JORGE BARUDY:

TORTURA Y EXILIO

POESÍA DE ELIZABETH BISHOP Y OSCAR HAHN

ERICH FROMM: SOBRE EL PSICOANÁLISIS

SERGIO FERNÁNDEZ: SOBRE ASTURIAS

PUERTO RICO EN LA HORA CERO

FERNANDO DEL PASO DESDE LONDRES

BRYCE, ÁLVAREZ, ILLESCAS

REVISTA DE LA

UNIVERSIDAD DE MEXICO

ULA[illegible]
GONZÁLE[illegible]ÓN
ALTI[illegible]D
22[illegible]

JUA[illegible]
GARCÍA PONCE:
RITO

CRÍTICA:
MARICHAL,
KREHM,
WELLES, MIRÓ,
REVUELTAS

NOVIEMBRE DE 1979

20 PESOS

SUMARIO Volumen XXXIV, número 3, noviembre de 1979

Elizabeth Bishop
El arte de la pérdida, **1**
Ernesto González Bermejo
Tortura y exilio. Rehacer al hombre, **2**
Ulalume González de León
Altitud 2240. De L'Isle Adam – Mallarmé – Poe, **9**

Sergio Fernández
La nostalgia del paraíso, **20**

I Juan García Ponce
Rito

José Luis González
Puerto Rico en la hora cero, **29**
Fernando del Paso:
Carta desde Londres, **32**
Federico Álvarez:
Desde España, **33**
Alfredo Bryce Echenique:
Desde París, **35**
Carlos Illescas:
Disparatario, **36**
José Miguel Oviedo:
Crítica al sesgo, **38**
Lya Cardoza
La vuelta al mundo, **40**
Gustavo García:
Cine, **41**
Horacio López, Guillermo Sheridan, Mercedes de la Garza,
Lecturas, **44**

Libros

Tina Modotti: un rostro más grande que su máscara, **50** / *Cuerpo a cuerpo*, **51** / José Revueltas entrega inmediata y razonada, **52** / ¿Podría usted quitar sus dientes de mi cuello?, **53**
Tercera de forros:
Oscar Hahn, *Tres poemas*

Portada:
Fotografía de Jorge Pablo de Aguinaco

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
Organo 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: Lic. Roberto Damián Arriaga

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

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

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

ELIZABETH BISHOP

EL ARTE DE LA PERDIDA

CASABIANCA

El amor es el muchacho sobre la cubierta ardiente
del barço tratando de recitar "El muchacho sobre
la cubierta ardiente". El amor es el hijo,
de pie, tartamudeando
mientras la desdichada nave se hunde envuelta
en llamas.

El amor es el muchacho obstinado, el barco,
incluso los marineros naufragantes, a quienes
también les gustaría estar en un estrado escolar,
o tener una excusa para permanecer
sobre cubierta. Y el amor es el muchacho
ardiente.

INSOMNIA

La luna en el espejo del armario
contempla un millón de millas
(y quizá, con orgullo, a sí misma,
pero nunca sonríe, nunca)
distante y más allá del sueño, o
tal vez duerma de día.

Al desamparado Universo,
ella le ha dicho que se vaya al infierno,
y ha encontrado un cuerpo de agua,
o un espejo, en el cual habitar.
Así que envuélvela con cuidado en una telaraña
y déjala caer en el pozo

en ese mundo invertido
donde la izquierda es siempre la derecha,
donde las sombras son realmente el cuerpo,
donde pasamos toda la noche en vela,
donde los cielos son tan profundos
como el mar, y tú me amas.

UN ARTE

No es difícil adquirir maestría en el arte de la pérdida;
tantas cosas parecen estar destinadas a perderse
que su pérdida no es un desastre.

Pierde algo cada día. Acepta la pena de perder
las llaves de la puerta, la hora gastada inútilmente.
No es difícil adquirir maestría en el arte de la pérdida.

Practica entonces perder cada vez más cosas,
cada vez más de prisa: lugares, nombres, y el sitio al
que
habías planeado viajar. Ninguna de estas pérdidas
sería desastrosa.

Perdí el reloj de mi madre. ¡Y mira! la última, o
casi la última de tres casas que he amado ha
desaparecido.
No es difícil adquirir maestría en el arte de la pérdida.

Perdí dos ciudades, encantadoras ambas. Y, más
vastos aún,
algunos reinos que poseía, dos ríos, un continente.
Los añoro, pero perderlos no fue un desastre.

—Incluso perderte (la burlona voz, un gesto
que amo) y no he mentido. Es evidente que
en el arte de la pérdida no es difícil adquirir maestría,
aunque pueda parecer a veces (*¡Escríbelo!*) un desastre.

Traducción:
Rafael Vargas

1

Elizabeth Bishop nació en Worcester, Massachusetts, y murió hace unas semanas en... No importa el sitio ni la fecha. En realidad, la biografía de un poeta comienza cada vez que se lee uno de sus poemas.

Hace algunos años, Elizabeth Bishop estuvo en México, participando en un programa de televisión en el que intervenían otros poetas: Octavio Paz, Joseph Brodsky, Vasko Popa, Alvaro Mutis.

En aquella ocasión leyó un poema: *Visits to St. Elizabeths*. su visión de "la casa de locos" donde se recluyó a Pound. Así la recordamos, leyendo, la figura inclinada en la lectura del mundo.

ERNESTO GONZÁLEZ BERMEJO

TORTURA Y EXILIO

REHACER AL HOMBRE

Jorge Barudy es un joven (30 años) y brillante neuropsiquiatra y psicoterapeuta chileno que se cuenta entre los principales animadores del "Colectivo Latinoamericano de Trabajo Psico-social" que hace tres años realiza una labor formidable en Bélgica: el estudio y la acción curativa de los exiliados con problemas psicológicos como consecuencia de la represión en América Latina. Ese trabajo se extiende a los hijos de los exiliados y se difunde en una revista (Franja) que ha tenido una exelente acogida en el exilio latinoamericano en Europa.

Barudy, que ha hecho una intensa experiencia como terapeuta —lleva atendidos unos sesenta casos de extorturados— y ha participado activamente en los distintos frentes de trabajo del Colectivo, habla aquí de la organización y programas que se han dado, de lo hecho y lo por hacer, de los factores psicosociales que pueden perturbar la salud mental del exiliado (extendiéndose en la metodología de la tortura y las condiciones del propio exilio).

—¿Cuándo y con qué propósito surge el Colectivo Latinoamericano de Trabajo Psico-social?

—Surge en agosto de 1976, en la ciudad de Lovaina, en Bélgica. Nuestro propósito desde el comienzo fue desarrollar un programa comunitario para el tratamiento y la prevención de los problemas psico-sociales originados por el exilio latinoamericano.

—¿Cómo está constituido el Colectivo?

—Se trata de un grupo interdisciplinario formado por profesionales y voluntarios de la comunidad latinoamericana en el exilio: psiquiatras, psicólogos, médicos, sociólogos, licenciados en historia, profesores, técnicos de comunicación social, asistentes sociales, etc.

—¿Tienen relación con las instituciones belgas?

—Sí, nuestro programa está bajo la supervisión académica de la Universidad Católica de Lovaina (KUL) a través del profesor de neuropsiquiatría Frans Baro, quien es también Director del Instituto de Psiquiatría "Kamillus-Beirbeek", y Consultor de la OMS.

—¿Cuales son los objetivos generales del programa del Colectivo?

—Nuestro propósito es tratar de prevenir los desórdenes psíquicos, consecuencia de la situación represiva que existe en ciertos países latinoamericanos como Chile, Argentina, Uruguay, Bolivia, Brasil —y que existía en Nicaragua— donde la persecusión política y la tortura son utilizados sistemáticamente como formas de gobierno. Eso deja secuelas a veces graves entre los exiliados.

Nos proponemos también tratar y prevenir los desajustes personales y los problemas sociales que se derivan de la propia situación del exilio por el choque con una cultura y una realidad diferentes donde los exiliados pertenecen a un grupo minoritario y sufren una crisis de identidad.

—¿Y la meta, cuál es?

—Procurar que la comunidad exiliada alcance lo que podríamos llamar "integración crítica" al nuevo medio. Se trata de lograr un encuentro y un diálogo con el pueblo de acogida, defendiendo el derecho, no sólo a "ser diferentes" sino a mantener el proyecto político de liberación de los oprimidos del continente latinoamericano.

Por un lado se trata, entonces, de mantener la identidad sociocultural latinoamericana y por otro de hacer el esfuerzo de encontrar situaciones y puntos de encuentro con las comunidades de Europa. Es la manera de que los exiliados puedan dar su experiencia y recibir, críticamente, el aporte europeo.

—¿Cómo está estructurado el Colectivo?

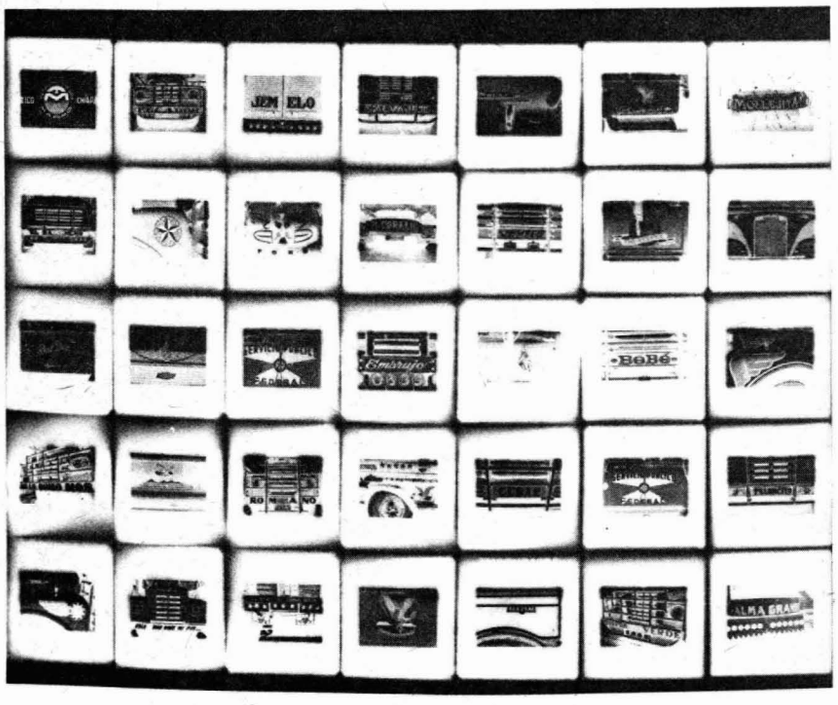
—Tenemos tres grupos de trabajo: "Terapia", "Niños" y Comunicaciones", que edita nuestra revista: *Franja*.

—Empecemos por "Terapia" ¿en qué consiste su trabajo?

—El grupo "Terapia" acoge, ayuda y da acompañamiento social y psicológico a los refugiados que llegan. Realiza sus actividades a través de dos Centros de Intervención Psico-Social, uno en Lovaina y otro en Bruselas.

—Usted habló de "acciones preventivas" ¿cuáles son?

—Antes que nada combatir las causas de los problemas que traen los exiliados: combatir la represión, el uso sistemático de la tortura y la violación de los derechos humanos en América Latina. Por otro lado intentar la modificación de la difícil realidad del exiliado latinoamericano en Europa me-



2 FOTOGRAFIAS DE JORGE PABLO DE AGUINACO

Ernesto González Bermejo. Escritor y periodista español. La *Revista de la Universidad*, ha publicado recientemente sus entrevistas con Rulfo y Fonseca Amador.

diante la organización, la concientización y el aprovechamiento de la creatividad y de los recursos humanos de la propia comunidad, sumado al apoyo material y humano de organizaciones y personas europeas.

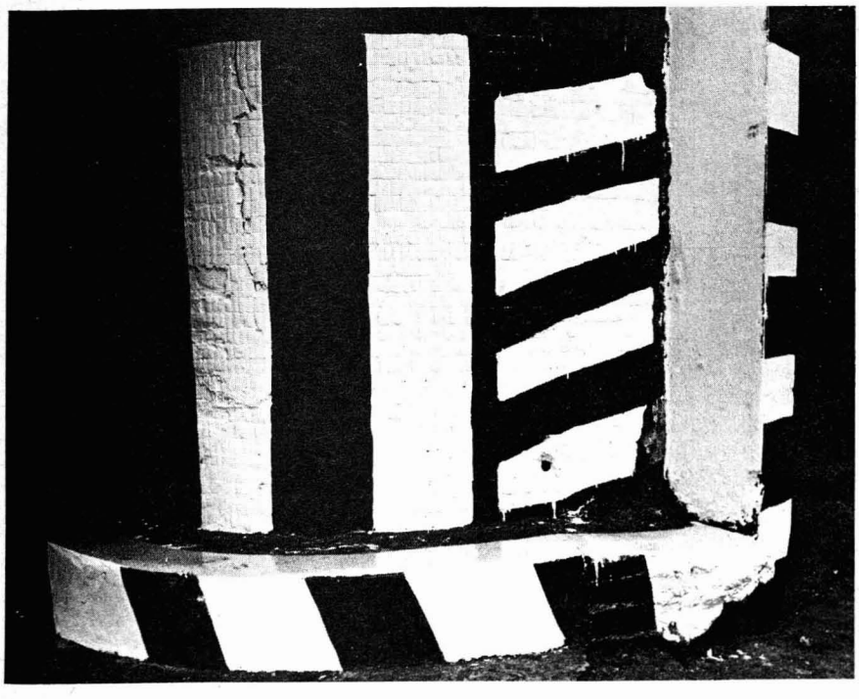
—¿Cómo se concretaron esos propósitos, mediante qué actividades?

—En lo que se refiere a la lucha contra el aparato represivo latinoamericano hemos participado en numerosas reuniones organizadas por Amnesty International en Bélgica y Alemania, en encuentros convocados por la Iglesia Católica (también en Bélgica y Alemania), en acciones de sensibilización en la Parroquia Universitaria de Lovaina, en Jornadas de Solidaridad con la Iglesia Católica Chilena; en los cursos del profesor Baro, en Jornadas del Centro Social Protestante de Bruselas.

—Ustedes han publicado también trabajos de investigación sobre la problemática del exiliado, ¿cuáles?

—Hemos publicado "Los problemas psíquicos provocados por la tortura en los refugiados políticos chilenos y latinoamericanos"; "Nuestra lucha: anular el impacto de la represión y el exilio latinoamericano"; "La carrera moral del prisionero político: un análisis desde el punto de vista de la psicología social de la experiencia de prisión y sus efectos psicológicos".

Además hemos participado en conferencias de prensa, entrevistas en radio y televisión; hemos publicado artículos en revistas y diarios europeos; hemos publicado un libro *La Fabbrica della Tortura*, editado por Giorgio Bertani en Italia, entre otras cosas.



Los trabajos de investigación los hemos presentado a diferentes congresos médicos y psiquiátricos realizados en Praga, Trieste, Stransbourg y Londres.

—¿Y en relación al segundo punto: modificar favorablemente la realidad en que se encuentra el exiliado?

—En cuanto a este punto hemos realizado actividades tendientes a facilitar el reencuentro de los miembros de la comunidad latinoamericana, permitiendo la discusión de los problemas, la reflexión sobre sus causas y la elaboración de planes para superarlos. Hemos hecho trabajos de información y animación de grupos alrededor de esa problemática, no sólo con exiliados en Bélgica sino también en Suecia, Alemania, Francia, etc.

—¿Y en cuanto a la labor curativa del exiliado con problemas psíquicos?

—Este trabajo se realiza a través de la acción conjunta y global de psiquiatras —utilizando la terapia química y la eventual hospitalización, psicoterapeutas (psicólogos y psiquiatras), asistentes sociales y organismos de ayuda social.

Hemos hecho y hacemos terapia individual a los refugiados con una descompensación psíquica aguda o un trastorno psíquico de evolución crónica a través de las consultaciones neurológicas, consultas de orientación, terapia corta o focal —centrada en la demanda concreta del paciente— y terapias largas y profundas. Estas últimas están dirigidas a intentar convertir las crisis psicológicas de los pacientes en un elemento de crecimiento personal. Se usa sólo cuando el refugiado está de acuerdo en seguir el proceso, después de haber logrado la compensación de los síntomas por los cuales consultó.

Hacemos también terapia de parejas, a partir de una demanda expresa con la intención de ofrecer un espacio de seguridad donde la pareja pueda discutir y enfrentar sus conflictos, mejorar su comunicación, bien para que se produzca un reencuentro, bien para que si es inevitable la separación, se haga con el menor costo posible.

—¿Y terapia familiar?

—También hacemos, con la intervención de uno o dos terapeutas en el interior de un sistema familiar en crisis. Esa terapia está destinada a reestructurar y cambiar modelos de interacción entre los miembros de la familia, mejorar la comunicación entre ellos, y liberar de su rol al paciente o los pacientes señalados como enfermos por los demás.

También tenemos un servicio terapéutico especial para refugiados que padecen trastornos psíquicos y que residen en otros países, y un programa conjunto con el Alto Comisionado de las Naciones Unidas dirigido a ayudar a los refugiados políticos con problemas psíquicos a salir de los países de paso (Argentina, Brasil, Colombia, Perú), acogerlos en Bélgica y brindarles la ayuda psicológica que requieren.

—Usted me habló del "acompañamiento social" ¿en qué consiste?

—Son intervenciones destinadas a cambiar y/o utilizar las condiciones ambientales con fines terapéuticos. Por medio de asistentes sociales o voluntarios de la comunidad (belga y latinoamericana) o bien de los mismos psicoterapeutas. Intervenimos para, por una parte, controlar o modificar influencias perturbadoras en el centro de trabajo, en la escuela, las organizaciones de acogida, y, por otra, para conseguir condiciones sociales que permitan apoyar la acción terapéutica como la ayuda financiera, cursos de lengua, alojamiento, etc.

—Tengo entendido que ustedes se han ocupado específicamente de la problemática de la mujer en exilio. ¿Cómo?

—Lo hemos hecho en grupos terapéuticos, uno que funcionó en noviembre-diciembre de 1978 y otro en marzo-mayo de 1979. Estos grupos de encuentro se propusieron ser un lugar de reflexión sobre las vivencias de la mujer en cuanto tal, sobrepasando el nivel más general, político y social. Buscábamos favorecer el desarrollo personal a travéz de una discusión colectiva, posibilitar la toma de conciencia de una visión crítica del ambiente personal y social, proporcionar un espacio a aquellas mujeres que normalmente no participan en actividades de la comunidad.

LAS MARCAS INVISIBLES DE LA TORTURA

—Quisiera que me hablara del problema de la tortura, visto a través de la experiencia que usted ha hecho con sus pacientes exiliados.

—Lo primero que hay que decir que un alto porcentaje —el sesenta por ciento, según cálculos autorizados— de los exiliados ha sido torturado. Y que la tortura ha dejado en ellos secuelas de diferente grado de gravedad.

La tortura, en América Latina, no está limitada a un pequeño número de casos individuales o destinada a objetivos limitados, sino que alcanza un grado de generalización jamás conocido anteriormente y se inscribe en la historia de numerosos países latinoamericanos como un instrumento necesario de dominación y como un método de gobierno.

—Puede decirse que el aparato represivo latinoamericano ha venido perfeccionando con el tiempo sus técnicas de tortura, que se ha pasado a grados de mayor refinamiento y, en consecuencia, de mayor daño eventual sobre el torturado ¿es así?

—Es así. Podemos percibir una tendencia clara a sustituir la tortura física que deja huella visible por una manipulación psicológica refinada asociada al uso de drogas.

Hay una tortura física que podríamos llamar *salvaje* que es aplicada indiscriminadamente, sin importar del sujeto que se trata: no se hace diferencia ni de sexo, ni de edad, estado de salud o tipo de acusación; se aplica masivamente y deja marcas visibles, y provoca una mortalidad importante. El otro tipo de tortura física, *la selectiva progresiva*, es planificada después de una evaluación global del sujeto; en general no deja huella visible y tiene un menor riesgo de mortalidad.

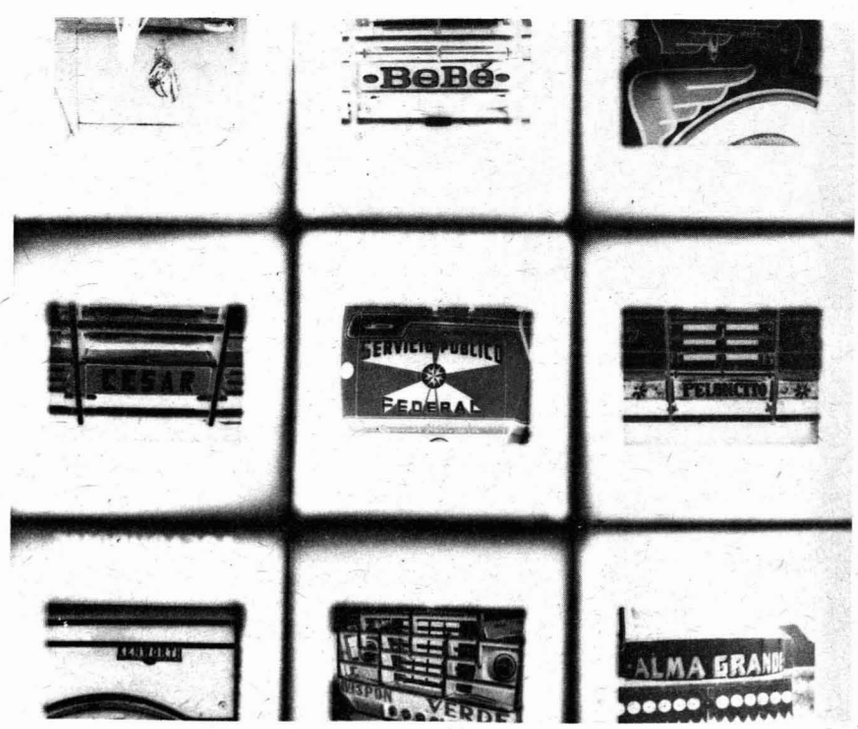
—¿Y la tortura psicológica?

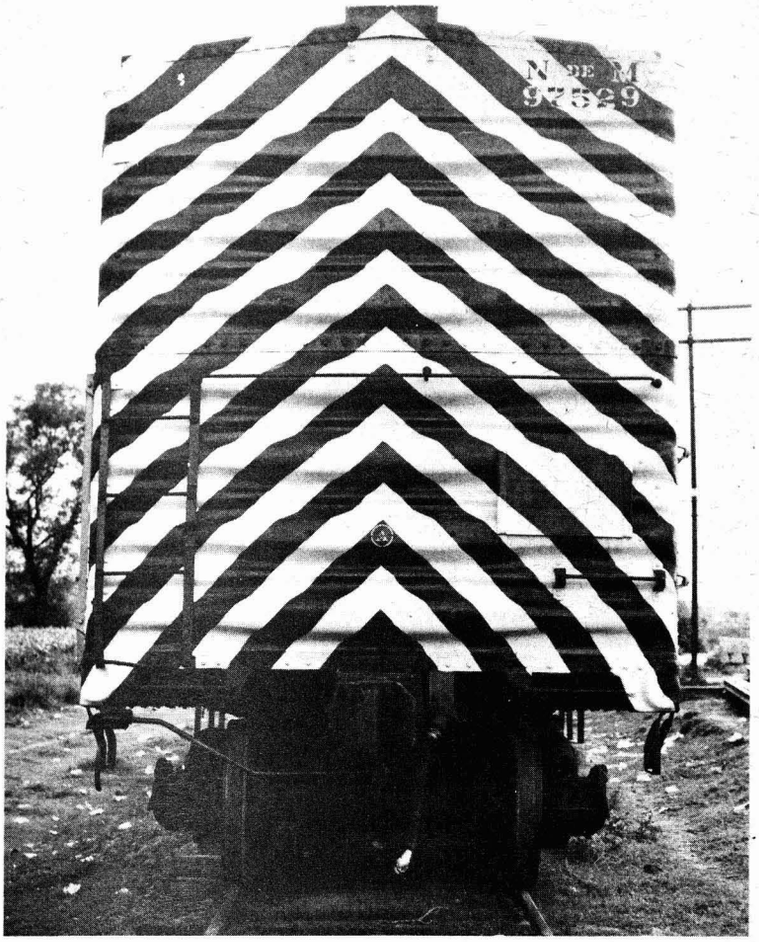
—También hay dos tipos: una *inespecífica* con empleo de técnicas psicológicas que han sido tradicionalmente utilizadas por el sistema represivo como las amenazas, la incomunicación, los simulacros de ejecución, la humillación, etc. y otra psicológica, *específica refinada*, en la que se utilizan progresivamente técnicas derivadas del dominio de la psicología como la privación sensorial, la alteración del ritmo del sueño, técnicas de condicionamiento, hipnosis,, empleo de drogas, de rehenes, etc.

Cualquiera sea el método de tortura empleado está generalmente acompañado desde el principio por un procedimiento de fondo tendiente a debilitar física y psíquicamente a los detenidos, de manera sistemática se trata de destruir las defensas que habitualmente utiliza la víctima para mantener su moral. La semiprivación de alimentos y agua, exposición a la intemperie, privación de sueño, rechazo de atención médica, enfermedades provocadas, ausencia de higiene, ejercicios físicos debilitantes y mantención de posturas forzadas, interrogatorios prolongados en condiciones de tensión extrema, aislamiento: ese es el telón de fondo que acompaña el encarcelamiento y el interrogatorio de cada detenido político en América Latina.

—¿En cuanto al uso de las drogas en la tortura?

—La tortura farmacológica tiene por finalidad provocar un estado tal que la víctima no pueda





controlar voluntariamente sus respuestas. Varios de nuestros pacientes nos han señalado el uso de drogas en la tortura como el *pentotal*, que por el estado euforizante que produce lleva a aumentar la locuacidad de la víctima y hace desaparecer artificialmente la desconfianza frente a los interrogadores, y la *scopolamina* que por su efecto bloqueador de las comunicaciones entre los centros de la memoria, la palabra y la voluntad, colocaría al sujeto en la imposibilidad técnica de mentir. Se da también el uso de medicamentos con efectos *curarisantes* que provocan contracciones extremadamente dolorosas, al mismo tiempo que una parálisis de la musculatura respiratoria. La respiración se hace cada vez más difícil y la víctima se transforma en espectador consciente de su propia agonía. Se da entonces oxígeno y si el torturado no colabora se le vuelve a aplicar la droga.

—Desearía que resumiera las secuelas que ha dejado en los pacientes que usted trató la aplicación de estos distintos tipos de torturas.

—Muchos compañeros viven hoy sus pasadas experiencias de tortura y encarcelamiento con los mismos sentimientos de consternación, angustia y terror. La experiencia traumática objetiva que significó estar encarcelado, vejado, incomunicado y torturado, así como la pérdida de seres queridos y el haber estado bajo la posibilidad de morir o de ser delatado por alguno de sus compañeros que cayeron detenidos con él, produce en el sujeto una vivencia de angustia, temor que muchas veces se convierte en terror, inseguridad, culpabilización, actitudes ambivalentes de odio y temor frente a sus verdugos, de impotencia por no poder canalizar su agresividad contra sus opresores.

Esas experiencias pasadas y sus vivencias están hoy presentes con la misma nitidez en el actuar, pensar y soñar de los ex-torturados y marcan masivamente el discurso de las personas que nos consultan. La vivencia angustiante se exacerba en el presente cuando el sujeto está enfrentado a situaciones de la vida cotidiana que de alguna manera presentan cierta similitud con las experiencias pasadas. Este es el caso de algunos de nuestros pacientes en los que el contacto con la policía o los funcionarios gubernamentales del país de acogida, la sola presencia de un uniformado o el contacto con un sujeto autoritario, desencadenan una crisis de angustia y de temor. Un ex-torturado comenzó a tener esas crisis cada vez que tenía que viajar en tren y el inspector le pedía su boleto para revisarlo.

—¿Qué otras situaciones traumáticas ha podido ver en su consultorio?

—La incomunicación prolongada a que han sido sometidos los prisioneros deja secuelas. La incomunicación tiene por objeto privar al individuo del sostén que encontraría en sus compañeros. Llega a tales grados que un paciente nos decía que después de estar una semana aislado y permanentemente con una venda en los ojos, lo único que deseaba era que de nuevo lo llevaran a la sala de interrogatorio porque le importaba menos el dolor de la tortura que no poder hablar con alguien. Estos ex-torturados generalmente no pueden estar solos; la soledad —aun por periodos breves— les provoca una crisis de angustia y tienen que buscar compañía.

El haberse sentido dependiente del torturador, en cierta fase de la tortura, es una autorrevelación del ex-torturado, cargada de angustia, culpabilidad y agresividad. Una de mis pacientes después de una semana de tortura con golpes y aplicaciones de electricidad— se la aplicaban colgada—empezó a diferenciar a uno de sus torturadores que le hablaba con amabilidad y que se mostraba comprensivo. Poco a poco fue sintiéndose cada vez más dependiente de ese sujeto y llegó a suplicarle que la ayudara, que ella lo ayudaría a él. El hecho de haberle entregado alguna información la llena de angustia y tiene un gran sentimiento de culpabilidad obsesionante.

La tortura con electricidad tan frecuente —que provoca la sensación que algunos autores describen como "trituración interna"— deja secuelas que acompañan a la víctima por un tiempo difícil de limitar. Una de mis pacientes vuelve a tener las pérdidas de conocimiento que le provocó la electricidad: nunca sabe cuándo le va a suceder, puede ser un recuerdo que la provoque, una nota musical; tiene la impresión de que va a ponerse a aullar, a gritar, de que no podrá soportarlo; no resiste ver ciertos espectáculos, escuchar ciertas músicas: el momento en la tortura le vuelve con toda nitidez.

—La violación y algunas otras formas de tortura sexual son también bastante corrientes ¿qué traumas

específicos han dejado en sus pacientes?

—Sí, este tipo de tortura aparece en casi todos los relatos de nuestros pacientes. En algunos casos el nivel de degradación de los torturadores llega a niveles difíciles de imaginar produciendo traumas profundos en la víctima. La degradación sexual es parte de la metódica de la tortura tendiente a demostrar a la víctima que el resistirse a colaborar significa para ella un ultraje a su amor propio y a su dignidad. Las víctimas de esta tortura manifiestan posteriormente, con bastante frecuencia, impotencia sexual y en el caso de mujeres violadas un rechazo físico al acto sexual, insommio, pesadillas y crisis de angustia.

CON LAS RAÍCES AL AIRE

—¿Cuáles son los trazos psicológicos que caracterizan la situación del exiliado político?

—Es evidente que un individuo sometido a los mecanismos represivos que venimos de describir —y que, como decíamos, atañe a un alto porcentaje de los casos— va a enfrentar el exilio en un estado de mayor vulnerabilidad y de sensibilización que conlleva también un riesgo mayor de trastornos psíquicos. La tendencia a desarrollar actitudes regresivas, a asumir conductas de aislamiento o desconfianza frente al medio, es mucho más grande en la misma medida en que la obligación de migración es violenta.

El exilio político prolonga la situación de stress vivida en el país de origen, provoca una crisis fundamental en la historia del individuo en tanto que ser-en-el-mundo y en tanto que sujeto existencial.

—Fundamentalmente, ¿por qué?

—Porque en su funcionamiento psíquico individual y social normal las personas actúan al interior de ciertos cuadros de referencia coherentes. Esos cuadros de referencia estructuran su situación en una dimensión de espacio y de tiempo.

El sujeto que vive la situación de exilio se enfrenta a una ruptura brutal de sus propias coordenadas, de su marco propio de referencias. Se produce una modificación radical de la manera de funcionar que tenía en el pasado.

Hay un desequilibrio entre las dificultades que confronta y los recursos de que dispone para superarla. Este desequilibrio trastoca su organización psíquica y sus formas de relación social. Lo pone en crisis y esa crisis dificulta en él la utilización "racional" de los mecanismos de adaptación positivos y genera sentimientos de malestar, miedo , angustia, culpabilidad o vergüenza. Le provoca una sensación de *impotencia* ante la nueva situación.

—Qué consecuencias tiene para el exiliado la ruptura de su eje de referencias?

—El exilado queda en una situación de "desenraizamiento". Deja de ser una persona reconocida por un grupo social determinado que le había dado un status y roles a jugar en su contexto histórico. Las personas integradas a las luchas sociales de su país de origen —la mayoria de los casos que tratamos— ven contrastar su compromiso del pasado con la inmovilidad forzada y a primera vista, sin salida, a que lo somete el nuevo medio.

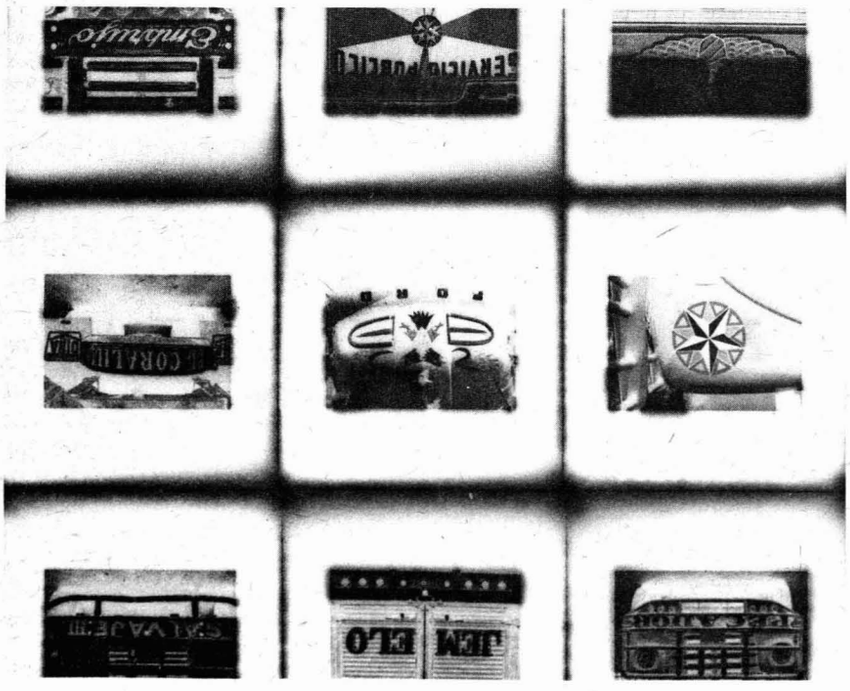
El exiliado recibe el medio como "extranjero", como el sitio donde se desarrolla la historia de otro, donde él sólo puede proyectar su mundo fantasmático. Se retrae y así se priva de los lazos con el mundo exterior necesarios para su equilibrio y desarrollo personales.

—Es de suponer que este rechazo del nuevo medio es lo que lleva a refugiarse en su propia colonia de compatriotas llegando a constituir verdaderos "ghettos".

—Así es: la creación de estos "ghettos" corresponde a la necesidad de seguridad y de preservación de la propia identidad, pero también agudiza la ruptura con el medio y acentúa de contragolpe la crisis de identidad que vive el refugiado político.

—¿Por qué resultan tan frecuentes las crisis familiares entre los exiliados?

—En la medida en que los aportes del medio son menos gratificantes para el sujeto, el mundo exterior permite cada vez menos una metabolización de la angustia y de la frustración, el sujeto va a mostrarse más y más exigente frente a su medio familiar pidiendo más gratificaciones que las habituales. Así, los cónyuges están atrapados en un juego de exigencias familiares mutuas, cuyas raíces se le escapan la mayor parte del tiempo. De esta manera no es sorprendente que se manifiesten rupturas conyugales, cuyo dramatismo es acrecentado



por el hecho mismo del exilio.

—¿Cómo se manifiesta el problema del tiempo en el exiliado?; el peso del pasado es enorme.

—El pasado está cargado de un gran peso de nostalgia, de culpabilidad, de proyección de efectos hostiles. El pasado invade el presente, estimula una carga agresiva importante. Esa agresividad a veces se dirige hacia el sujeto mismo (culpabilización),a veces hacia el mundo exterior (acusación, desconfianza). Hay personas que tienen tendencia a idealizar su pasado, lo que les ayuda aún menos a integrarse de manera crítica a la sociedad que los rodea.

—¿Y el futuro?

—El futuro está bloqueado y paralizado en el presente. El sujeto no vive el futuro inmediato, zona de actividad y de expectativa, ni el futuro mediato, zona de deseo y de esperanza. A veces el exiliado proyecta su deseo en una zona imaginaria de un futuro irreal.

—¿Cuáles son las reacciones más frecuentes a esa situación del exilio?

—Hay reacciones más o menos generales y reacciones particulares, específicas que dependen de la historia de la persona —su mayor o menor fragilidad psíquica— su grado de formación política y profesional, su origen de clase, su edad y su antiguo status social. Pero sí podemos señalar que el nivel de formación ideológica del exiliado, medido por su adhesión y consecuencia a un proyecto político liberador y su sentimiento de pertenencia a una lucha histórica y universal —la del proletariado— refuerza su cohesión psicológica y disminuye el riesgo de enfermedad.

—Con todo, la situación del exiliado no es estática ¿podría delimitar usted las distintas etapas por las que atraviesa un exiliado, en términos generales?

—Las primeras semanas en el país de acogida presenta una reacción de desconfianza frente a lo que lo rodea, desde los habitantes del nuevo país, a sus propios compañeros. A veces esta vivencia contiene rasgos paranoides, es decir, se siente perseguido; vive una amenaza a su identidad frente al nuevo sistema de valores y costumbres de la sociedad de acogida y también por el comportamiento y modo de vida de los compañeros que llegaron antes que él. El desconocimiento del idioma (no poder comunicarse) agrava su tremendo sentimiento de soledad y temor a lo desconocido.

Le sigue un periodo de tranquilidad relativa. El exiliado comprende que las amenazas son más bien producto de su propias fantasías, siente "alivio" y se abre prudentemente al medio.

Pero viene luego una etapa de desaliento y depresión cuando lo anterior se revela como una ilusión, una idealización sin contenido real que rápidamente es traída a la realidad por el cúmulo de dificultades que debe enfrentar. La sociedad de acogida está lejos de ser una "madre amamantadora", es un complejo burocrático, difícil de dominar, percibido como deshumanizado, hostil, es incluso racista y marginalizante.

Finalmente llega al período de integración por un proceso paulatino y difícil mediante el cual la persona en exilio va aceptando el conjunto social de acogida a la vez que preserva su identidad propia. Es lo que nosotros llamamos *"integración crítica"*: aceptar la realidad del exilio, es decir, aprender una nueva lengua, incorporarse al proceso productivo para subsistir, etc. pero desarrollando nuestra cultura y costumbres y aprovechando el período para crecer individual y socialmente para mantenernos consecuentes con nuestro compromiso militante.

EL NIÑO: UNA CRISIS DENTRO DE OTRA

—Usted me decía al principio que otro sector del Colectivo se ocupaba del niño hijo de exiliado: ¿cuál es la problemática que presenta?

—El mundo del niño latinoamericano trasplantado a Europa está coloreado por un cúmulo de vivencias no gratas, de experiencias difíciles. La pérdida de su mundo infantil de ayer: su casa, sus amigos de barrio, sus abuelos, su perro, sus juguetes, etcétera, pueden adquirir una gran dimensión en la medida que pasa a vivir a un país extraño, debe aprender una lengua diferente a la de sus padres y tener que confrontarse con valores culturales diferentes.

Es más, el niño vive su crisis dentro de otra gran crisis, la de sus padres y la de la comunidad de origen que, confrontados a nuevos patrones y roles, buscan las vías del equilibrio.

—Ese niño fue también afectado por la represión.

—Indudablemente: la persecusión, el cambio constante de domicilio, el haber presenciado el arresto de sus padres, la separación, la desintegración del núcleo familiar son experiencias traumáticas que, a pesar del tiempo transcurrido y la distancia, están aún presentes en la realidad del niño y pueden ser origen de angustia, inseguridad, alteraciones de conducta, trastornos psico-somáticos, etcétera.

Una estructura familiar rígida y autoritaria y los modelos de la escuela tradicional refuerzan y mantienen la angustia e impiden que el niño pueda integrar positivamente las experiencias traumáticas del pasado y superar las dificultades del presente.

—*¿Qué remedios presenta el programa del Colectivo?*

—Tenemos objetivos terapéuticos: proporcionar al niño un espacio que le permita superar sus experiencias traumáticas y contribuya al desarrollo de su personalidad en el prevenir y tratar los trastornos psíquicos provocados por el trasplante a una cultura diferente.

Objetivos educativos: favorecer el aprendizaje y el ejercicio de su lengua materna.

Y objetivos comunitarios: sensibilizar y movilizar a la comunidad latinoamericana sobre estos problemas, cuestionar los patrones autoritarios de la relación adulto-niño, dar a conocer en la sociedad de acogida la cultura latinoamericana a fin de sensibilizarla sobre los derechos de esta segunda generación de exiliados a mantener su identidad cultural, vincular nuestra experiencia con la de los hijos de los trabajadores extranjeros.

—*¿Cuáles son los instrumentos de esa política?*

—Los talleres infantiles que funcionan en Lovaina y Bruselas donde los niños autogestionan, crean, participan, se expresan libremente, hablan su lengua materna, a través del juego colectivo, la música, el baile latinoamericano, los títeres, los talleres de dibujo, cerámica, cocina, etc.

Allí el niño tiene la posibilidad de conocer una visión alternativa del mundo, en el que se le respeta, se le ayuda, se le desarrolla el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad, en un ambiente de cariño.

La otra actividad se centra en los campamentos de vacaciones —se han realizado tres: en agosto 77, julio 78 y julio 79—: son encuentos de adultos (miembros del grupo de trabajo y voluntarios) y niños, inspirados en los mismos principios de los talleres que permiten una convivencia más continua (que llega a los 15 días) y donde es posible compartir más estrechamente las experiencias y los conflictos cotidianos.

—*Dentro del grupo de trabajo "Comunicaciones", el Colectivo edita la revista* Franja *¿cuál es su cometido?*

—El primer número de *Franja* apareció el 15 de marzo de 1977. Su editorial hacía un llamado a la unidad de los latinoamericanos para constituir una comunidad que responda a la situación desventajosa y crítica que se plantea en el exilio.

Se trata de hacer una revista "para los exiliados latinoamericanos". Que hable de su problema. Que sea leída y comprendida. Que, incluso, sea escrita por exiliados.

La línea editorial que se traza la revista explicita su independencia de los partidos políticos. Se acepta la expresión de diversas tendencias de la izquierda latinoamericana. Se decide publicar lo que los exiliados escriben, aunque esto contenga deficiencias técnicas redaccionales.

Este era el punto de partida; con sucesivos balances críticos la revista ha llegado a ser lo que es hoy, más que una revista *para* una revista *de* los exilados latinoamericanos. Ha trabajado más de dos años sin interrupción. Ha logrado ser respetada y considerada como un medio de comunicación importante dentro del medio latinoamericano y europeo. Ha llegado a un período de maduración que le permite planificar su desarrollo a largo plazo.

—*¿Algo más?*

—Sí, precisarle que si una entrevista tiene que ser inevitablemente personalizada, las ideas expresadas aquí provienen de todos los compañeros que integramos el colectivo y han sido, de una u otra manera, expuestas en documentos elaborados en conjunto. Nuestra fuerza y la posible eficacia de nuestro trabajo proviene precisamente del hecho de que es colectivo. Son con esas acciones de conjunto de los exiliados que la derrota se constituye en un elemento básico de reflexión y maduración que permitirán, a largo plazo, un retorno a los orígenes, concreto y productivo.□

ALTITUD 2240

DE L ISLE-ADAM / MALLARME / POE

POR ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN

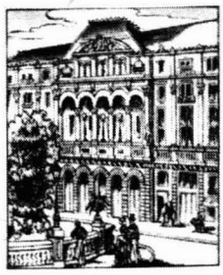
Lo que sigue nació de la relectura de *Véra*, que traduje en 1967. Este cuento de Villiers de L'Isle-Adam en el que una difunta se aparece a su viudo, convocada por "el Amor más fuerte que la Muerte", inspiró a Mallarmé el *Soneto* a otra desaparecida que inaugura sus *Hommages y Tombeaux* y evoca también a la *Ligeia* de Edgar Poe. La conjunción de los tres célebres nombres de los fantasmas femeninos unidos a su memoria, imantó recuerdos dispersos en la mía —la amistad entre Villiers y Mallarmé, sus afinidades literarias, su admiración por Poe— y se integró una historia, que es sobre todo un retrato del autor de *Cuentos crueles*, en la que también resurge el poeta norteamericano al que rindiera un verdadero culto la Francia literaria de entonces.

El doble exilio de Villiers. Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) vivió el exilio del escritor no reconocido que apenas puede sostenerse con su pluma y confirmó además su condición de excluido manteniendo en el misterio su vida privada. Aunque, curiosamente, emprendió una acción judicial para reinvindicarse como descendiente de un gran Maestre de la Orden de Malta, y también se dice que pretendió hacer válidos sus derechos al trono de Grecia, fue en todo un rebelde: harto de su clase, colaboró en 1871 con los *communards*, y sus cuentos encierran las más radicales críticas —más aún, proféticas, vigentes un siglo después cuando se ven agravadas las mismas taras de la sociedad de entonces—, contra el mundo moderno, la ciega adoración del progreso, la "contaminación" omnipresente de la publicidad, la crisis de valores e ideales en medio del materialismo y la moral de placer. Su ironía es más virulenta cuando la burguesía es su blanco. Pero los "burgueses" que satiriza pertenecen en realidad a cualquier clase social, son los "burgueses de alma". Denuncia sus prejuicios de clase, su hipocresía, sus deformaciones profesionales, su desmedido amor al dinero, la aridez de sus corazones, su indiferencia a los valores espirituales, todo lo que degrada a la persona humana; y es natural que manifieste, en contraste, su fe en otra aristocracia, la única reconocible, la del espíritu. Intenta entonces con sus "crueldades", sus transgresiones a la moral y las costumbres, sus detalles sádicos, sacudir a esos casi muertos (en un cuento, un café es pintado como una morgue), a los "jóvenes aburridos", "las bellas ociosas", a todo "espectro" incapaz de comprender el sentido de la vida. En una carta Mallarmé, cuenta "el éxito de risa loca" que tienen sus narraciones en casa de Leconte de Lisle:"... Ménard se metía debajo de los sofás, los otros enfermaron"; "haré con los burgueses lo que Voltaire con los clérigos, Rousseau con los aristócratas, Moliere con los médicos"; "en comparación, me dijeron, Daumier los adula servilmente; y, claro, yo parezco ponerlos por las nubes cuando en realidad los mato como a pollos". La verdad es que sus cuentos no son tan "crueles" (¿no les dio ese título sólo al final, *después* de llamarlos "morosos", "misteriosos", "enigmáticos"?). La eficacia de sus ataques, más irónicos que abiertos, es de índole literaria y radica en que finge exaltar lo que condena; por ejemplo, el genio de quienes inventaron "la publicidad celestial" para aprovechar incluso los "espacios estériles" del cielo, o la máquina de gloria, o la del sentido común, o el aparato para analizar químicamente el último suspiro; y también —aunque exalte en serio al amor—, la conciencia profesional de las putas o el realismo de los ricos en sus relaciones amorosas. Con ese fingimiento se salva, felizmente, de erigirse en moralista o predicador.

A tales protestas hay que sumar las literarias, contra el *realismo* y contra ciertos aspectos del *romanticismo*. "Los realistas", dice, "son los provincianos eternos del espíritu. Tienen razón, como la tiene el enterrador. Mas por mucho que fustiguen a sus rocines negros, no llegarán más allá del cementerio. Conocemos los cementerios tan bien como ellos pero también conocemos algo más, que ignorarán siempre". En los románticos, sólo critica cierta imaginación enfermiza y el sentimientalismo. Con visión más moderna, piensa que el artista es un falsificador (como *Félix Krull*) más que un emotivo que realmente siente lo que dice, y sueña con un distanciamiento despersonalizador en que el autor desaparezca para ceder su lugar a las pala-

Mallarmé

Ulalume González de León ha publicado un libro de poemas: *Plagio* y otro de relatos: *A cada rato lunes*, ambos en Joaquín Mortiz. Editorial ERA publicó recientemente sus notables traducciones de Lewis Carrol.



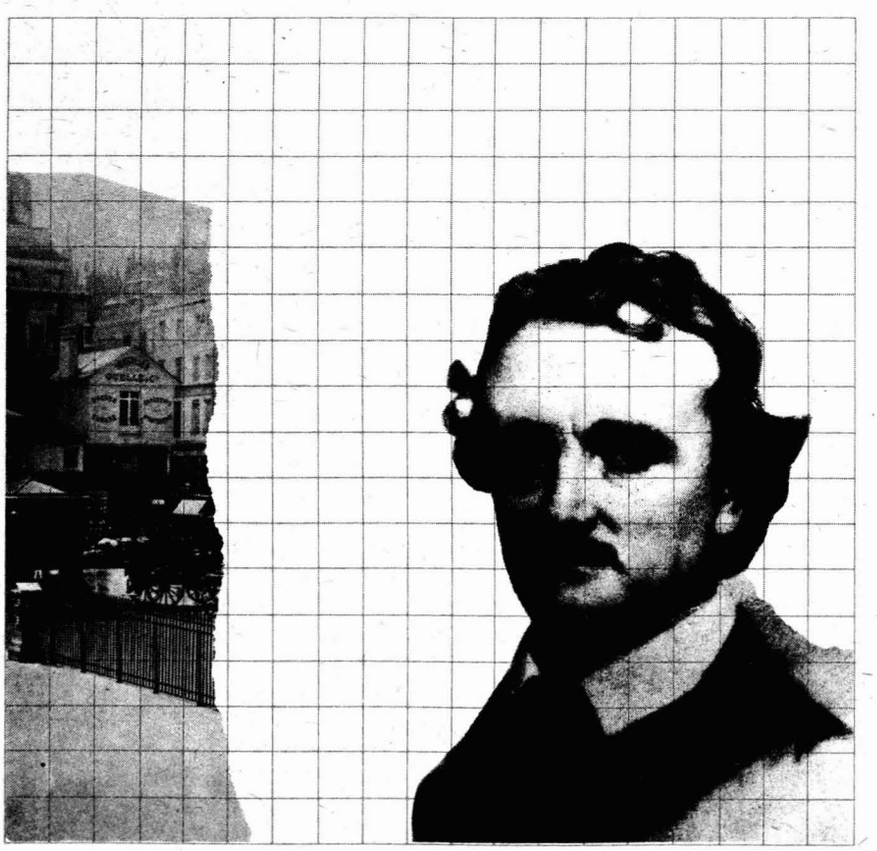
bras —pero no llega ni a Mallarmé, ni al que sería el "Tonio Kröger" de Mann (para el cual el escritor fracasa "si su corazón late al decir", si "le importa demasiado" lo dicho), y, lejos de desterrarse de su obra, se pinta en la mayoría de sus personajes. Consciente de la distancia entre sus teorías y sus realizaciones, se explica que la idea de la muerte, presente en *Véra* como en tántos cuentos suyos, no le parezca "cruel" sino liberadora, y que "se suicide", simbólicamente, en *Sentimentalisme*. Otros, sin embargo, tuvieron fe en él.

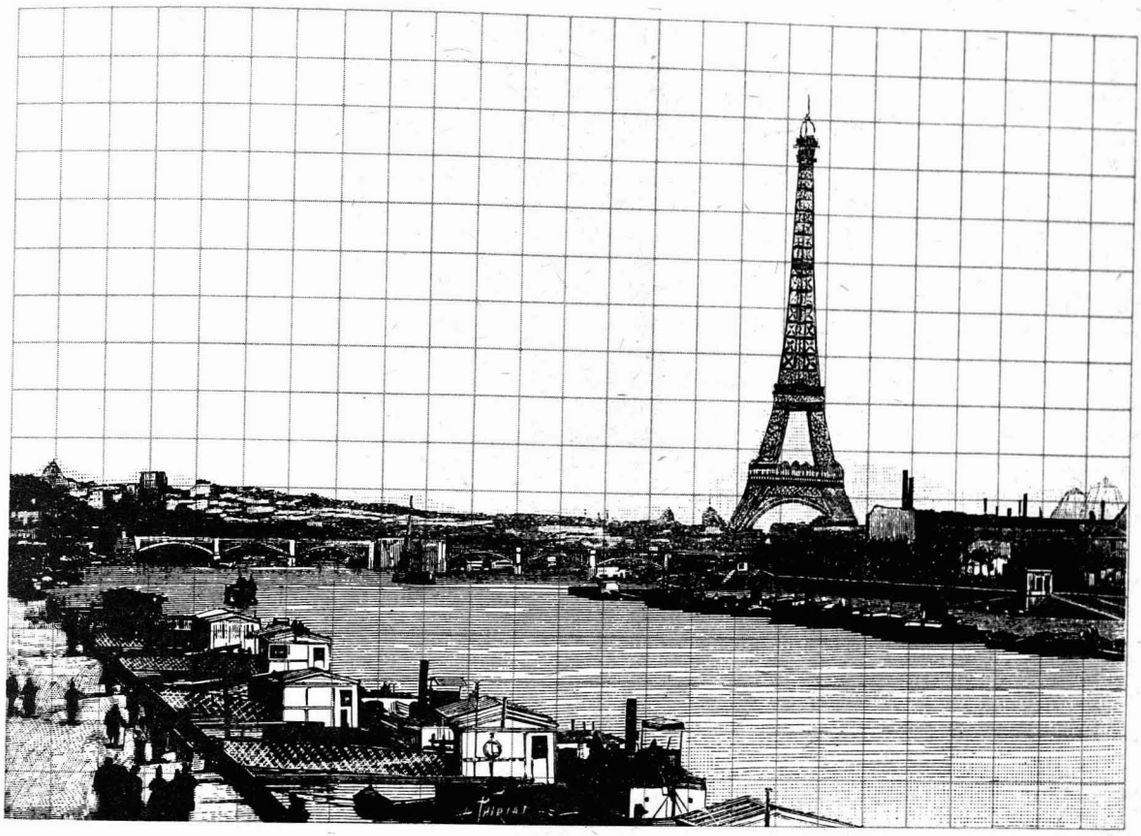
Entre sus admiradores, contribuyó principalmente a darle fama Joris Karl Huysmans, con su público aplauso incluido en *A rebours* (1890). Mallarmé, que ese mismo año elogió su capacidad de reducirse en el cuento a "apenas el tiempo de agotar un estado de ánimo", le escribía ya en 1883: "Negro y querido malvado,/ A toda hora, desde hace muchos días, leo los Cuentos; he bebido el filtro gota a gota (...) Ese libro, tan conmovedor porque hace pensar que representa el sacrificio de una vida a todas las *noblezas*, bien vale, acéptalo (y no es esta una apreciación mediocre), tántas tristezas, la soledad, los sinsabores y los males inventados para ti. Has puesto en esa obra una extraordinaria suma de belleza. ¡Verdaderamente la lengua de un dios en toda ella!". Ya antes de publicados los Cuentos, Flaubert había admirado su perfección formal. Y Valéry los reconocería más tarde. Con todo, en vida, Villiers es aplaudido por muy pocos y sólo en el momento en que el espíritu de su obra es parte integrante de la estética simbolista; su relativa fama se eclipsa cuando (hacia 1896, como lo señala A.W. Raitt en *V. et le mouvement symboliste* los simbolistas evolucionan hacia otra cosa: empiezan a aceptar, por lo menos provisionalmente, la realidad, que antes rechazaban; Verhaeren declara su fe utópica en el progreso, la pesadilla de Villiers; Gourmont exalta la sensualidad, que él rechazaba o contemplaba con tristeza; es ajeno a él el sistema ultralúcido de introspección que desarrolla Valéry; sus antiguos admiradores mueren. Pero no sería olvidado. Entre 1914 y 1931, *Mercure de France* publicó sus obras en 11 volúmenes; el neosimbolismo volvió a esgrimir el espíritu poético contra el mundo moderno; los surrealistas redescubrieron al Villiers cruel y sobrecogedor.

El hombre y su leyenda. Para compensar su aislamiento y su falta de fe en la obra, Villiers supo rodearse de un halo de leyenda. Como persona, produjo una impresión inolvidable en sus contemporáneos —Mallarmé, Banville, Régnier y todos los jóvenes "parnasianos"— y se encargó de ahondarla. En su conferencia de homenaje póstumo, Mallarmé dice que Villiers "siempre traía consigo una fiesta, y lo sabía"; y cita este autorretrato del cuentista: "Tenía yo razón, antaño, en manifestarme así, en la exageración —causada quizá por el agrandamiento de vuestros ojos de siempre— de un rey espiritual (...). Histrión verídico, ¡lo fue para mí mismo!, para aquel al que nadie alcanza dentro de sí, excepto en instantes como relámpagos (...); "en adelante lo advertiréis" (añade aludiendo a su eterno revés de misterio y silencio) "como si bajo cada una de mis palabras el oro codiciado y acallado en el reverso de toda locuacidad humana se disolviera ahora aquí, irradiado, en una veracidad de trompetas inextinguibles por su fanfarria superior". Completo este retrato con algunas frases más de la misma conferencia.

Esta comenzaba así: "Un hombre habituado a los sueños viene aquí a hablar de otro, que ha muerto(...) ¿Se sabe acaso qué es escribir? Una antigua y muy vaga pero celosa práctica, cuyo sentido yace en el misterio del corazón. Quien la cumple, se retira del mundo". Y Mallarmé se pregunta si Villiers "vivió, verdaderamente y en el sentido ordinario, a no ser en la literatura. Su existencia", dice, "fue reservada y misteriosa. Cuando alguno de 'los seis o siete que lo conocimos' lo encontraba en la calle y anunciaba: '¡Ví a Villiers!', los otros preguntaban invariablemente; *¿Y qué dijo?*, sin preocuparse por el *cómo estaba*, a causa de la reserva tan estricta, en él, a ese respecto (...) la de un ser que prefería el silencio. Un acuerdo se estableció muy pronto, también por pudor, entre todos; cerrar los ojos a los males que están más allá de una

Edgar Allan Poe





posible ayuda(...) Nos quedábamos, cuando partía, asombrados como por la grandilocuencia de un texto suspendido". Pero el verdadero Villiers surgía a veces "con la brusquedad de un libro abierto". Mallarmé lo cuenta así: "La moda obliga a que una nada de blancura cualquiera, pañuelo, guante, no sé, o alguna pálida flor de invernadero, interrumpa la monotonía de la vestimenta contemporánea: él, dandy de otra manera (...), ocultaba a medias, y mostraba también, la página en que se escribe, evocadora y pura, con inquietud, hasta que sentía que alguna interrogación amistosa se posaba en ella y victoriosamente se la hacía sacar. Lo cual significaba: 'Estoy bien gracias (...) No hablemos de otro asunto', y suprimía las inútiles alusiones a lo que realmente, cuando se goza el placer de la compañía, es lícito omitir". Con ese manuscrito, Villiers se abría a los demás esgrimiendo sus "signos llenos de certidumbre, legibles ya en su inmortalidad, para salvar lo mismo su dignidad amenazada que su alma antigua en la que creía, o sea la integridad constituida por su especial, magnífico pensamiento. Compartió la experiencia de los menos favorecidos gracias a ese ligero papel interpuesto entre él y los otros". Puente hacia los amigos, pero también pantalla encubridora de su vida íntima; de allí las alusiones de Mallarmé a su "dignidad amenazada", su trato "con los menos favorecidos": el poeta pensaba sin duda, juzgándola poco "ideal" para un intelectual, en la relación que mantuvo Villiers con la criada Marie Dantine y en el hijo de ambos. "Sí", decía Villiers, "tal es nuestra misteriosa ley... hay seres constituidos de tal modo que, aun en medio de un oleaje de luz, no pueden cesar de ser oscuros. Son almas espesas y profanadoras, vestidas de necesidad y de apariencias, y que se enclaustran en el sepulcro de sus mortales sentidos".

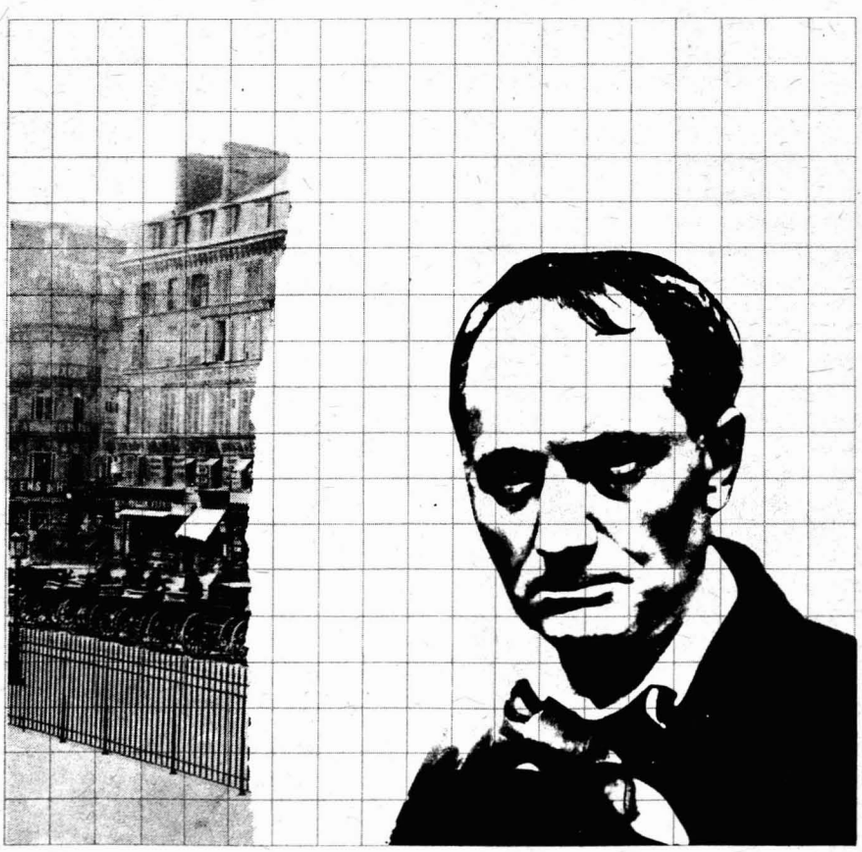
Villiers y Mallarmé se conocieron en 1864, en casa de Catulle Mendès. Aunque no volvieron a verse a menudo, los unió una inmediata admiración recíproca e intercambiaron por años cartas cordiales y llenas de vida. En Tornon, Mallarmé espera continuamente la visita de su amigo, que nunca se presenta.En 1867, Villiers le pide que colabore en la *Revue des Lettres et des Arts*, de la que es redactor en jefe. En 1870 va a verlo a Avignon en compañía de Mendès y, al año siguiente, establecido Mallarmé en París, los encuentros se hacen más frecuentes —en esa época, lo cual es excepcional en su correspondencia, el poeta ya tutea y hace confesiones sentimentales a su amigo. Cuando la salud de Villiers decae, Mallarmé se muestra solícito y lo recomienda con amigos médicos. Cuando la enfermedad lo inmoviliza, con delicada discreción reúne fondos entre sus amistades para ayudarlo. Lo visita asiduamente en el hospital y, por fin, es testigo del matrimonio que contrae *in extremis* con Marie Dantine. Mallarmé veló también por la viuda y su hijo; se ocupó de la publicación póstuma de *Chez*

les passants y colaboró, más tarde, en la selección de las *Histoires souveraines*. A un año de la muerte del cuentista, escribió la conferencia aquí citada, que pronunció en Bruselas, Amberes, Gante, Lieja, Brujas y París.

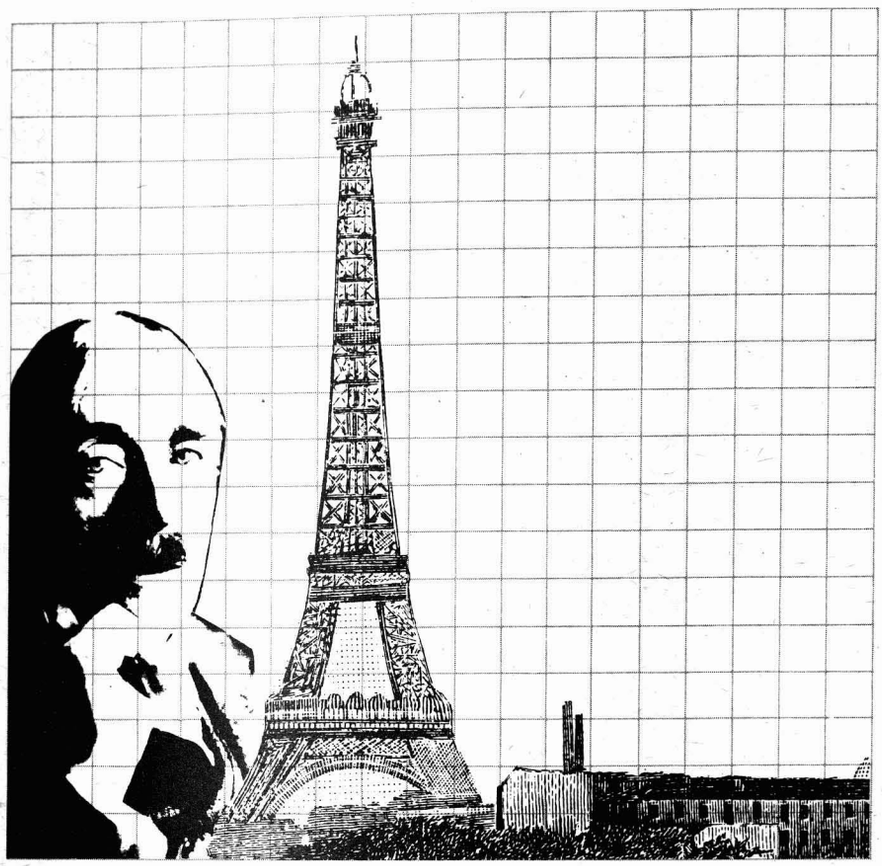
El culto a Poe. Los primeros datos de la afición de Mallarmé por Poe se encuentran en una carta que le envío Eugéne Lefébure en 1862 para felicitarlo por el proyecto de publicar "las poesías" del norteamericano: "son muy bellas", le dice, "con excepción de *Al Aaraf* (...); siento "no tener la edición completa" y añade; "Baudelaire, que tiene un Poe completo, podrá informarle..." Poco después, Mallarmé empieza a traducir esos poemas sin saber que Lefébure trabajaba en lo mismo. Este renunciaría a su tarea, convencido de que su joven amigo iba a producir versiones inmejorables.

Poe fue objeto, entre los escritores franceses de entonces, de una admiración excepcional. No creo que muchos hayan dedicado a un autor extranjero 18 años de su vida, como Baudelaire (quien, además sólo vivió 46). Conocía a Poe desde 1849, tradujo poemas y cuentos suyos y le dedicó numerosos ensayos. Descubría en él "cosas que había pensado, pero vaga y confusamente, sin orden, y que Poe llevaba a la perfección". Precisó sin embargo que la fuerza de aquella obra, aunque renovadora para la literatura francesa, ante todo "asombraba, más que emocionar o entusiasmar". En alguna ocasión, declaró que Poe no había influido en su poesía, pero dijo también: "Es un iluminado" y "lo traduje porque se me parecía". Es curioso observar que la única parte de su obra que Baudeire *terminó* fueron sus versiones de Poe: 5 volúmenes publicados entre 1856 y 1865 que le dieron fama, en Francia y toda Europa, cuando su nombre –fuera del escándalo de *Las flores del mal*– no resonaba aún demasiado. Mallarmé, por su parte, decía que sólo había estudiado el inglés para leer a Poe, y su elogio supremo era comparar con él a otro poeta: "Sólo tú, Edgar Poe y Baudelaire", escribe a Henri Cazalis en 1864, "son capaces de ese poema que, como ciertas miradas de mujer, contiene nudos de pensamiento y sensaciones". En su breve nota *Sur Poe*, proclama que admira en él la ausencia de todo "vestigio de filosofía, ética o metafísica", que si bien halla "necesarias", admite sólo adivinables, "latentes"; y también, en coincidencia por su propia poética, la maravilla, en Poe, del poema que no deja ver *cómo* fue construido, en el que ningún "andamio (fue) dejado en torno a esa arquitectura espontánea y mágica", de modo que "si hubo cálculos poderosos y sutiles, uno los ignora". "Que rayo de instinto", dice, "haya en encerrar simplemente la vida, virgen, en su síntesis" –lo cual recuerda su propio soneto, "El virgen, el vivaz, el hermoso presente..." Mallarmé tradujo toda la poesía de Poe. En 1867, Villiers le escribía desde su revista: "Espero su versión..."; y una semana más tarde; "Lástima que no me haya enviado el *Lago de Auber* (se refiere a *Ulalume*) o alguna otra cosa; si lo hiciera, sería una gloria y su traducción transparente haría mi fortuna".

Dos años antes, Villiers se inspira ya en Poe, como lo anuncia por carta Leférbure a Mallarmé: "...va a trabajar a la manera de Edgar Poe. Hará sin duda espléndidos poemas". Lo que hizo Villiers fueron cuentos. En 1866 escribe a Mallermé para contarle que está trabajando "cuentos terribles según la estética de Edgar Allan Poe". En esa época, cuando su diversidad de dones lo había convertido ya en autor de poemas, una novela metafísica y un drama, Villiers descubrió, en efecto, su vocación por el género que lo haría famoso y también el tono de su ironía "cruel". Hay sin duda un parentesco entre los temas de *Véra* y de *Ligeia*, pero las analogías son vagas; y si *Intersigne* recuerda *La caída de la casa de Usher*, es sólo por los procedimientos para mantener al lector al borde de la angustia. Más que influir en Villiers, Poe puso en movimiento su imaginación. En *Véra*, muchos detalles y situaciones son también el eco de otro cuento, *La morte amoureuse* de Théophile Gautier; pero, otra vez, a pesar del estudio que hace E. Drougard de ese parecido (Y es cierto que el fantasma de Gautier dice: "Mi amor es más fuerte que la muerte", como la frase que abre *Véra*), hay entre las dos historias diferencias fundamentales de tono; ade-



Baudelaire



Valéry

más, la "muerte enamorada" es una variedad del "vampiro", sale de su tumba para beber la sangre del joven cura al que ama, y basta un poco de agua bendita para reducirla, finalmente, a polvo. Todo lo que Villiers tomó de otros, transmutado por él, sólo reafirmó su originalidad.

Coincidencias Villiers-Mallarmé. Además de afinidades literarias comunes al clan de los primeros simbolistas, hubo coincidencias más personales entre las actitudes de Villiers y Mallarmé frente a la literatura y la vida. Una gran diferencia separa sin embargo a sus obras. Aunque Valéry observe que "el espíritu de Mallarmé, por muy solitario y autónomo que se hiciera había recibido algunas impresiones de las improvisaciones peligrosas y fantásticas de Villiers, y nunca se desprendió del todo de cierta metafísica, si no de cierto misticismo difícil de definir", esta opinión tan citada no puede ser leída fuera de su contexto en *Variéte II*. Valéry advierte antes: "Suele suceder que la obra de alguien reciba, en el ser de otro un valor absolutamente singular, que engendre *consecuencias* (subrayo) activas imposibles, antes, de prever"; "el desarrollo separado de una cualidad de uno por el poder de otro, rara vez deja de engendrar efectos de una *extrema singularidad*" . Más que influencias mutuas, hubo *consecuencias* de una obra en otra en el caso Villiers-Mallarmé. Mallarmé es único, ante todo, por su aventura con el lenguaje. Puso a prueba (aunque no rompiera del todo la sintaxis) sus posibilidades y sus límites; logró las que Thibaudet llama "infrecuentes *cristalizaciones* de palabras" (1912), Valéry "esos sistemas *cristalinos,* tan puros y tan acabados" (1927), y Octavio Paz (precisando en términos que subrayé) "*cristalización* del lenguaje en una obra personal y que no sólo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación" (1974). En cambio Villiers (Mallarmé exagera al hablar de su "lengua –propia– de un dios"), deseó pero no realizó esa aventura; si en algo ha envejecido es justamente en lo que llaman *estilo*; lo joven de él está en aquellas "improvisaciones peligrosas y fantásticas" de su imaginación, en sus transgresiones, en su experiencia de los más imperceptibles límites entre lo fantástico y lo real y la forma en que trascendió, o excluyó (con otros recursos que los de Mallarmé) a "lo real por vil". Así, aunque quiero desembocar en la comparación de *Véra* con el *Soneto* de Mallarmé, lo haré sólo dentro de los límites que he expresado. Repaso, antes, las coincidencias que determinaron sin duda la amistad y la mutua admiración que nuestros personajes se profesaron.

Ambos manifestaron su insatisfacción con la obra escrita, en la que veían sólo un acercamiento a un *Libro* eternamente pospuesto, más aún, destinado a la inexistencia. En el fondo, la ironía "cruel" de Villiers habla de su imposibilidad, no sólo de hacer aceptar, sino también de construir la obra deseada. Sus cuentos, como el "sonnet en yx" de Mallarmé, pueden verse como realizaciones "al margen de la Obra": "... mis libros, ay, lo poco que puedan ser", dijo Villiers en su testamento. Y su interminable lista de "obra por escribir", que encontraría P. G. Gastex, recuerda esos "cinco volúmenes" de la gran Obra, el *Libro*, que Mallarmé *proyectaba* escribir "en veinte años". Villiers coincide con Mallarmé en que lo Absoluto se degrada al encarnar, y de allí que en su obra predomine, como lo expresan tántos de sus personajes, el proyecto sobre el resultado.

Ambos, también, se distinguieron y perduraron por lo que Gide llamó, refiriéndose al poeta, "la inoportunidad de su obra" y vio como garantía de duración. Ambos confiaron más en la mano que borra que en la mano que escribe; para Mallarmé, el poeta "es un crítico ante todo", crea por "eliminación": "La Destrucción", dice, "fue mi Beatriz". Villiers podría haber dicho que su Beatriz fue la Negación, ya que la negación (o la superación) de los lastres de su época, no sólo sociales sino también literarios, fue la que orientó siempre a su ironía. Obras "inoportunas" y fecundamente "negativas", las de ambos conocieron en buena medida la incomprensión y la indiferencia de sus contemporáneos. Marginados, tuvieron grandeza en su soledad, elegancia en su pobreza, y también orgullo. Mallarmé no se preocupa demasiado por el

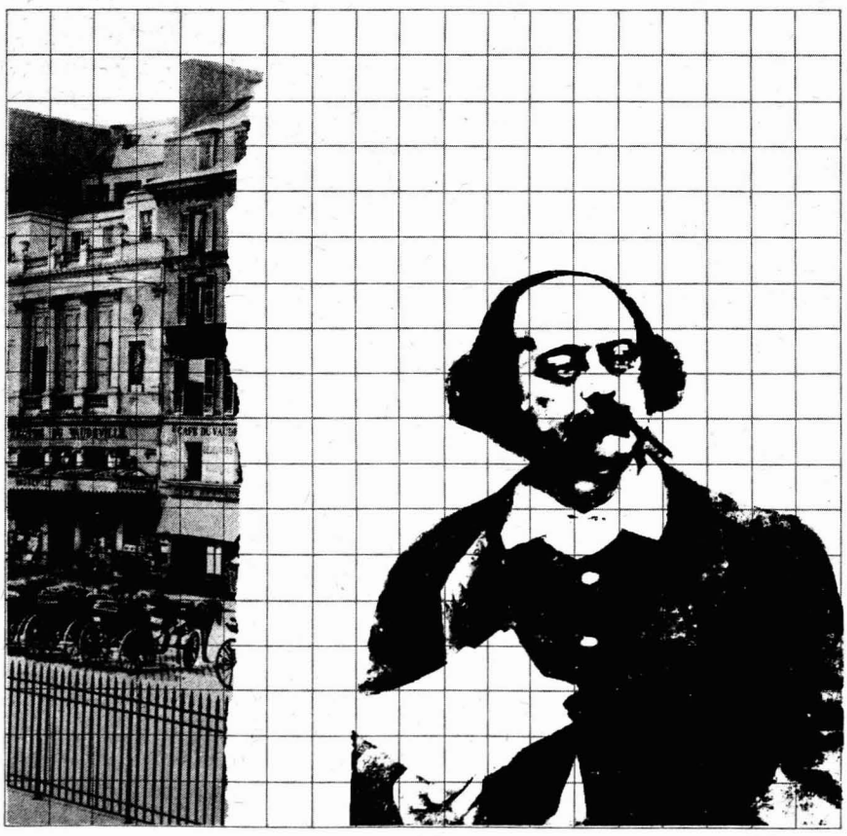
rechazo y confiesa en alguna ocasión, cuando le preguntan por sus poetas preferidos: "Algunos; yo entre ellos"; Villiers lo toma (en *L'Intersigne*). como una prueba a la que se ven sometidos los poetas. Ya conocemos su opinión sobre los "burgueses", sus planes para trastornarlos fingiendo que los exalta. Mallarmé, en su "libro de Belleza", pensaba incluir una parte titulada *"Estética del Burgués* o *Teoría Universal de la Fealdad"* —como lo confiesa a Villiers en la misma carta en que aplaude los proyectos de éste: (el burgués: de alma, entiendo yo) "no existe independientemente del universo (...) es una de sus funciones y una de las más viles (...) Espero impaciente esa mixtura dulzona con la que usted le dará náuseas hasta que se vomite a sí mismo".

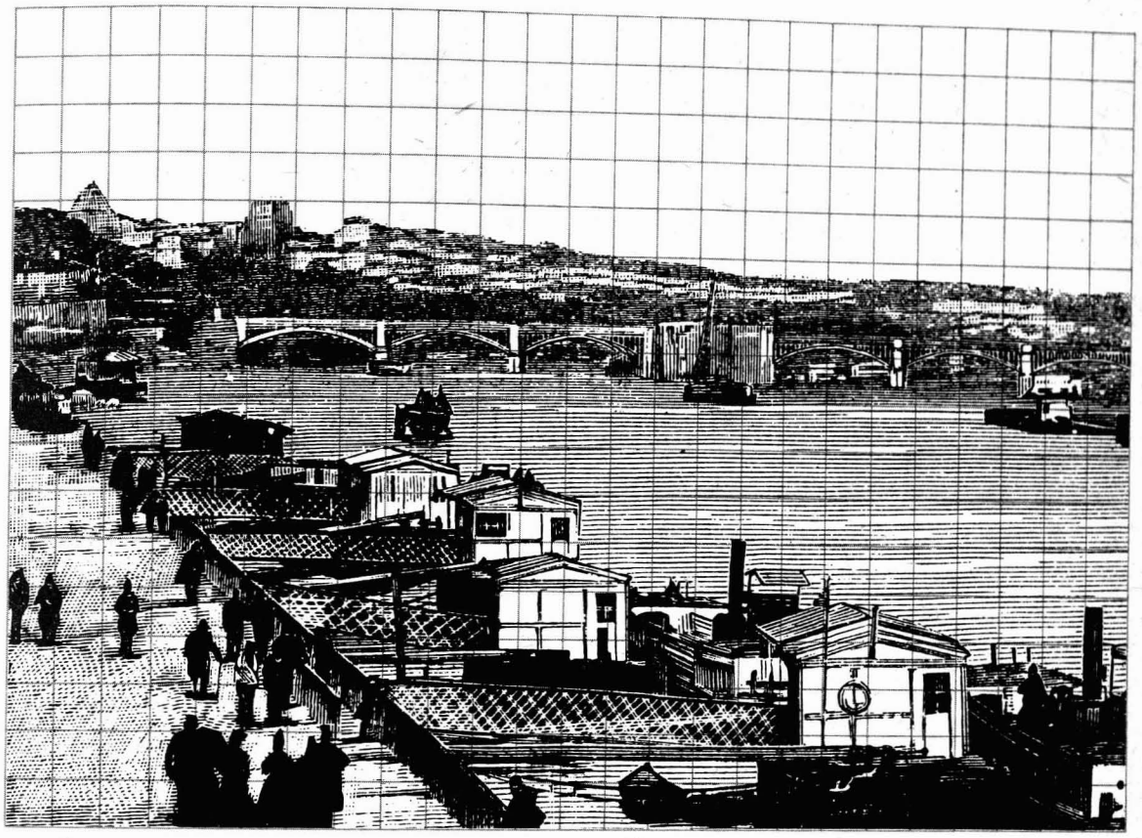
Ambos son "idealistas", pero no tanto en el sentido hegeliano, como lo pretenden los críticos simplificadores. Mallarmé *nunca* hizo filosofía en sus poemas, de los que apenas emana "un pensamiento especulativo muy sutil" (Thibaudet). Y Villliers se adorna, más bien, con citas y explicaciones hegelianas que, por muy comentadas que hayan sido, no creo que en nada definan sus cuentos. Me convence más (en este punto) la opinión de Thibaudet, para quien el *idealismo* (palabra vaga y elástica) de Mallarmé, en el sentido filosófico, se reduciría a "un idealismo crítico", platónico, que no ve en los objetos sino su esencia inteligible y se crea, para la vida del espíritu, un mundo de esas esencias". Para Thibaudet, más que una preocupación metafísica, el realismo de Mallarmé y de Villiers es una manera de vivir y de crear: "un enorme orgullo, más que una conciencia clara y profunda, de la vida interior; un orgullo que implica una decepción inicial y que la revista —disimulándola y revelándola a un tiempo— con magia de sueños". Un empeño, en suma, en que la vida interior sea superior a la existencia terrestre a la que no pueden integrarse. Villiers expresa ese orgullo, que nada tiene que ver con la vanidad, en *L'Intersigne*: "estamos aquí para atestiguar si *damos el peso*", como artistas, como hombres; en *Sentimentalisme*: "los artistas son príncipes de otro universo"; en su fe en que los sueños del poeta despreciado, del amante infeliz, se cumplen en un más allá, y en que hay un paraíso para quien sepa utilizar "la llave (clave) de la tumba" (*Véra*). Su idealismo es confianza en la eternidad del arte y del amor. Cuentista y poeta identificaron, así, el espacio de la vida con el de la literatura, en una actitud defensiva, casi para sobrevivir —aunque no dejen de ser humanos: Villiers vive con Marie Dantine; Mallarmé, al ver enferma a su mujer, se siente arrancado a su "abstracción —a esa arquitectura ficticia de mis facultades", dice, "tan industriosamente agenciada", y busca y alienta continuamente a los jóvenes poetas. Pero ambos vivieron en una soledad esencial.

El brindis de *Salut*, es a la *soledad* —también al *arrecife* y a la *estrella*: "soledad, arrecife, estrella", dice Mallarmé resumiendo la existencia del poeta, que es a su vez un eterno viajero por un despoblado mar (el "pálido Vasco" de *Nuit*). Parte de su aventura es arriesgarse a la muerte: el *arrecife* es un símbolo del naufragio; pero también lo espera la gloria póstuma, la inmortalidad, la *estrella* —la misma que aparece en el *Tombeau de Verlaine* como el "astro" cuyo "resplandor iluminará a la multitud", ya muerto el poeta, y en el *Coup de dés* , cuando el "príncipe amargo del escollo" (o arrecife), tras el naufragio, se perpetúa en el surgimiento de una constelación. "Príncipe" también para Villiers, los poetas aceptan la soledad y la muerte, aprueban el destino que les dio la Providencia (*L'Annonciateur*); la gloria es el ya mencionado "paraiso" en que se eternizan.

El cuento y el soneto. Véra impresionó a Mallarmé, quien *movido* por el cuento escribió su Soneto a una "querida muerta", un poema que en realidad ya llevaba adentro, latente, aunque sólo haya cuajado y aparecido tras la lectura de Villiers. Ese soneto nunca fue publicado en vida del poeta; sólo se incluyó en *Poésies* (N.R.F.) en 1913, sin que el Dr. Boniot o su mujer (Geneviève, la hija de Mallarmé) revelaran qué muerta había recibido tal homenaje. Charles Mauron, en su *Mallarmé par luimême*, aclara que fue escrito para Maspéro cuando

Flaubert





el egiptólogo perdió a su mujer, Ettie Yapp. La *Véra* de Mallarmé recordó, en realidad, al poeta las visitas continuas de sus propios fantasmas: María, Marie, Méry —nombres que forman como un sobrecogedor, fortuito juego de palabras— y *también* la propia Ettie. Méry (Laurent), ya sólo "aparición" desde que le pidiera que renunciara a su amor y sólo fuese un "amigo asiduo" ("Sí, una gran devoción, la tendrás —le escribe Mallarmé en 1889—, pero añade: "... veámonos menos"). Marie (Gerhart), dos veces fantasmagórica: porque Mallarmé sintió, al conocerla, que lo atraía en ella (y lo dice en una carta a Cazalis) el doble recuerdo de su perdida hermana María y de Ettie Yapp, a quien conoció adolescente y hubiera hallado ideal de no haber sido porque ella amaba a Cazalis; y también porque Marie se convirtió en su esposa sin que él supiera del todo por qué: "sólo porque ella, sin mí no podría vivir", escribe al mismo Cazalis en 1863; la "ilusión" pronto se disipó y sólo sobrevivió la ternura. Pero su fantasma más perdurable, "pobre, joven, fantasma" fue sin duda María su adorada hermana, favorecida por el prestigio de una infancia compartida, y muerta en 1857 a los 13 años cuando Mallarmé sólo tenía dos más; ya maduro, en 1864, identificaría el nacimiento de su vocación poética con la muerte de ella. Cazalis se refiere a la hermana, y también a la madre de Mallarmé, cuando en vísperas de la boda de éste le escribe: "Toma mi resolución, la de seguir siendo *viudo*: amando siempre a nuestras muertas, mi *povero*, estarás menos solo todavía". Subrayé *viudo*. Mallarmé fue el viudo de todos los amores, del Amor. En muchos poemas evoca a sus fantasmas, a veces superponiéndolos, como sucede en aquellos en que surge el símbolo erótico de *la cabellera*: rubios siempre, ¿son esos cabellos los de María o los de Marie?; "vuelo de una llama", ¿podrían ser los de Méry, de color caoba?; "casco guerrero de emperatriz niña", ¿evocan la juventud extrema o la *infantil* edad del fantasma?; y cuando los cabellos besan, como en el soneto que se sabe dedicado a Méry, ¿por qué da a ésta el nombre "más tierno", el "sólo murmurado de *Hermana?*, ¿Y por qué el de *Mary*, que podría reemplazar lo mismo al de *Méry*, al de *María* o al de *Marie?* También en *Apparition*, por dar otro ejemplo, la apenas conocida Marie se confunde con Ettie Yapp.

El tema del soneto a esta última es, como el de *Véra* la negación de la muerte. Lo *ausente*, en ambos textos, al adquirir calidad de presencia, niega la ausencia total que es aquél. En el cuento habla un narrador que expresa, en la actitud de su personaje masculino, su idea central: la posibilidad de convocar, por la fuerza del amor, a una disipada presencia . Pero Véra, la difunta, no es del todo pasiva: "también ella deseaba volver a él", entregarle "la llave (o clave) de la tumba", el secreto del umbral impreciso entre nuestro aquí y el más allá. En el poema, es la muerte la que habla a un pasivo,

mudo personaje amado —presentado indirectamente a través de sus palabras— para indicarle cómo podrá "revivirla". Las dos figuras femeninas exhalan el cansancio de la muerte: la de Mallarmé ha empujado la lápida "con el tedio de un difunto vigor", la de Villiers es imaginada por el viudo conde de Athol como "muerta de cansancio" o como "forma que se esforzaba por aparecer", presa aún en "los vagos lazos de lo Invisible". Abundan en los dos textos, otros elementos en común. Con notable economía, Mallarmé se las arregla para dar sitio, en sólo 14 versos, a la tumba familiar ("sepulcro para dos" —cito mi más "fiel" traducción literal). Al viudo insomne que espera la reaparición de su amada. A la zona incierta entre la vida y la muerte, *umbral* del que se siente "cautivo solitario". A las flores —sólo que en Villiers aparecen, como por magia, sobre una almohada. Y en Mallarmé, muy a su manera, son *Ausencia* "falta de pesados ramos", o flores (en el 1er. terceto) que apenas deben pesar sobre la lápida. Al reloj, que en Villiers, destruido su mecanismo "desde hacía un año", suena sin embargo en el momento de la aparición definitiva, y que en Mallarmé, otra vez *negativamente*, el viudo *no oye* ("sin escuchar la Medianoche"). Al sillón vacío en que se instala, en el cuento, "la Ilusión" con la que charla el conde y, en el poema, "la Sombra" de la difunta. Al fuego, junto a ese sillón, que desaparece en la narración cuando la Ilusión se esfuma para siempre y cuya extinción ("el tizón supremo") es anunciada en el soneto para el momento en que la Sombra, al presentarse, ponga fin al insomnio del amado. A las resurrecciones fugitivas de la muerta: para Athol, en "el beso que le cerraba la boca cuando iba a hablar", o en el acto de "pronunciar en voz baja" en nombre de Véra para sentirla próxima: para Mallarmé, en una imagen que une y abrevia los efectos de "beso" y "nombre": "para revivir basta con que tome de tus labios", dice la muerta —como en un beso, pienso— "el soplo de mi nombre murmurado toda una noche". ¡Cuánto en sólo un soneto!

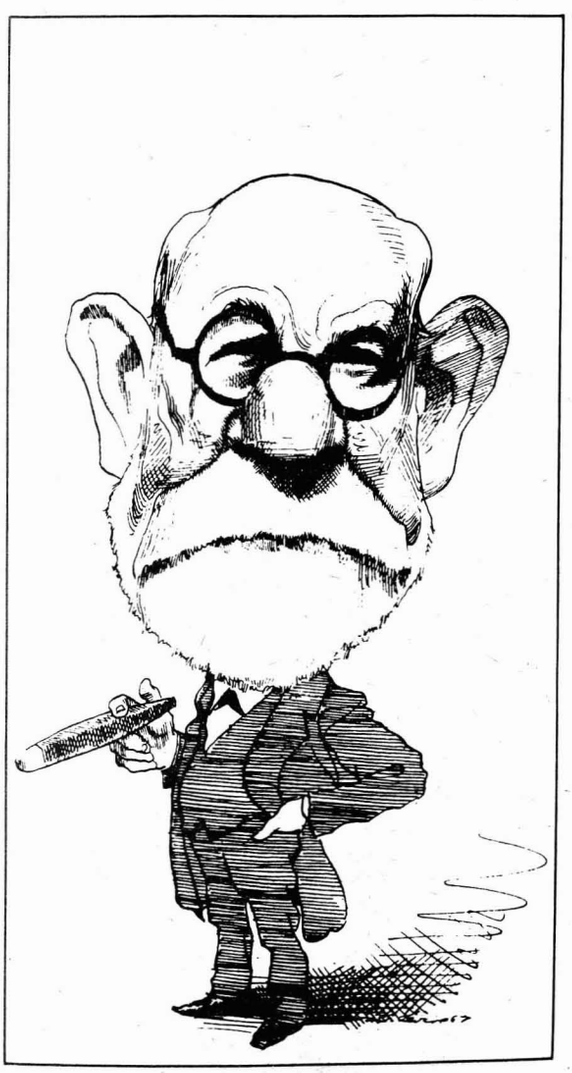
Pero si Mallarmé reproduce detalles de Villiers —y el más propio del cuentista es ese *umbral* entre vida y muerte—, creo que a veces toma, simplemente, lo que ya *antes* era suyo. Por ejemplo: el sillón vacío de *Véra* es un objeto mallarmeano, como "la antigua estancia" despoblada por "el heredero" (*Otros Poemas y Sonetos*, I); o el "vaso puro de ningún filtro" y el florero sin flor (op. cit., II); o el "lecho desaparecido" al que entreabre, sin embargo, un también dudoso encaje (Op. cit., III). El cuento de Villiers, por su parte, abunda en detalles mallarmeanos. No sólo el sillón sino muchos otros objetos son descritos, únicamente, para evocar una presencia *por su ausencia*: los trajes de Véra, sus perfumes, la almohada con el *hueco* de su cabeza, el piano con su melodía desaparecida; en suma, "la habitación viuda" de todo lo perdido que (más que) recuerda el vaso de uno de los sonetos antes citados (II) en su "inagotable viudez". Thibaudet habla de la obsesión, en Mallarmé, "por las cosas domésticas", de su "tendencia a transformarlas en presencias vivas", y piensa —aunque no menciona a *Véra*— en ciertos textos de Villiers que pudieron haberles sido sugeridos por aquel ingenio del poeta para "conferir a los muebles de su casa una cualidad de esencia sutil". En *Véra*, los objetos se animan como con vida propia y cuentan, en ese despertar, los olores y los sonidos que emanan, y sobre todo los efectos luminosos: los oros del inconostasio, con su "vacilante reflejo", recuerdan el "oro que agoniza" en el "decorado" del soneto "en yx"; el "nimbo de la Madona" del cuento, evoca la iluminación de *Sainte*; el rayo de luz que en la penumbra del cuarto enciende, al final de *Véra*, la sola "llave", evoca el "único fuego", el de la "fulgurante consola", que brilla de pronto en otro decorado de Mallarmé. Termino con los sonidos, campanillas, risas, suspiros de la narración: entre ellos, el más mallarmeano es el que *no se oye*, el del piano de Véra (que se vuelve así, como en *Sainte*, "música del silencio"), ese piano que "abierto soportaba una melodía inacabada para siempre", una ausencia de melodía; un piano que recuerda al del propio Villiers, pasado de moda y casi sin cuerdas, que en una de sus prosas Mallarmé describe como "el taciturno replegarse sepulcral, en adelante, del ala de los sueños en aquel lugar". □

Mallarmé

ERICH FROMM

¿POR QUÉ PASÓ EL PSICOANÁLISIS DE TEORÍA RADICAL A TEORÍA DE ADAPTACIÓN?

Aun cuando a Freud no se le puede considerar un "radical" ni siquiera en el sentido políticamente más general de la palabra —la verdad es que fue un liberal típico, con fuertes rasgos conservadores—, su *teoría* era innegablemente radical. Su teoría del sexo no era radical, como tampoco sus especulaciones metafísicas, pero su insistencia en el papel central que desempeñaba la represión y la importancia fundamental de la parte inconsciente de nuestra vida mental se pueden llamar radicales. Esta teoría era radical porque atacaba el último bastión de la creencia del hombre en su omnipotencia y omnisciencia, la creencia en su pensamiento consciente como fundamento último de la experiencia humana. Galileo había despojado al hombre de la ilusión de que su planeta fuese el centro del universo. Darwin de la ilusión de que hubiese sido creado por Dios; pero nadie había puesto en tela de juicio el que su pensamiento consciente fuese la base última en la que pudiera confiar. Freud despojó al hombre del orgullo que éste depositaba en su racionalidad. Se fue a las raíces —eso es precisamente lo que significa "radical"— y descubrió que una buena parte de nuestro pensamiento consciente sólo pone un velo sobre nuestros pensamientos y sentimientos reales y esconde la verdad; la mayor parte de nuestro pensamiento consciente es fingimiento, una mera racionalización de los pensamientos y deseos de los que preferimos no tomar conciencia.



El descubrimiento de Freud era potencialmente revolucionario porque pudo haber causado que la gente abriera los ojos a la realidad de la estructura de la sociedad en la que vive y, en consecuencia, el deseo de cambiarla según los intereses y deseos de la vasta mayoría. Pero aun cuando el pensamiento de Freud contenía tal potencial revolucionario, su aceptación general no logró que surgieran manifestaciones de dicho potencial. Mientras que el ataque principal de sus colegas y del público fue una campaña contra sus puntos de vista en cuanto al sexo, que violaban ciertos tabúes de la clase media europea del siglo XIX, su descubrimiento del inconsciente no acarreó consecuencias revolucionarias. Y en realidad esto no debe sorprendernos. El exigir directa o indirectamente una mayor tolerancia hacia el sexo estaba esencialmente en la línea de otras causas liberales, tales como una mayor tolerancia hacia los delincuentes, una actitud más liberal hacia los niños, etc. De hecho, el enfocar la atención exclusivamente al sexo hacía que en realidad la crítica se desviase de la sociedad y, por ende, ejercía en parte una función políticamente reaccionaria. Si lo que existía en el fondo del malestar general era la incapacidad de resolver los problemas sexuales de cada uno, no había necesidad de que se hiciese un examen crítico de los factores económicos, sociales y políticos que obstaculizaban el desarrollo pleno del individuo. Y por el contrario, al radicalismo político podía entendérselo como un signo de neurosis, ya que para Freud y la mayoría de sus discípulos el burgués liberal era el paradigma del hombre sano. Uno trataba de explicar el radicalismo de izquierda o de derecha como estallido de los procesos neuróticos de la índole, por ejemplo, del complejo de Edipo; y de una creencia política que no fuera la de la clase media liberal se sospechaba, *prima facie,* que era "neurótica".

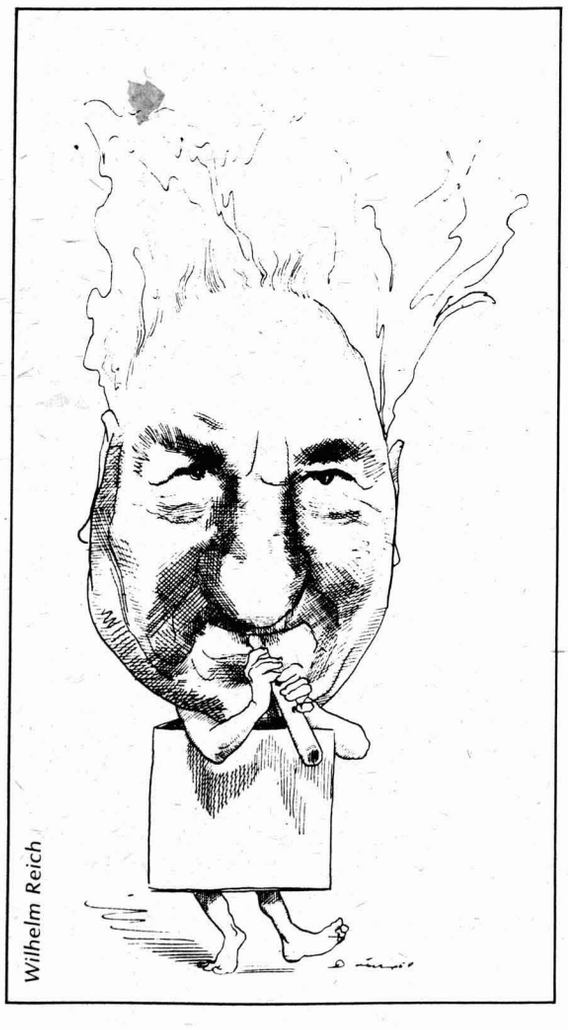
La inmensa mayoría de los psicoanalistas eran de la misma clase media intelectual urbana de la que procedía el grueso de sus pacientes. Apenas eran más de un puñado los psicoanalistas que sustentaban ideas radicales. El más conocido de ellos era Wilhelm Reich, quien opinaba que la inhibición del sexo crea caracteres antirrevolucionarios y que, por otro lado, la libertad sexual crearía caracteres revolucionarios. En consecuencia, formuló la teoría de que la liberación sexual determina la orientación revolucionaria. Desde luego, Reich estaba sumamente equivocado, como quedó de manifiesto en virtud de acontecimientos posteriores. Esta liberación sexual formaba parte, en gran me-

Erich Fromm (Frankfurt, Alemania, 1900) ha sido ampliamente traducido a nuestro idioma. El texto que ahora presentamos es un adelanto del libro *Grandeza y limitaciones del psicoanálisis de Freud* que Siglo XXI Editores publicará en breve.

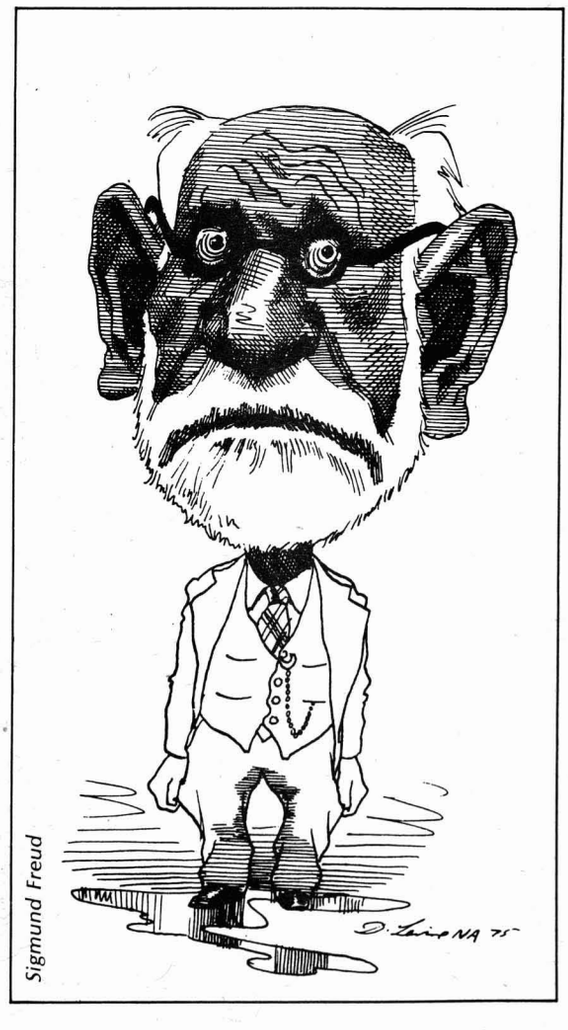
dida, del consumismo siempre creciente. Si a la gente se le enseñaba a gastar y gastar, en vez de a ahorrar y ahorrar, como en el siglo XIX, si se transformaban en "consumidores", no sólo se tenía que permitir sino que alentar el consumo sexual. Después de todo, es el más simple y barato de todos los consumos. Reich cayó en el error porque en su época los conservadores mantenían una moralidad sexual estricta y de ello llegó a la conclusión de que la libertad sexual originaría una actitud anticonservadora, revolucionaria. La evolución histórica ha mostrado que la liberación sexual sirvió para el desarrollo del consumismo y que si algo ha hecho es debilitar el radicalismo político. Desafortunadamente, Reich ni conocía ni comprendía gran cosa a Marx, y se le hubiera podido denominar un "anarquista sexual".

Hay todavía otro aspecto en el que Freud piensa como un hijo de su época. Era miembro de una sociedad de clases en la que una pequeña minoría era la que monopolizaba la mayor parte de la riqueza y defendía su supremacía mediente el uso del poder y del control del pensamiento entre los gobernados. Al dar por descontado este tipo de sociedad, Freud construyó un modelo de la mentalidad del hombre que seguía los mismos lineamientos. Al "id", o "ello", que simbolizaba las masas sin educación, se le tenía que controlar mediante el ego, que era la élite racional. Si Freud hubiera sido capaz de imaginar una sociedad libre y sin clases, hubiese descartado el ego y el id como categorías universales de la mente humana.

En mi opinión, el peligro de una función reaccionaria del psicoanálisis sólo se puede superar poniendo al descubierto los factores inconscientes que existen en las ideologías políticas y religiosas.[1] En su interpretación de la ideología burguesa, Marx hizo esencialmente por la sociedad lo mismo que Freud hizo por el individuo. Pero de lo que en general se ha hecho caso omiso es de que Marx esbozó una psicología propia en la que se evitaron los errores de Freud y que sirve de base para un psicoanálisis de orientación social. Distinguió entre aquellos instintos que son innatos, tales como el sexo y el hambre, y aquellas pasiones como la ambición, el odio, la acumulación, la explotación,



Wilhelm Reich



Sigmund Freud

Erich Fromm

etc., que se producen por el género de vida y, en último análisis, por las fuerzas productivas que existen dentro de determinada sociedad y que, en consecuencia, pueden estar sujetas a cambio en el proceso histórico.[2]

La domesticación del psicoanálisis y su transformación de teoría radical en teoría de ajuste para la sociedad liberal, mal pudo haberse evitado, no sólo porque sus practicantes procedían de las clases medias burguesas sino porque también pertenecían a las mismas los pacientes. Lo que la mayoría de éstos deseaban no era convertirse en más humanos, más libres y más independientes —lo cual hubiera incluido la mentalidad crítica y revolucionaria—, sino no sufrir más que el común de los miembros de su clase. No querían ser hombres libres sino burgueses de éxito y no querían pagar el precio radical que costaría el cambio desde el predominio del tener al del ser. ¿Y por qué habían de quererlo? Apenas veían a alguna persona realmente feliz; sólo unos cuantos que habían logrado hallarse relativamente satisfechos con su suerte, especialmente si tenían éxito y eran admirados por los demás. Este era el modelo que se esforzaban por alcanzar, y el psicoanalista, que desempeñaba el papel de este modelo, suponía qu el paciente llegaría a ser como él con sólo que hablase durante el tiempo suficiente. Naturalmente, había no pocas personas que, al hallarse ante alguien dispuesto a escucharlas con simpatía, se sentían mejor, aparte de que a medida que pasan los años la experiencia de la vida hace que el individuo común mejore su suerte, excepto aquellos que están demasiado enfermos para aprender de la experiencia.

Algunas personas políticamente ingenuas podrán pensar que si el análisis es una teoría radical, debe ser popular entre los comunistas y, en especial, en los denominados "países socialistas". La verdad es que gozó de cierta popularidad al comienzo de la revolución (el propio Trotsky, por ejemplo, se interesaba por el psicoanálisis y en particular por la teoría de Adler), pero eso fue así sólo mientras la Unión Soviética contaba aún con elementos de un sistema revolucionario. Al adquirir ascendencia el estalinismo y con el cambio de una sociedad revolucionaria a otra totalmente conservadora y reaccionaria, como lo es aún la Rusia de hoy, la popularidad del psicoanálisis fue disminuyendo hasta el punto de su desaparición. La crítica soviética dice que es idealista, que ignora los factores económicos y sociales, que es burgués; y desarrolla muchos otros puntos de crítica, algunos de los cuales no dejan de tener mérito. Pero el sustentarlos contra el psicoanálisis no es más que mera simulación, si quien lo hace son los ideólogos soviéticos. Lo que no pueden soportar del psicoanálisis no es ninguno de estos defectos, sino su gran logro, a saber, el pensamiento crítico y el recelo hacia las ideologías.

Desgraciadamente, el psicoanálisis ha perdido buena parte de su acicate crítico. Al concentrarse principalmente en el individuo, y especialmente en los acontecimientos de la primera infancia, ha desviado la atención de los factores socieconómicos.

En general, los psicoanalistas han seguido las tendencias del pensamiento burgués. Han adoptado la filosofía de su clase y, para todo fin práctico, se han convertido en sustentadores del consumismo. Aun cuando Freud no lo dijo así, sus enseñanzas se han distorcionado para dar a entender que la neurosis es consecuencia de la falta de satisfacción sexual (causada por la represión), de modo que una condición de la salud mental es la plena satisfacción sexual. ¡Una victoria del consumismo en todos los frentes!

Las formulaciones de Freud padecían de otro defecto muy grave: la ambigüedad del vocablo "realidad". Al igual que la mayoría de los miembros de su clase, Freud consideraba que la sociedad capitalista contemporánea era la forma más alta y evolucionada de estructura social. Esa era la "realidad", mientras que todas las demás estructuras eran o más primitivas o utópicas. Hoy, sólo los formadores de opiniones y los políticos que han quedado atrapados en sus propias sugerencias creen o pretenden creer tal cosa. Hay un número cada vez más grande de personas que se están dando cuenta de que la sociedad capitalista no es más que una entre innumerables estructuras sociales y que no es ni más ni menos "real" que la de las tribus centroafricanas.

Freud creía que la práctica de lo que él denominaba "perversiones" —no todas ellas actividades estrictamente sexogenitales— era incompatible con una vida altamente civilizada. Puesto que las prácticas sexuales de la pareja burguesa excluían toda "perversión", por ser una violación de la "dignidad" de la esposa burguesa, tenía que llegar a la conclusión trágica de que la felicidad plena y la civilización cabal se excluían la una a la otra.

Freud fue un genio alzando estructuraciones, y acaso no exageramos si le atribuimos el lema de que "las construcciones constituyen la realidad". A este respecto muestra afinidad con dos fuentes con las que en realidad no estaba familiarizado: el Talmud y la filosofía de Hegel. □

Notas

[1]. Los comunistas soviéticos han criticado a Freud por su falta de atención a los factores patógenos sociales. En mi opinión, esto es una racionalización de conveniencia. En un sistema cuyo centro es impedir que el ciudadano se dé cuenta de cuál es la realidad del sistema, y que se apoya totalmente en el lavado de cerebro de sus ciudadanos mediante ilusiones, la crítica del psicoanálisis en realidad no va dirigida contra la omisión en que haya podido caer al no otorgarles la importancia debida a los factores sociales, sino contra su intento radical de ayudar a los hombres a que vean cuál es la realidad que existe tras las ilusiones.

[2] Cf. K. Marx, *Manuscritos económico-filosóficos.*

SERGIO FERNÁNDEZ

LA NOSTALGIA DEL PARAÍSO

"Entonces vi mi fealdad, en aquel espejo me conocí". Guzmán de Alfarache.

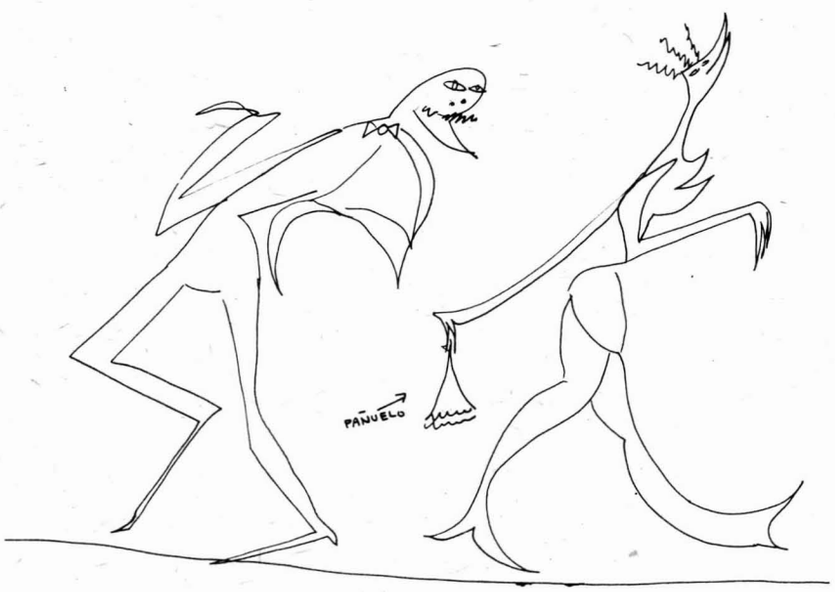
Miguel Angel Asturias explica, en el texto mismo, el título de su novela. En efecto *Torotumbo* es un baile de exorcismo "para librar a los pueblos del castigo que les esperaba por la virgen que violó el Diablo y voló al cielo a quejarse con Dios".[1]

La danza, evidentemente ritual, obedece a determinadas leyes mágicas conjuradas para alejar al espíritu de las sombras, de modo que el maligno, en varios niveles de representación, servirá tanto de punto de partida como de hilo conductor del relato. No es novedosa —por parte del narrador— esta afirmación aclaratoria. En la literatura hispanoamericana contemporánea hay —ya abierta, ya entrelineada— una plataforma desde la cual, cómodamente, asentamos los ojos para mirar el texto; existe, también, una teoría de la novela o de la narrativa que, al explicarse a sí misma en ocasiones se rebasa para convertirse en una postura crítica de carácter general. Ello se acentúa en libros 'herméticos'[2], con necesidad de un guía dentro o fuera de sí. En el primer caso nos referimos a un determinado tipo de escritor que habla de su obra; en el segundo al narrador (al escritor dentro del texto)[3] que, aprovechando cualquier resquicio, nos conduce sabiamente por su laberinto y, en un espectro más amplio, nos sirve también para otros. Posturas intermedias, con matices sin cuento, vienen en nuestra ayuda, pero no es este el caso de un comentario amplio sino más bien de nombrarlo y seguir adelante, en virtud de conectarnos con nuestro tema. Pero aún así no quisiera dejar de decir —por ejemplo— que Onetti, Lezama, Carpentier o Asturias mismo no abandonan a su sorprendido lector que, por más atento que se halle, necesitará de estos suaves o poderosos, no siempre intempestivos apoyos que salen al paso. Y qué alivio, realmente, significan. Pero si volvemos al cuento inicial, el Torotumbo, baile que en la novela se sitúa en los alrededores de la Nueva Guatemala, es, dijérase, la cápsula sensorial que no disfraza los viejos mitos de los que Asturias echa mano para dar forma, *desde dentro* a la narración.

A reserva de explicar lo complejo de estos andamiajes atemporales, el exorcismo, repito, se efectúa porque de pronto, a pesar de su presencia permanente, el mal aparece para dañar al hombre quien, siempre sorprendido, cruzado por ello de brazos —estúpidamente lelo con sus quehaceres cotidianos—, queda exterminado. ¿Se podría considerar a *Torotumbo* como la lucha de las sombras y su triunfo final? Y si así fuera, ¿resulta inútil la danza ritual, la queja de la virgen violada ante Dios?

Dejemos que la telaraña se vaya completando en este intento de comprensión del texto, aclarado algo más si, apoyados en otra obra de Asturias, *Mulata de tal,* leemos que la narración obedece a un "cruzar y descruzar la transparente separación de lo invisible y lo visible".[4] Esta gran novela, quizás una de las más importantes de nuestra actual literatura en español, lleva a una cimera la tesis, anticipada de alguna manera en *Torotumbo.* Dicho de otro modo *Torotumbo* es el umbral desde el cual ya vislumbramos el zarpazo bárbaramente dado a las bases tradicionales del idioma. Porque con Asturias y Lezama (como con Góngora y Quevedo) nada habrá de quedar en su sito. ***Mulata de tal*** como *Paradiso* u *Oppiano Licario* es un caerse a pedazos huesos y tendones, músculos y nervios de un idioma que ahora, bisturí en mano, ofrece el espectáculo de su intimidad. En *Torotumbo*, no obstante que la conmoción no se presente como *tremenda*, en cambio no sólo, lo dije ya, la prepara, sino que quedaría englobada en ese doble hilván cercanía-alejamiento, de lo visible y lo invisible, plataforma en la que habrá de levantarse un lenguaje distinto[5], diferente, claro, si se da por sentado el amor de Asturias por el asesinato a la palabra tradicional y, como todo gran escritor, de allí se levantará un concepto nuevo de la vida y el hombre americanos.

La realidad de la novela se bifurca en principio. Se trata de dos mentalidades no sólo distintas, sino opuestas: la indígena y la ajena a ella, bien sea la de la llamada "burguesía guatemalteca" como la de los extranjeros que pasean por las páginas: el italiano de orígenes románticos, garibaldinos, y un yanki, enmascarado a la manera de los Ku-klux-klanes, individuo, además de obviamente oculto,



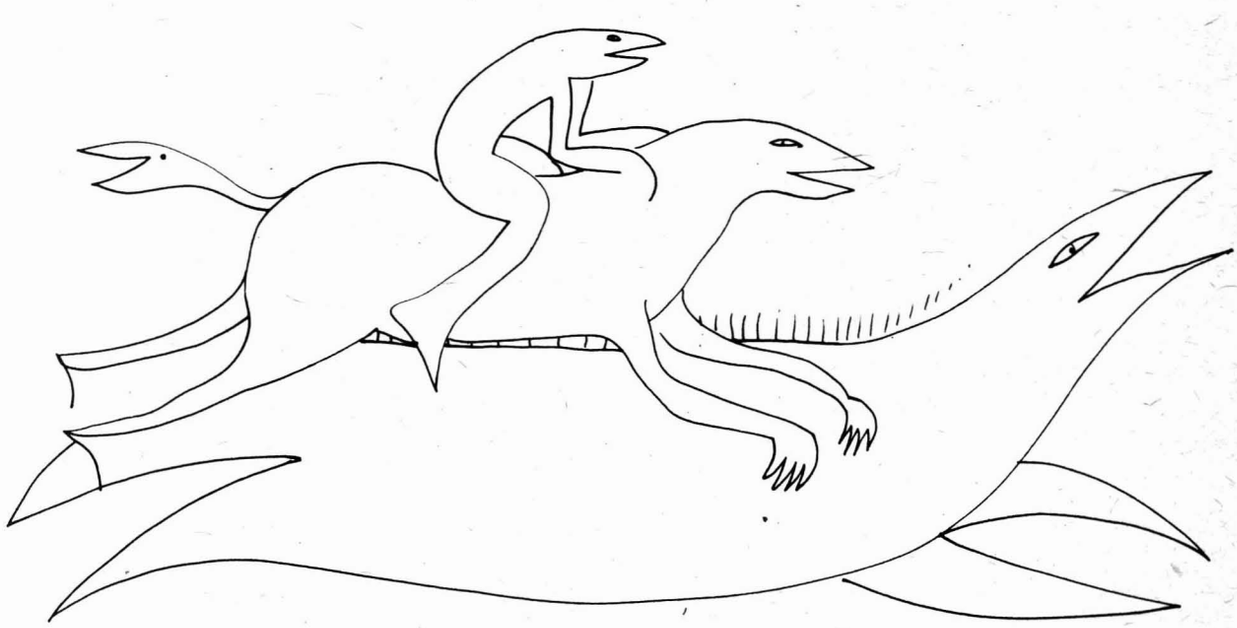
DIBUJOS DE ANA PIÑÓ SANDOVAL

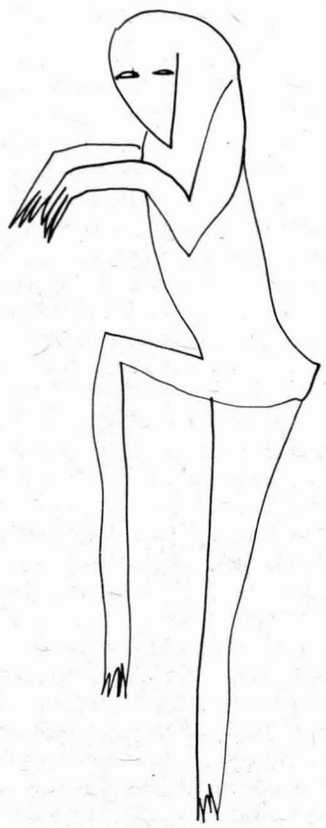
Sergio Fernández (México, 1926) ha escrito varias novelas y libros de ensayos. Es profesor de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

manifiestamente simbólico como lo son por lo demás todos los personajes del texto, sino aun las circunstancias y, en ocasiones, los objetos. ¿Es esta una tónica de nuestro novelar actual? ¿Será en cambio algo inherente a la obra literaria?[6]. Lo cierto es que, amén del choque habido entre las dos mentalidades (o tres, de acuerdo con el ángulo que enfoque el narrador), existe un matiz más, dado por el avaro Tamagás, émulo del Dómine Cabra ("vestido de negro ya vinagre, injertado con un salto de párpado") alquilador de disfraces, asesino de la "indiecita" Natividad Quintuche, a quien viola por los deseos de su "lujuria enferma" sin que importe demasiado el asunto pues se trata de un "animalito", y sólo de eso. El odioso, el odiado individuo no es únicamente puente entre ambos mundos sino también (he aquí virtuosamente expuesto el simbolismo), víctima: aplastada alimaña cuando se le aclara que "no fue ella violada, sino la Patria", de modo que el avaro entraña desasosiego, división, incomodidad, hibridez, traición. Porque Estanislao Tamagás pertenece a una bien medida clase social, burguesía de tres al cuarto, clase "actuante" ya que no pensante, dueña, en segundos términos, del país; pero también es parte, sin poder evadirlo, de lo indígena americano cuyas raíces, tomadas de pretexto para ahorcarlo en la parte del mito que les corresponde expresar, lo sellan. Estos dos tercios se conectan, humilladamente, con el yanqui, quien marcará el total del problema enunciado. El asunto no deja de lado al italiano, graciosa muestra trágica, finalmente, de humanos trasplantes europeos que, devorado por el medio ambiente, acaba por enloquecer. Este estrellarse en añicos de las dos realidades mencionadas, así como de su penetración (sin que por eso se toque recíprocamente médula ninguna) da lugar al texto en sí mismo, obediente, ya lo sabemos, a un "Cruzar y descruzar la transparente separación de lo invisible y lo visible".

La situación, emparentada con el "realismo mágico" de Carpentier o con la idea de "sobrenaturaleza" en la poética de Lezama, nos indica que el 'alma' latinoamericana se forma o conforma tanto de Aristóteles y Descartes como del sincretismo proveniente del *Popol-vuh* o del *Rabinal Achí* así como del especial catolicismo que practican los indios guatemaltecos o, para el caso, mexicanos. Pero parecería que, al abarcar abanico tan amplio, todo lo poseemos, aunque mal. De allí que lo grotesco sea importante en la construcción del retablo que significa *Torotumbo*: amestizado, dispendioso, culto, caricaturesco, horrible, armonioso, esperpéntico, popular, lujoso, pordiosero", "todo en un mismo domingo", como dice Edmundo O' Gorman[7] cuando, para hablar del espíritu español, lo engloba en fenómenos tan contradictorios como la misa y las corridas de toros

En el sentido en que actualmente se utiliza el término, la novela lo es de *compromiso*; pero se trata de un "yo acuso" no sólo político sino social, moral, religioso, cultural. El compromiso tiene la posición estética cumplida, de la que hablaré más adelante. Por lo pronto se puede afirmar que *To-*





rotumbo va contra los regímenes dictatoriales a los que está sometida Guatemala e intenta, tal vez con ironía, una revolución a mano armada. Convertido en un almacén de fruta que abastece a la Unión Americana, se evidencia un país con una economía "feudal capitalista"[8] inerme si nos atenemos a su carencia de politización, al hambre, a su sentido de latría religioso y humano, a sus complejos de inferioridad racial. El italiano Tizonelli, que ha llenado de dinamita la cabeza del "Diablo" (disfraz clave en la casa del alquilador Tamagás) para que salten a pedazos los inquisitoriales miembros del "Comité de Defensa contra el Comunismo"; el italiano, digo, es raptado por un grupo a quien Tizonelli mismo salvó del "Comité". Por ello piensa —cuando lo arrastran de la ciudad al campo— antes de la catástrofe: "No comprendo a estos revolucionarios que quieren al enemigo vivo, no muerto, vivo y que prefieren la justicia a la venganza...*rivoluzioni deportivi*, vencer en buena lid, caballerosamente",... Y luego: "el enemigo vivo es peligroso, el enemigo muerto es perfecto". Pero esta es una de las muchas pilastras del retablo. Porque el compromiso, de no estar sumergido en tal idioma, sería reiterativo, falso: nada nos comunicará desde dentro o, cuando mucho, equivaldría a una noticia de periódico. Desde un ángulo político *Torotumbo* hace sentir los labios del vampirismo imperialista que no requiere, en el caso de Guatemala, de la anexión geográfica. Al contrario: si el país es succionado económicamente, ¿a qué tener los problemas internos como propios? Para ello está el gobierno de Guatemala, o más bien para darle la espalda a esos problemas.

De este modo el yanqui enmascarado impulsa una dictadura que practica "el gobierno unipersonal" en ciertos países latinoamericanos o una democracia de "gobiernos oligárquicos", tendencias, ambas,[9] con consecuencia lamentable, si bien la novela se inclina a mostrar un estado-iglesia dictatorial.

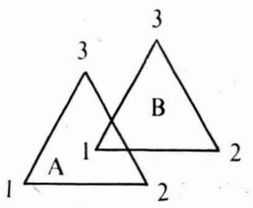
Asturias logra, pues, una conciencia en el lector (virtual o real) del propio drama histórico. Pero también se presentan, acaso por primera vez y desde dentro, cosas y mundos por los occidentales ignorados. Y así como Virginia Woolf entrega la femineidad vista, manejada, sentida por una mujer que escribe con mente de mujer (aunque el varón se agazape detrás), Asturias se compromete a penetrar el mundo indígena sin folklorismos, sin los innecesarios aledaños del localismo de la novela de Icaza, Ciro Alegría o el "Grupo de Guayaquil". Cara sellada, silenciosa, humillada, encapsulada y hasta donde el caso lo permite —antes de Asturias—, juzgada impenetrable.

El aguijón del texto es pues el misterio o, en todo caso, el reto que supone acercarse, cercarlo, develarlo. El tono, propulsor de la trama, es la fatalidad. De ella parte; ella es, al mismo tiempo, la meta, de modo que la novela tendría, como representación esencial, una línea espiral, abierta —en cuanto vida— al desastre que es existir y a la esperanza de un nuevo horizonte. De esta manera el crimen de la indiecita Natividad Quintuche, expresión de una mente desconocida, atemporal, es una urgente función del relato como lo será, para cerrarlo, el asesinato colectivo, de carácter político. Utilizada en forma *sui generis* la violación no actúa como acicate de la trama, sino como un umbral para acontecimientos que están por debajo del agua, como lo es la revelación de algo ignoto. No es lo mismo la muerte de una niña indígena, asesinada, a la muerte —'natural' o no— de una que es blanca. Lo que quiero decir es que el crimen (he aquí una ampliación de la mitología de Asturias, como veremos) es necesario para presentar, conscientemente, el corazón del mundo indígena. No es un 'truco' que estremezca al lector, por más que en *Torotumbo* sea una descarga fuertemente emotiva. Si la muerte ocurre por violencia, (amén del núcleo mítico) ciertas leyes mágicas indican que el espíritu ignora que no está más entre los vivos. Como el accidente ocurre de manera intempestiva, el alma inquieta, azarada, busca a su compañero, el cuerpo, vehículo que lo sostenía sobre la tierra. Vaga pues cercano a nosotros y hay necesidad de aclararle la verdad. De este modo, en paz, aceptará el nuevo sustrato de existencia que le corresponde. La danza del Torotumbo sería el ritual que permitiera la transfiguración, el paso de un nivel a otro porque "No hay mito si no hay descubrimiento de

un 'misterio', revelación de un hecho primordial que se vaya fundando, ya en una estructura de lo real, ya en un comportamiento humano".[10]

El lector, una vez dentro del ritual, sabe que la madre de la niña asesinada no debe llorar "por temor a volver agua las alas" del ángel qué es Natividad. Y ¿cómo no estar dispuestos padre y padrino a "medirse con el diablo donde lo encontraran"? Es a través de este mismo recurso que Asturias entrega al lector-destinatario la otra cara de la medalla. Pues no ignoramos, tampoco, que el padre Berenice convierte a la "indiecita" en "la Patria violada y ensangrentada por el comunismo", horrible demagogia también conectada con raíces míticas. Por eso cuando los parientes abandonan la casa del alquilador; cuando Tamagás, sabiendo del pie de que cojean, arroja al demonio "Carne Cruda" sobre el cadáver de la niña y a él le echa la culpa, aquellos se retiran convencidos de tal realidad, lleno de dolor el corazón "y la pena mayor del turbión que se vendría si no se bailaba el Torotumbo, indispensable en este caso de virgen violada por el Diablo, si querían salvarse las poblaciones de la maleza lujuriosa, de la espina y la seca".

Una vez efectuada la danza, libre ya el alma de las garras de la fatalidad configurada en "Carne Cruda", monigote de cartón y trapo, la virgen violada se convierte en un ser de otro mundo porque el rito hace que "De pueblo en pueblo, el cuerpo de la mujercita que violó el Diablo volaba al cielo convertida en ángel, atraía más y más bailarines, y a sus vestiduras iban prendiendo listones de todos colores, escritos con los pedidos que le hacían a Dios las familias, las cofradías, los municipios y que ella se encargaría de entregar en sus propias manos". Natividad es, por lo tanto, un mensajero: el nuncio del hombre hacia lo eterno. Este signo, rarificado y espléndido, es una de las dos más importantes tramas que, trenzadas, forman el relato. Me refiero a la violación, con su revés moral, mágico y por ello esotérico, y la otra, la del compromiso político, con sus vertientes religiosa, social e individual. Ambas forman las siguientes figuras:



El triángulo A estaría relacionado por los ángulos

1. DIOS — Natividad como "indiecita": (persona virginal)
   Natividad como ángel (primera transfiguración).
   Natividad como "La Patria" (segunda transfiguración).

2. DIABLO Traición de la "burguesía" guatemalteca
El yanqui, personificación del enemigo político
El dominio del mal
(metafísicamente hablando)

3. Terreno de la lucha entre el bien y el mal: posesión-exorcismo.

El triángulo B es el siguiente:

1. DIOS ... Espíritu de Guatemala como país independiente, moderno pero sagrado.
2. DIABLO... Imperialismo Norteamericano (La "United Fruit Company"; las transnacionales todas, etc.)
3. Terreno de la lucha entre el bien y el mal: Latinoamérica, continente explotado, sometido. Pero tiene el poder de la palabra, según Asturias mismo.[10bis]

Como se ve, al segundo lo constituye exacta tríada, pero sus derivaciones son un 'acomodo' del triángulo primero. De allí que estos núcleos narrativos (veneno, tríada, redoma) en que se vierten entreguen, cada uno a su modo, personajes al propio tiempo *reales* que simbólicos:

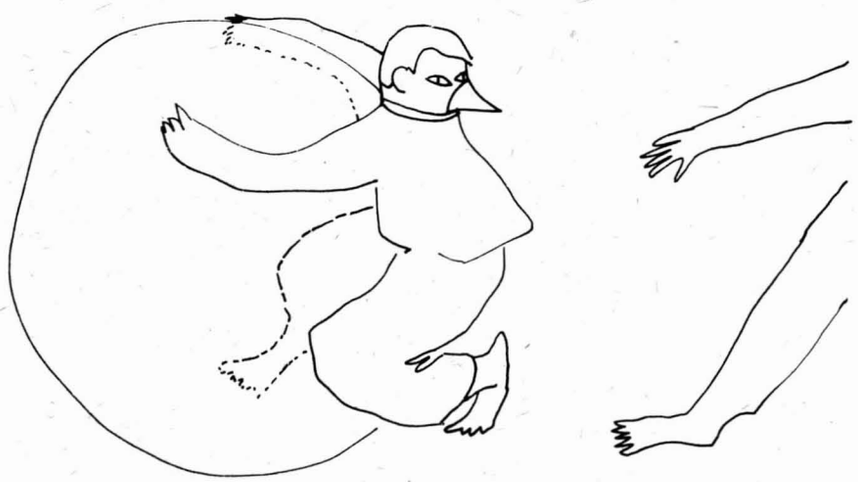
"Carne Cruda" es un horrible disfraz que se alquila; es la fatalidad; es, también, la fuerza motriz del texto, encaminado a proponer, como final, la destrucción (paródica) de un viejo ciclo.

Los horizontes proliferan, se conjugan:

Natividad Quintuche, la "indiecita" sacrificada, encarna un sincretismo cultural de catolicismo y animismo; ella, claro, y sus padres. Como es evidente, hay en la niña un proceso de anagnórisis —apuntado levemente en la advertencia— que consiste en su transformación primero en ángel, después en "la Patria". Por su parte el padre Berenice, un Torquemada redivivo, no sólo es la religión vendida al Estado (que al mismo tiempo se vende a ella) sino la Iglesia reaccionaria, anquilosada; lo opuesto, si cabe, a la vanguardia de un Camilo Torres o al Obispo Casaldaliga, defensor actual del campesino, en el Matto Grosso. O a los salesianos, también en esa parte de Brasil.

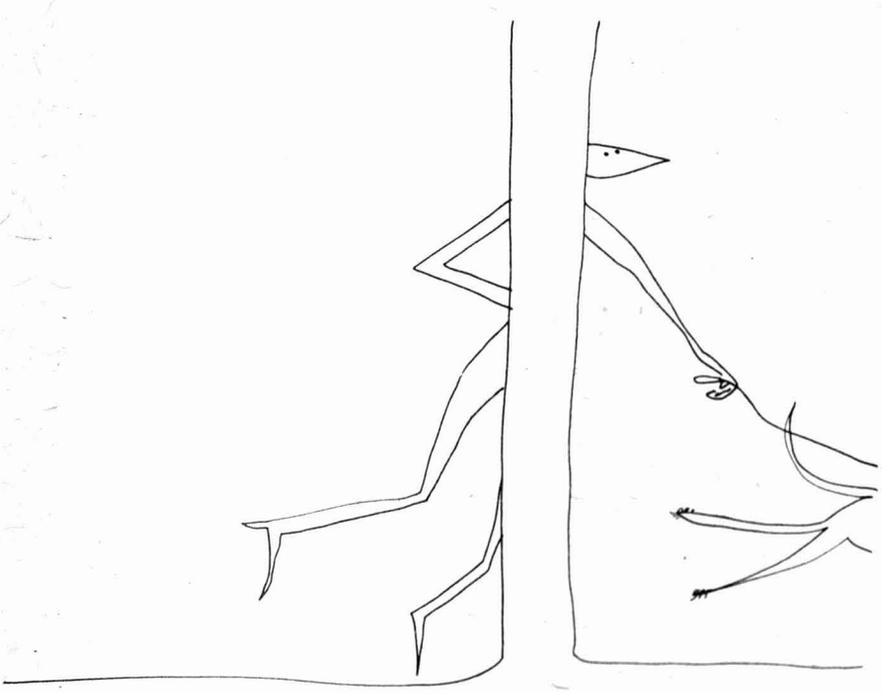
Ya sabemos lo que le corresponde a Tamagás y al solapado yanqui "el del capuchón y el silencio, ayudante de aquel embajador norteamericano que fue carcelero en Nüremberg". Pero si seguimos rastreando la huella entre lo real y lo simbólico —pie, no lo olvidemos, para encontrar menos penosa la conjetura planteada en *Mulata de tal*— el italiano resulta el verdadero revolucionario, frustrado, es verdad, pero auténtico. En este sentido la ironía es muy clara pues los otros, a quienes estaría encomendada la libertad del país, actúan en forma demasiado débil, acaso, para las circunstancias. Es el fracaso de la guerrilla urbana; el mal entendimiento de las facciones izquierdistas, una minoría, en suma, muy a medias politizada que cae en la tortura, la prisión, la muerte. El pecado es la improvisación.

La lejana proximidad, promiscua y paradójica, de los dos mundos abona hábilmente el terreno de la narración. Con Asturias cruzamos y descruzamos ese umbral; con él logramos hacer visible lo invisible sin que nos importe el transparente obstáculo que es, en sí, el lastimoso universo humano de la novela. Parodiando el asunto podríamos decir que si se es americano y se habla y se vive en español, no se es culturalmente congruente. Tenemos una especie de joroba por dentro que habría, naturalmente, que operar. Pero paradójicamente *Torotumbo* tiene el poder que da la palabra y mientras no llegue la revolución (el ejemplo a seguir acaso fuere Nicaragua), es por su medio que se debe luchar. Lo real y lo alucinante van de la mano, en un pespunte de espejismos metafóricos que no tiene (por más que esté al borde) desequilibrio alguno. La presencia de la Nueva Guatemala con su 12 Avenida, por ejemplo; con la Plaza de Santo Domingo, con su Teatro Colón; con un "haberse sonado la nariz" un alguien cuando no viene al caso sino por motivos estrictamente literarios, son puntos de apoyo para que el lector no olvide una determinada concreción, sobre todo cuando ese mismo ámbito está acechado por el Diablo, los ángeles y



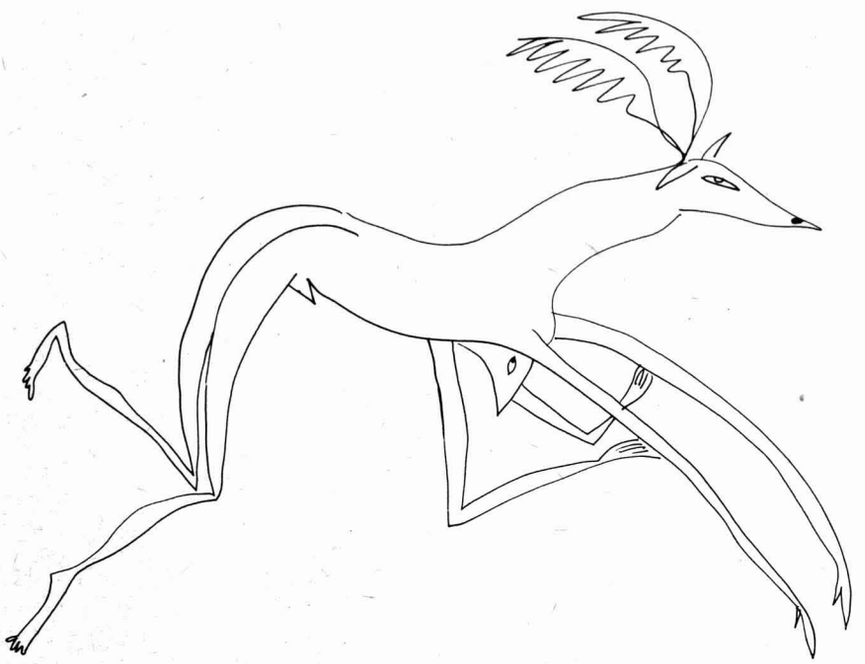
cualquier clase de transfiguración. Parecería, por momentos, que viéramos las tropas de los Beni-Elohim de los que habla la Cábala; grupos a donde se dice pertenece el propio Satanás.

Lo visible y lo invisible cristalizan allí donde el lector afoque la mirada. El avaro –que no le importa matar al asustado "animalito"– se aterra, en cambio, cuando indirectamente es acusado de haber asesinado a la Patria. Se trata de un *horror vacuis* no sólo literario, sino referencial. El caso recuerda la segunda parte de *El Quijote* con sus carros alegóricos, con sus aparecidos, con las abstracciones personificadas, los fantasmas, los magos buenos y malos y tantos otros detalles no ornamentales ni de color local. Asturias es un Carlos Mérida a la inversa (un artista no "clásico"), pero ambos parecen salir de los textiles de Antigua o Chichicastenango, así como de los tejidos ellos parecieran brotar. No desmienten la opinión de que Guatemala posee el más bello paisaje del continente americano; el más 'culto' también. ¿Será que la deformante estética de la novela exalta aún más los esfumados, las calidades estridentes, los tonos de lo visible y lo invisible? Nuestro barco, como el español, es macabro, aplastantemente sucio[11], fantástico, monstruoso; tienen en común, también, una fuerte dosis de resentimiento individual y colectivo[12]. Un esperpentismo singular –derivado quizás de Goya y Valle Inclán– hace a Asturias ser más osado, más rico por el sincretismo ya apuntado; por la densidad de la escritura y por el ensamblamiento de los mitos, también.



La ironía y el sentido del humor (en *Mulata de tal* por hiperbólicos quedan fuera de serie) dejan sin sepultar el carácter altamente "industrioso", como diría Sor Juana, del relato; como tampoco lo logran los desperdigados localismos, puestos al parecer al azar. En *Torotumbo* la cultura brota, incansable, aparentemente inesperada, fraguada, "inspirada"; brota, digo, a la chita callando, en multitud de borradores que el escritor anula, pero que están implícitos en el último; en aquel que tenemos entre nuestras manos. Las relaciones que Celestina tiene con el demonio, o las de Ivan Karamasov, se hallan parodiadas en los diálogos sostenidos por "Carne Cruda" y Tamagás. El avaro, en efecto, lo inventa: cree en el diablo como persona porque, como a don Quijote, le ocurre el fenómeno de no saber deslindar la literatura de la vida. Hace, del muñecote de cartón, el núcleo moral de la desesperación y el arrepentimiento. Se trata de un juego entre macabro y cómico en el que, como mar de fondo, existe la acusación al hombre latinoamericano y a su idiosincrasia moral. Por ello, enloquecido, suplicante, le grita: "Te traicioné, te traicioné, pero no ignoras, Carne, no ignoras que ya la traición es como nuestra propia vida, nuestra manera de ser, y lo traicionamos todo, todo, nos traicionamos a nosotros mismos, la tierra donde nacimos, lo que somos, lo que aprendimos, y hasta lo que defendemos ja, ja, ja..."

El idioma de Asturias se recrea en lo sorpresivo de la vida y en su confusión, tanto o más que en su deformidad. En un arte así, descarado porque no pretende "imitar" ninguna realidad, sino inventarla; en un arte así, para el que "más vale ocultar lo aparente que lo real. Es la apariencia lo que quiero que cuides"[13], toda figura es aprovechada para revestirla de tal modo que, bien visto, la realidad queda arrasada. El escritor, conscientemente mentiroso, se permite a sí mismo ya no "vencer" –como diría *La verdad sospechosa*– a la vida, sino matarla en el sentido de una virtuosa transfiguración. En un arte así saldrá la apariencia que, apoyada en Quevedo o en Valle Inclán ("qué teclear el de su ojo chispeante"... "y regaba sus pupilas de vidrio molido"... "se pasaba la boca del susto"... "para defender con los dientes, a mordidas de risa"[1005]) nos convence de que toda mentira artística es el corazón de la verdad. Por ello el abigarramiento no sólo no es temido, sino a raudales anhelado. Contiene estruendosos neologismos –como de cardillo– que, sumados a un amplio tejido sustantival, a un ritmo de tambores obsceno, espléndido; a lo exótico de los localismos y a muchos otros elementos, nos arrastra al carácter, inconfundible, singular, del que habla Steiner para referirse al estilo de un escritor[14]; estilo de carácter, ya lo dije, mestizo, en este caso en el que el ojo ve lo que no está pues, sustraído el objeto ("una sombra maullante", por ejemplo) de él queda únicamente lo que importa: no la realidad sino la apariencia; una



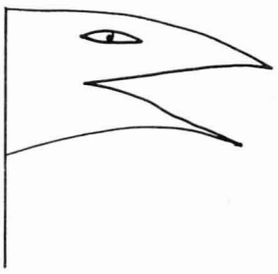
apariencia que, no obstante, se cree a pie juntillas pues es vida, y no otra cosa, lo que el lector tiene entre manos. Por eso, ya sometidos a su voluntad —a la de Asturias— la novela no se bifurca por medio de las mentalidades a las que hice referencia y que si luchan entre sí se debe a los distintos enfoques de la narración. En el caso de *Torotumbo* quien cuenta o dice los sucesos deja de lado al escritor, por si ello se entiende al narrador fuera del texto. Conecta en cambio al lector con los mundos sagrado y profano eficazmente, ya que participa de ambos como de vasos comunicantes. Es una forma, dijera, de sensibilidad promiscua o, si se quiere, de traición constante a los diferentes sustratos del texto. El destinatario se acerca a la niña, a Tizonelli, a Tamagás y a sus dolientes arrepentimientos con el diablo. Y sin embargo la voluntad consciente del lector es tomar partido por el mundo indígena como si la relativa develación de su misterio permitiera afincar una moral de apoyo. Pero en realidad el tema es excesivamente complejo y aquí sólo me permito no pasarlo por alto. Sí en cambio he de referirme a una pregunta inicial: ¿resulta eficaz la danza ritual, la queja de la virgen violada ante Dios?

Si nos atenemos al final de la novela la respuesta no se entrega, sino que se adivina. Al explotar la cabeza de "Carne Cruda" se comete un segundo asesinato, totalmente distinto del primero, ya que se trata de actos con otros visos y, en suma, de aniquilar al "Comité" con sus miembros inquisitoriales y en el que trabajó el pobre avaro, símbolo de perniciosa ambigüedad. Todos perecen y en cada miembro se aplasta a la "reacción", ya social, ya moral, ya religiosa, ya política. El italiano —personaje pintoresco, si los hay— se vuelve loco porque, europeo al fin, no sabe atravesar los linderos de lo visible y lo invisible. Y allá, lejos, los indios regresan a la montaña después de efectuado el Torotumbo.

Se parte, pues, de un asesinato; se finaliza en otro, ciertamente, lo cual pudiera considerarse —desde un punto de vista literario— un remate circular, de polaridades muy claras pues si bien la venganza, por carambola, la realiza Tizonelli, en verdad la comete el indígena (o su mundo) por haber sido profanado el espacio sagrado que es Guatemala. Pero como la narración de parte a parte está recorrida por varios mitos, entrelazados, difuminados, intentaré localizarlos para hacer más accesible el texto.

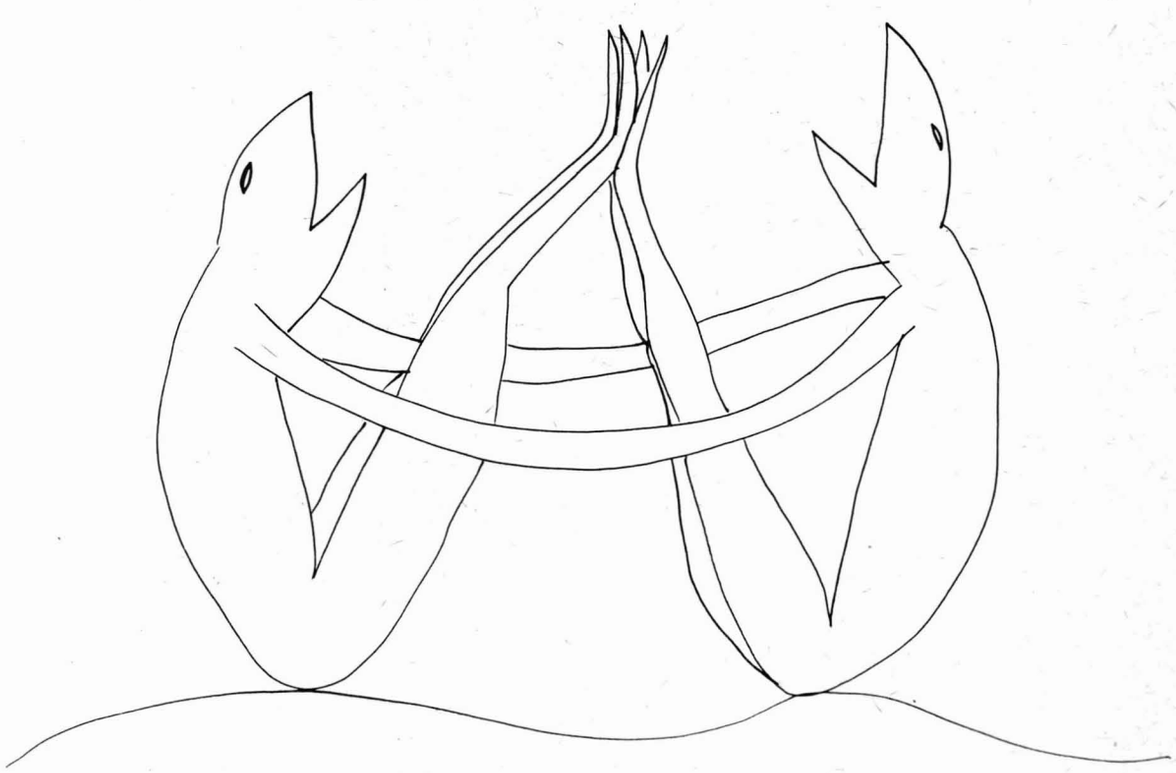
Mircea Eliade nos dice que "El cristianismo es dominado por la nostalgia del Paraíso"[15] y que esta suerte de sensibilidad no le es privativa. En efecto, "en cierto sentido, las comparaciones entre los tipos de místicas primitivas y la cristiana son más autorizadas que entre esta última y las místicas indias, chinas o japonesas"[16]. El sincretismo cultural de la novela lo aprehendería, pues, por ambos lados, pero "El mismo simbolismo paradisíaco está testimoniado en los ritos del bautismo: "Frente a Adán cayendo bajo la dominación de Satán y expulsado del Paraíso, el catecúmeno aparece como liberado de la dominación de Satán por el Nuevo Adán y es reintroducido al Paraíso"[17]. Este *Adán renovado* es, qué duda cabe, el hombre de la danza del Torotumbo sin la cual —lo sabemos— habría un "turbión" (temido por los indios) de modo que si se lanzan a efectuarlo conjurando los altos poderes, salvará "las poblaciones de la maleza lujuriosa, de la espina y la seca". La parte más sensible y tierna del relato es el momento en que la madre no debe llorar por temor a que las alas de la niña se deshagan en lágrimas, forma ésta, acaso la más vertical, del cruce de lo visible y lo invisible. El pueblo entero, al prenderle recados al vestido (recados que llegan a Dios) reencarna el mito: vivificar la nostalgia del paraíso perdido al que, por lo visto, no queremos ni nos acostumbramos a renunciar.

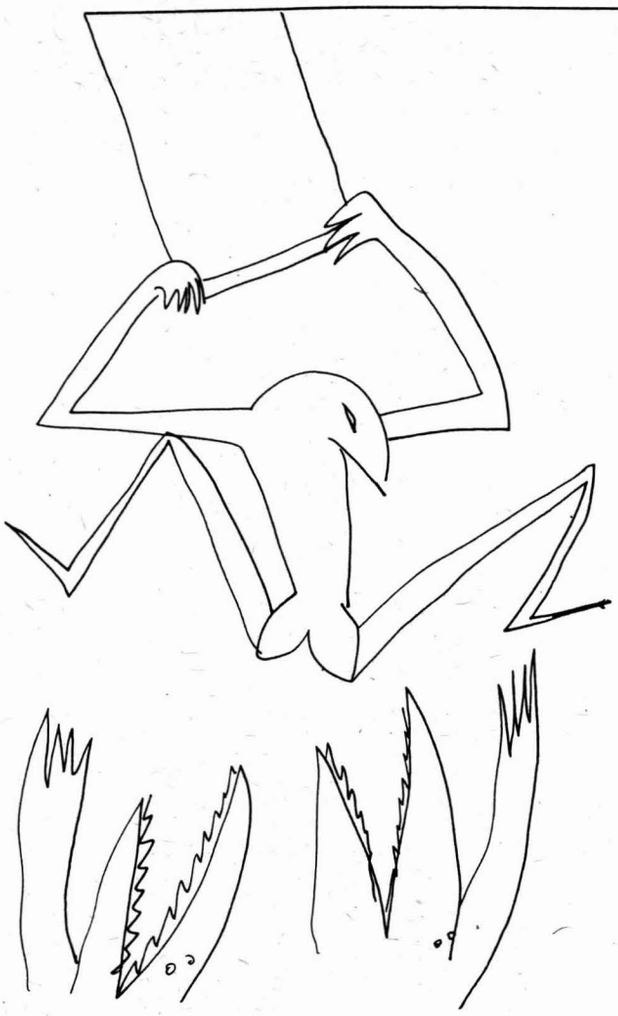
El mito proviene, en el texto, de uno anterior. Me refiero a lo que se gesta en la novela: la muerte violenta de Natividad, conectada con un sacrificio y con el mito de la creación. Elíade mismo dice que "En Africa en general, los pecados aborrecidos por la Tierra-Madre son el crimen, el adulterio, el incesto y toda otra especie de infracción sexual. Igual situación se verifica en otras partes: en la Grecia antigua, la sangre vertida o el incesto volvía estéril a la Tierra"[18]; no habla de América, pero es evidente que queda involucrada: si no se baila el Torotumbo la violación (la sangre vertida por infrac-



ción sexual) invade con sus sombras a las poblaciones provocando la "maleza lujuriosa, la espina y la seca". La Tierra-Madre necesita del sacrificio de un ser humano (o de un animal sustitutivo) para volver a su prístina pureza ya que la "muerte es un rito iniciático, y sólo eso"[19]. Se infiere que Natividad (el nombre, naturalmente, no es ocasional), es una "elegida" sacrificial para que se abra, en la Naturaleza, un ciclo nuevo. Pero todo este horizonte aclaratorio nos remite al mito del monstruo que devora al neófito, motivo iniciático evidente. Pensamos en Saturno masticando a sus hijos, en Zeus cuando se traga a Metis, en la ballena que se come a Jonás. En la novela moderna el relato más interesante lo da, acaso, la dualidad Moby Dick-Ahab. Aquí agregamos a Natividad violada, muerta por "Carne Cruda". Se debe penetrar, entonces, en el simbolismo de las tinieblas porque "en el vientre del monstruo reina la Noche cósmica; este es el momento embrionario de la existencia, tanto sobre el plano cósmico como sobre el de la vida humana"[20]. El comportamiento ritual por engullimiento de un monstruo o un dios siempre irá seguido por una forma de resurrección. En *Torotumbo* Natividad se transfigura en ángel; claro que para la otra *visión* de la novela es la metamorfosis de la Patria, que es la Tierra-Madre, necesitada de sangre para lavar la huella de la violación, del sacrilegio. Estas transformaciones son, por lo visto, comunes a toda cultura, desde las que comprenden a "tribus tupí" que "cuentan un conflicto" que las llevarán a ser "transformadas en cerdos salvajes"[21], hasta la Circe griega, que convierte a los incautos en lobos o en puercos. Hay una necesidad, imperiosa, de abandonar el propio ser; de pertenecer, digamos, a una estructura ontológica distinta, superior o inferior. Recordemos que en la *Odisea* Proteo, por ejemplo, es, en determinados momentos, "ardiente fuego", jabalí, pantera, agua, árbol. Palas Atenea, cuando se cansa de su propio esplendor, es Méntor o es el rey de los Tafios, Mentes, para no citar más. Con seguridad lo que se desea, en el primer caso, es escapar, según dice el aedo; en el segundo hay un 'dispositivo' consistente en no asustar al hombre pues la presencia de un dios es demasiado alta, excesivamente aterradora. Con los místicos españoles ocurre un fenómeno parecido, ya que en el momento de la *Unio* Dios se vuelve infinitamente pequeño para no atemorizar al santo.

La novela se cierra en forma aterradora. Una muchedumbre, presa de pánico, se dispersa en las calles vecinas a la casa de Tamagás, después de la explosión que marca, míticamente, un ciclo. Se trata, claro, de la muerte. Las cosas no varían, sin embargo, de un instante a otro; no el que marca la existencia de un hombre. Por eso Guatemala sigue en la cauda del Imperialismo yanqui no sólo debido a su debilidad de siglos sino a la traición en la que vive el mundo latinoamericano, apuñalándose a sí mismo por la espalda. Recuérdese, por ejemplo, el caso de *La sombra del caudillo*. Porque, según Asturias "El objeto es perseguirse", matarse. Los crímenes se hacen por "leso dólar" y para





la visión no indígena el sacrificio de Natividad carece de todo relieve: es, simplemente, un suceso cotidiano. Pero para el otro núcleo del texto no es inútil. Lo sabe la Tierra-Madre que es América Latina; que es Asturias; que es la literatura que se escribe (el poder que tiene la palabra). Lo sabe el lector. El ejemplo consiste en un claro indicio de libertad que el arte nos entrega no demagógicamente, como suele hacerlo la política. Por eso —después del Torotumbo— los indios suben solos, es cierto; aislados, pero está "En sus ojos, ya no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día". Después de la muerte empieza la resurrección. □

"Los empeños", San Angel, México, mayo de 1979.

Notas

1. Ver la biografía. Todos los entrecomillados, sin precisar la página, se refieren a la edición consultada de *Torotumbo*.

2. Me refiero con este término a un concepto iniciático. Aquí se entiende por clausura, por impenetrabilidad. Es lo que en sus orígenes se hace en un templo, es decir, jamás al aire libre.

3. En Proust, por ejemplo, hay un narrador obvio en la novela. Pero de tarde en tarde —Proust mismo, por más que diga que no debe confundirse a "Marcel" con el que narra— salta a la superficie el escritor. Entonces complica el relato con datos biográficos que no le pertenecen intrínsecamente. Es el caso de la enfermedad que lo acosa. ¿Por qué tendría que ser asmático el narrador en algunos trozos, por ejemplo, de "Albertina desaparecida"? El fenómeno, obviamente un descuido, enriquece el texto.

4. Asturias, Miguel Angel. *Mulata de tal* p. 232.

5. No es mi propósito profundizar en el tan manoseado tema del barroco y el neobarroco. Sin embargo, tampoco es posible evadirlo. Quizás fuera necesario remontarse al mito de Hermes (o Toth) en sus fuentes mismas: ya el "Tarot-Toth", ya la cultura griega homérica, ya la Cábala hebrea.

6. Pienso por ejemplo, en *Las cabezas trocadas* de Thomas Mann, en *Los Idus de marzo* de Wilder, en los teatros de Ibsen, Pirandello, Valle Inclán, donde ocurre parecido fenómeno. Lo importante sería ver sus variantes.

7. Opus. cit.

8. Lo dice el escritor chileno Julio César Jobet, citado por Abelardo Villegas en *Reformismo y revolución*, p. 54.

9. Opus. cit. p. 81.

10. Eliade, Mircea. Opus. cit. p 12.

10. bis. Asturias: Opus. cit. p. 101.

11. Todo lo relacionado con Tamagás y la violación a la indiecita Natividad Quintuche es tan repugnante como los más siniestros momentos de *Guzmán de Alfarache* o *Estebanillo González*.

12. Habría que intentar un estudio relativo a la dependencia entre nuestra novela (conectada a una realidad aún en tantos niveles "colonial") y la novela española del siglo XVII, producto de un imperio en franca decadencia. Nuestro sistema colonial lo fue de una nación desmembrada, descuartizada por propios y extraños. El resentimiento colectivo (la idea es de Pfandl) sería, pues, un subrayado, una exageración.

13. *Mulata de tal*, p. 35

13. bis: Véanse estos ejemplos:

"tic-tac telegráfico del párpado"

"el párpado del ojo izquierdo le tecleaba menos"

"en tas-tas de tullido que se muerde"

"o el golpe con la azada a la lombriz de tierra multiplicada en agonía de eses enloquecidas"

"el atropello sanguinolento de las hojas de remolacha"

"y se oían los cohetes con ruido de meada de toro, ichessss, subir y estallar sobre los cielos de cobalto. Bailaban, bailaban, bailaban".

"y sintió una rara cosquilla de timbre de alarma en la almorrana".

14. En el caso de *Torotumbo*, y en toda la obra narrativa de Asturias, habría un tono epopéyico derivado del patrón de Tolstoi. Steiner se refiere también al tono trágico, que es el que impone Dostoiewsky. Me pregunto por qué no considera una tercera manera de novelar: la lírica.

15. Opus. cit. p.29

16. Ibid. p. 89

17. Ibid. p. 84

18. Ibid. p. 224

19. Ibid. p. 62

20. Ibid pags. 237-38

21. Opus cit. p. 16

BIBLIOGRAFIA

Asturias, Miguel Angel: *Torotumbo. La audiencia de los confines. Mensajes indios.* Rotativa. Plaza Jenés, S. A. Editores. Barcelona, 1971.

Asturias, Miguel Angel: *Mulata de tal.* Novelistas de nuestra época. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1968 (3a. edición).

Eliade, Mircea: *Mitos, sueños y misterios. Revelaciones sobre un mundo simbólico y trascendente.* Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1961.

Ferrater Mora, José: *Indagaciones sobre el lenguaje.* El libro de bolsillo, Alianza Editorial. Madrid, 1970.

Guénon, René: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada.* Temas de Eudeba. Edit. Universitaria de Buenos Aires, Bs. As. 1969.

Levy-Strauss, Claude: *Mitología. De la miel a la ceniza.* Selecciones de Op. de Antropología. F.C.E. S. A. México, 1966.

O'Gorman, Edmundo: *Crisis y porvenir de la ciencia histórica.* Imprenta Universitaria, México, 1947.

Steiner, George *Tolstoi o Dostoiewsky.* México, 1961.

Vianu, Tudor: *Los problemas de la metáfora.* Col. Ensayos. Eudeba. Bs. As. 1967.

Villegas, Abelardo: *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano.* Siglo XXI. México, 1972.

JUAN GARCÍA PONCE

RITO

La necesidad de semejantes leyes no se comprende bien y la triste referencia al voyeur no muestra para nada sus misteriosos recursos.
Pierre Klossowski
(*La revocación del edicto de Nantes*)

Se han corrompido y se han hecho abominables por sus pasiones.
(S. 52, 2)

Todos mis deseos se hallan expuestos a vuestros ojos.
(S. 13, 2)

Dios ama a los que dan.
(II. Cor. IX, 7)

—*¡I adore myself!*— dice con voz cristalina y el intachable acento, que le debe a las monjas inglesas, mientras levanta los brazos por encima de la cabeza dejando ver las axilas y extiende en el vacío los dedos de sus largas manos flexibles. Sonríe encantada. Sus ojos azules se hacen maliciosos sin renunciar a su inocencia. Está tan complacida consigo misma que su expresión es distante y sin embargo, sabiéndose mirada y conociendo desde el principio de su estricta educación la importancia de la vía contemplativa, a la que ahora ella permite existir, se ofrece en espectáculo desde un generoso desprendimiento y una religiosa seguridad en los que, a través de su joven figura, se hace manifiesta la unión entre la carne y el espíritu mediante la que, tal vez, finalmente deberá mostrarse el espíritu a costa de la carne, sirviéndose de ella como su único posible vehículo.

Es un rito conocido. Liliana y Arturo no podrían precisar cómo llegaron hasta él. Les fue revelado, deslumbrándolos y desconcertándolos, pero su revelación no fue súbita sino progresiva, como si la Suprema Voluntad no hubiera querido imponérseles a sus cuerpos sino servirse de sus cuerpos por medio de las emociones raras que los conducía a conocer. Cuando Liliana conoció a Arturo había terminado su carrera en una universidad católica, acababa de reconocerse incapaz de seguir la vocación religiosa de la que sus maestras insistían en considerarla la inevitable elegida y todavía daba clases en su antiguo colegio. Se encontraron en una fiesta a la que Liliana había sido obligada a asistir por sus padres. La educación de él era menos estricta que la de ella, pero tampoco podía considerarse libre de las exigencias de una conducta normal. Se hicieron novios, se casaron con la aprobación de sus dos familias y poco a poco, deslizándose sin detenerse a pensar hacia dónde se dirigían, fueron deslizándose por una pendiente cuyo conocimiento habría horrorizado a sus dos familias, a muchos de sus amigos y, en general, a todos los que olvidan que los caminos del Señor son inescrutables. Pero no todos se negaron a participar en alguna ocasión del rito que permitía llegar de una manera tan sensible hasta el objeto del culto y siempre se contaba con cómplices adecuados, que se convertían de inmediato en adeptos, entre la gente de paso y los conocidos casuales.

Ahora, con la gozosa seguridad de quien conoce lo que va a ocurrir y permite que el conocimiento aumente su gozo aunque no pueda estar seguro de la forma que seguirá, después de tomar unas copas, han cenado con una de esas gentes de paso, están otra vez en la sala, y Liliana, tan discreta y casi tímida, tan pura e inocente unos años atrás, sin dejar contradictoriamente de parecer pura e inocente, representando con humildad y sentido de la obediencia el papel que le corresponde, no ha perdido ocasión de mostrarle al invitado su necesidad y su voluntad de seducirlo, aparentemente, además, con la aprobación de Arturo. Nadie debe predecir la forma en que, sirvién-

Juan García Ponce (Mérida, 1932) ha escrito cuentos, teatro, novelas y ensayos. Traductor de Styron, Marcuse y Klossowsky (entre otros), prepara actualmente una nueva colección de cuentos.

dose de los sentidos para alcanzar un designio más alto, va a tomar la expresión del amor.

Con los brazos a ambos lados de la cabeza, las indescifrables manos de Liliana, que tantas veces se juntaron sobre su pecho en un gesto de recogimiento con la sensación de llevar en su interior a la Divinidad después de recibir la comunión, descienden para recoger el negro pelo que lleva prendido con un broche tras la nuca y cae luego, suelto y brillante, multiplicando sus reflejos, sobre su espalda desnuda. Enrolla el pelo en una gruesa y floja trenza, se suelta el broche y prende el extremo de la trenza en lo alto de su cabeza. La casi divina pero a pesar de todo humana perfección del óvalo de su rostro es más evidente aún. Porque está en el mundo su contemplación puede provocar el abandono del mundo, el olvido de todas las mezquinas reglas y exigencias con las que se pretende mantener un orden ficticio dentro del que sólo se afirma la egoísta pero fugaz voluntad de preservarse en sí mismo. En cambio, el rostro de Liliana es el mismo rostro al que su conducta no toca y que todos los asistentes a su boda admiraron cuando, vestida de blanco, exaltada de antemano por el cercano sacrificio de su persona a Arturo, avanzaba por la nave de la iglesia conducida por su padre hacia el altar donde la esperaba su futuro esposo. El cuello levanta ese rostro sobre sus finos hombros, cuyo dibujo se muestra al permitir ella que sus brazos desciendan. Se echa hacia atrás, apoyando la cabeza en el respaldo del sillón, cierra los ojos y hace descansar sus manos sobre sus muslos. Lleva un vestido largo, de lana roja, que le ciñe el cuello y deja sus hombros, sus brazos y su larga espalda desnudos. Calza sandalias. Con un suspiro, como si de pronto estuviera cansada de mantenerse en su propia belleza, de la que alguien le ha dictado que la sirva y que se sirva y que, junto con Arturo, el invitado no ha dejado de admirar desde que llegó a la casa, estira las piernas hacia adelante, levanta los pies del suelo y los contempla, ceñidos por las sandalias que acentúan su perfección sin mácula. Arturo la vio hacer ese mismo gesto cuando todavía eran novios y fue como un primer indicio, que ella misma desconocía, de la exigencia que se les impondría después y los convertiría en servidores de la secreta divinidad cuya forma se muestra en la figura de Liliana.

En tanto, ella ha vuelto a poner los pies en el piso. Sus actitudes, sus miradas, sus sonrisas, son una cascada por la que desciende sobre sí misma, se remonta de nuevo a la altura y vuelve a despeñarse. Ha encontrado el papel que ama, lo representa y de tanto amarlo no es más que el papel que representa, aunque en el lento aprendizaje realizado junto con Arturo y en el que nunca dejó de tener importancia la sorpresa ante sus propias sensaciones, siempre se le impuso la exigencia de perfeccionarlo. A través de ese papel, Liliana revela a otra Liliana a la que ella misma no puede poseer y se le entrega a Arturo, del mismo modo que le entregó su rendida sorpresa y su deslumbramiento ante las posibiliades que abría esa rendición cuando hicieron el amor y nunca pudo, desde entonces, oponerse a la obligación que ella misma se imponía de ser siempre algo nuevo que debería rendirle a Arturo.

Casi frente a ella, Arturo la contempla desde su sillón, inmediata y al mismo tiempo intocable, como lo es todo cuadro, admirado por lo que el cuadro muestra en esta ocasión y a la expectativa. También él se reconoce en su placer por la actitud de ella. Como todo nuevo conocimiento que nos llega desde un origen inexplicable para las reglas de la razón, ese conocimiento lo perturbó cuando la conducta de Liliana le permitió tenerlo sin que tampoco supiera cómo oponérsele dado que, en tanto conocimiento, también lo enriquecía, hasta que el amor de ambos creó la contradictoria constelación que forman. Arturo ya sabe que sólo hay que contemplar a Liliana y esperar para que el milagro en el que todo se afirma a través de su negación, se produzca. Ella es siempre la misma porque ha elegido no ser nadie más que aquella en que la convierten. La diferencia se encuentra en la imprevisible variedad de la forma que toman los sucesos dentro de una repetición que conduce siempre al esperado término. El invitado mira también a Liliana. Su confianza permite suponer que se le ha elegido correctamente. No dudará en obedecer al llamado. Los ojos de Liliana han ido de Arturo a los del invitado sin permitir que sus miradas coincidan más de un instante. La fugacidad en la que se afirma su huidiza naturaleza crea el lenguaje que le pertenece a Liliana.

Luego, ella se inclina hacia sus pies. El trazo de la columna apenas se dibuja en la incitante piel de la larga espalda curvada. El pelo recogido en la gruesa trenza deja ver su cuello. Sus manos descienden, desabrochando las sandalias y liberan sus pies. Cubierta con el vestido rojo, está desnuda. Desde que empezó a descubrir los resortes secretos del papel que podía representar siempre está desnuda. La negación exterior de su propia integridad tiene el mismo carácter que su pureza interior. Liliana y Arturo llegaron juntos a este convencimiento. Ahora, los pechos de ella se insinúan bajo la roja lana rematando en el evidente llamado de los pezones. Más allá de la axila, el vestido, descubriendo todo el flanco, deja entrever también el principio de la suave curva de los pechos. No oculta: revela. Y Liliana levanta la falda hasta arriba de sus rodillas, sube los pies al asiento del sillón y las rodillas en alto permiten que la falda resbale por sus muslos.

—¿Qué hacemos?— pregunta ella, con la misma voz límpida y cristalina.

Pero no se dirige a nadie. Su voz no se ha apartado de su cuerpo; es sólo a su cuerpo al que ella le habla. Nada más lo tiene a él para fascinarse y fascinar. Se pone de pie, suspira de nuevo y levanta los brazos para arreglarse supuestamente el peinado. Esbelta y alta figura descalza y vestida de rojo. La memoria de Arturo viaja hacia atrás y lo lleva a recuperar el súbito placer que sintió al ver a Liliana hacer ese mismo gesto en una playa cuando era evidente que un desconocido llevaba un largo tiempo observándola con admiración. Entonces Liliana todavía no entraba por entero a la recuperación de sí misma a través de su negación ni podía por tanto darse a conocer para él. Probablemente fue la continua fascinación de Arturo la que precipitó los sucesos; pero lo importante es que ahora Liliana es Liliana, la misma que él viera con un casi incrédulo deslumbramiento ante su belleza en la casa de unos amigos comunes sin conocerla todavía y a la que los dos han ido luego descubriendo y construyendo juntos. El hueco de sus axilas, los pechos que se han levantado bajo la roja lana siguiendo el movimiento de los brazos, el torso que conduce a la frágil cintura, las caderas y las largas piernas de adolescente ocultas por la recta falda y los pies desnudos como los brazos, cuyas manos de largos dedos fingen ocuparse en la trenza que remata ahora los reflejos de su oscuro pelo en el austero peinado que enmarca la severa juventud y perfección de sus facciones, la definen como una pura contradicción.

Cuando camina, sus pasos son un motivo para exhibir la sensualidad de su inocencia y hacerla culpable. Se coloca tras del sillón en el que está sentado Arturo inclinándose hacia él, pone su cara junto a la suya y le pasa los brazos por los hom-

bros extendiendo las manos sobre el pecho de Arturo.

—Ya no me quieres— dice, igual que cuando él la vio regresar a su lado después de bailar de una manera bastante escandalosa e inesperada para su antigua seriedad con uno de sus amigos íntimos, al cabo del tiempo, tuvo que dejar de serlo.

Arturo se ríe, como cabría que Liliana lo esperara.

—Estás borracha. Ese reproche es la señal definitiva— contesta y la besa en la mejilla, aunque, al contrario que el invitado, también sabe que ese reproche es la señal del principio de otra cosa.

—Tal vez. Debo estar borracha. Pero también es cierto que ya no me quieres. Voy a poner un disco— insiste Liliana, como si su última decisión estuviera motivada por el resentimiento que le produce la transformación en los sentimientos de Arturo.

El invitado parece estar muy cerca de una inesperada comprobación que justificaría el artificial desarrollo de todo lo que ha ocurrido desde su llegada. Al pasar por detrás de él en su camino hacia el tocadiscos, que se encuentra en la habitación contigua, Liliana, tan elegante y distinguida, tan segura de su papel de dueña de la casa al principio de la reunión y durante la cena, tan lejana en la inmediata comprobación de su belleza para cualquiera que la mira, le hace una ligera caricia en el pelo. Sus dedos, yendo hacia la cabeza del invitado como si actuara independientemente, apenas se han detenido un instante en la nuca. El invitado ha echado la cabeza hacia atrás y luego se ha dado vuelta para mirar a Liliana; pero ella ya no estaba a su espalda. Arturo, que sigue atentamente todas las acciones de ella, advierte el gesto. Antes de dejar la habitación, ignorando al invitado que la busca con la mirada, Liliana le sonríe complacida a Arturo, irónica y cómplice, tal vez también cruel en la perfecta seguridad de su conducta. En el acerado relámpago azul de sus ojos hay una malicia sin fondo.

Esos ojos no han cambiado nunca. Eran los mismos cuando expresaban un tímido recato que ahora, cuando no pueden dejar de acentuar el inaceptable propósito de las acciones de Liliana. Del mismo modo que el pelo negro enmarca el óvalo de su rostro sin edad en el que la ternura o la crueldad tiene el mismo origen, los ojos afirman su voluntad de renuncia a asumir cualquier responsabilidad en su malicia y su inocencia.

El sonido de la música llega hasta la sala. El invitado y Arturo esperan a Liliana sin hablar. Lo único que pueden hacer es esperarla a ella. Al entrar otra vez a la habitación, Liliana apaga al pasar la luz de la araña que pende del techo. Entre la conservadora seriedad de los muebles de la sala el tipo de música que Liliana ha elegido para que los acompañe en una reunión más o menos formal es arbitrario. Pero ya todo es arbitrario. La distinguida forma de moverse de Liliana no ha cambiado; sin embargo, ella está envuelta por el sonido que llega del tocadiscos y se disimula a sí misma en él. No podría asegurarse si sus ojos son azules o grises, si su mirada es grave o risueña. Tampoco quién es ella con su alta frente, el perfecto dibujo de las cejas, la nariz recta y los labios delgados en los que una ligera sonrisa hace aparecer unos hoyuelos en sus mejillas cuando, de pie frente al invitado, extiende el brazo hacia él y su larga mano, en cuyo dedo anular se advierte su anillo de matrimonio, gira poniendo la palma hacia arriba.

—Vamos a bailar— le dice al invitado sin sonreír ya.

El invitado se vuelve un instante para mirar a Arturo; pero éste evita el encuentro con su mirada. Las decisiones le per-

tenecen a Liliana. El invitado se pone de pie. Liliana le ordenó a los sirvientes que se retiraran después de servir las primeras copas. Las tres figuras pueden confiar en la absoluta intimidad de la sala a media luz, pero el aspecto de la pareja solitaria entre los muebles no puede dejar de considerarse improcedente, Liliana baila con los ojos cerrados, perdida en sí misma y en sus propias sensaciones, sin renunciar a su distante elegancia al seguir el ritmo marcado, envolvente, de la música. Muy erguida, su cara se apoya primero en la del invitado y luego se refugia casi en su cuello. Liliana, que se adora a sí misma, tiene que hacerse adorar; pero en su carácter extravagante la escena es tan incongruente que no puede dejar de tomársele como una pura representación. Y en efecto, Liliana representa, adopta el papel de una Liliana cuya conducta no responde a lo que puede esperarse de ella; pero al representar no puede hacer más que exponerse a sí misma. Todo es provocación. De la exhibición se pasa al ofrecimiento y ella se entrega a la seriedad de su juego, alimentado al principio de lo que podría considerarse humor e ironía. Sin embargo, la representación ha abierto el camino: ahora todo está permitido. El invitado ya no disimula su deseo por Liliana y ella puede fingir que no le queda más remedio que aceptar sus avances, mientras su marido, el dueño de la casa, los mira sin moverse de su sillón. El espacio que la pareja y la mirada de Arturo establecen no existe en ningún lugar: es parte de un sueño prohibido y, simultáneamente, hace posible la realización de ese sueño. Pero su auténtico significado no se puede descifrar. Como todos los sueños sólo puede considerarse un suceso. Nadie puede verlo desde afuera. Para existir nada más cuenta con sus protagonistas y las acciones de estos los niegan como lo que se supone que son fuera del sueño.

El brazo derecho del invitado ciñe a Liliana contra su pecho y su mano se extiende, ávida y casual, sobre la piel desnuda de la espalda de ella. La mano izquierda cubre la derecha de Liliana y logra muchas veces que el dorso roce el pezón que se marca cada vez más bajo el vestido. Hubo una época en que Liliana no hubiera sido capaz ni siquiera de imaginar que algo de lo que está ocurriendo fuera posible y sin embargo su placer y la afirmación de sí misma a través de él se halla ahora en despertar ese deseo que, algún día, con la complicidad de Arturo en tanto depositario también del homenaje encerrado en ese deseo, descubrió como el indispensable alimento de su amor, el amor que le pertence a los dos, a través de la fascinación y el deseo de los otros, los que están fuera de ese amor y sólo pueden verla a ella desde su independencia, transformándola a través del poder de sus acciones. Así pues, sigue ofreciéndose desde una pretendida irresponsabilidad ante todo lo que ocurre, como si el supuesto carácter indefenso de su actitud la obligara a ceder y bastara con querer tenerla para lograrlo. Pero Arturo que los mira y ella que reconoce sus sensaciones, las mismas que al despertarlas en los demás le despiertan a ella y de las que Arturo participa a través de la mirada, saben que el deseo no tiene dueño y siendo intercambiables sus corrientes encuentran siempre su meta. Los dedos de Liliana no han dejado de acariciar la nuca del invitado. En la media luz la canción está cerca de terminar. Dueño de la justa precisión de sus gestos, Arturo se levanta. Al pasar junto a la pareja que tan impropiamente baila casi en el centro de la sala, Liliana aparta la mano del cuello del invitado y se la tiende a Arturo, con el dorso hacia arriba y los largos dedos apenas flexionados. La absoluta distinción de la mano de Liliana. La ha acompañado siempre como un signo de lo que no puede dejar de ser. Arturo besa esa mano.

—¿A dónde vas?— pregunta Liliana sin dejar de bailar.

—A buscar una copa— contesta Arturo.

—Sírvenos a nosotros también— pide Liliana.

El invitado no parece haber escuchado esa breve conversación ni haber advertido el gesto que Liliana hizo a sus espaldas. Tal vez mientras bailaba Arturo se había hecho inexistente para él, quizá esa ficción también es indispensable. La máxima atención exige un minucioso disimulo: los actores nunca miran al público que los contempla o siempre logran que su mirada no se advierta. Las palabras cruzadas entre Liliana y Arturo desde el más radical conocimiento de sí mismos flotan sin meta, como si la fácil naturalidad con que se dicen y se escuchan mientras lo que ocurre es incongruente para todo aquel que no sea su protagonista, las despojara de todo sentido y la ceremonia que se realiza impusiera el silencio, fija en cada uno de sus instantes como un solo cuadro vivo cuya continuidad nada más fuera posible a través del olvido de cada uno de los inmediatamente anteriores y hasta la música resultara superflua.

Sin embargo, cuando Arturo se vuelve después de servir las copas, Liliana ha puesto los brazos alrededor del cuello del invitado y éste tiene las manos en la espalda de ella. La unión de sus cuerpos en ese estrecho abrazo excluye a Arturo de la escena. El ya sabe que ni siquiera puede tener la seguridad de que Liliana lo tiene presente en ese momento; pero se sienta otra vez y mientras toma pequeños sorbos de su copa puede ver el cuerpo de Liliana envuelto en su vestido rojo apoyado en el del invitado en tanto las manos de él acarician la espalda de ella recibiendo en las palmas la silenciosa respuesta de esa piel delicada, tan sensible e inagotable. Liliana es la revelación de la belleza con una pura apariencia, sin más carácter que el que muestra cada uno de sus gestos. Arturo vigila la tensa y concentrada expresión de la cara de ella cuya boca se entreabre en el cuello de su pareja mientras sus ojos permanecen cerrados y los párpados tienden ese velo que la aísla en sí misma entregándola como una pura exterioridad.

El invitado ha asumido su papel y ya no busca ninguna comprobación en Arturo, más allá de todas las reglas normales de conducta, con su propia identidad disuelta en la fascinación, olvidado de que se le recibe en la casa por primera vez y sólo unas cuantas semanas atrás Liliana y Arturo le eran totalmente desconocidos, nada más atiende al placer que Liliana parece dispuesta a darle sin ninguna restricción. Es algo inesperado, pero su misma intensidad anula toda capacidad de juicio. La realidad de la promesa se impone sin pedir ninguna autorización. Arturo mira la larga espalda desnuda sobre la que se extienden insuficientes las manos del invitado, advierte el placer con que Liliana recibe la excitación que ha despertado en su pareja y no puede dejar de pensar una vez más y por un breve instante en cuál es su papel si es otro el que representa ahora el que naturalmente le corresponde a él con Liliana; pero ya nada es natural cuando puede ver, sin pretender evitar su contradictoria emoción, que el invitado ha dejado también de ser él mismo, asumiendo sin proponérselo su papel en el rito, aunque si, en efecto, es un rito, Arturo no podría especificar cómo ha ido constituyéndose su forma cuando la libertad del deseo que encarna en la figura del otro lo hace siempre imprevisible y sólo permanece inmutable la disponibilidad de Liliana. El no puede hacerla responsable de esa disponibilidad y sabe que tampoco puede

culparla a ella. No hay inocentes ni culpables. Liliana ya no es la misma que cuando iniciaron su relación y no obstante jamás ha dejado de ser la misma porque todas las posibilidades y contradicciones que fueron descubriendo juntos, mientras su escandalosa conducta hacía cada vez más pura su belleza, se encontraban en ella desde el principio. del mismo modo que él ha tenido que aceptar que, más allá de todos los calificativos despreciables que puedan poner sobre su persona, sólo quiere a Liliana tal como ahora sabe que es, tal como ahora los dos saben que son en tanto pareja que sólo encuentra su auténtica posibilidad de unión al negar los principios que los definen como pareja.

El disco termina. Liliana se desprende del abrazo del invitado como si al callar la música lo olvidara por completo, dejándolo a un lado igual que a un campo al que no supiera cómo había entrado. Sin embargo, el invitado está todavía de pie frente a ella. Liliana suspira, levanta los brazos para arreglarse supuestamente el peinado, alta, joven, esbelta, desconcertante en su independencia de todos y hasta del espacio en el que se encuentra, y le sonríe a Arturo. Luego deja caer los brazos, camina y se sienta en las piernas de Arturo apoyando la cabeza en su hombro.

—¿No estás enojado?— le susurra al oído.

—¿Debería estarlo?— pregunta a su vez Arturo.

—No lo sé; tal vez sí. Me está gustando mucho— agrega todavía Liliana.

El invitado se ha sentado también. Liliana toma su copa, bebe y mira al invitado que no ha dejado de observarla. Es imposible definir el escenario y la escena. Ya no están en ningún lado. La sala de la casa de Liliana y Arturo ha dejado de ser la sala. Los tres figurantes no son más que eso: figurantes y no obstante la intensidad de lo que ocurre, al despojarlos de su identidad habitual, la que les permite reconocerse a sí mismos dentro del mundo en que se mueven comunmente, les da otra radiante realidad que no pertenece más que al instante.

Vestida de rojo, sentada en las piernas de Arturo, frágil y necesitada de protección, con el pelo negro, los ojos azules y los labios delgados, Liliana mira al invitado como si de pronto quisiera liberarse de su poder; pero luego sonríe entre maliciosa y soñadora y le pide que ponga otro disco. El invitado sale de la sala. Liliana deja las piernas de Arturo y va a sentarse en la cama turca que ocupa una de las esquinas en el recargado espacio de la habitación. Sobre la pequeña, redonda y baja mesa colocada al lado, junto a la lámpara con su amplia pantalla, hay un espejo ovalado con un marco y un largo mango de carey. Liliana lo toma y lo coloca frente a su cara. Liliana mirándose al espejo. Parece tener que reconocerse en su reflejo. Sin verla, Arturo sabe cuál debe ser su expresión porque la ha encontrado muchas veces en el espejo del tocador que está en su cuarto cuando ella termina de inspeccionar su arreglo y buscando el reflejo de él en el mismo espejo le pregunta inevitablemente si el vestido que lleva, siempre demasiado atrevido desde hace bastante tiempo, le parece adecuado. Pero ahora Liliana no se ocupa de Arturo. Deja otra vez el espejo en la mesa, cruza las piernas, pone una sobre otra sus largas y delicadas manos en su muslo y se queda mirando sin ver hacia el frente perdida en lo que tal vez sea un lejano recuerdo o un puro e inconmensurable vacío interior: imagen de la distancia que se ofrece a la contemplación desde su indiferencia. Podría simularlo tan sólo pero también parece haberse desprendido en efecto de todo lo que ocurre y puede ocurrir para adentrarse ante Arturo en la neutralidad de su presencia y poner toda intención en los otros, haciéndolos culpables de cualquier abuso que se cometa contra su indefensa figura.

La música vuelve a escucharse y el invitado entra de nuevo. Mira alternativamente a Liliana y Arturo. Tal vez sea fácil saber ahora quiénes son ellos; pero ese conocimiento no anula sino que acentúa el poder de Liliana sobre él. La sonrisa que apenas se insinúa en los delgados labios de Liliana pero que basta para empezar a señalar los infantiles hoyuelos en sus mejillas y brilla en sus ojos azules crea una distancia entre ella y los que la miran y no anuncia nada. El poder para tomar cualquier decisión parece haberse puesto sólo en los dos hombres. Sentada en la cama, aparte, dueña de su belleza, sólo femenina e irresponsable, cerrada en sí misma, imprevisible, haciendo del capricho una regla, Liliana ya no es de nadie y por eso sólo de su cuerpo es de quien puede esperarse todo. Arturo tiene el lento develamiento del significado que ella ha puesto en su figura a través del recuerdo de muchas de sus acciones, aunque en este momento ella no sea más que la realidad de su presente. Pero al invitado le basta con lo que ha ocurrido esa noche desde que al saludarlo cuando entró, Liliana lo besó inesperadamente en la mejilla acercando su boca a la de él hasta casi rozar sus labios. Se sienta cerca de Arturo y los dos beben. Liliana sigue mirándolos sin dejar de sonreír. Tal vez se burla de sí misma. Si afirma algo, su sonrisa sólo puede decir que está a la expectativa. No se representa un

papel incongruente sin que todos los sucesos alrededor resulten también incongruentes y la realidad no responde a ningún orden, aunque, si se pensara en ello, se descubriría que ese es el verdadero carácter de lo real. Sólo cuando cada quien muestra lo que el deseo hace de él puede esperarse una respuesta coherente, pero su carácter siempre es instantáneo y vuelve a disolverse de inmediato.

—¿Tú no bailas?— le pregunta al fin el invitado a Arturo, casi como una forma de provocación.

Si éste respondiera afirmativamente y se levantara a bailar con su esposa la posible provocación implícita en la pregunta del invitado se desvanecería, todo se convertiría en un mero malentendido un tanto ridículo por parte suya, cada quien volvería a ocupar su lugar, los sucesos ocurridos resultarían un tanto excéntricos y desconcertantes pero estaría dentro de los límites que permiten la flexibilidad de las normas, aun cuando la conducta de Liliana pareciera haber estado muy cerca de sobrepasar las fronteras que les otorgan la función de crear un sentido. Sin embargo, la respuesta de Arturo anula esa posibilidad.

—No. Yo los miro. Bailen ustedes— dice y esas palabras hacen aparecer una posibilidad dentro de la que ya nadie es más que aquello en lo que sus actos van a convertirlo.

Liliana lo sabe. Arturo acaba de afirmarlo una vez más para ella: tal como lo quiere ser, tal como le gusta verse y que Arturo la vea, sólo es el objeto del deseo. Quizás hubo una época en que pudo ir descubriendo cómo se producía esa transformación que invertía todo lo que estaba segura de representar hasta entonces; pero las sensaciones y emociones que Arturo compartía con ella, creando una aparentemente imposible unión entre los dos, impedían detenerse y volver atrás. La capacidad de lo imposible para convertirse en posible es más fuerte que cualquier otra, aun cuando su reinado exija una continua transformación dentro del que la única regla es la aceptación del azar. Si no puede concebirse como lo que ahora es al meditar sobre sí misma, también es cierto que Liliana tampoco sería capaz de aceptarse como lo que fue. El pasado es verdad en la misma medida que el presente o, sin que nada cambie por ello, los dos son mentira. Sólo importan los hechos en el momento en que se producen. El rapto y el éxtasis pueden encontrarse igualmente en una dirección o en su opuesto. Pero en el centro, sin rumbo ni meta fuera de su propia existencia, arriesgándose continuamente a sí mismos, tanto Liliana como Arturo encuentran, desde la separación que lo hace uno solo, a su amor. Extraña contradicción. Para probarla no se cuenta más, no puede contarse más, que con lo que ocurre.

Después de escuchar a Arturo, el invitado se dirige hacia Liliana y, sin decir nada, extiende el brazo invitándola a bailar.

Liliana obedece: no puede hacer otra cosa: su misma distancia le ha impuesto la obligación de obedecer y, además, tiene que hacerlo para satisfacer su curiosidad ante ella misma y ante la que sabe que existe en Arturo. Sin esa necesidad tal vez todo entre ellos hubiera seguido el camino de lo previsible y sería diferente; pero tampoco conocerían la incesante recuperación de lo imposible en el seno de lo posible y la vida no tendría otro sentido ni correspondería a otro signo que el que cabía esperar cuando los dos se conocieron y ella estaba tan cerca de las monjas, confiaba en su fe y desconocía su cuerpo, ese cuerpo siempre culpable por el mero hecho de ser un cuerpo ante el que él conocía el deslumbramiento provocado por la unión entre su inocencia, su límpida capacidad de entrega y la pureza que ahora confirma como el mismo candor y la misma belleza revelados a través de la malicia y la impureza que afirman su capacidad de entrega.

Flexible y esbelta, solitaria, creando a su alrededor una zona intransitable dentro de la que sólo tiene lugar su figura vestida de rojo, Liliana abraza al invitado. Ya no se separarán más. Cuando la música calla, entre canción y canción, aunque Liliana abre los ojos ella y el invitado permanecen abrazados, las manos de ella en el cuello de él, las de él en la espalda de ella. En esa etapa del largo camino que empezaron a recorrer desde que el invitado entró a la casa, Liliana ya no sólo provoca su deseo: lo desea también, sin ningún ocultamiento y su deseo es una manera de tocarse a sí misma, de llegar hasta sí misma, como si sólo en el deseo encontrara la verdad sin ninguna definición posible que toda su apariencia revelaba aún antes de que empezara a buscarla y, sin poderlo evitar, se le entrega también a Arturo, creando esa zona inimaginable en la que es más suya que nunca cuando empieza a dejar de ser suya.

En la penumbra de la sala la doble figura de la pareja es una sola. Arturo puede ver a Liliana besando al invitado en la boca. La silueta de las dos cabezas unidas se dibuja nítidamente. Liliana se pierde en el beso. Su boca, sensual unas veces, obstinada otras, incluso capaz de evocar una lejana infancia cuando sonríe entrecerrando los ojos y trae al presente a la niña con el uniforme de su escuela que sólo conocía la emoción que encontraba a través de los impuestos sentimientos religiosos de los que tanto ha hablado con Arturo encontrando una escandalosa correspondencia entre ellos y su actual capacidad de abandono en busca de un rapto cuyo carácter tiene que estar fuera de la normalidad, le pertenece al invitado. Arturo conoce también esa capacidad de olvido que antes hacía inimaginable el recato de la rigurosa conducta de ella y sólo se mostraba, más allá de la voluntad de Liliana, en la inesperada malicia de algunos de los súbitos estallidos de risa a los que apoyaban el acerado brillo de sus ojos azules. Se rió de ese modo después de que Arturo la besó por primera vez y justo antes de que, un día después, intentara hacerlo de nuevo. Pero no es a Arturo al que Liliana besa ahora. Redescubriendo el sentido del tacto, perdiéndose en él, una mano del invitado recorre lentamente la piel de Liliana, deja su espalda y empieza a acariciarla en el flanco, bajo la axila, donde el vestido rojo permite ver el principio de la curva de su pecho. Enseguida, la mano se pierde bajo el vestido. Liliana se estremece ligeramente. Arturo puede reconocer de inmediato su reacción. Se ha convertido en el objeto del placer del invitado y su propio placer se encuentra más en el hecho de sentirlo perdido en lo que pueda hacer con el sumiso cuerpo de ella que en lo que recibe de él. Pero la mano se mueve bajo el vestido como si necesitara conocer cada una de las sensaciones que puede despertar en Liliana y Arturo ve cómo ella lo besa en el cuello y vuelve a buscar su boca sin abrir en ningún momento los ojos.

El disco termina. Liliana tarda un instante interminable en separarse de la boca del invitado, de su abrazo, de la mano que acaricia su pecho bajo el vestido. Cuando al fin lo hace, está como perdida, ausente, sin saber dónde se encuentra. Sus ojos azules buscan a Arturo. Lo mira de un modo inexpresivo, distante, como si no pudiera explicarse su presencia ahí. Pero enseguida sonríe y parece entrar a sí misma a través de su sonrisa. Es de nuevo Liliana, la que no ha podido no querido renunciar a nada de lo que, a partir de su relación con Arturo, ha ido encontrando en su necesidad de seducir y

su capacidad para olvidarse de sí en esa necesidad. Su sonrisa ya es maliciosa y un tanto irónica al volver a mirar a Arturo y alzar los brazos hacia arriba en un gesto de alegre abandono y absoluto reconocimiento de sí. Ella es la única dueña de su esbelta figura. Baja los brazos, se encoge de hombros, orgullosa y avergonzada de sí misma, y deja la habitación. Está ligeramente despeinada, pero sus movimientos no hacen más que afirmar la seriedad y el recato que toda su conducta acaba de negar.

La música regresa. Sin embargo, Liliana no entra de nuevo a la habitación. El invitado, que se había quedado en el centro del cuarto, sin mirar a Arturo, ha ido a sentarse en un sillón casi frente a él. Arturo es ahora otra persona cuya presencia en él nunca supuso el invitado al conocerlo poco antes. Le habla con una súbita necesidad de encontrar una explicación para su conducta.

—No te entiendo —dice—. ¿Qué esperas? ¿Qué quieres ver? ¿Siempre es así? ¿Es necesario para ti todo esto?

Arturo podría intentar una larga explicación. Cuando se casaron, Liliana ni siquiera había aceptado usar nunca un bikini. Se compró uno durante la luna de miel después de la primera noche que hicieron el amor cuando durante todo el noviazgo nunca había permitido más que Arturo la besara y le hiciera unas cuantas limitadas caricias. Hicieron el amor a oscuras y sólo después Arturo insistió en que le permitiera prender la luz para verla desnuda. Liliana se dejó contemplar y luego sus ojos azules acompañaron a sus labios en la sonrisa que transformaba su rostro y podía llegar a convertirse en un breve estallido de risa, como ocurrió en esa ocasión antes de que ella se acercara a Arturo y ocultara su rostro en el hombro de él. Fue desconcertante para Arturo descubrir cuánto le gustaba a Liliana exhibirse y cómo su belleza se acentuaba apenas se sabía observada y la mirada de los otros parecía revelarla ante sí misma. A partir del desconcierto, Arturo aprendió también a mirarla siempre. Aceptó la fascinación que sentía al verla bailar con algún amigo. Los vestidos de ella fueron haciéndose cada vez más atrevidos y sin que ninguno de los dos se lo confesara al principio, Liliana vigilaba a Arturo para comprobar si aceptaba su conducta mientras él la vigilaba a ella para sorprender esa conducta, turbado a veces y sin poder evitar que las objeciones que podía hacerse aumentaran su emoción ante la posibilidad de contemplarla. Resultó difícil, cuando no imposible, conservar algunas amistades. Empezó la búsqueda de meros conocidos. Liliana en la playa cuando Arturo observó que se había quitado el sostén del bikini y acostada sobre la arena apoyaba los codos en ella y levantaba el tronco para que, enfrente, un desconocido pudiera mirarle los pechos. En una cena íntima, avisando ante la sonrisa escéptica o turbada de varios de sus amigos que iba a desnudarse, poniendo un disco y haciéndolo casi por completo antes de que una amiga la cubriese con un abrigo, reprochándole después a Arturo que no se hubiera dado cuenta de que Liliana estaba borracha. Pero beber no era más que un pretexto para precipitar las cosas. Los dos lo sabían perfectamente. Liliana nada más fingía que estaba borracha la noche en que, después de verla bailar con uno de sus amigos, Arturo entró a una habitación del departamento en el que estaban y la encontró semidesnuda en la cama besando a su pareja. Vio a Arturo y no se inmutó. El cerró la puerta del cuarto, quedándose adentro. Su emoción de no poder encontrar las palabras que la expliquen y la justifiquen, aun cuando para ello, si se quiere evitar la fácil definición que tiene un nombre para toda forma de deseo que no se coloca dentro del marco de las costumbres establecidas, tenga que forzar y transformar el sentido habitual de las palabras evitando al mismo tiempo hacerlas incomunicables. Pero Arturo sólo responde muy breve y precisamente a las preguntas del invitado.

—A ella —dice—, sólo quiero verla a ella, bajo todas las miradas posibles.

—No puedo entenderte. ¿Es el placer de arriesgarla? —insiste el invitado.

—Tal vez eso sea necesario, pero no es lo que importa —contesta Arturo—. Es sólo para verla. A ella. Verla como si yo no existiera y encontrarla siempre desde un nuevo principio.

—¿Y yo?— pregunta el invitado.

—¿Podría responderte? Yo no tengo palabras ahora. Eres el tercero. El que recibe la donación. Siempre es posible rechazarla— contesta Arturo.

—También puedo pensar que ella quiere estar conmigo— dice el invitado.

—Y sería verdad, por supuesto. Ella sólo puede querer estar contigo. Es también una de sus maneras de estar conmigo.

Entonces, por la otra puerta de la sala, aparece Liliana, sobrepasándose a sí misma, gozando de antemano con el carácter inesperado de su aparición, y se queda de pie en el marco de la puerta, con los ojos azules animados por una irreprimible alegría que transforma la severa perfección de sus facciones dentro del preciso óvalo de la cara enmarcado por el negro pelo que ella misma se ha echado hacia arriba, feliz

ante la sorpresa del invitado, ajena a Arturo y segura de su complicidad.

La luz de la habitación contigua la ilumina por detrás, recortando su silueta en el espacio creado por el marco de la puerta, deteniéndola en el umbral de la semioscuridad de la sala. Instante perpetuo desde donde la miran y la admiran Arturo y el invitado. Por un momento, en ese preciso momento, el tiempo tiene la inmovilidad y la vida que se unen y se contradicen en un cuadro.

Liliana le ha dado vuelta a su vestido y el escote que antes desnudaba su espalda descubre por completo sus pechos, muy separados entre sí, con la rosada aureola en medio de la cual el pezón saliente es un continuo llamado hacia ellos: procaz revelación desnuda que no rompe el recato del rostro, la serena severidad de sus facciones y pone en la irresponsabilidad de su figura, afirmada en su descaro y su abierto ofrecimiento, un sello contradictorio e indescifrable. La natural fuerza de la sensualidad se pone al servicio de la perversión que la deforma y negando toda naturalidad entra al campo del espíritu cuando lo que se muestra es el poder de seducción de la carne.

Con los brazos caídos a ambos lados de su largo y esbelto cuerpo semidesnudo, imposible en la realidad de su aparición, con los flexibles dedos rozando apenas sus muslos, inmediata y única en la poderosa obscenidad de su presencia, Liliana se deja mirar durante un tiempo sin tiempo, que no avanza, que se vuelve sobre sí mismo y regresa a su figura. La gargantilla roja de su vestido, que antes detenía la pechera abrochándose en la parte posterior de su cuello, ahora es un collar que ciñe su garganta bajo la que desciende la fina línea de los hombros, el suave trazo de las clavículas y la culpable desnudez de los pechos y luego cae la recta forma del vestido, como si ahora no fuera más que la irónica evocación de un estilo Imperio llevado hasta el extremo. Después, Liliana avanza unos pasos adentrándose en la sala donde están Arturo y el invitado.

La conversación que ellos acaban de tener no parece haber existido nunca. Al voltearse el vestido, Liliana ha hecho inútiles todas las palabras. Ningún ocultamiento, ninguna explicación, son necesarios. Conforme camina por entre los muebles de la sala, con los pechos desnudos, anunciando que su único propósito es provocar, entregándose a la contemplación de los otros, excitada y aparentemente ajena a la excitación que despierta, pero sin poder ocultar tampoco su satisfacción, el reconocimiento de que aceptará cualquier cosa que se haga con ella está implícito en el simple hecho de que su vestido ya no protege su pudor sino que la abre a una total disponibilidad.

—Siéntate aquí— le pide el invitado cuando Liliana pasa a su lado.

—¿Dónde?— pregunta ella deteniéndose y mirándolo con sus límpidos ojos azules, como si, para sorpresa suya, ya sólo pudiera obedecer.

—Aquí— repite el invitado, señalando una esquina del amplio sillón en el que está sentado.

—¿Para qué? vuelve a preguntar Liliana, como si ahora tan sólo quisiera retrasar un instante más lo que ya reconoce inevitable.

—Para tenerte a mi lado— dice el invitado.

—Podríamos bailar en vez de eso. No voy a terminar de entenderlos nunca— simula lamentarse Liliana.

—No importa. Quiero tenerte a mi lado— insiste el invitado.

—Allá ustedes— dice Liliana abarcando con su respuesta también a Arturo, aunque muy estrictamente el diálogo sólo se ha desarrollado entre lo que ella es ahora para el invitado y lo que el invitado reconoce que es.

Liliana mira un instante el sitio que ha señalado el invitado y obedece. Todo lo que ocurre después debería ser intolerable de mirar. Es imposible incluso aceptar como un puro suceso en el que nadie representa a nadie porque Liliana muestra con mayor precisión que nunca la intransferible realidad de su persona y el invitado sólo se sirve de esa realidad, a pesar de que la conducta de ambos parece transfigurarlos. ¿Cómo explicar la aparición de la intimidad más bella y secreta a través de una acción que contradice la existencia de esa intimidad? ¿Por qué entra Liliana a la más extrema y exteriormente delicada posesión de sí misma cuando lo que permite anuncia que ha renunciado a toda integridad? ¿Cuál es el secreto de esa figura tan naturalmente distante en su belleza física que, sin embargo, parece requerir de la violación de toda regla por parte de Liliana para mostrarse a través de esa misma belleza en toda su plenitud? ¿En qué mundo puede mostrarse y cómo puede mantenerse esa plenitud que revela la contradictoria verdad representada por la figura de Liliana? Sólo puede afirmarse que la total rendición de Liliana al invitado permite que su obediencia haga aparecer en ella la absoluta neutralidad y el poder que no se dirige hacia ningún fin utilitario ni obedece a más reglas que a la deslumbrante capacidad de imposición a través de los sentidos de la belleza física en la que todo se hace inevitablemente manifiesto. El invitado le ha pasado el brazo por detrás de la espalda a Liliana, le ha tomado la barbilla con dos dedos y la ha recostado contra su hombro. Liliana se ha dejado hacer con una absoluta sumisión. Luego el invitado ha dejado la mano en el hombro de Liliana abrazándola, se ha inclinado hacia ella y la ha besado en la boca. Mientras, su otra mano acariciaba los pechos de Liliana, cubriendo uno de ellos por completo, tomando entre sus dedos un pezón y apretándolo, rozando apenas con el dorso de la mano el otro, usando los pechos como el campo sin fin de unas caricias incapaces de encontrar su propio fin.

Arturo los mira desde la más inalcanzable elevación, la que lo hace desaparecer y lo disuelve por completo en Liliana a través de la contemplación. No tiene ningún lugar en la escena, porque sólo su ausencia de sitio le permite presenciarla. Tal como puede verla, Liliana es ella desde siempre y desde nunca, cuando al negarla sus actos la afirman, cuando borra todo posible acceso a la Liliana que Arturo conociera antes de permitir que existiese esta Liliana y al mismo tiempo dejan a aquella Liliana fija para siempre, reconocible sólo para Arturo que la encuentra también en ésta. El beso se prolonga indefinidamente. Liliana se deja hacer y al mismo tiempo acaricia apenas la nuca del invitado. Tal vez en el arte; tal vez en el sueño . . . Pero las figuras sentadas en el sillón tienen una realidad absoluta y están en el tiempo, aunque su contemplación sólo parezca posible fuera de él.

Al fin, Liliana se levanta, apartándose del brazo y las caricias del invitado. Pero ni la imagen ni la revelación que los dos hacían posible se ha roto. Si Liliana pudiera mirarse no se reconocería. Nadie más que Arturo puede reconocerla al mirarla en ese momento. Es otra y la misma. Sólo sus movimientos prueban que el instante no es perpetuo y lo que acontece ocurre dentro de la vida. Las manos de Liliana suben hasta su cuello, se desabrocha la gargantilla del vestido y lo deja caer por su espalda, quedándose con el torso enteramente desnudo. El invitado la mira y la admira sin moverse. Desde su perfección y la voluntad de entrega de su propia belleza esa belleza parece hacerla intocable. Ella se vuelve un instante para ver a Arturo. Quizás quiere encontrar el camino que le permita mostrar que, a pesar de su olvido anterior, actúa para él; pero la búsqueda de ese camino sólo la precipita de nuevo hacia el olvido. De pie frente al invitado le toma una mano y hace que se levante. Sin embargo, no lo abraza, sino que, conservando una cierta distancia, sus largos dedos se tienden hacia la corbata del invitado, deshacen el nudo y se la quita. Igual que Arturo, sin moverse, el invitado la mira hacer. Mediante sus gestos Liliana lo pone a sus órdenes, anulando cualquier posibilidad de apartarse. Le quita el saco y luego, muy lentamente, empieza a desabrocharle los botones de la camisa hasta que también es posible desprenderlo de ella. La escena parece corresponder más que nunca a una ceremonia en la que cada acto está previsto y parecería totalmente irreal si no fuera por su absoluto carácter violatorio que hace aparecer esa otra esfera en la que todo es posible. Ahora, de pie uno frente al otro, tanto Liliana como el invitado tienen el torso desnudo. El disco ha terminado y el tocadisco ha vuelto a funcionar automáticamente haciendo que se repitan las últimas canciones. Liliana se acerca al invitado y le echa los brazos al cuello; él la atrae hacia sí poniendo las manos en su espalda. Vuelven a bailar, con torpeza, guiados sólo ocasionalmente por el ritmo de la música.

Arturo los observa. Su mujer, el objeto de su amor, la revelación del amor a través de su imagen; su mujer, a la que ama y a quien le pertenece y que le pertenece; su mujer, en la que se ha hallado a sí mismo y que lo representa; su mujer, a cuyo alrededor se agrupa toda la coherencia del mundo; su mujer, que vista en tantas otras ocasiones es la severidad y la inocencia, la rectitud y la elegancia; su mujer, que pertenece a una familia pudibunda y conservadora, que hizo alimentar a sus maestras la esperanza de que sería monja y siempre tuvo una conducta intachable, ha roto todos los límites que la definían y por eso representa la indiferente pureza de la belleza absoluta visible en su cuerpo, al que, sin embargo, el deseo dicta la procacidad de sus actitudes, gestos y movimientos. Manipulada a su antojo por el invitado, permite que éste empiece a bajarle más aún el vestido para acariciarle las nalgas. Cuando el disco termina, el vestido está a los pies de Liliana y deja ver sus breves calzones rojos. Es Liliana, en la sala de su casa, cubierta sólo por breves calzones que no hacen más que acentuar la resplandeciente desnudez de su cuerpo, una desnudez que porque es incongruente e inaceptable se afirma definitivamente como la pura desnudez. Desnuda de esa manera la presencia de Liliana transforma todo su alrededor; pero para el invitado ella ya no es más que el disponible objeto de su deseo. Se inclina para despojar a Liliana del vestido que está a sus pies y Liliana sale de él con un fácil movimiento, como si se liberara al fin de algo que le estorba y ha perdido todo sentido. Con los ojos azules apenas abiertos y la mirada perdida, da un paso hacia adelante dejando la mancha roja del vestido en el suelo, parece buscar qué puede hacer lejos del abrazo del invitado y por último se deja caer en el sillón más cercano.

Arturo abandona la sala y se dirige al tocadiscos en la habitación contigua. Es una profanación ser testigo del uso que el invitado hace de la seducción de Liliana ante su propia belleza y de la entrega de esa belleza a la impersonalidad de un placer que se le impone; pero no puede ni quiere evitarlo. Lo que sólo debe ocurrir en la soledad que crea cada pareja

se convierte de pronto en el espectáculo de la vida abierta ante él y el objeto y la imagen de su amor, representando a la vida, se pierde y se encuentra más allá de sí misma en la vida y olvida su amor. Es un dolor y una exaltación. Porque ha perdido a Liliana la tiene más que nunca. Desde su pérdida nadie puede quitársela. El sabe que la belleza no tiene dueño y sólo desde este reconocimiento Liliana puede ser suya sin perder su verdad en tanto belleza. Arturo se queda mirando el disco que gira en el tocadiscos. Una escena vulgar es el medio para provocar la aparición de lo sagrado. Incomprensible y humillante. En tanto, Liliana, su mujer, debe estar haciendo la puta. Arturo regresa a la sala.

Liliana y el invitado están bailando de nuevo, pero apenas se mueven ya. Es imposible seguir fingiendo que bailan. Se acarician sin ningún orden y han llegado al momento en que sus cuerpos sólo les piden ir más allá.

—Acuéstate— le ordena a Liliana el invitado.

—¿Por qué?— pregunta ella con su voz joven y clara, con un ligero tono de asombro, como si a pesar de todo lo que ha pasado y de que ella misma no parecía mas que esperarla, la orden le sorprendiera.

La respuesta del invitado es la única posible cuando los actos no tienen más justificación que la fuerza que despiertan una vez que se ha obedecido al impulso que permite realizarlos.

—Porque sí— dice.

Ignorando por completo el regreso de Arturo a la sala Liliana, sin ocuparse siquiera de apagar la luz de la lámpara que está junto a la cama turca, se quita los calzones y obedece. Desnuda, tendida boca arriba en la cama, parece ignorar lo que espera. Su cuerpo indefenso se expone en toda su belleza. No puede evitar entregarlo para que se sirvan de él; pero acostada en la cama, con los brazos extendidos paralelamente a su cuerpo, las piernas entreabiertas, el negro triángulo del sexo haciendo más evidente e impúdica su total desnudez, que califica también a las perfectas facciones de su rostro, Liliana abre un instante los ojos y con una casi dolorosa dulzura su mirada azul, la mirada que sedujo a Arturo desde el primer instante en que tuvo oportunidad de conocerla, encuentra la de Arturo, que ha ido a sentarse al mismo sillón de antes.

El invitado termina de desnudarse y de pie junto a la cama mira detenidamente el cuerpo de Liliana. Ella vuelve a abrir los ojos. Como si actuara independientemente, su mano recorre muy lentamente su cuerpo. Luego cierra de nuevo los ojos y levanta el brazo tendiéndole la mano al invitado. El momento en que ella y el invitado estaban uno frente al otro en la mesa, a ambos lados de Arturo, y la conversación entre los tres tomaba los seguros cauces de lo conocido ha quedado desmesuradamente atrás. Su mismo carácter parece ahora obsurdo. Lo que con toda seguridad ocurrirá muy pronto desnuda a la vida y la coloca en el centro de sí misma sin ningún disfraz, del mismo modo que, en su impersonal desnudez, Liliana y el invitado sólo podrán regresar al reconocimiento de sí mismos después de haber cedido a la fuerza a la que se han entregado y que los guía. Toda realización del deseo es un espectáculo, aun cuando no tenga espectadores; pero, además, en esta ocasión Arturo los mira. El tampoco piensa en nada o, igual que Liliana y el invitado, no es dueño de lo que piensa porque, igual que a los otros también, sus sensaciones lo guian y no le permiten reconocer su propio pensamiento. Ausente de sí mismo, perdido en una zona en la que es imposible habitar, de la que pareciera que no va a ser capaz de regresar nunca porque ha visto con una ardiente lucidez y una deslumbrante claridad la aparición de esa oscuridad total que para él también encierra la única verdad, una verdad sin nombre que le revela y le demuestra su propia lucidez al dejar de serla, no está excitado físicamente y sin embargo su propia mente, representando por entero a su cuerpo del que sólo utiliza el sentido de la vista, también le permite que se olvide de sí. Aunque no sea la primera vez que ocurre, siempre vuelve a ser la primera vez. La exaltación y la humillación, el amor y la ternura, el equívoco y la certidumbre alimentan a una sola intensidad que se sacia en sí misma. Los ojos que han dejado de ser suyos, que sólo hacen posible la radiante pureza de la oscura visión, miran a Liliana como no pueden verla cuando el deseo los pierde uno del otro; pero entonces la pareja sólo es posible en su negación como pareja, en el reconocimiento de una separación y una diferencia que debe mantenerse para que se imponga su voluntad de ser una pareja en esa pureza de la visión de la que uno es el objeto y otro el sujeto pero que absorbe todas las diferencias para unirlos más allá de sí mismos.

Sin embargo, tal vez, perseguir esa visión es inadmisible y la realidad borra su pureza, la transforma ensuciándola con las exigencias que permiten reconocerla en tanta realidad por medio del marco de lo establecido. Y no es sencillo abandonar ese marco. Lo que ocurre a la vista de Arturo no puede describirse, está más allá de las posibilidades del lenguaje común porque sólo es el producto del lenguaje privado de los cuerpos donde se realiza lo que no puede sustituirse por palabras cuyo significado esté fijo. El único testigo es la mirada de Arturo y su signo es el silencio. Si cerrara los ojos, Liliana y el invitado desaparecerían, pero aún a través de sus ojos cerrados él sabría que los cuerpos de ellos seguirían existiendo y la mirada, en cambio, le permite participar de esa ceremonia en la que los oficiantes ignoran al espectador pero lo han aceptado antes de iniciar el rito dentro del que se pierden. Hay una inexplicable cercanía a través de la renuncia a sí mismo de él y su pérdida en esa fascinación de la mirada de la que Liliana no participa más que por medio del abandono de sí que la entrega sin que su voluntad intervenga.

Finalmente, Liliana deja escapar un corto grito. La respiración de ella y el invitado se confunden, agitadas, ansiosas, entre murmullos y suspiros. Ya sólo se trata de llegar a un final que se busque y se rechace. Arturo puede verlo. Contempla un mundo que se desconoce, arriesgando que al volver a sí lo desconozca él. La piel de Liliana se ha hecho más tersa sobre las perfectas facciones del óvalo de su cara enmarcado por el pelo negro. Sus pómulos son más salientes; el hueco de sus mejillas es más profundo; la línea de su quijada más marcada; el cuello más largo y curvado. El arco de sus cejas, más allá del cual se extiende la amplia frente ligeramente abombada, se acentúa en un gesto de involuntaria concentración. Su boca entreabierta, anhelante, en la que se muestran con mayor claridad los signos del rapto y el éxtasis manteniéndose como si Liliana quisiera sostener sus sensaciones en una cima desde la que el equilibrio es imposible, permite ver los dientes. Luego Liliana deja escapar un quejido de asombro y enseguida un largo grito de dolor, de felicidad, de sorpresa, por el que su placer se despeña de la altura sin medida que había alcanzado mientras sus manos se aferran a la espalda del invitado. Todo se disuelve. Los movimientos del invitado se hacen convulsos y después los dos se quedan quietos, él sobre ella, ella bajo él. Las elegantes manos de Liliana resbalan por la espalda del invitado, abandonando el lugar en el que buscaba un imposible apoyo. Sigue sin abrir los ojos. El invitado le dice algo al oído y ella mueve la cabeza afir-

mando. El invitado la besa en la frente, en los párpados que cubren sus ojos azules. Liliana adelanta sus delgados labios ofreciéndole su boca. Se besan y luego Liliana levanta un brazo doblando el antebrazo para colocar la mano bajo su cabeza de manera que el invitado pueda apoyar la suya en el brazo y quedarse con la cara contra la de ella. El invitado pasa lentamente, con un profundo cariño, una dulce ternura y una nueva confianza, una mano sobre el pecho de Liliana que su propio cuerpo no oculta. Liliana lleva su brazo libre hasta la cabeza de él y sus largos dedos acarician con el mismo cariño, la misma ternura y la misma confianza la nuca de él. Arturo siente un inesperado desamparo. Los gestos de ambos hablan de una intimidad interior de la que él está excluido. Se queda mirándolos desde la distancia que por primera vez se ha abierto entre él y ellos. Esa intimidad existe, pero Arturo tiene que permitir que se cree para conseguir, por encima o después de que se haya hecho posible, que Liliana regrese a su lado cuando él la ha visto como ni siquiera ella misma es capaz de hacerlo, de tal modo que la persona que traicionándolo aparentemente le pertenece a Arturo sólo a través de su desprendimiento está encerrada en Liliana y es más que Liliana aunque no tenga otra existencia que la que ella pueda darle, la existencia que también hace posible que realice gestos que muestran que Arturo está excluido de la interioridad que los motiva. Pero también esta interioridad se hace visible a través del carácter exterior de los gestos. Se trata siempre de ir más allá de los límites, pero también existe otra posibilidad. El invitado podría intentar estar a solas con Liliana buscando repetir de otra manera lo que acaba de ocurrir. Arturo conoce la increíble timidez y la vergüenza que se muestra en Liliana al producirse ese segundo encuentro; pero si Liliana aceptara ver a solas al invitado el contradictorio atractivo de esa timidez y esa vergüenza podría también aumentar la intensidad de las raras emociones que produciría un encuentro de ese tipo. Nunca ha ocurrido. La unión entre Liliana y Arturo también se ha fortalecido hasta hacerse indestructible a través del carácter de las emociones que los dos comparten. Pero siempre es posible. En el caso de que Liliana aceptara ese encuentro, el invitado pasaría a ocupar el lugar que Arturo parece haber perdido sólo momentáneamente. Sin embargo, si Liliana se quedara con él ya no sería Liliana, sino aquella otra en la que el invitado la convertiría. Quizás este acto podría considerarse una redención. Liliana se liberaría del lazo inadmisible que ha ido creándose entre ella y Arturo cuando se salieron de todas las reglas a partir del mutuo descubrimiento de la necesidad de exhibirse y de seducir de ella y del gozoso consentimiento de él, al principio sorprendido de sí mismo en no menor medida de lo que le sorprendía encontrar a esa Liliana inesperada que más que a nadie lo mantenía a él prisionero de su poder de seducción. Redimida, tal vez Liliana podría volver a ser lo que fue antes de que Arturo la impulsara o simplemente le permitiera ser la que es ahora; pero eso sólo equivaldría a abandonar una posibilidad por otra que los dos ya habían dejado atrás mucho antes. La aureola de prestigio que había llegado a tener entre ellos la fiel observancia de una determinada conducta prohibida se desvanecería; pero Arturo sabe que ese prestigio ha sido creado por su mutuo descubrimiento de las exigencias que el carácter del mundo ponía sobre su amor. Ese amor los hace y en ese amor se encuentran, por su misma naturaleza excepcional e incomunicable nadie más puede entrar a él y ellos se perderían a sí mismos fuera del espacio que su relación crea. Para comprobarlo Arturo sólo

tiene que volver a mirar a Liliana. Ella está ahí. Cubierto en parte por el del invitado, su cuerpo resplandece. Los dos parecen haberse dormido o fingen haberse dormido. Desnuda e indefensa como la vida, la figura de Liliana, abierta a la contemplación, no tiene principio ni fin, como la vida. Liliana tiene que ser de todos porque no es de nadie y no siendo de nadie es como Arturo la siente suya. Los dos cuerpos en la cama, revelados por la luz de la lámpara que Liliana no se ocupó de apagar al obedecer la orden del invitado, forman el único posible centro de la sala y su arbitraria presencia en ella la llena de sentido, como si toda realidad tuviera que violentarse hasta obligarla a mostrar su lado contrario para poder alcanzar su verdadero carácter.

Arturo se acerca a la cama turca y besa la mano de Liliana. Ella abre los ojos. El ritmo de la respiración del invitado no ha cambiado.

—¿Estás ahí?— pregunta Liliana con un sincero asombro en sus límpidos ojos azules.

De pronto, su actitud parece indicar que Arturo la ha sorprendido de una manera que ella jamás esperaba, comprobando un adulterio que debería haber ignorado siempre. Liliana hace a un lado el cuerpo del invitado, que todavía duerme o finge dormir, sale de la cama y enfrenta a Arturo exasperada, de mal humor, con un gesto de incredulidad en el rostro que se señala sobre todo en la manera en que arquea las cejas y cierra sus labios delgados y en el brillo de ira de los rasgados ojos azules, cuyo color se acerca otra vez al del acero.

—Vámonos de aquí— dice.

Deja la sala y entra a la habitación contigua sin recoger su vestido ni volverse a ver al invitado y una vez que Arturo la ha seguido, cierra la puerta. Mira a Arturo sin acercarse a él. Bajo la intensa luz de la habitación, su cuerpo desnudo, ajeno a la ira que se muestra en su rostro, tiene una belleza casi adolescente en la esbelta firmeza de sus líneas y su indiferencia a la furia de ella crea una contradicción en la que se muestra la ambigüedad que la define al impedirle dejar de afirmarse por un lado y negarse por otro, resolviéndola como un continuo misterio en el que pierde toda unidad, encerrando y abriendo el indestructible secreto de la belleza que la habitaba aun antes de que ella empezara a usarla de una manera prohibida, guiada por su propia sorpresa y por el amor que descubría en Arturo.

—Tú tienes la culpa. Me empujaste siempre —le dice a Arturo—. Yo no quería hacer nada, es el hecho de saber lo que tú esperas el que me obliga.

—Ya lo sé— contesta él.

—Pero no quiero que vuelva a pasar. Con nadie. El que debe evitarlo eres tú y en vez de eso, lo provocas. Me odio por ceder, porque no puedo explicarme lo que me pasa. Pero tú tienes la culpa. Yo no puedo dejar de seguir a alguien que me guía desde adentro y tú debes evitarlo.

—Muy bien. No volverá a pasar— dice Arturo divertido y totalmente seducido por la incongruencia de ella, tratando de disimular su exaltación ante esa nueva prueba de la realidad de su amor.

Liliana lo mira con incredulidad. Inconsecuente para ella misma, su ira es cada vez mayor por eso.

—¡Te odio!— dice.

Da media vuelta y deja también esa habitación; pero, una vez más, sus movimientos la niegan, como si para su cuerpo fuese imposible tener una actitud que no naciera de él mismo y cualquier decisión que ella tomase aparte de los mandatos de ese cuerpo en el que se celebra y se encuentra su persona fuese borrada de inmediato por lo que dice la presencia de la figura en la que la decisión tendría que realizarse. Al volverse para salir, en el espacio vacío que deja su figura, se queda grabado el dibujo de su larga espalda estrechándose conforme se acerca a la frágil cintura, de sus delicadas caderas y de la ceñida curva de sus nalgas. Dejando ver por detrás su cuello, el negro pelo recogido parece cumplir la misma tarea que las piernas en las que milagrosamente se continua el tronco: la desnudez de Liliana es una continua afirmación de su pureza.

Luego, el silencio invade la habitación en la que se ha quedado Arturo. Liliana debe haber apagado el tocadiscos. Y entonces, en esa súbita revelación del silencio creado a partir del término de la monótona repetición de las mismas canciones, aparece ella y se queda de pie en el marco de la puerta. Siempre en el marco de la puerta, en el centro de ella, como la única figura en un cuadro: revelación inmediata y distante. Pero, ahora, además, Liliana ya es otra.

—Me siento mal— dice—. No me entiendo. ¿Por qué hago esas cosas?

—No has hecho nada. Yo tengo la culpa— contesta Arturo.

Liliana lo mira sin saber si debe tomarlo en serio. Avanza unos pasos acercándose a él y se detiene. Cualquiera puede revelarla; pero nadie puede tocarla. Alza los brazos llevando las manos al broche con que ha asegurado su trenza en lo alto de su cabeza, dejando ver el hueco de su axilas. Sus pechos se levantan ligeramente también. El triángulo negro de su sexo centra su desnudez. Se arregla el pelo, duda un instante y deja el broche en su lugar. Sus brazos descienden. Su muñeca derecha toca apenas el muslo mientras la mano con los dedos extendidos se hace atrás. El otro brazo avanza ligeramente hacia adelante como si la mano quisiera detenerse en un objeto inexistente. Mira a Arturo.

—¿Quién me ha enseñado a ser puta?— le pregunta con una mezcla de queja y de burla, desde el absoluto y alegre reconocimiento de su culpa y desde la no menos absoluta afirmación de la inocencia de su feminidad.

—Déjame abrazarte— pide Arturo, incapaz de contener la necesidad de sentir su cuerpo al cabo de tanto tiempo y de tantos sucesos porque todos ellos conducen hacia esa necesidad. Es cierto que al tocar a Liliana tocaría lo intocable que los actos de ella han hecho visible y palpable. Pero Liliana parece exigir todavía un ligero retraso más.

—Mírame antes— dice.

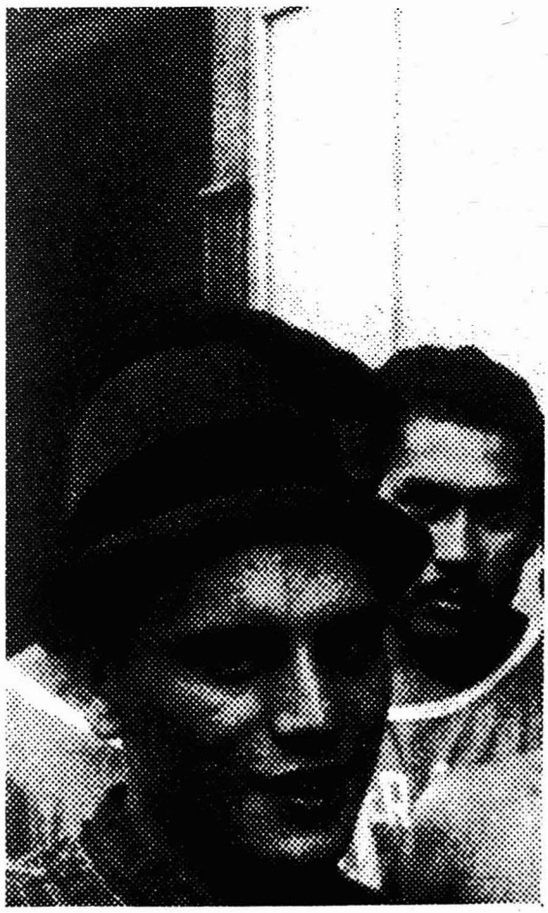
No obstante, inmediatamente después, se acerca a Arturo y le rodea el cuello con los brazos. Arturo ciñe su cintura y sube las manos por su espalda. Ella aparta la cara para mirarlo de frente. Sus ojos azules parecen oscurecerse al tiempo que relampaguean maliciosos. En todo su rostro se afirma la belleza que nada ha podido transformar nunca. La sensualidad de sus severos labios delgados es inexplicable. Su figura encierra algo eterno y fugaz. Habla con una matiz ingenuo e irónico, grave y ligero. Su clara voz expresa un lamento por su conducta y un velado reproche a Arturo por imponérsela, y tiene un tono en el que se revelan la complacencia y el abandono que anticipan y obligan a aparecer la falsa seriedad de todas sus facciones. Aunque si alguien más que ellos pudieran escucharlas sus palabras serían escandalosas, tal vez atroces, ese es el mismo tono con el que un interminable momento atrás y sin embargo en un continuo presente, ha dicho con voz cristalina y un acento intachable *"I adore myself"*:

—¡Qué humillación! —comenta—. ¡Todo el mundo que quiere me coge!

PUERTO RICO EN LA HORA CERO

POR JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

A fines del presente mes se reunirá en la ciudad de México la segunda Conferencia Internacional de Solidaridad con la Independencia de Puerto Rico (la primera tuvo lugar en La Habana en septiembre de 1975, y tres años después el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas reconoció el derecho del pueblo puertorriqueño a su autodeterminación e independencia). No es accidental, ni mucho menos, que el caso de Puerto Rico —el único país hispanoamericano sometido todavía al anacrónico oprobio de un régimen colonial— se plantee ahora con renovado vigor ante la opinión pública mundial a raíz de las victorias obtenidas por otros dos pueblos del ámbito caribeño, como son Panamá y Nicaragua, en sendas luchas reivindicadoras de su sobernía. La ocasión es buena, pues, para informar sobre la situación de un país llamado a atraer cada vez más la atención del resto de nuestra América y del mundo.



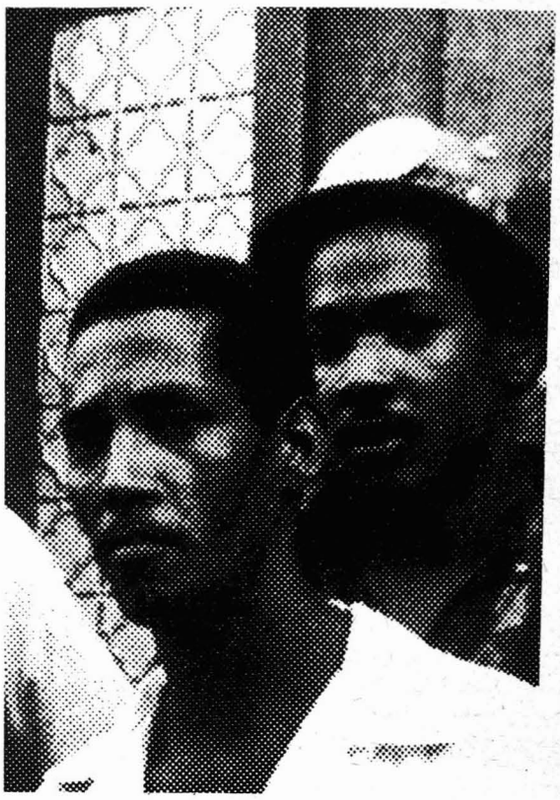
¿Qué quieren los puertorriqueños? La pregunta, desde luego, es de rigor cuando se trata de apoyar el derecho de autodeterminación de un pueblo. Pero, ¿con qué criterio puede dársele una respuesta justa? El criterio electoral, válido relativamente aun en los países democráticos y soberanos, carece en el caso de Puerto Rico de verdadera pertinencia. Los tres partidos principales —el Popular Democrático, el Nuevo Progresista y el Independentista— parecen corresponder a las tres opciones "clásicas" sobre el estatuto político del país: autonomía, anexión e independencia. Pero sólo *parecen* corresponder porque no es eso lo que determina realmente su existencia y su práctica política. Por un lado tenemos que el partido autonomista (el Popular Democrático) fue fundado por independentistas más o menos arrepentidos o más o menos oportunistas; por otro lado sabemos que no todos los electores del partido anexionista (el Nuevo Progresista) son partidarios de la anexión; y finalmente, es obvio que el eventual crecimiento del Partido Independentista dependerá sobre todo de su capacidad de captación de votos del sector autonomista. De tal suerte, lo que determina la preferencia partidaria de un elector puertorriqueño no es, en la mayoría de los casos, el grado de su "conciencia patriótica" ni de su "enajenación colonial", sino su concepción coyuntural sobre el funcionamiento del sistema vigente. Eso es también lo que determina, las más de las veces, su posición frente al problema del estatuto político del país. Y es natural que así sea, porque ni el pueblo puertorriqueño ni ningún otro pueblo en situación similar está constituido por una masa de ideólogos, sino por hombres y mujeres interesados en vivir mejor, o cuando menos en no vivir peor, de lo que viven ahora. Por eso no tiene sentido calcular, con base en los resultados de las elecciones coloniales que se afectúan cada cuatro años, cuántos independentistas, cuántos autonomistas y cuántos anexionistas hay en Puerto Rico. Como tampoco tiene sentido —y esto es importantísimo cuando el problema a re-

José Luis González, escritor portorriqueño, ha publicado varios libros de cuentos, novelas y ensayos. Editorial Nueva Imagen puso en circulación recientemente su libro *Balada de otro tiempo.*

solver es el de la autodeterminación nacional– ninguna consulta plebiscitaria en torno al estatuto político que se lleve a cabo bajo el régimen vigente.

¿Puede entonces sostenerse indefinidamente el statu quo? Vale decir: ¿qué posibilidades de supervivencia operante tiene el Estado Libre Asociado? Los hechos demuestran que el ELA funcionó satisfactoriamente para el imperialismo norteamericano y para la burguesía colonial puertorriqueña durante veinticinco años. Incluso para la clase obrera ha funcionado en el sentido de que propició un mejoramiento relativo de sus condiciones de vida. El hecho de que ese mejoramiento se haya logrado por medio de mecanismos sociales, económicos y políticos que en última instancia sólo pueden redundar en perjuicio de los verdaderos intereses de los trabajadores –la erosión de su conciencia de clase, la emigración masiva a los Estados Unidos, la dependencia cada vez mayor respecto de los subsidios para disfrazar el desempleo, etc.– no invalida la percepción inmediata por parte de un trabajador puertorriqueño común y corriente de que "ahora vive mejor que antes". De ahí el *inmediatismo* desaforado que domina la mentalidad puertorriqueña actual en todos los niveles y en todos los aspectos –incluido muy señaladamente el aspecto político– de la vida individual y colectiva. Eso, desde luego, es una realidad. Pero cabe e importa preguntarse cuánto puede durar esa realidad. A poco que se profundice en el análisis de la situación puertorriqueña, se advierte sin gran esfuerzo que no puede durar mucho. Lo que sucede actualmente en Puerto Rico, para referirnos al elemento más acuciante y decisivo de la problemática nacional, es que no existe nada que pueda llamarse, con el mínimo grado de rigor, una economía puertorriqueña. La que existió durante la primera mitad del siglo –pobre, deformada e injusta, pero economía puertorriqueña al fin y al cabo– la destruyó la política de entrega total al capitalismo monopolista norteamericano seguida por el Estado Libre Asociado a lo largo de más de tres decenios. Hoy día, la producción de riqueza social en el país es insignificante, y sin embargo Puerto Rico es uno de los principales mercados de la industria norteamericana en el mundo. Ese extraño fenómeno se explica en razón de que la mayor parte del consumo puertorriqueño de productos norteamericanos –desde automóviles hasta cítricos importados de la Florida– se paga con los fondos que el gobierno de los Estados Unidos derrama sobre la isla en una variadísima gama de subsidios: financiamiento de obras públicas y privadas, seguros de desempleo, cupones de alimentos, etc. Es decir, que el gobierno de los Estados Unidos está manteniendo en Puerto Rico una economía fundamentalmente artificial en beneficio directo de un grupo bastante diversificado de monopolios norteamericanos. El costo de ese sistema aberrante lo sufragan, naturalmente, los contribuyentes de los cincuenta estados de la Unión, puesto que los propios puertorriqueños no están en condiciones, ni económica ni jurídicamente, de pagar impuestos federales. Y, dado el estado actual de la economía norteamericana, abocada a una recesión de gran magnitud que hará imperativo un reajuste radical del gasto público, es evidente que el sistema vigente en Puerto Rico está en el umbral de una crisis llamada a sacudir en sus cimientos mismos al Estado Libre Asociado.

¿Qué salida tiene esa crisis? Se trata de una crisis *estructural* que requerirá inevitablemente una reforma del estatuto político del país. La profundidad de esa reforma dependerá, obviamente, de muchos factores internos y externos. Pero lo que parece claro, a reserva de que alguien demuestre lo contrario con buenas razones económicas y políticas, es que tal reforma, por limitada y poco previsora que sea, sólo podrá apuntar a alguna forma de independencia. No falta en Puerto Rico, y seguramente también fuera de allí, gente preocupada por la posibilidad de que los Estados Unidos opten por anexarse a la isla como un estado de la Unión. Pero no hay que olvidar que la anexión depende de una decisión del Congreso federal y de nadie más.



Y si lo que configura la situación interna norteamericana es el deterioro progresivo de la economía nacional —estancamiento y reducción del crecimiento, devaluación de la moneda, inflación de los precios, mengua del poder adquisitivo de los consumidores y, en consecuencia de todo ello, desempleo creciente—, cabe preguntarse qué ganarían los Estados Unidos con el ingreso de un "estado mendigo" (el "beggar state" de la terminología sociopolítica norteamericana) en una Unión cada vez más asediada por sus dificultades económicas. En el aspecto político por otra parte, la anexión significaría, por determinación constitucional, que seis de los actuales estados federales verían reducida su representación en la cámara baja del Congreso a fin de darles cabida a los representantes de Puerto Rico, y es difícil imaginar que esos estados estén dispuestos a hacer semejante concesión. A todo eso es preciso añadir los inveterados prejuicios raciales y culturales de una sociedad que vería en la anexión de Puerto Rico la intrusión de tres millones de *spiks* que, sumados a varias decenas de millones de negros y chicanos cada vez más conscientes de su identidad y sus derechos, constituirían un peligrosísimo cuerpo extraño en el seno de una Unión alarmada ya en grado sumo por el crecimiento demográfico y el potencial político y social de sus minorías oprimidas.

Pero ¿cuál es, junto a todo eso, la fuerza real del independentismo? La situación actual del movimiento independentista puertorriqueño es engañosa en su apariencia. Lo que esa apariencia muestra es un movimiento minoritario en términos electorales, fragmentado por una multitud de buenas y malas razones, y como resultado de todo ello relativamente ineficaz a primera vista. Pero la verdad, aunque el hecho parezca conceptual y gramaticalmente paradójico y hasta contradictorio, es que la *realidad* del independentismo puertorriqueño consiste en su *potencialidad*. En este sentido, cuando se le buscan analogías al caso de Puerto Rico, es más sensato pensar en un país como Quebec que en colonias africanas y asiáticas subdesarrolladas, como hace con lamentable frecuencia cierta propaganda bien intencionada pero mal informada. Lo cierto es que la verdadera fuerza del independentismo puertorriqueño radica en que es la única corriente de pensamiento político congruente con la realidad histórica contemporánea a nivel caribeño, latinoamericano y mundial. Así, por ejemplo, el independentismo puertorriqueño es, con el sandinismo nicaragüense, uno de los pocos movimientos políticos de nuestros días que han logrado movilizar el apoyo simultáneo y activo de la socialdemocracia y las diversas tendencias del comunismo en escala mundial. A ese apoyo no tardará en unirse, y pronto, el de la democracia cristiana. Ahora bien, estando como está planteado ya el caso de Puerto Rico en el tablero de la política internacional, es lícito preguntarse a qué apoyo remotamente comparable pueden aspirar el estadolibrismo y el anexionismo. La fuerza del independentismo puertorriqueño es, pues, la única que a fin de cuentas está llamada a prevalecer: la fuerza de la necesidad histórica.

Carta desde Londres

FERNANDO DEL PASO

REFLEJOS DE UN DOMINIO ENCANTADO

La Torre de Pisa recargada en una pluma, una tuba envuelta en llamas, el barco de agua, la sirena al revés, los bloques de cielo solidificado, la mujer mitad carne y mitad horizonte y las frutas enmascaradas, son sólo algunos de los elementos de esa maravillosa composición de René Magritte titulada "El dominio encantado" que se multiplican y se reflejan hasta el infinito en lo que puede considerarse como una de las formas de expresión visual típicas de nuestra época, y cuyo desarrollo y apogeo han corrido parejos a la evolución del arte y la ciencia del *marketing:* las cubiertas de los discos. Esto, por mencionar sólo un ejemplo limitado de la influencia ejercida por uno de los grandes maestros del surrealismo, en uno solo de los medios en que se desborda la imaginería mística, sicodélica, fetichista, sadomasoquística y pop de nuestros días. Porque desde luego habría que agregar la presencia constante de Salvador Dalí y Max Ernst, así como de otros elementos magriteños que no necesariamente aparecen en "El dominio encantado" —nombre que por cierto podría dársele a toda la obra de Magritte en conjunto—, y entre los cuales se destaca por supuesto esa enorme manzana que flota amenazante sobre un misterioso hombre de espaldas al espectador y de frente a un abismo, en el cuadro titulado "Tarjeta postal". Esta manzana se convierte en un gigantesco durazno a lomo de un camión en "Eat a Peach" de Allman Brothers, 1971, y en una monstruosa col metida en un callejón sin salida en "Cabbage Alley", de The Meters, 1972. Por lo demás, a Magritte se le ve, si no hasta en las sopas —dominio, menos encantado, de Andy Wharhol—, sí en infinidad de portadas de libros y en un número sorprendente de anuncios y comerciales de compañías aseguradoras, papeles tapices o bebidas espirituosas...

Serán manzanas. En el libro *Album cover album* —Dragon's World Ltd., 1977—, Roslav Szaybo, director artístico de la filial británica de CBS, dice que en su opinión nadie compra discos atraído tan sólo por sus cubiertas; que las cubiertas no venden discos sino que sólo ayudan a sus ventas; que la más hermosa o notable de las cubiertas se hundirá en el olvido si lo que anuncia es basura, y que, por último, un buen disco siempre se venderá, aparte de lo excelente, buena, mala o pésima que sea su cubierta. Si esto es cierto —y se antoja que no anda muy lejos de la verdad—, entonces ¿por qué todo ese derroche de talento, recursos y dinero? La competencia es una razón poderosa: se hace así porque así lo hacen todos.. Pero no es el único motivo, y quizás el factor más importante es que la cubierta se ha convertido, por sí misma, en un medio de expresión multitudinario que resulta tan seductor para algunos artistas, como fascinante para los compradores de discos, y que por lo mismo es una fuente de placer —visual en este caso—, que poco o nada tiene que ver con lo que ilustra. Pero, ¿ilustra algo? En muchas ocasiones, una portada *sí* ilustra, pero no la música, sino la letra del disco, o si acaso el título. Otras veces, —y esto es desde luego discutible—, la portada ilustra la música en la medida en que refleja un mismo estado de ánimo, o se ajusta a un estilo ya convencional para expresarlo. Después de todo, pocas cosas tienen que ver con el espíritu del rock-and-roll

como una gran manzana dentro de un pequeño cuarto: esto lo dice casi en son de queja Waldemar Janusczak en un comentario a propósito del libro *Ilustrated history of the rock album cover* de Angie Errigo. En fin, que serán duraznos o serán manzanas, el caso es que en los últimos veinte años, el oficio de ilustrar portadas o cubiertas de discos, como se les llame, ha dado un impresionante número de ejemplos en los que predominan el buen gusto y la imaginación —o la imaginación y el mal gusto, que a veces también se llevan. Los Beatles, David Bowie, Jimi Hendrix, Quintessence, Frank Zappa, Santana, Rolling Stones, The Doors, Pink Floyd, Grateful Dead, Elton John, Velvet Underground y Alice Cooper son algunos cuantos artistas y conjuntos cuyos nombres no sólo evocan un universo de sonidos, sino también, y aunque más limitado, un mundo de imaginería plástica.

La voz del amo. Todo comenzó con el perro de la RCA Victor, que apareció en los primeros sobres o "camisas" de los discos de esa empresa, a principios de siglo, y unos cuantos años después de haberse fa-

DIBUJOS DE ROSSANA DURAN

bricado el primer disco plano —1895, Berliner. Pero al perro pronto se agregó algún otro elemento, como aquél arpista flotador que, como un genio de la lámpara de Aladino, brotaba de la bocina de un gramófono. También se vendía 'espacio' en esos sobres, para anunciantes. Por ejemplo, fabricantes de agujas. Las grandes cadenas de tiendas, como la Woolworth, imprimían en ellos sus nombres. El siguiente paso, apenas lógico, fue la inclusión de la fotografía del 'artista' o intérprete. Vale la pena señalar que en los años treinta y cuarenta, cuando el artista era 'de color', ya fuera negro o café con leche, se prescindía del retrato y se acudía a diseños geométricos o semiabstractos. Pero fue hasta la segunda mitad del siglo cuando el diseño de portadas, junto con el desarrollo de la moderna mercadotecnia, inició su vertiginoso ascenso transformándose en una profesión, y casi en un arte. Para ser más preciso, es en los años sesenta, coincidente con el frenesí sicodélico de *The Swining London*, cuando alcanza el apogeo. Las alucinaciones quedan expresadas en "A Saucerful of Secrets" de Pink Floyd y en "Hapshash and The Coloured Coat". El misticismo oriental y el arte tantra, en "Anthem of the Sun" de Grateful Dead y en "Santana Abraxas". El sadismo en las portadas de Ohio Players, y The Mothers of Invention. El erotismo también en Ohio Players, en Montrose y en otros muchos, y no se trata siempre de un erotismo sutil o sofisticado: se recordará la cubierta de "Are you ready?", de Pacific Gas and Electric, que ilustra a una muchacha en traje de baño, rodeada de un hot-dog, un plátano y un pepino. Y también el plátano diseñado por Andy Warhol para Velvet Underground, que se podía 'pelar', para descubrir abajo de la 'cáscara' un plátano color de rosa, y el zíper de verdad que el mismo Warhol decidió añadir a los pantalones de uno de los Rolling Stones impresos en la portada de "Sticky Fingers". En fin, los ejemplos son inacabables. Pero la mención de Warhol nos hace preguntarnos si diseñar cubiertas de discos es un arte. Definitivamente no lo es. La cubierta es sólo un medio. En las cubiertas puede reproducirse obras maestras de la pintura. En ellas pueden hacer incursiones grandes artistas, con mayor o menor éxito, pero nada más. Desde luego, hay una lista larga de ilustradores talentosos especializados en el diseño de cubiertas de discos. Zagorski, Stone Martín, Roger Dean, John Pasche, Rick Griffin, Alan Aldridge, son sólo unos cuantos nombres. Su originalidad y su talento varían pero quizás los mejores —y en este caso 'mejores' quiere decir los más eficaces, los que mejor saben interpretar la voz del verdadero amo, que es la mercadotecnia—, han sido los grandes imitadores de algunos de los movimientos artísticos más importantes de nuestro tiempo. El arte pop y el arte óptico, el arte abstracto, el hiper realismo, y, por encima de todo, el surrealismo. Bellas y vulgares, sensuales y alucinantes, agresivas, fascinantes, repelentes, sobrias o barrocas, las portadas de los discos son por ello reflejos, aunque pálidos, de un dominio encantado.

DESDE ESPAÑA

FEDERICO ÁLVAREZ

CARTA DE MADRID

Madrid se despuebla. Es la histérica diáspora vacacional. Sucede lo mismo, hace ya varios años, en otras capitales europeas: una imperiosa fuerza centrífuga lanza a la población de Europa —ya vencida la primera mitad del año— sobre sus costas más soleadas. Las calles semidesiertas de las principales ciudades tienen su contrafigura en las playas hormigueantes. Es la gran dilapidación colectiva de los ahorros reunidos en el último semestre, tras los igualmente recurrentes dispendios navideños. Ritmo que sólo los muy ricos ignoran. Y probablemente, los muy sabios.

Yo, no. Aunque tal vez con mayor parsimonia y escepticismo, yo también tomo la carretera, camino canicular de San Sebastián. Si es fuga o búsqueda, o el descanso de lo diferente, no lo sé. Nostalgias infantiles, otras gentes, libros distintos, soledad... Y, claro, el mar... y no pensar en nada.

Pero no. En rueda de café al aire libre, con Alfonso Aldabe, Elfidio Alonso, Julio Jáuregui y mi padre (expresión acabada del "arco de la izquierda constitucional parlamentaria"), suena repentino el repiqueteo estridente de la alarma en el Banco cercano. El país vasco tiene estos sobresaltos con excesiva frecuencia. Pero descubro un cierto fatalismo en las miradas y en la actitud de nuestros vecinos de mesa y en los paseantes que miran con mediana curiosidad las puertas —piedra y herrajes— del Banco. Ha sido una falsa alarma; no es la primera vez que ocurre, según nos dicen. ¿Se acostumbra el país al terrorismo? Creo más bien que le ve el fin. Hace unos días, en la televisión, Julián Marías dijo, entre muchas cosas con las que es difícil estar de acuerdo, que para que un país reaccione, no es necesario que toque fondo: basta con que vea. Y en la desazonante carrera contra reloj de la transición democrática, el país vasco lo está viendo ya, al mismo tiempo que intenta salvar la segunda etapa, la del Estatuto de autonomía. ETA trató de hacer imposible la culminación

de la primera, la de la constitución del Estado. Ahora pretende impedir la celebración del referendum (convocado ya para el próximo mes de octubre) en el que el pueblo vasco aprobará —aunque seguramente con una gran abstención— el proyecto autonómico acordado por el Parlamento. Quedará una tercera etapa por salvar: la de la constitución del Gobierno autónomo vasco y la de su toma de posesión: largos meses por delante que ETA ensangrentará metódicamente. A diferencia de la de Cataluña, la autonomía de Euskadi llegará así envuelta en sangre y con un país al borde de la ruina. Se sabe que ETA ya no es más que una minoría de terroristas profesionales que, de acuerdo con cálculos meticulosos (a la vista de los rescates obtenidos mediante secuestros, atracos a Bancos y "cotizaciones" fijadas mediante amenazas y chantaje a muchos industriales del país,) cuenta con casi dos mil millones de pesetas. Se produce así una práctica cotidiana (dinero-pistola-dinero) cuya dialéctica es tal vez imposible de detener en quien la ejerce. ETA pudo haber sido un gran partido popular vasco si hubiera entendido el proceso político que se abría tras la muerte del dictador. Proponer entonces el paso a la legalidad y la conversión de ETA en un partido político le costó la vida a *Pertur*, uno de sus líderes más inteligentes, a manos —pocos son ya quienes lo dudan— de la facción más estúpidamente "radical" de su propia organización. ETA ha devenido así en un aparato criminal.

Pero en el café donostiarra, frente al mar, la gente apenas se había movido. Presencié también la salida tranquila, casi aburrida, de cientos de personas de una oficina pública en la que según un mensaje telefónico anónimo se había puesto una bomba. No hubo tal. Después de media hora de búsqueda inútil, la policía dio permiso para que se reanudaran las actividades normales. ¿Cuánto podrá durar esta tensión? El fatalismo de la gente y la creciente indiferencia de muchos ante las amenazas, obligará a ETA a sustituir de nuevo los amagos con los golpes sangrientos. La espiral del terrorismo parece pues tener una lógica que no conoce fin.

Una alternativa positiva y, ¿por qué no? posible se mantiene no obstante tácita y tensa en el aire. ¿Podrá mañana el Gobierno autónomo de Euskadi, dirigido sin duda por el Partido Nacionalista Vasco (identificado con la democracia cristiana de otros países), lograr con policías vascos lo que no ha podido Suárez con policías del Estado español? A los capitalistas y banqueros vascos les va en ello la vida. Y al pueblo vasco también. La alternativa es posible porque, aunque parezca contraponérsele el ejemplo trágico de Irlanda, no se produce en Euskadi el enfrentamiento de dos núcleos de población que prefiguren una guerra civil. El conflicto en el Ulster entre católicos (irlandeses) y protestantes (ingleses) bajo el dominio de la Gran Bretaña y junto a la frontera de Irlanda no tiene semejanza con el conflicto vasco. Salvando muchas distancias, la cuestión kurda resulta más afín. Las peculiaridades psicológicas y culturales de una determinada minoría nacional que vive en el marco mayor de un Estado multinacional se resuelven hoy mediante gobiernos autónomos, en un Estado Federativo. Es lo que piden los kurdos. Es lo que ha pedido durante largos años el pueblo vasco y está ya a punto de conseguir. Pero, el hecho de que estas minorías nacionales ocupen históricamente un espacio geográfico dividido entre diferentes Estados (kurdos iraníes, turcos, sirios e irakíes; vascos españoles y franceses) brinda, al menos teóricamente, una solución mucho más lógica: la independencia. ETA pinta "*¡independentzia!*" en las paredes de los caserones vascos, en ciudades y carreteras. Y en esa independencia incluyen, por supuesto, a las tres provincias españolas, a Navarra (problema difícil que requiere estudio aparte) y a las dos provincias francesas (Laburdi y Zuberoa). En teoría no parece haber solución más idónea; he visto ya impreso en calendarios y en revistas el mapa seductor de ese Estado ideal abrazando la curva del golfo de Vizcaya. Pero, como en tantas otras circunstancias, los intereses económicos imponen su rampante realidad a las más acabadas prefiguraciones "lógicas". Y, en nuestro caso, no solamente los Estados francés y español repudian, sin siquiera discutirla, semejante "solución" (al igual que Iran, Irak, Turquía y Siria, con respecto al problema kurdo), sino que la rechazan también los propios industriales y banqueros vascos cuyos negocios dependen de modo determinante de sus relaciones económicas con el resto del Estado español, al cual no pueden dejar de pertenecer sin poner en peligro el desarrollo económico de Euskadi. Para ellos, el mejor de los mundos posibles es hoy la autonomía. Y para los trabajadores castellanos, andaluces y extremeños que trabajan en las industrias vascas en número siempre creciente, y que se identifican cada vez más (tendencia conocida del meteco) con las maneras y la psicología de los vascos, también.

Sobre la arena fina de La Concha, frente al mar Cantábrico de mis años infantiles, no puedo dejar de pensar...

Desde París

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

¿SE VA VINCENNES?

"Hace ya más de diez años de todo aquello. Yo era un niño, no supe ni siquiera qué pasó". Esta es la respuesta más común, la respuesta casi natural de todo alumno francés al que hoy se le pregunta por aquel mayo del 68. Y no se detienen para continuar el diálogo. Sus problemas son, hoy, otros: un futuro muy concreto al que se mira con desasosiego, pues no se trata ya de imaginar cambios en el mundo, sino tan sólo de encontrar un lugar mínimamente cómodo y remunerado en el mercado de trabajo.

Difícil resulta entonces interesar a esta nueva juventud por los problemas de Vincennes, una universidad nacida precisamente de los acontecimientos que sacudieron a Francia en aquella primavera rebelde. Y más difícil aún interesar a la opinión pública por el destino de "un centro experimental" (así se le llamó y se le ha considerado), que durante largo tiempo ha venido luchando por mantener aquellas particularidades que han sido objeto al mismo tiempo, de ferviente admiración y de las más apasionadas críticas, cuando no de abiertas provocaciones.

La Universidad de Vincennes fue creada para superar las deficiencias de un sistema de educación superior que los jóvenes protagonistas de las jornadas del 68 encontraban insoportable. Vincennes nacía así abierta al mundo contemporáneo, altamente politizada, libre a todas las ideas y tendencias. Para entrar en Vincennes no se necesitaban ya diplomas de estudios secundarios, de tal manera que a ella tendrían acceso los desfavorecidos, aquellos hombres y mujeres que por circunstancias ecomómicas y sociales jamás habrían podido soñar con culminar sus estudios. Diversos sistemas de orientación se encargarían de evaluar los conocimientos de los recién llegados, y de situarlos en los niveles desde los cuales podrían en poco tiempo trabajar en igualdad de condiciones con aquellos estudiantes cuya educación secundaria venía coronada por un diploma. Las facilidades eran muchas: se dictaban clases de noche, para aquellos alumnos que acudían desde sus centros de trabajo, se dictaban también clases los días sábados, y se organizarían semestres de verano. Otra cosa había cambiado también para siempre, en Vincennes: la relación profesor distante-alumno distanciado, aquella falta de diálogo que imponía una visión única de las cosas y que había dado lugar a tantos mandarinatos. La enseñanza se impartiría en pequeños grupos para permitir el diálogo hasta entonces ausente, y también una constante evaluación de los progresos de cada alumno, que hacía caducar el sistema de los cursos magistrales y de los exámenes finales.

Las mejores épocas de Vincennes fueron sin duda aquellas en que se creyó que todo esto podía existir en una sociedad que, tras la partida del General De Gaulle, retomaba las riendas de un poder que tal vez tembló, pero que jamás cayó. Y más acertado sería decir, a este nivel, que Vincennes, más que abrirse al mundo, a la sociedad que la rodeaba, para ver y comprender que era la misma de siempre, encegueció perdida en el encanto de sus particularidades y de su enorme éxito entre los jóvenes. Pronto, su población estudiantil empezó a duplicarse, a triplicarse, a cuadruplicarse. La Universidad concebida para unos siete mil alumnos había pasado en pocos años a tener más de treinta mil. Treinta mil alumnos que no cabían en ninguna parte, y entre los cuales los extranjeros habían llegado a ser incluso la mayoría. Surgieron entonces todo tipo de problemas. Muchos alumnos llegaban sin dominar el idioma (francés) en el que necesariamente debían dictarse gran parte de los cursos. La enseñanza impartida en pequeños grupos se hacía imposible. El moderno material envejecía, se deterioraba, se terminaba, y los créditos oficales no llegaban nunca o llegaban con cuentagotas, para remplazarlo. Los diplomas se envilecían, o eran envilecidos por una prensa a veces muy bien preparada para malinformar a la opinión pública acerca de lo que realmente ocurría en Vincennes. Otras veces, Vincennes no obtuvo el derecho a otorgar diplomas con valor nacional. Ello, a algunas personas parecía no importarle, pues Vincennes podía otorgar sus propios diplomas. Pero a otras sí, pues los alumnos miraban cada año con mayor temor a un mercado de trabajo en el que los desempleados eran cada vez más. Y, para entonces, aquellos estudiantes "del 68" ya habían desaparecido de los medios universitarios; para ellos, y para todos, nuevos tiempos y nuevos problemas estaban al acecho. No obstante, la experiencia de Vincennes seguía adelante; profesores y alumnos publicaban trabajos y tesis de indudable valor renovador, algunos departamentos, como el de Urbanismo, era considerados entre los primeros del mundo.

Pero Vincennes continuaba siendo abandonada, aislada, trabada en su funcionamiento, y su afán experimental. Lejos de expandirse a otras universidades (con lo cual se habría podido evitar la excesiva presencia de estudiantes y los problemas que de ella resultaron), su carácter experimental parecía encerrarse en ella, como en un ghetto. Y todo intento interior de ordenar las cosas, de evitar el laxismo y el desconcierto que se iba apoderando del campus, fue tomado como tentativa de autoritarismo. En pocos años el campus de Vincennes se había plagado de mercachifles, de gente que a menudo nada tenía que ver con el alumnado, pero que aprovechaba de ese laxismo para venir a vender todo tipo de comidas u objetos que el estudiantado

consumía por necesidad, porque Vincennes había nacido lejos de librerías y tiendas, por ejemplo, o porque en vez de los dos restaurantes universitarios que se planeó construir, sólo se había construído uno y la población se había prácticamente quintuplicado.

Vino, luego, la época de los grandes escándalos. El primero, a raíz de un curso de sexología que diera lugar a un artículo periodístico pobre y mal informado, cuando no mal intencionado, pues nada decía sobre el todo de esta enseñanza, sobre la preocupación que por su existencia había en Vincennes, en otras universidades, y entre las autoridades educacionales del país. Aquello ocurrió en 1976. En 1976, el campus de Vincennes se vio invadido por traficantes de drogas que aprovechaban las franquicias universitarias para instalarse cómodamente, sin los riesgos de captura que corrían en otros lugares. La droga, como el alcoholismo, la ausencia de ideales, el desempleo, son males de nuestro momento, por no decir de nuestro tiempo, y puede encontrárseles en cualquier parte. Pero una vez más Vincennes debió pagar los platos rotos. Para un periódico sensacionalista, de extrema derecha, la solución estaba en "enviar un escuadrón de paracaidistas para limpiar los establos de Vincennes". La Universidad se defendió siempre, organizando jornadas de información al público, invitando a la prensa, a las autoridades. Fueron victorias pírricas. Y tampoco evitaron nuevos problemas y escándalos cuyo origen estuvo siempre en esa mezcla de laxismo y en la presencia a menudo de elementos totalmente ajenos al alumnado y al profesorado. Uno tras otro, los Presidentes de Vincennes la defendieron con coraje y lucharon siempre por mantener incólumes las particularidades que habían dado su prestigio a esta Universidad. Pero para quien frecuentaba Vincennes era cada vez más evidente que su aislamiento crecía, que la opinión pública no la consideraba ya entre sus problemas, que los alumnos no eran los mismos de antes desde aquella huelga larga, penosa, e inútil del 76, en que parecieron no sólo haber perdido el combate contra reformas no deseadas, sino también todo deseo de combatir. Poco a poco, el diálogo profesor–alumno desaparecía, poco a poco el tan voceado control continuo de Vincennes empezaba a emparentarse con el curso magistral que, allá por el 68, parecía haber quedado atrás para siempre. En un

mundo de inseguridad, el alumno deseaba obtener un diploma rápido, con el menor esfuerzo y en la menor cantidad de tiempo posible. Mientras tanto, el campus se iba llenando de seres extraños, de seres para quienes Vincennes no era una universidad, sino un bien común; un lugar donde pasarla y pasarla en años de crisis, de desapego, y de aburrimiento. 1978 fue el año de la violencia física. 1979 el del Movimiento de Liberación de Menores. Estos problemas fueron, una vez más, la delicia de cierta prensa. Y una vez más, también, Vincennes se defendió como pudo, tratando de olvidar lo ocurrido lo más pronto posible, pues otra amenaza más grave se cernía sobre ella desde hacía algún tiempo: su cambio de situación que, para muchos, significaba también su desmantelamiento, el principio del fin.

Esta batalla parece perdida. Habiendo que mudarse, pues los terrenos son alquilados a la Ciudad de París, y el contrato ha llegado a su fin, era sin embargo posible ponerse de acuerdo con las autoridades pertinentes acerca de un nuevo lugar. Estas propusieron uno, Vincennes propuso varios. En el referendum realizado entre profesores, estudiantes y personal administrativo de la Universidad, Saint Denis, el lugar propuesto por las autoridades, y que presenta una serie de inconvenientes, obtuvo la menor cantidad de votos. Pero hace ya algunas semanas que, en los terrenos que ocupara el hoy demolido Instituto Universitario Tecnológico de Saint Denis, se ha empezado a construir una "Vincennes" privada de varias hectáreas, de la cuna en la que los estudiantes podían dejar a sus hijos, de la cafetería; privada del Departamento de Psicología, dicen unos, del de Cine, dicen otros, del de Teatro y el de Urbanismo, dicen los más. La ubicación actual se mantendrá un año más hasta que se terminen apresuradamente los locales de Saint Denis, un suburbio al norte de París, muy lejano del lugar en el que se halla hoy Vincennes. ¿Qué ocurrirá cuando aquellos lugares estén listos? ¿Partirán los desasosegados profesores en compañía de sus más desasosegados alumnos? ¿Partirá también aquel espíritu que hizo famosa a la Universidad de Vincennes? ¿Partirán también sus contradicciones, su laxismo, sus penurias materiales? ¿La acompañarán aquellas que la frecuentaron sin conocerla, sin quererla conocer, y que acudieron a ella tan sólo para traficar en un lugar en el que toda crisis actual parecía agudizarse? ¿O partirá ya tan sólo "el ghetto de Vincennes", abandonado por la opinión pública y por su propio alumnado?

DISPARATARIO

POR CARLOS ILLESCAS

CARTAS A LUCRECIA

Bella amiga mía:
El cielo es hoy azul. Haría evocar a Bartolomé Leonardo de Argensola. Pero yo, hombre poco intelectualizado, prefiero pensar en usted. Salgo ganando en ello por mil motivos, entre otros porque creo, en súbito acto de fe, que el cielo que veo sí es cielo y sí es azul.

Puesto en el objeto de la presente, a petición de usted voy a darle detalles de los noviazgos en mis tiempos. Hoy no turnaré el propósito narrativo a terceros sino a mí mismo. Yo seré, pues, agonista y coro de mis asuntos amatorios.

Empiezo diciéndole que hace años en mi país (al igual que hoy) la sangre humana corría libremente sin que nada ni nadie alcanzase a contenerla. Gemidos y llanto operaban a manera de la nota sostenida (*bajo obstinato*) en un concierto entonado por el horror y la desolación.

En este marco sanguinoso enamoraba a una jovencita cuyo padre, no

justamente un Capuleto, era jefe del cuerpo de policía dedicado a la represión política. Verlo imponía el desasosiego. Este buen hombre se opuso desde el principio a mis relaciones con su hija. A fin de persuadirme (¿disuadirme?) me envió varios mensajeros, que sin más me ordenaron "dejar en paz" a Regina. Mientras despachaban el mensaje acariciaban sus revólveres. En seguida me propinaron un empellón o puntapié en la boca del estómago o puñetazo acertado en el ojo. No recuerdo bien.

A partir de dicho incidente procurábamos vernos sólo en sitios secretos o insospechables como son los templos católicos en donde ella solía cantar en un coro minuciosamente desafinado. Ahí van los papelitos, allá furtivos apretones de manos. Todo ello sin excusar las caras atisbantes de los espías. A veces hacía su aparición el padre que lo era tanto de Regina como de la muerte de muchos patriotas. La plantita amorosa de que habla Macedonio Fernández, sin embargo, proseguía creciendo. Bajo su precaria sombra los corazones de Regina y mío se enlazaban. Dicho así, sin más responsabilidad que el sentimentalismo.

Pasaron los meses y aumentó mi audacia. Además de templos trabábamos contacto en casas amigas en donde de pasadita, sin hacernos notar, cambiábamos miradas, palabras. Inocentes caricias.

La temeridad pronto imprimió su sello; marchamos a los parques. Los más atestados para lograr escamotear muestras presencias. El dios de los enamorados (¿Manzoni?) nos protegía lo mismo que Argensola. En efecto, el cielo era azul y no me atrevía a dudarlo.

Pasado el año ambos burlábamos a la hidra de siete cabezas del padre. Efectuábamos encuentros en calles concurridas, fiestas de barrio, cines. Teatros. En éstos reíamos sin atender en serio el gracejo de Carlos Arniches, proyectado más allá de la astracanada gratuita. Si lo permite usted, exquisita amiga mía, diré que jugábamos al *bridge* del disimulo como ningún otro lo hubiera hecho mejor interpretando nuestros papeles de perseguidos inocentes.

Todo era felicidad jadeosa, debido a carreras y sofocaciones itinerantes. Nada impedía, sin embargo, que la felicidad fuera la felicidad.

Las cosas dichas como las he dicho hubieran transcurrido para siempre con tan buena cara de la impunidad a no presentarse la tentación de olvidar la prudencia. De esto culpan, grado menos, grado más, Palestrina y Verdi entre otros, como lo diré en párrafos siguientes si usted, bondadosa y bella, no dispone otro menester.

Ocurrióseme —escribo así por desviación bogotana— tomar clases de canto en la misma academia donde Regina imitaba con éxito azaroso a los ruiseñores. (Ya sugería cuán precario era su timbre. Pero no su belleza).

Con motivo de entonar un dúo yo, vaya por caso, además de verme en sus ojos podría tomar sus manos sin ofender a nadie. Algunas piezas permitiríanme enlazar su cintura hasta alcanzar el patetismo requerido por el autor, ¿Puccini? La música vocal, como usted, inteligente y delicada, puede apreciarlo, sería cómplice propiciado por manes amorosos. ¿No lo estima usted así que sabe digitar en el piano las notas más sentidas?

Y he aquí el final del fin.

Un día marchaba alborozado a tomar mi lección de solfeo. El cielo era, como hoy, azul. Azul sangre, quizás. Azul intenso y amoroso. Todo deparaba mi atolondramiento. De pronto vi asomar a la distancia las orejas de los agentes secretos. Evalué entonces esta maniobra producto de la estrategia en su aplicación inmediata, no entraría en la escuela de canto sino seguiría de largo en busca de la esquina contraria, en donde, una vez llegado a ella, doblaría en busca de la salvación que imaginaba se hallaría esperándome.

La salvación, ay, en esta oportunidad no iría a producirse. Allí permanecían atisbantes otros tantos hocicos disimulados por sombreros color rata. Teniendo de uno y otro lado de la cuadra la perdición por única alternativa, sólo atendí al instinto y me metí en la academia de canto.

No acababa de instalarme en el asiento cuando entraron en tromba los matones. Todo fue divisarme como para echárseme encima y empezar a tundirme. Caí al piso. Para lograrlo se valieron de los *directos* al bajo vientre, eficaces para que el sangroso recipiendiario perdiera aire y conocimiento. Se sumaron golpes de conejo, suficientes a rendir a tipos como yo tan valientes como una liebre. Esto ocurría en tanto uno de los diligentes esbirros me agarraba por los brazos, situado a mis espaldas, a fin de que sus compinches me zurraran sin impedimentos onerosos.

Regina, ¡pobre Regina! , permanecía paralizada por el terror, según pude distinguir en un momento de inesperada atención por algo que no era yo propio. No se atrevía ni siquiera a cerrar los ojos. Por fin, al cabo de unos minutos de venirlo preparando explotó en un alarido enorme, penetrante. Ahora, como solía ocurrirle con la emisión de las notas altas, el grito también me pareció afilado innecesariamente y fuera de la cuadratura requerida por los cánones del *bel canto*.

Los alumnos permanecían arrinconados; no disimulaban su miedo. Las chicas lloraban asiéndose las unas a las otras. El maestro, viejo como la angina de pecho, yacía también por tierra, sin sentido.

Por fin, al cabo de una pausa que me supo a millares de cubos de sangre se presentó pistola en mano el coronel. Al verlo, Regina iluminada por el heroísmo se le enfentó. "¡Padre, esto no tiene nombre!" El interpelado la miró con ojos llenos de odio. Por toda respuesta se dirgió a mi. Regina prosiguió: "¡Señor! ¿Cómo se le ocurre interrumpirnos? (PAUSA LARGA) ¿No está enterado que ensayamos el coral que le cantaremos al señor Presidente el día de su santo?"

Al escuchar el nombre mágico el verdugo quedó anonadado. Después se inclinó sobre mí, y puesta la oreja en mis magullados labios escuchó estas palabras opacas, casi inaudibles, precariamente emitidas: "*Happy*

birthday, to you..."

Con rostro simiesco abrazó a su hija. Despachó a sus ayudantes. Gruñó cualquier palabra y partió.

Nunca volví a verla. He sabido que se fugó con un jardinero. No es hasta hoy cuando sospecho que Regina en el fondo era populista. O simplemente deseaba contradecir a su padre, que como Fernando Romeo Lucas García también odiaba hasta la extinción a los trabajadores. Dios, Argensola y Charles Darwin no me dejarán mentir.

Suyo hasta la eternidad.

Crítica al sesgo

POR
JOSÉ MIGUEL OVIEDO

HISTORIA DEL PENSAMIENTO E HISTORIA DEL SUBCONSCIENTE

A comienzos de 1978. Juan Marichal, sagaz ensayista español y profesor de la Universidad de Harvard, dictó una serie de conferencias en la Fundación Juan March, de Madrid. El texto de esas conferencias ha sido publicado bajo el título *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana (1810-1970)* (Madrid: fundación Juan March/ Cátedra, 1978). Sería una lástima si este pequeño volumen no alcanza la difusión que merece, sobre todo entre los lectores de este continente, porque difícilmente puede haber un tema de más interés y trascendencia que el que desarrolla: la forma cómo nuestros intelectuales han ido elaborando, a lo largo de más de siglo y medio, su idea de América y cómo ellas han ido encarnando en

nuestra realidad y definiéndola de una manera tan profunda como inesperada.

América es, en buena parte, consecuencia de lo que han pensado los americanos: más que un continente, una imagen intelectual, una reflexión sobre su pasado y su presente, quizá una promesa para el futuro. Somos lo que ciertas ideas rectoras nos han hecho ser; lo que llamamos *nuestra realidad* es un esfuerzo consciente de la inteligencia por operar en el caos de la historia y sus variadas coyunturas. Lo curioso es que, al menos durante mucho tiempo, lo que los americanos han pensado es un repertorio que los filósofos y políticos europeos habían pensado antes, en contextos a veces diametralmente opuesto. Siempre he creído que uno de los fenómenos más apasionantes en la historia del pensamiento occidental es esta capacidad americana para apropiarse de ideas ajenas, cambiarles el signo y hacerlas funcionar en otros ámbitos, a veces con gran fecundidad y originalidad, a veces con trágicas consecuencias. Esta cuestión se relaciona con otra, también candente: ¿existe un pensamiento que podamos llamar auténticamente americano? ¿Somos sólo el reflejo mental de Europa? Leopoldo Zea y Augusto Salazar Bondy son dos de los filósofos que se la han planteado y sus respuestas son divergentes De estos y otros cruciales problemas (como el de la relación entre cultura y democracia) se ocupa el libro de Marichal, que nos muestra cómo el pensamiento americano, al extraer ciertas ideas del repertorio intelectual europeo, no se somete a ellas, sino que las reinterpreta libremente, las ilumina desde ángulos inéditos y finalmente las hace tan suyas que le sirven para examinar a la propia Europa desde una perspectiva más lúcida.

Es difícil resumir el contenido de este breve trabajo, porque una de sus grandes virtudes es precisamente el don de síntesis: en menos de 100 páginas queda trazado un movimiento de ideas y propuestas de extremada complejidad y vastos alcances; otra virtud que se perdería es la del tono, a la vez objetivo y muy personal, que el autor ha sabido dar a su materia. Aunque empobrezco el libro al tratar de dar una idea sucinta de él, destaco, al menos, dos o tres aspectos que me parecen esenciales. El planteamiento general que ocupa las diez primeras páginas es cautivante: Marichal dice que su trabajo es una introducción a nuestra "historia intelectual", no a la "historia de las ideas", porque lo que le interesa no son éstas en su abstracción y validez universal, sino en su articulación con el hombre que las emite y las adapta "en un lugar y un tiempo concretos de la historia humana", matizándolas o intensificándolas al incorporarlas a su aventura personal. Siguiendo las ideas de Unamuno y Ortega, el autor ve el proceso de las ideas como una labor conjunta de *opinantes*, cuya acción individual da relieve a aquéllas; esas ideas revestidas de actitudes, matices e inflexiones, tan sutiles que las ciencias sociales suelen desdeñarlas, son las que concentran su atención.

Marichal también observa que los hombres de pensamiento en América han reenfocado las ideas europeas al ponerlas a funcionar dentro de "perspectivas históricas periféricas": algunos filósofos, marginales en el viejo continente, han sido centrales para nosotros, y viceversa; nuestra historia intelectual dialoga así con la de Europa y la enriquece a través de un fenómeno de *refracción ideológica*. Negándose a caer en un pesimismo filosófico, el autor no considera el fracaso que las ideas han sufrido repetidas veces en América como un destino irrevocable: los libros también cambian a los hombres que los leen, sobre todo si (como cree Marichal) los ideólogos latinoamericanos "han sido lectores quijotescos", hombres que han defendido sus ideas hasta los límites del martirio y el heroísmo.

El autor hace un recorrido deteniéndose en ocho de esas grandes figuras americanas: Mariano Moreno y Bolívar, dos hombres de "designio constitucional" influidos por el racionalismo humanista del XVIII; Echeverría y Sarmiento, dos paradigmas del liberalismo romántico y su interpretación rioplatense; Martí y Rodó, las figuras máximas del idealismo democrático del fin de siglo; y finalmente Martínez Estrada y Octavio Paz, como ensayistas contemporá-

neos que representan lo que Marichal llama el pensamiento de "Introspección colectiva", preocupado por los problemas de la soledad y la solidaridad en un mundo desgarrado y deshumanizado. Las páginas sobre los dos primeros son esclarecedoras como pocas; su retrato intelectual de Martí es cálido y preciso. Me habría gustado que su revisión de Sarmiento fuese más completa y no dejase sin enjuiciar sus ideas sobre inmigración, que implica una visión de América (tanto como de Europa y que me parecen tan condenables; igualmente que el capítulo dedicado a los dos últimos ensayistas fuese menos esquemático. Aun así, el libro constituye una lectura fascinante y muy oportuna en esta hora negra de América.

Al acabar la década del 60, Rodolfo Hinostroza, un poeta peruano nacido en Lima en 1941, cobró una especial notoriedad: en 1970 obtuvo el Premio Maldoror, discernido en Barcelona por un jurado internacional, con su libro *Contranatura*, publicado al año siguiente. Ya en 1965 había aparecido, en Lima y La Habana, su primer libro, *Consejero del lobo*, resultado de sus años formativos en la isla. Diré que, pese al revuelo que produjo en su momento el libro premiado, con su virtuosismo verbal, sus tendencias herméticas y su espíritu cosmopolita a lo Pound, sigo prefiriendo el primero, que es un recuento muy intenso e inteligente de un hecho que debe haber sido su primer encuentro con el drama de la historia: su vida en Cuba durante la crisis de los cohetes, días de esperanza y de terror que el poeta presenta como una épica sin héroes.

El interés por la crítica de la cultura y el poder, tan visibles en *Contranatura*, fue creciendo juntamente con su tendencia ocultista y mágica; el posterior predominio de ésta, que lo llevó a escribir *El sistema astrológico*, ocasionó en la década siguiente su alejamiento de la poesía: aunque algunos textos suyos aparecieron en revistas de aquí y de allá, desde 1971 no volvió a publicar un libro poético. Tampoco es de poesía el último que ha dado a conocer: se titula, bellamente, *Aprendizaje de la limpieza* (Lima: Mosca Azul, 1978) y es un testimonio personal, a medias entre el relato autobiográfico y el diario.

Aprendizaje es uno de los libros más extraños y audaces que haya escrito un poeta hispanoamericano; en las letras peruanas, por cierto, no tiene precedentes y seguramente no tendrá seguidores. Es un salto al vacío, un grito proferido con escepticismo. Narra la experiencia psicoanalítica del autor a lo largo de varios años (1966-67, 1970-75), en Lima y París. Hinostroza resume así esa experiencia y su intento de escribirla: "El total del proceso tuvo una duración de cinco años. Hablé durante unas 300 horas, pagué miles de francos, me separé de mi mujer, dejé de escribir poesía. En marzo del 75, por inadvertencia de mi analista, abandoné su gabinete para no regresar jamás.. La teoría pretende que el análisis no tiene fin, sino únicamente interrupciones; esta idea, que tiene la desventaja de implicar la inmortalidad del paciente, facilitó mi decisión a causa de mi mortalidad manifiesta. El lenguaje pobre y vacilante de este libro aspira a la virtud de describir, condensándolo, el proceso analítico; si la pornografía no es sino el intento —ilusorio— de decirlo todo, debo señalar que no lo he dicho todo".

Pese a lo último, hay que reconocer que muy pocos escritores de su edad se han confesado con tan terrible minucia como Hinostroza: en oleadas convulsivas que retienen el ritmo catártico de la entrevista psicoanalítica, nos hace ingresar al mundo de sus pesadillas eróticas, sus impulsos anales y coprofílicos, su relación traumática con los padres, su terror a la homosexualidad, sus instintos agresivos en pugna con sus represiones, etc. En ese continuo chorro verbal con el que el autor-paciente trata de recuperar el sentido perdido de su vida, se nos transmite nítidamente la angustia de quien intenta un gesto desesperado: el de querer salvarse lanzándose a aguas hostiles y desconocidas. La voz echa todo afuera, como un vómito negro, con la ilusión de quedar limpio y vacío.

Poco a poco va viendo que ha caído en una trampa: el método se vuelve contra él y lo aplasta, solidificando sus fantasmas y exigiéndole más confesiones, más buceos implacables en sí mismo. Este libro es una dura requisitoria contra la moderna psiquiatría, especialmente la escuela lacaniana. El sistema convierte al paciente en una víctima que declara curable sólo si se inmola en el rito de la ciencia, pues de lo que se trata es que la víctima genere su propia medicina ya que él es su propio mal. Como escribe Hinostroza: "Me siento como en un teatro el telón se levanta sólo para mí veo mis propios fantasmas soy y no soy yo". El suyo es un libro sombrío y escrito con furia, un libro monótono y reiterativo también, porque su tensión no varía sensiblemente desde la primera hasta la última página. Es tedioso leerlo porque no ofrece alivio ni respiro: testimonio enfermo y no sólo de la enfermedad, *Aprendizaje de la limpieza* tiene esa aridez pesada y ceremonial propia de la pornografía y de la locura.

La vuelta al mundo

POR
LYA CARDOZA

WILLIAM KREHM REVISITED

En 1949, en México apareció un libro, *Democracia y tiranías en el Caribe*, por William Krehm, ex corresponsal de la revista *Time*. La versión al español es mía. Decía el colofón: "Editado por Unión Democrática Centroamericana. Apartado Postal 10251, Sucursal 28. Secretaría General: Pánuco 194-2. Reservados todos los derechos de acuerdo con la Ley. México D.F. agosto de 1949".

Parece que los derechos de la ley no funcionaron, ya que el libro, sin permiso del autor, apareció en Chile, Uruguay, Cuba, y en México hubo ediciones de otras editoriales. La Unión Democrática Centroamericana estaba dirigida por Vicente Sáens, y el departamento editorial, propiamente, existía cada vez que publicaba un libro. Fue una Unión de buenas causas.

El autor del libro, William Krehm, es un canadiense que emprendió una larga marcha como corresponsal de *Time*, primero en México, luego en Centroamérica. El libro se inicia con su llegada a Guatemala a principios de abril de 1944, en donde se entera que hay una revolución en El Salvador. "A principios de abril de 1944, cansado y cubierto de polvo, llegué a un hotel de la ciudad de Guatemala. Había estado viajando dos días desde Veracruz y el periódico más reciente que había visto era uno que servía de envoltorio a mis zapatos".

Krehm escribió sobre Ubico, Martínez, Trujillo y otros ejemplares zoológicos. Tiene el libro un capítulo sobre Sandino. Y otro, sobre la dinastía Somoza, del cual tomamos este párrafo:

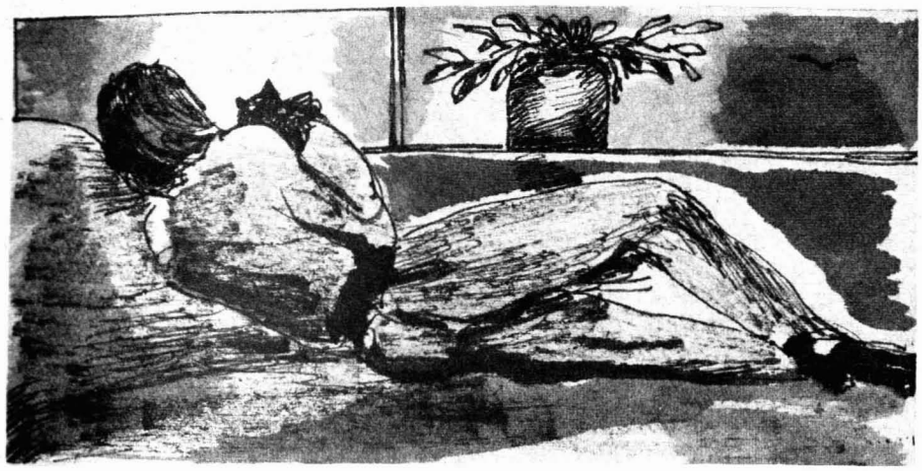
"Antes de que el Departamento de Estado comenzara a 'enseñar la democracia' a los nicarangüenses, la policía y el ejército habían existido como organismos separados. Pero sus comandantes eran ambiciosos y tendían a neutralizarse el uno al otro, de modo que el presidente civil tuvo siempre su oportunidad. Los norteamericanos fusionaron ambas fuerzas convirtiéndolas en la Guardia Nacional, y la entrenaron para una nueva eficiencia. Nada quedó del antiguo equilibrio; la Guardia Nacional ofrecía una escala segura por la que cualquier aventurero temerario podía escalar el mando. El primero en poner pie en ella fue Anastasio (Tacho) Somoza.

"El tío abuelo de Somoza, Bernabé, había sido un famoso bandido en las guerras sanguinarias del siglo pasado. Como se decía que necesitaba muchos trapos para limpiar la sangre de sus manos, pasó al folklore local con el nombre de "Siete Pañuelos". "Siete Pañuelos" terminó sus días balanceándose en una horca en la ciudad de Rivas.

"Su sobrino nieto nació en San Marcos en 1895. Después de una incompleta educación primaria, fue enviado a Filadelfia a una escuela comercial. Pero no era estudioso, y pronto dejó la taquigrafía por la baraja. Cuando la suerte le falló, trabajó como vendedor de automóviles. Joven, calavera, apuesto en esas mocedades, causó buena impresión a una señorita nicaragüense de excelente familia, Salvadora Debayle.

"Salvadorita convenció a Tacho de que volviera al pequeño país de los grandes lagos, y allí se casaron contra la voluntad de la familia de ella. Cuando su padre le estableció un pequeño almacén en San Marcos, su amor a las barajas lo llevó al desastre. Se declaró en bancarrota y pagó a sus acreedores apenas el dos por ciento. Después trabajó como inspector de la Rockefeller Foundation, averiguando si los ciudadanos habían puesto kerosina en los excusados para evitar los mosquitos. Sus amigos lo apodaron "El Mariscal", porque la linterna de bolsillo que usaba parecía el bastón de un mariscal.

"Hábil con las manos, se ganaba también la vida instalando alumbrado eléctrico en León, y trabajó un tiempo con la compañía de energía, como revisor de contadores. Pero su destreza manual lo llevó por caminos más tortuosos. En 1939 el ex-presidente Emiliano Chamorro publicó en la revista *Hoy*, de México, una versión conocida en toda Nicaragua: en 1921, poco después de que Chamorro había entregado la presidencia a su tío, Somoza y un amigo suyo —Camilo González, al correr del tiempo su Jefe de Estado Mayor— fueron cogidos con las manos en la masa falsificando monedas de oro. Se les procesó, pero la influencia de la familia



Debayle detuvo el asunto. Por estas y otras penas, Somoza buscó distracción fungiendo como árbitro de fútbol y beisbol.

"A ningún nicaragüense metido en esos apuros podía pasarle inadvertida la política como medio de mejoramiento. En 1926, a la cabeza de una docena de individuos, al tratar de tomar su pueblo natal (San Marcos) para los liberales, recibió una zurra y puso pies en polvorosa. Basado en esta derrota, en una escaramuza sin mayor importancia, se ascendió a través de todos los grados de la jerarquía militar, reemplazando el "señor" ante su nombre por "general". Por su conocimiento de inglés, estuvo en la conferencia de Tipitapa como traductor. Después, como recompensa por su conducta para con los norteamericanos, Moncada lo nombró subsecretario de Relaciones Exteriores. Y este fue el cambio decisivo de su carrera".

Luego William Krehm narra cómo el Ministro de Estados Unidos, Hanna, y su esposa, arreglaron la sucesión presidencial. La señora Hanna *adoraba* el baile y Tacho bailaba *tan bien*. El presidente Moncada nombró a Somoza comandante de la Guardia Nacional, cuando llegó a tiempo de reemplazar al comandante norteamericano por "un hijo del solar nativo".

Y, dice Krehm, "lo que sigue debe tomarse estrictamente *en famille*: El 1 de enero de 1933, Sacasa subió a la presidencia. Los marines fueron retirados poco tiempo después. Por fin fue posible, para Sandino, hacer las paces con Managua. Llegó a la capital y entre ruidosos discursos y mucho refresco líquido, firmó la paz. Estaba por desbandar a su ejército, reteniendo sólo una guardia de cien hombres armados, y les fueron lotificadas tierras vírgenes a lo largo del Río Coco, para absorber a sus hombres en una empresa cooperativa. Sacasa no tenía ninguna prisa en liquidar a Sandino como factor político, porque eso lo dejaría solo e indefenso frente a su ambicioso Comandante de la Guardia Nacional. Somoza no estaba contento con el arreglo. Trató de amarrar ambos cabos hacia el centro. A pesar de que sus guardias combatían y asesinaban ocasionalmente a los sandinistas, buscó el camino de ganarse la confianza del jefe guerrillero. En diciembre de ese mismo año propuso una alianza a un teniente de Sandino contra Sacasa. "El viejo imbécil está arruinando al país. Se me opone solamente porque sabe que Sandino lo respalda. Juntos podríamos forzarlo a hacer un nuevo gabinete, con Sandino como Ministro de la Guerra". Cuando el guerrillero se rehusó a caer en la trampa, don Tacho le llenó a Sacasa la cabeza con la historia de un inmimente golpe de Sandino. Pero Sacasa, con objeto de hacer equilibrio a su engreído pariente, nombró a un oficial de Sandino para encargarse de cuatro departamentos del norte. Así tiraba el guante a Somoza.

"Pocas semanas después Sandino llegó a Managua con un pequeño costal de rocas bajo el brazo. Estaba convencido de haber encontrado oro cerca de su colonia en Wiwili; y con ánimo de ayudar a sus viejos compañeros de lucha, se dedicaba a hacer planes para una mina en cooperativa. Comió con Sacasa esa noche —21 de febrero de 1934—, y con su padre, su hermano y dos ayudantes. Cuando Sandino y sus acompañantes abandonaron el Palacio del presidente fueron apresados por la Guardia Nacional; se les informó que estaban sentenciados a muerte. (...) Sandino y sus compañeros fueron muertos una hora después cerca de la embajada norteamericana. Sólo se salvó el viejo Don Gregorio.

"Esa misma noche, con poca diferencia de horas, la Guardia Nacional rodeó el campo de Wiwili y ametralló a sus ocupantes. Cientos de hombres, mujeres y niños cayeron bajo las balas. Después fue anunciada una amnistía para los sandinistas, con la condición de que se presentasen en Jinotega con sus papeles. Los que fueron tan confiados como para obedecer, cayeron asesinados al abandonar Jinotega. Somoza destruyó casi todo el movimiento sandinista. Nicaragua fue barrida de visionarios y preparada para un nuevo tipo de "política", al gusto y olfato de Somoza. (...) Y he aquí, que el 1 de enero de 1937, después de las "elecciones" más satisfactorias, Tacho añadió la banda presidencial a su colección de medallas. El reconocimiento de Washington llegó a vuelta de correo."

Esto es, más o menos, el pedigree del gorila en turno que acaba de ser derrocado. Y el libro de William Krehm debería ser publicado por alguna editorial seria en México, pues todas las ediciones piratas están agotadas.

Cine

POR GUSTAVO GARCÍA

ORSON WELLES, EL DIRECTOR DESCONOCIDO

La publicación, en 1971, del excelente ensayo de Pauline Kael, *Raising Kane,*[1] donde se proponía que la paternidad de *Ciudadano Kane* no correspondía tanto a Orson Welles como al argumentista, Herman J. Mankiewicz, significó el punto más alto al que han llegado las éxegesis, mitos y desmitificaciones elaboradas en torno al director norteamericano más importante y polémico de la actualidad. Su carrera, brillante y extravagante, ha propiciado todo tipo de leyendas y rumores.

Es paradójico que, mientras se le niega, por un lado, la autoría de su logro más famoso, no se conozcan unos pequeños films suyos, hechos *antes* de *Ciudadano Kane,* que prefiguran a éste (y en cierto sentido lo superan en audacia formal) y anulan la idea de que *Kane* fue su opera pri-

ma. Son películas perdidas, reconstruidas por los investigadores norteamericanos como rompecabezas, a partir de testimonios directos, fotografías, fragmentos de guiones, etcétera, en una labor tan compleja como la del reportero Thompson para reconstruir la figura de Charles Foster Kane a partir de su búsqueda del significado de "Rosebud". Son pequeñas leyendas, de las que sólo se podían leer unas cuantas líneas (en el mejor de los casos) en los ensayos sobre Welles.

Cuando llegó a Hollywood, en 1939, estaba precedido de una fama que no se basaba únicamente en el escándalo colectivo que provocó su adaptación de *La guerra de los mundos*, el 30 de agosto de 1938, en el programa radial "Teatro Mercury del Aire". A los 24 años, era ya reconocido como uno de los directores teatrales y radiofónicos más ingeniosos y capaces, creador del grupo Mercury, con el cual había montado, en Harlem, un *Macbeth* sólo con actores negros, un *Julio César* contemporizado, sin escenario y con ciertas referencias a la ascensión del fascismo y un *The Cradle Will Rock* interpretado en el foso de la orquesta para indicar las limitaciones del gobierno. Era la gran época del teatro neoyorkino, de la proliferación de locales off-Broadway y grupos de experimentación o promoción política como el Group Theatre, Theatre of Action y la Liga de teatros de los trabajadores; entre ellos, el grupo Mercury significaría la vanguardia estética indiscutible.

Por otra parte, en su labor radiofónica había introducido un complicado método de representación "en primera persona", que lograba incluso eliminar al narrador para que las situaciones se desarrollaran en sí, obligando al oyente a involucrarse en las situaciones (fue el hábil uso de esta técnica, a manera de noticiero, lo que dio la eficacia psicológica a *La guerra de los mundos*).

Welles combinaba al mismo tiempo su labor de actor, director y adaptador tanto en el grupo Mercury como en su serie radial. Como suplemento, en 1938 se lanzó a dirigir una película de una hora de duración, que incluiría en su adaptación de la farsa decimonónica *Too much Johnson,* escrita por William Gillette. La obra se refiere a un pícaro (que sería interpretado por Joseph Cotten) perseguido por un marido cornudo (Edgar Barrier); en su huída se embarcaba en Nueva York y terminaba en Cuba, donde suplantaba a Johnson, el dueño de una plantación y que, casualmente, esperaba a una novia a la que sólo conocía epistolarmente.

Welles se propuso filmar toda la primera parte (Cotten seduciendo a la esposa, Arlene Francis, siendo descubierto por el marido, la persecusión por las azoteas de la ciudad y su caída en la cubierta de un barco) como una comedia muda al estilo de las de Mack Senett, de modo que la proyección se interrumpiera con el brinco de Cotten a bordo, para que el actor real terminara la caída en el escenario, sobre una reproducción de la nave.

Otro pequeño film se usaría para la llegada a Cuba, que aparecería como un lugar disparatado, panatanoso y con volcanes en erupción (algo de esta idea, desarrollada con maquetas, permaneció en las primeras imágenes de la siniestra Xanandú del comienzo de *Kane*).

Ya en 1934, Orson Welles había hecho un film casero de cinco minutos, titulado *The hearts of the ages,* pero *Too much Johnson* era su primer intento serio de hacer cine. Junto con sus actores, vio varias veces las películas de Buster Keaton, y Chaplin y Harold Lloyd, especialmente *Safety last,* donde Lloyd escala un rascacielos para ganar un premio e impresionar a su novia. La "troupe Welles" invadió toda Nueva York, desde los muelles hasta los viejos edificios, pasando por los parques (que hacían las veces de la jungla cubana, con unas cuantas palmeras alquiladas), disfrazados todos con ropas de principio de siglo (Welles aparecía brevemente como un policía keistoniano, de casco alargado, casaca negra y gran bigote). El resultado fue una comedia pequeña y divertida, perfectamente ambientada y actuada, cuyos ecos en la obra posterior wellesiana, muy distorsionados, se concretarían en la ironía con que dibujaría desde *Kane* a sus personajes y situaciones.

Para disfrutar un experimento tan interesante, bastó con un obstáculo técnico elemental: el teatro donde se representaría la obra, el Stony Creek, era demasiado bajo para permitir la proyección de un film. Sin tiempo para hallar un nuevo local más adecuado, Welles tuvo que eliminar la cinta, reescribir toda la primera parte para interpretar convencionalmente y ensayarla rápidamente. Con unos actores nerviosos e inseguros, la obra no triunfó, aunque tampoco fue un fracaso.

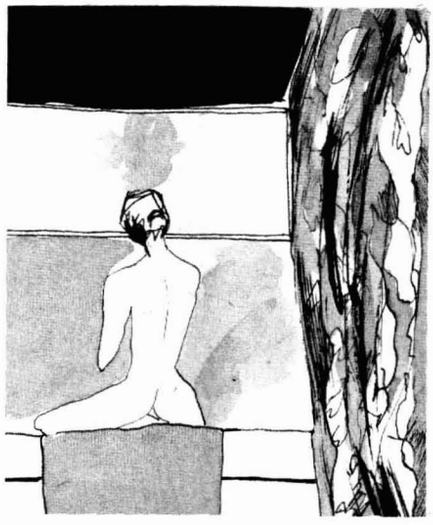
Treinta años después, apareció una copia de *Too much Johnson* en la casa del director en Madrid, aunque él no recuerda si la tenía guardada o alguien la rescató de alguna bodega y se la regaló. El asunto es que una noche, mientras Welles actuaba en el extranjero, se incendió el sótano donde tenía la película y con eso terminó su azarosa existencia.[2]

Había, en consecuencia, una razón muy clara para la resistencia de Welles a ir a Hollywood. Sólo aceptó cuando se le prometió la plena libertad en su trabajo (algo que nadie más ha conseguido en el cine norteamericano) y pudo contar con sus colaboradores del Teatro Mercury y los técnicos fílmicos más audaces.

Su primer proyecto fue la adaptación de la novela corta de Joseph Conrad, *Heart of darkness,* con la que había tenido ya un éxito enorme en radio. De hecho, su plan era incorporar al cine el desarrollo "en primera persona" de sus programas radiofónicos, utilizando siempre a la cámara "subjetiva", es decir, asumiendo el punto de vista de uno de los personajes (que sería, por lo tanto, el del público). Así, el viaje de Marlow, agente comisionado por una empresa traficante de marfil, al Congo, donde el alemán Kurtz, encargado de la estación comercial, ha dejado de enviar mercancía, estaría narrada y parcialmente dialogada por una voz fuera del campo de visión del espectador, la de Welles, o sea la de Marlow, o sea la cámara, que deambularía por los escenarios en complicadísimos planos secuencia.

En la adaptación para radio, hecha por Howard Koch, Welles hacía las voces de ambos personajes; del mismo modo, en la película, interpretaría tanto a Marlow (con la voz) como a Kurtz, un hombre degradado y diabólico (en las fotos de las pruebas de maquillaje se ve al actor con una barba larga, rala y afilada, unos bigotes y unas cejas puntiagudas y bajo una luz indirecta y contrastante) admirado por las tribus de caníbales. Su aparición marcaría el climax del film, donde la semejanza metafísica entre él y Marlow que Conrad insinuaba en la novela aquí se haría aterradoramente clara por medio de un diálogo y por el uso de la misma voz en distinta tesitura.

El guión, de 184 páginas y fechado en noviembre de 1939, prolongaba el personaje de la novia anónima de Kurtz, que aquí se llamaría Elsa y sería encarnada por Dita Parlo, y el maníaco alemán sería una clara referencia a Hitler, con parlamentos acerca de su ansia de conquistar los cinco continentes antes de morir. En su monólogo final de agonía, decía: "Hay ahora un hombre en Europa tratando de hacer lo que he hecho en la selva. Fracasará. En su locura, él cree que no puede fallar, pero lo hará. Un bruto sólo puede gobernar brutos".



Las innovaciones técnicas y el contenido político inquietaron a los ejecutivos de la productora RKO (pese a que en esos momentos Chaplin filmaba *El gran dictador*), que, al borde de la quiebra, habían llamado a Welles para que les hiciera un milagro mercantil. La total divergencia de opiniones entre director y productor degeneró en discusiones bizantinas; Welles optó por filmar un prólogo, aparentemente destinado al público en general, pero obviamente pensado para convencer a sus jefes.

El prólogo abre la imagen de unas barras verticales y la voz de Welles diciendo que el espectador está encerrado en una jaula y que lo que ve es lo que vería un canario prisionero. Surge Welles detrás de las rejas e insiste en hablar del encierro. Después apunta a la cámara con una pistola mientras advierte que no hay escapatoria y dispara.

En la siguiente escena, la cámara es un condenado a muerte que avanza por los pasillos de una prisión hasta llegar a la silla eléctrica; se sienta y se agita desesperadamente hasta que la máquina es puesta en funcionamiento.

La tercera se ubica en un campo de golf donde la cámara es la pelota y Welles, magnificado por el ángulo tan forzado, es el jugador.

La cuarta presenta al auditorio de un teatro, compuesto por cámaras de cine en vez de espectadores. Y el prólogo terminaba con la frase: "I hope you got the idea".

Este pequeño film, junto con el guión, ha sobrevivido, olvidado en distintos sitios,[3] y es todo lo que queda del revolucionario *Heart of darkness,* un proyecto que Orson Welles aún quería filmar hasta fechas muy recientes, cuando Francis Coppola usó la novela como base para *Apocalypse now,* con Marlon Brando como Kurtz y Martin Sheen como Marlow (rebautizado Willard). En 1946, Robert Montgomery dirigió una adaptación de la novela de Raymond Chandler, *Lady in the lake,* usando exclusivamente la cámara "subjetiva", lo que le ganó una notoriedad que, de otra manera, difícilmente habría logrado.

En la carrera de Orson Welles quedan veinte guiones que hubiera querido filmar (y que, en el mejor de los casos, dirigieron otros, como *The Landrú story,* con el que Chaplin hizo *Monsieur Verdoux* o *Moby Dick,* hecha por John Huston con adaptación de Ray Bradbury y donde Welles interpreta al padre Mapple); esos proyectos frustados incluyen a su problemático *Don Quijote,* iniciado en 1955 en México, con Francisco Reiguera como Quijote, Akim Tamiroff como Sancho Panza y Patty McCormack como Dulcinea. Pese a contar inicialmente con el patrocinio de Oscar Dacingers (el productor de Buñuel en México), los costos desproporcionados obligaron a Welles a autofinanciarse con su labor de actor. Al fin, tras años de filmación intermitente, la muerte de Reiguera en 1967 canceló definitivamente la película, cuando faltaban diez minutos por filmar.

La referencia a estos films fantasmas trasciende la mera especulación; son obras que existen o han existido y cuyo análisis resulta indispensable para completar la imagen de uno de los grandes talentos artísticos del siglo.

Notas

[1]. El estudio de Pauline Kael, uno de los más importantes para la comprensión del Hollywood de los 30's, está incluído en el libro *The Citizen Kane Book,* Atlantic Monthly, New York, 1971. Hay una buena traducción al español editada por La Flor.

[2]. El estudio más completo publicado hasta la fecha sobre *Too much Johnson* es el de Frank Brady, *The lost film of Orson Welles,* aparecido en "American Film", Vol. IV, No. 2, noviembre de 1978.

[3]. Un análisis extenso del caso de *Heart of darkness,* que incluye fragmentos del guión, fue hecho por Jonathan Rosenmaum, *The voice and the eye. A commentary on the "Heart of darkness" Script,* publicado en "Film Comment", Vol. 8, No. 4, Noviembre-diciembre de 1972.

LECTURAS

CENTENARIO DE GABRIEL MIRÓ 1879-1979

BIOGRAFÍA DE GABRIEL MIRO

POR HORACIO LÓPEZ

La palabra es la misma idea hecha carne, es la idea viva trasparentándose gozosa, palpitante, porque ha sido poseída.
Quien la tuvo hallóse iniciado y purificado para merecerla, y padeció y fue dichoso.

Gabriel Miró, *Glosas de Siguenza*

Nace Gabriel Miró Ferrer el 28 de julio de 1879 en Alicante. He nacido en Alicante. Tengo cuarenta y siete años. Mi padre era ingeniero de Caminos".[1]

A los siete años ingresa como alumno interno en el Colegio de los Jesuitas de Orihuela junto con su hermano mayor Juan. Permanece en dicho colegio hasta los doce años. Es allí donde se inicia su obra literaria con una descripción intitulada *Un día de campo* que realizó como tema de examen. Él mismo nos lo hace saber en su breve autografía: "Mi primera obra literaria fue una descripción de 'un día de campo', tema de examen de mi tercer año de estudios en el colegio de Jesuitas de Orihuela. Gané el premio —una medalla de plata—. Al siguiente curso el padre Buriel, comentando el anterior, me dijo que no me vanagloriase de aquella recompensa, porque se me había concedido por equivocación"[2]. Es esta medalla de plata la primera recompensa que recibe como escritor y que Miró debió recordar en plena creación literaría contrastando con los reducidos ingresos económicos que recibiera por los cuentos y novelas que iba publicando.

A los dieciséis años marcha a Valencia donde cursa y termina el bachillerato e inicia la carrera de Leyes que tiene que suspender por el momento a causa de una lesión al corazón de la que se recupera totalmente. Continúa sus estudios de Derecho ahora en la ciudad de Granada donde recibe la licenciatura en el año de 1900, a la edad de veintiún años. En 1901, un año más tarde, contrae matrimonio en su ciudad natal con la hija del consul francés en Alicante, Clemencia Mignon. Publica entonces su primer libro, *La mujer de Ojeda*, que más tarde repudió. En este año viaja por las tierras alicantinas y España sacando material que aprovechó en varios de sus libros. De esta época es también: *Hilván de escenas*

En 1908 publica *La novela de mi amigo* dedicada a su tío político el pintor alcayano Lorenzo Casanova al que Miró tenía gran admiración. Es en este año cuando obtiene un gran éxito literario, triunfa en el concurso convocado por el Cuento *semanal* con la novela corta *Nómada*. El jurado estaba formado por Ramón María del Valle-Inclán, Pío Baroja y Felipe Trigo. La novela está dedicada a su padre "A mi padre que murió el mismo día —6 de marzo de 1908— que se publicó este cuento"[3]. Siguen otras novelas cortas *La palma rota, El hijo santo, Amores de Antón Hernando*. En 1909 colabora con cuentos y artículos en la revista *Caras y caretas*, de Buenos Aires. En 1910 aparece la novela. *Las cerezas del cementerio* y traduce del francés *El señor de Halleborg* de A. de Hedenstjerra. En 1911 se le da el cargo de cronista de la provincia de Alicante, con la recomendación de que "asista diariamente a las horas de oficina"[4]. En mayo de 1910 queda cesante del empleo como cronista de la Diputación Provincial. La situación económica de Miró era difícil y no puede resolver sus necesidades familiares. Tras el éxito literario vienen aparejados los desasosiegos de carácter material. En carta a su amigo Puigcerver se queja con amargura de su situación: "He padecido muchas calamidades; y la última ha sido mi cesantía en el cargo de cronista. La prensa ha protestado, yo pensé en emigrar; y al cabo, el director general de Obras públicas que resulta lector de mis trabajos me ha concedido el destino de no sé qué del Puerto con 22 duros mensuales".

El director general de Obras Públicas era por ese entonces, como dato curioso el padre de Ramón Gómez de la Serna, según la referencia que hace de Gabriel Miró dicho escritor: Recuerdo que en uno de estos traslados tropezó en Almería con jefes más rigurosos o llenos de mayores compromisos y le dieron cesante, interviniendo yo con mi padre, que era entonces director de Obras Públicas, para que lo repusiese, y Miró volvió a su puesto calmo y de pan llevar hasta que soplase otra galerna gubernativa"[6]

En 1910 traduce *El tapiz al reves* de H. Laveday y comienza a colaborar en las páginas de El diario de Barcelona. En 1912 aparecen *Del Huerto provinciano y La señora, los suyos y los otros*, que más tarde le cambia el título por *Los pies y los zapatos de Enriqueta*. Antes de trasladarse a vivir en Barcelona, empieza a colaborar en la Vanguardia de esa ciudad. Se traslada a Barcelona en 1914, ciudad donde había sido publicada casi toda su obra. Enrique Part de la Riba, presidente de la Mancomunidad, le ofrece un puesto administrativo, el cual abandona al poco tiempo para ocuparse en la preparación de una enciclopedia sagrada por encargo de la Editorial Vecchi y Ramos. El plan de esta obra era monumental. La obra abarca Ciencias, Letras, Artes, etc. Estos se vinieron abajo por carecer la editorial de suficientes fondos para su edición. Los trabajos de investigación para dicha obra le sirvieron para la elaboración de las *Figuras* de la pasión del Señor, que publicó en dos tomos en los años de 1916-1917. Publicó durante su estancia en Barcelona, (1914-1919), *Los amigos, los amantes y la muerte* (colección de cuentos), *El abuelo del rey*, (1915). *Dentro del cercado*, (1916). En 1916 desempeña el empleo en el Archivo del Ayuntamiento en Barcelona y más tarde en la sección de Cultura del mismo, hasta que se traslada a vivir a Madrid. *Figuras de la pasión del Señor* (tomo 1) (1916), *Figura de la pasión* (tomo II) (1917), *Libros de Sigüenza* (1917), *El*

humo dormido (1919). Viaja por casi toda Cataluña, los Pirineos catalanes y por las viejas ciudades castellanas. Otra vez por carecer de recursos económicos se traslada a vivir a Madrid. Don Antonio Maura le consigue empleo en el Ministerio de Trabajo, cargo que abandona al ser creado para Miró por el mismo Maura en 1921 el puesto de secretario de los Concursos Nacionales dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que desempeña hasta su muerte en 1930.

En 1921 publica *El angel, El molino, El caracol del faro y Nuestro padre San Daniel*. En 1920 traduce del catalán la Filosofía crítica, de R. Turró y colabora en los periódicos *El Sol de Madrid* y en la *Nación*, de Buenos Aires. Viaja por tierras levantinas.

En 1922 publica *Niño grande*. En 1925 gana el premio Mariano de Cavia de A B C, por el artículo *Huerto de cruces*, que aparece después en *Años y leguas*, su última novela, pero entonces en 1926, publica *El obispo leproso*.

El obispo leproso es la segunda parte de *Nuestro padre San Daniel* y que hemos dicho aparece en 1926, editado por la editorial *Biblioteca Nueva* y es esta obra la que va a causar una ola de continuas protestas de parte de los "poderes oscuros" como llama Juan Gil Albert a las fuerzas que actúan en España en contra de "las cosas más luminosas como Miró. Es la España negra"[7]. Campaña que comienza cuando un grupo de escritores académicos lanzan su candidatura para ocupar el puesto que había quedado vacante por el fallecimiento de Daniel Cortázar. La campaña atacaba al escritor alicantino. "Desde el punto de vista religioso se le declaró como algo nefando, y literariamente se dijo que no tenía la menor noción gramatical y que su construcción era viciosa"[8].

Los otros ataques en contra de Miró provenían de conceptos vertidos en algunas de sus novelas sobre todo en *Nuestro padre San Daniel* y *El obispo leproso* que no supieron comprender o no entendieron ciertos círculos intelectuales. Pero no sólo la campaña se esparció por España sino que llegó a otros países europeos y aún a América: "En América se declararon sus obras inmorales, y en Italia, Papini chillando siempre, como un epiléptico que no tuviera además el encanto ruso de serlo, abominó de la obra de Miró como desmoralizadora"[9]. Como consecuencia de toda esta campaña en su

contra y los juicios que demuestran la ignorancia y la perfidia desatadas para evitar la entrada a la Academia de la Lengua al escritor que más sentido estético tenía del lenguaje, amén de ser el más cristiano escritor contemporáneo, se consiguió que Gabriel Miró no entrara en dicha institución, pero en su defensa salieron los escritores que lo había propuesto. Reconocían sus méritos como merecedor de tal honor; José Martínez Ruiz que escribió el texto y firmaban los también académicos; Armando Palacios Valdés y Ricardo León: "Proponen a Gabriel Miró los que suscriben, como dignísimo, por sus méritos, de ocupar un puesto en la Academia. Armando Palacios Valdes, Ricardo León, Azorín".

Voces tan autorizadas como la de José Ortega y Gasset, Ricardo Baeza Antonio Maura dejaron correr su pluma en defensa de Gabriel Miró. Tomemos por ejemplo el juicio de este último que es el que viene más al caso "No me causa maravilla que las personas muy versadas en lecturas piadosas y en meditaciones recogidas y cordialmente efusivas acerca de la Pasión, lean con extrañeza las páginas de Miró y noten con irreverencia el acto mismo de tomar los asuntos por el solo lado estético, aún tratándose magistral y delicadamente. Paréceme a mi que no se lesiona con esto la piedad de los creyentes, puesto que la pluma profana no pierde el respeto ni un solo instante, y no acierta a refutar verdad a la pluma una artística reproducción en que los pinceles de los más afamados pintores se ejercitaron siglo tras siglo, por encargo y bajo el patrocinio de las mayores autoridades de la iglesia"[11]. Desde luego esta sola apreciación que viene de un católico, de Antonio Maura, es suficiente para comprender la deplorable actitud de la Real Academia Española de la Lengua. En su autobiografía Gabriel Miró habla de su posible ingreso: "Que si me atrae ser académico. Estoy en la edad exacta en que puede agradarme y convenirme, joven no se desea; viejo ya no es menester"[12].

Francisco Piña achaca a los jesuitas la campaña para evitar que el autor del *Obispo leproso* ingresara a la Academia. Estos no perdonaron nunca una frase hiriente que aparece en la mencionada *novela*. El pasaje es el siguiente. En *El obispo leproso* hay una parte donde se enfrentan por un momento un humilde fraile capuchino y un jesuita altivo. La simpatía que Miró sentía hacia los capuchinos, debido a su pobreza, era tan grande como un íntimo desprecio hacia los bien acomodados jesuitas. Durante una fiesta celebrada en la magnífica residencia de los hijos de San Ignacio, uno de estos intenta permitirse el lujo de humillar a un sencillo capuchino. Mirando fijamente la barba rubia del fraile, le dice: "Tiene usted la barba roja, como Judas, padre". A lo que el otro responde sin vacilar y con inesperada calma; "No está todavía comprobado si la barba de Judas era roja, y ni siquiera si tenía barba; pero lo que sí parece indudable es que Judas estuvo en la Compañía de Jesús.."[13]. Gabriel Miró no tuvo acceso a la Academia en 1927. En 1929 se hizo un segundo intento que fracasó como el primero. No es de extrañar que no perteneciera a esa asociación ya que tampoco ingresaron dos de los escritores importantes de la Generación del 98; Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán.

Al preguntárle a José Martínez Ruiz tiempo después acerca del problema de la negación de la Academia de la Lengua para admitir a Miró en su seno, Azorín contestó: "Yo hice cuanto pude, como Ramón Menéndez Pidal y Palacio Valdés, porque Miró viniese con nosotros a la Academia cuando la vacante de Cortázar. ¿Cómo no lo consiguieron ustedes? Por razones de circunstancias que nada tienen que ver con la obra literaria de Miró. En las Academias pasa, a veces, lo que le ocurre a un juefe de partido con sus antiguos ministrales: que quiere uno llevar a un amigo apto, preparado, queridísimo, y las circunstancias, de momento, no lo permiten..."[14]

Esta fue la deplorable conducta que siguió la Real Academia Española de la Lengua que se alejó de su único cometido; el de preocuparse exclusivamente de atender los valores literarios de sus componentes. Tal injusticia hizo que se elevaron muchas protestas tanto en España como en el extranjero. Pero todo fue inútil y la Academia se quedó sin el escritor más representativo de la prosa contemporánea.

Azorín como señal de protesta no volvió a asistir a las sesiones de esta institución.

No hay nada más que señalar de importancia sobre la vida de Miró, ya que no es vida de historia extensa sino hombre recogido en su propia vida íntima, hogareña, movido por el amor a la naturaleza toda y dedicado exclusivamente al quehacer literario.

El 27 de mayo de 1930 muere Gabriel Miró víctima de un ataque de apendicitis, –después de haber asistido a un homenaje que le tributaban los escritores a Miguel de Unamuno–, en su casa en Madrid.

Vicente Ramos consigna que en la agonía con la muerte, expresó lo siguente: "Me voy; quiero acabar. La muerte no tienen ninguna importancia. Es un tránsito... y yo estoy bien preparado"[15] En la mañana del día Miró solicitó la presencia de un sacerdote para la confesión. Al caer la noche, rodeado de su mujer, hijas, su hermano Juan, yerno y nietos brotó la última palabra de Gabriel Miró, dijo: "Señor, llévame"[16].

Notas

1. La gaceta literaria. Madrid, 1931, Año V, no. 107, p.4.
2. Ob. cit., p. 4.
3. Vicente Ramos, *Vida y obra de Gabriel Miró*. Madrid, 1955, Colección El grifón.
4. Ob. cit., p. 139.
5. R. Gómez de la Serna, *Nuevos retratos contemporáneos*, Buenos Aires, 1945, Ed. Sudamericana, p. 288
6. J. Gil Albert, *Gabriel Miró, el escritor y el hombre*, Valencia, 1931 Cuadernos de Cultura, XXVII, p. 31.
7. Op. cit., p. 47.
8. Ob. cit., p. 31
9. Vicente Ramos, *Vida y obra de Gabriel Miró*, Madrid, 1955, Colección El Grifón, p. 335.
10. Antonio Maura, citado por J. Gil Albert, *Gabriel Miró, el escritor y el hombre*, p. 48.
11. Citado por V. Ramos, *Vida y obra de Gabriel Miró*, p. 338.
12. Francisco Pina, *Recuerdo de Gabriel Miró*, Suplemento Cultural de Excélsior.
13. Ob cit.
14. Vicente Ramos, *Vida y obra de Gabriel Miró*, p. 347.
15. Ob. cit., p. 347.
16. Ob. cit., p. 348.

RARA NAVIS

La nave, número único, México, mayo de 1916. Colección "Revistas literarias mexicanas modernas" del Fondo de Cultura Económica, edición facsimilar. México. 1979. (En el mismo volumen se incluye la revista *Gladios* comentada en estas páginas el mes pasado).

POR GUILLERMO SHERIDAN

Rara nave la que dibujó Herrán para la carátula de esta efímera revista (el adjetivo, en circunstancia como esta, lejos de calificar, define) dirigida por Pablo Martínez del Río, un misterioso "escritor cuyo prestigio se apoyaba en los cursos hechos en las aulas universitarias inglesas", a decir de Francisco Monterde. Nave rara de vela romana y espolón sobre las olas quietas, desoladamente vacía, cuyo único recuerdo de lo humano es una mujer tallada en madera que desde popa parece extrañar más lo que se deja que lo que se avecina. Cúmulos y nimbos, detrás, se confunden con el mar: la nave de perfil quiere transcurrir, mas no parece hacerlo. Se antoja una nave varada que gira sobre su centro, el hinchado velamen contradiciendo la quietud del agua.

Zarpa en mayo de 1916, unos meses antes apenas de que terminara la etapa más violenta de la Revolución. El Ateneo de la Juventud ha desaparecido como tal desde la salida de Reyes y de Henríquez Ureña, y Antonio Caso, como cuenta Enrique Krause, se había quedado "completamente solo" en la Dirección (y en las cátedras humanísticas) de la Escuela Nacional Preparatoria. La estafeta sería recogida, sin embargo, ese año por los "Siete sabios" de la Sociedad de Conferencias y Conciertos, formada en su totalidad por alumnos de Caso. A diferencia pues, de *Gladios* –que, como ya se comentó, batallaba más con ímpetu que estrategia desde la más enconada heterodoxia ideológica y artística– *La Nave* resulta ser una especie de último intento (asumido más por su director que por sus colaboradores, suponemos) por reunir a algunos miembros del Ateneo que ya, inclusive, habían llegado a sostener polémicas públicas: Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri. Este último fue quizá el único que vio en *La Nave* la posibilidad de una continuada trinchera, lo que se infiere del hecho de haber asumido la ingrata tarea de las reseñas bibliográficas. Junto a ellos, navegaban algunos de sus discípulos más antiguos, como Carlos Díaz Dufoo, hijo, personaje casi absolutamente olvidado (hace años, en esta misma revista, Castro Leal reunió algunas páginas inéditas), autor de interesantes ensayos de estética y, varios años después, curioso dramaturgo cuentista en *Contemporáneos* –veáse, por ejemplo, su "Temis municipal" en el número 34.

Es *La Nave* una revista extraña, también, por su notable eclecticismo. A diferencia de *Gladios*, con todo y su envalentonamiento y su precipitada combatividad, *La Nave* parece venir ya de regreso, pospuesto todo ánimo belicoso, mellado el espolón, guardadas las armas. No hay en ella más combatividad que la de Caso, que en ese año publicó *La existencia como economía y caridad* y se hallaba en lo más álgido de su apostolado de maestro de la juventud, sosteniendo su activismo filosófico con gran energía. Precisamente en el ensayo que publicó en *La Nave*, "La historia y la filosofía de la historia" anota esa frase del "célebre castellano" sobre Sócrates que podría considerarse una de las máximas a las que Caso más quiso apegarse como filósofo y como hombre:

"Iguala con la vida el pensamiento"

Pero esa entusiasta combatividad de Caso en su colaboración no hace sino subrayar el apagamiento de los otros colaboradores y el hecho de que *La Nave* estaba muy lejos de las costas del compromiso con el "redescubrimiento" de 1915 o del frenético apasionamiento de la generación más joven. Y es que *La Nave* pertenece más bien a esas revistas que podrían considerarse "antológicas". Carecía de un designio cultural claro, aparte del evidente interés en continuar la batalla humanista del Ateneo, debido seguramente a cierta precipi-

tación en la elección del material (si es que llegó a haber elección) que, quizás por la premura, llevó a su director a reunir artículos de lo más disímbolos.

Hubo, por supuesto, el infaltable poema de González Martínez, gran patriarca de las empresas juveniles, cuya bendición lírica solicitaban todas las revistas del momento. Concedió, en este caso, uno de sus más famosos poemas: "La Hilandera", y uno de los más enigmáticos, "La Esfinge":

> Nuestros cuerpos amantes se fundirán en una
> caricia que proteje el calor de la luna;
> nuestros ojos sedientos se buscarán en vano...
> ¡Serán siempre un arcano enfrente de otro arcano!

Junto a él, dos jóvenes poetas no dispuestos aún del todo a torcerle el cuello al cisne, Alfonso Cravioto y Manuel de la Parra, reflejaron todavía el ánimo juvenil exacerbado de la hora en poemas como "Fragmento", del primero de ellos, en el que dirigiéndose, en un espíritu kiplingesco semejante al de *Gladios*, a la juventud, declara:

> Aumenta y purifica las aguas de tus gemas;
> el esmalte acicala que brilla en tus diademas.
> Enflora tu castillo, cultiva tu jardín
> y atracará en las islas de Azur tu bergantín.

Dentro de lo literario, también, *La Nave* incluyó "la primera versión al castellano" de un "poema pagano" titulado "Pervigilium Veneris" que parece haber sido escrito, según su traductor, Mariano Silva, "para la víspera de una fiesta primaveral de tres noches en honor de Venus", y que está redactado en el latín de la decadencia que tiene "para algunos espíritus atractivos singulares", sin duda refiriéndose al viejo noble de las torceduras sensoriales, el gran Jean Luc des Eissentes.

Un hermoso ensayo de Pedro Henríquez Ureña dedicado a la muerte de Anatole France, "el gran maestro de la ironía y de la *sagesse*" que pareció "poseer el secreto de la perpetua juventud literaria" relaciona a la revista con la impostergable Francia, y Xavier de Icaza Jr. lo hace con Inglaterra por medio de un excesivo y sesudo ensayo sobre "Phillip the Bastard, un personaje de Shakespeare", de un

academicismo riguroso que busca información en los maestros tremendos como Croisset o Benot y citas en los ideales del momento, Bergson o el recientemente incorporado Goethe, poseedor del nombre que quizá más aparece en la revista. También muy basado en Bergson, Díaz Dufoo ensaya "Una estética de lo cursi" bastante defendible aún hoy, después de Giesz y los otros cursifílicos. La parte creativa, siempre dentro de lo literario, encuentra en Pablo Martínez del Río un narrador absolutamente anacrónico, cursi, vago y bien intencionado que, excesivamente prendado de France, entregó un cuento con epígrafe en griego, titulado "Los designios de los dioses" que narra, ni más ni menos, las aventuras de un viejo Sátiro del estilo de Darío que descubre que el mundo ya no está gobernando por Zeus, chocho y abandonado. Baja a las ciudades, muerto de hambre, se convierte en afilador, advierte que la nueva religión ha enterrado al viejo mundo, recibe las pedradas de dos o tres burguesas y regresa a morir a su montaña. Uf.

Julio Torri publicó aquí "Beati qui perdunt...!", un hermoso ensayo donde se comenta la diferencia que existe entre esas dos clases de gentes que son el "Espectador" y el "Actor" y su relación con el acto de "perder". Lo único que no se debe perder es la curiosidad en la propia vida, dice Torri, eso es lo que define "a un hombre superior". Perder libros o cosas dará siempre oportunidad de comprar nuevas cosas, "el ejercicio de nuestra libertad que más sutiles goces nos proporciona". Perder la salvación eterna, como Don Juan o Tannhäuser ya es cosa más seria y han dado oportunidad a los escritores "de mostrar saber los milagrosos efectos estéticos que obran las pérdidas irrecuperables". Anota que "perder amigos no carece por cierto de alicientes" cuando ya los años dejan de depararnos sorpresas y las "secretas afinidades" cesan del todo, hasta convertir al amigo en "algo familiar y molesto, de lo que ya no podemos prescindir". Torri saluda, en la sección de "Notas Bibliográficas" los versos de J. Nuñez y Domínguez, *Holocaustos*, como muestras "del resurgimiento intelectual y principalmente literario" por el que pasa México. Le parece bien que la nueva generación publique pronto dado que "los más de nuestros poetas conocidos están ausentes y nada nos llega de ellos y nuestros hombres de letras envejecen pronto y no publican". Los *Jardines de Francia* de González Martínez que prueban "la poderosa intuición artística" del poeta para traducir a los simbolistas, labor asaz importante dado que al hacerlo "se perfecciona la técnica propia y a la vez se enriquece nuestra literatura con modelos y orientaciones que no siempre han de ser infecundos, aparte de que se trabaja por alcanzar una adaptación mejor de nuestra lengua al pensamiento moderno". Y *La Sangre Devota* del "Lic." Ramón López Velarde hace recordar al maestro "el panteísmo de Francis Jammes" a la vez que delata "al poeta que va descubriendo su camino y que empieza a dominar los recursos de su arte" lo que lo hace predecir que "López Velarde es nuestro poeta de mañana, como lo es González Martínez el de hoy, y como lo fue de ayer Manuel José Othón".

El resto del material que navegó en este mínimo viaje lo componen un curioso relato en crónica de la vida y obra de "Don Agustín de Ahumada y Villalón, cuadragésimo segundo Virrey de Nueva España, Marqués de las Amarillas", por Don Manuel Romero de Terreros, Marqués de San Francisco, que ya anuncia la pasión colonialista de años subsecuentes, y un ensayo sobre "Las tribus primitivas del norte" de Anastasio Saravia que completa el cuadro pasional sobre México.

Si en *Gladios*, como decía Barreda, "no era gran cosa lo que decíamos" y hay una extraordinaria abundancia de información sobre las pasiones

del momento, sobre ese ruido cultural que luego adquiriría forma en los escritos y las acciones de sus protagonistas, *La Nave* ofrece una acción más pausada y reflexiva bajo la especie ya de los actos más que de las voluntades. Con todo, es una revista interesante que pudo haber llegado muy lejos de no encallar tan pronto.

SEMBLANZA DE ALBERTO RUZ LHUILIER

POR MERCEDES DE LA GARZA

Esperando la aparición de sus libros *El pueblo maya: ayer y hoy* y *Los antiguos mayas: una antología*, así como una obra sobre Chichén Itzá y dos extensos artículos escritos para la Enciclopedia Yucatanense; coordinando la elaboración de un libro general sobre los mayas; corrigiendo los trabajos de sus alumnos del Seminario de Cultura Maya; escribiendo algunos artículos; preparando un libro sobre Palenque y con varios proyectos más por delante, sorprendió la muerte al Doctor Alberto Ruz y así llegó a su fin una brillante trayectoria de actividad científica en torno al pueblo maya.

Al evocar su presencia, destaca la imagen del infatigable investigador, que supo combinar la actividad administrativa con su labor académica, gracias a una estricta disciplina de trabajo, que constituye uno de los principales ejemplos para los que con él laboramos en la investigación sobre los mayas. Pero al lado del riguroso y exigente maestro, aparece también el amigo cordial y afectuoso, que lleno de jovialidad y entusiasmo narraba sus aventuras como arqueólogo y nos hacía participar de la fascinante experiencia de sacar a la luz un templo, desenterrar un relieve, descubrir, después de largos años de intenso esfuerzo, una extraordinaria sepultura.

El Doctor Ruz realizó su tarea arqueológica en varios sitios de la costa de Campeche, en Uxmal y Kabah, y finalmente en Palenque, donde logró sus más importantes trabajos. Palenque y Alberto Ruz estarán siempre unidos en el mundo científico; el hallazgo de la tumba, cuya principal significación fue demostrar que la pirámide en América no sólo sirvió como basamento para un templo, sino algunas veces también como sepulcro, hizo que su nombre fuera conocido en el mundo entero y que recibiera varias distinciones honoríficas; pero no fue sólo ese hecho lo que lo situó entre las figuras más destacadas en la investigación mayista, sino fundamentalmente la otra labor, la penosa y oscura labor ante el escritorio, que consistió en aunar a la información arqueológica datos de las diversas fuentes, cotejarlos, analizarlos y tratar de comprender para después intentar comunicar.

Efectivamente, el Doctor Ruz no se limitó a describir sus hallazgos en informes arqueológicos, sino que se abocó al estudio de las fuentes escritas y de las investigaciones lingüísticas, etnológicas, epigráficas y estéticas, logrando una formación muy completa que le permitió escribir, con un claro estilo y un notable dominio del lenguaje, obras como *La civilización de los antiguos mayas*, una visión general de la cultura maya, que parte de una caracterización de Mesoamérica y que pone el énfasis en el arte, destacando particularmente el sitio de Palenque y su tumba real. Esta obra fue traducida al francés y al inglés y editada siete veces. *El Templo de las Inscripciones: Palenque*, libro en donde resume sus trabajos arqueológicos en ese templo y analiza e interpreta todo lo encontrado en él. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*, su tesis de Doctorado, es un estudio exhaustivo de las prácticas funerarias mayas, situándolas en el contexto mesoamericano y en el contexto universal. Y *El pueblo maya; ayer y hoy*, obra didáctica donde presenta una imagen de los mayas, desde los prehispánicos hasta los actuales, y en la que, según él mismo decía, expresó todo lo que sabía sobre el pueblo maya.

En general, en su obra destaca el rigor científico, el estricto apego a los datos, por lo que siempre se declaró en contra de interpretaciones que consideraba ligeras y aventuradas, carentes de fundamento científico, como la supuesta influencia de culturas asiáticas sobre la maya y las nuevas interpretaciones sobre la tumba de Palenque, que pretenden reconstruir la historia del rey, al que llaman Pacal. El decía tender al cartesianismo, y efectivamente, le caracterizaba el espíritu de exactitud, la búsqueda de la claridad y la distinción, sin dejar por ello de penetrar hermenéuticamente en sus temas de estudio.

Entre otras aportaciones, con sus trabajos arqueológicos contribuyó a desmentir la tesis de Sylvanus Morley sobre el Antiguo y el Nuevo Imperio mayas, demostrando la ocupación de la península de Yucatán desde el periodo Preclásico, y contribuyó, asimismo, a desechar la idea romántica de la cultura maya como una cultura *sui generis*, afirmando la unidad de los mayas con el mundo mesoamericano y los orígenes comunes de las diversas culturas que lo integran. Pero sus principales estudios giraron en torno a Palenque y su tumba, cuyo descubrimiento le permitió con el concurso de las fuentes escritas y los

estudios etnológicos y lingüísticos, sacar importantes conclusiones sobre las creencias religiosas acerca de la muerte y sobre la economía y la organización socio-política de los antiguos mayas.

Mucho más podría decirse sobre la obra escrita de Alberto Ruz, que además de sus libros, comprende más de cien títulos entre artículos, informes, reseñas, guías arqueológicas, necrologías y prólogos, así como de su obra de divulgación a través de conferencias y cursillos impartidos en varias partes del mundo; pero quiero destacar en esta breve semblanza otros dos aspectos de su vida académica: el de profesor y el de impulsor de los estudios mayas en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Desde 1959, el Doctor Ruz se unió al personal académico de esta Universidad, fundando el Seminario de Cultura Maya en la Facultad de Filosofía y Letras. Consciente de la necesidad de fomentar los estudios mayas en México, se propuso con este Seminario crear un núcleo de investigación y divulgación que abarcara los diferentes aspectos de esa cultura, por lo que era necesario reunir especialistas en diversas disciplinas. El Seminario empezó a funcionar con cinco destacados mayistas, incluyendo al propio Doctor Ruz, quienes, además de su trabajo de investigación, impartían clases en la Facultad de Filosofía y Letras. Entre estos cursos estaban el de Civilización maya y el llamado también Seminario de Cultura Maya, que el Doctor Ruz no dejó de impartir hasta su muerte. Trabajando arduamente en la edición de la revista *Estudios de Cultura Maya*, en la que participan desde su fundación notables estudiosos del mundo entero, el Doctor Ruz logró, en 1970, que fuera autorizada la creación de un Centro de Estudios Mayas, en el que se fusionaron su Seminario y el de Estudios de la Escritura Maya, que funcionaba en la Universidad desde 1967. Más tarde, en 1973, el Centro de Estudios Mayas pasó a formar parte del Instituto de Investigaciones Filológicas. Gracias a la dedicación y entrega del Doctor Ruz a la dirección de este Centro, de 1970 a 1976, se realizaron varios proyectos individuales y colectivos, y surgieron nuevas series de publicaciones, en las que también participaron investigadores de otras instituciones y otros países. Así, a él se debe la formación de un equipo interdisciplinario de investigadores mayistas, muchos de los cuales nos internamos en el mundo maya a través de sus excelentes clases y su Seminario, donde realizamos nuestros primeros trabajos.

Como Director del Centro, su principio fundamental fue exigir a los otros la misma seriedad y disciplina con las que él trabajaba, pues se mantuvo fiel a su convicción de que lo esencial en este tipo de actividad, y dentro de una institución universitaria, es el rigor académico por encima de cualquier otro interés. Durante los diez años que laboré con él siempre hubo una relación armónica y afectuosa; siempre hubo un diálogo cordial en el que discutíamos con toda libertad nuestras ideas, a veces opuestas, sobre distintos aspectos de la cultura maya, pues otro de sus principios era el antidogmatismo y el respeto irrestricto a la individualidad de cada quién. "No debemos repetir a nuestros maestros", decía aludiendo a su propia relación con Sylvanus Morley y estimulándonos así a desarrollar nuestro propio pensamiento.

El Doctor Ruz no sólo nos dejó un importante legado en sus trabajos arqueológicos, en su obra escrita y en su labor de fomento y divulgación de la investigación mayista en México, sino que también nos transmitió su profundo amor por los mayas y su optimismo respecto de la labor científica, amor y optimismo que se expresan en estas palabras, con las que termina uno de sus primeros trabajos: "Mucho nos falta por saber para reconstruir por completo y en detalles la historia de los Mayas, pero vislumbramos mejor su panorama global. Sin dejar de buscar inscripciones, descifrarlas y esforzarnos en penetrar el misterio de los jeroglíficos aún desconocidos, estudiando con ahinco su arquitectura, su cerámica, sus artes y demás productos de su industria, sus costumbres funerarias y rituales cuyos vestigios logramos descubrir, internándonos en la selva intrincada de los pocos libros pintados que se salvaron del fanatismo católico —*los tres códices mayas*—, hurgando bajo el velo poético y esotérico de las crónicas sagradas de sus profetas, los Chilam Balam, rescataremos de la noche y del silencio del pasado, por el mágico poder de la investigación científica, todo lo que un día fue vida, sabiduría y cultura" ("Arqueología maya: trayectoria y meta", *Cuadernos Americanos*, Año IV, No. 4, México, 1946).

BIBLIOGRAFÍA SELECTIVA

Javier V. de León Orozco

1945 "Campeche en la arqueología maya". *Acta Antropológica*, 1(2-3): 127 p., México.

1951 "Chichen-Itzá y Palenque, ciudades fortificadas". *Homenaje al Doctor Alfonso Caso*, p. 331-342. México, Imprenta Nuevo Mundo.

1952 "Importante découverte á Palenque dans la pyramide du 'Temple des Inscriptions' ". Société des Américanistes, *Journal de la Société des Américanistes*, Nouvelle Série 41(2):383-386. Paris.

1953 "Presencia atlántica en Palenque". Sociedad Mexicana de Antropología, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, 13(2-3): 455-462. México.

1955 *Uxmal-Kabah-Sayil, temporada 1953*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Prehispánicos, 29 p., ils. México, (Informes; 1).

1957 *La civilización de los antiguos mayas*. Universidad de Oriente, Departamento de Extensión y Relaciones Culturales, 191 p., ils. Santiago de Cuba.

1959 "Estudio preliminar de los tipos de enterramientos en el área maya". *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, 2:183-199. San José de Costa Rica, Lehmann.

1962 "Chichén-Itzá y Tula: comentarios a un ensayo". Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Cultura Maya, *Estudios de Cultura Maya*, 2:205-220. Mexico.

1963 "El pensamiento náhuatl respecto de la muerte". Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Historia, Seminario de Cultura Náhuatl, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 4:251-261. México.

1964 "¿Aristocracia o democracia entre los antiguos mayas?". Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, *Anales de Antropología*, 1:63-75. México.

1965 "Tombs and funerary practices in the maya lowlands". University of Texas Press, *Handbook of Middle American Indians*, 2:441-461. Austin, Texas.

1968 *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Cultura Maya, 368 p., ils. México.

1969 "El arte antiguo de México en el espacio y el tiempo". *Cuarenta siglos de plástica mexicana, arte prehispánico*, p. 83-185. México, Editorial Herrero.

1969 *La costa de Campeche en los tiempos prehispánicos: prospección cerámica y bosquejo histórico*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 316 p., ils. México, (Serie Investigaciones; 18).

1973 " Arte maya". Salvat Editores, *Historia del Arte*, 1:267-280. Barcelona, España.

1973 *El templo de las inscripciones. Palenque*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 269 p., ils. México, (Colección Científica Arqueología; 7).

1974 "Los mayas de las tierras bajas". Salvat Editores, *Historia de México*, 2:13-70. Barcelona, España.

1976 "Nueva interpretación de la inscripción jeroglífica en el sarcófago del templo de las inscripciones". *The art, iconography and dynastic history of Palenque, proceedings of the Segunda Mesa Redonda de Palenque, part III*, p. 87-93. Pebble Beach, California, The Robert Louis Stevenson School, Pre-columbian Art Research.

1977 "Gerontocracy at Palenque". *Social process in maya prehistory studies in honour of Sir Eric Thompson*, p. 287-295. editado por Norman Hamnond, London, Academic Press.

El pueblo maya de ayer y de hoy, en prensa.

LIBROS

TINA MODOTTI: UN ROSTRO MAS GRANDE QUE SU MÁSCARA

Mildred Constantine, *Tina Modotti, una vida frágil (Tina Modotti: A Fragil Life)*, Trad. Flora Botton, México, 1979, Fondo de Cultura Económica, 211 p.

POR GUSTAVO GARCÍA

El individuo como entidad cultural decisiva. De vez en cuando surgen personas que, al margen del poder y la toma de resoluciones históricas, son, no obstante, imprescindibles para la comprensión de ambientes y circunstancias claves, personas cuya actividad y modo de vivir definen (y son definidos por) su época, conciliando historia y vida cotidiana en una entidad conflictiva y reveladora. Son seres que rebasan fácilmente la exégesis, imponiéndole un rigor enorme, complejo, difícil de alcanzar. Al abordar Mildred Constantine a Tina Modotti, se enfrenta a esas dificultades con instrumentos de poco alcance.

Assunta Adelaide Luigia Modotti (Udine, Friuli, Italia, 1896-México, D. F., 1942), participó de la tradición revolucionaria que, en las primeras décadas del siglo, recuperó su energía. Si John Reed vivió los difíciles años de las revoluciones armadas de México y Rusia, Tina acudió a sus primeras etapas de institucionalización y, recuperando el impulso de Reed, actuó en la guerra civil española.

Cuando emigró a Estados Unidos en 1913, para trabajar en una fábrica textil, tardó poco en ser una figura importante de la bohemia californiana; en 1915 conoció al poeta y pintor Roubaix de L'Abrie Richéy, Robo, con quien se casa dos años después. Poco a poco se relaciona con pintores, escritores, músicos y fotógrafos tanto norteamericanos como mexicanos, mientras experimenta como actriz cinematográfica. En 1921 se inicia formalmente su romance con el fotógrado Edward Weston; al año siguiente, Robo viaja a México y escribe entusiasmado: "Pocas cosas hay que no tengan belleza... Después de diez años de guerra y desasosiego es maravilloso ver lo que se está haciendo aquí" (p. 54). Tina viene a alcanzarlo pero se entera, en el camino, de la muerte repentina de Robo. Tras una breve estancia en México, vuelve a San Francisco al morir su padre, pero regresa aquí en 1923, con Weston (que ha abandonado a su familia) e ingresa de lleno al ambiente cultural vasconcelista, con otros extranjeros tan entusiasmados como Anita Brenner, Alma Reed, D. H. Lawrence y Jean Charlot. En la fotografía, Tina y Weston elaborarían su versión de la "estética de lo mexicano", como lo hacían en el muralismo Rivera y Orozco.

Weston vuelve a su hogar en 1926, iniciando por su cuenta una etapa de abstracciones fotográficas impresionantes, y Tina se inscribe en el Partido Comunista Mexicano, colabora en *El Machete*, conoce al revolucionario italiano Vittorio Vidalli e inicia su relación amorosa con otro revolucionario, el cubano Julio Antonio Mella.

El 10 de enero de 1929, muere Mella en un emboscada tendida por agentes del dictador Machado. Aunque el asunto no es difícil, se complica por su carga política y por la campaña de prensa anticomunista desatada contra Mella y Tina, alentada por el encuentro de fotografías de desnudos de ambos (la de Mella era para ingresar a un deportivo cubano, la de ella había sido tomada por Weston). Declarada libre de toda responsabilidad, fue acusada sin fundamentos, poco después, de conspirar contra el presidente electo, Pascual Ortiz Rubio. Expulsada del país, se detuvo unos meses en Alemania antes de llegar a la Unión Soviética en octubre de 1930.

Desde entonces, abandona la fotografía, se reencuentra y une a Vittorio Vidali y trabaja en el Socorro Rojo Internacional de Moscú hasta 1934, cuando intenta vivir en la España republicana, lográndolo hasta el año siguiente. Al estallar la guerra civil, Tina colabora con el Socorro Rojo de Madrid y el Quinto Regimiento, organizado por Vidali para las Brigadas Internacionales. A la caída de la República, Tina vuelve, con nombre falso, a México, donde vuelve a ver a viejos amigos mexicanos y refugiados. Intenta ocuparse de nuevo de la fotografía pero muere el 5 de enero de 1942, de un ataque al corazón.

Tina Modotti o la desmitificadora mitificada: la excepcionalidad de una mujer que aprovechó todas las coyunturas para llevar a la práctica las proposiciones progresistas de su momento, justifica el entusiasmo y propicia al mito. Mildred Constantine se enfrenta a una figura superior a su capacidad de análisis; más preocupada por la vida amorosa de Tina y por dignificar a sus compañeros de lucha y trabajo, la autora se remitió a testimonios personales (como los diarios de Edward Weston, documentos indispensables para comprender la actividad cultural mexicana de los años veinte) de los que extrae algunos lugares comunes y afirmaciones parciales mal aprovechadas; igualmente, los textos históricos o sociológicos apenas se utilizan, en la medida en que no permiten ver a Tina como una buscadora de amor o algo así.

Baste considerar que mientras Constantine da de la ciudad de México una imagen pintoresquista y turística ("Las calles estaban llenas de tranvías y camiones... vendedores de pulque, dulces, fruta y comida... Y había música: grupos de mariachis en las calles, que cantaban para ellos mismos y para la Revolución entre vendedores de flores", p. 66), Tina escribía, en 1929: "...es un deber mostrar... lo que se puede hacer sin recurrir a iglesias coloniales, charros y chinas poblanas y otra basura por el estilo..." (p. 150); la diferencia de panoramas señala el abismo que hay entre estudiosa y estudiada.

Aun el desarrollo de la biografía, que mantiene un buen rigor, no se libra de saltos incomprensibles; cuando la campaña periodística contra Tina y el fallecido Mella han dejado el prestigio de ambos por los suelos, resulta, de pronto, que "...su nombre al fin había quedado limpio. La

DIBUJOS DE MAURICIO WATSON

complicidad del gobierno de Machado, junto con la aparente complicidad de la policía mexicana, se habían admitido" (p. 144), sin explicar cómo quedó limpio el nombre, ni cómo se demostró la complicidad de ambos gobiernos, ni nada, quedando la impresión de que falta un párrafo (o varios).

El problema de fondo es que Constantine no pudo entender las circunstancias y las razones auténticas de los actos de Tina, que, a los ojos de la autora, hace lo que hace por ser muy buena persona y la heroína del libro. Es imposible sacar de ahí una idea fiel del impacto cultural del trabajo artístico y político de Tina, si no se le ha ubicado adecuadamente, si su participación en el cine, en la bohemia de San Francisco o en la Unión Soviética se insinúan con alguna vaguedad sobre su "búsqueda de autoexpresión" (p. 38) o su entrega al "trabajo político" (p. 179).

Seguramente, la autora acudió a las fuentes justas, pero eso no le facilitó la comprensión del personaje. A una historia que la supera, opone la mitificación, que, de acuerdo con Barthes, anula la complejidad de los comportamientos humanos y les confiere la sencillez de las esencias, cancela toda dialéctica, toda expresión más allá de lo inmediatamente visible. Es paradójico que se quiera encerrar en *clisés* y lugares comunes a una de las críticas más lúcidas de la época (léase las reflexiones sobre la manipulación de los muralistas por parte del gobierno mexicano en su carta a Weston de la página 156).

Ante muestras recientes de investigación exhaustiva aprovechada crítica y eficazmente (el *John Reed* de Robert A. Rosenstone) y de asimilación del personaje y su obra para dar lugar a un texto innovador (la biografía de Weston hecha por Ben Maddow), surge la evidencia de que no bastan las buenas intenciones para abarcar una personalidad imponente y entrañable como la de Tina Modotti.

CUERPO A CUERPO DE DAVID VIÑAS

POR EDUARDO GUERRERO TAPIA

Viñas, David, *Cuerpo a Cuerpo*, México, Siglo XXI Editores, 1979.

A la ya considerable producción del argentino Viñas viene a incorporarse este *Cuerpo a cuerpo*, novela que continúa la estadía en escena de los militares y cuyo antecedente inmediato, *Los hombres de a caballo*, encontró serios obstáculos para su difusión en aquella parte del cono sur.

Esta novela constituye una obra de difícil clasificación dentro de la prosa. Los diferentes planos del contexto, injertos de un latente cosmopolitismo, se desdoblan al pasado y al presente en un desfile interminable de instantes y lugares que nos muestran el rostro caleidoscópico de la Argentina. Viñas ha construído una evocación total de la realidad presente de su país, realidad que no es otra sino el establecimiento de la hegemonía castrense. Forzado a ser terreno fértil donde prospera la tiranía, en aquel diezmado país el militar ha desempeñado un papel como factor imprescindible dentro de los procesos de colonización, primero, y más adelante, como pilar mismo de la sociedad.

A través de la narración, que por su temática debe insertarse dentro de la historia concreta de Argentina, se nos muestra una vez más que la casta militar ha requerido de la antropofagia para consolidarse y subsistir (baste leer algunos epígrafes del libro). Sin embargo no se puede tachar a la novela de poseer un carácter meramente documental.

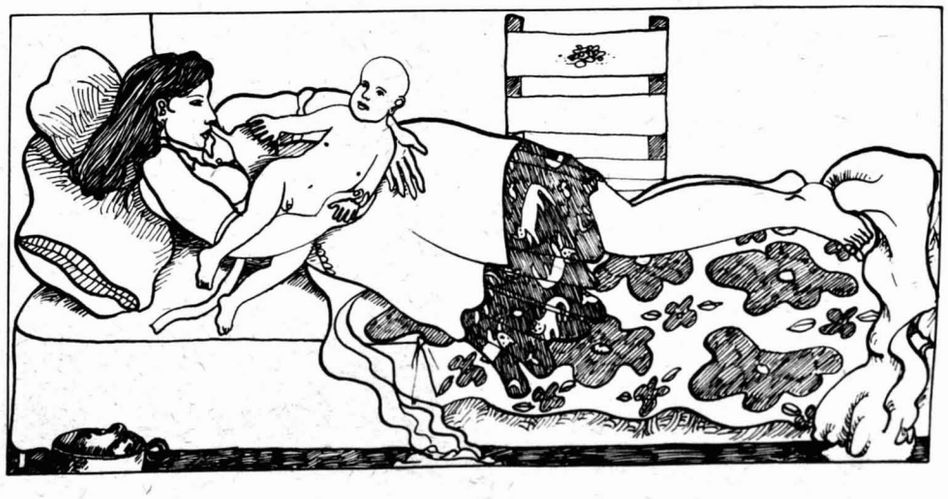
La novela consta de dos partes: SIN CORTES (Primer, Segundo, Tercer Ademán) y PAREDON Y DESPUÉS (Cuarto Ademán, Una Mueca), en las cuales se deslindan diferentes planos históricos donde van ubicándose cada uno de los segmentos de la narración.

En el eje del relato destaca la figura del teniente general Alejandro Cé Mendiburu, personaje que ha escalado uno a uno los diferentes peldaños de la jerarquía y cuya existencia turbulenta ha sido un crucero, en ciertas etapas aberrante o cruel, que va desde el entrenamiento para combatir insurrectos hasta la sodomía y en el que, a manera de colofón y como reacción a la carga de oprobio almacenada, obtiene la respuesta de su propia casa: Mariana, su hija, arrastrada por los procesos históricos de la sociedad y seguramente para vindicar tanta vileza, se rebela contra él enfrentándosele mortalmente. Todo tiene un reverso, y el reverso de la omnipotencia del general se concreta en la negación de su hija.

Por medio de la figura de Mendiburu, Viñas nos muestra la imagen no de un arquetipo, el del militar que se ha encaramado al máximo nivel de jerarquía, el de dictador, sino la de un personaje con múltiples rasgos humanos. Por tanto, en el sistema de referencia de los regímenes represivos, aun cuando no estén éstos matizados con el verde olivo de la milicia, el ámbito de la novela, circunscrito en este caso a la Argentina, podría tener como escenario cualquier nación situada entre el río Bravo y la Patagonia. La personalidad de Mendiburu, con su bagaje de ambición y de pasiones, asume el color anónimo de la mayoría de sus colegas de América, particularmente en aquellos sitios donde han constituído una casta bien definida y de una importancia desmesurada que ha originado que la opresión llegue a un grado en el que los ciudadanos carecen de personalidad como voluntades para tomar parte en las decisiones vitales de sus países, donde aún es mínima la posibilidad de que ésto pudiera suceder.

Por otra aprte, el periodista Gregorio Yantorno ("para los amigos: Goyo") asume el papel de cronista y protagonista de los hechos y en recompensa a su labor informativa obtiene una orden de exilio.

Si se tuviera que hablar de originalidad en esta novela (y es indudable que la posee), gran parte del cargo habría que achacárselo al lenguaje. Manejado cabalmente y con pericia, el lenguaje pasa a ser aquí elemento escencial y, como tal, generador de un ritmo peculiar en ningún momento desacorde con los acontecimientos referidos. No es un maquillaje que haga resaltar a la anécdota, tal vez su papel ni siquiera se reduzca exclusivamente al de recurso técnico; es, sin temor a desbarrar, materia prima de la narración.



Si la aceptación de esta creación de Viñas le ha sido negada en su propia tierra a causa de una censura irracional, no olvidemos que ha cumplido en su tiempo una función primordial: la de abarcar, en el terreno del arte, ámbitos de la realidad que exponen lo que de negativo y brutal puede tener un régimen represivo.

CARTAS A MARIA TERESA

JOSE REVUELTAS: ENTREGA INMEDIATA Y RAZONADA

Revueltas, José, *Cartas a María Teresa*, México, Premiá Editora (La nave de los locos) 197 pp. apéndice, 1979.

POR EMILIANO PÉREZ CRUZ

...Y que estudien la sociedad y que estudien al hombre, porque el material del escritor de prosa narrativa es el individuo, y de esto deriva la prosa de carácter existencial. Sin vivencias es imposible escribir. Nadie escribe dentro de una campana de vidrio, o dentro de una campana neumática. Tiene que entrar en contacto vivo, estrecho, con la sociedad que le rodea, inclusive no con su ambiente nada más, sino con toda la sociedad...*

Así aconsejaba a los aspirantes a escritores aquél que a los quince años conoció lo que sería una constante en su vida, la cárcel, y sería expulsado del Partido Comunista, y de la Liga Espartaco y del Partido Obrero Campesino y del Partido Popular y retiraría de la circulación su novela, *Los días terrenales* y la obra teatral *El cuadrante de la soledad* (la primera obra de un autor mexicano que llegó a las cien representaciones, dirigidas por Ignacio Retes en 1953, con escenografía de Diego Rivera) y soporta los ataques de Antonio Rodríguez y de Ramírez y Ramírez y participa en el movimiento estudiantil de 1968 y muere durante la Semana Santa en 1976: José Revueltas.

El mismo de quien ahora Premiá Editora nos ofrece en su colección "La nave de los locos" (al lado de gente como Walter Benjamin, Bataille, Virginia Woolf, Van Gogh, Kafka) las *Cartas a María Teresa*, aquella chava a la que conoció durante una visita a José Ignacio Retes (su futuro cuñado) y con la que contraería nupcias en 1947, año en que comienza a escribir *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*.

Este epistolario abarca desde mayo de 1947 hasta junio de 1972 y es una muestra del cotidiano quehacer literario

de Revueltas. En estas cartas es posible detectar al escritor apasionado que no se cisca para decirle a su amada "te adoro. Sufro terriblemente. Te amo con toda el alma" al tiempo que le cita pasjes de las cartas de Van Gogh a su hermano Théo: "No creas que los muertos están muertos, los muertos vivirán, los muertos vivirán."

Las cartas, dirigidas a María Teresa Retes ("lo que me decide a publicar estas cartas no es porque estén escritas para mí... Cuando sólo han transcurrido 3 años de la muerte de Revueltas, me veo en la necesidad de hacerlo como si esto se hubiera convertido en una obligación insoslayable") significan la gran oportunidad de sentir a Pepe Revueltas desbordado hacia lo narrativo autobiográfico, nos permite ver la lucha diaria que sostiene con sus demonios literarios e ideológicos, su lucha para no ser un enajenado más, sus esfuerzos para no ser aniquilado por las embestidas gubernamentales (y/o de la misma izquierda ortodoxa): "¿Estaremos hechos los mexicanos de una pasta tan ruin y envilecida que no se pueda hacer nada para que las cosas sean de otra manera? Fíjate: me expulsan del país; nos expulsan, cuando cualquier otra patria se sentiría orgullosa de algunos de nosotros, fuera de toda falsa modestia. ¿Porqué precisamente en México son los gobernantes quienes más se caracterizan por su abyección, indignidad y vileza?"

Pepe Revueltas filmando en Acapulco, viajando por Berlín, Budapest, La Habana, Guadalajara, defendiendo sus principios en tanto que los considera genéricos, manifestando su temor a las palabras creadas, "ese montón escalofriante y poderoso de palabras tras de las que se encuentran los simuladores", preguntándose qué significa realmente un mundo donde es imposible vivir sin partido; fustigando a la pequeña burguesía ilustrada ("a cada momento más estulta y despreciable") que ansía con toda su alma no tener partido, no comprometerse, tener una visión "objetiva" e intermedia de las cosas; doliéndose del simplismo abrumador que exigen los lectores proletarios; admitiendo que el camino no son ni la literatura falsamente independiente ni la falsamente proletaria...

Revueltas autocrítico, celoso de su deber: "El... viaje a Guatemala es un compromiso donde no sólo va mi prestigio personal de por medio, sino, en cierto modo el del país, pues no me han invitado a mí sino a un *mexicano*" preocupado por el buen hacer literario que no se soporta a sí mismo escribiendo mal una carta en un alarde de rigor estilístico.

El Revueltas pendiente de la realidad polítio-social del país y de la realidad mundial; no pierde la perspectiva como ciudadano del mundo, es el viajero en busca del hombre nuevo, íntegro; su mirada crítica siempre encuentra un asidero para el hijo del hombre; Revueltas escribiendo de un tipo que se siente muerto porque nadie lo pela y nadie lo pela porque no son ellos mismos, no se pertenecen, no tienen conciencia de su defunción existencial, de su animalidad... Revueltas contraponiendo a la estética perfeccionista contenida en el *Diario* de Delacroix, "el sufrimiento de la bondad (en Van Gogh), del bien, la tortura del espíritu que ansía servir a sus semejantes. No sé: quizá yo prefiera la Moral al Arte".

Incluso la lucidez en el amor (nada de "el amor es ciego"): "Las personas inteligentes son las únicas capaces de amar 'apasionadamente'. Es decir, las únicas capaces de dedicar al amor esa parte de su espíritu no gobernada por la inteligencia sino por la pasiones. La inteligencia les permite a la vez este abandono y su crítica".

Revueltas atosigado por el trabajo cinematográfico, las intrigas burocráticas y el odio que el común de la gente siente por la cultura y la sensibilidad: Revueltas en un leprosario haciendo comparaciones entre la población del Lazareto y la del país, dibujando un cuadro tan sólo equiparable a las caricaturas de campesinos y obreros calavéricos de Naranjo.

Cartas a María Teresa resulta un libro fundamental para comprender a Revueltas en su amor filial, en las relaciones de trabajo, en sus inquietudes políticas y estéticas; Revueltas se vuelca declarando su desconcierto ante lo que otros ven con la naturalidad de un envilecimiento producto de las relaciones de producción y la ideología imperantes: "Mi... viejo desconcierto ante las cosas que descubro y que no sé ver con la naturalidad, con el aplomo y serenidad de un hombre maduro, sino de

un pinche adolecente", es decir se descubre aún con capacidad de asombro e indignación, y con las ganas necesarias para sublevarse, planteando inconformidades respecto a sí mismo y los demás. En fin, excelente material para comprender el porqué la lúcida terquedad, la honradez y el sufrimiento bíblico de quien siempre buscó hacer de su yo un nosotros, de su voz un coro. Lo único que se le lamenta en *Carta a María Teresa* es que, si se incluyó un cuento, no agregaron el diario que desarrolló en Cuba, que hubiera complementado el libro

* Sainz, G. "La última entrevista con Revueltas", en *Conversaciones en José Revueltas*, Universidad Veracruzana

---

¿PODRIA USTED QUITAR SUS DIENTES DE MI CUELLO?

POR JOSÉ BUIL

Luis, Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*, Ed. Grijalbo, 1979, 198 pp.

En *El Vampiro de la Colonia Roma*, segunda novela de Luis Zapata y primera ganadora del premio Juan Grijalvo, Adonis García, muchacho que procede de esa clase media que sufre en el final de la quincena, cuenta de viva voz el largo, sinuoso y "picaresco" camino que alguien como él recorre para vampirizarse *in extremis* y ejercer como un chupasangre cualquiera pero profesional; hijo de un señor autoritario, abandonado por su madre a temprana edad, hermano de otro joven al que también le gusta aquello, Adonis surge a la vida sexual tipicamente, a través de las manos: se masturba con fruición mientras observa viejas "re buenas" en revistas como *Estrella* y *Ja ja*.

Un buen día, Adonis se da cuenta que le gustan los hombres. Su vida se decide: Adonis, apenas rebasados sus diecisiete floridos años, entra de lleno en la homosexualidad y se convierte en amante ocasional de una que otra víctima al tiempo que aprende, poco a poco, a prostituirse en las

"esquinas mágicas" (una "esquina mágica" es aquella donde se pueden encontrar buenos clientes, de auto y todo: Baja California e Insurgentes, según datos del *chichifo*, es excelente, para quien le interesa el dato).

Las aventuras y desventuras de Adonis García, El Vampiro de la Colonia Roma, es, quizá, la primera novela que no está narrada por el escritor, sino hablada por el personaje, un personaje desatado.

Virtud y defecto, la voz del personaje puede hundir o rescatar un texto; si el escritor es hábil, inteligente y poderoso como narrador, el personaje podría incluso ser sometido al juicio de un autor. Lo contario resulta si el narrador no cuenta con el rigor suficiente. Un rigor que caminaría en varias direcciones: el de la imaginación, que en la novela sólo aparece cuando se mencionan los preservativos; el de la actitud del autor, ante una filosofía que justifica todo, incluído el comercio con el sexo; y el del trabajo, el camino del oficio, el del estilo, eso por lo que tanto clamaba Flaubert.

A ver ¿quién puede decir cuál es el estilo de Zapata? Habría que anotar, más bien, que el personaje tiene una personalidad tremenda, que avasalla a su testigo. La personalidad del escritor está ausente. Es sólo una sombra incapaz de responder a las preguntas del entrevistado. El entrevistador está envuelto en el rollo del que habla: Adonis habla y habla. Zapata está de pronto practicando una nueva y fácil fórmula periodística: sáquele la sopa al entrevistado y vacíela en las hojas. La manera de hablar de Adonis, se impone a la manera de escribir de Zapata y la escritura se convierte en una transcripción que sólo se limita a conservar y eliminar ciertas genuflexiones del fraseo que pueden ser oídas y leídas.

El hecho de que Zapata haya ideado el recurso de los espacios en blanco para suplir la puntuación, es un detalle en su favor: es un intento de poner en el papel los puntos y las comas orales. Zapata lo logra de alguna manera, aunque más bien gracias a su facilidad para escuchar: Zapata tiene un oido envidiable es, como Agustin y Sainz, capaz de escribir con un tono ajeno al oficio de escribir: es el tono del discurso oral.

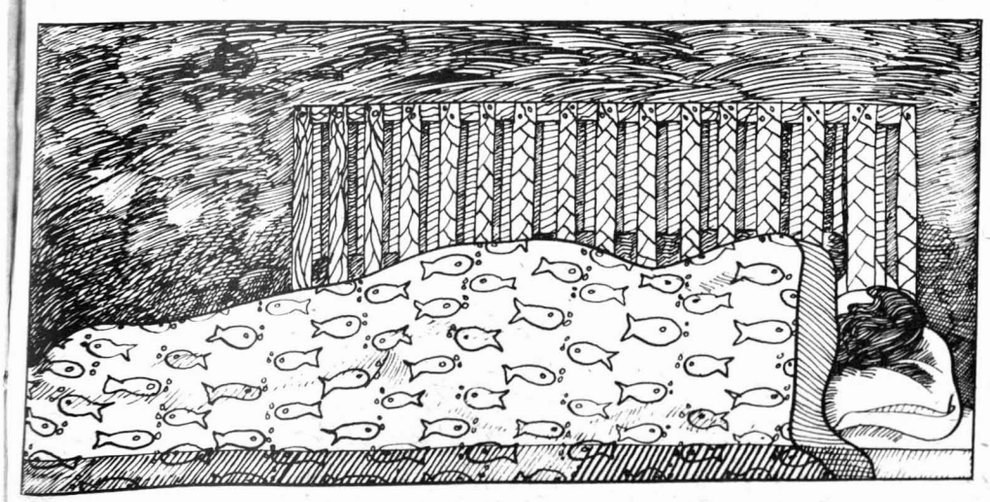
Premisa de quien quiere rescatar el lenguaje coloquial, transmitir al papel los giros orales tiene sus problemas, aunque en ésta época de tecnología japonesa, más bien son facilidades. Desde que Sony asaltó la literatura gracias a los moralismos de Oscar Lewis, la cosa se ha facilitado hasta la simpleza.

Es lo malo de andar rescatando lenguajes coloquiales. Ahora resulta que cualquier grabación es un tesoro literario, como si la literatura no tuviera especificidades muy claras, que comienzan con el problema de las ideas y de la reflexión.

¿En dónde queda el trabajo con el lenguaje, si el trabajo del escritor se reduce a la transcripción? Transcribir la verba de Adonis es asesinar medio idioma español porque Adonis tiene bastante pocos recursos para explicarse. Y como su lenguaje es limitado, sus concepciones de la vida son, o lugares comunes o simplezas tales como esa donde se lamenta de lo solo que se la ha pasado toda su vida, después de que uno ha leído páginas tras página que Adonis es un muchacho que goza siempre de buena compañía en la cama, todo el tiempo, a cada instante, casi como una alienación, como un telespectador que no pierde un solo comercial.

Como novela de personaje, *El Vampiro* también es frágil, quebradiza, por unilateral. En su búsqueda de la felicidad, Adonis arrastra a Zapata, y si Adonis es incapaz de cuestionarse Zapata se va con la finta y sólo transcribe muerto de la risa. Así, los puntos de vista que un lector puede crearse ante tal personaje son parciales. ¿Quién aporta el punto de vista crítico? Nunca Zapata por supuesto.

Pero después de todo, como diría Javi Lavalle, el excelente personaje homosexual de José Ceballos Maldonado, *El Vampiro de la Colonia Roma* resulta una novela válida no por sus virtudes como obra acabada, sino por el hecho de ser publicada y además multicitada en algunos ghettos. Que un tema tan tabú como el de la homosexualidad ("Adonis, ¿es cierto que te gustan los hombres?"), se trate tan francamente, resulta bueno y sano para todo el mundo aunque uno tiene todo el derecho de sospecharlo: si Adonis vive de comerciar con su sexo ¿porqué no van a vivir Zapata y los editores de comerciar con el sexo de Adonis?

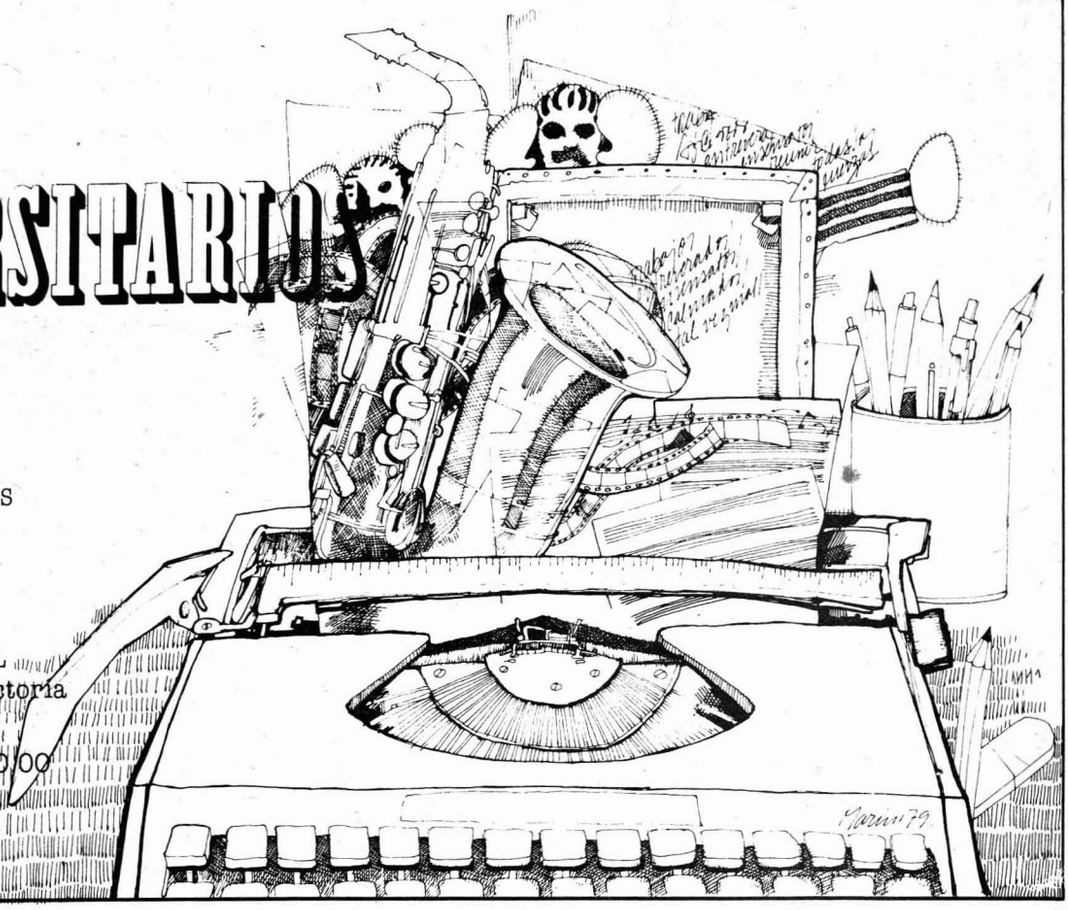


difusión cultural/UNAM

LOS UNIVERSITARIOS

Periódico crítico de actualidades políticas sociales y culturales.

TEATRO/LITERATURA
CINE/ARTES PLASTICAS



Suscripciones:
DIFUSION CULTURAL
10o. piso, Torre de Rectoría
Ciudad Universitaria
Suscripción anual $ 50.00

Librerías de Cristal

VLADIMIR NABOKOV
LA DADIVA

MAGU
MAGU TE VE

ALFREDO JUAN ALVAREZ
LA MUJER JOVEN EN MEXICO

MARTIN L. GROSS
LA FALACIA DE FREUD

ADRIANA YAÑEZ
EL MOVIMIENTO SURREALISTA

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA
EN HONOR DE LAS PALABRAS

ALMANAQUE DE LA MUJER

GABRIEL ZAID
EL PROGRESO IMPRODUCTIVO

1939-1979 40 ANIVERSARIO
DE LIBRERIAS DE CRISTAL

DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

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

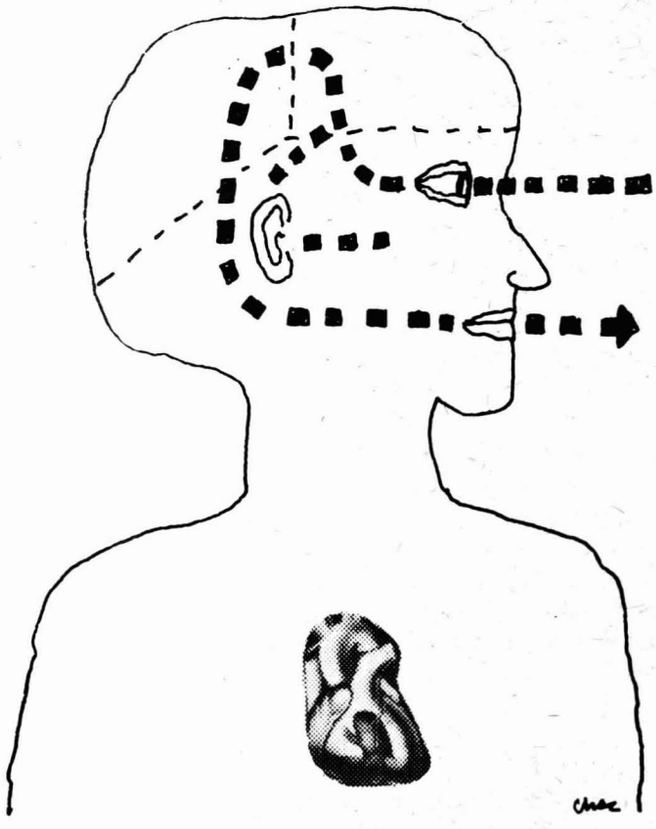
ORGANO INFORMATIVO DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

¡¡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

TVTV

NOVEDADES EDICIONES ERA

OTROS TITULOS RECIENTES:

en Serie popular Era:

David Fernbach
Marx: una lectura política

en la colección Problemas de México:

Marjorie Ruth Clark
La organización obrera en México

Ediciones Era
Avena 102
México 13, D. F.
5-81-77-44

Agencia Guadalajara
Federalismo 958 Sur
Guadalajara, Jalisco
12-60-37

En preparación:

La edición facsimilar del

CÓDICE BORBÓNICO

un gran testimonio de las culturas prehispánicas

(36 láminas a todo color de 41×41cm)

Acompañada por la obra del investigador mexicano don Francisco del Paso y Troncoso,

Descripción, historia y exposición del Códice Pictórico de los antiguos nahuas.

siglo veintiuno editores

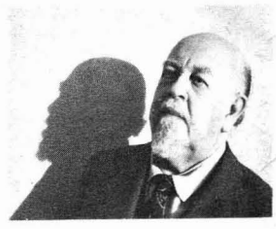
Apartado postal 20-626
México, D.F.

REVISTA DE LA

UNIVERSIDAD DE MEXICO

En su próximo número la *Revista de la Universidad de México* hará un homenaje a Alfonso Reyes con motivo del vigésimo aniversario de su muerte, con textos de:

● Jorge Luis Borges ● José Emilio Pacheco ● José Luis Martínez ● Ernesto Mejía Sánchez ● Henrique González Casanova ● Paulette Patout



ADEMÁS:
● Una pieza teatral de Héctor Azar ● Colaboraciones de Bryce, del Paso, Alvarez, Illescas, Oviedo, Cañas, Kozer, Castañón, José Luis González, Rufinelli, etc.

A la venta en las principales librerías de la capital y la provincia.
SUSCRICIONES: 200 pesos por un año, en Oficina de Distribución de Publicaciones de la Dirección General de Difusión Cultural, Adolfo Prieto 133, Col. del Valle, México 12, D. F.

OSCAR HAHN

TRES POEMAS

UN AHOGADO PENSATIVO A VECES DESCIENDE

flottaison blême et ravie
A. Rimbaud

hay un muerto flotando en este río
y hay otro muerto más flotando aquí:
esta es la hora en que los pobres símbolos
huyen despavoridos: mira el agua

hay otro muerto más flotando aquí

alguien corre gritando un nombre en llamas
que sube a tientas y aletea y cae
dando vueltas e ilumina la noche

hay otro muerto más flotando aquí

caudaloso de cuerpos pasa el río:
almas amoratadas hasta el hueso
vituperadas hasta el desperdicio

hay otro muerto más flotando aquí

duerme flotación pálida: desciende
a descansar: la luna jorobada
llena el aire de plata leporina

tomados de la mano van los muertos
caminado en silencio sobre el agua

ESCRITO CON TIZA

Uno le dice a Cero que la nada existe
Cero replica que Uno tampoco existe
Porque el amor nos da la misma naturaleza

Cero más Uno somos Dos le dice
y se van por el pizarrón tomados de la mano

Dos se besan debajo de los pupitres
Dos son Uno cerca del borrador agazapado
y Uno es Cero mi vida

Detrás de todo gran amor la nada acecha

RESTRICCION DE LOS DESPLAZAMIENTOS NOCTURNOS

o el animal super-chico cuyo cuerpo crece y decrece
de izquierda a derecha:

o el cazador moviéndose hacia la bestezuela
de derecha a izquierda:

o la línea que se borra y se marca en el pizarrón
de izquierda a derecha:

o el borrador deslizándose hacia el punto blanco
de derecha a izquierda:

o el cazador o el borrador como únicos sobrevivientes
en esta hoja:
o esta hoja que arrugo y que boto en el papelero:

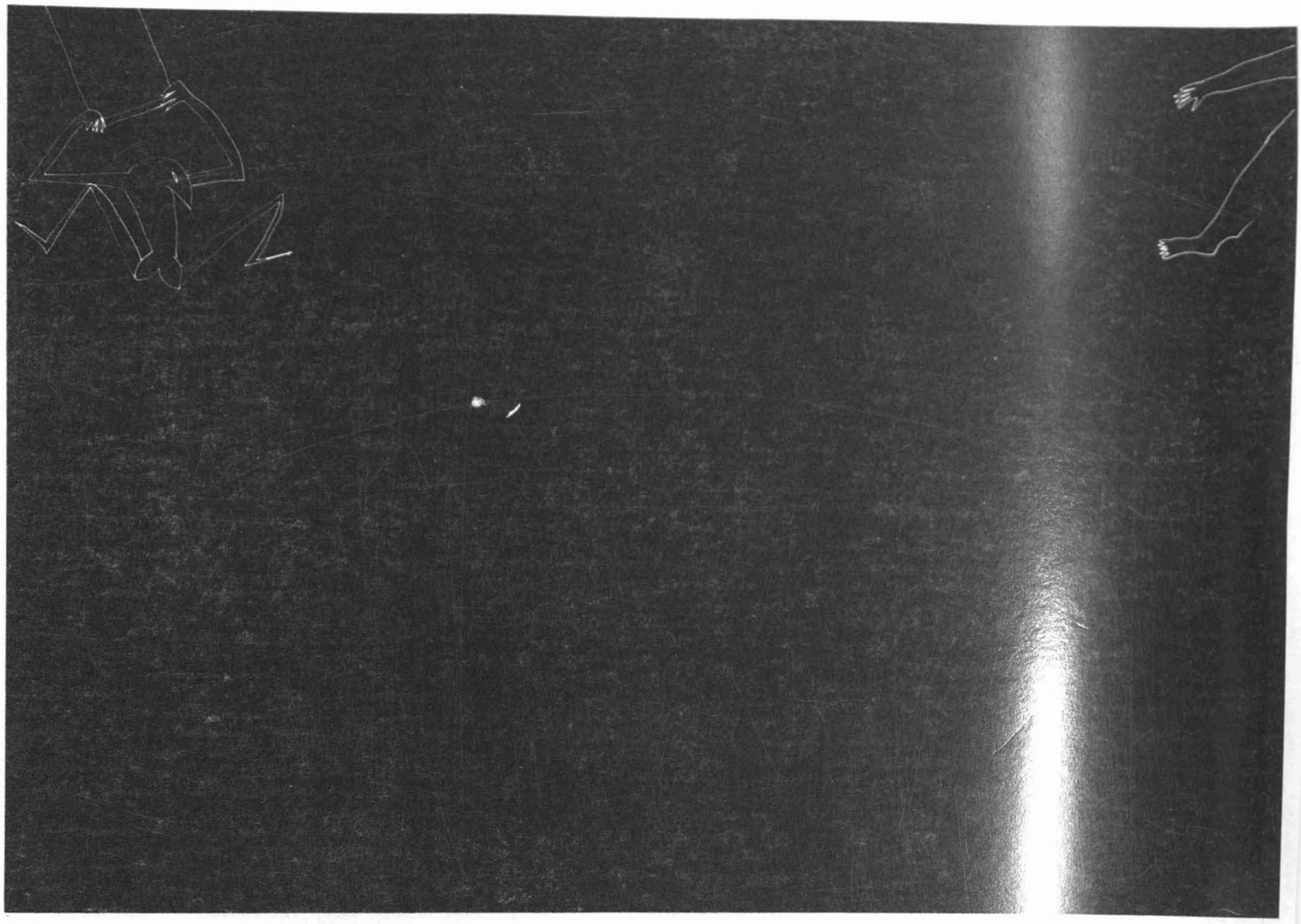
o ese algo que avanza hacia mí por el cuarto sin ruido

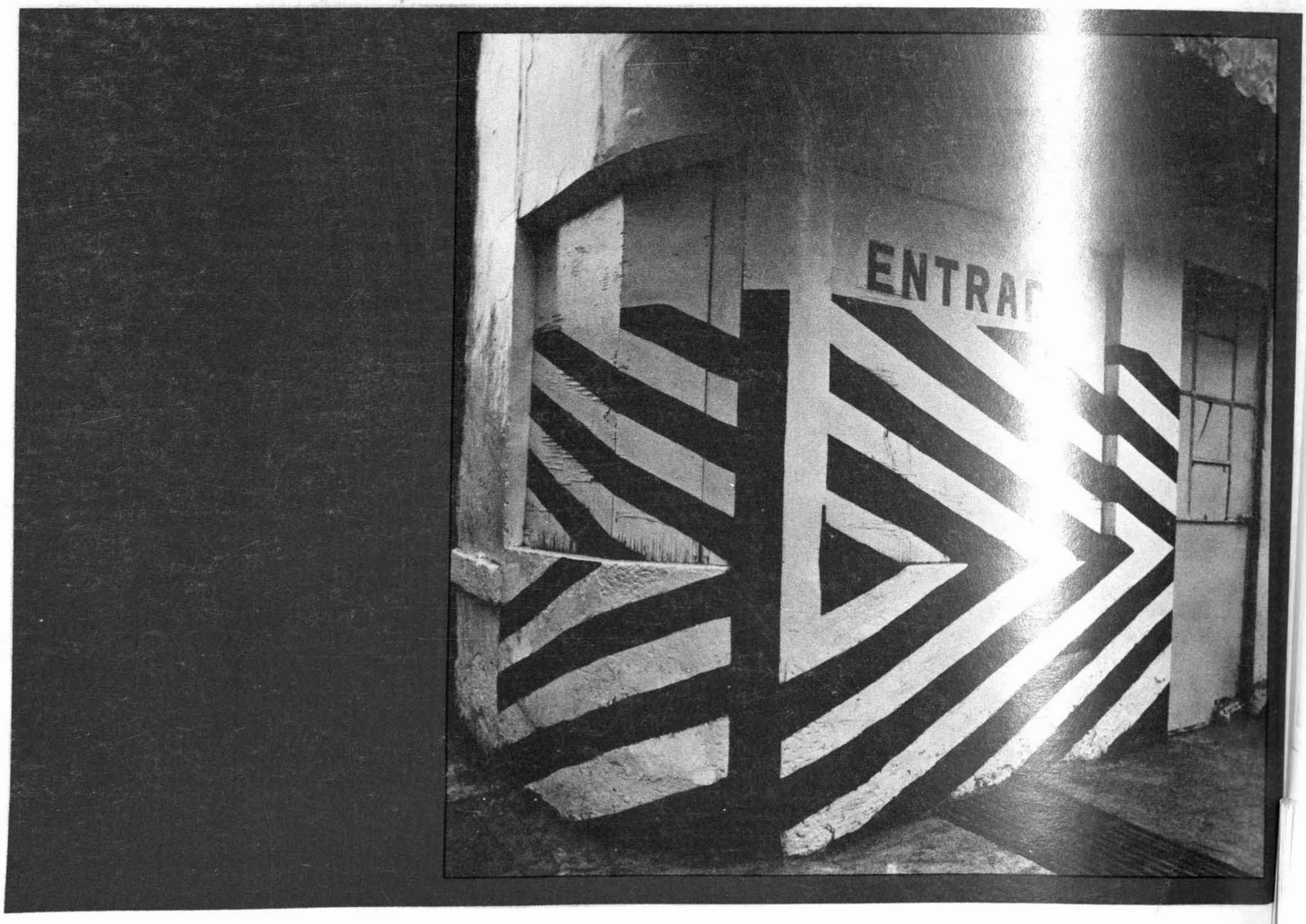
de abajo arriba: de arriba abajo:
de izquierda a derecha o de derecha a izquierda:

y me arruga y me bota en el papelero.

Oscar Hahn, nació en Chile en 1938. Ha publicado: *Arte de morir*, poemas, 1977, y *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, ensayo, 1978. Actualmente es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Iowa.

Imprenta Madero, s. a.




ENTRA