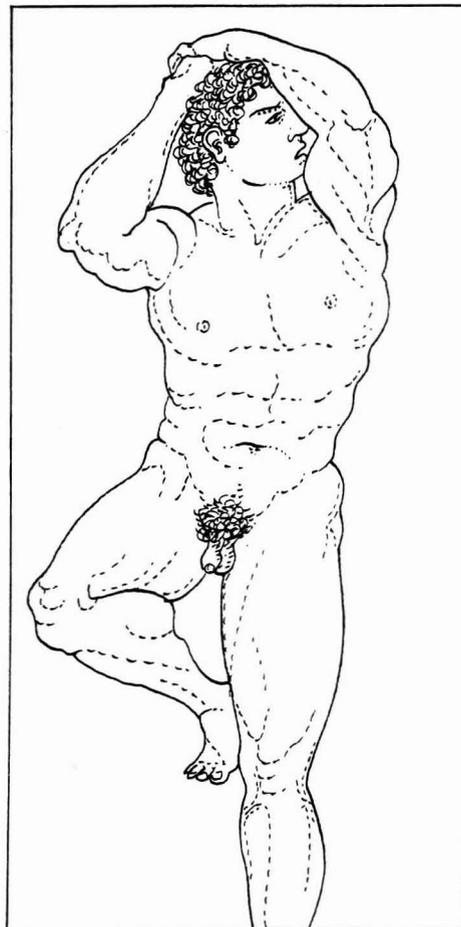
Ahora bien, resulta interesante constatar por medio de las páginas del libro de Witker, cuáles fueron las circunstancias que troquelaron el pensamiento político de Recabarren; cómo la figura del líder sindical

chileno se levanta, no como el gran teórico del proletariado ni el pensador cuya lucidez y visión sean sus rasgos inherentes —como es el caso del peruano José Carlos Mariátegui—, sino que, acertadamente, se nos presenta a Recabarren como el fogoso dirigente de masas, organizador de la clase obrera chilena, y cuyo testimonio se mantiene vivo entre las conciencias de los trabajadores del lejano país del sur. El testimonio de Luis Emilio Recabarren está pletórico de amor por el socialismo y por Chile. Con ello, se echa por tierra la sofismática concepción burguesa de que internacionalismo es el antónimo de nacionalismo.

Por último, es preciso resaltar que el libro de Witker tiene dos grandes méritos adicionales: el primero por la elaboración del ensayo y, el segundo, por su finalidad. En cuanto a la elaboración hacemos notar que el libro contiene una gran cantidad de ilustraciones bibliográficas y hemerográficas, cosa que, como lo hace notar el autor en la introducción, es muy difícil conseguir, tanto en Chile —pues la mayoría de los libros que hicieran alusión al movimiento obrero fueron quemados cuando el golpe fascista—, como en el exterior. Con respecto a su finalidad, Witker la explica así: "El libro aspira también a servir como un llamado a la conciencia de los emigrados chilenos: no olvidar sus raíces y resistir la tentación pequeño burguesa de sentirse actores principales de un proceso que no puede tener otra conducción y fuente de inspiración que la lucha que se libra en el interior de Chile, liderada por la clase obrera y sus organizaciones" (pág. 17).

Pablo Hiriart Le-Bert

* Alejandro Witker. *Los trabajos y los días de Recabarren*, Ed. Nuestro Tiempo, México, 1977, 166 pp.



Vladimir Nabokov: El intenso ardor de un pálido fuego

En su libro *Strong Opinions*, complementario a *Speak, Memory*, (1966), su absolutamente exquisita autobiografía, Vladimir Nabokov señalaba su escepticismo hacia la literatura contemporánea confesándose admirador de pocos autores vivos (Updike,

Salinger, Borges) cuyas obras son, de una manera u otra, curiosamente parecidas a la suya propia. Nabokov compartía con Updike —quien lo reconoce como “*Grandmaster Nabokov*”— su virtuosismo verbal y con Salinger la inspiración de sus cuentos; no obstante, con quien más se indenticaba era con Borges, exacto contemporáneo suyo (ambos nacieron en 1899); con Borges el de “los juegos con el tiempo y con lo infinito”. Nabokov toca estos dos temas en su obra sólo tangencialmente; pero recordemos que en su novela *Ada*, (1969) entre sus trucos y reflexiones acerca del tiempo, Nabokov titula *La textura del tiempo* al libro que escribe uno de los protagonistas y hay un personaje cuyo sospechoso nombre de Osberg y que se describe como “urdidor de anécdotas místico-alegóricas”. Pero, en último análisis, el parecido entre Nabokov y Borges no es temático sino de actitud hacia la literatura: ambos la conciben como un complejo y divertido juego. “Me gusta componer enigmas con soluciones elegantes” ha expresado en alguna entrevista Nabokov, pero esas mismas palabras podrían adjudicarse a Borges sin perjuicio alguno ya que ambos sostienen la posición del escritor como *homo ludens*. “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “El inmortal” o “El congreso” son sólo algunos de los muchos ejemplos en que el escritor busca la complicidad del lector a través de postularle enigmas, juegos y adivinanzas, haciendo alarde no sólo de imaginación sino de un agudo sentido del humor. La obra de Vladimir Nabokov comparte precisamente estas características con la obra de Borges. Recordemos *La defensa* (1929), publicada originalmente en ruso cuando el autor tenía treinta años y su nombre de pluma era aún V. Sirin. Su protagonista es un jugador de ajedrez y la novela está escrita bajo el artificio que simula un juego de ajedrez; o *La verdadera vida de Sebastián Knight* (1941), publicada en Estados Unidos gracias a la influencia del crítico Harry Levin, que trata de un hombre que pierde su identidad al tratar de buscarla escribiendo la biografía de su medio hermano, escritor refinado y célebre. Y quién no recuerda con delectación y sarcasmo el admirable prólogo que le permitió justificar la publicación en Estados Unidos de su espléndida *Lolita* (1955):

No tengo la intención de glorificar a “H.H.” Sin duda, es un hombre abominable, abyecto, un ejemplo flagrante de

lepra moral, una mezcla de ferocidad y jocosidad que acaso revele una suprema desdicha, pero que no puede ejercer atracción... Es anormal. No es un caballero. Pero con qué magia su violín armonioso conjura en nosotros una ternura, una compasión hacia Lolita que nos entrega a la fascinación del libro, al propio tiempo que abominamos de su autor.

y que culmina con esta arenga que sólo pudo habersele ocurrido a un espíritu de la malignidad de Nabokov al dirigirse a un público como el norteamericano de mediados de los cincuenta (nótese la rúbrica final):

Como exposición de un “caso”, *Lolita* habría de ser, sin duda, una obra clásica en los círculos psiquiátricos. Como obra de arte, trasciende su aspecto expiatorio. Y más importante aún, para nosotros, que su trascendencia científica y su dignidad literaria, es el impacto ético que el libro tendrá sobre el lector serio. Pues en este punzante estudio personal se encierra una lección general. La niña descarriada, la madre egoísta, el anhelo maniático, no son tan sólo vívidos caracteres de una historia única: nos previenen contra riesgos pendientes, señalan males poderosos. Lolita hará que todos nosotros —padres, sociólogos, educadores— nos consagremos con celo y visión aún mucho mayores a la tarea de lograr una generación en un mundo más seguro”

John Ray Jr. Doctor en Filosofía,
Widworth, Mass.

Nabokov llevó a últimas consecuencias la herencia de Henry James en tanto que sus personajes narran sus historias y situaciones desde un punto de vista distorsionado. Si el autor está o no de acuerdo o, más aún, si la historia que se nos relata es o no “verídica” es de poca relevancia: lo que importa es lo que piensa el narrador, lo que sucede como resultado de ello y el efecto que produce en el lector. Es bajo este supuesto que está escrito el prólogo antes citado y la mayor parte de la obra de Nabokov, incluyendo *Pálido fuego* (1962), uno de sus *opus* y novela que ahora nos ocupa.

Pálido fuego es una de esas novelas consideradas como “intraducibles” no sólo porque incluye un extenso poema autobio-

gráfico, escrito en pareados endecasílabos (el *heroic couplet* tan afín a Dryden, Pope, Goldsmith y a toda la sensibilidad de la poesía del siglo XVIII en Inglaterra), de novecientos noventa y nueve versos de extensión divididos en cuatro cantos, y adjudicados al presunto poeta John Shade, sino por la debilidad de Nabokov para jugar con las palabras. Ya en la propia novela, Charles Kinbote, el narrador y personaje principal hace un comentario como el siguiente:

Los traductores del poema de Shade tropezarán con cierta dificultad para transformar, de un trazo, *mountain* (montaña) en *fountain* (fontana); no es posible hacerlo ni en francés, ni en español ni en ruso ni en zemblano; de modo que el traductor tendrá que insertar aquí una de esas notas de pie de página que son el museo de criminales de las palabras.

Pero Kinbote y Nabokov se equivocaron. No contaron con la astucia y la pericia de una traductora de la experiencia de Aurora Bernárdez que, si traduciendo a Durrell había rutilado brillantemente, al traducir a Nabokov brilla con más opaca pero no menos encomiable luz si tomamos en cuenta lo intrincado de la novela. *Pálido fuego* fue publicada en español originalmente en 1974 por Editorial Sudamericana. Ahora Editorial Bruguera la vuelve a hacer accesible, para fortuna de nuestros lectores, al reeditarla en la versión de Bernárdez.

Sin temor a exagerar me parece que *Pálido fuego* es una de las grandes novelas de los últimos treinta años. En principio, por ser una obra sumamente original que hace parecer juego de niños otros intentos innovadores de la novela: está construida a partir de un prefacio de Kinbote —el supuesto editor— del poema de novecientos noventa y nueve versos antes mencionado y de un extenso comentario acerca del poema. Curiosa concepción para escribir una novela cuyo tono es, como auguró Thomas Mann que sería para los novelistas del futuro, esencialmente paródico. El propio narrador resume la anécdota en las siguientes palabras:

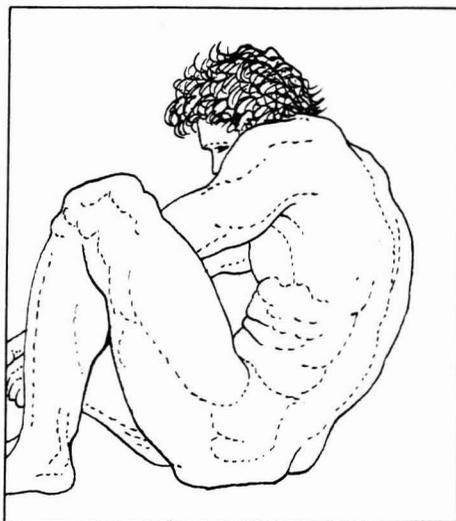
Quizá me complazca en los simples gustos de los críticos de teatro y cocine una pieza, un melodrama a la antigua con tres personajes principales: un loco que trata de asesinar a un rey imagina-

rio, otro loco que se imagina que es ese rey, y un distinguido y viejo poeta que se encuentra por casualidad en la línea de fuego y perece entre dos ficciones.

La parodia de la novela consiste en que los comentarios de Kinbote sobre el extenso poema de Shade son totalmente intrascendentes y en última instancia representan un mero pretexto del narrador para hablar sobre su propia vida. En su ingenuidad, Kinbote piensa que, a través de su frágil amistad con el poeta, ha influido en la elaboración del poema al confiarle a Shade sus propios avatares. La parodia incluye además todo un juego de reflejos y de confusión de identidades en el que el autor se parodia a sí mismo. Esta parodia ha de alcanzar límites insospechados en las últimas novelas de Nabokov en los caracteres de Hugh Person y Vadim (*Transparent Things* y *Look at the Harlequins!*). Por ello en esta obra, el poema de Shade (sombra), que precisamente se titula *Pálido fuego*, empieza con un juego de reflejos en el que un pájaro se estrella en pleno vuelo con la ilusión del espacio continuo: "Yo era la sombra del picotero asesinado/ por el falaz azul de la ventana", juego de reflexiones que se prolonga a lo largo de toda la novela.

Como es obvio toda esta parodia se sustenta en el lenguaje. Cuando Nabokov dice en boca de Kinbote: "Mi ilustre amigo (Shade) mostraba una predilección infantil por toda clase de juegos de palabras y especialmente por lo que se llama golf verbal" parecería como si el narrador estuviese hablando de Nabokov, su sombra a fin de cuentas, no sólo porque Nabokov es, en último análisis, el autor del poema sino por su excelsa debilidad para jugar con metáforas y aliteraciones. Note el lector cómo se expresa el autor en la personalidad de Kinbote cuando éste intenta explicar que el coche de Shade se ha atascado en la nieve: "su viejo 'Packard' que emitía quejidos agónicos en el sendero resbaloso sin poder desprender la forturada rueda trasera de un cóncavo infierno de hielo". Note también las aliteraciones de los sonidos s,t,l,b y p en el siguiente párrafo silencioso nocturnal y de misteriosos aleteos:

The summer night was starless and stirless with distant spasms of silent lightning. Around the lantern that stood on the bench a batlike moth blindly flap-



ped — with the punter knocked it down with his cap.

que en la traducción de Bernárdez reza:

La noche de verano era sin estrellas e inmóvil con distantes espasmos de relámpagos silenciosos. Alrededor de la linterna apoyada en el banco una falena como un murciélago revoloteaba, enceguecida, hasta que un jugador la bajó de un gorrazo.

Son muchas las sátiras y diatribas que hace Nabokov contra los lugares comunes de la cultura. Al hablar de marxismo y de freudismo Kinbote comenta: "De dos doctrinas falsas la peor es la más difícil de desarraigar" A lo que contesta Shade: "No Charlie, hay criterios más sencillos: el marxismo necesita de un dictador, y un dictador necesita de una policía secreta, y eso es el fin del mundo: pero el freudiano, por estúpido que sea, aún puede depositar su voto en la urna, aunque le gusta calificarlos (sonriendo) de polinización política". Al hablar de Gradus, el humorístico y simpático villano de la novela que representa al fascineroso *par excellence*, el reaccionario narrador lo describe en los siguientes términos:

Una aversión esencial, formidable en su simplicidad, invadía su alma obtusa: aversión a la injusticia y al engaño. La unión de ambos —siempre iban juntos— le inspiraba un repudio terco y apasionado que no tenía ni necesitaba palabra para expresarse. Ni aversión como ésa hubiera merecido elogios de no haber sido el subproducto de la irremediable

estupidez del individuo. Llamaba injusto y engañoso a todo lo que superaba su entendimiento. Adoraba las ideas generales y lo hacía con un aplomo pedante. Lo general era divino y lo concreto diabólico.

Al hablar de literatura y trabajos académicos Nabokov pone en boca de Shade las siguientes opiniones:

Sobre los trabajos escritos por los alumnos: "En general soy muy benévolo (dijo Shade) pero hay ciertas insignificancias que no perdono". Kinbote: "¿Por ejemplo?" "No haber leído el libro exigido. Haberlo leído como un idiota. Buscar símbolos en él; ejemplo: "El autor usa la imagen sorprendente de hojas verdes por que el verde es el símbolo de la felicidad y la frustración." Tengo también la costumbre de bajar catastróficamente al estudiante si usa palabras como "simple" y "sincero" en un sentido laudatorio ejemplos: "El estilo de Shelly es siempre simple y bueno"; o "Yeats es siempre sincero". Es algo muy difundido y cuando oigo a un crítico que habla de la sinceridad de un autor sé que el crítico es un tonto o lo es el autor."

Como es de suponerse gran parte de la parodia de Nabokov se centra en el mundillo universitario académico norteamericano: en su fatuidad, en su mezquina petulancia, en su saludable erotismo ex cátedra, y en su vana competencia, que también ha captado el interés de Borges en el cuento titulado "El soborno".

Sin embargo, lo extraordinario de este melodrama lleno de humor, de mala fe y de ironía es que tras la parodia se oculta la personalísima visión del mundo de Vladimir Nabokov y la crítica feroz que le da el tono moral a sus novelas.

Como sucede con Humbert Humbert, que al inicio de *Lolita* se personifica con el villano pederasta que intenta seducir a Lolita y que finalmente termina siendo la víctima de la apetecible ninfeta, Charles Kinbote es a fin de cuentas, la personificación de "la suprema desdicha." Nabokov posee un talento especial para describir situaciones chuscas y embarazosas que en principio provocan la sonrisa del lector pero que ocultan, tras la caricatura, el principio de las miserias del hombre.

Hay un principio ético y estético, inex-

tricable a través de toda su obra, que convirtió a Nabokov en un supremo artista. En sus novelas aparece una y otra vez y en *Pálido fuego* está enunciado por Charles Kinbote, el antihéroe, exiliado de un país imaginario, catedrático que tan amargamente caricaturiza al propio Nabokov y que en su locura posee aún la voluntad que le permite afirmar:

La realidad no es ni el sujeto ni el objeto del arte verdadero el cual crea su propia realidad especial que nada tiene que ver con la "realidad" media percibida por el ojo común de los mortales.

Pálido fuego, Vladimir Nabokov, Editorial Brujuela, Col. Libro amigo (507), Octubre de 1977, España. 253 pp.

Hernán Lara Z.

A Diego desde el exilio del silencio

París, a comienzos de los 20's confirmaba desesperadamente y sin convicción su vieja vocación de fuente y destino de la cultura occidental: Breton y Tzara estaban a punto de enemistarse tras el proceso de Maurice Barrés "por Dada" en 1921, Modigliani moría el 24 de enero de 1920 y al día siguiente se suicidaba su amante embarazada, como lo había hecho un año antes Jacques Vaché; sólo para los norteamericanos era París una fiesta, con esa mezcla de tradición y vanguardia, de bohemia e institución que no encontraban en su aséptica y mercantil patria. La ciudad era la ilusión de un refugio, más prestigioso que eficaz, donde al surrealismo se oponía el fascismo de la Action Française y al florecimiento literario (ahí tenían la posibilidad de publicar Hemingway y Joyce) una situación política y económica desastrosas. Diego Rivera se instaló en París en 1911 (antes había estado becado en Europa, de 1907 a 1910), participando activamente en la vida cultural: coquetea abiertamente con el cubismo, de donde salen: el curioso *Paisaje zapatista* (1915), el *Retrato de un poeta* (1916) y el *Paisaje de Piquey* (1918); se reorienta hacia la influencia de Cézanne y Modigliani y éste lo pinta en 1914, como un obeso mandarín, satisfecho y vanidoso. Y en esos años, Rivera tiene el apoyo de una compa-

ñera, Angelina Beloff, exiliada rusa, que había estado becada en la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo, que, mientras busca trabajo como ilustradora de revistas francesas, tiene un hijo (que morirá poco después) con Rivera, que se queda en la buhardilla cuando su compañero vuelve a México en 1921, entusiasmado con el panorama que, dos años antes, le describió Siqueiros, de un país abierto a todas las opciones revolucionarias tras una lucha armada ya agonizante y una rápida organización definitiva.

Angelina (o Quiela) escribe a Rivera sin recibir jamás respuesta. Las cartas son reelaboradas ahora por Elena Poniatowska* para dibujar, en 72 páginas llenas de espacios en blanco y letra grande, la imagen de dos amantes que no podían ser más distintos, de una angustiante relación de dependencia absoluta entre el egocéntrico pintor dispuesto a desafiar al (y ser adorado por el) París artístico y una joven maravillada y presta a dar esa adoración. En la soledad, a ella sólo le queda perpetuar la imagen ("No quise descolgar tu blusón del clavo de la entrada; conserva aún la forma de tus brazos, la de uno de tus costados", p. 15) y, por lo tanto, reiterar la veneración ("...sin ti, soy bien poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras", p. 17; "...para mí eras un torbellino físico, además del éxtasis en que caía yo en tu presencia, junto a tí era yo un poco dueña del mundo", p. 47).

Y en las cartas, Quiela se autobiografía, implora respuestas, las adivina y propone, buscando exorcisar su soledad invocándola, llorando la muerte del hijo y la partida de Rivera: "Cuando te pedí otro hijo, aunque te fueras, aunque regresaras a México sin mí, me lo negaste. Y Marievan tiene un hijo tuyo y está vivo y crece y se parece a tí" (p. 55). Las descripciones que se hacen de Diego Rivera a lo largo del texto se complementan absolutamente con su silencio; tal vez si hubiera respondido alguna vez, habría roto la imagen deificante que anhelaba realmente y que, físicamente, era bien ilustrativa: "Llenabas todo el marco de la puerta con tu metro ochenta de altura, tu barba descuidada y ondulante, tu cara de hombre bueno y sobre todo tu ropa que parecía que iba a reventarse de un momento a otro" (p. 67).

Era difícil que Diego contestara: había llegado al momento más importante para la cultura durante la revolución; José Vascon-

celos había dejado la Universidad para manejar la Secretaría de Educación pública y Rivera, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard pintaban los muros del edificio oficial; ellos, Pellicer, Torres Bodet y Enriquez Ureña viajaban al Yucatán de Carrillo Puerto y los proyectos artísticos de todos se dividían entre el indigenismo y el proletarismo; se funda el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, encabezado por Rivera, Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Orozco, Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Lejos de cualquier influencia europea, los lienzos de Rivera se aplicaban a retratar mujeres indígenas bañándose, cargando flores, haciendo tortillas o moliendo el nixtamal. Pero Quiela no podía significar ya mucho para Diego, particularmente porque éste conoció a Lupe Marín en 1921, mientras pintaba las paredes de la Escuela Nacional Preparatoria; con ella viviría los seis años siguientes.

Las palabras acentúan su inutilidad y desesperanza al caer en el silencio, más aún cuando que la autora se está confesando, abriendo, ofreciéndose a una autoinmolación; las cartas tienen el vigor y la angustias de aquellas de Mariana de Alcoforado o de Antonieta Rivas Mercado. El personaje Quiela, real ficticio, en su largo monólogo, es uno de los más logrados y verosímiles de la narrativa mexicana de la última década (tal vez sólo se le comparen los de José Agustín o la Jesusa de la propia Poniatowska). Para convertir el epistolario en una narración meditativa, en una pieza literaria, Elena Poniatowska ha tenido que forzar un poco (a veces, un mucho) la naturaleza de las cartas, dando consistencia a los personajes y al ambiente: así, la carta del 29 de diciembre de 1921 es netamente autobiográfica, referida a su vida escolar en las academias de pintura; la del 7 de noviembre es un recuerdo de la infancia y muerte del niño Dieguito. Estas mínimas concesiones en aras de la información al lector (se supone que para Rivera son datos sabidos) de ningún modo degrada los méritos de ambas cartas, que incluso habría de incluir entre las mejores del conjunto.

De modo más evidentemente personal que en *Hasta no verte, Jesús mío* y *La noche de Tlatelolco*, aquí Poniatowska usa a su personaje como medio para opinar sobre una época y unas gentes que la apasionan; la recreación del París bohemio y miserable, especificado en unas hábiles y breves referencias, tiene la convicción de la