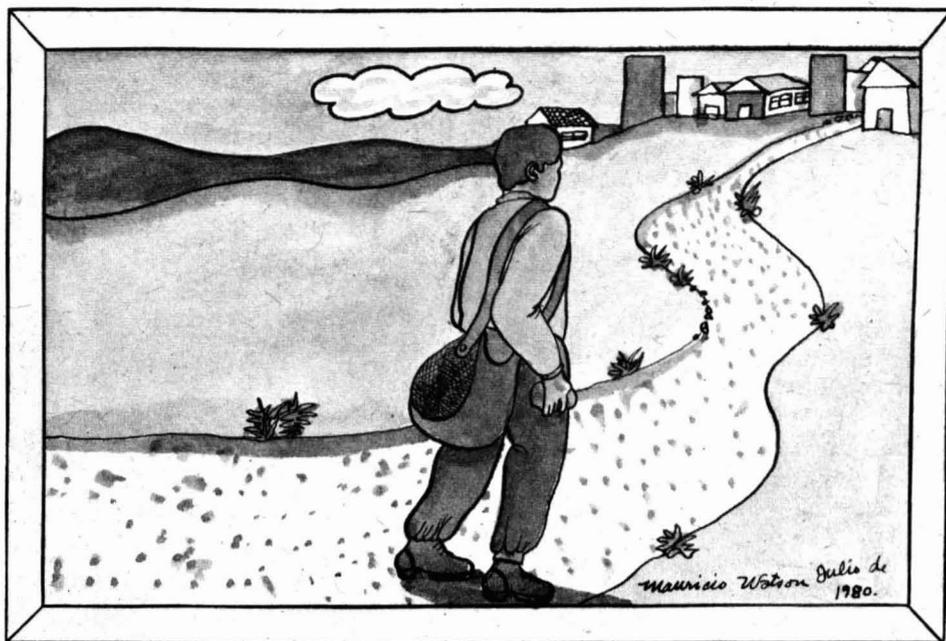


plo, preguntarle por Gunther Grass en los momentos en que éste escribía sus primeras páginas, Otaola, con la seriedad azul cantábrico de sus ojos le habría dicho todo cuanto resultaba operante conocer en torno al autor. En efecto, poseía la intuición suficiente para saber que tanto en Alemania como España y la Argentina, pasando por México desde luego, siempre está naciendo un Gunther Grass. Era medio brujo en cuestión de saber dónde puede hallarse el hecho literario en su más acendrado grado en una novela, sin que para dicho efecto debiera siquiera hojearla. No tenía medida. Pero ha de saber, admirada, dulce amiga, que Otaola se hizo de casi toda su vasta cultura en esta ciudad. Solo le bastaba tomar conciencia de sus carencias como para imponer una praxis del conocimiento impostergable. Un día se dijo, no sé nada de literatura norteamericana. A los tres meses, ya la había leído toda. Y así, ocurrió con la francesa, la alemana, la rusa y pare usted de contar.

¿Y con la música qué? Hace muchos años, en un precario tocadiscos, hacía desfilar a todos los maestros que en el mundo han sido. A mí —perdón por ponerme de por medio— muchas veces me sorprendió con obras y autores que no registraba mi conocimiento. Solamente la música, yendo por otros montes ubedeanos, alcanzaba a aplacar su sed verbalizante. Frente a ella permanecía serio; a veces gesticulaba como si tratara de imitar los movimientos en el atril de Bruno Walter. La Landowska le había sorbido el seso, y el concierto para orquesta de Bartok le arrancaba lágrimas de entusiasmo. En este punto refería cómo un tío suyo allá en la vieja España lo había destinado a clarinetista y que pese a padecer la rutina del solfeo y demás molestias de un aprendizaje que no se consumó, nunca llegó a odiar la música, sino todo lo contrario. La amó siempre y, por fortuna, fue correspondido por ella.

Resultará para muchos casi imposible hacerse de un amigo de las alturas de Otaola. El había nacido para inmortalizar a todos cuantos les concedía su afecto. Al minuto quedaba uno informado de la vida prodigiosa y andanzas admirables de Don Antonio Granados, por ejemplo, quien además de jurista de campanillas, era excelente cocinero, buen padre de familia y autor de páginas literarias dignas de figurar en lo más escogido de las antologías. Retratista por natu-



raleza, Otaola iba de las epopeyas personales a las epopeyas íntimas. En este último capítulo dejó admirables cuadros como el que le hizo en pocas pinceladas verbales a Tito Monterroso (Augusto para sus íntimos): "Monterroso es tan chiquito, tan chiquito, que no le cabe ni la menor duda."

Pero también sabía arrebatarse frente a la solemnidad, la pedantería y la injusticia, que, al parecer, son toda y una misma cosa. Los fariseos, los cagatintas, los calvos falsos, los prefacistas de la cursilería, los epatantes, caían en las ergástulas que él tenía preparadas para encarcelar a tales bichos. En un breve libro, cuento moral similar a *La hora de todos y la fortuna con seso* y *El mundo visto desde dentro*, de Quevedo, Otaola refiere que hay un lugar muy mexicano adonde van quienes por los vicios referidos, merecen tal condena. Si usted desease obtenerlo, lo cual habrá de resultar casi imposible, oriéntese por estos datos: *El lugar ese*, Editorial Los Presentes, que hace varias décadas dirigió el hoy celerépido Juan José Arreola.

Como podrá usted apreciarlo, amiga la más bella, en estas letras apenas si pude acercarme a la persona de nuestro amigo Otaola, nunca llorado suficientemente. Pero en otra ocasión me será reconfortante referirle otras andanzas de tan noble y entrañable amigo.

Capítulo especial lo constituirá mi testimonio sávido. Juanita, su esposa, nacida en Eibar, hermosa tierra de incansables luchadores, preparaba los platillos más inesperados de que hombre alguno tenga memoria. El mismo Francisco Pina, cuyo vegetarianismo era ampliamente reconocido, muchas veces claudicaba y sin decir palabra de exculpación se embaulaba manjares que el marqués de Savarin habría ontologado.

En próxima ocasión le referiré las relaciones con otras amistades comunes, además de Pina, Monterroso, Rejano, Garfias, Don Antonio Granados y verá usted, entonces, qué hombre y de qué valía ha perdido el mundo.

Como siempre, beso su mano.

Cine

POR
ANDRES DE LUNA

LAS TRIBULACIONES DEL JOVEN VISCONTI

Los Visconti fueron de esos príncipes enojados y holgazanes que asistieron al parto del Renacimiento; ellos eran los amos de la nobleza lombarda, su poder excedía absolutamente al de los Sforza; su riqueza era conocida en todas las repúblicas italianas, por lo que algunos aventureros, artistas y putillas de toda clase intentaban colarse por las amplias salas de la residencia viscontiniana con afanes entre económicos, políticos y sexuales o una mezcla un tanto promiscua de todo esto. Si estaban en buena disposición de ánimo los señores re-

cibían a algunos que deseaban compartir el fasto durante unas horas (o toda la noche, según fuera el caso); ahí se podían ver algunos pavos reales exóticos, que chillaban cuando alguien intentaba tocarlos con intenciones bellacas. Ellos dominaban la escena, y Milán era su territorio, su base y su posibilidad de mantener su riqueza.

Luchino Visconti tuvo que aplazar su nacimiento, llegó con varios siglos de diferencia, pero aún con un ánimo semejante al de sus parientes renacentistas. Llegó un 2 de noviembre de 1906, hijo de un duque y una señora burguesa de Milán. Cuando tiene 8 años viene la Primera Guerra Mundial, se desatan las furias en Europa, los fantasmas toman los cruces de camino y Visconti deja que todo pase, permanece impasible, nada lo asusta. El niño vive en medio de los lujos familiares y ni se da por enterado de lo que ocurre extramuros. El goza de una fortuna que aún permanece vigente, y que él se encargará de arrojar al abismo cuando la vejez lo haya atrapado.

Los Visconti sienten que el linaje los obliga a portarse como mecenas, entonces promueven y disfrutan de la ópera y sus delicias. Luchino es un pequeño verdiano, goza con la *Traviata*, se ensimisma con el *Don Carlos* o con *La fuerza del destino*. La ópera es otro más de sus juegos infantiles, la música le jala las orejas, lo atrae enormemente. El mismo dice: "¿Cómo era posible, para un chiquillo de entonces, no enamorarse del teatro, nuestro teatro de la Scala, ante tanto entusiasmo? Recuerdo el teatro atestado de gente, resplandeciente. Y el ruido estruendoso de los aplausos al término de cada acto. Los palcos eran de propiedad privada. El nuestro era el cuarto, en primer orden, justo sobre la orquesta" (Yo, Luchino Visconti).

Entre los muchachitos aristócratas la idea de las acciones teatrales y operáticas los llevaba a todo tipo de prácticas; por ejemplo, Visconti gustaba de volverse un ser dubitativo, él encarnará un Hamlet enanizado por las dificultades de la niñez, y ponía en acción a sus demás compañeros o cómplices de la tarde. La primera actriz de la compañía era Wanda Toscanini, ella obtenía los silbidos burlones o las palmas cuando los "espectadores" lo creían justo y necesario. La disciplina de Visconti implicaba que diariamente estuviera de pie a las seis de la mañana, listo para realizar sus ejercicios deportivos, que

estaban a cargo de un preceptor inglés. Las comidas eran todo un ritual, y los Visconti como buenos aristócratas aún mitificaban sus hechos cotidianos. Los mozos debían respeto a sus amos y, por lo mismo, se encargaban de cuidar "bajo severa vigilancia" a los siete hermanos y herederos viscontinianos. Todo era como una secuencia de *El gatopardo*, *Senso*, *Retrato de familia (Violencia y pasión)* o *El inocente*.

Los niños debían tocar un instrumento, era parte de la educación decadentista y a Luchino le tocó practicar el violoncello, esto le serviría en el futuro, pues sus filmes tienen casi siempre una musicalización perfecta, nunca sobra ni falta, y siempre se escuchan en momentos precisos.

Visconti sufre el baño helado del fascismo cuando las tropas mussolinianas marchan a Roma en 1922. Empieza una adolescencia con cambios de humor y una rebeldía que parece seria. Se escapa de casa, siente los deseos de la homosexualidad, sus amigos le atraen más que las muchachas bobaliconas que frecuentan la residencia familiar; aprende que la inteligencia y el saber sólo surgen de un trabajo continuado, que esas idiotitas de bragas de seda carecen de cualquier noción de la cultura libresca, él siente un rechazo radical por ellas; su mundo oscila entre el diletantismo proustiano y la fuerza melodramática de Verdi. Es el fogoso, un día es Rimbaud, otro un personaje del *Risorgimento*. Muda de personajes para consolidar su posición frente a toda esa mierda aristocrática que le quieren imponer el duque y su burguesa e industrializada madre. Entonces va y viene, viene y va; sale y regresa al hogar. Su temple está un poco cuarteado, se siente inseguro, empieza a sentirse solitario. Cree que si logra dominar sus sentimientos y

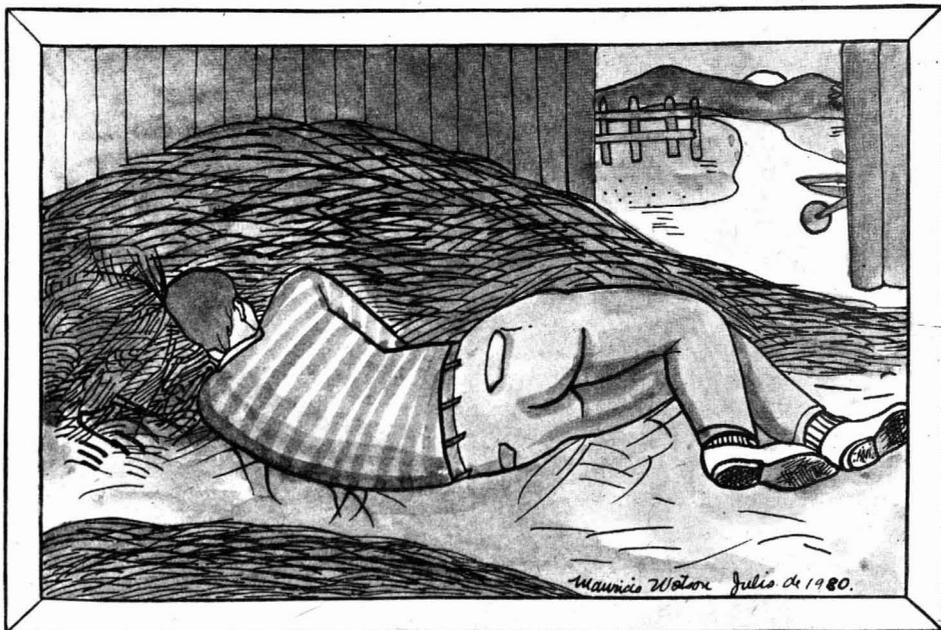
sus ánimos podrá salir del laberinto juvenil.

A los dieciocho años llega hasta el monasterio de Montecassino, siente un profundo fervor por el cristianismo; afortunadamente será un momento, un bache que se le pasará en pocos meses. Los libros, la música a todas horas y la composición pictórica serán las aguas que llenarán sus vacíos; la crisis adolescente está a punto de caer derrotada. La sensibilidad de Luchino se siente tocada por el rayo: Giacomo Puccini ha muerto, el 29 de noviembre de 1924.

Roma arde, los fascistas asesinan a Giacomo Matteotti y desatan una ola de violencia; la capital resiente los efectos, la provincia está espectante.

Luchino se doctora en Letras, en un 1924 agitadoísimo. Sus convicciones antimussolinianas se fortalecen cada vez más. Al año siguiente entrará en un *impasse* que durará un poco más de una década, de 1925 a 1936; son los años de la pasión equina, su estancia en la Escuela de Caballería de Pinerolo le crean un interés inusitado en la cría de ejemplares *pura sangre*. Esto se acabará cuando se dirija a París, lo ha invitado Coco Chanel, una personalidad que tiene amigos célebres (Picasso, Stravinsky y Jean Renoir). Por esas épocas asume una actitud izquierdista, seguramente porque sus conocidos desean extinguir las arbitrariedades del totalitarismo fascista. Es un momento decisivo para Visconti, pues logra conciliar sus intereses estéticos con sus intereses políticos, es el asistente de dirección de Renoir en *Los bajos fondos* (1936).

De su relación con la Chanel extrae su conocimiento del diseño de modas, esto lo empleará en *Una partida de campaña* (1937-38), de Renoir, en donde además vuelve a colaborar como asistente de dirección.



Su primer trabajo como co-guionista es en un asunto que le cae de perlas: *La Tosca*; ahí enseña sus aficiones infantiles y juveniles, ahora lo que era una afición casi obligada se vuelve parte de su labor artística. Una vez concluido el proyecto comienza el rodaje, la mano maestra de Jean Renoir ve de pronto abortada su película; Europa empieza a arder bajo la metralla de la guerra, es un 1939 fragoroso. *La Tosca* la concluirá el mediocre Carl Koch, incapaz de entender las aportaciones viscontianas al drama.

En la revista *Cinema* publica un artículo que lo pone en la mira de los fascistas, cuyo título ya indica su sentido e intenciones: *Cadáveres*. Es un 1941 de violencia creciente. Los censores fascistas le impiden que filme *El amante de Gramigna*, basado en Giovanni Verga.

Sin embargo el año siguiente filmará *Obsesión*, lo demás ya se sabe, es historia contada.

REVISTAS

LA CASA LLENA Y SIN BATEADOR EMERGENTE

POR ARMANDO PEREIRA

La mesa llena, México, núm. 1, marzo de 1980.

La aparición de una nueva publicación literaria en un determinado ámbito cultural constituye siempre un hecho significativo. Sobre todo, cuando esa publicación reúne materiales de alta calidad y, a su vez, trata de evitar algunos de los defectos de la cultura en la que se inscribe. Me refiero a *La mesa llena*, revista cuyo tono desenfadado y libre (?) de "compromisos" inaugura la posibilidad de una lectura distinta de las que estábamos acostumbrados. Lo primero que nota el lector al recorrer sus páginas es la posibilidad de respirar un aire nuevo, exento de partidismos y alineaciones; es sobre todo, el deseo de decir libremente, sin bozales ni mordiscos.

Su primer número, correspondien-



te a marzo de 1980, es una fiesta de sensualidad. Se inicia con un largo relato de Héctor Manjarrez que, en sus mejores momentos, recuerda las novelas de Henry Miller y el *Adén Arabia* de Nizan: adolescente ávido de cultura y de placer que no necesita más que unos meses de agitada vida londinense para terminar harto y exhausto. Aunque la perspectiva es distinta a la de Nizan, los resultados son similares: no es el "civilizado" que al entrar en contacto con la "barbarie" realiza la crítica de la cultura de la que proviene; es el "bárbaro" que no dispone más que de su hambre y de la erección de su miembro para ejercer la crítica de esa cultura.

La sección de poesía es la más abundante (8 poetas). En ella destacan, sobre todo: David Huerta, Coral Bracho, Evodio Escalante, el primero de los dos poemas de Marcelo Uribe y "Tyger, tyger" de Paloma Villegas. Son dos los temas predominantes: la ciudad y el deseo, ese inevitable cruce de coordenadas cuya confrontación en el texto devuelve toda su fuerza subversiva al discurso poético.

En el centro (porque evidentemente hay un centro en esta mesa), el ensayo de Jorge Aguilar Mora constituye el plato fuerte. Pues en él se define, en cierta forma, lo que podría ser la línea editorial de esta revista.

Originalmente, este ensayo fue el texto de una conferencia dictada en el Auditorio de Radio Universidad, en agosto de 1978, con motivo de la aparición de *La divina pareja*. Y en él, se distinguen dos líneas, dos itinerarios esenciales: "Uno de los itinerarios es la construcción interna del libro: seguir las etapas en que fueron surgiendo las ideas, los argumentos, las conclusiones. El otro es la vicisitud externa: los avatares de un texto sobre Octavio Paz". Pero el ensayo

de Aguilar Mora es mucho más que eso. Es, ante todo, un intento por desmontar los mecanismos que estructuran el poder cultural en México.

"Por regla general — escribe Aguilar Mora — los grupos (de poder cultural) se reúnen alrededor de ciertas publicaciones periódicas y definen su fuerza según ciertos criterios: credibilidad ideológica, verosimilitud literaria, influencias, repercusión en el extranjero, reconocimiento del Poder Político del Estado. Y el problema con estos grupos de poder es que precisamente no afirman lo que son, grupos de influencia y dominio, y grupos que luchan por superar a los otros..." Pero esa lucha no tiene un carácter distinto en cada caso, "esa lucha no tiene otro objetivo que el poder, y en ese sentido la derecha y la izquierda culturales se identifican gracias a su objetivo común, el poder".

Los mecanismos a través de los cuales se ejerce ese poder — según el ensayista — son similares en todos los casos: "defensores de la crítica, practican la censura; proclamadores de la disensión, no admiten disensiones que ataquen los intereses de ciertos de sus miembros". Y el anatema de exclusión es también, por lo general, el mismo: "Si uno escribe que disiente de un grupo de poder, ese grupo de poder inmediatamente contestará que ¡uno no sabe escribir!"

Aguilar Mora encuentra que las semejanzas existentes entre estos grupos culturales, los convierten de hecho en una familia: "Como los grupos de poder no llevan a su grado extremo esa lucha por el poder, como esa finalidad se disfraza con fines ideológicos... y como finalmente, a pesar de sus antagonismos, todos luchan por lo mismo, entonces