

revista de la

universidad de méxico

agosto de 1979

20.00 pesos

fonseca amador: cómo nació el sandinismo
mario vargas llosa: un escritor numeroso

j.m. bulnes
y a. córdova:
el discurso
político
en américa
latina

juan garcía
hortelano:
los vaqueros
en el pozo

poesía de
carlos barral,
vázquez montalbán
y lavín cerda

maría luisa bastos:
imágenes de *sur*

crítica sobre
vázquez montalbán,
tolstoi, cobo borda,
medina, bresson,
blanco, segovia,
ortega, del paso



eduardo g. efe.

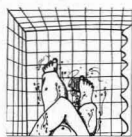
Sumario volumen XXXIII, número 12, agosto de 1979

Ernesto González Bermejo
Nicaragua, a la hora de la verdad, 1
Carlos Barral
Cuatro poemas, 9
Mario Vargas Llosa
*Un escritor numeroso:
Manuel Vázquez Montalbán, 11*
Manuel Vázquez Montalbán
El buen amor, Ulises (poemas), 15
Juan García Hortelano
Los vaqueros en el pozo, 16
Victor Sklovski
Tolstoi escribe Ana Karenina, 20



José Anadón
Los manuscritos originales de la Historia general y natural de Fernández de Oviedo, 30
Carlos Illescas
Disparatorio, 32
Lya Cardoza
La vuelta al mundo, 33
José Miguel Oviedo
Critica al sesgo, 34
Gustavo García
Cine, 36
María Luisa Bastos
Lecturas, 37

Libros



*I Determinaciones retóricas del discurso
Político Latinoamericano*
José María Bulnes
Comentarios de Arnaldo Córdova

*Sastrerías, 38/ yo, Pierre Rivière..., 39/ Giros de
Faros: sorprender con lo imprevisto, 41/ Julio
Ortega: el escritor como conciencia de su país, 42/
Palinuro en México: la picaresca de la desilusión,
43/ Abril y otros poemas, 44*
Antonio Deltoro, Adivinanza (3a. de forros)

Portada:
Dibujo de Eduardo Gutiérrez Franco

Hernán Lavín Cerda
Los juegos de Leonora, 25
José Antonio Gabriel y Galán
*El escritor español en el actual
proceso político, 27*

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa
Coordinador de Extensión Universitaria: Arq. Jorge Fernández Varela.

Revista de la Universidad de México

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

Director: Arturo Azuela
Jefe editorial: Cristina Pacheco
Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas
Editores: Armida de la Vara y Eduardo Enríquez
Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier
Administración: Pedro Parra Reynoso

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

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

Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio
Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores
de Azúcar, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados
(ICA)
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro
Social
INFONAVIT

Nicaragua

a la hora de la verdad

Una conversación con Ernesto González Bermejo

Si alguien habría merecido entrar con paso de vencedor al bunker de los Somoza, en la Loma de Picaza, sobre la destruida Managua, ese hubiera sido Carlos Fonseca Amador, fundador, en 1962, del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Pero Fonseca murió en combate el 8 de noviembre de 1976 en las montañas de Jinica, en el litoral atlántico de Nicaragua, después de una vida entera dedicada a batirse contra el somocismo, por la libertad de su país.

Cuando lo encontré en el hotel "Capri" de La Habana en aquel decorado absurdo, resumen ostentoso de mal gusto burgués en noviembre de 1970, no hacía mucho había sido liberado de su enésima prisión (esta vez en Costa Rica) gracias a un operativo de canje realizado por sus compañeros sandinistas. Era un hombre alto, flaco, de pelo revuelto y gafas frágiles, aire de eterno estudiante, voz y expresión de iluminado, uno de esos románticos de la revolución que, contra toda evidencia, terminan teniendo razón.

Después de un itinerario guerrillero lleno de tropezos, caídas y muerte— que reconstruye en esta entrevista inédita— Fonseca Amador me inyectaba en 1970 un optimismo entonces inexplicable sobre el futuro de la lucha revolucionaria en Nicaragua. Hoy todo parece claro pero hace nueve años, Somoza como el Pinochet, Videla, los milicos uruguayos, el Stroessner de estos días— pregonaba el mito de la invulnerabilidad de los tiranos: mito que hace saltar en pedazos la victoria sandinista de la que Fonseca Amador fue uno de los más importantes y silenciosos artesanos.

Esto fue lo que hablamos aquella tarde:

— *Me gustaría que empezara contándome un poco de usted, de sus orígenes familiares, de su incorporación a la lucha revolucionaria. Tengo entendido que usted proviene de una familia vinculada al régimen de Somoza.*

— *Comienzo a participar en la lucha revolucionaria de Nicaragua en mis años de estudiante de enseñanza media. Ya en la escuela primaria había hecho algunas experiencias de rebelión contra la tiranía. Nuestra maestra de tercer grado fue despedida acusada de ser antisomocista; los niños abandonamos la escuela y resolvimos concluir el año (le hablo de 1947) recibiendo clases en el domicilio de la maestra despedida. Recuerdo que uno de mis compañeritos de entonces, Manuel Balbisón, años después participó conmigo en una acción guerrillera en la que él encontró la muerte y yo resulté herido en los pulmones.*

— *¿Dónde nació usted?*

— *Nací en 1936 en el departamento de Matagalpa, al norte de Nicaragua. Matagalpa se llama también la cabecera municipal. Las ciudades de Nicaragua son pequeñas: esta es una ciudad pequeña y forma parte de la región de Segovia.*

— *¿Qué se cultiva por allí?*

— *Es zona cafetalera, ganadera y cerealista. Si bien tiene cultivos importantes para la economía del país es zona donde el latifundismo feudal es más acentuado en relación a otras regiones donde se da un latifundio con un acento más capitalista.*

— *¿Y su familia?*

— *Mi madre era mujer muy pobre que se ganaba la vida haciendo trabajos domésticos en casas de los ricos, latifundistas de la zona que residen en la ciudad de Matagalpa; mi padre, Fausto Amador, en cambio, es un hombre que está vinculado al régimen reaccionario antipopular de Nicaragua. Es nada menos que el administrador general de los bienes de la familia Somoza. Mi infancia y mi juventud yo las pasé conviviendo con mi madre.*

— *¿Cuándo y por qué esa rebeldía natural de sus primeros años comienza a convertirse en conciencia?*

— *Las primeras nociones de conciencia revolucionaria las tuve a finales de la enseñanza media, allá por el 1954. Empecé a entender que la lucha en mi país no es sólo para derrotar a una camarilla, es para derrocar un sistema. Me influyó la experiencia de Guatemala que tuvo un gobierno popular efímero por aquellos años.*

— *La caída de Jacobo Arbenz ¿lo encuentra a usted en un grado de madurez como para comprender los mecanismos de su derrocamiento?*

— *Claro, ya nosotros compartimos entonces la tristeza que significó el derrocamiento por el imperialismo del gobierno democrático de Arbenz; así fue.*

— *¿Había alguna organización estudiantil en ese momento?*

— *En la enseñanza media, con un grupo de compañeros creamos el primer comité estudiantil en el Instituto. También tuvimos vinculación con el debilísimo movimiento obrero que había en el país y con las escasísimas células marxistas de ese tiempo. En 1955 pasé a la Universidad y allí creamos una célula comunista, la primera también que se lograba formar en el movimiento estudiantil. Cumplimos algunas actividades, sacamos alguna prensa.*

— *Es decir que usted estaba vinculado al Partido Comunista.*

— *De cierta manera sí; fui considerado militante del Partido Comunista pero el modesto trabajo que hice en el campo estudiantil entonces, dada la debilidad del incipiente movimiento revolucionario, obedecía más a mi iniciativa que a directivas que recibiera del Partido.*

— *Su primera prisión política ¿de cuándo data?*

— *De 1956; tenía veinte años. Detenido con motivo del ajusticiamiento del tirano Anastasio Somoza por el poeta revolucionario Rigoberto López Pérez. Yo, honradamente, no estuve vinculado a esa acción, no estaba enterado, pero sí tenía vínculos personales con elementos rebeldes participantes en el ajusticiamiento. Incluso publicábamos un periódico estudiantil —El Universitario— que se*

Ernesto González Bermejo es un periodista argentino radicado en París que se especializa en entrevistas políticas o literarias. En nuestro próximo número incluiremos una entrevista realizada por él a Juan Rulfo. La que presentamos ahora es totalmente inédita.

hacía en una imprenta cuyo propietario, Elías Castro, había participado en la acción.

—¿Cuánto tiempo estuvo preso?

—Dos meses. De la prisión de Matagalpa fui trasladado a Managua. Recibí un trato duro, incomunicación total, golpes. Todavía nos faltaba fuego y aquella pequeña experiencia de represión la vivíamos como una prueba. En realidad los que sufrieron el peso mayor fueron los compañeros que habían participado en la ejecución de Somoza.

—¿Como Elías Castro?

—Como Elías, como Cornelio Silva y Alberto Narváez; fueron torturados, los tuvieron prisioneros cuatro años y después los mataron de manera atroz en la cárcel.

—¿Con posterioridad a su encarcelación?

—Seguimos militando en el movimiento estudiantil tratando de imprimirle un contenido revolucionario, antimperialista, de alianza con las clases populares que hasta entonces no tenía.

—¿Que tipo de acciones realizaban?

—Por ejemplo la acción contra Milton Eisenhower. En 1957 yo había participado en el Congreso Mundial de las Juventudes, patrocinado por la Federación Mundial de la Juventud Democrática, que se realizó en la Unión Soviética y en el IV Congreso Sindical Mundial, organizado por la Federación Sindical Mundial. Estuve cuatro meses fuera del país. Poco después de mi regreso nos encontramos con la visita de Milton Eisenhower, delegado del gobierno imperialista de los Estados Unidos, que venía a recibir un título honorífico otorgado por la junta reaccionaria que regía la Universidad. Los estudiantes anunciamos que no estábamos dispuestos a permitir que se humillara el nombre de Nicaragua y Eisenhower no se atrevió a llegar a la

Universidad; impedimos aquel servilismo de la junta universitaria.

—1958: ¿se sentía ya entonces en su país la influencia de los guerrilleros cubanos que combatían en la Sierra Maestra?

—Por supuesto, y esa influencia fue determinante. El ejemplo del pueblo, la juventud y los guerrilleros cubanos ejerce un papel determinante en el inicio de la maduración del proceso político en Nicaragua que había sufrido una interrupción brutal en 1934.

En ese año 58 se llevan a cabo grandes asambleas estudiantiles y por primera vez en mucho tiempo vuelve a resonar en Nicaragua el hombre de Augusto César Sandino después de un cuarto de siglo de tinieblas, de parálisis, de atrofiamiento del movimiento popular nicaragüense. En 1958 se produce también la primera acción guerrillera en el país, encabezada por un sobreviviente de las viejas guerrillas de Sandino: Ramón Raudales, muerto en ese combate.

—¿Había ya un comienzo de organización del movimiento guerrillero?

—No, fue una acción aislada; se produjo en Yaulé, al norte del país. Acciones aisladas se producen también en 1959. En una de ellas yo empuñé por primera vez un arma para combatir la tiranía: fue la acción de El Chaparral.

—¿Cómo fue esta acción?

—Preparábamos la acción en territorio hondureño, próximo a la frontera con Nicaragua. Había compañeros estudiantes, obreros, artesanos, algún ex militar gente joven, en general. Eramos cincuenta y cuatro. Teníamos una inexperiencia total: sin movilidad, sin una seguridad adecuada, ni siquiera con un contacto mínimo con la población donde llevaríamos a cabo la acción; muchísimas limitaciones. Cuando estábamos próximos a entrar a Nicaragua fuimos detectados, todavía en territorio hondureño, en una región conocida como El Chaparral. Nos cercaron fuerzas militares hondureñas y la Guardia Nacional de Somoza (de esto no cabe duda porque, incluso, algunos compañeros sobrevivientes fueron interrogados por la Guardia Nacional). En algunos compañeros hay la actitud de resistir hasta el último tiro pero no hay nada que hacer: el terreno es desfavorable para defenderse: una quebrada, un *quique*, como le dicen también y las fuerzas militares llegan por arriba; las postas nuestras estaban mal ubicadas, tan cerca del campamento que prácticamente no había postas.

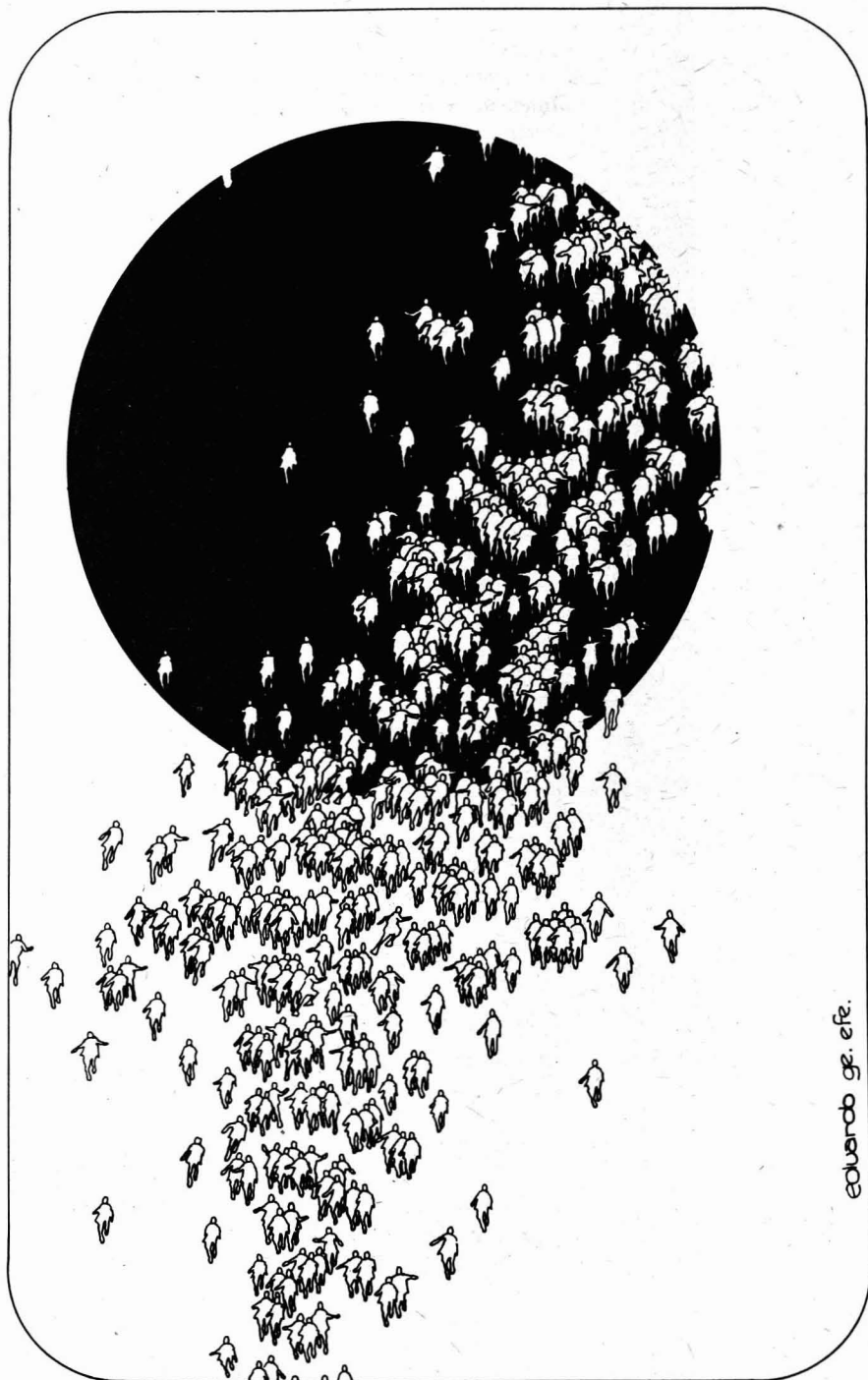
—¿Cómo termina el combate?

—El grupo es aniquilado. Si no fuimos exterminados todos fue porque, pese a todos sus inconvenientes, el terreno permitía un encubrimiento mínimo en una estribación de las montañas de la región fronteriza.

—¿Usted cómo salió del ataque?

—Con una herida que me atravesó el tórax; tengo todavía la cicatriz, la bala me entró por aquí en





eduardo g. efe.

el pecho y me salió por acá en la espalda, me atravesó de lado a lado. Fuimos trasladados, en calidad de prisioneros, a Tegucigalpa y allí una movilización del movimiento popular hondureño logró que fuéramos liberados y enviados a Cuba. Permanecí una semana aquí, en La Habana, participando de la alegría de la victoria del pueblo cubano, en 1959.

—¿Qué conclusión saca entonces de la experiencia guerrillera?

—Que la lucha armada es el único camino que puede conducir a un cambio revolucionario en Nicaragua; que teníamos que agrupar a los elementos revolucionarios nicaragüenses y organizarnos bien.

—¿Cómo llega a esa conclusión?

—En Nicaragua no hay que pensar mucho para convencerse que el camino armado es el único viable. Ya en aquel momento podíamos ver que en la historia de nuestro país ni siquiera los dos bandos oligárquicos surgidos de la independencia de España pudieron relevarse alguna vez de forma pacífica en el poder. Siempre lo hicieron por la fuerza de las armas. Entonces ¿qué esperanza en un cambio pacífico podía tener un movimiento revolucionario? Por otra parte era fácil darse cuenta que la Guardia Nacional, la fuerza armada reaccionaria, era el poder total en Nicaragua, el comandante militar de un departamento, es el amo del departamento; las autoridades civiles son una cosa decorativa en Nicaragua.

—¿No hubo ningún período durante el cual pudiera hablarse de democracia burguesa?

—Eso fue siempre muy incipiente en Nicaragua; más que de democracia burguesa lo que llegó a haber alguna vez fue cierto poder burgués nacionalista que incluso cuando tuvo algún desarrollo incurrió también en excesos represivos.

—Usted me dice que por primera vez en muchos años en 1958 vuelve a escucharse públicamente el nombre de Augusto César Sandino ¿qué pasaba antes con su memoria?

—Se la evocaba en medio del susurro; durante larguísima años; en medio del terror, el oscurantismo, el dominio de los partidos reaccionarios, el conservadurismo de la intelectualidad nicaragüense, el nombre de Sandino era un murmullo. Tenía yo diez, doce años y ya oía hablar de Sandino, se decía que un pariente remoto de la familia había estado en la guerrilla con él y había sido asesinado en la Cuenca del Coyol, junto con otros muchos rebeldes.

—¿Cuál era la versión oficial sobre Sandino?

—Se le pretendía presentar como un bandolero pero el instinto natural del pueblo no se dejaba engañar, sobre todo porque era Anastasio Somoza, su asesino, el que lo decía.

—¿Estaba claro para la gente que Somoza era el responsable directo del asesinato de Sandino?



—La persona más sencilla estaba enterada de eso.

—¿Qué pasa durante eso que usted llama "cuarto siglo de oscurantismo"?; ¿no hay intentos de rebelión contra la dictadura?

—Hay, constantemente, pero son rebeldías individuales, esporádicas; la inconformidad con lo existente lleva al individuo de extracción popular a rebelarse. Pero no hay ni conciencia revolucionaria, ni organización.

—¿Por qué?

—Porque por diversas razones durante muchísimos años el marxismo no penetró en Nicaragua. El marxismo, puede decirse, entra y prende en un amplio sector del pueblo y de la juventud nicaragüenses con el triunfo de la Revolución Cubana.

—¿Por qué ese retardo respecto a otros países de América Latina?

—Porque Nicaragua es un país de economía feudal, ganadera y cafetalera, rodeado de países que también tienen una economía feudal; porque es un país que no tuvo las inmigraciones de obreros europeos portadores de ideas revolucionarias que tuvieron otros países latinoamericanos. Los apellidos que llevan los nicaragüenses son los de los conquistadores españoles. Al contrario, lo que hubo allí fue una emigración de población: hoy hay prácticamente un millón de nicaragüenses fuera y dos millones dentro del país.

—Usted me decía que en el 59, después de una semana en Cuba, usted vuelve a Nicaragua con el propósito de organizar la lucha guerrillera. ¿Qué pasa entonces?

—Me vinculo a los nicaragüenses que vivían en Costa Rica y que habían participado allí en las luchas contra los monopolios fruteros yanquis. Sentimos la necesidad de vincularnos con nuestro pueblo, y yo ingreso clandestinamente a Nicaragua en 1960 para intentar organizar un trabajo clandestino urbano que nos permitiera preparar la guerrilla rural y lanzar la lucha general en el país.

—¿Eso no se había intentado nunca antes?

—Era la primera experiencia. El debilísimo movimiento marxista que había en el país desde 1944 siempre trató de acomodarse a la actividad legal, a los mínimos márgenes legales que eran posibles en el país. Eso impidió durante dieciséis años que madurara una organización clandestina combativa.

—¿Qué ocurre con su intento del 60?

—Nos topamos con dificultades grandísimas, caímos en muchos errores. Encima de nuestra propia inexperiencia personal arrastrábamos la inexperiencia de las generaciones anteriores. Había tradición de rebeldías históricas en el país pero pertenecían al largo pasado; después llegó la interrupción de que hablábamos antes. Me capturan y me expulsan a Guatemala; en julio de 60; era mi segunda expulsión a ese país; ya me habían desterrado en 1959 por mi militancia estudiantil, antes de la acción de El Chaparral. En Guatemala me encarcelan.

—¿Dónde?

—En la región del Petén, en una localidad llamada Poptún. Allí estaba de servicio Luis Augusto Turcios Lima.¹ Con carceleros como él no lo pasé demasiado mal.

—¿Cómo era el Turcios Lima de entonces?

—Era uno de los elementos más jóvenes que había allí; eran subtenientes, salían apenas de la escuela militar y con ellos se podía conversar. Aunque allí, cosa curiosa, hasta los viejos militares reaccionarios decían que Somoza era un bandido y un asesino.

—¿Y con Turcios de qué hablaba?

—Del papel de la juventud, de las grandes situaciones que atravesaban nuestros pueblos, de la solución que había que darle a los problemas, de los cambios; conversaciones de tipo político. Turcios llegó a darme nociones sobre el uso de la dinamita lo que refleja el grado de confianza que llegó a establecerse entre nosotros en pocos días.

—Era ya un hombre bastante consciente, políticamente.

—No, exageraría si dijera eso, pero escuchaba. Quiero ser honesto, no quiero ponerme las barbas de profeta, en realidad en ese momento yo no pensé que Turcios llegaría a tener una militancia tan descolante en el movimiento revolucionario de Guatemala y aún de América Latina. Era muy discreto, se limitaba a escuchar, a dar de vez en cuando alguna opinión. Al que le tocaba hablar allí era a mí que era conocido como revolucionario, ellos no.

—¿Cómo salió de esa prisión?

—Me escabullí. Aquello era una aldea, una ciudadela militar y la represión en Guatemala no era ni de lejos la que llegó a ser después de los levantamientos de Zacato y Puerto Barrios. Me daban ciertas libertades: —podía, por ejemplo, ir a comprar cosas en lugares vecinos a la Dirección de Policía y un día —Turcios no estaba de guardia —me escabullí.

Había logrado sacar unas cuantas cartas con elementos rasos que las llevaban al correo de la región más próxima, me comuniqué con Nicaragua, di a conocer mi ubicación y cuando todo estuvo listo me fugué y volví a mi país a reiniciar la organización del movimiento guerrillero.

—¿A partir de cuándo se puede hablar de la existencia del Frente Sandinista?

—A partir de 1962. A finales del 60 procedimos a concebir la creación de una organización independiente para preparar la lucha armada revolucionaria en Nicaragua; en 1961 comenzamos a dar pasos prácticos en esa dirección; en 1962 nace el Frente Sandinista. Está compuesto de elementos procedentes de las distintas acciones aisladas que se habían dado antes, sin plan ni concierto; nos acompañan, además, algunos veteranos de las viejas luchas que encabezó Sandino, como el compañero Santos López, sobreviviente de aquellas acciones.

—El murió ¿no?

—Sí, nos acompañó en una guerrilla, pasó gran-

des fatigas, las fatigas naturales de la montaña y él ya era un hombre viejo; el hecho es que contrajo una grave enfermedad que lo llevó a la muerte.

—Se funda el Frente Sandinista y ¿qué ocurre?

—Trozamos con un grave problema: la influencia que todavía tenían los partidos tradicionales, muy fuertes en mi país, a diferencia de otros países de América Latina. Son dos partidos —liberales y conservadores que han sobrevivido siglo y medio.

—¿Con Somoza, qué vigencia tienen esos partidos?

—Hicieron un contubernio total para sostener, junto con el imperialismo, a la tiranía. Somoza se aprovechó directamente nada menos que del Partido Liberal (oficial) y el Partido Conservador hizo una oposición formal, totalmente cómplice.

Claro, en la etapa del viejo Somoza, cuando en el país no hay la mínima conciencia revolucionaria, esos partidos logran paralizar la lucha popular; las masas desesperadas, ansiosas de un cambio, se ven arrastradas por esos partidos. Entonces nos damos cuenta que cuanto mayores son esas dificultades, mayor es nuestra obligación de enfrentarlas y multiplicar nuestro esfuerzo y damos los pasos preparatorios de una acción guerrillera; en 1962 armamos una expedición en el norte del país; en la zona de río Coco y de Río Bocay.

—¿Por qué eligen esa zona?

—Hubo cierta improvisación, sin duda. Una serie de hechos más o menos casuales nos arrastró a esa zona con diversas desventajas, aislamiento —la parte más aislada del norte del país, podríamos decir—, una población muy atrasada y escasa, una economía primitiva; la guerrilla sufrió un revés más.

Cayeron valiosos compañeros de extracción universitaria: Jorge Navarro, Francisco Buitrago, Ivan Argüello, Mauricio Córdoba, Juan F. Santamaría, Faustino Ruiz, Modesto; todos murieron en esa intentona guerrillera.

—La guerrilla ¿llega a perturbar a la oligarquía del país y a la dictadura?

—No es fácil decir en qué medida. Lo cierto es que nuestro revés coincide con una maniobra de parte de la oligarquía que consiste en organizar una farsa electoral para imponer un elemento dócil como era René Schik, y tratar de crear ilusiones en algunos sectores del pueblo, dado que una persona que no pertenecía a la familia Somoza llegaría por primera vez al gobierno.

—¿Y cuál era la relación de Schik con los Somoza?

—Schik siempre había sido un amanuense de los Somoza y lo seguía siendo. Pero, para un pueblo que había sido apartado de la vida política, que estaba acostumbrado a asociar la tiranía a un hombre, tenía inclinación de dejarse atrapar por la maniobra. Esto, sumando al revés que habíamos sufrido, nos lleva a interrumpir por algunos meses la acción armada.

—¿Pasan a un período de "acumulación de fuerzas"?

—Exactamente. Usamos métodos más o menos abiertos, combinados con los clandestinos, pero prescindimos por un tiempo de la acción armada directa.

—¿Con qué resultado?

—La práctica nos enseñó que esa interrupción bajaba la moral, el entusiasmo de la militancia y entonces la pretendida “acumulación” era verdaderamente impotencia. Por una serie de circunstancias el militante revolucionario nicaragüense necesita vivir en alguna medida la lucha armada para poder entregar su energía a la actividad revolucionaria.

—Entonces ¿rectificaron?

—Sí, y en 1966 reanudamos los pasos prácticos para emprender la acción armada directa, rural y urbana, contra la tiranía. Así nosotros somos en Nicaragua la única fuerza política que se opone a la nueva farsa electoral que prepara la tiranía para imponer directamente a un miembro de la familia como es Anastasio Somoza, hijo. La oposición burguesa le hizo el juego a esta maniobra presentando un candidato: Fernando Agüero, latifundista de la zona de Amadeo.

Cierto sector llamado revolucionario se prestó también, lamentablemente, a entrar en el juego con el argumento—si se puede llamar argumento—de que había que utilizar el proceso electoral para vincularse a las masas. Nosotros consideramos que no era indispensable irse a la cola de ningún candidato para vincularse a las masas y que, aún sin hacerlo, se podía aprovechar la movilización que podía originar ese proceso electoral en el país.

—¿Ustedes acometen acciones armadas en ese período?

—Sí. En 1963 llevamos a cabo la primera recuperación en Nicaragua contra una empresa bancaria en Managua. También en 1963, con motivo de la reunión de Kennedy con los títeres centroamericanos en Costa Rica, el 20 de marzo, ocupamos una emisora de radio, arma en mano, para denunciar al pueblo el contenido reaccionario imperialista de esa reunión. Y, tal vez sea lo más importante, hicimos contactos en el campo con determinado movimiento campesino de masas, logramos atender alguna lucha por la tierra y esto nos dio por cierto alguna facilidad para asentar más adelante una base guerrillera.

—¿Cuándo y dónde constituyen esa base?

—En 1966—67 nos ubicamos en la región de Pancasán, en el centro del país. Permanecemos cerca de un año. Es una región ganadera y cafetalera. Ganadería extensiva con una técnica muy primitiva, —siendo la principal región ganadera del país— donde recientemente se ha instalado una empresa productora de leche con inversiones de la compañía Nestlé que va a ser una compañía procesadora de leche a nivel centroamericano; lo que los norteamericanos llaman “industrias de integración”.

—¿Cuáles son las condiciones de vida de los campesinos de esa zona?

—Los campesinos no trabajan más de tres meses al año, durante la recolección del café. El latifundismo, que es tremendo, acapara la mayor parte de las tierras. Los campesinos la mayor parte del año matan el hambre con maíz con sal; la grasa no la conocen. Si tienen algún centavo lo gastan en comer frijoles cocidos y, si alguna vez compran un poco de carne, hacen sopa. Cerca de allí, en el departamento de Matagalpa, que tiene nueve mil kilómetros cuadrados, más de cien personas han muerto de hambre en pocos días. Allí es frecuente conocer niños inflamados por el hambre, con el rostro amarillo e inflamado, el cuerpo, las carnes. Se da también ceguera nocturna por falta de proteínas en el municipio de Darío, que tiene ese nombre porque allí nació el poeta Rubén Darío.

El bocio es una enfermedad endémica, allí abunda. En otras regiones de la misma zona se han dado casos de *demenia colectiva* causada por el hambre; poblaciones enteras que se alimentan sólo de maíz viejo porque es más barato pero ha perdido todo su poder alimenticio, se vuelven locas de hambre y se matan entre sí. Esto ocurrió en la comarca de Malacahuás.

—Ese campesinado ¿le dio apoyo a la guerrilla?

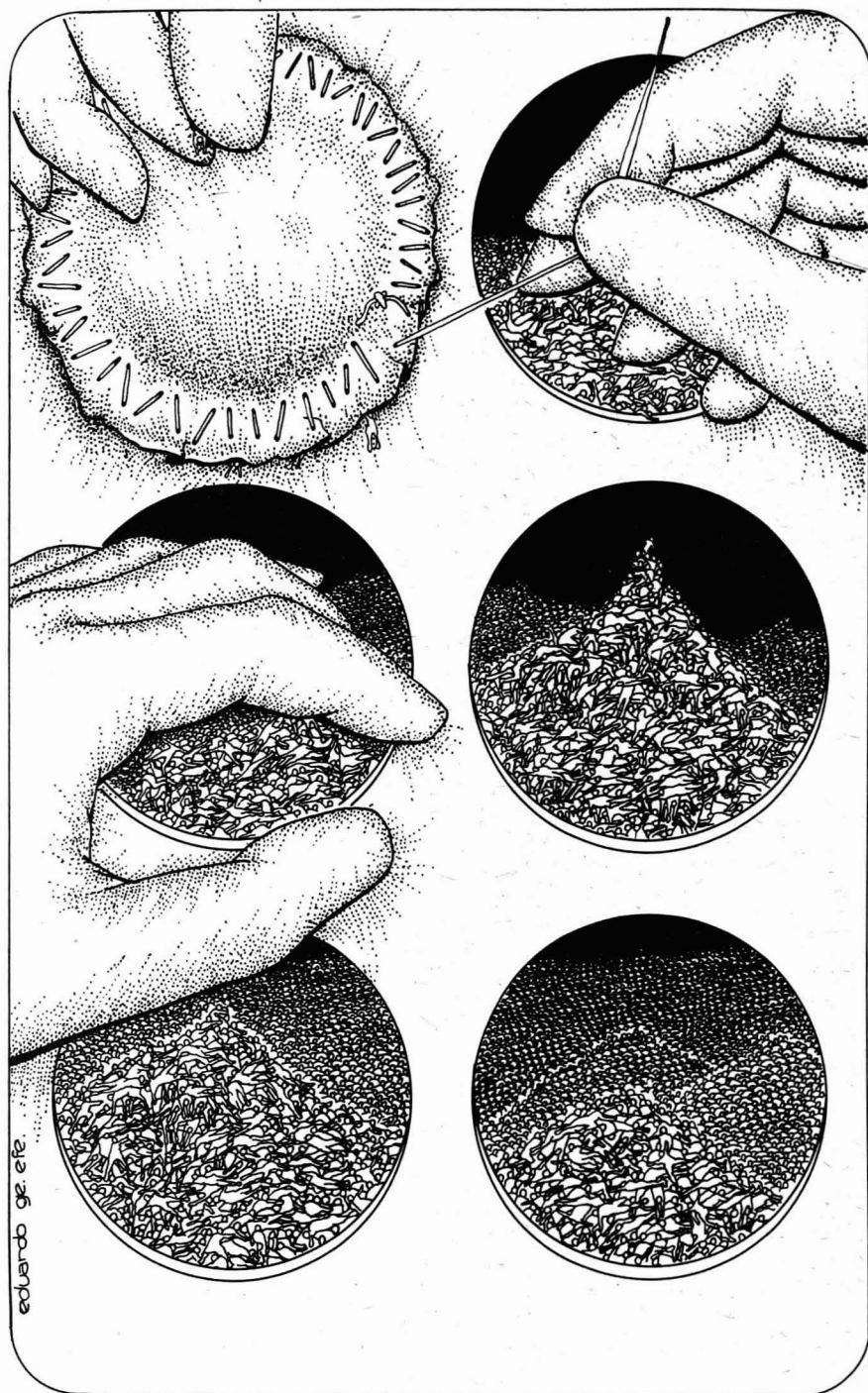
—Se ha creado cierto mito de que la guerrilla ha fracasado por falta de apoyo de la población. Eso no es cierto. Nosotros contamos con el apoyo de un sector de la población. Otra cosa es si supimos o no encontrar la forma de poder organizarlo combativamente. Algo que requiere gran cuidado y cierto arte pudiéramos decir. Nosotros nos encontramos en el caso de que reuníamos campesinos de regiones opuestas, los llevábamos a una zona que no era de ellos y algunos desertaban. ¿Y qué pasaba con ellos?; que se iban a hacer la guerrilla por su cuenta a su lugar de origen. Guerrillas precarias, sin duda, porque carecían de dirección pero que hacían, por ejemplo, expropiaciones a comerciantes ricos de la zona lo que, en alguna medida, reflejaba una decisión de lucha. Así que no se trata solamente de darle un fusil al campesino, se trata también de encontrarle el trabajo que va hacer, el lugar en que va a operar.

—¿Sostuvieron combates con la Guardia Nacional, durante ese año?

—Sí, durante el periodo final, y una parte de nuestros compañeros murió allí: el catedrático universitario Danilo Rosales, Silvio Mayorga, Francisco Moreno, Otto Casco, Carlos Tinoco, Carlos Reina, Ernesto Fernández, Fausto García, cayeron en esa guerrilla.

En esa oportunidad se lanzó una ofensiva brutal contra el Frente Sandinista: campesinos como Fermín Díaz y sus hijos, Felipe Gaitán, el agricultor Oscar Hernández Flores y muchos más fueron despellegados vivos por la Guardia Nacional.

En las ciudades también se desató una represión



atroz: Casimiro Sotelo, representante del Frente Sandinista en la Conferencia de la OLAS, y varios compañeros más, fueron capturados en plena ciudad de Managua a la vista de todo el mundo, llevados a la Loma de Picaza, donde tiene su trono Somoza, y allí fueron asesinados. David Tejada, dirigente estudiantil, fue asesinado a culatazos por Oscar Morales, principal ayudante de Somoza: le sacó los ojos al cadáver del muchacho y lo arrojó a un volcán.

—¿Como evoluciona después la situación?

—Durante 1968 logramos un determinado proceso de reorganización y en 1969 se desata una nueva represión bestial. Cuando es localizado al escondite de un compañero, la Guardia Nacional lanza doscientos hombres armados, apoyados con tanques y hasta con aviones. Eso ocurrió el 15 de julio de 1969 en dos barrios de Managua, simultáneamente: en el barrio de Santo Domingo y en Las Delicias del Volga. Se repitió el 15 de enero y el 3 de abril de 1970.

La primera agresión se dirigió contra diez compañeros: Julio Buitrago, antiguo dirigente estudiantil, estremeció la conciencia de la juventud y de la nación entera, resistiendo solo, en una casa, durante dos horas, hasta el último cartucho aquella avalancha de la fuerza militar. Su cadáver fue recogido bajo los escombros y secuestrado para evitar la manifestación de duelo popular que se iba a producir en su entierro. Con Buitrago murieron otros tres compañeros: Marcos Rivera, Aníbal Castillo y Alesio Baldón.

El 15 de enero del 70, en circunstancias parecidas, resisten hasta la muerte el joven poeta, Leonel Rugama y dos compañeros más. El 3 de abril ocurre lo mismo con la guerrillera Luisa Espinosa y el compañero Enrique Lorente, en la ciudad de León.

—Se trata de una de las represiones más feroces del Continente.

—Y que, creo, no es suficientemente conocida aunque todo el mundo hable con familiaridad de la tiranía de los Somoza. En Nicaragua hay un ejército de ocupación; la Guardia Nacional fue creada expresamente para perseguir a los patriotas sandinistas; fue creada por una intervención yanqui y, desde su origen, tiene tradición, hábitos y estructura de un ejército de ocupación. Tiene, por ejemplo, un Jefe Director, cargo que sólo es propio de las fuerzas ocupantes.

—Aparte de los obvios —la explotación de los recursos naturales del país— ¿qué otros objetivos, específicos persiguen los Estados Unidos en Nicaragua?

—Hay algo importante y es el control de la vía interoceánica potencial que ofrece el país. Ese fue el motivo que llevó al poder yanqui a agredir a Nicaragua desde el siglo pasado, en 1848, 1854, y 1855 se producen intervenciones armadas norteamericanas contra el país. Y hasta hoy no han cesado esas intervenciones que se han vuelto, desde que tienen

a los Somoza como cancerberos, fundamentalmente políticas.

Pero hay más: los Estados Unidos piensan también en la eventual construcción de un oleoducto en Nicaragua que una los dos océanos. Los monopolios petroleros tienen el problema del transporte del petróleo que se extrae de Alaska porque los barcos cisterna de gran tonelaje no pueden atravesar el Canal de Panamá. De ahí el interés en construir el oleoducto en Nicaragua, empresa en la que se ha hablado que está involucrado el honorable Aristóteles Onassis.

Y finalmente, otro interés, es que Nicaragua sirva a Estados Unidos de base de agresión a otros países: de Nicaragua salió expedición encabezada por Castillo Armas y organizada por la CIA que acabó con el gobierno constitucional de Jacobo Arbenz, en Guatemala, en 1954; de Puerto Cabezas, en Nicaragua, partieron los invasores de Cuba, por playa Girón, en 1961; otras incursiones armadas contra Cuba han partido de Puntamisco, desde bases que tienen instaladas los norteamericanos en Nicaragua.

Somoza es un aliado incondicional del imperialismo. Incluso llegó a ser el único jefe de gobierno de América Latina que en octubre de 1967 se ofreció públicamente a enviar un contingente de fuerzas militares a Vietnam.

—Usted fue nuevamente detenido ¿en qué circunstancia?

—A comienzos de 1969, la organización, considerando la necesidad de elaborar una serie de documentos analíticos sobre los serios problemas que enfrentaba el movimiento revolucionario y dada la feroz represión existente en Nicaragua, me envió a Costa Rica, a dirigir la preparación de esos trabajos. En Agosto de 1969, mi presencia en San José, coincidió con una fuerte represión de los elementos revolucionarios nicaragüenses residentes en Costa Rica por parte del gobierno de ese país. Mi falta de

familiaridad con ese sector en ese país, permitió que los cuerpos represivos costarricenses me ubicaran y me capturaran.

Estuve detenido en Costa Rica más de un año. Mi prisión como la de todo revolucionario nicaragüense fue repudiada por el pueblo costarricense, que no puede admitir que en su país se encarcelen a los que se rebelan contra la dictadura de Somoza.

En ese contexto se llevó a cabo el secuestro de una nave aérea en el territorio de Costa Rica, que con cuatro técnicos norteamericanos de la United Fruit Company, fue conducida a la isla colombiana de San Andrés. Desde allí se exigió nuestra libertad —la de tres compañeros y la mía— de lo contrario se tomarían represalias contra los norteamericanos. El gobierno de Costa Rica cedió en gran medida, pienso, porque el Sr. José Figueres se encontraba en la Asamblea de la ONU, en Estados Unidos. Figueres se manifestó públicamente contra nuestra liberación. De Costa Rica fuimos a México y de México vinimos para Cuba, donde fuimos acogidos por la solidaridad internacionalista, propia de la Revolución Cubana.

—Para finalizar ¿qué perspectivas ve usted a la lucha del Frente Sandinista? ¿hay Somoza para mucho tiempo?

—Soy optimista respecto al futuro de la lucha revolucionaria en Nicaragua, lo que no quiere decir que no vea las grandes dificultades, los grandes obstáculos que tenemos por delante. La lucha será larga y difícil; será sangrienta. Hemos logrado ya algunos objetivos importantes como romper el cerco que los dos partidos tradicionales tendieron al pueblo nicaragüense. El Frente Sandinista es un movimiento de masas, que ha entrado en el campesinado, no sólo donde ha operado la guerrilla sino por los diversos rumbos del país. La influencia que aún pueden conservar los partidos tradicionales es una influencia en deterioro, en total decadencia; jamás en la historia del país habían entrado esos partidos en una etapa de descomposición tan grande. La prensa internacional ha dado noticias del contubernio que planean individuos como Fernando Agüero, latifundista ganadero conservador, con el liberal Anastasio Somoza, hijo.

Nosotros, al trazarnos seguir la lucha revolucionaria, nos guiamos por los principios más avanzados, por la ideología marxista, por el comandante Ernesto Che Guevara, por Augusto César Sandino. Somos conscientes que el socialismo es la única perspectiva que tiene los pueblos para lograr un cambio profundo en sus condiciones de vida. Lo que no supone que excluyamos a personas que no piensen igual que nosotros, y aunque pensamos que la guía fundamental deben ser los principios del socialismo científico, estamos dispuestos a marchar juntos con personas de las más diversas creencias interesadas en el derrocamiento de la tiranía y en la liberación de nuestro país.



Carlos Barral

Cuatro poemas

VAGUEDAD DEL DAÑO

No solamente aquí,
también el aire
venenoso que toca los objetos
y las cosas más lejos,
donde alcanzan los ojos
forzados y entre grumos de daño y de impaciencia.

El vidrio congelado, estupefacto
y el codo violento de la mesa de curas
y esa desconchadura en el barniz y el hilo
como espina de gato, curvo y tenso,
doloroso, que duele.

Duele a turnos
de mínima atención y extensamente
la loma en la ventana y los reptiles
rampantes en su piedra imaginaria.

No solamente ahora.
En el tronco envarado,
suspendido, infantil del primer salto,
en las tablas del vientre musculoso
a caballo en el agua, entre las piernas
sin explicar. Lo húmedo, la dicha,
cada tirón, las sogas del esfuerzo,
fino dolor que nace, que insinúa
y ya dolor inmenso, gruesa injuria

empleada de bordes amarillos
se hace sombra interior desparramada.
Duele el tiempo pasado, cada uno
de los cuerpos conscientes sucesivos.

Y duele también antes,
duele para mañana
duele el cuerpo que queda, fibra dura
insensible e intacta en la memoria.
Los huecos vacilantes rellenos de aire malo,
los pegajosos labios, los dientes, las encías,
los hombros encogidos por la fiebre
al sol de cada hoja desprendida,
la mano agarrotada, el pulso blando
contándose hacia atrás y de repente.

Y duele
en el roncar de espuma, en los dedos sin tacto
y en los ojos ardientes de los deudos
mirando la piedad, casi llorando.

INFANCIA DEL PUNTO DE VISTA POEMA SOBRE TABLA

Describe una batalla:
el choque de caballos, la chirriante
escritura de pica en los escudos
y el baboso resuello en la testera
retrocedida,
y el roncar del miedo.

Con las hojas en alto,
el instante en que salta la cabeza
sorprendida y pensante por los aires:

Un helmete con plumas de dos mundos
en el centro preciso de las fugas
que conjugan las astas con las cruces
destellando en el raso de las bardas.

Ponte ahora en el ojo
del ileso con suerte en la embestida,
con salvo campo avante,
mirando de soslayo a donde estuvo.

Una torre arruinada
sobre un pequeño roquedal sin hierba,
dos arbolillos solitarios,
lentos
en sus redondas copas de redonda fruta
y un caballo quebrado,
tumbado sobre el flanco,
coceando
y estirando una mano hacia el vacío.

La guerra se desliza
de bancal en bancal, entre su polvo,
hacia el valle inocente. Sólo el bruto
y un estandarte roto y la cabeza,
quién sabe, y los despojos
indescifrables de un arnés,
deliran,
entre la torre y los frutales, justo
en la orilla del tiempo y en las señas
exactas de la tierra,
las medidas
áureas de la divina proporción.

ALGO COMO OTRO ALGUIEN

Sí, sobre todo en los episodios sin memoria
y en las horas inciertas de indefensión y hastío,
en las lindes del sueño y del rencor, acaso
en la última instancia del viaje,
antes de que la avenida renuncie a las lívidas
afueras...,
entonces viene.

U en las noches pasmadas, cuando el perro
erizado examina la fumante escombrera tras los
setos
y un chirrido delata los postigos ocultos de la
plaza.

El algo como otro alguien,
algo blando y salobre
que entra en el pecho en las ondas de un ardor
helado,
un interior de máscara impregnada
que ahoga y substituye
y un momento
eres,
algo que en un instante —mortero o yeso rotos—
después se arruina y se derrumba,
escamas
dilapidadas,
lascas del balaustre abyecto.
Casi ausente,
aún sostienes los vidrios del refugio empañado
donde las agujas del vino y sus algas amargas te
escarnecen
y antes que llegue el aire, antes que acorde
te absuelva el viento y el hilo de la noche te
reemprenda,
ese vagor,
eso que estaba alerta detrás de ti, viscoso
como un tibio rescoldo de cenizas mojadas,
de pronto se interpone. Un humo vagabundo.

O alguien,
alguno extraño te toma de las manos
rozándote y las suelta. O tal vez quedan tuyas
las que un poco más lejos compruebas asustado
hincándote las uñas,
mientras sigues,
con gravedad de arena, caminando
sobre el polvo luciente de la calle aventada.

INCIDENTE CORPORAL

Sorprender el contorno de la propia cabeza,
los extremos del cuerpo que se ignoran
con simétrico empeño, la rencilla
del oído y del pulso en un punto del aire

y en los ojos cerrados, asomando
al borde algodinoso de las sangres,
el perfil violeta del espectro
terco de las ventanas desistidas.

Una súbita fiebre, un desacuerdo.

Pisar el suelo rápido, fluyente,
quieto para los otros, y sus cuencas
de secretos fragmentos, conmovidas
hinchándose debajo y por el cuerpo.

Y estar a punto de flotar, ser leve
como un racimo de incontables piezas
removido por alguien desde fuera
que nos suspende entre las otras cosas.

Una forma dudosa, un sobresalto.

Quisiéramos un sitio, una frontera
de cuero impenetrable, de huesos impasibles,
ser un arnés con nervios, que piensa y no imagina,
algo serio y seguro sobre la piel del mundo.

Yo. Yo, sobre todo, yo insensible,
yo en la tierra, en el agua, incrustado en el aire,
yo sin sombras, sin sueño, sin fatiga,
yo mi forma inventada hasta la muerte.

Mario
Vargas Llosa

Un escritor numeroso: Manuel Vázquez Montalbán

Soy un incansable lector de revistas y periódicos. Es un vicio que contraje de muchacho, cuando comencé a trabajar en un periódico, y ahora sé que se trata de un vicio incurable, pues, con los años, en lugar de disminuir ha ido creciendo, al extremo que he debido fijarme ciertas prohibiciones para poder seguir leyendo libros: no más de dos periódicos por día, dos semanarios por semana y dos mensuarios por mes. Con los vicios, ya se sabe: es sano tenerlos, a condición de sujetarlos en ese límite donde termina el placer y comienzan los problemas. Bueno, hago esta confesión extravagante porque ser un consumidor voraz de la prensa diaria y semanal, aquí, en España, es una manera infalible de caer, tarde o temprano, en los brazos de Vázquez Montalbán. En los brazos quiere decir, claro, en los artículos, las columnas, las secciones, los sueltos, los recuadros, las notas que escribe, con nombre propio o inventado, Vázquez Montalbán. Su presencia en los periódicos que leo fue al principio casual, pero luego no, se convirtió en un factor principalísimo de selección de las cuotas de mi vicio, que, de este modo, ha pasado a ser prácticamente algo que se podría llamar el vicio Vázquez Montalbán.

Lo cierto es que lo leo cada día y cada semana, y

a pesar de los seudónimos variados que utiliza lo detecto siempre, como me imagino les pasa a la mayoría de sus lectores, porque si hay alguien que no puede pasar inadvertido en una revista o en un diario es Vázquez Montalbán. Siempre me ha parecido impresionante la abundancia de su pluma, esa personalidad fértil y polifacética, literariamente hablando, que le permite circular con desenvoltura de un género a otro: —de la poesía a la novela, de la novela al ensayo, del ensayo al artículo, y dentro del ensayo y del artículo, tocar todos los temas con la misma seguridad. Puede hablar de literatura y de historia, de política internacional o de deportes, de la subcultura hippy, de las canciones de Guillermina Motta o reseñar un cocktail, comentar una película o escribir un relato, sin dar nunca la impresión de amateurismo o improvisación, pero tampoco nunca, felizmente, la del especialista. Hay en él una especie de desborde, de desmesura balzaciana que es admirable y envidiable, entre otras cosas porque contradice una de las taras más frecuentes del intelectual de nuestros días, que es la notable estrechez de horizontes, un provincianismo casi uterino: les interesa lo suyo y nada más y lo suyo suele ser algo tan sectorial que al no iniciado le resulta hermético. Vázquez Montalbán es un curioso insaciable, un escritor profundamente al día, que vive por igual en su estudio que en medio de la calle, y que se alimenta y alimenta su literatura de todo lo que pasa en la vida. Si la palabra no estuviera tan desprestigiada, diría que es un humanista moderno, pero como lo está —hay habilitados pensadores, como Michael Foucault, que han decretado que lo humano no existe, que es una invención cultural— voy a decir más bien que es lo que Gabriel Ferrater solía llamar a esos escritores incorregibles y caníbales, que quieren saberlo todo y escribir sobre todo: *un escritor numeroso*. Nadie se ha hecho hoy día en España tan digno de ese bello calificativo como Vázquez Montalbán.

La abundancia, por sí misma, claro está, no constituye un mérito literario. Uno de los peligros que amenazan al escritor numeroso, sobre todo si trabaja en función de la actualidad, es el facilismo, fabricarse un estilo que, aunque tenga el semblante de la corrección, sea convencional y mecánico, porque carece de misterio y de riesgo, y es siempre previsible porque está hecho a base de tópicos, de fórmulas, de latiguillos y clisés. Todo lector voraz de la prensa sabe que, así como hay estilos de escritores, hay estilos de periódicos, que todos los redactores y editorialistas de una publicación comparten y hacen durar. Ejemplos de esos estilos 'colectivos' son *Le Monde*, el *Times* de Londres, la revista *Time*, y, como mostró en un espléndido ensayo Enzensberger, el *Franfurter Allgemeine*. Ese facilismo estilístico es algo que ha dañado a muchos escritores, despersonalizándolos, disolviéndolos en un lenguaje neutro, o manierista, insípido, meramente funcional: un estilo que es sólo un medio y





Manuel Vázquez Montalbán

en literatura el estilo es siempre, a la vez, medio y fin. Vázquez Montalbán no sólo ha sorteado ese peligro de la disolución en lo anodino, sino que ha sabido crearse un estilo personal, capaz de sorprender por su adjetivación astuta o por un uso malicioso de la palabra, es decir capaz de agradar por razones estrictamente formales, estéticas, y que, al mismo tiempo, es muy eficaz como instrumento. Se trata de un estilo de una gran elasticidad, polifacético, diverso, que se presta con la misma aptitud y diligencia a cumplir las funciones más variadas: un estilo para todo servicio. Puede ser muy divertido, de un humor desenfadado y audaz —como cuando reseña *El último tango en Peripignan*— o terriblemente sarcástico, como cuando comenta los viajes de Kissinger (quien, a propósito, es un personaje que estimula tanto la pluma de Vázquez Montalbán que, estoy seguro, tarde o temprano una Universidad norteamericana producirá una tesis doctoral titulada: “El Dr. Henry Kissinger y la prosa ensayística de Manuel Vázquez Montalbán”, o sutil y acerado como una aguja cuando, convirtiendo el defecto en virtud, es decir practicando ese arte de la alusión, del mensaje subliminal que es una de las necesidades del periodismo español, habla a sus lectores de B y de Z pretendiendo hablar exclusivamente de A y de X. Ese estilo es personal sin dejar de ser versátil, porque, en todos estos casos de risa, ironía, sutileza, y otros de ferocidad y aun perversidad, tiene siempre como denominador común la lucidez y un fondo de tristeza y de cierta amargura.

Pero, además, Vázquez Montalbán tiene otra virtud, que ya no es periodística sino esencialmente literaria: un punto de vista propio. Se puede ser un gran periodista sin tener un punto de vista propio, pero no se puede ser un buen creador sin ello, porque el punto de vista es el secreto de la originalidad en literatura, lo que da a una obra literaria un sello personal, una forma de excepcionalidad. Vázquez Montalbán tiene un punto de vista que se manifiesta en todo lo que escribe, y eso es, precisamente, lo que le permite escribir sobre todo sin ser superficial, lo que da coherencia, conexión, continuidad, organización a sus escritos. Este punto de vista consiste en preocuparse de informar y de opinar no sobre la realidad sino sobre las opiniones e informaciones que pretenden expresar a la realidad cuando lo que hacen es sustituirla, velarla, corregirla. Lo que a Vázquez Montalbán le interesa —lo que, a todas luces lo excita a escribir y lo que sustenta lo que escribe: sus demonios— no es tanto lo que ocurre a su alrededor, en la vida, sino aquello en lo que se convierte, por obra de los medios de comunicación, lo que ocurre en la realidad. Hay dos realidades, digamos, simplificando: una histórica, en primera instancia, donde ocurren todas las cosas. La manera como podemos conocer esta realidad histórica es a través de agentes diversos —los periódicos y revistas, los libros, las canciones, la

radio y la televisión, la publicidad, el cine—. Pero estos agentes no son meros transmisores. Son, más bien, correctores, reformadores, intérpretes de aquella realidad histórica, que entregan a los hombres siempre rehecha, según un abanico de métodos: complejísticos o burdos, sutiles o toscos, inteligentes o estúpidos. Esta transmutación es lo que fascina a Vázquez Montalbán; esta deformación sistemática de lo que ocurre —esta realidad en segunda instancia— es el plano en el que suele situarse para escribir y sobre lo cual escribe. Esta realidad reformada, hija de los medios masivos de comunicación, que refleja a la realidad real como el espejo tendencioso y maquiavélico de Blanca Nieves reflejaba a la reina mala, es la materia de *Happy End* (Barcelona: La gaya ciencia, 1974).

La operación de sustitución de la realidad genuina por esa realidad bastarda es el tema recurrente de los escritos periodísticos y literarios de Vázquez Montalbán, aquello que estos escritos denuncian o representan, con ejemplos tomados de todos los campos. Esas sustituciones Vázquez Montalbán las percibe por todas partes: en los hechos políticos, sociales y culturales, en lo importante y en lo trivial, en lo individual y en lo colectivo. Esas comprobaciones suyas a mí siempre me resultan fascinantes, porque revelan una mezcla curiosa de olfato de gran sabueso y una imaginación audaz, lo cual, por lo demás, no significa que siempre me convenzan. Al contrario, muchas veces discrepo con él, y casi siempre me angustia, porque me produce una especie de pesadilla, me da la sensación de vivir en un mundo donde todo es objeto de la más perfecta y sincronizada manipulación. Un mundo donde, por obra de esa alquimia sustitutoria que realizan, incansables y universales, los medios de comunicación (mejor dicho, sus dueños), vivo de mentiras, aspiro y expiro trampas, y todas mis ideas y mis reacciones son enteramente falsas, pues están previstas, obedecen a esta planificación informativa ecuménica y atroz. Me produce una verdadera paranoia sentirme un títere cuyos hilos mueven esos agentes sustitutorios todopoderosos, encargados de defender, mediante estos pases de prestidigitación, ciertos intereses concretos de países, grupos y personas.

Felizmente, las cosas cambian cuando, con esta misma realidad sustitutoria, Vázquez Montalbán hace ficción en vez de ensayos o artículos. Bueno, al fin he llegado a *Happy End*. Se trata, justamente, de una historia construida a base de imágenes adulteradas, una historia contada de principio a fin no sólo sobre sino también desde esa realidad bastarda, engendrada por los medios de comunicación. Todo, en ese mundo, es de entrada muy familiar al lector, y sobre todo al lector de mi generación. Ante todo, los personajes: Humphrey Bogart, la cantante Lola, Lister, Hemingway, Fidel Castro, el dirigente del 26 de Julio en la provincia de Oriente, Frank País. Y los hechos (innumera-

bles, pese a las pocas páginas) son también conocidos: casi me atrevo a decir que Vázquez Montalbán no ha inventado uno solo, se ha limitado a expropiarlos de la historia: la guerra del 14, el Berlín de los años del surgimiento del nazismo —el de Christopher Isherwood, el de la película *Cabaret*—, la guerra de España, la segunda guerra mundial, la United Fruit en Centroamérica, la contrarrevolución de Castillo Armas contra Arbenz, la revolución cubana, y, por último, una de esas autopistas y esos coches aerodinámicos que las recorren en cualquier país industrializado de nuestros días. Es decir, se trata de un mundo archisabido, conocido, repetido una y mil veces. Y, sin embargo, al lector de *Happy End* estos personajes y estos hechos le resultan lozanos, sorprendentes, como si acabaran de ser inventados y estuvieran ocurriendo por primera vez. ¿Cómo lo ha conseguido Vázquez Montalbán? Gracias a un punto de vista original. Todo depende del cristal con que se miran las cosas, decía mi abuelo, un liberal lleno de tolerancia con las gentes. Gracias al cristal con el que se miran las cosas en *Happy End* ellas resultan inéditas, adquieren otra coloración, otra profundidad y significación.

Ocurre que estos personajes y estos hechos que

aparecen en *Happy End* no son los de la realidad histórica, sino los de la realidad sustitutoria. Están en la novela, no como fueron de verdad, en la vida verdadera, sino tal como las novelas, los periódicos, los chismes, las revistas, y, sobre todo, el cine, nos han hecho creer, soñar, imaginar que fueron. Es decir, el material de *Happy End* no son Humphrey Bogart, ni Hemingway, ni las guerras mundiales, ni las revoluciones y contrarrevoluciones sudamericanas, sino las imágenes convencionales, los mitos en que las películas, la publicidad, la literatura, la radio y la televisión los convirtieron. Pero si *Happy End* se quedara ahí, claro, Vázquez Montalbán no habría hecho otra cosa que aportar su modesto granito de arena a la terrible, monstruosa, pesadillesca operación sustitutoria. En realidad, él, con esa operación ha hecho otra operación, que es el *quid* del libro, la clave de su encanto y de su fuerza. Al contar la adulteración de la realidad, la ha desadulterado, la ha mostrado en su verdadera naturaleza de realidad sustitutoria, de imagen fraguada, que no es la realidad sino que pretende sustituir a la realidad. Esto lo ha logrado mediante una hábil utilización del punto de vista narrativo, es decir eligiendo un original plano de



realidad para situar al narrador de su historia.

La historia es un simple diálogo entre dos personajes. Uno de ellos anónimo, y el otro Humphrey Bogart. Este le cuenta a aquél su vida, su odisea a través de todos esos países, ambientes, aventuras, y sus amores trasatlánticos, interrumpidos y reanudados muchas veces, con la cantante Lola. Pero, este Humphrey Bogart ¿es Humphrey Bogart? No: pretende serlo, juega a serlo. Y se lo dice a su interlocutor: supongamos que soy Humphrey Bogart. ¿Y esas aventuras las vivió realmente? No; pretende haberlas vivido, juega a haberlas vivido. Y como su interlocutor se presta al juego —le dice, muy bien, juguemos, supongamos que usted es lo que dice—, el juego es posible. De esa colaboración surge la vida fraudulenta de ese personaje fraudulento que es el Humphrey Bogart de *Happy End*. Esa distancia que existe entre el que cuenta y lo que se cuenta —el hecho de estar nosotros todo el tiempo conscientes de que aquello que se nos refiere no es verdad, no ha ocurrido, sólo se pretende que haya ocurrido—, hace que aquellas guerras, revoluciones, personas, mejor dicho sus imágenes fraudulentas, se carguen de ironía, se vuelvan críticas de sí mismas, y por lo tanto se muestren como lo que son: no la realidad, sino la irre realidad, no la cosa sino su imagen falaz, no el hecho genuino sino el hecho impostor. ¿Qué ocurre entonces? Que esas imágenes adquieren una nueva naturaleza: ahora cobran su verdadera personalidad de imágenes, de productos de consumo, no de hechos sucedidos sino de hechos fraguados. Al aparecer como lo que son y no como lo que pretendían ser, esas imágenes dejan al instante de ser fraudes, sustitutos, adulteraciones, imposturas, y pasan a ser lo que son, meras imágenes, mitos en los que uno puede reconocer, transpuestas, ciertas ambiciones y ciertas miserias, es decir creaciones humanas. Es decir, pasan a ocupar el sitio legítimo, digno y verdadero que les corresponde en la realidad.

Y así tenemos que valiéndose de la mentira y la irre realidad, Vázquez Montalbán consigue, de pronto, que lleguemos a la realidad y a la verdad. Todo esto en un breve diálogo entre dos anónimos. Nunca se dice quiénes son ese par, pero yo tengo una hipótesis, creo haber adivinado quiénes son: el novelista y su lector. Estos, como los dialogantes de *Happy End*, juegan el uno a pretender que han sucedido ciertas cosas y el otro a aceptar que han sucedido. Se dice que toda novela moderna es, entre otras cosas, una reflexión del novelista sobre la novela. Esta por lo menos, lo es, sin la menor duda.

Al dar esa estructura a su historia —la de un juego entre dos personajes que se ponen de acuerdo para aceptar como verdades ciertas mentiras, y mediante ese intercambio de mentiras descubrir de pronto una verdad— Vázquez Montalbán ha contado también en *Happy End* qué es y cómo es una novela.

Así, en esta novela —y en la anterior que escribió, *Yo maté a Kennedy*, esa divertida historia de un fraudulento guardaespaldas gallego de John Kennedy—, Vázquez Montalbán hace algo que podríamos llamar una operación complementaria de lo que hace como ensayista y articulista. En sus ensayos y artículos muestra cómo las imágenes falsean las cosas que pretenden representar. En sus novelas, muestra cómo un novelista puede contrarrestar esa falsificación de la realidad con una falsificación de la falsificación, a resultas de la cual la realidad es restituida, recobrada, purificada.

Es decir, si, de un lado, en sus artículos, me produce pesadillas, delirio de persecución, paranoia, en sus novelas me proporciona él mismo un excelente antídoto, una terapia eficaz, algo que demuestra que, a pesar de todo lo que se diga y se crea hoy, la literatura puede seguir siendo todavía un formidable instrumento de liberación, un medio de encontrar el camino cierto de las cosas y de los hechos, una buena manera de conocer la realidad. Eso que hace Vázquez Montalbán es lo que ha hecho siempre la buena literatura. Y como la literatura es una gran trampa, esas trampas de las trampas pueden ser una manera de desarmar las trampas siniestras de la realidad. Cuando hablaba de la abundancia de Vázquez Montalbán, ya ven que tenía razón: es una verdadera empresa de alienación periodística y de desalienación literaria; más que un escritor numeroso, una industria cultural.

Hoy día, muchos novelistas —que son cultos, talentosos, de vocación esforzada— se han vuelto pesimistas sobre el género: creen que va a morir o que ya ha muerto. Piensan que ya no se pueden contar cosas, porque todo ha sido contado, o porque la imagen lo cuenta mejor que la palabra. Por eso, piensan que la novela debe constituir un mundo aparte, autosuficiente, donde sólo existan las palabras, separadas de los hechos y de las cosas. Hacen experimentos lingüísticos, inventan formas. Me gusta que Vázquez Montalbán esté en una posición distinta: que para él la aventura formal no esté dissociada de la aventura anecdótica. Que en *Happy End* sucedan cosas a cada instante, a cada línea, decenas y tal vez centenares de cosas. Una de las mejores demostraciones de su libro es que si fuera cierto que ya no hay nada que contar siempre quedaría a los novelistas la posibilidad de volver a contar todo lo ya contado, si son capaces de encontrar —como él en *Happy End*— una manera original de hacerlo. Esta demostración es algo que tenemos que agradecerle fervorosamente los viciosos que queremos seguir escribiendo y leyendo novelas ávidamente mucho tiempo más.

Barcelona, 1974

Manuel Vázquez Montalbán

Dos poemas

EL BUEN AMOR

Amores porque sí, certificados
amarillos en cajas de caoba con flores
esmalgadas, junto al jabón de olor
en cajones de madera repujada, cómodas
donde descansa en paz el ajuar

encajes

de bolillo y letras bordadas, siglas
de un contacto territorial, celosos lindes
de una ciudad de sábanas almidonadas
castos cálculos de monstruos regulares,
celosos termómetros de infiel temperatura,
vaginas discolas, hijos imprevistos,

lentos días sin preguntas, sin
respuestas, pequeño y gran mundo en orden
porque sí,

porque sí

la vaciedad del mundo
más allá de las pinturas ya funcionales
en las paredes, del cucú que marca
la hora del regreso, de las cuentas
de las cenas sorprendentes, especiales
recetas misteriosas de vecinas nuevas,
aventuras exóticas por mares de sofrito
y olorosas especias

o bien relojes de zozobra
y un primo hermano habitual a las cuatro
y cuarto, porteras dormidas, despiertas
súbitamente

y amores,

porque no

a las tardes

sin más solución que noches que concluyen,
que días que amanecen para anocheecer,
que no tendrán jardines con moreras
ni bancos de cemento tras los setos

como antes

cuando todavía era posible algún misterio
más allá de los labios besados, silenciosos
ahora como un muro prohibido

sin lluvias,

sin fronteras, un vasto mundo de venas
heladas, ramajes de bosques horrorosos

sin pájaros

ni estrellas,

donde no cabe el miedo ni el valor.

ULISES

El cuerpo de ella se hizo tierra
en mil novecientos cuarenta y seis

antes él hizo la guerra, perdió la guerra,
huyó por las montañas

después la cárcel

volvió al Vallés y se hizo amigo
de un teósofo libertario y de un abogado
retirado que le escribe con frecuencia
muchos, muchísimos ánimos

de vez en cuando hace gimnasia en el patio,
resuelve complicados problemas de aritmética,
nos habla de violentos safaris de tomillo
y romero, del agua clara junto al camino

o nos increpa por el turbio asunto —nada claro—
del boicot a las comunicaciones del Bajo Aragón

—hoy se lo han dicho—

le han condenado a cinco años

y ya no caben más canas en sus cabellos blancos

después ha hecho gimnasia
ha resuelto algún problema de aritmética
ha contemplado el vuelo de unos pájaros
hacia la oeste

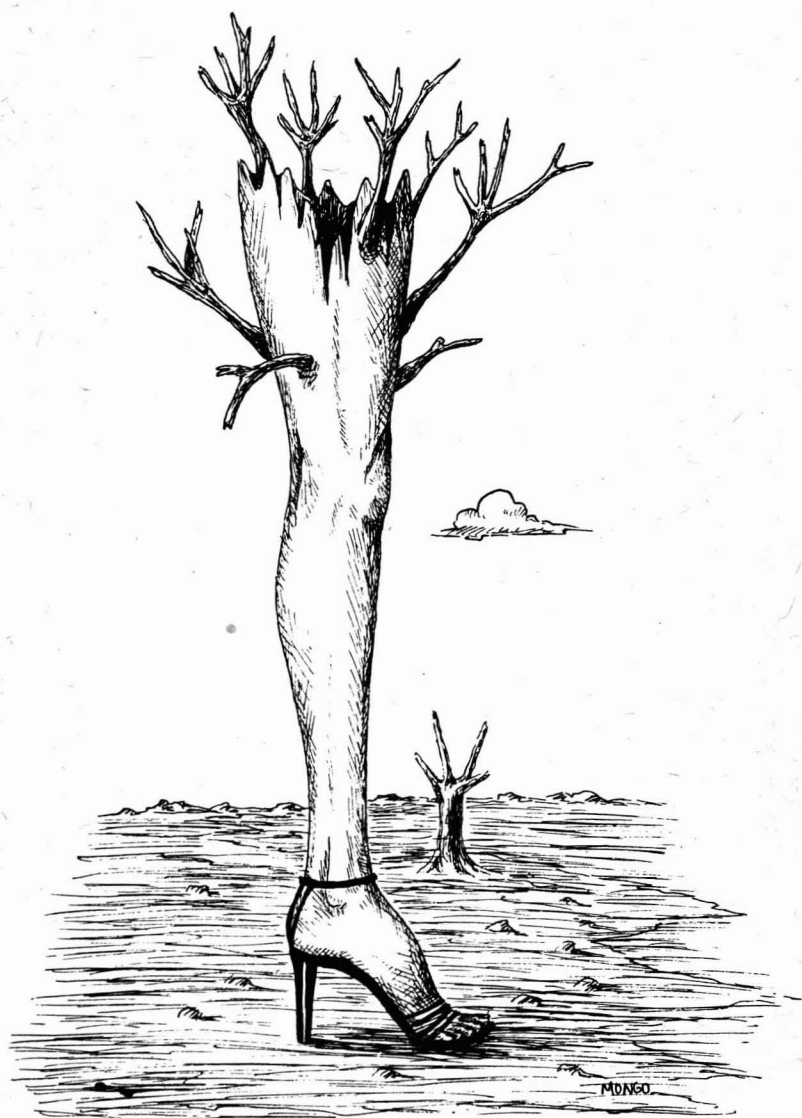
ha sido entonces

ha sonado la trompeta y se ha echado a llorar.

Los vaqueros en el pozo*

Cerca de la linde del bosque, un rayo de sol encendió el piloto trasero de la bicicleta de Dionisia. Aquel repentino punto rojo persistió durante unos metros y se apagó antes de que la bicicleta llegase a la primera hilera de fresnos. A pesar de su brevedad en medio de la tarde resplandeciente, a Prudencia, que miraba desde la ventana de su dormitorio, aquella luz, ambiguamente artificial, le alteró su manso estado de ánimo. De repente sintió extrañas las tardes parsimoniosas, incongruente que ya la niebla no fuera espesando la penumbra y, lo que le resultaba más inquietante, sintió una perversa nostalgia de las mínimas tardes del invierno. Dionisia pedaleó con mayor ímpetu, al iniciarse el suave declive que, en unos instantes, la zambulliría entre los fresnos, suprimiendo del paisaje lo único que en él se movía. No era nada más que un simple artilugio reflectante, hasta de forma obscena, sin

conexión con la dinamo de la rueda delantera y, ahora que acababa de apagarse, todo parecía haber cambiado como después de un último saludo. La bicicleta verde, siempre en línea recta, tardaría muy poco en disolverse en la sombra del bosque. Cuando amaneciese, Dionisia subiría la pendiente, pedaleando con esfuerzo; un trecho de recuperación y adquiriría una velocidad regular por el tramo llano del camino, hacia la cerca de arizónica. A cada metro que avanzase se vería que en realidad iba dirigida hacia el portón de madera, de tal modo que a Prudencia le sería fácil calcular en qué momento dejaría de ver la bicicleta, nada más entrar en la zona del camino invisible desde la ventana. Antes de que reapareciese, transcurriría un tiempo imposible de medir, pero que, durase lo que durase, terminaría al abrirse una de las hojas del portón en ángulo agudo, apenas lo imprescindible para que cupiesen primero la bicicleta y detrás, conduciéndola con una asombrosa maestría, Dionisia. Mientras Dionisia, por uno u otro de los senderos del jardín, alternativamente oculta y reaparecida entre los árboles, se fuese acercando a la casa, un rayo de sol alcanzaría la galería encristalada en la esquina de las fachadas sur y oriental, en el segundo piso, bajo la terraza solarium que había ganado al tejado uno de los arrebatos reformadores de Prudencia. Y, en un instante imposible de determinar, Dionisia desaparecería del jardín, quizá porque habría entrado en la casa por el porche, quizá porque la habría rodeado. Sin embargo, la regular aproximación de la bicicleta por el tramo llano del camino, la desaparición en la zona desenfilada —desde la ventana del dormitorio—, la invisible llegada ante el portón de doble hoja, Dionisia frenando, descabalgando la bicicleta, ¿observando las nubes?, ¿agachándose a recoger una amapola?, ¿ajustándose las bragas con las manos sobre —o bajo— la falda?, ¿recitando un conjuro?, una de las hojas del portón abriéndose en un ángulo apenas suficiente, y por unos segundos, la bicicleta, sin Dionisia, penetrando en el jardín, era una secuencia sólo comprobable en mañanas sin viento, cuando Prudencia, desde la cama, al oír el crujido de la grava bajo la ventana de su dormitorio, tenía el primer indicio real de que el viaje de Dionisia había terminado. Porque no era infrecuente que Prudencia, en la obscuridad del dormitorio, fuese calculando, a partir de un instante preciso, las sucesivas etapas del recorrido desde la linde del bosque hasta la grava del jardín y, salvo errores de segundos, la grava crujía en el momento esperado. O que parecía ser el esperado, ya que el avance por el camino, la acomodación de la ropa, la recogida de la ampola, la observación de las nubes o el conjuro, en la zona invisible ante el portón, constituían únicamente pretextos ambientales, el fondo de una imagen de Dionisia llevando, sin desviarse, la bicicleta cogida por el sillín. Nunca la había visto llegar antes de la salida del sol y quizá hacía años que una tarde —o



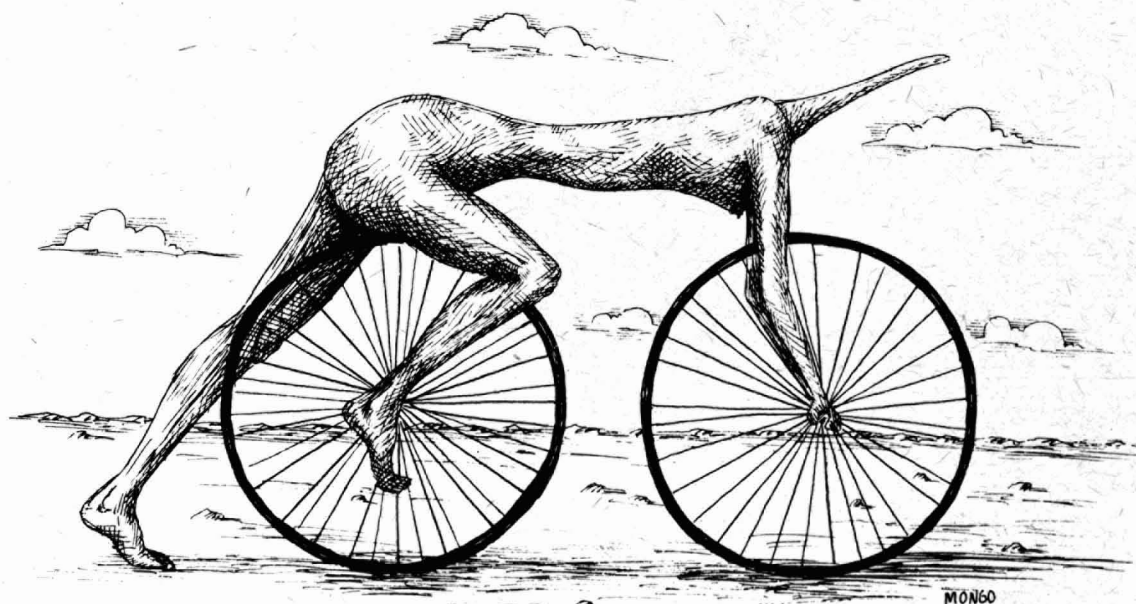
el día del incendio— la vio por última vez dirigiendo la bicicleta sólo con dos dedos de la mano derecha en el sillín, pero aquella sorprendente maestría, evocada al amanecer le permitía a Prudencia volver a dormirse. A las diez, cuando Dionisia le colocaba la mesita del desayuno sobre las piernas, Prudencia contemplaba el pelo de Dionisia, rubio y a mechones canoso, abundantísimo, generalmente a aquella hora recogido en una ostentosa cola de caballo, y, en tanto que bebía a sorbos el café, descubría que, unas horas antes, menos despierta de lo que había creído, quizá no hubiera adivinado con casi exactitud la llegada de Dionisia en la bicicleta, sino que había ensoñado un camino de tierra azul por el que avanzaba un enorme cuerpo desnudo, llevando por el sillín un bicicleta asombrosamente equilibrada. En todo caso, una vez que la bicicleta verde se diluyese dentro de unos instantes en la barrera sombría de la primera hilera de fresnos, cuando la tarde recuperase su inmovilidad y, después, acabara —si acaba— y llegase la noche y transcurriese la noche, cuando despertase —o creyera despertar— al amanecer del día siguiente, lo que era seguro es que los nuevos habitantes de la casa iban a impedirla quizá la operación de, soñando cronometrar el recorrido de la bicicleta de Dionisia, fabular una imagen maravillosa. Ahora ya nada se movía en el paisaje. Prudencia, ante la inminencia de perderla, sintió próximos los vértigos de la soledad.

Pero se apartó a tiempo de la ventana. Cruzó el dormitorio desanudándose el cordón de la bata y recorrió la puerta de rejilla del armario empotrado. Eligió su slip blanco, una medias negras, la larga falda de terciopelo negro y la negra blusa de gasa, sin mangas. Frente al triple espejo del vestidor (aquel hueco entre el dormitorio y el baño al que

una semana después Conrado llamaría el boudoir de Prudencia), sin mirarse, se calzó unas sandalias plateadas de altísimo tacón antes de atreverse a abrir los ojos y encarar el resultado. De inmediato, la artificiosa posición de sus pechos apretados por la gasa transparente le provocó un estremecimiento.

Una voz inarticulada, desde alguna de las habitaciones vacías, le recordó —pero sólo algunos atardeceres oía sus pensamientos a lo lejos— qué especie privilegiada de mujer era ella, Prudencia, aquella figura de pechos impúdicos y de rostro tallado, escalofriada ante unos despiadados espejos. Atravesando el dormitorio con la máxima celeridad que le permitía la larga falda ceñida, sin preocuparse de la armonía de sus movimientos, pasó de habitación en habitación —dispuestas por Dionisia aquella mañana—, fue colocándose delante de cualquier espejo, más ante los dos cuartos de baño, se demoró también en el cuerpo entero del rellano de la escalera y, por fin, en el piso inferior, ante una luna enmarcada en un óvalo de brocado amarillento, Prudencia, acariciándose los hombros, los brazos, ensayando lentísimamente una sonrisa, consiguió una sonrisa, consiguió profetizar, retenerlo, fijarlo, un gesto escandalizado de Marcela. Luego, se dio cuenta de que estaba sentada en una butaca del salón principal, de que allí la tarde había empezado a caer, de que, sólo por imaginarlo, tendría la desfachatez necesaria para recibirlos así vestida.

En muchas ocasiones de los últimos años alguno de aquellos repentinos vértigos la incitaban a hablar en voz alta. Estaba orgullosa de haber resistido siempre, porque, aun sin razón alguna, le avergonzaba la posibilidad de hablar a solas, intuía que una única palabra pronunciada en soledad desata-



ría la costumbre, sería el principio del final. Pero, cuando no quedaba tiempo para negarse a saber que ellos estaban viniendo, cuando en unas horas no le quedaría soledad que preservar, resultaba inútil luchar contra la tentación. Antes, mientras había visto alejarse hacia el bosque la bicicleta verde de Dionisia, todavía podía engañarse, ignorar que el día que aceptó el ruego de Marcela ella misma había acabado con la forma de vida que ella misma había elegido —y preservado—. Ahora, sentada en el salón, inquietas las rodillas, temblorosos los labios era evidente que (por un oscuro designio y a causa de un par de frases banales en una carta) la amenaza había sido aceptada.

Arrugó la falda hasta medio muslo, casi corriendo salió al jardín y lo atravesó. Después de abrir las dos hojas del portón, avanzó unos pasos hasta el lugar donde Dionisia, invisible para ella que soñaba

en aquellos instantes, todas las mañanas descalzaba la bicicleta, pronunciaba un conjuro, se acomodaba la ropa interior. Prudencia separó las piernas, crispó las manos en el borde arrebujaado de la falda y carraspeó.

—Sierva.

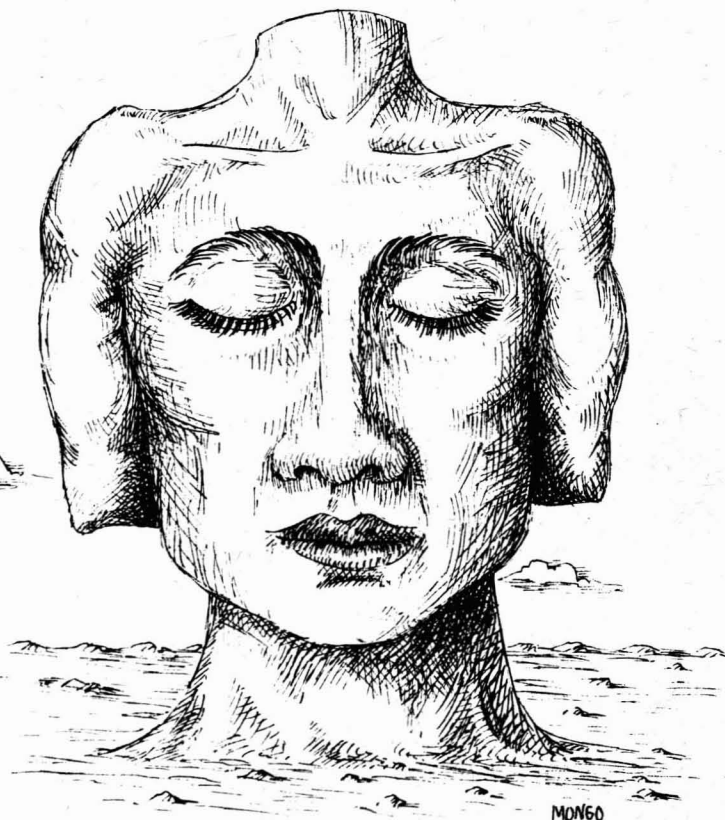
Se ruborizó, temerosa de que alguien, en la inmensidad desolada de la tarde, hubiese supuesto que se había referido a Dionisia.

—No. Yo —precisó en voz más alta, más insegura, con una irremediable sensación de falsedad.

Y, sin embargo, era difícil sustraerse a la luz salvaje, estimulante, al verde ondulado de los árboles, a las caricias del aire en las piernas enfundadas de negro, en los pechos ceñidos de negro, a la alegría de no ser joven y estar viva. Al entrar en el vestíbulo, dejó resbalar la falda a lo largo de las piernas y subió con parsimonia la escalera, ensayando posturas, los recursos mímicos de la languidez fingida, de la voluptuosidad venal, de la altanería, paulatinamente embriagada por la gratuidad de sus actitudes.

Entraba en su dormitorio arqueando las caderas, bamboleándolas, y, de pronto tropezó —o resbaló— dando traspiés, consiguió caer, con medio cuerpo encima de la cama, de rodillas. Duró apenas unos segundos el sobresalto, pero fue bastante para recuperar el orden y la oquedad de los últimos años, volvió, conforme se dejaba ir al suelo y se tendía boca arriba sobre la alfombra, el gusto —como el sabor de la propia saliva— a sentirse siempre acompañada de sí misma, volvieron las tardes serenas con su sequedad luminosa. Aunque durante la siesta se había masturbado y no era frecuente que lo necesitase más de dos veces por semana, ansiaba sin ambages masturbarse. Abrió los brazos en cruz. En un despacho de muebles virtuosísimos, la voz que leía entonaba para Prudencia un himno de eterna libertad. También en aquella remota ocasión había separado las manos del cuerpo.

Así, poseída por ráfagas de memoria, tendida sobre la alfombra, Prudencia determinó que en fechas fijas los reuniría a todos en el salón principal. Anunciaría la hora de la recepción en el memorándum que colgaba sobre el frigorífico. Les recibiría cada vez con un vestido diferente y, en correspondencia, les exigiría atuendos de etiqueta; de Conrado no dudaba que había añadido un chaqué a su equipaje y, sólo por la belleza de su cuello y de sus hombros, toleraría a Niso una camisa abierta. Dionisia, a quien en esos días obligaría a quedarse, serviría el café después de la cena y, acurrucada en un rincón, sería aceptada como una oyente más. Ya que no otro, ese —determinó— habría de ser el precio que sus huéspedes pagaran. Y en tanto fluyesen los recuerdos, ellos escucharían con compostura —escucharían y olvidarían al dejar de escuchar— habitaciones con espejos en los techos, el desorden de la fiesta, el tizón llameante en persecución de su



pubis depilado, el vuelo de las banderillas sobre sus espaldas desnudas, quizá los años de espera y los rosarios al anochecer, el reclinatorio de terciopelo morado, la muerte que nunca llegaba. Más que justa, gratificante para todos —incluida Dionisia— resultaría su necesidad de hablar de amor, aun a riesgo de murmuraciones y de impertinencias. Desde su posición —sentenció— esa clase de necesidad no se pacta.

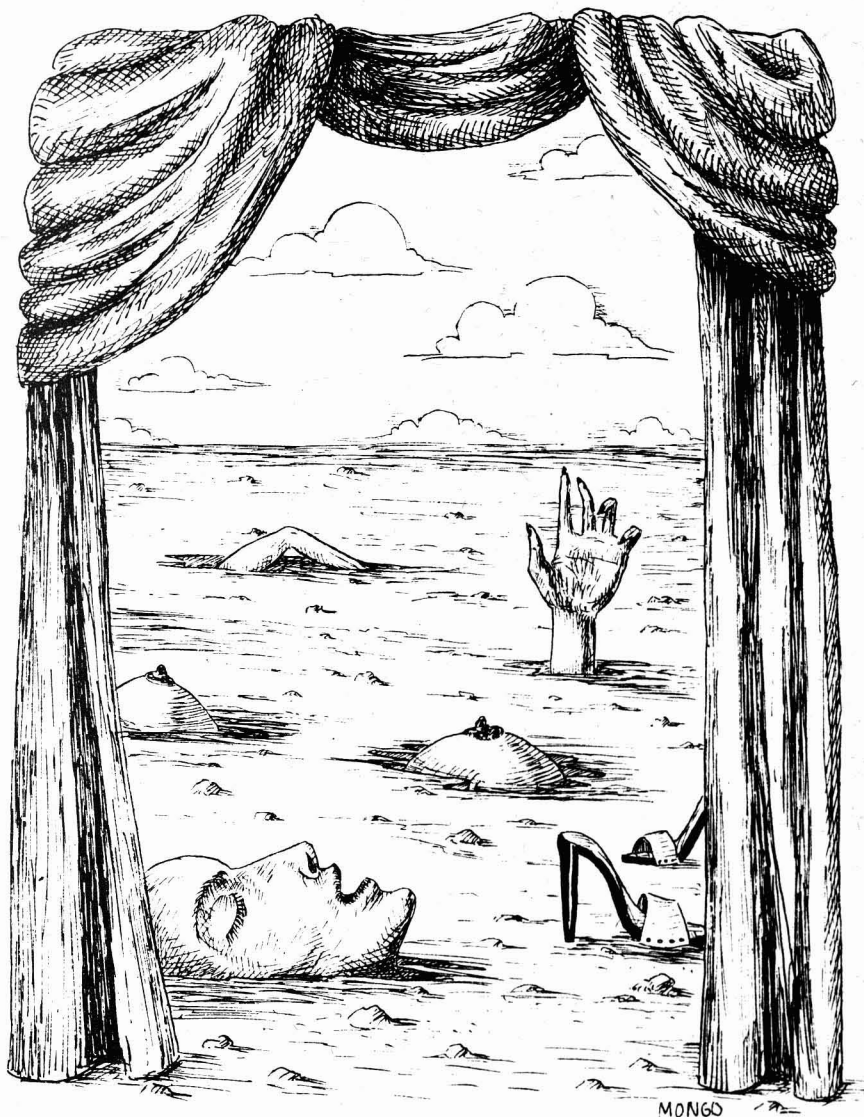
Prudencia se quitó la blusa, que no se había rasgado en la caída, y, sentada frente al espejo del tocador, consideró varias posibilidades de maquillaje. Procedía meticulosamente, creando sobre el dorso de la mano tonalidades, rectificando en sus mejillas, combinando el sombreado de los párpados con la longitud de las pestañas postizas, grabando como a buril el brillo grasiento de los labios. Embadurnaba su piel, abstraída, sin un gesto inú-

til, y la llaneza de un rostro de mujer acorde con su edad se transfiguraba en una máscara que la embellecía y la avejentaba.

Cuando terminó, se acodó en la ventana. En cualquier momento comenzaría la puesta del sol, la tarde se precipitaría en una retirada galopante que su inmovilidad actual no permitía presagiar. Prudencia sabía, no obstante, que le quedaba poco tiempo para que llegase, acuciado por la brisa, el anochecer y para que ella, una vez maquillada por completo, inspeccionase los dormitorios que Dionisia había dispuesto aquella mañana. Una urraca cruzó rasante sobre el camino del bosque. Quizá Dionisia estaría lavándose ahora en un barreño su pomposa cabellera rubia y entrecana. Prudencia volvió ante el espejo del tocador.

Con un lápiz de un azul humoso, sujetándose con una mano firmemente cada pecho, se pintó los pezones, capa tras capa hasta conseguir un brillo fosforescente que, aun bajo la gasa negra, centelleaba. Luego, frunciendo los labios, lanzó un lento beso a su imagen en el espejo.

Únicamente le quedaba revisar las habitaciones, asegurarse de que Dionisia había dejado suficiente cena en el frigorífico, y podría ya sentarse en el porche bajo un farol de luz amarillenta, que luciría más y más conforme se consumiese el crepúsculo. Por mucho que tardasen, si lograba al unísono contener y fomentar la necesidad de acariciarse, el tiempo habría de transcurrir sin pesadumbre, sostenido su vacío en la espontaneidad de las sensaciones. Le bastaría para alegrar la espera con la complacencia espesa de saberse allí sentada, bajo la luz amarilla, y simultáneamente verse, desde los senderos del jardín, sentada en la temprana obscuridad bajo la luz amarilla, como una mujer loca por masturbarse, restallando de realidad y de lejanía. Ardiente y provocadoramente adornada, hechizante, la verían al bajarse de los coches y, nada más reconocerla, comprenderían que durante una fracción de segundo la habían desconocido. En el aire aún cálido los grillos acribillarían la noche. Y ella, Prudencia, habría sido una vez y no dejaría de ser nunca en la memoria de los recién llegados una fastuosa aparición en el centro de una inmensidad desértica. Algo así —y en cuanto se decidiese a salir al porche habría de representar esa figura bajo la luz amarilla— como la efígie engañosa de la soledad antes de un abrazo bajo unos fuegos de artificios. Pero, pasada la instantánea sorpresa, estaba segura de que, al menos Marcela, quizá también Darío, conjurarían la rozagante hermosura de su juventud, años antes de que ellos la conociesen, y, sin pausa, sin que su belleza se alterase ni siquiera ella moviese un músculo, quedaría en ellos indeleble, superponiéndose una a otra, la triple imagen de una irrealidad, de una presencia y de un cuerpo asequible a muy alto precio. Cerró el frigorífico; Dionisia, como de costumbre, no había olvidado nada.



MONGO

Tolstoi escribe *Anna Karenina*

Por Victor Sklovski



Una vez decidido a emprender una nueva obra, la creación le resulta siempre una agonía. Existe una gran contradicción entre la alegría del comienzo y las dificultades para recrear el proyecto inicial, para lograr despojarse de sí mismo.

En febrero de 1874, Tolstoi le escribe a Strajov: "No puedo dibujar un círculo si no es trazándolo para enseguida rectificar las irregularidades del dibujo inicial."

El círculo se rehusaba a dejarse redondear.

Los meses corrían; una estación sucedía a la otra.

Llegó el otoño de 1875. Las mujeres caminaban descalzas sobre la tierra húmeda. La condesa Tolstoi se estremecía bajo su techo. Tolstoi estaba sombrío, se sentía débil. No veía sino faldas en derredor suyo y ninguna salida al laberinto de la vida.

En su diario del 12 de octubre de 1875, la condesa Sofía ha descrito de manera muy viva esa época de Iasnaia Poliana: "Esta vida de campo demasiado solitaria ha terminado por resultarme intolerable. Una apatía melancólica, una indiferencia hacia todo, hoy, mañana, durante meses y años enteros siempre la misma cosa... Más pasa el tiempo y más estrechamente ligada me siento a León; me duele más que nada que él se hunda en tal estado de tristeza y apatía. Sufro, no puedo verlo en estos momentos. Triste, abatido, sin objetivo, sin trabajo, sin energía, sin alegría, durante días enteros, semanas enteras. Parece haberse resignado a tal situación; es una especie de muerte moral, no quiero verlo así; y él, por su parte, no puede vivir mucho tiempo de esta manera."

En marzo de 1874 comienza la impresión de *Anna Karenina* con el propósito de publicarla en volumen; Tolstoi había enviado la primera parte cuando la segunda aún estaba en proceso de copia. Pero en junio de ese mismo año, la impresión se detuvo. Tolstoi le escribió a Strajov que interrumpiera la publicación debido a que se hallaba por entero absorbido en sus tareas pedagógicas.

Hacia finales de junio de 1876 la tía Tatiana se extinguió tranquilamente.

En el lecho de muerte no reconocía a nadie salvo a su sobrino, y cuando lo veía, su rostro se iluminaba, sus labios se esforzaban por pronunciar el nombre de Nikolai.* Antes de morir unía indisolublemente a su sobrino con aquél a quien había amado durante toda la vida.

En la casa cada uno se dedicaba a sus ocupaciones: la condesa Sofía se aburría. ¿Quién educaría a sus hijos en el campo? ¿Quién tomaría la responsabilidad de sus sufrimientos, de sus fracasos?

Tolstoi parecía indiferente, amorfo, y se negaba a compartir sus proyectos con su mujer.

La publicación del texto revisado y corregido de la novela comenzó a aparecer en los cuatro primeros números de *El Mensajero Ruso* de 1875. Aparecieron la primera y la segunda parte completas, así como los diez primeros capítulos de la tercera parte.

Después se produjo una larga interrupción.

En 1876 aparecieron algunos capítulos de la tercera parte: Levin administra su finca, siega el heno con sus campesinos, la reacción de Karenin ante la confesión de su mujer, su trabajo en el Ministerio donde debe rechazar las acusaciones de otro Ministerio hostil, las relaciones de Anna y Vronski, y nuevamente los proyectos de explotación de la finca y las dudas y fracasos de Levin.

A comienzos de esa primavera, Tolstoi escribía en su despacho. Las puertas de las dos habitaciones vecinas permanecían cerradas para no perturbarlo. Por la ventana se veían las nubes azulencas de la primavera. Al pie de los árboles los cúmulos de nieve proyectan en redor suyo sombras intensamente azules sobre un fondo blanco.

Alejandrina Tolstoi le escribió una carta de consolación, con una benévola felicitación por sus éxitos literarios. La dama de compañía de la Corte acababa de recibir unas líneas donde Tolstoi le relataba las muertes ocurridas en su casa y aprovechaba la ocasión para tratar de convertir a su sobrino a la fe oficial.

El invierno había sido cruel. Los surcos trazados por los trineos de la ciudad se extendían desde las torrecillas blancas de la entrada hasta la casa sombría y tranquila sepultada bajo la nieve.

Llegaron los médicos. Todos en aquella casa se esforzaban en no pensar en la muerte.

La primera en desaparecer fue Pelagia Ilinichna Iuchkovska, hermana del padre de León Tolstoi. Después de la muerte de su marido había vivido cierto tiempo enclaustrada en Optina y más tarde en el convento de Tula. En 1874, se había instalado en Iasnaia Poliana, conservando su hábito de monja, sus modales plenos de humildad y sus costumbres de gran dama.

La casa vive plena del trabajo de Tolstoi, un trabajo que interrumpe, reanuda, busca la inspiración, pero también del dolor de Sofía, la cual, silenciosa, desesperada, ignora lo que va a depararle el día siguiente.

El 8 de marzo de 1876, León Tolstoi trata de recuperarse y le escribe a Alejandrina: "mis hijos han muerto de la siguiente manera: después de cinco niños, todos con vida hasta este momento, ¡y qué Dios se las conserve!, nació el sexto, un muchachito fuerte, Petia, a quien mi mujer adoraba. A la edad de un año, cayó enfermo una noche, y, a la mañana mi mujer me llamó no bien acababa de despertar; el niño había muerto de difteria. Después de él, un niño encantador en quien, a los pocos meses de nacido, uno podía ya percibir su maravillosa y atractiva naturaleza, contrajo a la edad de un año una hidropesía cerebral. Y todavía ahora me es terrible recordar la semana de su atroz agonía. El invierno pasado mi mujer estuvo a punto de morir debido a un ataque de influenza. Se encontraba encinta. En plena gravedad dio a luz a una niña que sólo vivió unas cuantas horas y cuya

muerte lamentamos más tarde, cuando ya la madre estaba fuera de peligro. Apenas acababa de levantarse mi mujer cuando mi tía Pelagia Iuchkovska, una viejecita fresca y aguda que había abandonado este año el convento para venir a vivir con nosotros, cayó enferma y murió en medio de atroces sufrimientos. Es extraño, pero la muerte de esta anciana de ochenta años me ha impresionado más que cualquier otra pérdida. Sufri mucho al perderla; no me resigno a la ausencia de ese último vestigio de una generación pasada, la de mi padre y mi madre; me compadecía yo por sus sufrimientos, pero había algo distinto en esta muerte que no puedo escribir ahora y que tal vez algún día le contaré.”

El nombre de Nikolai, el segundo hijo muerto, no se menciona. Tolstoi dice también que más tarde habían lamentado la muerte de su hijita; se trata de una carta colmada de desesperación. Termina con estas palabras referentes a la heroína de su novela: “Mi Anna me tiene hartó, me produce tantas preocupaciones como una pupila en quien descu-

brieran malas tendencias, pero no diga usted nada malo de ella, o, si lo cree necesario, hágalo con delicadeza, ya que después de todo la he adoptado.”

Tolstoi cita a Anna al lado del hijo que ha perdido, y ese nombre parece borrar los de los muertos. Por error, Tolstoi pone la carta destinada a Alejandra en el sobre enviado a Urusov y viceversa. La carta destinada a Urusov no se conserva; en la casa de Iasnaia Poliana todo se confundía.

Pero la vida debe continuar, la primavera está por volver; los campos se recubrirán de verdor, y también la estepa.

Tolstoi irá a la estepa, y durante el otoño escribirá *Anna Karenina*.

Días después de haberle enviado la carta a Alejandra, Tolstoi le escribe a Fet:

“¿No tendrá usted a la venta un viejo semental de sangre árabe, no muy caro, así como una yegua de dos o tres años que tampoco fuera demasiado cara? Tengo necesidad de un semental para mis yeguas de Kirguizia y de la yegua para distraerme, para pasear un poco.”

La carta termina con estas palabras: “En casa todo sigue como siempre. Mi mujer ha sufrido bastante, pero por el momento soporta su dolor. Sueño sin cesar en acabar mi novela antes del verano, pero ya comienzo a dudar”.

La siguiente carta está dirigida a Alejandra. Tolstoi le pide informes sobre el predicador evangelista Gramville Redstock. Con toda seguridad tiene necesidad de ese personaje para su novela.

Al lado de los sufrimientos de Tolstoi, de sus intentos por comprender el sentido de la vida, se desarrollan sus preocupaciones religiosas.

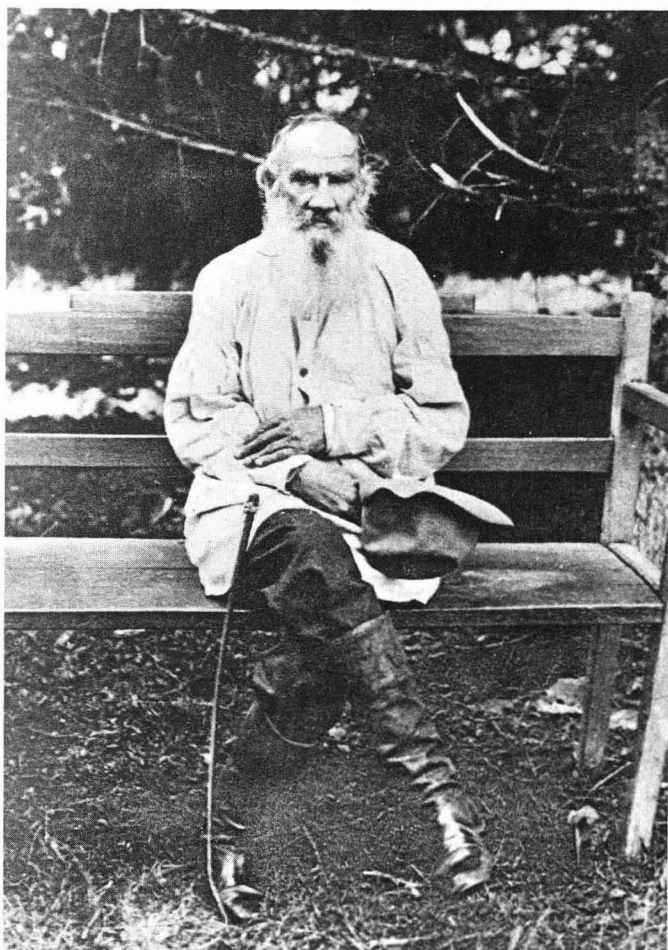
“¡Qué bien me ha descrito usted a Redstock! Sin haber visto nunca el original siento que el retrato es fiel hasta la comicidad”.

La religión cuáquera con sus mujeres apagadas y su misa modesta, sus banqueros devotos, hace su aparición en Rusia paralelamente a la religión oficial y a los banqueros judíos.

La religión de Tolstoi es un debate, una respuesta no definitiva a los problemas reales. Se oculta tras la religión como si quisiera protegerse de una explosión cubriéndose el rostro con un brazo; un gesto inútil, sí, pero quien está ahogándose trata de asirse hasta a una brizna de paja.

“Siento cierto júbilo al pensar en lo mucho que he sufrido, en lo mucho que he trabajado, ya que, en lo más profundo de mi alma sé que ese trabajo y esos sufrimientos son lo mejor que hago en este mundo. Tal actividad debe tener su recompensa, si no el redescubrimiento de la fe por lo menos la consciencia de que el trabajo es ya en sí una recompensa. En cuanto a la teoría de la beatitud que desciende sobre el hombre en el Club Inglés o en el Consejo de Administración, siempre me ha parecido no sólo estúpida sino hasta inmoral.

Es en su novela donde Tolstoi busca la solución; todos sus tormentos están allí presentes y por esa



León Tolstoi en el parque Iasnaia Poliana, 1903

razón describe la muerte de sus hijos en la misma carta donde explica la novela.

La fe es un fracaso: "Con los imperativos de mi espíritu y las respuestas que da la religión cristiana, yo me encuentro en una situación semejante a dos manos que quisieran estrecharse pero que no lo logran por que sus dedos se oponen."

Eso se parece al ademán inseguro del hombre que ha perdido temporalmente el control de sus movimientos, o a la mano que trata de asir un objeto situado detrás de un vidrio.

Al proseguir la novela, Tolstoi rechaza sus primeras soluciones y se lanza a buscar las causas de la infelicidad y la culpa. Por eso fatalmente Vronski debe intentar suicidarse, ya que su sistema moral y el de su medio social son rechazados. En una carta a Strajov del 23 de abril de 1876, Tolstoi evoca el camino recorrido:

"El capítulo que muestra cómo Vronski ha aceptado su situación después de la entrevista con el marido fue escrito hace ya algún tiempo. He comenzado a corregirlo, y, de manera del todo ines-

perada pero inevitable, Vronski ha intentado suicidarse. Ahora me doy cuenta de que esa muerte era orgánicamente necesaria para la continuación de la novela."

En las primeras variantes de la novela, Vronski, que aún no llevaba ese nombre, era amigo de Levin. Vronski y Levin encarnan dos intentos para encontrar una solución a la vida de su época. Ambos, en última instancia, dadas sus normas de conducta llegarán a un intento de suicidio y a acariciar la idea de la muerte.

Sin embargo, será Anna quien perezca bajo las ruedas de un tren.

Tolstoi buscará un camino para salir de ese mundo, como el ciego que palpa el muro con las manos en busca de un camino.

Se comprende la razón de las interrupciones en la publicación de la novela; no sólo son pausas en el trabajo, sino también búsquedas de soluciones nuevas a los dilemas que algunas veces asfixian al autor. En esos momentos el corazón de la novela deja de latir.

Las interrupciones en la aparición de ciertos capítulos corresponde a una acumulación de soluciones, a una combinación de engranajes; la novela, sumergida en las corrientes contradictorias de su tiempo, sufría los golpes de esas contradicciones, de los diversos temas comprendidos en sus breves capítulos.

Comenzaron a circular rumores sobre el final del libro. Alejandrina Tolstoia preguntó si era cierto que Anna moriría bajo las ruedas de una locomotora... Ese final le parecía trivial.

El autor ha comenzado su novela con el firme propósito de precisar no tanto los hechos como las relaciones de los protagonistas y el sentido profundo de los acontecimientos.

Tolstoi calcula el peso de los héroes y su precio verdadero.

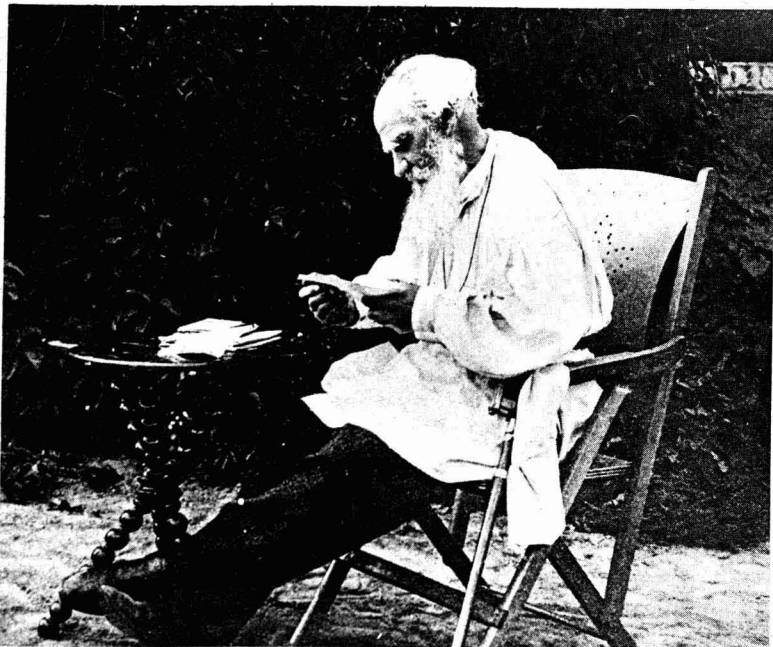
Anna Karenina ha dado un paso falso en la vida y por eso debe sucumbir, al menos eso es lo que ha afirmado desde el principio.

Esa mujer admirable, que hubiera podido ser el orgullo de su época, muere por haber amado y también por no haber encontrado a un hombre digno de su sacrificio. Esta es la interpretación que se desprende del final.

Vronski es nombrado ayuda de cámara de un príncipe extranjero, lleno de salud y de fuerza, que respira bienestar. Y Vronski, al cual el amor ha transformado, se pregunta si será posible que él llegue a parecerse a ese imbécil trozo de carne.

Vronski no es un trozo de carne pero en su amor hay algo de la obsecación del toro que tanto divertía a Saltykov Schedrin. Los ecos de esa risa llegaron hasta Tolstoi. Los miembros de su familia dieron los nombres de Anna y Vronski a la vaca blanca y al toro negro que tenían en el establo de Iasnaia Poliana.

León Tolstoi leyendo cartas que llegaron con el correo de la mañana. Mechërskoie, provincia de Moscú. 1910



Pero eso no es sino una respuesta a las bromas del exterior.

El autor ha dotado a Anna, igual que a Levin, con su propia percepción de la vida. Eso se manifiesta con total evidencia en la escena donde Anna se dirige a la muerte.

Ella no es amada, por lo tanto ha perdido el hilo de los acontecimientos.

Anna ha amado, pero no ha podido prescindir de lo que ella llama el mundo, ya que Vronski no puede vivir sin ese mundo. A fin de poder conservar al hombre que ama, Anna debe tener su asiento en un palco de la ópera y Vronski debe ocupar a su lado el lugar que le corresponde en el mundo. Ahí se anida la venganza.

Si Anna hubiera abandonado el teatro, se habría salvado; tampoco León Tolstoi puede abandonar su lugar en Iasnaia Poliana, donde vive cautivo de su familia, de su bienestar material y de su fama.

Tolstoi casi oculta esa felicidad de Anna que parece contradecir la novela. Y, sin embargo, quisiera contarle a Vronski las escenas cómicas que ve

cuando se encamina a su muerte; lo que significa que antes ella acostumbraba hablar con él de esas cosas; lo que significa también que ella sabía ver lo que podía enseguida relatarle a su amado.

Anna se estremecía ante el recuerdo de lo que llamaba amor entre ella y Karenin.

¿Es Anna Karenina sólo desdichada?

Tolstoi describe su amor como una enfermedad y al mismo tiempo se esfuerza en acercarse a ella. Es su hija adoptiva y, ante la tumba de sus hijos, implora compasión por Anna.

Anna Karenina es un ser superior a todos los demás por el hecho de amar verdaderamente. Tolstoi quisiera condenarla, pero no lo logra.

Podría creerse que su amor por Vronski no contiene sino desgracias e infamia:

“Se sentía tan criminal y culpable que no le quedaba sino humillarse y pedir perdón; pero como no tenía a nadie en el mundo aparte de él, era a él a quien dirigía su plegaria de perdón. Al mirarlo experimentaba un sentimiento físico de su propia humillación y no podría hablar de otra cosa... Su vergüenza ante su desnudez espiritual la oprimía y no podía dejar de transmitir a él esa vergüenza.”

Sin embargo eso es amor. Oigamos a Anna:

“—¿Infeliz yo?— dijo acercándosele y mirándolo a los ojos con la sonrisa hechizada del amor—. Soy como un hambriento a quien dan de comer; es posible que tenga frío, que su ropa esté desgarrada y que eso la avergüence, pero de cualquier manera no es infeliz... ¿Soy yo desdichada? No, he aquí mi felicidad...”

—La venganza es mía, y he de demostrarlo— dice, Tolstoi, y mira hacia el cielo; pero para él el cielo está vacío.

Levin no es un prototipo. No es Tolstoi, ya que en todo caso sería un Tolstoi sin su poder de análisis y sin su genio. Pero Levin está dotado de una visión que surge del amor. El ve el mundo deslumbrante de la pista de patinar en que se desliza Kitty, ve la belleza del trabajo campesino, ve la belleza del invierno a la hora en que Kitty le dice que lo ama.

Aquello en lo que Tolstoi fracasó con Sofía Behrs, Levin lo logra. También Tolstoi trazó las iniciales para que su amada las leyerá, para que sus pensamientos coincidieran, pero ella fue incapaz de descifrarlas.

De manera que tuvo que enviarle una carta firmada en la que él mismo descifró el juego de iniciales.

En la novela, Kitty tiene la comprensión que da el amor, y Tolstoi le concede a Levin la visión de la felicidad, visión sólo accesible a los poetas, a Pushkin, a Tyutchev y a Fet.

Levin contempla el invierno con ojos de poeta.

Siente que la vida es bella sólo cuando trabaja o caza, o en los momentos de éxtasis amoroso.

“Y lo que vio en ese momento jamás lo volverá a ver. Lo conmovió especialmente la imagen de unos

León Tolstoi después de haber tomado un baño en el río de Iasnaia Poliana, 1905





niños que se dirigían a la escuela y los pichones grises que descendían desde el techo y los panecillos espolvoreados de harina que una mano invisible ponía a enfriar en el friso de la ventana. Esos panecillos, esos pichones y esos niños eran algo irreal. Todo sucedía simultáneamente; un niño corrió tras un pichón y al mismo tiempo volvió su rostro sonriente hacia Levin. El pichón agitó sus alas y revoloteó en el aire, brillando al sol entre el reluciente polvo de nieve, y desde la ventana se desprendió el delicioso aroma de pan recién cocido. Todo el conjunto fue tan verdaderamente hermoso que Levin quiso llorar y reír de alegría." Y Levin tendría que pagar ese éxtasis con una cruel desilusión.

Anna pagó la visión de su felicidad con un sentimiento de desolación. El propio Tolstoi conocerá a su vez la inspiración amarga de la negación al escribir *Resurrección*, es decir cuando verá al mundo tal como es, un lugar abyecto, y cuando conocerá la esperanza de poder vivir de manera diferente.

Los personajes de *Anna Karenina* están divididos en dos grupos, los que ven al mundo y los que no lo ven. Levin percibe la auténtica realidad del mundo cuando está enamorado.

Anna se dirige hacia la muerte, y el mundo que ve está como desnudo, con todas las conexiones habituales perdidas, y ella lo maldice.

Karenin jamás podrá ver el mundo; su bondad es ciega. Sólo la desgracia lo arranca por breves minutos a su vida artificial.

"Alexei Alexandrovich había pasado la vida entera en las esferas administrativas que sólo tienen acceso a los reflejos de la vida. Y cada vez que entraba en contacto con la vida real algo en él se replegaba. Por el momento sus sentimientos eran semejantes a los de la persona que cruzara con toda tranquilidad un puente tendido sobre el abismo y de pronto advirtiera que el puente se ha roto y que el abismo se presenta ante él. Ese abismo sería la vida misma; y el puente, la existencia artificial que había vivido Alexei Alexandrovich Karenin.

El puente se ha derrumbado y Karenin pierde su seguridad y empieza a confundir las palabras. En vez de decir "sufrido demasiado", dice "comido demasiado". Por un momento Anna cree en su dolor.

Mucho antes de escribir la última variante, Tolstoi había pensado ya en ese lapsus linguae. Tal vez allí se encontraba el germen del verdadero Karenin, el hombre que hubiera podido ser en otras circunstancias.

"Durante un instante, y siempre con el mismo rostro triste, contempló al niño, pero repentinamente una sonrisa que le restiró la piel de la frente y hasta el cuero cabelludo, y un momento después había salido en silencio de la habitación."

La sonrisa de Karenin pareció abolir una especie de obstáculo. Pero ese obstáculo volverá a aparecer pronto. En su trabajo, en sus relaciones con el mundo, Karenin es un cadáver.

En realidad Karenin no ama a Anna, posiblemente nunca ha llegado a verla, como tampoco a su hijo. En vez de seres humanos vivos, él ha concebido personajes imaginarios y ha hablado con su hijo como podría hacerlo con un niño inexistente. De la misma manera para él no existe una Rusia real. Es el burócrata nato.

Tolstoi describe de esta manera su trabajo:

"En ese momento, Alexei Alexandrovich tenía la intención de exigir la designación de un nuevo Comité para investigar las causas deplorables de las minorías nacionales desde el punto de vista a) político, b) administrativo, c) económico, d) etnográfico, e) material, f) religioso; en tercer lugar obligar al Ministerio hostil a presentar un informe, y en cuarto, obligar a ese mismo Ministerio a que explicara por qué había actuado, cómo se podría desprender de sus despachos números 17015 y 18308, proporcionados al Comité en cuestión los días 5 de diciembre de 1863 y 7 de junio de 1864, de manera radicalmente opuesta al espíritu de la ley fundamental y orgánica, es decir del artículo 18 y de la enmienda al artículo 36. Un color vivificante tiñó las mejillas de Alexei Alexandrovich mientras repasaba mentalmente los puntos esenciales de su ofensiva."

A juzgar por las fechas, esta nota sobre las minorías nacionales que preparaba Karenin para atacar al Ministerio hostil se refería al inicuo robo de las tierras bachkirias. Las cifras y fechas de sus oficios le servían para ocultar las estepas y a sus habitantes. Karenin es un muerto que transmite la muerte.

El enemigo total para Tolstoi lo encarnan los burócratas, los banqueros y la pequeña burguesía. Profesa al alto funcionario Karenin un odio casi igual al que le inspira Bolgarinov, el amo de las finanzas. Desprecia a Stiva Oblonski por haberse levantado a saludar a Bolgarinov. Y el frenesí sin alma de Karenin en la reunión de la comisión del 2 de julio es igual a la rabia fría con que trata a su mujer.

Karenin, "con su voz chillona, infantil y despectiva" no es un hombre, y aunque celoso, se dirige a su mujer en términos administrativos.

"Sería conveniente que no me vuelva a encontrar con ese hombre aquí y que usted se comporte de tal manera que ni el mundo ni los sirvientes puedan tener la menor sospecha... que no lo vea usted más... En compensación gozará usted de los privilegios de una esposa honrada sin tener que cumplir los deberes maritales."

Tyutchev escribió sobre Anna:

¡Oh, si las alas de esa alma viviente
que vuela sobre la multitud
hubiesen podido salvarla de la violenta
y empecinada torpeza de los hombres!

José María Bulnes Aldunate

Determinaciones retóricas del discurso político latinoamericano

Nadie previó en América Latina ni en parte alguna del mundo occidental que a la vuelta de la Guerra Fría y de la década 1950-60 iba a ser posible el pronunciamiento —y con la fuerza, el tono y el lugar en que se dio— de la *Segunda declaración de La Habana*. Nadie previó el triunfo de una revolución cubana, que permitió este discurso político, ni lo que la siguió a todo lo largo y lo ancho del continente latinoamericano en los años 1960-70. Nadie pudo imaginar que en todo el mundo occidental iba a entrar, como en otro tiempo el busto de Napoleón, la efigie del héroe guerrillero latinoamericano.

Hoy, en 1977, no sabemos tampoco nada exactamente de la forma en que, tras las tinieblas del triunfo pasajero de la contraofensiva imperialista, se podrán levantar de nuevo en América Latina las banderas de la guerra insurreccional que podrá redimir al continente de la criminalidad y banalidad sin límites de un sistema y de unos amos que siguen esclavizando a sus pueblos en la miseria y en el dolor.

En el mundo extraño de la ilusión que ha sido —quizás particularmente— el nuestro, lo único que sabemos es que esto vendrá y se inventará acaso en la guerra que sospechó Hegel y como algo que no quedará de ningún modo circunscrito al continente americano.

Durante un tiempo aún, por lo tanto, cabe y puede ser oportuno hablar sobre el discurso político latinoamericano.

Creo que este es el primer marco en que debemos situarnos: el de una reflexión en el camino y en medio de toda una historia.

Hablo, pues, del discurso político desde un discurso político —del discurso político latinoamericano— que por cierto no es el único.

Pero mi discurso no es político. Se da en el orden académico, que sólo estimamos porque pudiera permitirnos reconocer nuestra circunstancia lógico-histórica un poco más; pudiendo ese poco más, a medida que se fuera haciendo significativo, llegar hasta ser decisivo en términos de formación y práctica, al menos en lo que es la principal obligación del avance: esto es, el no perderse. Sin embargo, mi discurso no es ajeno a lo político.

Quisiera, entonces, observar y juzgar desde arriba la guerra de Troya y la cólera de Aquiles; pero sabiendo que sería necio pretender hacerlo desde las alturas de un Olimpo neutral y sin dioses.

No menos que cualquier discurso político, el discurso político latinoamericano es parte de una guerra, y sólo desde ésta podemos hablar de él. El problema es, creo, que nuestra guerra es impredecible, salvo en el reconocimiento de sus más grandes líneas de combate o en la comprobación de ella misma, de su actualidad y su larguísima historia. Quizá esta es la clave de la retórica del discurso político latinoamericano.

No se trata de la retórica de la trampa —de esa culinaria de los venenos que Sócrates condenaba. Es la retórica de una lucha y un mundo históricos, más cercana a la retórica de la ordenación y encaminamiento de las acciones de acuerdo al proyecto interior, en que pensaba San Agustín.

Porque, en efecto, el discurso político se nos presenta como un hecho mixto, de palabra y de acción o, en términos de Aristóteles, de *poiesis* y *praxis*, siendo como un eslabón en una multiplicidad de cadenas de acciones y representaciones.

Su emisor no es un individuo aislado; su receptor intencional, tampoco. No suele recibirse sorpresivamente y sin preparación; ya se está dispuesto a aceptarlo o rechazarlo en su contenido y en su forma. Hasta el punto que parecería que, las más de las veces, sólo cumple una función simbólica ceremo-



José María Bulnes, destacado historiador chileno, reside actualmente en México. Es catedrático de la UNAM en la Facultad de Ciencias Políticas, investigador del Centro de Estudios Políticos, y director de la edición de *Le Monde Diplomatique* en español.

Determinaciones retóricas del discurso político latinoamericano

José María Bujes Albarracín

nial, o de cierre, en una situación casi perfectamente definida de antemano. No podría brotar, por lo tanto, sino sólo en apariencia, espontáneamente o de cualquier garganta. Aun como palabra de un hombre, estaría siempre inserto en la historia, como anillo entre el mundo y la vida colectiva que él representa expresándolos —en lo que dice, en lo que subentiende y en lo que no dice—, y el mundo y la acción colectiva que promueve convocándolos. Y tiene que ver con los sujetos o la colectividad que detentan el poder, la fuerza o la acción que determina la realidad política, siendo él mismo, fundamento, parte o expresión de ese poder, de esa fuerza o de esa acción.

Terrible y abstracto, cuando se lo piensa desde fuera, es preciso aproximarse a él para entenderlo.

Como dijera también Aristóteles, el *enthymema* es a la retórica lo que el silogismo es a la dialéctica. El entimema tiene que ver con el thymos; con lo íntimo diríamos; con lo que se tiene en el ánimo y en mente. El entimema es, pues, si se quiere, el silogismo o la prueba de la premisa implícita. Pero es bien claro que la gran premisa implícita es la del mundo que todos y cada uno, en cada caso y época, dan por sentado.

Basta pensarlo un momento para comprender la eterna actualidad del mito: en la trama de encadenamientos de acciones y producciones que representan acciones (*mimesis tes praxeos*) y que sirven de paradigmas a otras acciones, agrego, o rectifican el ánimo de los que actúan, la clave está, siguiendo una vez más a Aristóteles, en el *como* (en el *hos*) de la representación, que no es otro que el mito (*ho mythos*), entendido como "síntesis" o "composición" de las acciones (*synthesis ton pragmatton*). Síntesis que es también "construcción" (*systasis*). Y en el encadenamiento de momentos de *praxis* y *poiesis* ("armas y letras", se dijo en la Edad Media y en el Renacimiento), que es una cultura humana en su tradición, no sólo estará siempre presente el *cómo* de la síntesis o construcción de lo que representa y, por ende, la acuñación de mitos, sino además la vigencia y transmisión de un *cómo* socializado.

Se comprende así que el discurso político de una época no puede ser el mismo que el de otra, y que lo que nos parece hoy tan obvio de las épocas se ha de entender también de las culturas y de los contextos tradicionales religiosos, nacionales, de clase, de grupo, etc., no pudiendo plantearse un discurso universal o supra-histórico propiamente político (como debiera no olvidarse). Y se comprende que las determinaciones retóricas que, en un determinado ámbito, acompañan y conforman el discurso político, pertenecen a ese ámbito y lo simbolizan.

Por eso, puedo presumir que lo que creo observar no es una ilusión: que existe un discurso político latinoamericano, con unas determinaciones retóricas propias, congruentes con el modo de existencia política propio de nuestro mundo.

Doy, pues, al término "retórica" un sentido que va mucho más allá del usual, como cuando se pretende identificar a la retórica, agotándola, con los recursos retóricos. Porque éstos, en cualquier nivel que se señalen, son como "recursos" materia de clasificaciones y de listados —clásicos, la mayor parte— y de esquemas. Para lo que propongo, no interesan estas esquematizaciones formales, de tipo lógico, dramático o psicológico, reconociendo el interés propio que por cierto tienen. Busco, en efecto, las determinaciones retóricas que tienen que ver con todo el contexto histórico ideológico, cultural y político concreto del mundo social del que brota el discurso, junto con las fuerzas y las acciones que, de hecho, en la mayor par-



te de los casos, lo imponen y lo perpetúan institucionalizándolo casi y, más que eso, llegando a fundirlo con la cimentación conceptual mítica y ancestral así como con el horizonte utópico de ese mismo mundo.

Estas determinaciones retóricas mayores no se dejan generalizar, esquematizar, psicologizar ni simplificar como los recursos retóricos más obvios. No son propiamente "recursos", aunque se recurra a ellas; son mucho más profundas y trascendentes; rebasan o anteceden el campo de cualquier psicología social general; hunden sus raíces en la historia; y no tienen nada de torpe, que se preste a su denuncia fácil.

La distinción que haga se proyecta, inevitablemente, en una distinción crítica entre retóricas e ideologías legítimas y falsas. A diferencia de la crítica de Sócrates en el *Gorgias*, en que la única retórica justa se confunde con la "filosofía", nuestra crítica tendría que reconocer una retórica legítima, inseparable de todo discurso político fundador, que respondería a una realidad especial e histórica, inseparable del mito y de una utopía, que por lo demás estarían presentes también en todas nuestras ciencias.

Casi no hay que decirlo: lo ideológico más profundo de un mundo tan vasto como el nuestro, marcado por así decir desde su origen, no brota ni se deja asir inmediata y directamente de las situaciones económicas o políticas más obvias, así como no se cambia con el cambio relativo de algunas de esas situaciones, por lo menos en un tiempo observable. La necesidad de comprender lo más profundamente posible el propio mundo moral es muy grande, para todo lo que se quiera hacer o vivir de duradero, y no se logra estableciendo algunas correspondencias simbólicas tan abstractas o tautológicas como dudosas, que por lo demás tanto enajenan a menudo de la posibilidad de un conocimiento efectivo de lo real.

El problema se plantea muy agudamente, creo, ante la presencia ominosa del poder de lo establecido y por la necesidad de denuncia que acompaña el diario vivir de una lucha. Pero si ello nos hiciera perder de vista nuestras metas más secretas, que no inventamos y no podemos calcular porque no son funcionales, nos habríamos empobrecido terriblemente.

Digamos que en lo humano como en lo biológico, quizá todo pueda ser reducido a un mismo fundamento; pero ello no nos ha de hacer olvidar la suerte mortal y aleatoria de las especies que constituyen su existencia real, cada una con su propia forma fantástica, su propio sabor, su propia densidad, su propia temperatura, tacto, color y perfume.

Y ya que nos referimos al mito y a la utopía, aventuremos —a título de proposición— que el mito, como representación cerrada de una acción, asigna la responsabilidad última o la razón de la realidad social e histórica del conjunto, a elementos postulados como verdaderos causantes en esa acción protagonizada por ellos y que daría cuenta del conjunto o de lo fundamental de la realidad que se trata de explicar. Y que la utopía, como horizonte de la vida colectiva, plantearía la posibilidad de un modelo de sociedad perfecta o de organización social indefinidamente perfeccionable, apoyado en unas esperanzas ubicadas siempre más allá de cualquier campo que pudiera, estrictamente, ser señalado como ámbito propio de una determinada acción.

Parecería que en cada tramo prolongado de historia —ya se trate de un mundo cultural o de un pueblo— encontramos un mito y una utopía que dominan, y que la política se ha movido invocando ese mito y reclamando esa utopía.

El mito siempre vino a cubrir y a dar expresión positiva,

y salida, a las estrecheces de las propias circunstancias o condiciones, cumpliendo, así, originalmente, un papel liberador y movilizador; liberando de la indeterminación —asimilable a la prolongación indefinida de una esclavitud— ante unas realidades u otros mitos que habían ya perdido su función y se habían hecho opresivos, e identificando y reuniendo los elementos que daban sentido a la vida. El discurso político ha sido el vehículo eminente del mito y de la utopía, llevando a utopías y mitos a su culminación y a su muerte o recuperación auténtica en el nuevo mito que descubre.

La ambigüedad, bien evidente, del mito y del gran discurso político, se explicaría por su referencia colectiva, por la imposibilidad e inconveniencia de una reducción a una fórmula de todos los tiempos y acciones correspondientes a la multiplicidad y variedad de situaciones y sujetos que conforman una colectividad.

Pero dentro de esa ambigüedad, el gran discurso político esclarecería la situación implícita particular que lo posibilita y en la cual él se funda: desvelaría por lo tanto su premisa, y al hacerlo, transparentaría el mundo cotidiano y posibilitaría por lo mismo un paso adelante en la transparencia alcanzada.

Todo lo que expreso aquí es muy tentativo; tal es la incertidumbre y lo incierto que rodea todo discurso y toda acción políticos. Creo que el no sentirlo así sólo puede ser fruto de la pasión o de un positivismo agazapado, pasional él también —mítico o utópico—, que campea aun en medio de las protestas críticas más reiteradas.

El discurso político latinoamericano

El discurso político latinoamericano tiene que ver esencialmente en primer lugar, con el horizonte utópico del Nuevo Mundo, que no es otro que la utopía misma, perfecta y paradisiaca, de fundar en América políticamente, puesto que ya América de suyo aporta el paraíso.

Esto fue en su primer momento, el Descubrimiento. Luego, en la Conquista, en el encuentro con el mundo indígena, en el mestizaje y en la experiencia de la injusticia, ese sueño europeo adquirirá en lo que hoy llamamos América Latina un *pathos* particular, el mismo que diferenciará definitivamente a la América Latina de la América del Norte.

Léase el prólogo de la segunda parte de los *Comentarios* reales de Garcilaso el Inca, comenzando por su título:

PRÓLOGO / A LOS INDIOS, MESTIZOS Y CRIOLLOS DE LOS REINOS Y PROVINCIAS DEL GRANDE Y RIQUÍSSIMO IMPERIO DEL PERÚ, EL INCA GARCILASSO DE LA VEGA, SU HERMANO, COMPATRIOTA Y PAISANO, SALUD Y FELICIDAD.

y que principia:

Por tres razones, entre otras, señores y hermanos míos, escribí la primera y escribo la segunda parte de los *Comentarios reales* desos Reinos del Perú. La primera, por dar a conocer al universo nuestra patria, gente y nación,...

para terminar afirmando, al hablar de los suyos a los europeos:

... A los cuales todos, como a hermanos y amigos, parientes y señores míos, ruego y suplico se animen y adelanten en el ejercicio de virtud, estudio y milicia, volviendo sobre sí y por su buen nombre, con que lo harán famoso en el

suelo y eterno en el cielo. Y de camino es bien que entienda el mundo viejo y político que el nuevo (a su parecer bárbaro) no lo es ni ha sido sino por falta de cultura,...

...y aunque vienen a la viña de su iglesia a la hora undécima, por ventura les cabrá jornal y paga usual a los que *portarunt pondus diei, et aestus*.

Para los europeos este hablar del mestizo sonó a profecía, y los mismos americanos, muchos de ellos clérigos que en la segunda mitad del siglo XVIII leían los signos esperanzadores de una gran revolución y asistían a la rebelión de Túpac Amaru, no podían menos que ver también en esas palabras, ligadas a la defensa que hace el Inca de Gonzalo Pizarro y su rebelión, la "profecía" que rechazaba escandalizadamente la Real Orden Reservada de 1782 ordenando el secuestro total del libro.

El mismo aliento del Inca lo encontramos, en efecto, dos siglos después en el jesuita chileno Manuel Lacunza, en su *Venida del Mesías en gloria y majestad*, que ya en el siglo XIX Sarmiento relacionaba con el proceso revolucionario independentista y que Alejo Carpentier pone en las manos de Esteban en el momento de su conversión a la revolución, en *El siglo de las luces*.

Veamos tres pasajes, dos hablando de lo mismo y uno comentando a Isaías y el sueño sobre la historia de Nabucodonosor:

¿Qué maravilla es que una hormiga que anda entre el polvo de la tierra, descubra y se aproveche de algunos granos pequeños, sí, pero preciosos, que se escapan fácilmente a la vista de un águila? ¿Qué maravilla es, ni qué temeridad, ni qué audacia que un hombre ordinario, aunque sea de la ínfima plebe descubra en un gran edificio, dirigido por los más sabios arquitectos, descubra digo, y avise a los interesados que el edificio flaquea y amenaza ruina por alguna parte determinada?

Ahora amigo mío: dexando aparte y procurando olvidar del todo unas cosas tan funestas, y tan melancólicas, que no nos es posible remediar, volvamos todo el discurso hacia otra parte.

El Profeta Isaías hablando del Mesías en su primera venida, dice: (1) *Calamum quassatum non conteret, et lignum fumigans non extinguet*. Expresiones admirables y propósitos para explicar el modo pacífico, amistoso, modesto y cortés con que vino al mundo, con que vivió entre los hombres, y con que hasta ahora se ha portado con todos, sin hacer violencia a ninguno, sin quitar a ninguno lo que es suyo, y sin entrometerse en otra cosa, que en procurar hacer todo el bien posible a cualquiera que quiera recibirlo, sufriendo al mismo tiempo con profundo silencio, y con infinita paciencia, descortesías, ingraticudes, injurias y persecuciones. Pero llegará tiempo, y llegará infaliblemente en que esta misma piedra, llenas ya las medidas del sufrimiento y del silencio baxe segunda vez con el mayor estruendo, espanto, y rigor imaginable, y se encamine directamente hacia los pies de la grande Estatua...

...y entonces se cumplirá del mismo modo la segunda parte de nuestra profecía, cuya observación y verdadera inteligencia nos ha tenido hasta aquí suspensos y ocupados...

En la obra de Lacunza, lo mismo que en la del Inca, la elección del tema —el tema mismo— no es ajeno al tratamiento que constituye su forma, en la cual se manifiesta esa piedad

humilde y ardiente, de exaltada fe y esperanza, y en todas partes encontramos una aspiración escatológica y ecuménica, dolorida y justiciera, amenazante y profética. Ambos libros fueron recogidos o prohibidos, uno por la Corona y el otro por la Iglesia.

Sarmiento comentó en sus *Recuerdos de provincia*:

Lo que es digno de notarse, es que, pocos años después de producidos los *milenarios*, apareció la revolución de la independencia de la América del Sur, como si aquella comoción teológica hubiese sido sólo barruntos de la próxima comoción.

En *El siglo de las luces* de Carpentier, leemos:

Un día —serían las siete— lo halló Víctor despierto, soñando en la Estrella Absintio del Apocalipsis, después de abismarse en la prosa de *La venida del Mesías* de Juan Josaphat Ben Ezra, autor cuyo nombre ocultaba, bajo su empaque arábigo, la personalidad de un activo laborante americano.* "¿Quieres trabajar para la revolución?", le preguntó la voz amiga. Sacado de sus meditaciones lejanas, devuelto a la apasionante realidad inmediata que no era, en suma, sino un primer logro de las Grandes Aspiraciones Tradicionales, respondió que sí, que con orgullo, que con entusiasmo, y que ni siquiera permitía que su fervor, su deseo de trabajar por la libertad, pudiera ser puesto en duda.

Hemos escogido dos autores y dos obras que tuvieron una excepcional difusión en Europa y en América. Ninguna de las dos son discursos políticos; pero en las dos está contenido ese aliento o *pathos* de que hablamos y que Prescott descubría maravillado en el Inca Garcilaso como una emanación de la mentalidad indígena ("*He writes from the fullness of his heart... The difference between reading his commentaries and the accounts of European writers, is the difference that exists between reading a work in the original and in a bad translation. Garcilasso's writings are an emanation from the Indian mind*").

Rotas las censuras coloniales, este aliento pasará, encarnado en un espíritu ya insurrecto, al discurso político. Lo vemos en Bolívar cuando describe: "ya no estoy para comentarios, sino para acometer", o cuando reclama un futuro en que ve "¡a caballo, la América entera!", o en su *Carta de Jamaica* o en su *Delirio sobre el Chimborazo*, y en sus cartas a su bardo José Joaquín de Olmedo:

Yo deseo más que otro alguno ver formar en América la más grande nación del mundo, menos por su extensión y riquezas que por su libertad y gloria (*Carta de Jamaica*).

No combatiendo por el poder, ni por la fortuna, ni aun por la gloria, sino tan sólo por la libertad (*Discurso ante el Congreso de Angostura*).

Sobrecogido de un terror sagrado, "¿cómo ¡oh Tiempo! —respondí— no ha de desvanecerse el mísero mortal que ha subido tan alto?

"Observa —me dijo—, aprende, conserva en tu mente lo que has visto, dibuja a los ojos de tus semejantes el cuadro del universo físico, del universo moral; no escondas los secretos que el cielo te ha revelado; di la verdad a los hombres."

* Supongo que Carpentier cedió a la fascinación de insinuar una hipótesis fantástica sobre Lacunza, confundiendo incluso el origen hebreo del pseudónimo que él tomó.



El fantasma desapareció.

Absorto, yerto, por decirlo así, quedé exámine largo tiempo, tendido sobre aquel inmenso diamante que me servía de lecho. En fin, la tremenda voz de Colombia me grita; resucito, me incorporo, abro con mis propias manos los pesados párpados: vuelvo a ser hombre, y escribo mi delirio (*Mi delirio sobre el Chimborazo*).

He llegado ayer al país clásico del sol, de los incas, de la fábula y de la historia. Aquí el sol verdadero es el oro; los incas son los virreyes o prefectos; la fábula es la historia de Garcilaso; la historia, la relación de la destrucción de los indios por Las Casas. Abstracción hecha de toda poesía, todo me recuerda altas ideas, pensamientos profundos; mi alma está embelesada con la presencia de la primitiva Naturaleza, desarrollada en sí misma, dando creaciones de sus propios elementos por el modelo de sus inspiraciones íntimas, sin mezcla alguna de las obras extrañas, de los consejos ajenos, de los caprichos del espíritu humano, ni el contagio de la historia de los crímenes y de los absurdos de nuestra especie. Manco Cápac, Adán de los indios, salió de su paraíso titicaco y formó una sociedad histórica, sin mezcla de fábula sagrada o profana /.../ Dios lo hizo hombre; él hizo su reino, y la historia ha dicho la verdad; porque los monumentos de piedra, las vías grandes y rectas, las costumbres inocentes y la tradición genuina, nos hacen testigos de una creación social de que no teníamos ni idea, ni modelo, ni copia. El Perú es original en los fastos de los hombres. Esto me parece, porque estoy presente, y me parece evidente todo lo que, con más o menos poesía, acabo de decir a usted (*Carta a José Joaquín de Olmedo*).

Sarmiento lo vio, en su explicación contradictoria —intuitiva y genial, pero traicionada por su ideología positivista— de Facundo Quiroga, que él identifica, en su aspecto heroico y político mayor, con Bolívar:

...nadie comprenderá a Facundo Quiroga, como nadie [...] ha comprendido, todavía, al inmortal Bolívar [...] en esta biografía, como en todas las otras que de él se han escrito, he visto al general europeo, los mariscales del Imperio, un Napoleón menos colosal; pero no he visto al caudillo americano, al jefe de un levantamiento de las masas; veo al remedo de la Europa, y nada que me revele la América. [...] El drama de Bolívar se compone, pues, de otros elementos de los que hasta hoy conocemos: es preciso poner antes las decoraciones y los trajes americanos, para mostrar en seguida el personaje. Bolívar es, todavía, un cuento forjado sobre datos ciertos: Bolívar, el verdadero Bolívar, no lo conoce aún el mundo, y es muy probable que, cuando lo traduzcan a su idioma natal, aparezca más sorprendente y más grande aún.

Como vemos en el encadenamiento de los textos citados, todo nos indica que la lucha independentista y la nueva utopía republicana, impregnada de los ideales libertarios e igualitarios de la revolución francesa, permitieron un renacer al ideal utópico fundador.

También el mito de la inocencia y la grandeza de los orígenes, de las antiguas culturas americanas, se incorporó al mito nacional.

Y todo ello se continuará en adelante.

A partir de la revolución mexicana y de la revolución de

octubre, el discurso político latinoamericano invocará "la revolución".

Identificado con la causa del pueblo, camino de la liquidación de las injusticias colectivas, y puerta de acceso a un nuevo modo insurrecto y triunfante de existencia social, el puro ánimo de decisión valerosa y renovadora que la palabra contiene será de por sí un punto clave de autolegitimación ante "el pueblo".

Aun los regímenes más reaccionarios y represivos se verán obligados a adoptar la palabra con su natural potencia, para enfrentar el peligro de parecer vergonzantes.

En su trasfondo, seguirá tratándose de un cuadro "milenario", por secular no menos religioso y moral, cargado de un sentido epopéyico y "profético", de la traducción enriquecida de la utopía del Nuevo Mundo y del ideal de los Libertadores sobre el destino de América.

Nada de esto puede hacer pensar, sin embargo, de que se trata de una determinación "primitiva" o inconsciente. Lo contrario, más bien, sería lo cierto, en el sentido de la profunda conciencia crítica que la acompaña, como puede encontrarse en toda la poesía y la literatura latinoamericanas.

También se ve en Bolívar, tan consciente de la necesidad del recurso al mito fundado en la tradición o en la religiosidad del pueblo, como aglutinante para la lucha, como cuando analiza las alternativas de Quetzalcóatl o de la Virgen de Guadalupe para México, en la *Carta de Jamaica*. O, cuando en esa misma carta escribe lo que casi textualmente repetirá en su discurso ante el congreso de Angostura:

... mas nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles; en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos a los del país, y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso extraordinario y complicado.

Reconocimiento de esta gran unidad de acción fue la presidencia del retrato de Bolívar junto al del Ché en la primera conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad, en La Habana (agosto de 1967). Como fue prueba de ella la lucha y muerte de Camilo Torres en Santander de Colombia, donde exactamente 150 años antes luchara y muriera el héroe Camilo Torres de la primera independencia colombiana.

Todo esto, que es de sobra conocido y se ha reeditado abrumadoramente, no está de más repetirlo. Porque es en esta experiencia extrema de una libertad y una vida multitudinarias jugadas y perdidas una y otra vez en una repetida echada de dados sobre su suerte entre distintos amos extraños y en la experiencia del prolongado y siempre renovado cautiverio, donde se asienta el discurso político latinoamericano.

Como tal y por lo que significa como esperanza, no podía dejar de atraer también a muchos en una Europa afligida en el callejón sin salida de un viraje histórico en que ve perdida su hegemonía y se va viendo a la vez colonizada, sin posibilidad de satisfacer las crecientes demandas de sus masas conscientes, ni de compensar las desigualdades de un sistema de explotación de clase con el reparto de una creciente abundancia ya inexistente.



Determinaciones retóricas del discurso pseudo revolucionario latinoamericano

En la abstracción que llamo discurso pseudo revolucionario latinoamericano, englobo los aspectos característicos más de fondo de un discurso político que, cambiando siempre de rostro, intencionalmente busca y logra atraer con su mensaje "revolucionario" a los sectores participantes mayoritarios que estarían por "los cambios profundos" en América Latina; invariablemente, ese discurso se alía con los poderes establecidos para escamotear los verdaderos cambios revolucionarios una vez sus portavoces han alcanzado posiciones de decisión.

En un discurso que se origina en las clases medias, cuya formación, miras e intereses las distancian de la vida y del sentir del "pueblo", al cual tienden a ver como balbuciente, primitivo, carente de cultura y racialmente inferior.

Pero animados sus miembros —en su compleja ideología de colonos y ciudadanos más prominentes, de señores o líderes naturales del país— por una tradición política de tutores, maestros, evangelizadores, benefactores, demócratas y empresarios, buscan una identificación con el pueblo en la causa del progreso o desarrollo económico, social, cultural y político de "la patria".

Desde una situación más alta —pues dada por su educación, su cultura, su tradición, su fortuna, su situación social y profesional, su capacidad empresarial, su ubicación en el gobierno, en las Universidades, en la Iglesia, en las Fuerzas Armadas, en el Poder Judicial, en el Congreso o en los gobiernos provinciales, municipales o locales—, sus promociones generacionales van compitiendo en su apertura social y democrática frente a los nuevos mensajes políticos, humanistas y tecnocráticos incubados en los centros indiscutibles del poder y de la contemporaneidad.

En posiciones, por lo tanto, más avanzadas o más renuentes frente a las doctrinas revolucionarias, en lo que es su conservadurismo o institucionalismo natural, estas clases abrazan como suyos los contenidos programáticos de algunas internacionales partidarias europeas de centro. Pero, al mismo tiempo, siendo parte de un mundo muy diferente, en el que ellas saben que no son por sí solas la última palabra, su hablar tiene que ser el de la tradición más fuerte de ese nuevo mundo, puesto que se trata de dirigirse al pueblo, de identificarse con él y hacerse confiables; más aún si se trata de contrarrestar la fascinación del discurso de los revolucionarios, y superarlos moralmente.

Por lo mismo, su discurso político —dadas su carencia de una teoría y una praxis auténticas—, es muy sensible y proclive a apoyarse a cada paso en las mismas determinaciones primordiales del discurso revolucionario.

Con mejor o peor conciencia, consciente o inconscientemente, es la resultante de una situación social y cultural, de un realismo o pragmatismo no carente de ambiciones y de ideales generosos, de la tradición democrática de nuestras repúblicas y del orgullo nacional justificable propio de unas clases tradicionales y pretendientes.

Ante la pérdida de la confianza y ante al miedo en toda su gama —desde el temor hasta el terror—, los problemas de conciencia, las contradicciones de una razón que no puede ignorar ninguna parte de la realidad si quiere ver por su futuro— el anhelo de tranquilidad, la conveniencia y la urgencia de lograr una justicia y un relativo entendimiento social estable al menor costo—, todas las esperanzas se cifran en la ductibilidad y el manejo gradual del proceso político en lo in-

terno, y en los acuerdos a apoyos que se consigan en el exterior. Esto —parafraseando a un gran político latinoamericano—, si se reconoce que la solución debe estar finalmente en la decisión política y no en las bayonetas.

Pero el cuadro que hoy presenta América Latina es más extremoso. Significa el agotamiento de todas las fórmulas económicas desarrollistas y de su discurso político —que reclamaba ser a la vez democrático, conservador y progresista— en los mercados del capitalismo dependiente y de su articulación presente en un sistema capitalista a escala mundial. Y así como la acumulación capitalista se hace inviable con una democracia liberal tradicional, un desarrollo económico y social como el que se soñó no hace mucho sólo es compatible con una nueva democracia en el socialismo.

La alternativa media, a la vista de un cada vez más creciente número de gentes va dejando de serlo: en Europa, es la lenta crisis de la socialdemocracia y de la democracia cristiana; en América Latina, la bancarrota en los países del Sur de los populismos nacionalistas y de sus fórmulas partidarias o de gobierno pluriclasistas, tanto en sus denominaciones tradicionales laicas como cristianas.

Los viejos resguardos contra la entronización de las tiranías militares ya se derrumbaron. Ellos eran los orgullos democráticos formales y nacionales de algunas antiguas clases dirigentes, ante el espectáculo vergonzoso y de sometimiento de tantos países pequeños y atrasados dominados por los intereses más groseros de los Estados Unidos; las esperanzas en un desarrollo nacional paulatino, compatible con la conservación de su hegemonía de clase; la identificación con Europa, con su cultura y sus valores sociales y políticos, frente a los Estados Unidos; los sentimientos, en fin, de patria y de unidad ciudadana que el hecho de su propia posición política privilegiada y toda una historia de glorias les permitía: viejos paramentos simbólicos, casi de corte nobiliario feudal, que permitían desdénar simultáneamente a la soldadesca, al populacho, a los pueblos más endeble, y a la cultura comprada —demasiado carente de formas— del poder yanqui.

Pero el derrumbe no fue instantáneo. Uno tras otro, se dieron todos los pasos que a él conducían, empezando por lo económico, siguiendo por lo político y terminando en la ideología. Primero fue la aceptación de la entrega de las riquezas nacionales al capital extranjero, y el sometimiento oculto de las grandes direcciones de gobierno a sus dictados. Luego, la represión del propio pueblo en favor de esos intereses. Luego, a raíz de la revolución mexicana y de la revolución de octubre, el desarrollo de las fuerzas policiales, por el temor simultáneo al pueblo y al comunismo. La segunda guerra mundial y la lucha de las democracias occidentales contra el fascismo, con su bandera de las cuatro libertades, contuvieron por un tiempo el proceso; pero, después, la guerra fría lo acentuó. El triunfo de la revolución cubana dio pie a una última fórmula compleja de sometimiento político y militar ante el peligro socialista revolucionario y guerrillero, en el sometimiento económico de los Estados al precio del financiamiento de un progreso social posible alternativo, y de definitiva entrega ideológica en el reconocimiento de Washington como la capital sagrada del continente: fue la Alianza para el Progreso.

Nada que no se sepa. Pero es imprescindible reconstruir en la memoria y en los documentos todo el proceso, hasta ese último intento en que todavía era posible agitar con gran gesto la bandera de una revolución "en libertad", para llegar a la situación actual en que ya es sólo una bandera ambigua de

los inalienables derechos del hombre individual; no se sabe si éste es un recurso de olvido de los horrores del neo-fascismo promovido y financiado por un Washington post-Vietnam, y de consolidación de esos propios regímenes ya asentados, o como respuesta propagandística de disfraz para el enfrentamiento de la desmoralización o de un nuevo orden económico internacional.

Al tratar del discurso político y su relación con las vicisitudes aleatorias de la historia, hay que distinguir las situaciones internas y, de otra parte, las externas que tanto nos determinan. Hay que añadir las alternancias tecnocráticas, demagógicas, pedagógicas, económicas, sociales y políticas del discurso.

Pero hablamos de un discurso genérico que es una abstracción de los discursos particulares; es a ese nivel donde observamos la correspondencia, en el contenido, del discurso pseudo-revolucionario latinoamericano y del discurso socialdemócrata europeo.

En verdad, como ya dijimos, se trata de una imitación o de una adopción, revestida con las formas y expresiones del pathos revolucionario "histórico" del discurso político latinoamericano. Esto ha sido posible por la distancia que media entre las sociedades donde se ha generado el discurso socialdemócrata y las nuestras, y también por el hecho de que las nuestras, por su experiencia, tradición y ánimo, "avanzadas" en su comprensión vivencial y en su determinación anímica para asumir "la revolución", no están suficientemente maduras políticamente como para distinguir, bajo el despliegue de las formas que sienten suyas, las afirmaciones que constituyen la diferencia insalvable entre el reformismo y la revolución.

Pero la contradicción tampoco es obvia para la mayoría de la gente en ninguna parte del mundo, y esto se comprueba en los textos mismos del discurso socialdemócrata recogido en sus fuentes. Parecería que en ninguna parte, en los países capitalistas más importantes, han madurado suficientemente los procesos materiales y sociales como para hacer creíble ante las mayorías la inviabilidad final de unos modos de vida y de las promesas de la utopía que sirve de sostén a su pretendida identificación con la libertad.

Ilustro lo que digo —sin ningún afán de persuasión política— con cuatro pasajes de una carta, parte de una correspondencia escrita para hacerse pública, de Olof Palme a Willy Brandt y a Bruno Kreisky, fechada el 17 de marzo de 1972:

No podemos esperar que países que no poseen nuestra tradición democrática y que han sufrido la opresión colonial y sangrientas dictaduras se transformen de la noche a la mañana en democracias a nuestra imagen y semejanza...

Para nosotros existe una línea divisoria frente a quienes hacen de la violencia un valor romántico y la aceptan complacidos como un instrumento de lucha política. Los actos de violencia —de palabra y de obra— son expresión de una táctica golpista revolucionaria propia de minorías.

En los países industrializados del Oeste de Europa, los que han defendido la violencia como medio necesario para la transformación de la sociedad, han representado casi sin excepción posturas elitistas, llámense o no comunistas o anarquistas. Estos defensores de la violencia revolucionaria piensan que la clase obrera debe ser representada por un partido de élite, formado por militantes cuidadosamente escogidos y rígidamente instruidos. Se atribuyen este papel, no porque ello corresponda a los deseos de los trabajadores, sino porque creen poseer una mayor sabiduría en base a su conocimiento del marxismo-leninismo.



Comentario a "Determinaciones retóricas del discurso político latinoamericano" de José María Bulnes Aldunate

Siempre me ha resultado difícil comprender por qué pensadores elitistas y partidarios de la violencia revolucionaria han podido autodesignarse portadores de una tradición socialista y marxista enraizada en Europa occidental y en su humanismo. Al pretender representar a la clase obrera por su mejor entendimiento y mayor conocimiento del "verdadero" contenido de las enseñanzas de Marx y especialmente de Lenin, los distintos grupos han venido rivalizando en ser mejores exégetas que los demás. Esto no ha conducido más que a la división y a la formación de sectas.

Los temas son más que conocidos: condenación de la violencia (de los extremismos de derecha e izquierda, como se dice vulgarmente, poniendo el acento en la izquierda) de palabra y no sólo de obra, desdén político por las minorías, impugnación de los partidos definidos como vanguardias de la clase obrera, invocación de los deseos supuestos de los trabajadores, "anticomunismo"; lamento —¿paradojal?— por las divisiones, entre los revolucionarios, a las cuales se juzga con paternal condescendencia. A contrario sensu, por lo tanto, defensa de las posiciones "equilibradas" de centro, de conciliación, de mayorías, confiadas y reformistas.

Sin que esto se entienda de modo alguno como una defensa de la violencia por simpatía hacia ella, antoja preguntarle a Palme si lo que él dice a Brandt y a Kreisky valía también a su juicio en tiempos de Hitler o si descarta tranquilamente toda posibilidad de que simultáneamente se estén dando en Europa ambas situaciones, con aparente predominio de libertad en este momento, pero cuya resultante puede ser la misma que en otras partes del mundo. El caso no es, después de todo, tan hipotético si se piensa cómo puede surgir el fascismo en la patria de Brandt.

Esta retórica política, que apela al humanismo y cierra los ojos y la memoria a lo que ocurre en tantas partes del mundo ("No podemos esperar que países que no poseen nuestra tradición democrática", etc.), trasladada intacta al discurso político pseudo-revolucionario latinoamericano, produce una doble confusión. Porque la glorificación —a costillas nuestras— de su auditorio europeo, que lleva a éste a aceptar como válidos los argumentos reformistas, se convierte para nosotros en estigma: aunque estemos en desacuerdo con esos argumentos, los aceptamos, embarazados y ligeramente avergonzados, quedando como los súbditos del monarca del traje invisible, del cuento medieval. Y el discurso contenido en la carta de Palme sólo es un ejemplo.

Desde el punto de vista de quienes hacen suyo en América Latina el discurso social demócrata, cualquiera que sea su identificación partidaria o clasista, el caso es aún más complejo: el discurso se reviste retóricamente con todas las determinaciones retóricas del discurso político *original* latinoamericano, lo cual facilita invocar a la "revolución" y las gestas de los grandes revolucionarios. Se trata, pues, de una retórica de la retórica.

Pero creo que ni este escamoteo ni el discurso que presenta el drama de nuestro continente como un nudo de problemas tecnocráticos, puede desplazar en la región al discurso genuinamente revolucionario. Quizá éste, en el momento histórico por el cual atravesamos —tan urgido de clarificaciones y definiciones— se sumerja demasiado en la militancia; pero este fenómeno es aparental y momentáneo: en realidad, pertenece a la acción y formará parte de ella en tanto se mantenga el destino revolucionario de la América Latina.

La tesis central de este trabajo parece expresada en el siguiente pasaje:

"El discurso pseudo-revolucionario latinoamericano es un discurso político que cambiando siempre de rostro, intencionalmente busca y logra atraer con su manejo 'revolucionario' a los sectores participantes mayoritarios que estarían por 'los cambios profundos' en América Latina, y que inviablemente se alía con los poderes establecidos para escamotear los verdaderos cambios revolucionarios una vez que sus portavoces han alcanzado posiciones de decisión."

Este discurso político —dice Bulnes— se origina en las clases medias, supuestamente como expresión típica de esas clases, las cuales no constituirían parte del "pueblo", pues su formación, miras e intereses las distancian de la vida y el sentir de aquél. Sin embargo, "buscan una identificación con el pueblo en la causa del progreso o desarrollo económico, social, cultural y político de la patria". Tal sería la función del discurso pseudo-revolucionario. Aquí se supone que "el pueblo" está, naturalmente, por la causa del progreso o desarrollo económico, social, cultural y político de la patria; que es —por así decirlo— *su causa* y que frente a ella no es un simple espectador pasivo. Se supone también que quienes mejor expresan esa "causa del pueblo" son los revolucionarios, en el discurso revolucionario, por el cual el "pueblo" tendría una natural fascinación.

Algo que caracteriza a las clases medias (de ellas se habla sin medios términos) es su conservadurismo o institucionalismo. Si ello tiene algún sentido, éste sería que en cuanto ocupan "posiciones de decisión" sus portavoces tienden a militar a favor del poder establecido. De tal suerte, las clases medias se encuentran, objetivamente, en contradicción con la "causa del pueblo" y, sobre todo, con quienes mejor la expresan: los revolucionarios. Desde este punto de vista, los valores y el programa que encierra su discurso es, también objetivamente, *contra-revolucionario*. Sería a la vez *pseudo-revolucionario*, no por su contenido sino por su forma; así, aunque esto no se dice, la lucha por el poder político o la defensa del orden establecido llevaría a los exponentes de las clases medias a prometer al "pueblo" la revolución, para después "escamoteársela". Quedaría por demostrarse que lo que las clases medias proponen en su discurso político es la *revolución*.

En efecto, el autor afirma, genéricamente y sin que proporcione explicación alguna al respecto, que las clases medias latinoamericanas, por su conservadurismo o constitucionalismo natural y en respuesta al discurso revolucionario, adoptan como suyos los contenidos programáticos de los "partidos de centro" de Europa, lo que quiere decir, como él mismo explicará después, que en el contenido (de su programa), se da una "total correspondencia... del discurso pseudo-revolucionario latinoamericano y del discurso social-demócrata europeo".

Como es bien sabido, desde el periodo de la Segunda Internacional, la socialdemocracia se caracteriza justamente por su rechazo de una solución revolucionaria para la transformación de la sociedad en una perspectiva socialista y por su adopción de soluciones *reformistas* que implican una evolución gradual de la sociedad capitalista sin rupturas violentas. Después de 1917, la socialdemocracia pasó del antisovietismo al anticomunismo.

* Arnaldo Córdova elaboró este comentario sobre una versión anterior de la ponencia de J. M. Bulnes Aldunate; su trabajo no concuerda totalmente, pues, con la versión leída por Bulnes en el seminario, la cual Córdova no conocía.

munismo y, ulteriormente, al antimarxismo, como lo demuestra tan claramente la historia de la socialdemocracia alemana. Es evidente que es con esta socialdemocracia europea anti-comunista y antimarxista que el autor identifica las posiciones políticas que se expresan en lo que llama "discurso pseudo-revolucionario latinoamericano".

En realidad, anticipando que no resulta claro qué fuerzas sociales, qué partidos políticos o qué corrientes de pensamiento en América Latina son los portadores de ese discurso pseudo-revolucionario, tal y como el autor lo plantea, debe admitirse que lo que caracterizaría a dicho discurso sería más bien que la promesa de la revolución, el *reformismo* típico de la socialdemocracia, contra-revolucionario por excelencia, que prometería, de manera harto vaga, una evolución sin sobresaltos, pacífica, hacia una sociedad socialista, mediante la transformación (la "reforma") de las estructuras sociales.

De acuerdo con el autor, el discurso pseudo-revolucionario se propone como finalidad específica "contrarrestar la fascinación del discurso de los revolucionarios y superarlos moralmente". Cabría suponer que ello se llevaría a cabo *negando* el proyecto mismo de la revolución, sea postulando un camino "menos doloroso y violento", sea demostrando la *inviabilidad* de la misma *revolución* preconizada por el discurso revolucionario. Pero el autor afirma, en cambio, que el discurso pseudo-revolucionario latinoamericano se caracteriza, además de lo dicho anteriormente, por el hecho de que carece de "una teoría y una praxis auténticas", y por lo mismo es "muy sensible y dispuesto a apoyarse a cada paso en las mismas determinaciones primordiales del discurso revolucionario". Pero no sólo, sino que además, el discurso pseudo-revolucionario, "con mejor o peor conciencia, consciente o inconscientemente, es la resultante de una situación social y cultural, y de un realismo o pragmatismo no carente de ambiciones y de ideales generosos, en la tradición democrática de nuestras repúblicas y en el orgullo nacional justificable propio de unas clases pretendientes".

Con cierta dificultad, podrían interpretarse las anteriores proposiciones de la siguiente manera: el discurso pseudo-revolucionario, de suyo, no tiene nada en absoluto que proponer de original para una transformación de la sociedad actual. Por un lado, debe tomar prestadas las "determinaciones" del discurso revolucionario. Suponemos que por "determinaciones" habría que entender valores, propuestas y programas para transformar a la sociedad. Tal vez, también, las explicaciones que los revolucionarios dan de la historia y de la realidad presente de las naciones latinoamericanas. Ello demostraría la superioridad del discurso revolucionario, acorde, como se ha visto, con la "causa del pueblo". Por lo menos se debe reconocer que el discurso pseudo-revolucionario admite la necesidad de identificarse con el progreso y el desarrollo de la América Latina. Pero la falacia de este discurso, podríamos decir, su insinceridad, radica en que no entiende, no puede entender que para tener su más cabal cumplimiento, la "causa del pueblo" requiere de la vía revolucionaria y en concomitancia, de la negación radical del orden establecido. Ese discurso, por el contrario, se cifra en la defensa y conservación de la sociedad tal y como ahora se da. En efecto, señala el autor, "así como la acumulación capitalista se hace inviable en sus actuales términos de inserción con una democracia liberal tradicional, un desarrollo económico y social como el que se soñó no hace mucho sólo es compatible con una nueva democracia en el socialismo".

Por otro lado y también por razones de identidad con el

"pueblo", el discurso pseudo-revolucionario no puede menos que recoger en sus postulados la tradición del discurso político latinoamericano, cosa en la cual —desde luego y a contrapelo— tiene que comulgar además con el discurso revolucionario, cuyas raíces se hunden en la historia de las naciones latinoamericanas.

Una primera línea de esa tradición, nos dice el autor, tiene que ver con el "horizonte utópico del Nuevo Mundo", es decir, con la utopía "que sería posible fundar en América políticamente". Todo esto probablemente quiere decir que la mezcla y coexistencia de indios, mestizos y criollos descendientes de europeos, da lugar a un sentimiento de identidad que hace muy diferente la América Latina de la América anglosajona, y que busca su realización en el surgimiento de las naciones latinoamericanas. La conquista de la propia identidad conduce a la independencia, de manera que identidad y libertad vendrían a ser los dos valores esenciales de lo que a partir de entonces puede llamarse ya "discurso político latinoamericano".

En este sentido, el autor concluye que la lucha independentista y su resultado, "la nueva utopía republicana" (¿habría que excluir al Brasil imperial del proceso de formación del "discurso político latinoamericano"?), impregnada de los ideales libertarios e igualitarios de la revolución francesa, permitieron un renacer al ideal utópico fundador. ¿Fundador de qué? ¿Del sentimiento de identidad? "También el mito de la inocencia y la grandeza de los orígenes de las antiguas culturas americanas se incorporó al mito nacional". Esta sería la primera línea, la más antigua— piensa el autor.

Una segunda línea de formación del discurso político latinoamericano comienza con la inauguración de la era de las revoluciones, en el mundo y en América Latina (siglo xx). En efecto, escribe Bulnes:

- "A partir de la revolución mexicana y de la revolución de octubre, el discurso político latinoamericano invocará "la revolución".

- "Identificarse con la causa del pueblo, camino de la liquidación de las injusticias colectivas, y puerta de acceso a un nuevo modo insurrecto y triunfante de existencia social, el puro ánimo de decisión valerosa y renovadora que la palabra contiene será de por sí un punto clave de autolegitimación ante 'el pueblo'.

- "Aun los regímenes reaccionarios y represivos se verán obligados a adoptar la palabra con su natural potencia, para enfrentar el peligro de parecer vergonzantes."

Podría pensarse que "la revolución" es una adquisición enteramente nueva del discurso político latinoamericano. Pero el autor afirma que en su trasfondo, seguirá tratándose de un cuadro "milenario", por secular no menos religioso y moral, cargado de un sentido epopéyico y "profético", de la tradición enriquecida de la utopía del Nuevo Mundo y del ideal de los libertadores sobre el destino de América. Utopía y revolución, la utopía como impulso ("milenario") y la revolución como objetivo, constituyen el armazón del discurso político latinoamericano, que de tal suerte podemos llamar, sin más, "discurso revolucionario".

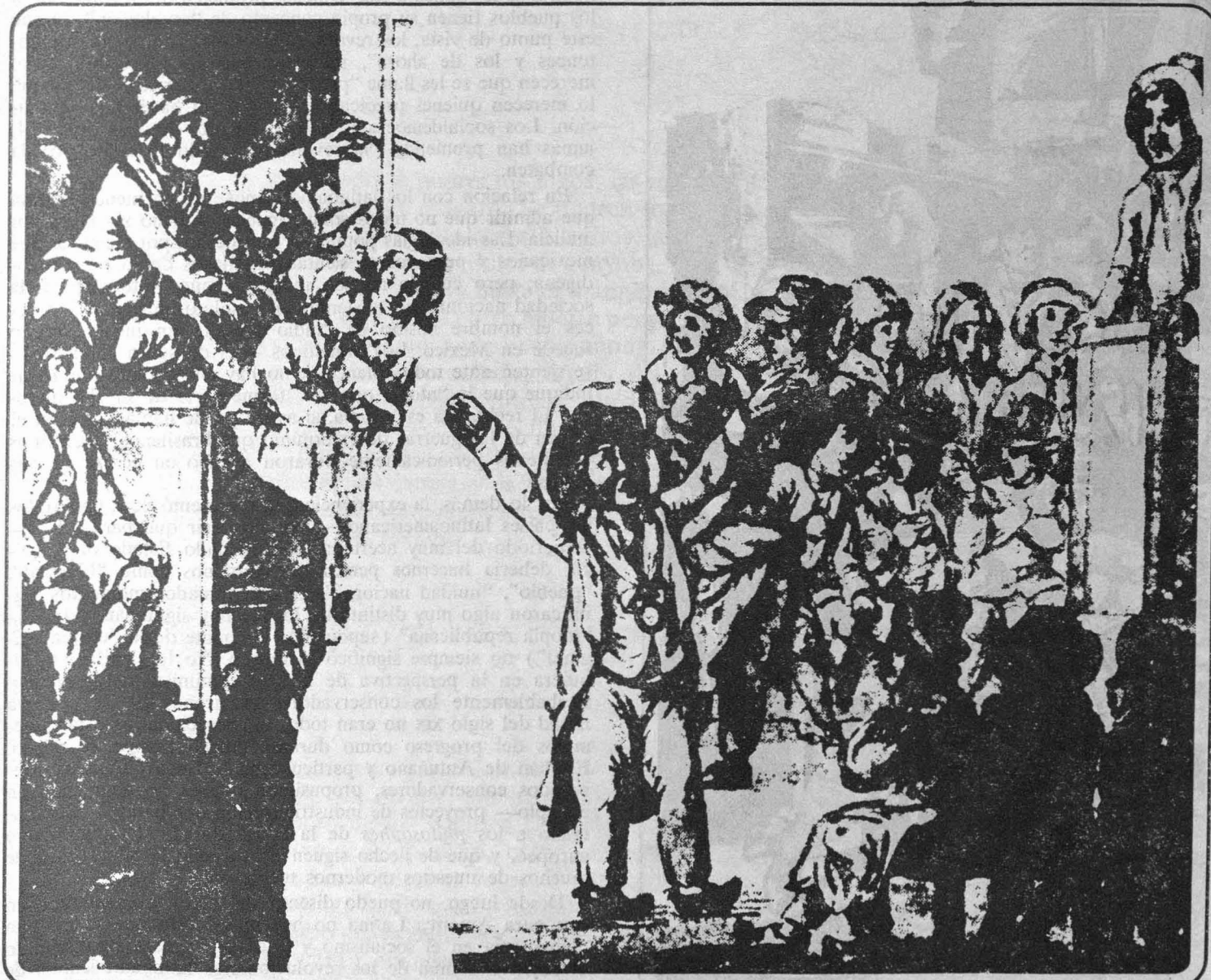
El discurso revolucionario se identifica con el pasado mismo de América Latina y no sólo con la "utopía original". Este discurso, escribe Bulnes, "se asienta en la experiencia extrema de una libertad y una vida multitudinaria jugadas y perdidas

una y otra vez en una repetida echada de dados sobre su suerte entre distintos amos extraños y en la experiencia del prolongado y siempre renovado cautiverio". Pero se identifica igualmente con el futuro, con "la causa del progreso o desarrollo económico, social, cultural y político de la patria" y, desde luego, con la eliminación de las "injusticias colectivas".

Ahora bien: la retórica es condición de todo discurso, dice el autor, y más aún del discurso político, "sometido a las exigencias de ser efectivo ante una pluralidad de gentes, enfrentando a otros discursos y, lo que lo hace sobre todo difícil, hablando e instruyendo sobre lo que determina, interesa y es de todos". Dicho de otra forma: "la política es —y no sólo en la manera en que así se la considera vulgarmente, sino también de un modo profundo— siempre retórica". Pero el discurso político no es únicamente retórica, sino también hechos, acciones. El discurso político, en efecto, "se nos presen-

ta... como un hecho mixto, de palabras y de acciones o, en términos más precisos, de *poiesis* y *praxis*".

Cabría suponer que, pese a no ser "auténtico", el discurso político pseudo-revolucionario latinoamericano se compone también de palabras y acciones, de *poiesis* y *praxis*. Desde luego, suponemos que la "inautenticidad" de ese discurso radica en que unos son sus hechos y muy otras sus palabras. Así, mientras en el caso del discurso revolucionario la "utopía original" y el objetivo de la revolución se corresponden con la praxis revolucionaria; en el discurso pseudo-revolucionario la adopción de la utopía original" y del objetivo de la revolución es sólo de palabra pero no de hecho. El discurso pseudo-revolucionario "se reviste retóricamente... con todas las determinaciones retóricas del discurso político original latinoamericano, que hacen fácil la invocación misma de 'la revolución'. Se trata, pues, de una retórica de la retórica".





La formulación es, por lo menos, harto sorprendente. O se admite que el discurso pseudo-revolucionario latinoamericano es pura retórica ("retórica de la retórica"), es decir, sólo *poiesis* y no, además, *praxis*; o se concluye que la retórica pseudo-revolucionaria no forma en realidad parte del discurso pseudo-revolucionario y éste tiene una *poiesis* diversa y encubierta que, a su vez, corresponde cabalmente a la *praxis* de dicho discurso; pero en ese caso tendríamos un discurso sin retórica, lo que es tan absurdo como lo anterior, siguiendo, desde luego, los principios asentados al inicio del trabajo mismo.

En términos generales, desearíamos señalar que no nos parece apropiado hablar de un discurso revolucionario, por una parte, ni de un discurso pseudo-revolucionario, por la otra. Tal vez lo más adecuado sería hablar de *discursos*, "revolucionarios" y "pseudo-revolucionarios", con todo lo relativo que estos conceptos resultan en cuanto se los confronta con la realidad o se les aplica a ella. Quienes prometen la "revolución" a los pueblos tienen su propio concepto de "revolución". Desde este punto de vista, los revolucionarios mexicanos, "los de entonces y los de ahora", parafraseando a Luis Cabrera, no merecen que se les llame "pseudo-revolucionarios". Menos aún lo merecen quienes predicán el cambio sin hacer una revolución. Los socialdemócratas, por lo pronto, después de 1914, jamás han prometido "la revolución"; todo lo contrario: la combaten.

En relación con los latinoamericanos, por lo menos, habría que admitir que no todos somos iguales —dicho sin la menor malicia. Las ideologías populistas han hecho, por ejemplo, que mexicanos y peruanos se sientan orgullosos de su pasado indígena; pero cuando no son indígenas sino "integrados a la sociedad nacional, no se sienten en absoluto indígenas, y a veces el nombre mismo de "indio" resulta un insulto, como sucede en México. Los argentinos —es de sobra conocido— se sienten ante todo "blancos"; no hay en absoluto nada que indique que la "utopía original" forme parte de su idiosincrasia. El rechazo a esa utopía, si así se puede hablar, está en el origen de las guerras de exterminio que brasileños, argentinos y chilenos periódicamente llevaron a cabo en contra de sus indios.

Por lo demás, la experiencia que representó para casi todos los países latinoamericanos —por no decir que para todos— el periodo del muy acertadamente llamado Estado oligárquico, debería hacernos pensar que términos como "libertad", "pueblo", "unidad nacional", en determinados momentos significaron algo muy distinto de lo que hoy significan, y que la "utopía republicana" (suponemos, diferente de la "utopía original") no siempre significó lo mismo. No lo significó ni siquiera en la perspectiva de la idea iluminista del *progreso*. Probablemente los conservadores mexicanos de la primera mitad del siglo XIX no eran todos tan reaccionarios o tan enemigos del progreso como durante mucho tiempo se pensó. Esteban de Antuñano y particularmente Lucas Alamán, connotados conservadores, propusieron —para no citar sino un ejemplo— proyectos de industrialización que habrían entusiasmado a los *philosophes* de la época dorada del iluminismo europeo, y que de hecho siguen provocando la admiración de muchos de nuestros modernos tecnócratas.

Desde luego, no puedo disentir del autor, comentamos en que para América Latina no hay más futuro que el de una democracia en el socialismo y que ese objetivo sigue siendo el objetivo común de los revolucionarios latinoamericanos de nuestros días.

Hernán Lavín Cerda

Los juegos de Leonora

1

Bajo el caballo alunado, ombligadamente, los cuatro cisnes negros bailan, tenaces, tensos, la rapsodia infernal del expósito. Todo es hiperbólico: doble nariz, triple boquilla. Tanto el pálido pie como su rubicunda huella. Pozo, porcina concupiscencia, lascivia del inocente. Ha desaparecido la Razón Socromórfica y hasta la Venus del Pudridero se ha vuelto hermosa como un cisne al revés.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

2

Casi todo se pudre: los higos, las manzanas, la leche búlgara. Se pudren los ojos amarillos del pato con almendras, la rabadilla del conejo, el dulce de guayaba, la papaya, los nabos, y hasta el mango del paraíso. Hay olor a perro muerto pudriéndose bajo el ombligo de Venus: agonía del hígado, intestino salvaje, locura del culo. Me levanto arrastrándome, abro el refrigerador y veo cómo los huevos se derriten sobre la cabeza del último pejerrey. Nadie mueve los labios y la ventana se cierra cuando las moscas se encarnizan con el espíritu del plátano.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

3

Se me encogió el ombligo y muero sin ojos, sin mi pie, sin lo sereno. Maestro muero de los labios a la úvula, carnoso, calvo, comiquísimo, entre espasmos rupestres y saltos en la nuca. Muero con la ombligada al viento, venatorio, cíclico en medio de las gallinas y los gatos de Crookhey Hall, cuando nadie quiere llevarme al Torreón de las Abejas.

¿De qué manera han de morir los otros?

25

4

Max Ernst se desangra bajo las rodillas del caballo alunado.

—Dios mío— dice Leonora y esconde las cerezas—: ¿quién hizo al que hizo las rodillas?

Detrás del caballo se levanta el toro sin cuernos.

Cada ojo es el mismo.

Y el esqueleto sin rodillas, sin cuello, escapa bajo los árboles.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

5

He visto al caballo barbudo comiéndose tus pestañas. Hacía frío y Emérico Weisz se subió al globo de gas, pero las ruedas fallaron. El planeta estaba ardiendo en el bosque de abedules, y ella no supo qué hacer. ¿Huir hacia el degollatorio o escapar por el Cerro de las Jaulas? Oculta en lienzos teñidos de púrpura, la niña huye sin mover las caderas, decapitadamente.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

6

Nuevamente el Sol de Lenguas en el nido del águila: degollamiento de Enrique VIII en el convento del Santo Sepulcro. ¿Qué yegua con senos podrá librarnos del otro patíbulo? Aquí viene el Obispo de Lancaster cuando el enano toca su mandolina y yo me desmayo junto a los lobos. El cochero calza botas de antílope y es tuerto como mi padre. Ahora cae la nieve, los monaguillos cantan y las ardillas copulan en el jardín.

Hernán Lavín Cerda (Santiago de Chile, 1939), vive en México desde hace algunos años. Dirige el Taller de Poesía del INBA. Su más reciente libro de poemas, *Ciegamente los ojos*, fue publicado por la UNAM en 1977, en su colección Ensayos y Poemas.

7

Alobunado el cisne, rapiñarás a tu hermana como es debido: con la pezuña muy despierta, el arañazo a punto, el cuerno y el colmillo. Todos esperan que la loba de cabellos rojos se suelte los senos para que la comedia empiece. A este lado los cuervos como ángeles: a este lado los ángeles corriendo.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

8

Delirio de ser sin ser jamás: Nobo Daddy Nobo Mummie.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

9

Bella nariz cautiva en el sol que lentamente se desangra. Soy el padre O'Connor con su nariz de antílope y los ojos celestes. ¿Quién hizo al cisne con el cuello turbio y la cola exultante? De los pies al agua, del agua al césped. He venido a buscarte: prepara tus plumas, tus cabellos, tus pájaros, y sígueme como la yegua al terror.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

10

La serpiente del tobillo negro juega con el ojo de la niña y la niña le dice:

—Todo es inútil: la inmanencia no puede atraparme.

11

Nine, nine, nine: —Todos lloramos bajo el tango de los lobos con pie de dama. Max Ernst es internado en el campo de concentración y la niña de Crookhey Hall agoniza sobre las babas de la mandrágora. Todos lloramos porque la muerte está cerca y nadie quiere morir sin morder antes el pezón izquierdo de la Venus de los Abarroteros.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

12

¿La línea de la niña y su metafísica? La deliciosa crisis de la línea en el Cerro de las Jaulas, huyendo y retrocediendo. El ojo de la menta —el miedo cambia la forma de las flores— que la línea pudo abrir y cerrar detrás del Ojo. Espíritu de la línea, júbilo cifra, instante. Latencia del movimiento donde nadie huye de nadie: vuelta en sí de lo visible, voz de la luz. Michaux —Klee: dejar que la línea sueñe en el espacio que conquista.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

13

Tres ojos rojos en la cabeza del cadáver amarillo. Tríptico en la agonía del bifronte. Dos caballos mordiéndose al filo del caballo, bajo el arco de la serpiente. Adieu, mon général. El Obispo de Lancaster solloza cuando el enano toca su mandolina y Leonora se desmaya junto a los lobos.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

14

La noche entró de repente en la cabeza de aquella zorra que se miraba las líneas de la mano.

El escritor español en el actual proceso político

Por José Antonio Gabriel y Galán

Una de las pocas cosas que Franco debía tener clara era su aversión a la cultura. La dictadura del [muera la inteligencia! fue una opción política conscientemente adoptada, máxime cuando lo que se había derrocado era un régimen —el republicano— cuyo revolucionarismo marchaba sobre todo por el lado de la cultura.

Con seguridad el franquismo sabía algo que las fuerzas políticas actuales parecen ignorar: que la cultura es el auténtico motor del cambio social. Por eso empleó contra ella todas sus energías, en un eficazísimo montaje de autodefensa. La escuela fue secuestrada, la creación prohibida y el pensamiento sustituido por los intereses del oscurantismo eclesiástico.

Buena parte de los protagonistas del esplendor cultural de la etapa republicana habían sucumbido de una u otra manera. Los que aquí permanecieron fueron diezmados, reducidos al silencio y, en el mejor de los casos, cayó sobre ellos la más radical de las sospechas.

Sólo hacia la mitad de los años cincuenta levantan cabeza las nuevas oleadas literarias social-realistas. La dictadura estaba en pleno apogeo y el escritor se debatía dentro de una personalidad peculiarmente esquizofrénica. La creación y la acción política eran los dos obligados polos a los que no resultaba posible sustraerse en aquel marco de opresión y sufrimiento generalizado. Las variantes del "compromiso" iban desde el escritor simplemente testimonial hasta los que relegaron a un se-

gundo plano la creación para dedicarse de lleno a la militancia. La literatura que se hacía era, como se ha señalado repetidamente, combativa y de urgencia. El denominador común se cifraba en un antifascismo patrocinado por el Partido Comunista.

Estos escritores practicaban el optimismo histórico, lo cual no tiene nada de sorprendente. Ya Nietzsche decía, a propósito del mundo clásico, que en los períodos más difíciles, crueles e inestables el alma del griego era optimista, mientras que en las etapas lógicas, normalizadas, utilitaristas y democráticas, se apoderaba de él un talante escéptico, pesimista e incluso trágico. La idea de Nietzsche se resumía en esta pregunta: "¿Fue Epicuro un optimista, precisamente en cuanto *hombre que sufría*?"

El intelectual de izquierdas bajo el franquismo se afirmaba en la convicción de que la historia corría a su favor. Sin embargo, su bagaje ideológico era alarmantemente precario. Se le podía considerar en cierto modo como *amateur* participante en una campaña de alfabetización del pueblo. En este caso, una campaña de concienciación: escribir era para él concienciar.

Una actitud que tiene semejanza con la anécdota que se contaba de Domingo Dominguín. Parece que este hombre, tierno y trágico al mismo tiempo, iba en compañía de un amigo por los campos extremeños en un lujoso automóvil, allá por los años cuarenta. Al pasar frente a los gañanes y jornaleros los insultaban soezmente. Estos se volvían enfurecidos y violentos. Dominguín, mientras apretaba el acelerador, explicaba así su acción: "De esta manera los concienciamos en la lucha de clases".

Me temo que parecida candidez empleaban nuestros escritos en su tarea redentora. Pero al final, como en el fondo no eran gente de acción, el cansancio no tardaría en hacerlas mella. Pronto se convencerían de que valía más un escritor auténtico no militante que un mal escritor militante. Así decidieron potenciar sus vocaciones creadoras y asistir como simples espectadores al bárbaro ruedo ibérico. No fue un paso fácil; para algunos supuso la primera gran renuncia, la primera gran desilusión. Coincidió con la crisis de intelectuales en el seno del PCE. La masiva asistencia al Congreso de La Habana significaría el apogeo y el último gran acto político del grupo.

El desencanto es un sentimiento de efecto multiplicador. Genera distanciamientos, especiales aversiones, acelera los cambios mentales. El grupo se desmembró ya para siempre: unos emigraron, a otros les sorprendió la muerte prematura, algunos se retiraron a unos enrarecidos cuarteles de invierno. Variaron las lecturas y también los puntos de vista. Hubo acelerados cursillos de estructuralismo y lingüística, dejaron que el *nouveau roman* les penetrara disimuladamente. El *boom* latinoamericano comenzaba, bajó la cotización de Machado y



subió la de Cernuda. Y casi todos empezaron a mirar a la política como a un cónyuge culpable y decepcionante. Los partidos, clandestinos aún, habían perdido la magia de otros tiempos. Aún firmaban manifiestos y escritos de protesta, pero ya era sólo un "alibi", como quien avala algo sin estar muy convencido de tener capacidad para hacerlo. Algunos reconocieron que, a pesar de todo, nunca habían sido marxistas. Y es que al fin se había descubierto el gran equívoco: antifascismo y marxismo pudieron coincidir coyunturalmente, pero no tenían por qué ser, en sentido estricto, términos idénticos.

Más tarde se incorporaron nuevas generaciones de escritores y ensayistas. Gentes promocionadas antes incluso de salir del cascarón, que lograron conectar hábilmente con una serie de claves juveniles en boga. No estaban traumatizados por la guerra y sólo tangencialmente habían sufrido las lacras de la dictadura. Les había sido posible adquirir una mayor solidez intelectual, sus lecturas eran más universales y heterodoxas. Su grado de politización resultaba, por decirlo así, más cosmopolita: no hay que olvidar que se consideraban alevines del mayo francés. Reivindicaban, por encima de todo, la apostasía, la utopía, un cierto irracionalismo y un frescor ácrata. Eran la antítesis de los realistas. Y si estos desafiaron a la dictadura, aquellos desafiarían al poder en cualquiera de sus manifestaciones.

Sin embargo, las circunstancias políticas en Es-

paña no tardan en precipitarse. La muerte de Franco es un hecho tan largamente esperado que, cuando se produce, parece sorprender al intelectual desprevenido y esquivo. La clase intelectual española se descomprometió tanto que, cuando le llega la hora de vivir un tránsito objetivamente espectacular, opone al mismo una desconfianza tan demolidora como insólita. Vive la travesía democrática con un distanciamiento despectivo. Algunos se rasgan las vestiduras, no se sabe muy bien si porque añoran un frenesí revolucionario cuando nunca creyeron en la revolución o simplemente porque en su lucha contra el Todo no cabe matización alguna.

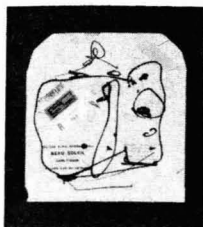
Cierta actitud ácrata ha salpicado a buena parte de la clase intelectual española hasta el punto de que el recelo radical se ha hecho moda o norma. El caso es que, aparecida la libertad en nuestro país, el escritor la ha puesto en cuarentena. Tantos años de censura pasada han condicionado, sin duda, esa falta de sagacidad. Y es que la libertad aparece de repente como un reto a la imaginación y ha pillado a más de uno a contrapelo, en vaporoso ejercicio de pereza mental y negación del riesgo.

Se vive, pues, el desencanto del positivismo. El diagnóstico de Nietzsche se cumple certeramente. Al entrar en un período de mayor racionalidad democrática, el intelectual adopta el talante escéptico. Lejos ha quedado el optimismo histórico que generó el dolor de la dictadura. Pero también estamos lejos del imperio de la imaginación.

El nihilismo matizado no sólo dificulta la conexión de la propia obra literaria con la sociedad, sino que también implica una especie de orfandad cultural de efectos imprevisibles. Es cierto que la naciente democracia española no es capaz de generar grandes entusiasmos y que culturalmente el tránsito está resultando decepcionante. Pero la realidad es que en este país la cultura reposa en limbo confuso y desmadejado, y a este fenómeno contribuye decisivamente la desmovilización de la *intelligentsia* española. La insensibilidad con que, en general, observa cuanto ocurre, ¿es una postura conscientemente adoptada o simplemente un síntoma de anemia? La sociedad en estos asuntos es muy suspicaz y a la indiferencia del creador corresponde con la misma moneda.

Los intelectuales sólo parecen movilizarse cuando hay ruptura y cuando ellos mismos han sido protagonistas de los acontecimientos. En el proceso español no ha habido ruptura y, por otro lado, no han asumido ningún papel especial en un cambio político caracterizado por la prudencia y los peligros emboscados. Vale la pena señalar la diferente actitud con que la clase intelectual —protagonista en 1931— acogió el advenimiento de la República y la frialdad con que ha recibido la Constitución de 1978. Y no puede decirse que la Constitución del 31 fuera más avanzada desde el punto de vista político que la actual.





En la etapa presente vivimos sometidos a la teoría de *lo inevitable*. Tiempos dominados por la prudencia, el posibilismo, el pactismo y el consenso, son poco apetecibles para quienes desean la ruptura revolucionaria, la utopía, la tierra quemada o el derrumbamiento del Todo. En este clima, no tan sórdido como algunos catastrofistas de salón pretenden, los partidos políticos de izquierda, ámbito en el que tradicionalmente se mueve la clase intelectual, no pueden sino llevar a cabo su propia contradicción, cual es la imposibilidad de aplicar sus ideologías. Ni los socialistas pueden hacer política auténticamente socialista, ni los comunistas política comunista, etc. El electoralismo parece ser el único campo de acción; fenómeno, por otra parte, similar al de sus homólogos occidentales.

Ante tan adversas circunstancias, resultaría lógico que la izquierda volcara toda su energía en el terreno cultural con objeto de lograr una transformación social por esta vía indirecta y, a la larga, más efectiva. Pero no es así. La ceguera de estos partidos alcanza cotas escalofriantes. Sólo cabe achacarla a una incompreensión básica de lo que significa el fenómeno cultural, como si éste fuera un añadido decorativo, un estrambote superfluo o un simple apartado retórico en las últimas páginas de sus programas. Se diría que de la cultura se ocupan los que no tienen capacidad para otra cosa.

Tanta ignorancia no puede ser producto del azar. Si los partidos españoles se hallan vacíos de contenido cultural se debe fundamentalmente a la

defección de los intelectuales. La incompreensión mutua es un hecho incuestionable. Ciertamente, la dialéctica entre partido y creador es un debate abierto y vigoroso en muchos países occidentales, pero en España la reflexión ha sido sustituida por la táctica del hecho consumado. Aquí no ha habido discusión: el escritor ha dado un portazo y se ha ido sin más. Tanto peor para los partidos y para los propios escritores.

Este divorcio tendrá consecuencias nefastas. Al vacío cultural de los partidos y de la sociedad española en general hay que unir una indudable orfandad de los escritores que tratan de ocultar su aislamiento y dispersión bajo una actitud de mezquina condescendencia.

Nadie aboga en absoluto aquí por la militancia del escritor, cuestión que, a estas alturas, carece de interés. Es sabido que el intelectual sólo milita en los períodos históricos excepcionales. Lo que intento señalar en esta hora es el abismo existente entre el escritor y la realidad político-social, su casi nula participación en el acontecer público y, por tanto, la escasa repercusión de su labor. Quizás nunca en nuestra historia hubo una tan descomunal desconexión, una tan radical ignorancia mutua. Cada cual va por su lado, jactándose de darse la espalda.

Sólo la saturación que producen cuatro décadas de esperanzas tan siempre renovadas como baldías, pueden explicitar la actitud "pasota" (por emplear la terminología popular) de buena parte de los escritores españoles.

¿Qué hacer con la libertad? Es cierto que la libertad no tiene porqué conducir necesariamente a mejores obras artísticas, pero tampoco está conduciendo, aunque resulte sorprendente, a una mayor identificación con el entorno social. El instrumento llamado libertad está en manos del creador, que lo mira, lo remira, no lo reconoce y, como si le resultara algo ajeno, lo deja donde lo encontró y sigue su camino.

España ha cambiado de sistema político, ha entrado en una nueva fase histórica. Pues bien, el escritor no parece haberse enterado; los nuevos tiempos de su país no le sirven para nada, ni ha participado en ellos ni siente el más mínimo deseo de hacerlo. Decía Juan Goytisolo en un reciente artículo que durante cuarenta años los escritores españoles han disfrutado del exaltante privilegio de ser tenidos por criminales. Ya no queda ni eso. Hasta la capacidad de provocación, hasta la carga subversiva en su sentido más profundo, parece haber desaparecido.

La caída en el escepticismo, al modo como lo describiera Nietzsche, debería estar produciendo actitudes hondamente creadoras, renovadoras, ejercicios de la imaginación, apoteosis de nuevas formas. La realidad es que la inercia y el mimetismo más galopante parecen presidirnos hasta el momento.



Los manuscritos originales de la *Historia general y natural* de Fernández de Oviedo

Inagotable fuente sobre pueblos y costumbres, nuevas especies botánicas, tierras inexploradas, primeros americanismos, crónica de los descubrimientos y conquistas, la *Historia general y natural de las Indias Occidentales* de Gonzalo Fernández de Oviedo no ha agotado su enorme interés. Además de sus propias observaciones y experiencias, Oviedo incluyó en su libro, o relató textualmente, el contenido de otros autores, impresos e inéditos según es bien sabido. De la monumental producción de Oviedo, buena parte se halla aún inédita y la vienen dando a conocer estudiosos como Avalle-Arce.¹ Un historiador de la talla de Antonello Gerbi acaba de dedicarle páginas admirables.² Sin embargo, las ediciones de su *Historia* que circulan, basadas en la de José Amador de los Ríos, tienen serias deficiencias que interesa advertir.

El problema de los manuscritos de la *Historia general y natural* resulta tan complejo que sólo es posible reseñarlo de manera somera. Algunas indicaciones pueden verse en las bibliografías más útiles al respecto.³ La primera parte de la *Historia* se publicó en Sevilla, 1535; constaba de 19 libros, más unos capítulos que luego pasaron al último libro; hubo una reedición en 1547, a la que se agregó al

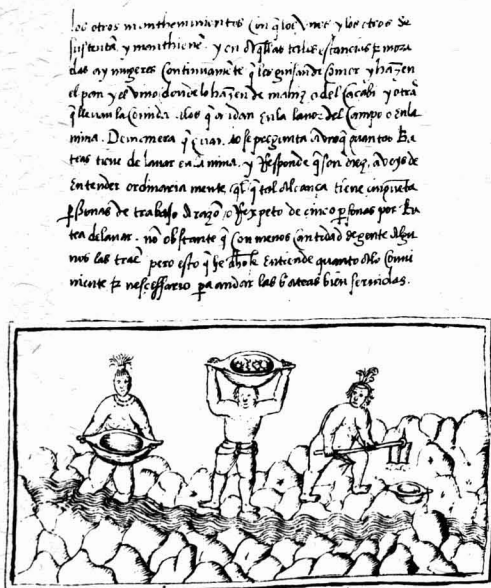
final la *Historia* peruana de Francisco de Jerez. La segunda parte empezó a imprimirse en 1557 y sólo vio luz el libro XX, por el fallecimiento del autor ese mismo año. La mayor parte de la historia del Nuevo Mundo quedó manuscrita y siguió muy diversos caminos; es toda una difícil tarea el sólo enumerarlos. Ya en el siglo pasado se publicaron las tres partes completas, edición que la Real Academia de la Historia encargó a don José Amador de los Ríos.

Tras salvar muchos obstáculos, don José Amador reunió manuscritos dispersos y publicó la *Historia general* en cuatro tomos (Madrid, 1851-5) que, como es de suponer, se agotaron pronto. Se hicieron con posterioridad dos nuevas ediciones de la obra completa: una por J. Natalicio González (Asunción, 1944), en 14 vols., reproducción insegura de la edición de Amador de los Ríos; la otra, a cargo de don Juan Pérez de Tudela y Bueso en la Biblioteca de Autores Españoles, nueva serie (Madrid, 1959), 5 vols., con un estudio preliminar que, desde entonces, ha sustituido en valor al que ofreció Amador de los Ríos. Tudela, quien tan seriamente estudió la obra de Oviedo en su prólogo, no procedió al análisis de los manuscritos originales de que se sirvió su antecesor; probablemente por no disponer de todos ellos.

Hemos consultado varios manuscritos autografiados de Oviedo, que posee la Huntington Library de San Marino, California; el cotejo con la edición madrileña abre serios problemas que paso a indicar.

En la Huntington Library se hallan los libros IV (8 caps.); VI (53 caps.); VII (19 caps.); IX (34 caps.); XI (12 caps.); XXXII (18 caps); XXXVII (4 caps.). La crítica interna de los manuscritos revela sin lugar a dudas que fueron los usados para la edición de *Amador de los Ríos*, pero no en las de 1535 y 1547. Los encabezamientos de cada libro y capítulo, y el número de capítulos, coinciden con la impresión de Madrid, y no con las otras. Están escritos en bella y clara caligrafía y contiene muchas añadiduras al margen y entre líneas, con distinta tinta pero evidentemente de la misma mano: algunas pasan al texto que preparó *Amador de los Ríos*, pero no todas, lo cual es asunto de importancia mayor. Hay otros datos más convincentes: pasajes de fechas posteriores, de distinta mano, son transcritos y comentados en nota al pie por el editor. El director de manuscritos de la Huntington Library nos informó que se adquirieron hace cincuenta años, pero que inexplicablemente no parece haberse registrado su origen: cuando consultaron en la Academia de la Historia de Madrid el resto de los manuscritos faltaban los que estaban en San Marino.

Los textos de la Huntington Library permiten hacer varias observaciones significativas sobre la edición de Amador de los Ríos. Vayan algunos ejemplos:

[illegible][illegible]

[illegible]

2) Los pasajes agregados ofrecen valiosas noticias, pero Amador de los Ríos no comenta su importancia. Véanse dos ejemplos, entre muchos: a) El Lib. IX, cap. 3, habla de los pinos que se encuentran en la isla Española; al margen, con otra tinta, se añaden observaciones sobre pinos de otras regiones, como Nicaragua. Evidentemente Oviedo fue insertando en páginas ya escritas informes que recibió más tarde. Estos pasajes se podrían estudiar para apreciar sus efectos en el estilo y veracidad de la obra. b) En el Lib. VI, *Prohemio*, Oviedo

3) No faltan errores de transcripción: en el lib. VI, cap. 27, de la edición décimonónica, se lee "mil e quinientos e quarenta e ocho"; debe decir "mil e quinientos e quarenta e siete."

Basten estos pocos ejemplos, sin pasar a un examen más hondo de los manuscritos, para probar que la usadísima edición de José Amador de los Ríos no ofrece la información completa del original, y que las supresiones e inexactitudes afectan el entendimiento de pasajes importantes. La edición madrileña del XIX fue muy útil en su tiempo, pero el adelanto en el conocimiento crítico de Oviedo exige criterios más estrictos.

Es hora de que Gonzalo Fernández de Oviedo, el primer cronista general de Indias, merezca una edición crítica definitiva.

[illegible][illegible]

³ Benito Sánchez Alonso, *Fuentes de la historia española e hispanoamericana* (Madrid: Revista de Filología Española, 1952), 3 vols.; Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*. Edición y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso. Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Ediciones Atlas), vols. CXVII-CXXI; y Daymond Turner, *Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. An Annotated Bibliography* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966).

Disparatario

La máscara

por Carlos Illescas

No acepta nadie de buen grado la cara que la naturaleza le ha concedido, antes bien la rechaza y en el mejor de los casos la asume mediante condiciones dictadas por el narcisismo.

En el conflicto de rechazarla y de aceptarla a regañadientes hace su aparición la máscara. Es ella encarnación de una voluntad de estilo dictado en el arte y desarte de morirnos; si se quiere, de existirnos a medias.

Las máscaras perfectas poseen una expresión solamente. Ejercen su actividad en un sentido, cualquiera, sobre el camino único del dolor, el entusiasmo, la ironía, la risa, la solemnidad; todas, rutas diferenciadas. En su lenguaje no existen los sinónimos y por dicho motivo impiden incurrir en anfibologías cegatonas al momento de evaluarse el alma del amor, la voluptuosidad, el orgasmo, la mística, en sus llamas más ceñidas.

Conviene que digamos que cuando los dioses desean perdernos, dotan de infinitas expresiones a las máscaras. Aspiran y logran que los vanidosos interpretemos

equivocadamente los rasgos fisonómicos del mundo, no atinemos si pertenecen a cielo o infierno, fundiéndonos en unidades absurdas. Conceden alegorías caóticas, tejidas con un mismo hilo por la alegría y el júbilo, la tristeza y la melancolía, las bromas y las veras, todos sinónimos de analogismos paranoicos.

Los dioses gustan encubrir con rostros ilusorios a las cosas simples, con objeto de hacer prevalecer la duda. La única realidad que lleva por máscara su propio rostro.

Entendamos metafísicos que no es posible imponer matices, gestos, colores y símbolos a las máscaras, porque son ellas expresión sintética de objetos y enseres; si no fuese así, la representación secreta de nuestro rostro —instrumento de trabajo, el más gastado— adquiriría el maniqueísmo. En efecto, oscilaría entre una noche y un día indefinidos. Crepúsculo similar a un eterno amanecer gratuito. El infierno.

Como la máscara es realidad nos aparta de los riesgos en la multiplicación de personalidades. Nos conduce del espejo de las apetencias superficiales a la zoología que subyace en el alma. Nos muestra a los antepasados serpientes, águilas, sapos, coyotes, halcones, pero también leopardos. Esta zoología nos alerta contra la falacia de que provenimos de un cielo antropomórfico.

Nunca hemos sido ni seremos dioses.

Desde el punto de vista de la magia, las máscaras viven su propia vida, nos asimilan a presencias fantásticas gratas a los brujos mayores, cuya misericordia nos es propicia en la medida que reconocemos en ellos la esencia enmascarada de la eternidad.

No envejecen las máscaras y cuando lo hacen vaticinan grandes cambios sociales. La experiencia no alcanza a testificar cuántos días acumulan y cuántas canas aparecen en las barbas conferidas por el antipaso del tiempo. Envejecen, tal vez, sólo fuera de nuestra comprensión. ¡Y a volar mariposa!

Suelen discernir los poetas a la gente muchas máscaras. Actos de fe literarios: una por cada sentimiento, una por cada emoción. Una por cada muerte propia. Según los adivinadores tenemos máscaras de reyes, esclavos, consejeros áulicos malignos, pedigüños, pícaros, vagabundos, revolucionarios, minuciosos usureros, y muchas más, como si alguien prolongara la metáfora sobre rostros sucesivos, sus-



ceptibles de reproducirse sin dejar de ser lo que han sido.

Los imaginativos no distinguen dónde empieza el tiempo de las máscaras y dónde termina la noche de los rostros.

Todo resulta igual al juego en que tú despiertas con la faz de tu enemigo y te odias, pateas, recurres al suicidio y al ejecutarlo ha de volverte, sorprendentemente, tu verdadera máscara, la que amas; te autoelogias en seguida, te acaricias en las cosas del espíritu y terminas engendrando un hijo. ¡Puras imaginérras, sí. Pero...!

El hombre de la calle sufre menos. Cree sólo en lo que toca, palpa y profana. Pero un día ha de percatarse que tuvo en lejano paraíso una hermosa máscara frente a la cámara del fotógrafo a donde acudió con su mujer el día de la boda. Ha de darse cuenta de que el *establishment* le ha robado el derecho o garantía o facultad de zurrarse frente al público *de la gente* y comer bellotas. Se entera entonces que le resta solamente un rostro (el conformismo) para recibir empujones, mentadas y antesalas; reiterado esto hasta la saciedad en cintas magnetofónicas, películas cinematográficas, diarios, discos, pósters en paredes y mingitorios públicos enmarcados con canciones de protesta.

Atinemos, pues, no olvidando que las máscaras son la salud universal. Enterraremos, en efecto, los rostros que las portan pero no las maravillosas pastas de que están hechas, las piedras sabias donde se las talla, la hojalata sensible de sus naturalezas, la madera trascendida a humo en los ritos tribales.



Son navios de preciosas velas en el tiempo. Oprimen las sienes mientras lanzan mensajes a través de las perforaciones de los ojos. Son la felicidad por la actitud que guardan de ser siempre iguales a toda hora (acto y pensamiento), sin ambiciones, indiferentes a lo transitorio.

Son rezago vivo de carnavales perpetuos, piezas de museos luminosos en movimiento, actuales y arcaicas. Vagabundas y caníbales dignifican caras emputecidas, desafían con éxito situaciones delicadas: nacimientos, entierros, felicitaciones, males cardíacos, la petroquímica. Salen triunfadoras porque no les importa nada: las requieren reyes y emperadores pero también artesanos y obreros; producen reposo en la fatiga y equilibrio en las pasiones: maravillosas, eutrapélicas. Permiten, en fin, levantar barreras al mundo y derribarlas.

Recuerdan que Jehová se puso la cara del descanso burgués el séptimo día de la pantomima, pero también que la hoja de parra es el menos ocurente de los rostros, pero en nada ardid desdeñable; de que entre una y otra máscara no hay más diferencia que una cara difunta, ¿lo sabías amigo espectador?

Cuando se pican los dientes de una máscara, mala señal: advendrá un cataclismo. Esto lo sugieren los libros herméticos escritos por dioses familiares; y una máscara lampiña es menos solemne pero no más antigua. El tiempo se mide en las máscaras por el color convertido en soledad, en *surmenage* y la angustia del retrato.

¡Y fulminará la centella al orgulloso que lleve una máscara sobre otra máscara!

Tú, hermano lobo, que descuidas el futuro, debes saber que la cirugía plástica en máscaras deformes será posible en otro socialismo apoyado sobre otro psicoanálisis. ¿Recuerdas aún los barcos antiguos de rudos mascarones, que alegraban las almas de los náufragos? ¿No es cierto que sólo las máscaras permanecen impasibles en la tierra y en el mar?

Estremécete el día que caigan las falsas máscaras; el mundo se dividirá entonces en hombres y mujeres, inflexiblemente, sin otra alternativa. ¡Será la desnudez, amigo, hemos de verlo, máscara cristalina del alma! Tú serás entonces imagen, palabra en tránsito; la máscara de tu máscara. Sustancia.

Esa cosa difícilmente modelable llamada libertad.

La vuelta al mundo

Rothko y sus hermanos

por Lya Cardoza

El 25 de febrero de 1970, Mark Rothko fue encontrado muerto en su estudio de la calle 69 de Nueva York, semidesnudo, tajadas las venas de las muñecas, en un mar de sangre. Al día siguiente apareció esta nota en *The New York Times*: 'Este pionero del Expresionismo Abstracto estaba en la cumbre de su fama y éxito financiero. Sus cuadros, que se encuentran en los más famosos museos de arte moderno, en ese tiempo valían de \$ 48,000 a 60,000 (dólares) cada uno. Con su muerte, sus precios subieron muy considerablemente.

En su testamento de 1968, Rothko nombró a tres queridos amigos como sus albaceas: el abogado Ries, el matrimonio Ferber y el director de las galerías Marlborough, Lloyd. Menos de tres meses después de su muerte, estos amigos queridos entregaron fraudulentamente 800 cuadros de la propiedad de Rothko a las galerías Marlborough, los poderosos vendedores de pintura internacionales, por una fracción de su valor verdadero.

Indignada por la traición a la confianza de su padre y la dispersión inmediata de la

obra de su vida, la hija de Rothko, Kate, inició un proceso contra los albaceas y las galerías Marlborough. Esta batalla legal se convirtió en la más larga, la más complicada y la más costosa en la historia del arte. Durante cuatro años de litigio y ocho meses de proceso las maquinaciones ofensivas —e ilegales— de los mercaderes del arte fueron dadas a la luz por primera vez.

El caso fue decidido en favor de Kate Rothko, pero la decisión fue el resultado de una miríada de acciones legales y apelaciones; increíble caso de las revelaciones de la corrupción en el comercio del arte han continuado llenando de problemas y descubierto fechorías de museos, galerías y coleccionistas privados por el mundo.

The legacy of Mark Rothko, por Lee Seldes, (Holt, Rinehart and Winston, Nueva York) es un relato de la vida del pintor —quien llegó a los EE UU a los diez años. Nació en Dvinsk, provincia de Vittebsk, el 25 de septiembre de 1903. Se llamaba Marcus Rothkovich. Su querido amigo, Frank Lloyd, se llama Franz Kurt Levai; nació cerca de Viena en 1911. Según su biografía oficial, que no es muy constructiva, inició una galería, la Marlborough, en la Inglaterra de postguerra. El no bien habido dinero de las ventas iba a dar a Liechtenstein, que dicen es el paraíso de los no impuestos, y a los secretos bancos suizos. Esto forma parte de la historia, nunca revelada, de la bilietiza secreta.

En publicaciones recientes (*The New York Times*, 29 de abril de 1979) encontramos esta noticia, entre secciones no principales: "Después de seis años de litigio, el caso Mark Rothko terminó en noviembre de 1977 en la Corte de Apelaciones del Estado de Nuevo York, con el cambio de tres albaceas del patrimonio del pintor y multas de 9.2 millones de dólares para las internacionalmente famosas galerías Marlborough". (!)

La corte estuvo de acuerdo en que los albaceas se comprometieron de manera "equivocada y realmente ofensiva": dejaron que la galería comprara 798 obras de Rothko en una fracción de su precio verdadero.

Quedó un detalle: Frank Lloyd, director de las galerías Marlborough, fue enjuiciado en Manhattan, en marzo de 1977, con cargos de adulterar datos en el caso. Para entonces estaba viviendo en Paradise Island, en las Bahamas (¿lindo lugar, eh? Por allí anduvo el sha de Persia) y se trataba de expedir orden de arresto por el abogado de distrito. Hasta el día de hoy,



Lloyd se evade. Aunque acusado de felonías, no puede ser extraditado de Las Bahamas porque es ¡ciudadano británico!, informa Mary de Bourbon, secretaria de prensa de Morgenthau. Bajo el tratado de ese país con Gran Bretaña, el señor Lloyd puede ser arrestado si regresa a Manhattan. Y hasta aquí la información de *The New York Times*, sobre este siniestro asunto.

Hasta la fecha no se ha podido aclarar si Rothko se suicidó o si fue asesinado. Entre otras cosas, desapareció el informe de las autopsias. Bello el mundo del mercantilismo en el arte. ¡Y todavía hay quienes aspiran a ingresar en éste!

Y cuando puse punto final, me llegó la revista *Horizontes USA* de la embajada norteamericana. En la contraportada, una reproducción a color de Rothko, de "Violeta, negro, anaranjado y rojo", de la Colección Solomon R. Guggenheim, Nueva York. Con el siguiente pie de grabado: Reclamaciones en conflicto sobre el legado de Mark Rothko, a raíz de su muerte en 1970, a la edad de 67 años, demoraron hasta hace poco una exposición completa de sus pinturas. La presentación, montada por el Museo Guggenheim en Nueva York y puesta a disposición de los museos de otras ciudades importantes de los EUA, reafirma la posición y la influencia de Rothko en el mundo del arte. Como Paul Klee y Vassily Kandinsky, Rothko consideraba que el color era el camino al "reino del espíritu".

Y mientras soñaba con el espíritu, los mercaderes de pintura se dedicaron a la materia. Hay más de 28 libros que mencionan la obra de Rothko y cerca de 40 escritos de prensa dedicados a él.

Crítica al sesgo

Segovia y Cobo Borda: el viaje y la nostalgia

Entre los poetas hispanoamericanos que ahora andan por los 30 años, no hay ninguno que me parezca más personal, de más penetrantes registros de dicción, de inteligencia más equilibrada, que Juan Gustavo Cobo Borda. No es el suyo un nombre desconocido, ni mucho menos: un sector significativo e influyente de lectores conoce su poesía (su primer libro, *Consejos para sobrevivir* apareció en 1974 y, antes y después, ha publicado muchos poemas en revistas literarias); lo conoce también como crítico literario, sagaz en el descubrimiento de lo nuevo y la revaloración de lo antiguo, según lo muestra su volumen *La alegría de leer* (1976); como redactor (en realidad, director), desde hace cuatro años, de *Eco*, esa muy seria publicación cultural a la vez tan bogotana y tan germana; como organizador y recopilador de las colecciones de libros que edita el Instituto Colombiano de Cultura. Pero el centro de esa intensa actividad intelectual es, por cierto, su propia poesía. ¿Qué es lo que me gusta más en ella? Exactamente no lo sé,

pero si estuviese obligado a contestar esa pregunta diría que hay dos razones quizá contradictorias: porque es una poesía serena y reflexiva, llena de acentos nostálgicos, casi como la de un hombre mayor que él, y porque es muy directa y rebelde, punzante en sus alusiones a actitudes, circunstancias y situaciones que todos conocemos como la parte más horrible del continente latinoamericano. Por todo eso, me es fácil identificarme con ella, leerla como un testimonio artístico de mi tiempo pero también de todos los tiempos.

Esas virtudes se confirman, con plenitud, en *Ofrenda en el altar del bolero*. *Ofrenda* no es un libro de poesía y tal vez no quiera ser considerada tampoco un cuadernillo. Aparece como algo más humilde que eso: es un simple sobretiro de *Golpe de dados* (Bogotá, No. 37, enero-febrero 1979), revista de poesía. El nombre de ésta predomina en la cubierta sobre el título mismo del conjunto de la lista de los patrocinadores llena toda la contracubierta; cualquiera puede equivocarse y considerarla un número regular de la publicación. (Es también por esa razón que me ocupo del asunto: para que no pase tan desapercibido). Pero bajo tan modesta apariencia se esconde un grupo de 16 poemas admirables. Creo que el poeta más afín a Cobo Borda, el influjo más fértil sobre él, es el gran Cavafy: de él debe haber aprendido ese arte de hacer de un poema, concebido como un fragmento o rápido boceto, una síntesis ardiente de visión histórica y percepción íntima; y la habilidad para dar a esas condensaciones de algo inevitablemente fugaz y tenue, una densidad y precisión imborrables de friso verbal. Lo que dice Cobo Borda parece dicho como desde un saber muy antiguo y para siempre: poesía lapidaria, poesía de reflejos instantáneos que buscan ser de piedra. El siguiente apunte sobre Colombia tiene una ácida precisión que vale por varios volúmenes de ensayos:

País mal hecho
cuya única tradición
son los errores.
Quedan anécdotas;
chistes de café,
caspa y babas.
Hombres que van al cine, solos.
Mugre y parsimonia.

Al lado de otros poemas tan críticos como éste ("Ciudad perdida" es un buen

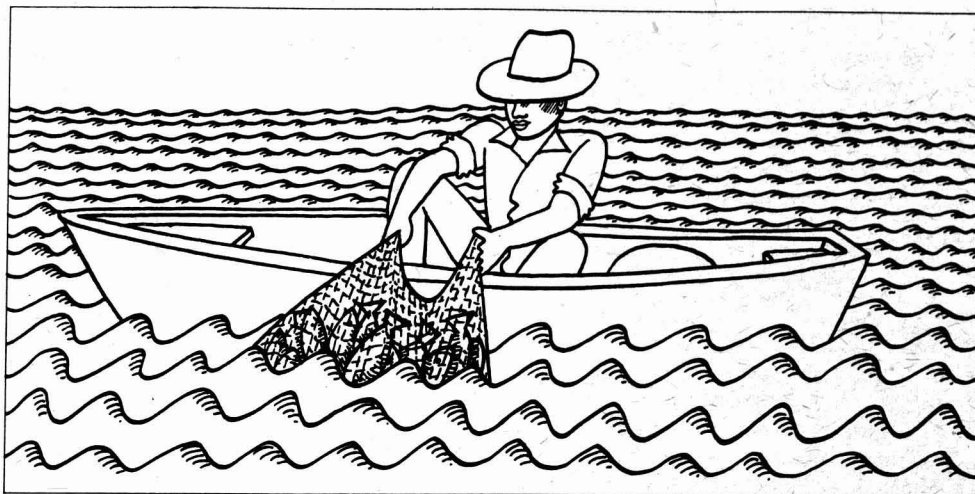


ejemplo), hay varios textos de homenaje (Conrad, Scott Fitzgerald, Lowell, Heine) que hablan de las lecturas y pasiones literarias del autor, y algunas muestras de poesía erótica. Ahora esta palabra ya no significa nada y más bien es una divisa bajo la cual pasa fácilmente mucho contrabando literario: está de moda, o sea que ya no me interesa. No es el caso de Cobo Borda, que no sólo logra lo mejor de sí mismo en estos recuentos melancólicos o francamente desesperanzados del goce físico ("la muerte agolpa sus platos sucios/ mientras una mujer recuerda/ a su amante que ha partido", dice en "Mujer y olvido"), sino que sabe parodiar el sentimentalismo chillón de estilo latinoamericano y criticar su tentadora mentira. En el poema que da título a la colección, escribe:

Pero alguien, algún día, en el desorden del trasteo,
encontrará aquel menú, y un poco de aquellos besos,
y mientras tarareas:
"déjame quemar mi alma, en el alcohol de tu recuerdo",
escuchará una voz que dice: "la realidad es superflua".

Entre los poetas cuya voz hay que escuchar, la de Cobo Borda es una que no puede olvidarse.

Tomás Segovia cultiva tantos géneros (poesía, narrativa, crítica, teatro, etc.) que ese tránsito por todos los campos de la literatura se nota en cualquiera de los puntos en los que uno lo encuentre: hay una seguridad en él que se parece al virtuosismo. He leído mucha poesía suya, sus traducciones, sus análisis de poética (tan polémicos) y todavía recuerdo con satisfacción un raro libro de él, *Trizadero*, que es una especie de novela armada a partir de relatos que originalmente no tenían mayor conexión entre sí. Hace poco recibí un bello librito de poesía, que él ha titulado *Cuaderno del nómada*, impreso muy finamente por el taller Martín Pescador (México, 1978). Contiene 15 poemas que son el fruto de sus recientes años europeos, vividos principalmente al sur de Francia y en Madrid, aunque es evidente que el tema del exilio y el desarraigo cultural son experiencias muy hondas en él: Segovia es un mexicano trasplantado de España, un hombre de (por lo menos) dos mundos.



En su prosa y en su poesía hay una presencia constante: cierta luminosidad, cierto brillo solar que no hay más remedio que llamar mediterráneo. Visiones albas, espacios puros, cal deslumbrante, el impacto visual de su obra es poderosa, pero también hay otros elementos que la adensan y le dan una gravedad que quietamente nos traspasa: transparencia de cielos blancos al mismo tiempo que el latido de la sangre y la fiebre del placer. Vemos y tocamos con ansiedad este mundo de vivas sensaciones verbales que, sin embargo, se ciñen generalmente a formas muy contenidas, muy exigentes. En este cuaderno, hay una figura o personaje poético que encarna y unifica la visión: el Nómada, el hombre que siempre pisa tierra extranjera, el viajero o tráfuga que no puede llamar a ningún lugar su *patria*. La experiencia del exilio a veces se produce por una curiosa inversión: no es el hombre el que abandona su tierra, sino la tierra la que abandona al hombre. Algo de eso parece sentirse en estos poemas, en los que el Nómada se ve frecuentemente contemplado por otros ojos que buscan reconocimiento en el espejo de la patria lejana. Cito las estrofas finales de dos poemas:

(Mas se vuelven vacíos a mirarle
Sus otros ojos despiadados
Quemados por la sal y las arenas
Y oye que un viento piensa en ellos:
"Calla embaucador calla
Es la fiebre de ti
La que en el mundo sueñas incurable").
Y yo voy mientras como quien espera
Que lo alcance en viaje una noticia

Con un oído siempre hacia lo alto
Y en la frente este humo tercamente
Por si pasa la vida
Que me reconozca.

Las imágenes que componen esa figura del Nómada son las de un arquetipo, no las de un individuo; sus viajes configuran una anátesis de sabor muy remoto y exótico, en un paisaje de prestigio clásico: desiertos, puertos, tiendas, oasis, caminos polvorientos. El Viaje es un tema mítico enraizado en la literatura universal, desde la *Odisea* hasta, digamos, *Terra nostra*. Segovia lo trata con una dignidad y pulcritud notables. El rigor formal está presente en cada página: difícil decir mejor (más económicamente) lo que el poeta quiere decirnos. Pero esa perfección verbal no resaca la intensidad de la emoción. Aunque el marco al que Segovia deliberadamente se sujeta es el de una tradición literaria muy reconocible, lo que le añade es también nítido. El último poema del cuaderno es posiblemente el más hermoso porque muestra con claridad esa conjunción entre lo recibido de otros y lo añadido por vía personal: el poema nos habla de una mujer que "dormía dándome la espalda" y de la que el Nómada se despidió sin mayor remordimiento, como quien se libera de un peso y prefiere no ser recordado por nadie. Pero la verdad es otra, más sutil: el que se va dejándola en realidad se la lleva para siempre, pues "está despierta de su sueño / No del mío". En esos versos queda atrapada la esencia del dilema que vive el exilado: desgarrado de un mundo real, pero recreándolo cada momento en la imaginación.

Cine

Robert Bresson: cine real contra cinematógrafo verdadero

Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (Notes sur le cinématographe), trad. Saúl Yurkiévich, ERA, 1979, México, 126 p.

por Gustavo García

Robert Bresson o el rigor cinematográfico como única posibilidad expresiva; el cine de Bresson (debut con el medio metraje *Les affaires publiques* en 1934, y doce largometrajes entre entonces y 1977) es la puesta en escena del ascetismo más estricto, de una desazón moral que evita y aniquila arquetipos, modelos de actuación y de tratamiento de temas, subterfugios y artificios que signifiquen concesiones al público o a la tradición espectacular del medio. Bresson o el equivalente filmico, entonces, del existencialismo cristiano de Georges Bernanos (no es casual que dos de sus mejores películas se basen en sendas novelas de ese autor: *Mouchette* y *Le journal d'un curé de campagne*); su influencia se extiende a unos cuantos directores igualmente severos (Godard, Rohmer, Allio) a partir, primero, de sus films, y después de la sistematización de sus reflexiones sobre el cine en un grupo de aforismos. De ellos se desprende una actitud intolerante contra los vicios del cine, adquiriendo el valor teórico, en estos momentos, que en su época tuvieron los textos de Eisenstein, otro director (uno de los pocos) preocupado por organizar la práctica cinematográfica en un conjunto de apuntes entre didácticos y reflexivos.

Las *Notas sobre el cinematógrafo* de Bresson constituyen sin duda el libro más importante en muchos años sobre la naturaleza, objetivos y limitaciones del cine y su variante bressoniana, el "cinematógrafo". Bresson elabora un sistema de rechazos y demandas que conduzcan a la verdad cinematográfica, con una energía casi dogmática y fanática, que refleja el ascético escepticismo de sus cintas (en el cine la

práctica siempre ha precedido a la teoría). Así, para Bresson la expresión filmica se divide en dos campos irreconciliables, el cine (vehículo convencional de actitudes enviadas) y el cinematógrafo ("nueva manera de escribir, por tanto, de sentir", p.34). El cine es un medio fracasado por la "desproporción irrisoria entre sus inmensas posibilidades y el resultado: *star system*" (p. 90). El estrellismo implica un desdén por "...la inmensa potencia de atracción de lo nuevo y de lo imprevisto. De una película a otra, de un tema a otro, siempre las mismas caras, imposibles de creer" (p. 102). El actor es un fraude, un conjunto de artificios, un "yo" que no es el "yo" del individuo, es una máscara que sacrifica la verdad en beneficio de la verosimilitud, aniquilando ambas ("Cuando un actor simula miedo al naufragio sobre el puente de un navío verdadero batiendo por una verdadera tempestad, no creemos ni en el actor, ni en el navío, ni en la tempestad", p. 25). De ese modo, tal como están concebidos, el cine sólo puede utilizar actores, mientras el cinematógrafo sólo modelos ("Todo cara", p. 36).

Así como en los personajes de Bernanos la soledad (*Mouchette*) o la proximidad de la muerte (*Diálogo de carmelitas*) imponen una revisión de los valores y las normas (el amor, el valor, el sentido de la muerte) en una introspección que no deja nada a la sofisticación, que hace de la filosofía una meditación desnuda, pura, límite, en los "modelos" de Bresson está la contraccorriente de la actuación, la subversión de la imagen no por la explotación de sus recursos sino por la contención y la reducción a su mínima expresión de éstos; no hay actores en la medida en que no hay "actua-

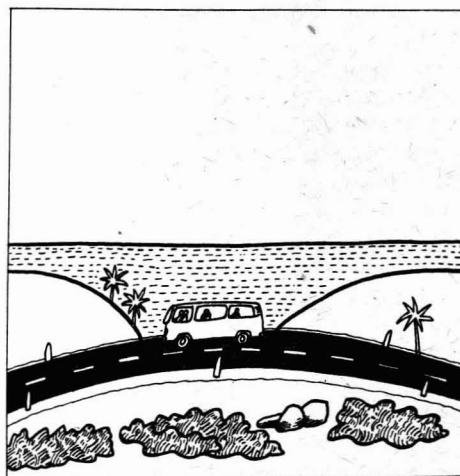
ción" y la acción no es ya la obligada sino la estrictamente necesaria ("Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio", p. 26).

Un modelo debe suprimir sus intenciones, no pensar en lo que dice ni en lo que hace, debe *ser* en vez de *parecer*, no ilustrar sino exponer "el 'corazón' que no se deja atrapar ni por la poesía, ni por la filosofía, ni por la dramaturgia", (p. 42). El modelo es un ser pleno y disciplinado, concentrado en sí mismo ("Hablad como si os hablarais a vosotros mismos. Monólogo en vez de diálogo", p. 79) pero inconsciente de su función expresiva, neutro, "esencia pura"; su falta de relieve queda compensada por la profundidad y verdad de su presencia en la pantalla, "son las partes más chatas y deslucidas las que finalmente tienen más vida" (p. 70). La vida surgirá, entonces, no de lo fotografiado, sino de la leyes secretas que rigen los movimientos de los modelos. El modelo es trágico en su intensa fugacidad; nunca podrá volver a aparecer en otra película so pena de convertirse en actor y perder su verdad; los modelos "se mirarán en el primer film como se miran al espejo, querrían que se les viera como desean ser vistos, se impondrían una disciplina y al corregirse se desencantarían" (p. 85).

El modelo es el pivote de una puesta en escena que rechaza la realidad que no revela la verdad, "la espantosa realidad de lo falso". Lo real no equivale a ni deriva en lo verdadero hasta que interviene la intención creadora, la relación nueva entre personas y cosas tal como existen. El cinematógrafo es la expresión en su forma pura, sin contactos con ninguna otra expresión cultural, no es la interpretación sino la exposición con las imágenes y palabras necesarias, cuya belleza residirá en lo infame que pongan de manifiesto.

El "método cinematográfico" de Bresson obliga a la búsqueda de una verdad trágica; en su inflexibilidad hay una total falta de humor (como en la totalidad de su obra filmica, si exceptuamos *Les affaires publiques*). La neutralidad aparente del cinematógrafo es inquietante, su inexpressividad es el camino de un desencanto sin esperanzas, como el de los jóvenes de *El diablo probablemente*.

El cinematógrafo bressoniano, arte incontaminado tanto por el teatro, la pintura y la literatura como por el cine convencional, es un camino inédito, que no es ni





la vuelta a los orígenes como en Godard o Fassbinder o la aplicación absoluta de todos los recursos obtenidos hasta ahora, sino la aplicación escénica del malestar de la cultura en un tercer camino autónomo; el cinematógrafo es la desnudez del cine. La verdad está cercana.

Lecturas

Imágenes de *Sur*

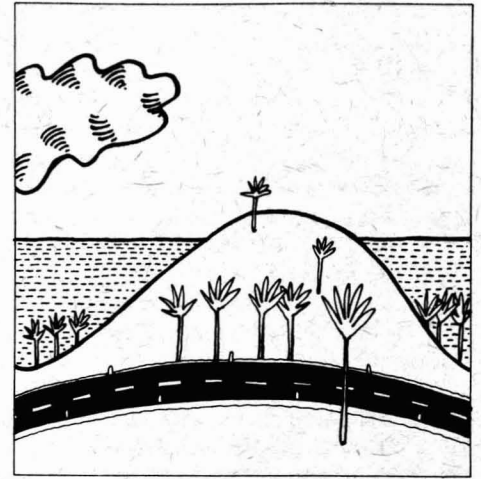
por María Luisa Bastos

Trabajé como redactora de la revista de Victoria Ocampo desde 1961 hasta 1967. Llegué a *Sur* —recomendada a Victoria por Enrique Pezzoni y acompañada por él mismo— una tarde de abril de 1961. Se había producido una temporaria separación geográfica entre *Sur* revista y *Sur* editorial. La vieja casa de la calle San Martín y Viamonte —tantas veces mencionada y descrita por Victoria, por visitantes ocasionales o habituales, y aun por extranjeros que vivieron allí como Roger Caillois— había sido demolida. En su lugar se levantó un edificio de oficinas. La redacción de la revista estaba en Tucumán 685, en un dúplex del segundo piso de una casa de departamentos de Victoria, uno de los primeros edificios con frente de ladrillos a la vista que se hicieron en Buenos Aires. Durante varios años, Victoria hablaba angustiada, casi a diario, con el arquitecto de la nueva casa de la calle Viamonte cuya

terminación se demoraba más de lo previsto: “No puedo esperar, no tengo tiempo”.

Cuando llegué a *Sur* con Enrique Pezzoni, Victoria estaba en el departamento —dos cuartos, cocina y baño, en dos pisos— con Héctor Murena, entonces gerente de la editorial. Victoria y Murena intercambiaron chistes privados; su relación, sin embargo, estaba destinada al deterioro. En vez de chistes privados, en los años siguientes me tocaría escuchar quejas mutuas de una hacia el otro, de uno hacia la otra. Las quejas desembocaron en ruptura.

Le caí bien a Victoria; había que hacer la revista. Empecé a ocuparme de la redacción en mayo de 1961. En rigor, no había que *hacer* la revista: se trataba de continuar la labor casi milagrosa que José Bianco había llevado a cabo desde 1938. Victoria ha señalado muchas veces que el período en que Bianco estuvo a cargo de la redacción de *Sur* —veintitrés años— fue el más brillante, el que dio prestigio internacional a la revista. Para mí, hojear en la calle Tucumán los números encuadernados de la colección de *Sur* fue una sucesión de asombros. El asombro —la admiración— no tenía que ver tanto con los nombres de los colaboradores, la calidad, el interés, o el valor histórico de los textos sino sobre todo con la coherencia, con el sentido de la contemporaneidad, con la ausencia —tan inusitada en publicaciones de lengua española— de engolados amaneramientos escolares. Mantener, tratar de mantener esa tónica, ese equilibrio entre lo *seguro* —lo afirmado por el prestigio justificable— y lo nuevo no fue siempre fácil. Pero no fue una empresa solitaria: Pezzoni y Murena participaban activamente, aportando ideas, trazando proyectos que se comentaban, se discutían, se aprobaban o se desechaban, y en esos años se publicaron por primera vez otros escritores nuevos, especialmente hispanoamericanos. Victoria solía pedir directamente colaboraciones a personas que le interesaban; no necesariamente personajes ilustres, como se ha solido afirmar con cierta dosis de verdad y mucha ligereza. Otras veces, comentaba, característicamente: “X parece inteligente, habría que pedirle algo para *Sur*”. Nunca le oí decir: “No quiero que Z escriba en la revista”, lo cual, por cierto, no significa que le gustara todo lo que se imprimía en *Sur*. Como lectora apasionada, Victoria fue fiel a sus escritores, y esa continuidad da cuenta de reiteraciones, acaso insistentes hasta el exceso, a lo largo de la



vida de *Sur*. Sin embargo, esa fidelidad no excluía reconocer lo nuevo. Cronológicamente, no se podía decir que Victoria era joven cuando empecé a trabajar en *Sur*. Lo era —lo fue hasta el fin— en un sentido esencial: tenía conciencia de que la movilidad es la esencia definitiva de la vida. En la década de 1960, junto con la expansión del fondo de la editorial *Sur*, nombres nuevos se incorporaron a la revista. Nombres nuevos significaron presencias nuevas en el ámbito de la redacción, y de las reuniones de San Isidro, prolongaciones de *Sur*. Para recordar uno sólo: en 1962 la editorial *Sur* publicó *Arbol de Diana* de Alejandra Pizarnik, que ya había colaborado en la traducción de la *Obra Completa* de Salvatore Quasimodo, también publicada por *Sur*. En cuanto Alejandra Pizarnik volvió de París, donde había vivido un par de años, Victoria quiso conocerla.

No todos los miembros del comité de colaboración frecuentaban asiduamente la revista. La primera reunión completa que recuerdo se hizo para tomar una fotografía que *Life* en español incluyó en un artículo autobiográfico que le pidieron a Victoria al cumplirse los treinta años de *Sur*. Cuando fui a buscar las copias de la fotografía que Victoria mandó hacer para cada uno de nosotros, el fotógrafo de la calle Maipú a quien se las había encargado me preguntó con absoluta seriedad si se trataba de los miembros de una orquesta. Poco antes, Borges había llegado una tarde, solo, con un sobre de textos en la mano: su selección para la *Antología personal*. “Buenas tardes, yo soy Borges”, me dijo con modesto convencimiento de que tenía que presentarse antes de entregar el material para el libro. Algunos años después —*Sur* ya estaba en el local de Viamonte

494— me pidió que por favor le leyera las pruebas de un artículo suyo. Se sienta frente a mí, con humildad (no hay otra palabra, salvo, acaso, resignación). Empiezo a leer: Borges se transfigura, no sólo sabe el texto de memoria, *es* el texto. Humildad es el término adecuado para expresar mi sensación al terminar esa lectura: al recibir el original, había pensado que Borges se repetía. Pero Borges no se había repetido, *había sido* su palabra, la “palabra esencial” de que habla Maurice Blanchot, privilegio que pocos escritores detentan.

Otros colaboradores de años atrás visitaban con regularidad la revista, para llevar trabajos originales y —algunos— para aceptar la tarea más modesta de reseñar libros. Eduardo González Lanuza y Mario Lancelotti escribían, generosos de su tiempo, notas de lectura prácticamente para cada número. Muchas veces sus visitas a la redacción no se limitaron a la entrega de trabajos. En noviembre de 1963 —Victoria estaba en Nueva York— González Lanuza se enteró, en la calle, de la muerte de Kennedy: llegó a *Sur* para compartir conmigo su desconcierto. Alberto Girri recomendaba poetas, llevaba a la redacción poemas suyos o ajenos, sugería y hacía traducciones de poetas norteamericanos. Escritores y críticos más jóvenes habían empezado a colaborar en *Sur* poco antes de que José Bianco dejara la redacción; dos de ellos, Edgardo Cozarinsky y Jorge Andrés Paita, fueron pacientes visitantes habituales: no siempre encontraban a Victoria, y solían acabar ayudándome a corregir pruebas. Mencionar más nombres sería, inevitablemente, caer en omisiones injustas; muchos de los autores de reseñas estuvieron entre los más asiduos visitantes de la redacción de *Sur* y, en esos años, algunos de ellos hicieron en esas reseñas sus primeras armas como críticos literarios.

Victoria llegaba a *Sur* a las tres de la tarde, casi siempre terminando de comer una tableta de chocolate. Gran madrugadora, no escribía en *Sur*: la escritura era trabajo de las mañanas, en San Isidro. En *Sur* contestaba cartas, aprobaba sumarios para números futuros; planeaba, incansablemente, números monográficos o especiales de la revista: sólo años después, algunos llegaron a materializarse. También solía llevar textos en los que estaba trabajando: quería una opinión franca sobre ellos. En *Sur* planeó la colección de traducciones de obras maestras que por su iniciativa publicó el Fondo Nacional de las Artes. Otras veces recibía a visitantes que lo eran

en un sentido más amplio: Enrique Anderson Imbert, que llegaba de Estados Unidos en los inviernos; Michel Butor y Alain Robbe-Grillet, invitados a un congreso del PEN Club; Rafael Lapesa, que había participado en una reunión académica; Klaus Mayer-Classon, entusiasta traductor alemán de escritores hispanoamericanos. Después de años, Roger Caillois había vuelto a Buenos Aires: iba a dar una conferencia en español, y le era imposible pronunciar la palabra abejorro. Esa imposibilidad causaba la hilaridad levemente irritada de Victoria: “Si no puede decir la palabra, ¿por qué no cambia de insecto?”

Lo que se llama “relación profesional” no existía con Victoria. Yo trabajaba a su lado, y quiso conocerme. Muchas tardes de sábado o domingo del otoño de 1961 fui sola a San Isidro. Imponente y tímida, Victoria daba el máximo en *tête-à-tête*. Me contaba cosas; no puedo separar el recuerdo de mi trabajo en *Sur* de las imágenes de esas tardes en que Victoria hablaba

de asuntos a veces muy alejados de lo literario pero en los que jamás faltaba algún elemento estético. Inseparable de mi experiencia literaria de esos años es otro recuerdo de un encuentro a solas con Victoria, un fin de semana, en su casa de Mar del Plata. Me leyó ella buena parte de sus Memorias inéditas; me sumergí después en el resto de los originales. Esa obra —sin duda de lo más valioso de la literatura autobiográfica argentina— está concebida y lograda con talento de novelista. Parte de esas Memorias son, entre algunos escritos publicados de Victoria, los que produjo en homenaje a sus muertos queridos o admirados. Imágenes vivas, refractadas en una escritura cuya cualidad sobresaliente es la vivacidad, son lo contrario de los textos de ocasión que se producen al morir alguien, tan curiosamente parecidos a la muerte.

Mi *collage* apresurado aspira a rescatar fragmentos mínimos de un tramo de la larga vida de la revista de Victoria. Sin duda, no tiene ni la gracia ni la espontaneidad de los textos suyos. Simplemente, esos fragmentos han sido suscitados por el intento de estampar recuerdos no como episodios clausurados, sino como imágenes activas de este sector de la memoria que es nuestra vida.



Libros

Sastrerías

Samuel Walter Medina:
Sastrerías,
Ediciones Era,
serie Claves, México, 1979, 109 pp.

por Raúl Casamadrid

¡Oh! Mr. Fixman, jamás pensé que las cosas llegaran a este punto...
Roxy Crimson:

Canciones de amigo

A eso de las 4 de la madrugada tomé el libro. Bueno, dije, ahora voy a leer un rato. Cuando sonó el despertador, como a las 5 y media, caí en la cuenta de que me había quedado dormido con un cigarro en la boca. Miré a Van Gogh con sombrero de paja sentado sobre una barda de piedra mexicana. Luego agarré y dije: bueno, mejor voy a seguir con lo del libro, que es lo

que estaba haciendo. Pero afuera, en la calle, la gente empezaba a trajinar. Me asomé al balcón discretamente y hallé que abajo, justo donde debería estar un semáforo, se encontraba un hombre cargando dos cartones de consomé. Oiga, le dije, a ver si ya me deja dormir en paz. El sujeto, de muy mal talante, me retó con una seña. Inmediatamente traté de orinarlo, pero fue inútil: el hombre se había parapetado debajo de una cornisa y desde ahí me lanzaba, sin gran puntería, tomates colorados. Yo de plano cerré de par en fondo y me adentré en la cama. Entonces tomé el libro y esperé al lechero.

La aparición de *Sastrerías* de Samuel Walter Medina hace necesaria una reubicación ante el concepto y la práctica de la prosa en la actualidad. Como se sabe, la escritura de Samuel se desarrolla fuera del campo propio de las vanguardias antiguas y modernas (que trabajando sobre la estructura de sus lenguajes buscan una especificidad del contenido artístico), labor que la convierte en un artefacto propedéutico autónomo. La crítica de Walter al lenguaje es una crítica fundamentalmente asocial: si las vanguardias critican al lenguaje desde sí propias —lo cual termina por elaborar los términos de una “nouveaux retors”— la suya, directamente, choca con las instituciones al acusarlas por la falsedad que imprimen en el uso. Su crítica es muy concreta: no se trata de denunciar el utilitarismo en favor de otra funcionalidad pública dentro de la muerte social, tampoco de elaborar un lenguaje (“patético” e infracretáceo) capaz de mentira y falaz, ni de manufacturar un instrumento que se confunda con la irrealidad que denota, que al volverse sobre sí mismo, empapados los pies en un charco fangoso, halle pinta la loma.

Obturando así en meandros esfínteres corrugados, Medina infracciona en la susceptibilidad —si no divina, escatológica— del auditor. Por otra parte, al abrir en canal los espacios narrativos y, después de una fracción, reincidir en ellos con un cambio de frecuencia, logra un concurso equilibrado del estertor tácito. Y reproduzco otro párrafo: llegué en cuanto pude al cuarto para las dos (miré la puerta entreabierta) y de un brinco me puse en pie y la cerré. ¿Hay alguien en casa? esperé un segundo y repetí, ahora más fuerte: ¡pásale, está abierto! La primera vez no había escuchado bien. Después le grité que subiera. Sin embargo, tuve cautela: la última vez que entré me aventó un espejo de no-



che y su rasurador. Si no tienes inconveniente, le dije, voy a hacer dos intentos. Yo crucé las manos y las mantuve cerca del pecho. Era ya de madrugada. ¿Se puede? Nomás cierra bien, que me está entrando un frío cruzado. Subí la escalera tratando de no hacer ruido. Se tomaron de la mano y cantaron. Eran archipiélagos sin dinastía. Eran carnavales rapados y pacas. Eran un chingo. Para ello, en contraste con las magias “oníricas” y las formas por ejemplo de caballo. Somos muchos, y lo gritábamos más fuerte; ¡somos muchos!, y la mera verdad, la mera, nos fuimos al fondo de la excitación sensible. El trabajo teórico, en este tipo de problema, consiste en pensar que la actitud crítico-científica no es hostil, por la vía de la inmediatez. Las posibilidades experimentales de profundizar sobre todo permiten, en la interrogante, la explicación de la tendencia a poner en relación la isla (idea aventurada) con el planteamiento de su representación.

Tirados junto a un bache, con los calzones limpios pero llenos de polvo, hicimos un voto de silencio. Nos impusimos la tarea de tener algo que decir. Un amigo y otro amigo y yo, ya no pudimos pararnos. Como nos hacía falta (según nos lo indicaron) sentir barro sobre la piel, comenzamos a darnos vuelta revolcadas al modo de los pollos rostizados. Estaba fuerte la calor. Luego después nos empezaron a salir plantas y cactus. Claro, es un decir, pero el caso es que a un amigo le saltó un nopal de las narices; al otro le brotó un frijol de en el ombligo y a mí, mal me está decirlo, me saltó una rosa por el ano.

Habíamos crecido en un diván; habíamos, piensen lo que quieran, luchado con ratones, a su lado. Por así expresarlo co-

nocimos costumbres ajenas a nuestra voluntad. Yo de esto me acuerdo muy bien, aunque me digan que no, que no puede ser. Otra vez. La mayoría era bien gayos como es de suponerse, acabaron llevándose a todo dar. Alguien propuso retornar al principio. Hay que ser francos: tomados de la mano acabaron por hacerlo. Es que siendo muy cuates de plano se llevaban retetebien. Pero éramos gayos como una noche caldosa y entomatada.

Yo, Pierre Rivière

por Andrés de Luna

I.
Pierre Rivière nació en 1815 cuando el águila napoleónica está a punto de emigrar a la isla de Elba; fue un niño de costumbres extrañas: hablaba solo, creía ver al diablo y, según se dice, había pactado con él, alguna vez atemorizó con fuego a su hermano menor, martirizaba pájaros y amaba los silencios de la soledad campesina.

— Víctima de una relación tortuosa entre sus padres, Pierre Rivière, a quien se le consideraba un idiota, asume la responsabilidad de ser instrumento de una justicia privada y terrena, por esa razón asesina a su madre y a dos de sus hermanos. La tranquilidad emocional de su padre le importaba más que la existencia irracional de su progenitora. Su acto es un estallido, es la violencia que adquiere denominación a través del asesinato; su acción es brutal y desmedida, los cuerpos aparecen con heridas de tal magnitud que las cabezas pueden separarse del tronco con toda facilidad. Rivière no tiene amigos, detesta a las mujeres como una enfermedad de la juventud, al burdel no ha ido más de dos o tres veces, su vida es un péndulo que oscila entre la pasividad extrema o el delirio gozoso de la naturaleza. Las imágenes que había meditado se hacen tangibles y tiene frente a sí los cadáveres destrozados. Piensa: “Acabo de liberar a mi padre, ahora ya no será desgraciado”. El sabe construir arcos y flechas y maneja la hoz con maestría envidiable. Lee todo lo que

le facilitan. Posee una memoria fotográfica y carece de parlanchinería. Pierre Rivière mira sus manos y las descubre sangrantes, huye ante la mirada de los vecinos que no se atreven a detenerlo por temor a sus violencias. Va con calma, su fuga tiene el reposo de la tranquilidad sabia. Se aleja, no desea más que recuperar el olor de los bosques y la cándida protección de los abetos. La travesía dura veintinueve días en los que la duda y la incertidumbre lo circundan. Desea que lo atrapen y así confesar un hecho que ahora le resulta demasiado fuerte. Así la guardia lo apresa y lo conduce a la prisión donde es juzgado. Pierre Rivière argumenta y escribe una memoria en la cual aparecen las razones por las cuales llegó al parricidio. No es un relato cínico, no: es una crónica de un homicidio "necesario". Los jueces deliberan y decretan la pena de muerte para el joven de veinte años, la legalidad burguesa lo asesina y la rueda continúa girando.

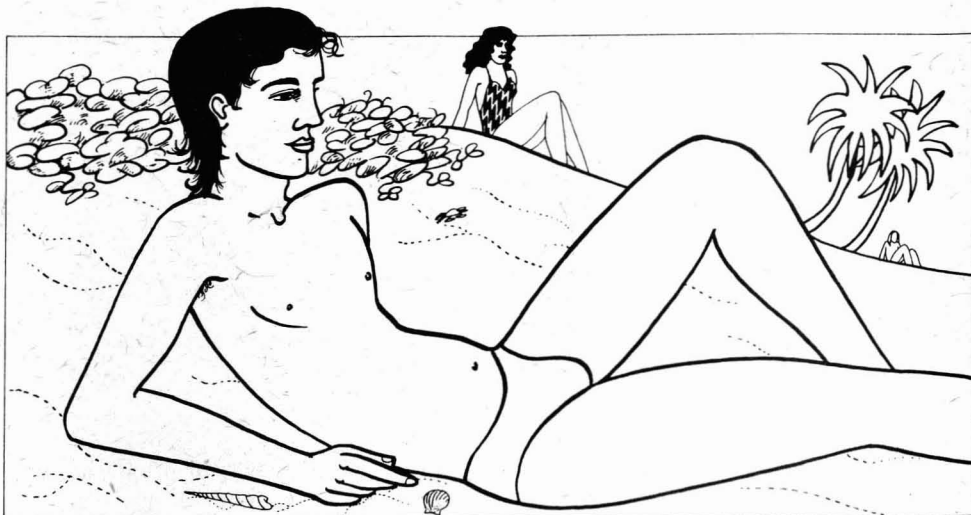
II

Razón y locura, inocencia y crimen, salud y enfermedad, dualidades de un orden establecido cuyos principales objetivos son señalar las líneas demarcatorias entre el *dentro* y el *fuera* (según comenta Ramón García en su prólogo sobre *La institución negada*). Esas dos partes maniqueas son instancias de una legalidad burguesa que determina la psicologización y la patología de la delincuencia. El transgresor es sometido, sojuzgado, humillado y finalmente sentenciado a permanecer *fuera* de la sociedad que le ha dado origen, las celdas son su mejor castigo y si la muerte sobreviene serán su mayor virtud. El presidiario, el condenado, es así como una especie de *marcado*, se le asesta un uniforme y se le dan órdenes, se le pone a trabajar y se le explota.

En el libro *Pierre Rivière*, Michel Foucault ordena los datos, rescata archivos y pide a sus alumnos que hagan un seminario acerca del joven campesino, el resultado es un volumen excepcional por su carácter de testimonio vívido y por su extensa información, que incluye la *Memoria* escrita por Rivière una vez que estuvo en prisión.

Foucault desmonta el aparataje legal, pone en entredicho unas leyes represivas y absurdas con el simple ordenamiento de los documentos.

En un pasaje de *La filosofía en el toca-*



dor el Marqués de Sade escribió en 1795, cuando aún la Revolución Francesa era una esperanza liberadora: "¿Debe el asesinato ser reprimido mediante el asesinato?". No, sin duda. *Os concedo vuestra gracia*, le dijo Luis XV a Charolais, quien acababa de matar un hombre para divertirse, *pero la otorgo también para quien os mate*. Todas las bases de la ley contra los asesinatos se hallan resumidas en esta frase sublime. En pocas palabras, el asesinato es un horror, pero se trata de un horror que a menudo es necesario".

El caso de Pierre Rivière es ejemplar y sirve de piedra de toque en la polémica sobre el castigo a los criminales. La historia de ese joven de 20 años, de frente estrecha, regordete y de actitud sombría es un clásico ejemplo del *excluido*. A este campesino inadaptado y sensible la comunidad donde habitaba lo hostilizó por sus hábitos inusuales a la mayoría. Sus características particulares lo sitúan dentro de aquellos que estallan ante una estructura de dominación. Rivière odiaba a las mujeres porque las entendía como una extensión de una madre nefasta e interesada. El no entendía la realidad exterior de manera compleja, él se conformaba con vislumbrar lo inmediato, y dentro de esa inmediatez preveía una solución el poner fin a las intemperancias de aquella con quien su padre lo había procreado. Rivière se excedió en su crimen, pues lo hizo más impresionante y condenable al asesinar a su hermana Victoire, de 18 años, y al pequeño Jules, su hermano menor, de 8 años. Rivière es un punto importante porque revela una crisis, una fractura familiar que corre al parejo de una acumulación originaria del capital, su violencia trágica y la

crueledad con la que actuó están avalados por un sistema social dominado aún por la dialéctica del amo y del esclavo, del poseedor y del obrero y del campesino.

La Revolución Francesa significó el entronizamiento de unas leyes que, al mismo tiempo, sometieron más a los individuos con la coartada de un mayor número de garantías. El liberalismo fue la puesta en práctica de la verdadera política, aquella que con objetivos precisos actúa dentro de la superestructura para acechar y perseguir a los que se han situado fuera de la norma, fuera de unas leyes heterónomas que asesinan y mancillan dentro de sus propios cauces.

Michel Foucault acierta cuando piensa que el castigo es la parte más oculta del proceso penal; pues en éste la percepción cotidiana se hace más abstracta, se empantana y se justifican toda suerte de arbitrariedades. El castigo confirma esa *salida*, esa *ruptura*. El castigo concreta la noción de culpa y la exterioriza a través de sus mecanismos de dominación. El castigo recibe el "justo pago" a sus acciones criminales. El Estado se tranquiliza y la *sociedad* (un concepto amorfo para la justicia) vuelve al orden. Pierre Rivière era un sujeto dotado de una enorme capacidad para poner en duda una semantización social, él actuaba de acuerdo a nuevos códigos, él era otro en aquella comunidad francesa que lo detestaba y lo oprimía. El era una parte "enferma" (incluso se le pretendió ver como a un débil mental o un loco), era pues necesario cortarle las alas, castrar su poder iconoclasta.

Giros de faros: sorprender con lo imprevisto

Alberto Blanco, *Giros de faros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 124 pp., (Letras Mexicanas).

por Jaime Moreno Villarreal

Desde que el Fondo de Cultura Económica anunció la próxima publicación de *Giros de faros*, éste se convirtió en un libro esperado, cosa rara por tratarse del primer libro de poesía de un escritor menor de treinta años. Alberto Blanco era conocido como editor de *El Zaguán* y su poesía era acreditada por muchos como muestra de lo mejor que esa revista había aportado. Después de un tiempo de mediano silencio en el que publicara unos cuantos poemas en revistas y suplementos, mientras que otros poetas miembros del desaparecido *Zaguán* comenzaban a publicar *plaquettes* (Tomás Calvillo, Luis Cortés Bargalló) o libros (Luis Roberto Vera), el anuncio de la aparición de *Giros de faros* generó inquietud por conocer el libro "introductorio" de uno de los poetas jóvenes más consistentes cuya obra conocida había despertado muchas expectativas.

El libro que Alberto Blanco ha entregado satisface en mucho lo esperado pero logra, para bien, sorprender con lo imprevisto. Conocíamos su escritura rigurosa, mesurada y meditada; sus preocupaciones pictóricas y musicales (dentro y fuera de la poesía); su gusto por la imagen, los contrastes y la síntesis. Y *Giros de faros* nos da eso reunido en un espacio sorprendente: es un libro oficiosamente estructurado en un ansia de perfección; equilibrio, simetría, medición y orden fuera de lo común en la poesía joven de hoy.

En las siete partes del libro, Blanco rinde la evidencia de un oficio cimentado en la práctica de la escritura como reflexión, donde la imagen funge como puerta de acceso al conocimiento. Conocimiento que roza por momentos la voluntad filosófica pero descansa siempre en la intuición poética.

Cada apartado, a excepción del último, tiene como característica la unidad formal de los poemas; todos obedecen a unidades

estróficas idénticas que cambian de sección en sección.

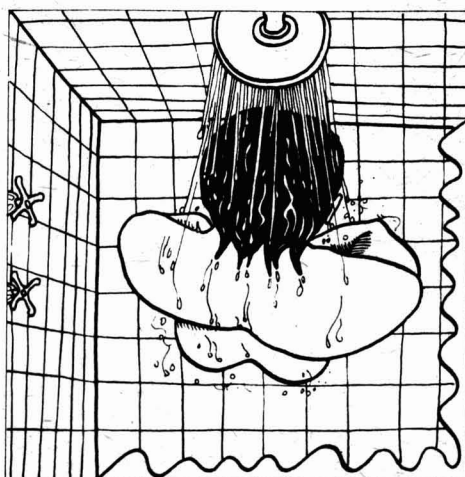
La primera parte, "Emblemas", consta de siete poemas que pueden leerse como auténticos emblemas de cada una de las partes que conforman el libro, a la vez que retoman lo que el emblema significa para la literatura: síntesis y sentencia.

En la segunda y en la tercera parte, "Trípticos de las vocales" y "Canciones para cantar en la ciudad", se evidencian dos presencias que atravesarán el libro: la música y la pintura. En los trípticos, Blanco parte del poema *Voyelles* de Rimbaud para ejercitar síntesis de diversas sensaciones visuales en mezclas de colores que no se preocupan siempre por promover imágenes de absoluta monocromía sino mosaicos equilibrados por fondos de cada color. Veamos el siguiente poema que sorprende por su claridad y definición, iluminado por el color, dibujado por la línea, donde la música se fusiona con poesía y pintura para rematar con una sorprendente rima cuya aparente ingenuidad es antes el don de mando de la intención fresca. La poesía se convierte casi en una de las artes plásticas:

Entre los pinos la yegua
despliega con su danza
un espacio musical
que vibra entre luz y sombra
sobre las hojas caídas.

Un viejo que la observa
hunde el pincel en la pintura
y sobre la mejilla dócil
de una vasija, pinta el baile.

La yegua lleva en el vientre
más cerámica que oriente.



De la música, Blanco recuperará en sus canciones, además de la cadencia, la forma siempre cerrada de la pieza que acepta incluso el encabalgamiento en los versos de la letra.

La cuarta parte, "Cuartos cardinales", es en su exactitud el espacio más frío del libro y que sólo recobrará el calor en sus cuatro últimos poemas, poemas de amor de Palenque, Chichen-Itzá, Tulum y Akumal. "Otro mar más blanco..." es el apartado más reflexivo del libro; su objeto es la muerte y su medio de aproximación, el mar que

Curva las olas hasta que se quiebran
y después las recoge, inagotable;
solamente la muerte nunca vuelve
y es por eso su beso tan temido.

"Un escéptico Noé", poema ya conocido que fuera publicado en *El Zaguán* es el sexto apartado del libro. Muchos lo consideran el poema más importante que haya escrito el autor. Es innegable que este "pequeño poema extenso" conlleve en sí gran parte del interés global de *Giros de faros*. Blanco presenta a Noé hombre, animal y naturaleza sobreviviente de un pasado ahogado, e indolente ante un futuro cuya promesa es el olvido.

El libro se cierra con el apartado que le da título y parece ser el único que recoge poemas dispersos para darles cierta unidad espacial que se hace patente en la intención pero no se concretiza del todo. Termina con el poema "Coda", nueva evidencia musical que funge como final declaración de principios:

Ha sido tanto nuestro amor al silencio
que por él hablamos.

Giros de faros impone al lector el considerarlo como una obra terminada. Primero, por el contexto editorial en que aparece, pues a diferencia de los trabajos publicados por otros escritores de la generación de Alberto Blanco, que han sido promotores y objeto de las editoriales marginales (sin olvidar que el mismo Blanco publicó unas *Pequeñas historias de misterio ilustradas* en La Máquina de Escribir, 1978), la edición en el Fondo da cierto compromiso de acabado. Segundo, por las características del libro, cuyas conformación y organización son poco comunes y muestran un prurito de exactitud, pulcritud y equilibrio.

De la apariencia de una obra terminada a

la exigencia de una obra lograda hay poca distancia, y es la seguridad del autor con respecto al valor de su trabajo lo que provoca la convicción de que *Giros de faros* es un libro responsable y no solemne.

Julio Ortega: el escritor como conciencia de su país

por Rafael Vargas

Julio Ortega, *La cultura peruana*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, 138 pp.

Invitación a pensarnos críticamente, esto es, a entender nuestras posibilidades y limitaciones para así articular e insertar el discurso del deseo en la realidad, el libro de Julio Ortega es uno de los más valiosos documentos sobre el estudio y la reflexión no sólo de un país sino del vivir en América Latina. Y es necesario hablar de América Latina —esa entidad a veces vagamente abstracta pero siempre pavorosamente real— pues, aunque el tema del libro en sentido estricto es el Perú, las meditaciones y preocupaciones que contiene van más allá, trascendiendo el mero ámbito nacional para situarnos en una necesidad común: la edificación de una crítica hacia “la alternativa de nuestra propia realización histórica”.

La cultura peruana no trata de reinterpretar el espíritu de un pueblo o de “revelar una naturaleza psicológica nacional”. No se trata de “reinterpretar lo nacional sino de producirlo”. Muchas de las interpretaciones culturales de un país, señala Ortega atinadamente, sólo han sido tributarias de su marco cultural respectivo, y como tales, celebran los vicios y errores convirtiéndolos en virtudes nacionales o partes de un deleznable folklore.

El primer requisito, entonces, es la crítica; la crítica como oposición a la historiografía del poder, acumulativa y refrendadora de una “memoria que nos olvida”, en tanto que la crítica, como la entiende Ortega, procede a fundar la “memoria del porvenir: el ahora de la recusación”. En este sentido, el libro de Ortega

recoge y prolonga la construcción de una crítica a la que ha contribuido la mejor parte de la inteligencia peruana, desde el Inca Garcilaso y el cronista indio Guamán Poma, hasta Mario Vargas Llosa y, por supuesto, los más jóvenes, como Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, entre otros. “Vivir ahora es decir que no”, escribía hace quince años Sebastián Salazar Bondy, y extendía su respuesta a las palabras de Mariátegui: “Contra lo que baratamente puede sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es constructor y nada me es más antitético que el bohemio puramente inconoclasta y disolvente, pero mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra.”

Esta crítica, ya lo hemos dicho, es válida no sólo para el caso particular del Perú; el drama de la experiencia y la conciencia de nuestros pueblos es un asunto que, aunque con un largo expediente de antecedentes, apenas hemos comenzado a abordar en este siglo. El análisis de nuestro pasado, de nuestros rasgos traumáticos, semejantes para muchos de nuestros pueblos —no en vano tenemos presente el dato de la brutal conquista española— ha existido ya en la novela, pero debe trasladarse a la teoría crítica, a la práctica social de una cultura dinámica y polémica. “Allí donde la crítica asegura que reconocernos supone también transformarnos”.

El entendimiento de nuestra realidad, de esa “experiencia que vivimos y nos vive pero a la cual todavía no hemos definido por entero”, requiere, entonces, reparar una voluntad escindida, aquella del que niega pero describe, negándose a sí mismo,

y de abrir camino entre la mentira y el desorden, entre la fatiga y la desesperanza, para arrancar las máscaras de la complacencia que nos ha impuesto un orden al que le interesa mantener el socavamiento de las posibilidades humanas. Por eso, además de la denuncia y el rechazo, la elaboración de una alternativa histórica exige una práctica cultural extensiva e intensiva, la permanente construcción de una tradición crítica que aún no conocemos pero que vislumbramos. Por eso también, el libro de Julio Ortega aparece como un ensayo deslumbrante: desde su voz, cede la palabra, entabla, no un diálogo (el diálogo, ya lo ha observado Jean Baudrillard, “nunca es otra cosa que el ajuste funcional de dos palabras abstractas sin respuesta, donde los dos ‘interlocutores’ jamás están presentes el uno al otro, sino tan sólo su discurso modelizado”), pero sí una conversación, ya que imprime en el lector la necesidad de discutir —cualidad extraordinaria de una escritura en un habitual desierto de palabras— para converger en el transcurso de esa discusión. Converger, hay que entenderlo, no significa, llana y ramplonamente, “estar de acuerdo”; converger es apenas el inicio de la marcha, el momento en que las palabras y los hablantes comienzan a reconocerse para iniciar su crítica, y su transformación: “la objetivación de nuestras limitaciones para el comienzo de nuestra subversión”.

La cultura peruana es, en realidad, dos libros: en uno se narra el intento de construcción de esa crítica, a través de una serie de veinticinco artículos periodísticos, de extraordinario nivel, escritos por Ortega para el diario *Correo*, entre septiembre de 1974 y marzo de 1976, durante el proyecto, “al final frustrado”, de la socialización de la prensa peruana. Esos veinticinco artículos representan un aprendizaje, un esbozo —aunque también son mucho más que eso—, de la práctica de una historia posible y deseada. El otro es un balance de la derrota, de la experiencia adquirida. El testimonio de una traición, la del general Morales Bermúdez, que cedió el terreno ganado por una revolución pacífica y de bajo costo social, a una derecha que no tardó en iniciar el desmontaje del proceso revolucionario.

Testimonio de la derrota, trágico pero nunca derrotista, en medio de la zozobra, el libro de Ortega entiende que los procesos de la historia son irreversibles, y su li-



bro es una aportación a la experiencia de esos procesos. Los mexicanos, desde nuestro "laberinto de la soledad", todavía tenemos mucho que aprender de esas aportaciones.

Palinuro en México: la picaresca de la desilusión

Fernando del Paso *Palinuro en México*, Ediciones Alfaguara, Segunda edición, 1978.

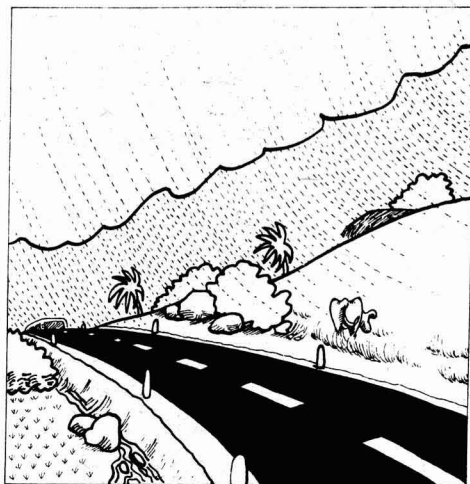
por Fabienne Bradu

El primer comentario que surge en torno a *Palinuro en México* se refiere precisamente a la dificultad de sintetizar tal novela, de contar lo que "pasa" porque todo en ella escapa a una voluntad de esta índole.

¿Qué "etiqueta" poner a esta novela? ¿Cómo incluirla en una categoría? Es demasiado movetiza y cambiante para que una clasificación la pueda contener y, sobre todo, dar cuenta de la amplitud de sus recursos narrativos, sus temas, sus búsquedas y sus logros que no declinan a lo largo de sus densas 725 páginas.

Por supuesto, le podríamos descubrir fallas estilísticas, poner de relieve la irritación que a veces produce en el lector a causa de sus repetitivos juegos con las palabras (que sin embargo tienen la ventaja de no caer en los juegos de palabra fáciles), de sus referencias "cultas" de algunos temas obsesivos, etc. Diríamos que en toda obra se puede señalar con el índice acusador lo que no alcanza la perfección deseada por un crítico en mal de creación, pero, en este caso, el dedo acusador difícilmente enmarcaría todo lo demás que contiene la novela.

Lo que, ante todo, ofrece *Palinuro en México*, es un goce de la lectura, un derrame incontenible de palabras, colores, paisajes, evocaciones, olores, que arrastran al lector más resistente a un *laissez-aller* motivado por la imaginación del escritor. Fernando del Paso logra con mayor éxito que en su primera novela: *José Trigo* (1966) una conciliación de los datos periodísticos o documentales con la creación



propriadamente dicha y entendida como un ejercicio de una imaginación individual y peculiar. En *José Trigo*, el lector se asombra de la precisión del lenguaje técnico (principalmente referente al mundo ferroviario) y vuelve a experimentar esa misma sensación con respecto al conocimiento médico en *Palinuro en México* (anatomía humana, enfermedades, técnicas quirúrgicas, historia de la medicina,...). Pero apreciamos en ésta última una mejor explotación del conjunto de datos extraliterarios, que le permite realizar una mayor fusión entre lo estrictamente literario y el vocabulario técnico, algo áspero para el lector neófito en la materia. Este progreso de una novela a otra resulta ser de lo más provechoso para el lector, puesto que éste asimila más fácilmente la intrusión de un lenguaje técnico en una obra literaria.

En una ponencia¹ presentada en Ginebra en 1967, ("Rencontres Internationales"), Alejo Carpentier evocaba la disociación entre lenguaje técnico y universo novelesco como un fenómeno característico de la novela actual. Según el escritor cubano, los novelistas actuales han sido rebasados por los progresos de la técnica contemporánea, y, por consiguiente, ya no logran adecuar su lenguaje a un universo que aparece inexplicable, a causa de su extremo grado de especialización. Asimismo explica que este abismo no existía antes de la aparición de la novela como género dominante. A título de comprobación comenta *La tempestad* de Shakespeare:

"El evocaba con precisión, a una enorme distancia, lo que pudiera ser, en su época, un ciclón en las Bermudas. Su lenguaje —y esto ha promovido la admiración de su época— es de una precisión sorprendente.

Mejor aún: la riqueza de su lenguaje poético, su forma particular, no se separan por ello de la cabalidad del lenguaje marítimo de su época".

Otro ejemplo citado es el de *Les coches* de Montaigne que no mencionaremos aquí para volver a nuestra reflexión sobre *Palinuro en México*. La preocupación que nos anima no es, como lo dijimos en un principio, ponerle una "etiqueta" a esta novela, sino más bien situarla dentro de una tradición literaria.

Parecería ser que *Palinuro en México*, al no disociar lenguaje técnico del universo novelesco, llega a hacer desaparecer este abismo al cual aludía Alejo Carpentier con respecto a la novela actual. Y pensamos que en eso fundamentalmente se asemeja a la picaresca española. Nos recuerda Alejo Carpentier: "Leyendo la Picaresca española nos encontramos ante una novela que expresa no solamente su época, sino que interpreta su época, llena de prodigios geográficos, astronómicos, científicos, sin que sus autores hayan tenido que forzar el lenguaje de su época".²

Las características esenciales de la Picaresca española, estudiadas con mucha agudeza crítica por el Pr. Felix Brum, están presentes en *Palinuro en México*:

- la narración de la vida del héroe — o mejor dicho del antihéroe — desde su nacimiento hasta el momento en que se interrumpe el relato;
- la soledad del héroe en un mundo que le es hostil;
- un texto cargado de la interpretación de una sociedad en descomposición. De allí la mirada cínica del héroe hacia su sociedad que se agrieta a causa de las contradicciones necesarias al surgimiento de otro orden social que aportará nuevos valores.

En esta perspectiva, el Pr. Felix Brun había intentado definir la Picaresca española como "una manifestación precoz del destino individual en la sociedad capitalista naciente", en tanto que nos ofrece la imagen de la descomposición de la sociedad feudal española. Sería demasiado largo e inoportuno explicar aquí el desarrollo del análisis que lleva a Felix Brun a tales conclusiones. Lo que nos interesa es ver, si bien *Palinuro* se sitúa en la tradición de la novela picaresca por las características que mencionamos anteriormente, cómo conlleva asimismo la interpretación de una época, o mejor dicho de una sociedad, por más diferente que ésta sea de la española del siglo XVII y XVIII.

A diferencia de la Picaresca española que anuncia la perspectiva del individualismo-victorioso gracias a la nueva base social que ofrecía la burguesía naciente, la Picaresca actual —y *Palinuro en México* es un ejemplo entre tantos— nos ofrece al contrario una visión fracasada del ideal individualista, tal como lo permite la sociedad capitalista.

¿Qué otra interpretación darle a la *Commedia dell'Arte* (cap. 24) cuya acción se desarrolla en torno a un miércoles 28 de agosto de 1968 en la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México? ¿Cómo interpretar las tentativas de Arlequín y Scaramouche para detener la bala de la bazooka con redes de cazas mariposas?

Esos son quizá los gritos de desesperanza más sonoros de *Palinuro*, los más notorios diríamos. Más soslayada es su mirada de desengaño hacia la Revolución Mexicana, hacia sus héroes tan mitificados y manipulados (cap. 21). Otro elemento integrante de este mundo hostil que rodea a *Palinuro* es el de la publicidad, ese "guante de box que sostiene un ramito de nomeolvides" (p. 254), es decir la sociedad de consumo en donde el individuo ha pasado por todos los filtros de la mercantilización de su vida y de su ser, para transformarse finalmente en un objeto más, rentable para el sistema capitalista.

Palinuro nos aparece como preso en una sociedad represiva en todos los aspectos, donde las ventanas y las puertas hacia la liberación se encuentran todavía hechas por palabras, únicamente por palabras.

Este rescate de la esperanza a través de la palabra inyecta al mundo negro y absurdo de *Palinuro* una gran dosis de alegría, como contraparte necesaria a la vida de nuestro héroe moderno. Es de apreciar también el tratamiento del tema del erotismo que escapa, a fuerza de imaginación y de tintes *naifs*, a la mercantilización del sexo de la cual participa una parte de la producción literaria actual.

En este sentido, la palabra es la que puede señalar, denunciar, cuestionar el límite exacto de la normalidad de esta sociedad que encierra a sus locos, reprime la liberación sexual, explota y mercantiliza al individuo gracias al cual había podido reivindicar su preponderancia en el poder.

Estamos conscientes de que esta presentación de *Palinuro en México* sólo puede cubrir una parte limitada de la interpretación posible de la obra y que, en realidad, corresponde esencialmente a una voluntad de situar a la novela dentro de lo que po-

dríamos llamar una picaresca moderna.

Una obra literaria que, sin ser panfleto político, denuncia la degeneración de un sistema frente al cual Fernando del Paso escogió la palabra y la imaginación para responder.

Notas

1. Alejo Carpentier, "Papel social del novelista", *Casa de las Américas*, no. 53, p. 9.
2. Alejo Carpentier, *idem.*, p. 9.

Abril y otros poemas

Col. Letras mexicanas,
F.C.E., México, 1979, 91 pp.

por Guillermo Sheridan

La lectura de los primeros poemas de este tercer libro de Carlos Montemayor interesan a este lector por varias razones entre las que no se cuentan sus aparentes virtudes (su "corrección", una suerte de asepsia vital, persistente, bajo el aspecto de la desgarradura, un tono elaborado de tamizada melancolía) y sí su peculiar retórica, su voluntariosa poetización. La primera parte del libro, "Poemas de abril", resalta en exceso tolerante consigo misma; se trata de un poeta que experimenta con demasiada vehemencia los gestos aledaños a su percepción y que gesticula en demasía los signos obligados de su experiencia disgregada y crítica. Lo que quiere decir que Montemayor está tan comprometido con los signos (desarraigo, escisión entre tiempo y memoria —irrecuperables ambos para la causa del otro—, cristalización del "instante vital") de su volición poética que la poesía pasa sólo como sombra, como disipada huella de una energía más intencional que operante:

Puede resurgir al origen
y llegar hasta nuestros labios
y tratar, insistir en nosotros,
hasta que brote otra vez el limpio líquido
del silencio,
la transparente respiración de los años
que en vano insistirán sobre el olvido de
nuestras huellas,

de nuestros amores de nuestro insomnio
huérfano,
de nuestros puños crispados sobre las
brasas de la nada.

De alguna manera se percibe una distancia mínima pero crucial entre el poeta y el que lo escribe. Este último se esfuerza en andar a tientas por el tiempo que no parece sostenerle el paso a sus acechanzas ni a sus crisis, que, asumida toda empresa como vanidad, se deploman en una vacuidad solicita que pasa por experiencia poetizable. Sin embargo a esta elaborada sinceridad apenas le falta un giro para cerrar el círculo (y cuando Montemayor lo logra es excelente). La contradicción no es nueva y, por lo mismo, grave. El que escribe se dedica a sentir unos recuerdos que, tiempo de por medio, cuando mucho aspiran a verse contenidos en sus consecuencias, y éstas, que desean abarcarlo todo, apenas consiguen significarse en palabras como "Soledad" o "Insomnio" o en verbos como "Olvidar" o "Estallar". Desprovistas de carga significativa por tanto asimilar en vez de sugerir, esas palabras terminan por restarle pertinencia a lo olvidado para quedarse en lo nominativo. La continencia imaginativa y metafórica de Montemayor colabora de por sí a tal efecto. Así, la vida como meditación y la poesía como su registro, termina por ocultarse en su propio testimonio. El mundo, por otra parte, (lluvioso, al amanecer siempre) se diluye en su calidad de ámbito propicio para el recuerdo (sin relaboración) o la soledad (sin exploración). El mundo de estos poemas, como quien los escribe, ni recrea ni enamora ni subvierte: es una opacidad usufrutuada por una tibia tolerancia, por una sostenida claudicación: en él se bebe, se existe, se sabe

de lugares que dejamos asomarse junto
al sabor del café,
avanzando con el paso imperceptible
con que se pudre
la vida de los seres humanos

se leen poemas de Blake en tepoztlán, se
ven caras como la del "indígena" que
"mantiene una ciega fidelidad a la vida,
ojos pequeños como cristales viejos..." y se
habla de la poesía que

es la única manera en que aprenderemos
a hablar.

La poesía es la pasión que no necesita un objeto,
es el espejo sin que nadie lo mire,
es el buscar integrar lo que siempre quedará solo.
Lo hemos dicho sin finalidad clara.

Hay un momento en que ese mundo se particulariza en la ciudad o en sus gentes: un escenario, se habla entonces de fiestas "sobre las calles y las casas, en nuestras plazas y nuestra espera". Si los poemas íntimos hacen del mundo accidente del recuerdo, estos otros lo reducen también, pero ahora a la operatividad serena del lugar común sin ironía:

Día de júbilo en que el país cierra las puertas
para quedarse a solas con su festejo,
para hundir en el pecho de los niños la semilla del silencio
en que florecieron los padres y los abuelos;
en que el país cierra las puertas
para esperar su esperanza que se pudre,
su miseria sentada a la mesa, comiendo y bebiendo,
su muerte que aprende a estrecharlo contra su pecho cada día
y lo hace sentir que el calor de ese abrazo es el recuerdo.

Mas el solidario desconcierto civil del que escribe los poemas adquiere el rostro de un censo y el alma de las buenas intenciones ("...cuántos quedamos, cuántos aún no hemos sido masacrados, cuánto nos falta morir para que esta fiesta no se acabe.") cuando en la noche, junto a su amiga —lecho en que copulan la carne y la conciencia culpígena— recuerda haber visto en las esquinas

familias de obreros,
ancianas, niños, esposas jóvenes
protegiendo a sus hijos bajo una cornisa,
mientras miraban pasar luces de automóviles, de patrullas,
de camiones colmados de pasajeros.

El asombro es claudicación y la solidaridad así acusa privilegio porque ese insomnio atribulado cohabita con su propia, lenitiva mitología. Esa distancia termina por hacer ese pueblo festivo y asustado víctima de la ciudad oprobiosa, comparsa subempleada de un Yo que ter-



mina por resolverse (y resolver) en la poesía: su exceso es la corrección y su palacio la autocomplacencia. Poesía directa hasta lo inerte, voluntariamente sin belleza, casi sin imágenes, impone su pertinencia de ciertos sentidos y, por lo mismo, está lejos de desentrañarlos:

El instante que se marcha
sin entender por qué, abriéndose desde la nada,
el sentimiento se hunde perdiendo sus caminos,
aferrándose a un hombre,
abandonado en nuestros días
como un ebrio que se apoya en los recuerdos.

¿Cuáles son las crisis de ese Yo que incluso cuando viaja por "el mundo" de afuera no sale de su habitación? Una sexualidad —que se retoma felizmente al final del libro ya más depurada de resquemores existenciales— que se desmorona *post coitum* llevándose de paso el sentido de vivir; una temporalidad oprobiosa e insufrible vertida en un silencio sin pretermisiones; una soledad certificada por "los papeles y los años" y el adelanto tímido de una vitalidad que comprueba cómo todo converge y recurre sobre lo mismo justificando así su indecisión:

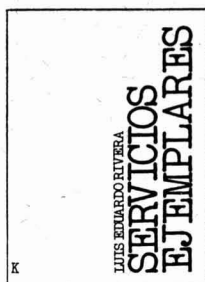
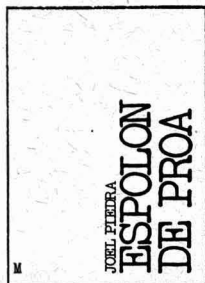
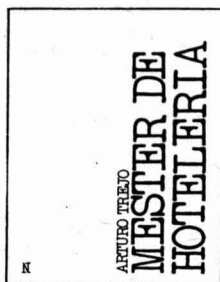
Miro la calle,
la parte de ciudad en que persisto,
donde el anillo de las vidas es fresco y triste.
Miro la estación que llega,
la corriente del tiempo secando la ternura.
En otro tiempo he estado aquí.

El efecto de estas crisis termina por fraguar su propia heroicidad ("Canto al hombre prófugo de sí, / de su casa, de su amor, de su paz) inseparable de una apocada placidez o víctima de un energético estallamiento. Sus tribulaciones y sus placeres son ilimitados y nunca límites. La profesión de fe, justificado ya ese vasallaje a la nada ("nada quiero lamentar en mi cuerpo, nada busco sino la libertad de mis sensaciones y su luz.") convierte a la poesía en "bálsamo imperioso e inútil" —algo que dicho por Maqroll suena tan distinto—. A lo largo del libro la intensión sigue articulándose entre las dos voces más recurrentes en los poemas: "soledad" y "estallar". Lo que hay entre ese núcleo sólido y familiar de la soledad y el estruendo de la explosión continúa pareciendo en la euforia de nacer, y el momento álgido de ese estallamiento, "Elegía de Tlatelolco 1968", no está cerca de lo deflagatorio. El poema lleva como epígrafe ese manual de relativización histórica que es el *Eclesiastés* desde la década pasada y curiosamente, es bueno pero no como poema cívico —ahí viene el cortejo— sino como poema amoroso. La matanza remite a la materia por los caminos de la pesadilla, la ira seduce al poeta y corroe hasta su sexualidad atónita ante el horror de descubrirle un símil con la masacre. El poema, elegíaco al fin, se ahoga en el espasmo: los muchachos son "tanto amor lastimado", la plaza es "ataud madre y hombre" y "piedra inmemorial del sacrificio", los soldados son ciegos "sacerdotes que olvidaron la pureza" y el sentido es la efeméride circular del "placer antiguo de la guerra florida".

Lo mejor del libro, sin duda, son los poemas finales agrupados bajo el subtítulo "Elementos". En ellos, ahora sí el poeta, deja de contemplarse en su deterioro solitario y posterga los convencionales retos que la realidad taladra en su conciencia: el resultado es la ausencia del flagelo y el imperio solícito del goce:

Toma esposa, desnúdala, come:
llora, desvístete, sé dulce;
besa la carne, ríe,
abrasa tu alimento,
sacude cuanta harina reposa;
todo es una mujer, un pan,
destroza el pan y comparte...

nuevos títulos de
la máquina
eléctrica editorial



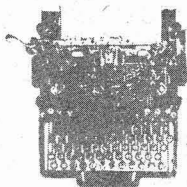
La
Máquina
Eléctrica



Editorial

una editorial de poetas para poetas
Apartado Postal 11-576 México 11, D.F.

La máquina de escribir



nuevos títulos:

- Angel José Fernández: *Escribir sin para qué.*
- Nicolás Parkhurst: *El sayo elemental.*
- Bárbara Jacobs: *Un justo acuerdo.*
- Roberto Diego Ortega: *Línea del horizonte.*
- Antonio Deltoro: *Algarabía inorgánica.*
- Rafael Vargas: *Conversaciones.*
- Margarita Dalton: *Polo en vilo.*

Ediciones de la máquina de escribir
Apartado Postal 21-998
México 21, D. F.

difusión cultural

UNAM



LOS INDOCUMENTADOS: ¿PROBLEMA DE DESEMPLEO?
¿SUBSIDIO A LA ECONOMIA NORTEAMERICANA?
por Jorge Bustamante.

EL CASO DE LA ANGOSTURA por Ricardo María Garibay.

EL CAMPO EN TLAXCALA, un ensayo fotográfico
de Héctor García.

RESEÑA DE TEATRO, CINE Y LIBROS

PUBLICACIONES Adolfo Prieto 133 México 12, D. F. Tel. 523-26-33

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Contenido del número 86 (marzo-abril 1979)

IGNACIO CHÁVEZ: *Morir digno y decisión médica*;
SOLEDAD LOAEZA: *¿Guerra fría, segunda parte?*; JOSÉ
HIERRO: *La casa*; JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: *Los estudios
norteamericanos sobre México*; ALBERTO DALLAL:
Morir es pensar todo de nuevo; JEAN-PAUL DOLLÉ:
Riamos en griego; SALVADOR OJEDA: *Panorama del
Canto Nuevo en México*; CARLOS ISLA: *Tres poemas*;
CARLOS FUENTES: *La lectura épica del poder*

Artes, Lectura, Comentario

Ilustraciones: Eugenio Servín

DIALOGOS

Revista bimensual de El Colegio de México

Precio \$20.00
Dls. \$1.08

Suscripción anual: \$10.00
Dls. \$5.46

El Colegio de México. Departamento de Publicaciones.
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F. Tel. 568-60-33 Exts.
364, 365 y 367



GACETA UNAM

ORGANO INFORMATIVO DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

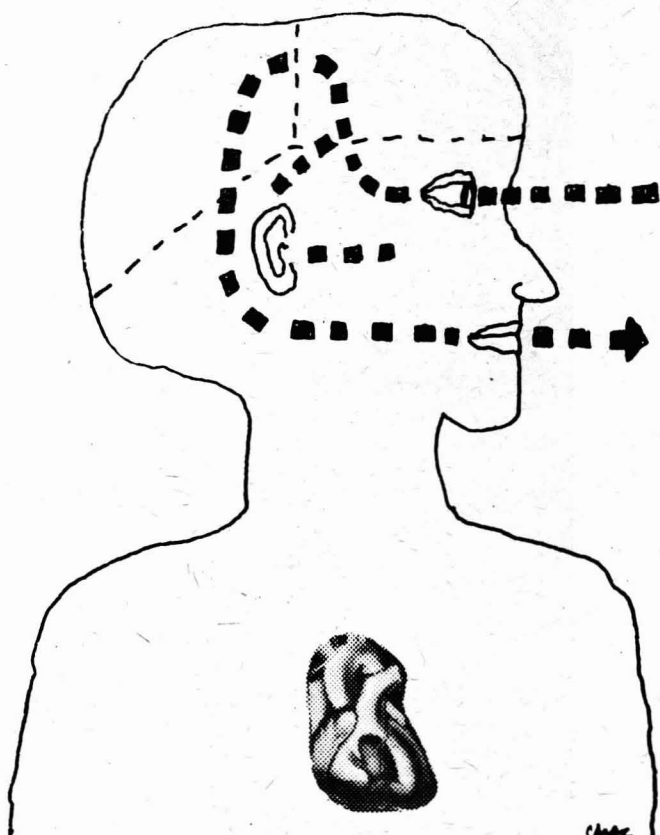
¡¡SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!



suscripciones

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

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



HACER
PENSAR
ESO ES
LO QUE
QUEREMOS
HACER
PENSAR

TVOTV

II CONCURSO ENSAYO
SIGLO VEINTIUNO

Qué hacer en América Latina

• Ensayos sobre el presente americano con extensión mínima de 150 páginas y máxima de 300 • Primer premio de US \$ 5,000; segundo de US \$ 3,000; dos terceros de US \$ 1,000 cada uno • Se recibirán originales hasta el 31 de diciembre de 1979 • Los ensayos premiados serán publicados • Se fija un 10% sobre el precio de venta de cada libro en pago por derechos de autor.

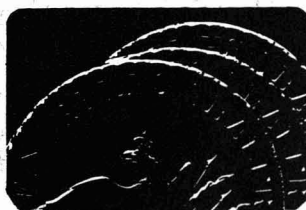
Solicite información adicional a
**Siglo XXI Editores: Apdo. postal 20-626
México D.F.**

Acumulación dependiente y subdesarrollo



**ANDRE
GUNDER
FRANK**

Teoría de la acumulación y del imperialismo en Rosa Luxemburgo



**TADEUSZ
KOWALIK**

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

Agencia Guadalajara
Federalismo 958 / Sur 12-60-37
Guadalajara, Jal.

en su próximo número la

revista de la

universidad de méxico

publicará

- una entrevista con **juan rulfo**
- **juan rulfo** ante la novela contemporánea
- **felipe gonzález**: el partido socialista obrero español
- **alfredo bryce echenique**: tantas veces pedro
- **javier sologuren**: **martín adán**
- poesía de **j. eielson**
- las columnas de **oviedo**, **illescas** y **cardoza**
- crítica sobre **cardoza** y **aragón**, **bostelman**, **gutierrez vega**,
- **hoffmann**, **gore vidal**, **mariátequi**

a la venta en las principales librerías, la planta baja de la torre de rectoría y minipuestos de ciudad universitaria.
ventas y suscripciones en el departamento de distribución de publicaciones de difusión cultural, **adolfo prieto** 133,
col. del valle, méxico 12, d.f.

Antonio Deltoro

Adivinanza

**Un muñón que apalea ridículamente el aire como timón borracho.
Una cicatriz en picada, herida de cielo.
Un ángel sin afeitar, lleno de pavor y de grandeza,
cojea del ala que le queda,
vuela de costado como sordo perdido en una fiesta.**

**Rocas, alcohol, una habitación, el metro,
las calaveras redondas de tanto hartazgo,
la cama deshecha, unos algodones sanguinolentos.
Un chivo lo mira con extrañeza, todavía su boca llena de hierbas,
afuera una segunda barba, hecha de plumas, de sangre de ángel,
de flores, de trapos, de borrachera.**

Antonio Deltoro (México, 1952), economista, ha publicado ya un libro en *La máquina de escribir*.



eduardo ge. efe.