

REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD DE MEXICO**

JULIO 1965

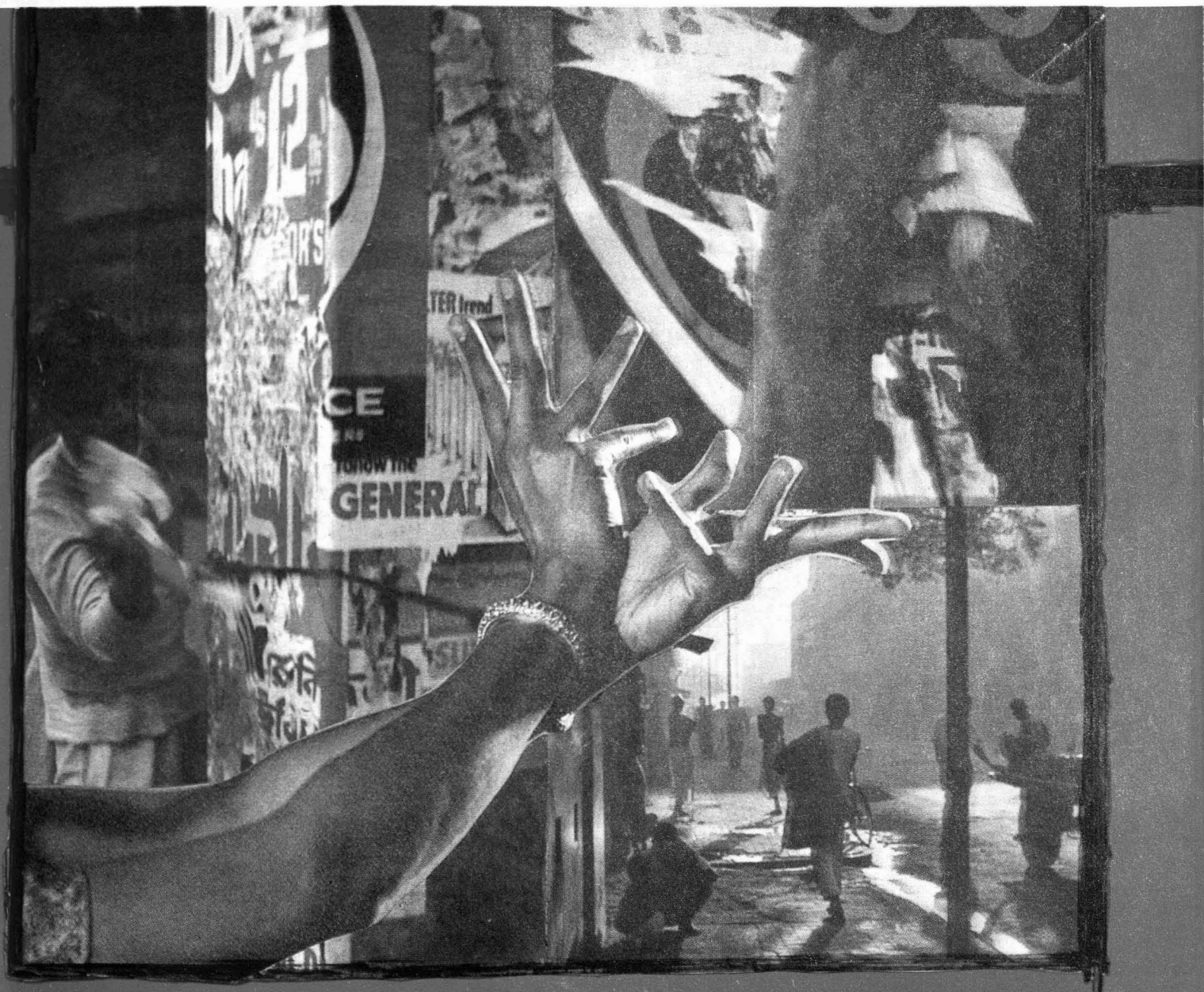
OCTAVIO PAZ PRESENTA A  
J. SWAMINATHAN

J. SWAMINATHAN PRESENTA  
EL ARTE MODERNO DE LA INDIA

ARGUEDAS Y LA NOVELA SOCIAL

VERSOS DE BENEDETTI

JORGE IBARGÜENGOITIA:  
LA REVOLUCIÓN EN EL JARDÍN



Volumen XIX, Número 11  
México, julio de 1965  
Ejemplar: \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:  
*Doctor Ignacio Chávez*

Secretario General:  
*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD  
DE MÉXICO

Director:  
*Jaime García Terrés*

Redacción:

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

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

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD  
DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00  
Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe  
dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso  
México 1, D. F.  
Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00  
Suscripción anual „ 30.00  
Extranjero Dls. 5.00

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

#### PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO  
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL  
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—  
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,  
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-  
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-  
NANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO,  
S. A.

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

## S U M A R I O

|                                                                   |                                        |
|-------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| LA FERIA DE LOS DÍAS                                              | <i>Jaime García Terrés</i>             |
| REVOLUCIÓN EN EL JARDÍN                                           | <i>Jorge Ibargüengoitia</i>            |
| RUPTURA Y COMIENZO                                                | <i>Octavio Paz</i>                     |
| LOS VALORES DEL ARTE INDIO                                        | <i>J. Swaminathan</i>                  |
| PRÓXIMO PRÓJIMO                                                   | <i>Mario Benedetti</i>                 |
| ARGUEDAS: LA NOVELA SOCIAL<br>COMO CREACIÓN VERBAL                | <i>Sebastián Salazar Bondy</i>         |
| MAYIM                                                             | <i>Juan Vicente Melo</i>               |
| LA VIDA NUEVA Y LA LITERATURA<br>MÍSTICA DE LOS SIGLOS XIII Y XIV | <i>Vittore Branca</i>                  |
| EL CINE                                                           | <i>José de la Colina</i>               |
| LOS LIBROS ABIERTOS                                               | <i>Hernando Téllez, Inés Arredondo</i> |
| DIBUJOS                                                           | <i>Vicente Rojo</i>                    |



Ver: *Mayim*, relato de Juan Vicente Melo



# La feria de los días

*Por haber sido designado primer Embajador de México en Atenas, Jaime García Terrés dejará inminentemente la dirección de la Revista de la Universidad de México, después de largos años de labor. Lo sucede en este cargo, por acuerdo de la Rectoría de esta Universidad, Luis Villoro.*

## I

No es éste el momento de hacer historia. Tampoco intentaré balance alguno; ni examen de conciencia. Ha llegado —simplemente— la hora de sustituir el gobierno de esta revista; relevo necesario en un viaje que no comenzó —ni ha de terminar— con la tripulación actual, y cuyos rumbos se hallan ligados más a una institución que a una o varias personas.

## II

No callaré los afectos que me suscita la partida. Se trata de un trabajo iniciado y proseguido, por lo que a mí respecta, con sincera devoción. Muchos años, muchas energías, se asocian a su curso. Si soy el menos indicado para ponderar los frutos, puedo y debo dar testimonio de la entrega que semejantes esfuerzos representan.

## III

Pero el mundo se nutre sin cesar de lo imprevisto. Nuevos caminos se apuntan; nuevas tareas se perfilan en el horizonte, inconciliables con la permanencia en las presentes latitudes. ¿Es posible negarse a la aventura? No lo es, en todo caso,

uncir las naves establecidas a las futuras odiseas.

## IV

Por otra parte, queda el timón en excelentes manos. Éllas aseguran, no sólo calidad académica y pericia organizadora, sino también independencia de criterio, coraje intelectual, equilibrio lúcido.

## V

Una vez más declaro mi gratitud a quienes —de cerca o de lejos, desde dentro o desde afuera— me han acompañado. La travesía no ha desconocido el contratiempo ni las aguas hostiles. Son precios mínimos que uno paga —con júbilo— a cambio de la cosecha definitiva.

—J.G.T.



*"Lo que me es insoportable es pensar que alguien en alguna parte me está citando fuera de contexto"*

# Revolución en el jardín

(Fragmentos)

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

## LA HABANA

Tuve la impresión de que el edificio del aeropuerto de La Habana era muy pequeño y estaba muy oscuro. Yo estaba parado, bobeando, a media pista, con los demás pasajeros, mientras el sobrecargo y la azafata tenían una discusión: él decía que tenían que esperar a que abrieran no sé qué oficina y ella le contestaba "¿Pero qué importa, chico, no ves que todos son diplomáticos?", lo cual, huelga decir, era falso. Por fin ella tomó su maleta y nosotros la seguimos. No habíamos dado tres pasos cuando vi que hacia nosotros venía un grupo de unas veinte personas, encabezadas por una mujer de pelo blanco vestida de miliciano y un señor ya grande, de anteojos y vestido de lo mismo.

—Es Haydeé Santamaría y su séquito que vienen a recibirme —dije para mí fuero interno.

Estaba equivocado, ni era Haydeé Santamaría, ni venían a recibirme a mí, sino a una señora de azul marino.

Luego, en una de esas salas de aeropuerto, con muchos cristales y asientos forrados de colores claros, nos preguntaron cuánto dinero traíamos, de dónde veníamos y por qué. El caso es que diez minutos más tarde ya me habían quitado mi pasaporte, entregado una contraseña y un papel muy extraño (que pertenecía a otro pasajero y que me dieron por equivocación) en el que se declaraba que el portador llevaba "cero" dólares. Yo estaba en la sala donde abren las maletas, sin que nadie abriera la mía, porque era invitado del Gobierno. Nadie había venido a recibirme. Pregunté qué hacer. Los demás pasajeros se habían ido y los teléfonos públicos estaban cerrados. Pero todos eran muy amables y un agente de la aduana arregló que me prestaran el teléfono de la oficina y luego le preguntó a un joven que se veía muy enterado qué se hacía con los invitados del Gobierno.

—Llame al ICAP.

El mismo empleado marcó.

—Bueno, ¿Habana Libre? Bueno, ¿Habana Libre? Oiga usted, necesito el ICAP. Ah, gracias —colgó y marcó otro número.

—¿ICAP? —me pasó el teléfono.

—Bueno, habla Ibargüengoitia —dije, como si eso fuera a resolver algo.

—Díales que es invitado del Gobierno —me aconsejó el agente.

Entonces, empecé con una relación.

—Soy Jorge Ibargüengoitia. Mi novela fue premiada en el Concurso de la Casa de las Américas. Estoy invitado, pero no vino nadie a recibirme. Soy mexicano...

—Oiga. ¿Me oye bien?

—Sí, perfectamente.

—Porque yo no le oigo nada. No entiendo lo que usted me dice.

Volví a comenzar, "es que me invitaron..." Pero lo más irritante fue mi nombre. Por fin, él me dijo:

—Pues mire, voy a llamar a la Casa de las Américas, si es cierto de que hay alguien de ese nombre invitado por ellos, le mandaré un automóvil. De cualquier manera tiene usted que esperar cuarenta minutos, que es lo que tarda el auto en llegar hasta allá.

Cuando colgué el aparato, le expliqué al empleado la situación y a él no le pareció mal. Confortado con esta seguridad, salí al salón de la Aduana y me senté en una silla giratoria que había enfrente de un escritorio desocupado. Mientras tanto, habían dado no sé qué horas y todos los empleados se fueron yendo, excepto uno que apagó las luces menos un *spot*, se sentó en otro sillón giratorio, se quitó los zapatos, recargó los pies sobre una de las planchas y se puso a leer la *Vida de María Antonieta*, de Stefan Zweig, en una edición mexicana pirata. Otros dos, más jóvenes, anduvieron de un lado para otro fumando puros y bromeando hasta que entraron en la oficina y empezaron a hacer llamadas telefónicas.

Durante los cuarenta minutos que siguieron, estuve pensando que si en Cuba hacían las cosas como en México, estaba yo

completamente perdido, porque iba a ser cosa de hacer un oficio por triplicado, pidiendo al Secretario de Gobernación asilo político o no sé qué tonterías.

Uno de los empleados jóvenes salió de la oficina precisamente cuando estaba yo mirando mi reloj y viendo que los cuarenta minutos habían pasado. Se acercó y me preguntó:

—¿Cuánto tiempo le dijeron que esperara?

—Cuarenta minutos.

—Es bueno que vuelva a llamar por si se les ha olvidado.

Pasé a la oficina con él y estábamos marcando el número, cuando entró en la aduana una mujer. Tenía el pelo bastante corto, teñido de rubio platino, con un traje azul de los llamados chemises, unas sandalias sin tacones que le permitían pisar con gran seguridad y una bolsa de mano en donde podían caber *Las mil y una noches*.

El joven me dio un codazo.

—Vienen por usted.

—Soy Alicia Riva, del ICAP —me dijo ella.

Le dije mi nombre y le di mis papeles, que ella revisó. Luego traté de arrebatarlos, pero ella frustró mi intento con un movimiento muy bien ensayado y me contestó:

—Esto lo guardo yo.

Y esto, a mí (que acababa de leer *Los orígenes del totalitarismo*, de Hannah Arendt, en donde dice que el que pierde el pasaporte más le valiera no haber nacido) me pareció la catástrofe, porque ya en la aduana me habían quitado mi pasaporte ¡y ahora la mujer ésta me quitaba hasta la contraseña!

Pero no perdí la serenidad. Tomé mi maleta y la seguí. Comprendí que había perdido la primera escaramuza y decidí darle una tregua y hacer después otro intento (aunque fuera a golpes) de recuperar mi contraseña.

Yo me senté atrás y ella subió en el asiento delantero del automóvil, junto al negrito que manejaba y adoptó el papel de guía:

—Ésta es la carretera de Rancho Boyeros, que es como se llamaba antes el lugar en donde está ahora el aeropuerto. Éste es el Auditorio del Pueblo. Éste es el Ministerio de Tal. Éste es el Ministerio de Cual. Ésta es la Plaza de la Revolución; aquí se reúne el pueblo para oír a Fidel.

Yo volteaba para todos lados. Casi todo había sido comenzado en tiempo de la Dictadura y terminado por el Gobierno Revolucionario.

Luego hablamos de autobuses y cada vez que nos cruzábamos con alguno, ella o el chofer me explicaban si era checo, polaco o húngaro.

No me acuerdo quién bajó la maleta en el Habana Libre, pero el portero la llevó unos cuantos metros hasta donde se suponía que debería recogerla un *bell boy*, pero yo (que no quería perder mi maleta, ni de vista a Alicia Riva, que estaba a medio *lobby*, camino al mostrador) la tomé y cuando iba caminando con ella, se acercó el *bell boy* y me la quitó. (Nunca sabré si creyó que estaba robándola o si le pareció *lesse majesté* que yo cargara algo.)

El caso es que, como ya dije, me la arrebató para dejarla, completamente abandonada, a medio *lobby*.

Sin quitarle el ojo a mi maleta, fui a pararme junto a Alicia, que hablaba con el recepcionista. Puse los codos sobre la barra y por primera vez me di cuenta de lo que me rodeaba.

Estaba yo en un *lobby* del más puro estilo Babilónico-Hilton. Cerca de la oficina de recepción había unas tres docenas de intelectuales latinoamericanos, discutiendo el porvenir de la humanidad, o decidiendo "si vamos al Capri o vamos al Anacapri" o esperando a una señora que había ido al baño. Más lejos, cruzaron en ese momento dos negras con vestidos tan ajustados que parecía que iban a reventar y que me hicieron pensar: "Bueno, si estas dos no son putas, ¿qué pueden ser?"

Luego vi la escalera colgante que conduce al *mezzanine*, por la que en ese momento subían dos borrachos dando traspies, y bajaba una música tropical y una mezcla fuertísima de vapores de sudor, humo de tabaco y ron. Pasaban constantemente grupos de hasta doce parejas de jóvenes muy alegres que venían a pasar la noche del sábado al Habana Libre; de vez en cuando,





"con conocidos, con desconocidos o a solas"



"mientras caminaba se fueron abriendo las cafeterías"

como oleadas de conversación excitada, llegaban las noticias de las elecciones de Reina del Carnaval. Lo más impresionante era la incongruencia entre la arquitectura y el público, porque en vez de los *retired Hoboken* que llenan los sábados en la noche todos los Hilton del mundo, estaba este público pobretón, muy alegre y numerosísimo.

Mientras yo estaba absorto en todo esto, Alicia Riva me había conseguido una habitación en el cuarto piso y una tarjeta de crédito en la cafetería del hotel. Así que me hizo firmar no sé qué cosas, me devolvió los documentos que tanto me habían preocupado, se despidió de mí y desapareció entre el gentío.

Un *bell boy*, bastante viejón y solemne, con una chaqueta llena de galones y filigranas, tomó mi maleta y me condujo a mi habitación. En ella había dos pequeñas camas tendidas, además de las dos de costumbre, que también estaban tendidas; todo en perfectas condiciones y muy limpio. En el baño encontré cierta herrumbre en las tuberías, causada quizá por la falta de repuestos y que las toallas eran demasiado pequeñas y delgadas para ser de un Hilton; pero, de cualquier manera, el baño era bueno.

Por La Rampa (que es una calle) bajaba y subía tal gentío de negros y blancos, que apenas se podía caminar. Unos salían del cine y otros entraban en los bares y cabarés que allí abundan. En las esquinas hay postes con letreros iluminados que indican, con flechas, la dirección de los diferentes centros nocturnos. Mi primera impresión fue que todo el mundo allí se conocía, pero no tardé en descubrir que en Cuba se habla con conocidos, con desconocidos o, cuando no hay nadie, a solas. El caso es hablar.

Al cabo de dos cuadras de gran animación, se acabó todo y llegué a una calle desierta, en donde el único ser viviente era un señor de camisa de mezclilla, que estaba sentado en una silla con una ametralladora sobre las piernas. Para evitar dificultades, me fui caminando por el borde de la acera, fingiendo estar absorto en una exposición de escenografía que estaba enfrente, en la Casa de la Cultura Checoslovaca. Así caminé hasta llegar a una calle demasiado ancha para ser cruzada sin peligro, porque los automóviles corrían por ella a gran velocidad. Más tarde descubrí que era el malecón y que al otro lado estaba el mar, pero esa noche creí que se trataba de un parque. No sé por qué.

Tenía hambre, así que decidí regresar a la civilización. Y eso hice, dando la vuelta a la manzana, para no volver a encontrar al de la ametralladora. Cuando estuve otra vez entre el gentío, descubrí con tristeza que en las cafeterías cubanas no se vende más que café y esa noche, ni siquiera eso, porque ya se había acabado y estaban sirviendo manzanilla. Entre la gente vi a varios hombres que vendían algo que estaba en un bote humeante que tenían enfrente, como sucede en México con los tamales, pero no me atreví a acercarme por temor de que fueran fotos pornográficas o algo. Fue una gran estupidez, porque después descubrí que eran tamales.

Cuando regresé al hotel me di cuenta de que en el *lobby* había instalado un trenecito eléctrico. Subí a mi cuarto y meditando sobre el posible objeto del trenecito, me dormí.

El despertar fue bastante alarmante. Mi habitación daba de lleno a la parte de servicio de una casa de departamentos de unos quince pisos y en la ventana de una de las cocinas estaba un hombre provisto de enormes catalejos enfocados hacia el hotel. En la actualidad estoy convencido de que este hombre era un *voyeur* común y corriente, pero en ese momento creí que estaba siendo observado por un agente de la NKVD, de la CIA, de la FBI, o de la G2. Aterrado, salté de mi cama y entré corriendo en el baño, de donde salí un poco más tarde disfrazado de miliciano (esto ocurrió sin que yo me diera cuenta, pues toca la casualidad de que los pantalones de dril verde y las camisas de mezclilla azules que yo uso a diario en México, son allí uniformes de miliciano). Cuando salí del baño, digo, vi con alivio que los catalejos estaban dirigidos hacia una ventana que quedaba aproximadamente en el piso catorce, en donde probablemente una señora estaba entregada a algún rito matutino.

Bajé a la cafetería y me senté a la barra, en un asiento que era atendido por una mulata barrigona muy simpática, que estaba discutiendo cuestiones de sociología con uno de los meseros y un electricista. Se separó de ellos y me puso enfrente un mantel individual de papel y un vaso con agua y hielo.

—¿Qué desea desayunar? —me preguntó.

—Huevos con jamón y café con leche —respondí. Inútilmente, por cierto, porque no había huevos, ni jamón, ni café, y leche sólo para los lactantes. En cambio, había unos *sandwichs*

sensacionales de galantina, mortadela, salami y queso, con pepinos en salmuera, que me gustaron muchísimo y que fueron mi desayuno constante durante los quince días que estuve en Cuba.

Salí a la calle. Era un domingo a hora temprana. Había poco tránsito y las aceras estaban casi desiertas. Me fui caminando sin rumbo fijo por unas calles estrechas y bastante torcidas. Toda La Habana estaba recién pavimentada pero el petróleo ruso tiene un elemento del que carece el nuestro, o bien había faltado en la mezcla algún ingrediente sólido, porque el pavimento tenía una apariencia húmeda y viscosa y al cruzar las calles se hundían mis zapatos, a tal grado que por un momento temí quedarme pegado a la mitad y ser atropellado por algún gigantesco camión de los que pasaban a toda velocidad.

Mientras caminaba, se fueron abriendo las cafeterías y una que otra cervcería. También había unos pequeños mostradores portátiles, en donde estaban, ordenadas en hileras, copas con ostiones. De vez en cuando, en alguna esquina, un hombre fabricaba churros en un gran perol.

Ese día y los siguientes tuve oportunidad de caminar con frecuencia por las calles de La Habana y pude darme cuenta de los fenómenos que voy a relatar a continuación.

*Ropa, etcétera:* Los hombres se visten con pantalones muy anchos y camisas sueltas, como batas de maternidad y las mujeres, a la española o a lo negra; es decir, con camisa y falda de corte muy recto, o con escote cuadrado y un botón veinte centímetros abajo de la región glútea, que convierte la falda en una especie de funda y que hace resaltar dicha región; también, en los días de guardia, ellas se visten de miliciano, con una camisa azul y unos pantalones que tienen un zipper larguísimo en la parte de atrás. Este zipper provoca en el extranjero un deseo de bajar el cierre a traición, que se resiste solamente al observar la pistola que generalmente lleva en el cinto la dueña de los pantalones, del zipper y del cierre. En general, aunque no puede decirse que la gente se vea elegante, tampoco se ve miserable, ni remendada. La ropa de los escaparates de las tiendas es triste, monótona y tengo entendido que está racionada, pero no hay miseria.

*Comida y bebida:* En un restorán normal un filete cuesta \$6.00, media langosta \$3.50 y un picadillo \$3.00; <sup>1</sup> la mayoría de los cubanos prefiere el picadillo o el filete. Las tiendas de abarrotes, se dice, han dejado de serlo, para convertirse en centros distribuidores de alimentos racionados. Ahora bien, aunque la cosa no es como para morir de hambre, no cabe duda de que hay escasez de muchos artículos. Por ejemplo, durante quince días estuve tratando de tomar un daikiri, pero no pude conseguir un limón, sino toronja, en el mejor de los casos; tomé dulce de frutabomba (papaya), pero no vi una sola frutabomba (papaya); vi pasta de guayaba, pero no vi una guayaba; vi unos plátanos, pero no pude comprarlos, porque estaban apartados para la Familia X. Debido a que los cubanos son unos maniáticos, se vende café sólo a determinadas horas, porque si se vendiera a todas, se tomarían veinticinco tazas diarias cada uno. Parece que lo mismo ocurre con la cerveza, pero nunca descubrí el mecanismo, porque había veces que iba yo por la calle y me encontraba con grupos de mucha gente que tomaba cerveza, y había otras en que no me encontraba a nadie que tomara cerveza; un día entré en una tienda y pedí una cerveza y el dueño me dijo que tenía yo que esperar hasta las dos, pero me di cuenta de que una señora estaba guardando en una bolsa dos botellas que acababa de comprar. Para aumentar la confusión, debo decir que nunca llegué a distinguir bien a bien entre las cantinas, las cervcerías, las tiendas de abarrotes y los cafés y hasta me llegó a suceder que entré en una panadería a pedir un bacardí con agua.

*Varios:* Hay algo, sin embargo, que no está racionado, que son las imágenes de santos. Las tiendas de santos estaban no sólo atestadas de mercancía, sino aparentemente gozando de gran prosperidad. En La Habana puede uno comprar Sagrados Corazones de todos tamaños y por docena.

El tránsito, como ya dije, es abundante, pero no tan violento como el de México. Puede uno cruzar las calles con relativa seguridad, a pesar de que los semáforos están siempre en un lugar en donde ni peatones ni automovilistas pueden verlos. En la época en que estuve en Cuba, la falta de autobuses, me dijeron, había llegado a su máximo. Pero la situación no era crítica, ni mucho menos, sino solamente muy molesta para los que trabajaban, que tenían que esperar al autobús un buen rato al rayo del sol y cuando pasaba venía como una lata de sardinas. De combustibles, en cambio, no había escasez y por las calles

pasaban muchísimos automóviles de fabricación norteamericana, con refacciones sacadas de no sé dónde, porque no se veía que estuvieran cayéndose en pedazos, ni mucho menos.

## EL VIAJE AL INTERIOR

—Yo soy su chofer —me dijo Galíndez, cuando me presenté en las oficinas del ICAP a las siete y media de la mañana. Era un tipo flaco, pelirrojo, narigón, de ojos claros y con la piel más arrugada que he visto nunca; cuando se reía parecía que iban a caérsele las orejas, y además tenía dientes de oro.

Salimos al *lobby*. Él me señaló a un grupo de tres personas.

—Allí están los otros compañeros.

Roberto Matta estaba elegantísimo (con gaznet, camisa de jersey azul marino y traje de gabardina color arena) abrazado de una botella de Ballantine; a su lado estaba Olga, delgadísima, con una melena caoba, uniforme verde olivo y pistola al cinto; una especie de Santa María Egipcíaca socialista; el tercer personaje, Aghioun, era una especie de Ives Montand con diez kilos de más y un ojo ligeramente estrábico.

Subimos al coche, que era tan largo, que nunca llegué a la punta para averiguar la marca. Aghioun y yo íbamos atrás y Galíndez, Olga y Matta, adelante. Así empezó el viaje al interior.

Cuatro horas más tarde, en Santa Clara, subí al comedor, que quedaba en el último piso del hotel y encontré a Matta asomado a una ventana mirando extasiado la plaza principal.

—Es formidable —comentó—. Igual que la Crimea. Parece imposible que existan en el mundo dos pueblos con tan poco sentido arquitectónico.

Enfrente estaban dos edificios del gobierno, con varios frontones dóricos de proporciones ciclópeas; a nuestra derecha, unos edificios con portales, en donde hay cantinas y cafés, y junto a ellos, para terminar la cuadra, una casa diminuta, gris, con rejas de hierro en las ventanas; a la izquierda y sobre la misma acera que el hotel estaba el casino, muy garigoleado, con terrazas rococó y volutas en las balaustradas, y a nuestros pies, el hotel: un rascacielos verde oscuro de siete pisos. En el centro de la plaza hay un kiosco y dos estatuas, una de las cuales representa a una señora sentada en una silla, mirando al piso.

Cuando llegó Olga, nos dijo:

—En este hotel hubo una gran batalla. Aquí estaba refugiado Camilo y los de Batista balacearon el edificio. Todavía pueden verse los impactos.

Cuando llegó Galíndez, nos dijo:

—En este hotel hubo una gran batalla. Aquí estaban refugiados los de Batista y Camilo tuvo que horadar todas las casas de la manzana, hasta llegar aquí atrás.

—Que no, chico, que Camilo era el que estaba aquí.

—Que no, Olga, que te digo que no, que los que estaban aquí eran los de Batista.

—Que no... etcétera.



"se tomarían 25 tazas diarias de café"

<sup>1</sup> Hay que tener en cuenta que estos precios son para los no asimilados a la Revolución, porque los 'asimilados', se comen un filete, muestran una credencial y pagan 60 centavos.



—Éste es el patio de descarga, aquí es donde llega el material en bruto y se prepara para su elaboración —nos dijo el técnico encargado de explicarnos el funcionamiento de la fábrica de refrigeradores que estaban construyendo en la entrada de Santa Clara.

—Un momento —interrumpí yo, que estaba haciéndome el muy enterado— ¿a qué llama usted material en bruto?

—A unas placas de acero.

—¿Y de dónde vienen esas placas de acero?

Aquí intervino Olga:

—De las fundiciones, chico, que Cuba está llena de fundiciones.

—Exacto —dijo el técnico, que era un muchacho de veinte años.

Tuve que traducirle a Aghioun, en mi detestable francés. Matta no estaba con nosotros.

—Éstos son los troqueles: el material es cortado en frío y después se calienta y se somete a una serie de procesos que le van dando la forma requerida. Éstos son los hornos.

—*Demande lui où est le mazout?* —dijo Aghioun.

—¿Dónde está el combustible? —traduje.

—El combustible... el combustible... —el técnico dio vueltas alrededor del horno— probablemente sea un horno eléctrico.

Pero Aghioun, con una terquedad diabólica, señaló una pieza que excluía la posibilidad de que el horno fuera eléctrico.

—Llamaré al responsable de esta sección, porque yo no estoy muy enterado —dijo el joven y se alejó. Regresó a los pocos minutos acompañado de otro muchacho todavía más joven—. Díles aquí a los compañeros dónde está el combustible.

El otro habló unos cinco minutos explicándonos el funcionamiento del horno.

—¿Cuántos refrigeradores va a producir esta fábrica?

—preguntó Olga.

—Hasta setenta diarios.

—¡Ahora sí que todos tendrán refrigerador en Cuba! —dijo Olga, batiendo palmas.

—Ésta es la sección de lavado: cada unidad, una vez soldada, es sometida a la acción de varios agentes químicos que dejan su superficie preparada para el esmalte. Éstos son los tanques de lavado.

—Ah, comprendo —dije yo—: son cinco tanques, para lavar cinco refrigeradores al mismo tiempo.

—No, cada refrigerador es sometido a cinco compuestos químicos diferentes.

Me molestó tanto estar equivocado, que decidí entrar en una discusión bizantina para salvar mi reputación.

—El hecho de que cada tanque tenga un compuesto químico diferente, no excluye la posibilidad de que haya simultáneamente cinco refrigeradores en los tanques de lavado.

—En efecto, si así se desea —me dijo el técnico.

Aquí cabe hacer una digresión. En Cuba, hay tantos visitantes y los tratan tan bien y son tan pacientes con ellos, que una buena parte de los técnicos responsables pasa su tiempo respondiendo a preguntas idiotas o impertinentes, como las que Aghioun y yo hicimos esa tarde, pues interrogamos a los pobres muchachos como si fuéramos a instalar una fábrica de refrigeradores al día siguiente.

Estos dos jóvenes tenían orígenes muy diversos, el primero había sido mecánico en un garage y el otro, estudiante. Habían hecho un viaje a Checoslovaquia en donde habían aprendido casi todo lo que sabían.

—¿No tuvieron problemas de idioma? —les pregunté.

—Los instructores hablaban español —me contestaron.

—¿Y qué harán después de que terminen de instalar esta fábrica? ¿Se quedarán aquí administrándola, o irán a instalar otra?

—Nosotros haremos lo que la Revolución ordene.

—*Demande eux où est le dépôt du mazout* —ordenó Aghioun.

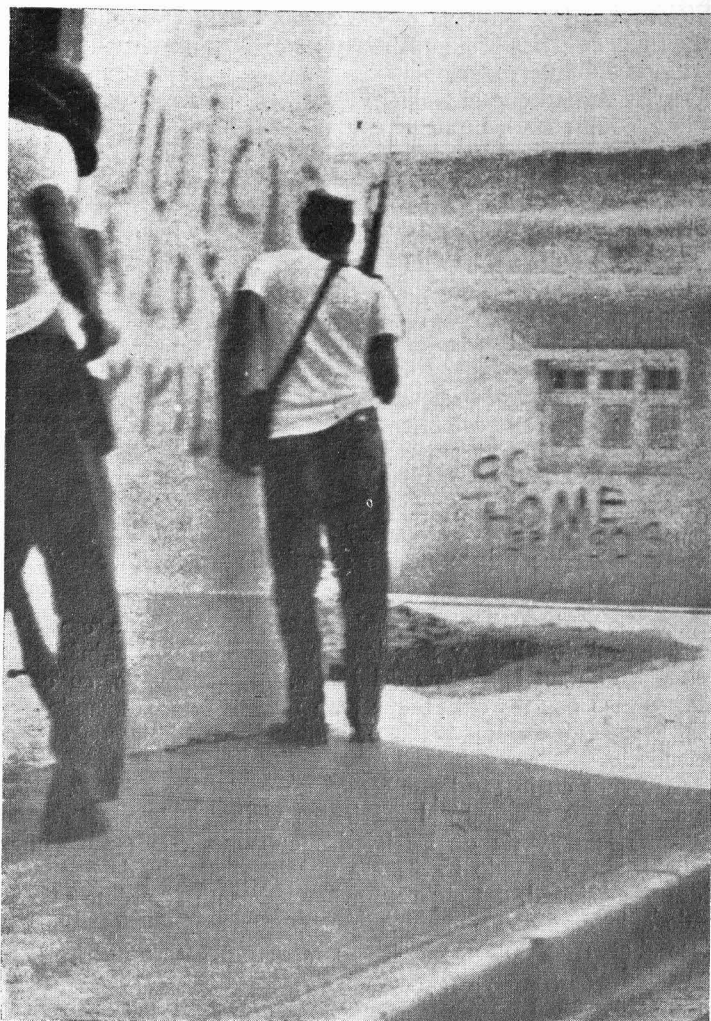
Estuvimos un cuarto de hora buscando el depósito del combustible, y después otro cuarto de hora tratando de explicar su inexistencia.

—Probablemente el Consolidado de Industrias ha determinado que esto sea lo último en instalarse —dijo uno de los muchachos.

—O bien, el combustible vendrá directamente de la refinería por conductos y no habrá necesidad de hacer depósitos —dijo el otro.

Ya habíamos aceptado cualquiera de estas dos versiones, cuando descubrimos que frente a nuestras narices se levantaba una enorme torre, en cuya parte superior descansaba el "*dépôt du mazout*".

Ya era tarde. Los trabajadores se habían ido. Los muchachos



"¡Ahora sí que todos tendrán refrigerador en Cuba!"

nos acompañaron hasta el automóvil y allí nos despedimos muy cordialmente.

Olga y Galíndez venían muy orgullosos de la magnitud de la fábrica y del entusiasmo de los técnicos. Nosotros les dábamos la razón. Pero en cierto momento, Aghioun se volvió hacia mí y me dijo confidencialmente.

—*Tout est tres bien, mais qui va a acheter cettres frigidaires?*

—*Le peuple* —le contesté.

—*Mais c'est pas le peuple qui achete des frigidaires, c'est la "middleclass", et la "middleclass" cubaine n'est plus à Cuba, elle est à Florida, en achetant des frigidaires américaines.*

Cuando nos preparábamos a emprender nuestro camino hacia Cienfuegos llegó un automóvil y de él se apeó una especie de Oscar Homolka, uniformado de verde olivo. Era el soldado Enríquez, Responsable de las Actividades Culturales del Quinto Ejército. Venía encargado por el comandante Gálvez de acompañarnos, con el objeto de que lo ilustráramos durante el viaje; o mejor dicho, que lo ilustrara Matta.

En realidad, fue Enríquez el que nos ilustró, pues mientras el coche recorría la carretera que entra en el Escambray, nos fue contando la historia de su vida, el funcionamiento de la Defensa Revolucionaria y varios episodios de la mitología cubana.

Enríquez, como todos los cubanos con quienes tuve contacto, sentía que la Revolución había transformado su vida. Antes de aquella, él era un agente viajero pobretón; su esposa, una ama de casa malhumorada y sus hijos, unos buenos para nada; ahora él era Responsable de las Actividades Culturales del Quinto Ejército (y a pesar de ser soldado raso, a veces le daban tratamiento de teniente coronel), su mujer era Jefa de Manzana y Responsable de la Repartición de Banano (o algo semejante) y sus hijos estaban becados y estudiando en La Habana.

La Defensa Revolucionaria es un organismo que tiene por objeto, como su nombre lo indica, defender la Revolución.

Hay un responsable de zona, otro de sector, otro de barrio, otro de manzana y otro de cuadra.

—Se trata de organizar al pueblo "a nivel de cuadra" —dijo Enríquez.

Cada uno de estos personajes tiene, entre otras funciones, la de llevar un registro de los habitantes de su jurisdicción con fines de racionamiento. Es decir, que sabe quién vive, dónde y cuándo se cambia y a dónde. Otra de sus funciones consiste en combatir cualquier acto de sabotaje cometido dentro de su juris-

dicción. Es decir, que la organización tiene al mismo tiempo una función cívica y alimenticia y otra claramente policiaca.

Empecé a interrogarlo:

—¿Es verdad que el Gobierno expropió las casas y se las regaló a los que las habitaban?

—No. Se supone que la inversión que ha hecho un propietario al construir una casa se amortiza en veinte años. Es decir, todas las casas que tienen más de veinte años de construidas pasaron a ser propiedad del Estado.

—¿Y los inquilinos viven en ellas gratis?

—No. Pagan al Estado una cantidad que es el 10% de su salario.

—¿Y qué pasó con las casas que tienen menos de veinte años de construidas?

—Se hizo un avalúo de ellas y se fijaron rentas de acuerdo con el principio que establece que a los veinte años de construida, la casa debe estar amortizada.

—¿Y qué hacen los dueños?

—Reciben esa renta.

—¿Y pasados los veinte años?

—Pasados los veinte años o se asimilan a la Revolución o se van del país.

Matta no quiso visitar Trinidad cuando supo que era una ciudad tradicionalista y reaccionaria y “prefirió imaginársela” recostado en un bungalow del INIT. Aghiou y yo, en cambio, fuimos por las calles, que eran muy bonitas, tomando fotos, hasta que llegamos a la parroquia, o catedral, que estaba cerrada.

Al vernos curioseando, se acercó un muchacho de unos veinteaños y nos preguntó si queríamos visitar la iglesia.

Como la mayoría de las iglesias cubanas, ésta no era memorable, pero cuando menos era una construcción de gran solidez y sobriedad, del siglo XVII. En 1910, un sacerdote aficionado a la carpintería emprendió la tarea magna de construir doce altares de maderas preciosas, que representan otras tantas catedrales góticas.

—Veinte años tardó el hombre en construir con sus propias manos este tesoro —nos informó nuestro acompañante—. Ésta que vemos aquí, es una imagen del Sagrado Corazón, adquirida en Francia en el año de 26. Esta otra, la de Santa Margarita María Alacoque, quien en sueños fue inspirada por el Divino Maestro y a quien debemos la hermosa devoción de los Nueve Primeros Viernes de Mes.

Perdido entre todo aquello, descubrimos un cuadro primitivo que aludía a la leyenda que dice que antes de zarpar, los barcos de Cortés estuvieron atados a una ceiba que está en la cercanías de Trinidad.

—Esta hermosa imagen de San Juan Bosco, fue adquirida en Roma por el señor Thomas Charleston y donada a esta iglesia...

Le dimos un peso cubano y salimos. En el portal de la iglesia encontramos a un hombre calvo y de guayabera, que trataba de alcanzar a unos niños que huían de él.

—Es el Señor Cura, que reúne a los niños para la doctrina —fue la última noticia que nos dio el *cicerone*.

Antes de llegar a Playa Girón propiamente dicha, nos detuvieron unos muchachos de camisa con vivos anaranjados que llevaban rifles automáticos. Eran los alumnos de la Escuela de Pescadores. Después de explicarles que éramos gente no sólo de paz, sino también de importancia, nos dejaron pasar a un campo en donde además de las instalaciones de la escuela había una batería de antiaéreos.

Allí nos bajamos del automóvil y fuimos a ver el agujero que hizo una de las bombas y un bungalow destruido en donde el día de la invasión había unos pobres que habían ido allí a pasar sus vacaciones.

Dimos un paseo por la playa, pensando en lo desagradable que habrá sido andar en la balacera con las nalgas mojadas. Después regresamos al coche y seguimos el viaje.

Salimos de la Escuela de Pescadores y después de recorrer unos cuantos kilómetros, llegamos al campo aéreo, que no es más que dos pistas y una caseta.

El motivo de nuestra visita a este lugar era El Avión.

El Avión es uno de los que traían los invasores que fue derribado y quedó convertido en un montón de escombros.

Olga y Galíndez nos esperaron en el coche, mientras Matta, Aghiou y yo estudiamos los restos del avión como quien mira el insigne dedo de San Francisco Javier.

Íbamos en el coche, muy quitados de la pena, cuando empezamos a ver que había casas en los árboles. Era el campo turístico de Playa Larga. Empezamos a ver gente, que fue aumentando en número y cuando llegamos al estacionamiento ya era un verdadero enjambre. Allí dejamos el coche, sacamos

las maletas y empezamos a caminar. No sabíamos qué horas eran, ni qué día de la semana, ni por qué había tanta gente, ni a dónde íbamos, ni si teníamos hambre.

Llegamos a un muelle. Había que cruzar la laguna para llegar a Guamá. En ese momento llegó una lancha de dos pisos, o mejor dicho, con sillas plegables en el techo, que venía repleta de gente que desembarcó en medio de una gran algarabía.

—Esto es lo que se llama un público espeso y municipal —le dije a Matta.

—No quiero que lo sepan los cubanos —me contestó—, pero a mí me encanta la soledad.

Una lancha de carreras que manejaba un negrito que no traía encima más que un saco “*prince of Wales*” y un pantalón de lona roto se acercó al muelle. Era para nosotros.

La lancha arrancó y empezó a navegar por unos canales que habían sido abiertos metiendo un muro de troncos sumergidos para separar los islotes, en donde había yerba y flores y algunos árboles.

Por el canal, llegamos a la laguna, la cruzamos y al rato estábamos otra vez en un canal. En ambos lados había islotes cubiertos de yerba verdísima, comunicados entre sí por puentes de madera rústica. En los islotes y construidas en parte sobre el canal, estaban las cabañas, figurando construcciones lacustres, nomás que de lujo y con todos los adelantos de la civilización; con techo de palma, pero con muros de maderas tropicales muy bien labradas y con vidrios de colores y persianas de madera en las ventanas. A las cabañas podía llegarse caminando por unos pasillos de troncos de palmera más elevados que el terreno, o bien remando en una lancha que podía atarse en el muelle que había en cada una.

—Cuando Fidel andaba mandando el ejército que rechazó la invasión —me explicó Galíndez—, pasó por aquí y dijo (porque entonces esto no era más que un pantano): “Quiero que aquí se construya un campo turístico para el pueblo, en donde los revolucionarios puedan vivir de la misma forma en que vivían nuestros antepasados.” Así fue como se hizo esto.

Yo volteeé para todos lados, mirando aquel Versalles cubano.

## DE REGRESO

Un día, no recuerdo cuándo, cometí la torpeza de decir delante de Chiki Salsamendi que sería interesante un libro que hiciera un paralelo entre los respectivos servicios sociales, sistemas de educación y reformas agrarias de México y Cuba. Dos días antes de regresar a México fui al 1812, que es un restorán de grandes polendas con Chiki, María Rosa Almen-dros y Adda Santamaría y cuando estaba comiendo unos canchales moros, Chiki dejó caer la noticia.

—Acaba pronto porque a las tres tienes cita con el Vice-ministro de Salud Pública.

No me enfurecí nomás porque la Casa de las Américas pagaba la comida.

—Pero si ya te había dicho que no quería yo ver celebridades.



“no sabíamos qué horas eran ni qué día”





*"como si fuéramos a instalar una fábrica"*

—No te apures, chico, que yo te acompaño —dijo ella y luego me soltó la segunda parte de la noticia: al día siguiente tenía yo cita con los directivos del INRA.

A las tres llegamos al Ministerio de Salud Pública. Caminamos por pasillos vacíos, porque habían eliminado al 45% del personal que trabajaba en tiempo de Batista y, después de subir por un elevador y de cruzar una antesala desierta, nos hicieron entrar en una sala de consejo, también desierta.

Nos sentamos. Ambos estábamos aterrados. La Chiki porque tenía miedo de que yo cometiera alguna estupidez y yo porque tenía miedo de cometer una estupidez.

Entró el Viceministro. Era un hombre de treinta y dos o treinta y tres años, con bata blanca de médico, de anteojos, tez morena y dientes un poco arruinados. Llevaba una caja de diapositivas. La Chiki hizo las presentaciones.

—Este es el ganador del Premio de Novela y yo soy Salsamendi, de la Casa de las Américas.

Cuando volvimos a sentarnos, yo lancé la pregunta que había preparado. Ya no recuerdo cuál era. En cambio, recuerdo la respuesta del Viceministro:

—¿Nomás eso quiere saber?

—Bueno, si usted tiene tiempo... —dije.

Pues el hombre se soltó. Estuvo hablando dos horas y media de los dispensarios construidos en la punta de un cerro con materiales llevados en lomo de mula, de la emigración del 80% de los profesionistas, de la nueva organización de las Escuelas de Medicina y el servicio social que tienen que prestar las últimas generaciones de estudiantes, de las enfermedades tropicales, de la escasez de medicinas, etcétera. Me enseñó docenas de fotografías.

—Si a usted le interesa el asunto —me dijo—, el Ministerio le presta un jeep para que lo lleve a los lugares en donde hay problemas más interesantes.

—Me interesa muchísimo, pero desgraciadamente me voy pasado mañana —contesté.

—Pues regrese usted el año que entra, invitado por el Ministerio.

—Muchas gracias, así lo haré.

Nos despedimos fraternalmente, nos deseamos buena suerte y cuando íbamos en el elevador, Chiki me dijo:

—Qué tú crees, chico, este hombre vale mucho.

Y en efecto. Lástima que perdió tanto tiempo hablando conmigo.

A las ocho de la mañana me despertó el teléfono. Era Chiki:

—A las doce en punto tienes que estar en el INRA. Preguntas por la señora Fulana de Tal.

—Muy bien.

A las doce en punto llegué al INRA medio borracho.

Es un edificio gigantesco "comenzado en tiempos de la Dictadura y terminado por el Gobierno Revolucionario".

En el vestíbulo habían puesto sillas y un estrado y estaban preparándose para un acto cívico. Llegué al mostrador que decía INFORMACIÓN y pregunté por Fulana de Tal. Di mi nombre. Fue el sésamo ábrete. Alguien me metió en un elevador y me mandó al piso 12.

En el camino descubrí con horror que no sabía qué significaba INRA.

Dos minutos más tarde, estaba yo sentado en un sillón de oficina frente a dos mujeres de traje sastre y dos hombres de chamarra; todos de cincuenta años para arriba.

—Estamos a su disposición —dijo una de las mujeres—, preguntenos cualquier cosa que quiera usted saber. Nomás que voy a suplicarle que nos dispense a las 12.30, porque a esa hora el Instituto tiene un acto en memoria del revolucionario Pepito Tey (o algo por el estilo).

—Instituto... —dije para mis adentros y seguí diciéndome:

—Instituto Nacional de la Reforma Agraria. ¡Eureka!

Mientras tanto, entró el mozo con una bandeja y nos dio café, un vaso de agua helada y una servilleta a cada uno.

—Quiero que me expliquen ustedes a grandes rasgos, en qué consiste la Reforma Agraria Cubana —dije.

Aquí empezó la confusión, porque en Cuba ha habido en realidad tres reformas agrarias, o bien una reforma tres veces modificada; por otra parte, en ese momento había cuatro criterios en cuanto al método de exposición y, además, de vez en cuando alguien entraba a preguntar:

—¿Que dónde ponen la bandera?

Y por último, cada vez que yo quería entorpecer la explicación, preguntaba:

—¿Cuántas hectáreas tiene una caballería?

Por fin, acabaron dándome varios libros.

—Aquí podrá ver usted todo lo que le haga falta.

Esa tarde me entrevisté con el compañero Mariel.

El compañero Mariel llevaba un uniforme impecable y un portafolio.

—El objeto de mi visita es el siguiente —empezó diciendo Mariel—. Desde que era yo niño he sido un gran admirador de Emiliano Zapata. Lo considero uno de los héroes más limpios y más puros que ha habido en todas las revoluciones del mundo, así que cuando triunfó la revolución nuestra me dije: "muy justo es que la Revolución Cubana le rinda homenaje a Emiliano Zapata" y se me ocurrió lo siguiente: No sé si usted se habrá dado cuenta de que en La Habana existe una Avenida Zapata. No vaya a creer que se llama así en honor a Emiliano. Se llama así porque aquí vivía un español muy rico de nombre Zapata que era dueño de los terrenos circundantes y le puso su nombre a la Avenida. Pues bien, se me ocurrió lo siguiente: ¿qué mejor homenaje que ponerle a la Avenida Zapata, Avenida Emiliano Zapata? Hice una petición y el proyecto ya está aprobado por el Gobierno. Basta con tomar los letreros que dicen Avenida Zapata y agregarles el "Emiliano". Además, se demolerán las casas vecinas y se hará una gran avenida de cuatro carriles con dos camellones en el centro y prados a los lados. En los camellones se sembrarán framboyanes y toda clase de flores y plantas mexicanas. ¿Qué le parece?

—¡Formidable!

—Pues bien, quiero que usted me ayude en lo siguiente: quiero que los mexicanos regalen un busto de Emiliano Zapata, para ponerlo en el monumento que rematará la Avenida.

—Me parece factible. En México hay muchísimos bustos de Emiliano Zapata y estoy seguro que se puede arreglar que les manden uno.

Quedamos en que yo iba a encargarme de esto. Él cerró su portafolio, se levantó, se puso la gorra y al estrecharme la mano para despedirse, me dijo:

—Prométame que no se olvidará del busto de Zapata.

—Se lo prometo —le dije.

No se me ha olvidado el busto de Zapata, pero tampoco he hecho nada por que lo manden a Cuba.



# Ruptura y comienzo

Por Octavio PAZ

A. J. Swaminathan.

Hace unas semanas recibí la visita de unos jóvenes. Me dijeron que eran pintores, que habían fundado un grupo llamado 1890, me enseñaron un Manifiesto y me invitaron a ver sus obras. Nos vimos varias veces; pasé largas horas ante sus óleos, dibujos, collages, grabados, esculturas; hablamos, discutimos, reímos, callamos. Somos amigos.

Al principio me intrigó el nombre que habían adoptado. Confieso mi antipatía por los números, siglas y rótulos. 1890: ¿una fecha o una clave? Un lugar de reunión: el número de la casa en donde se juntaron para redactar su Manifiesto. 1890 no es ni una fórmula estética ni una contraseña política o moral. En realidad, no quiere decir nada. Y en esta deliberada ausencia de significación ideológica, encuentro la significación del movimiento. Porque 1890, que no pretende ser una escuela, es un movimiento.

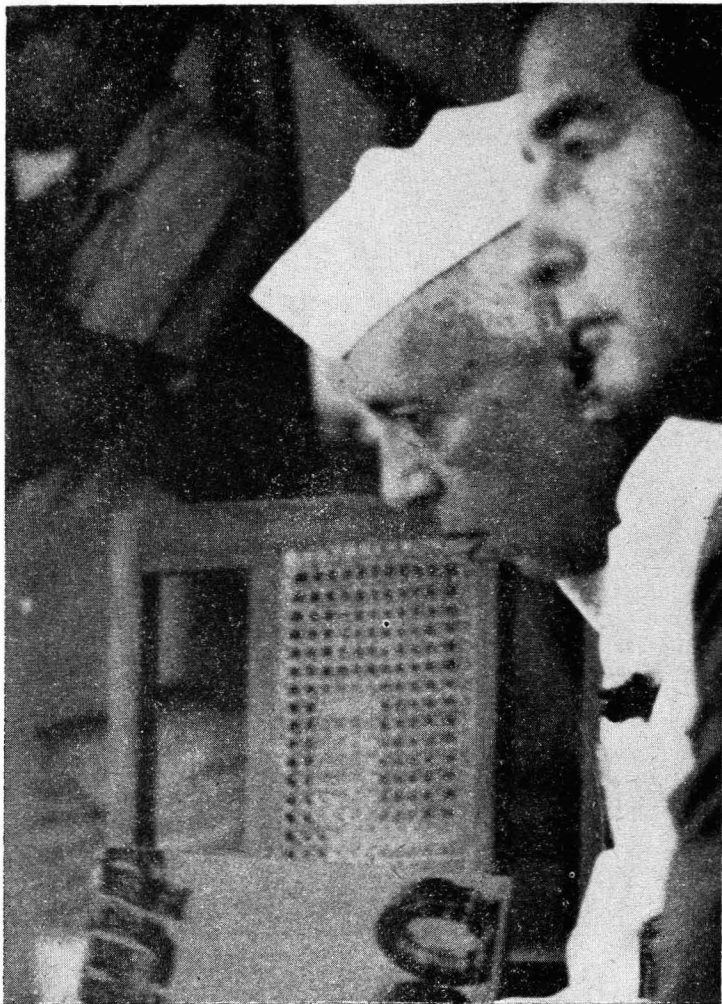
Un movimiento que se afirma como voluntad de cambio y que, al mismo tiempo, se rehúsa a definir el sentido o la orientación de ese cambio, ¿no encierra una contradicción? Tal vez sería mejor decir: una paradoja. Estos muchachos me hacen pensar en esos adolescentes que huyen de sus casas, movidos por un impulso irresistible: no saben a dónde van pero saben que en alguna parte alguien, Algo, los espera. Lo llamamos amor, muerte, arte, verdad, fraternidad, autoconocimiento, unión con lo absoluto, revelación, rebeldía. Tiene todos estos nombres y ninguno. Los muchachos oyen el llamado maravilloso, se levantan y abandonan familia, dioses y ciudad natal, sin volver los ojos hacia atrás. Van en busca del Encuentro.

Decir que no saben con entera certeza hacia dónde vamos, es una prueba de lucidez. Lo insólito sería que alguien efectivamente lo supiese. ¿Lo sabe alguno de nuestros pedagogos, moralistas, guías y filósofos? La paradoja del movimiento, por lo demás, no es nueva. Desde hace muchos siglos la ilustró Zenón de Elea con su famosa flecha, que no avanza y sin embargo se mueve. Vibrante y fija en el aire, la flecha está siempre a la misma distancia del blanco. No: 1890 no es una cifra sin sentido que designa un lugar de reunión. Es una flecha, disparada por un grupo de jóvenes intrépidos. Cada uno apunta hacia un blanco distinto —y ese blanco es el mismo para todos. El blanco intocable. Estamos rodeados de infinito.

Estos muchachos me sorprenden por su lucidez. Saben que el arte es una actividad pasional y que nace de una urgencia vital: crear es, ante todo, juego y combate erótico, en el sentido más vasto y poderoso de la palabra erotismo. Pero saben también que el arte exige una suerte de ascetismo, un vigor sin complacencias. El acto creador se sustenta en una crítica radical: crítica del mundo y crítica del artista y sus medios expresivos.

Crítica del mundo: nadie busque en las obras de esta exposición la realidad exterior de la India contemporánea y, menos aún, su rostro tradicional. Une a estos artistas, entre otras cosas, un mismo horror del folklore, el realismo fotográfico o didáctico y los modelos estéticos o religiosos que les propone la tradición. Su tentativa consiste, precisamente, en la destrucción de esas imágenes. Y en la invención, o el descubrimiento, de otra realidad —acaso la verdadera, escondida bajo las apariencias. Con frecuencia las imágenes de estos jóvenes son atroces. También son puras. No hay inquina ni encono. Su obra no es un juicio sino una visión. La misión del artista no es juzgar al mundo sino revelarlo. Y, a veces, transfigurarlo.

Crítica del artista y sus medios expresivos: lo que cuenta no es lo que se propone decir el poeta o el pintor (lo que llaman sus ideas) sino lo que efectivamente dice el cuadro o el poema. Ni arte didáctico ni esteticismo. No la belleza (¿qué es la be-



Octavio Paz y Nehru con los jóvenes del grupo 1890

lleza?), ni el mito, ni la historia: el artista a solas frente a la tela. Su tribunal no es el Estado, ni la Iglesia, el Partido, el Museo o el Dueño de la Galería (encarnación de la nueva y gran potencia maligna: el Mercado). Su tribunal son sus obras. Ante ellas el verdadero artista siente una responsabilidad absoluta y permanente. ¿En qué consiste esa responsabilidad? Pintar bien, escribir bien, ser hábil, elegante, gracioso, profundo, sorprendente, entretenido, dramático, elíptico, directo, misterioso —en suma: tener talento— no es difícil. Tampoco basta la perfección. El arte pide más —y menos. Moral de artista: exigirse cada vez más —explorarse, combatirse— no darse tregua nunca —desdoblarse y multiplicarse y volver a la unidad. Artista: histrión, santo y libertino. Vigilancia y abandono. Cada cuadro, cada poema: una experiencia total y única, un testamento. Y cada día: empezar de nuevo, diaria condena y diario abrazo con lo desconocido. El arte es una pasión rigurosa.

No es difícil advertir en las obras de esta exposición ecos, prolongaciones e influencias de la pintura contemporánea universal. Estos jóvenes, con plena conciencia, se han apoderado del lenguaje moderno. ¿Quién se atrevería a reprochárselo? No hay otro, es el único vivo. ¿Y cómo no advertir la frecuencia con que ese lenguaje deja de ser un procedimiento y se convierte en signo expresivo? Por otra parte, lo que se llama tradición no es sino un conjunto o sucesión de obras —esto es: de invenciones y variaciones de esas invenciones— contemplados desde un punto de vista sin cesar cambiante: el presente. (Aunque los críticos e historiadores de arte se crean instalados en la eternidad). Tradición: cambio. 1890: ruptura y recomienzo. Así, el verdadero tema de esta exposición es la confrontación de la visión de estos pintores con la imagen heredada. El arte indio contemporáneo, si este país ha de tener un arte digno de su pasado, no puede nacer sino de ese choque violento. No afirmo que la primera exposición del grupo 1890 sea ya la nueva pintura india. Ni estos pintores son los únicos ni su obra es definitiva. Afirmo que esta exposición es uno de los signos del nuevo tiempo, un tiempo que será de crítica tanto como de creación. Algo precioso nace con estos muchachos.

\* Estas líneas fueron escritas como presentación del Grupo 1890, formado por jóvenes pintores indios, que celebró su primera exposición en Delhi, en 1963. Con ellos no principia la pintura moderna de la India, según podrá ver el lector por el ensayo de J. Swaminathan que aparece en este mismo número de la *Revista de la Universidad*. Entre los pintores anteriores a estos muchachos hay artistas de mérito verdadero, como Hussain, Gaitonde, Ram Kumar y Krishna Khanna. Ellos y algunos de los jóvenes del Grupo 1890 —Jeram Patel, Himmat Shah, Ambadas, J. Swaminathan— constituyen el núcleo de la pintura india contemporánea. Es muy arriesgado hacer pronósticos en arte pero Ambadas, aunque apenas inicia su obra, es ya un pintor; y el caso de Swaminathan me apasiona: pintor, poeta y crítico, en él se dan cita los dones más opuestos: la visión y el pensamiento, los ojos y la mente.



# Los valores del arte indio

Por J. SWAMINATHAN

Existe una tendencia general entre los historiadores y los críticos del arte indio a relacionar la aparición del movimiento moderno en India con la del realismo académico <sup>1</sup> (representado por el naturalismo vulgar de Raja Ravi Verma) introducido por los maestros coloniales ingleses, y la subsecuente reacción contraria de la Escuela Bengali de pintura. <sup>2</sup> Sin embargo, este movimiento no surgió como una rebelión contra la tradición, inspirada en una conciencia contemporánea. Esta escuela que soportaba el peso de una cultura que había dejado de florecer hacía muchos siglos, y que se hallaba desconcertada por los progresos tecnológicos occidentales, desde su iniciación se inspiró en el deseo de perpetuar la "gloria" de la antigua herencia cultural, y también en el anhelo de ponerse a tono con los "adelantos" occidentales.

Varios factores han impedido que se conozca esta situación desalentadora. Uno de ellos es el papel desempeñado por los maestros del espiritualismo oriental que esperan salvar al materialismo occidental de sí mismo. Si algún beneficio han reportado los esfuerzos de los sabios, como Ananda Coomaraswami, por popularizar el arte oriental, éstos sólo han contribuido a la complacencia nacional. Que muchas personas en Occidente, desconcertadas por los problemas vitales planteados por la gran revolución tecnológica, busquen una solución en la actitud del espiritualismo de India, no constituye una prueba de su autenticidad. Muy pocas veces se ha pensado que sólo una crítica profunda y activa de los valores considerados sagrados puede lograr que los artistas indios abandonen su aislamiento y se expongan a los vientos de la incertidumbre y la duda, y así consigan la autenticidad.

Es evidente que un abismo se interpone entre los artistas indios contemporáneos y el pasado de India. Los intentos de salvarlo sólo pueden ser falsos y oscurantistas. Además, es un hecho que los esfuerzos de un inglés engañado, aunque bien intencionado, fueron los principales responsables de la fácil huida que la Escuela Bengali de pintura encontró en su retorno al pasado. Al intentar mantener su identidad nacional, a pesar de las influencias culturales de Occidente, sólo consiguieron negar la realidad. Shergill, <sup>3</sup> que poseía un profundo conocimiento del movimiento pictórico europeo, regresó a los temas seculares y democráticos, pero su estilo y su inspiración le debían más a Modigliani y a Gauguin que a cualquier artista indio del pasado.

Nunca se ha entendido claramente que lograr una identidad nacional no significa aproximarse a la imagen del pasado, sino que al aferrarse a la realidad que lo rodea, el artista descubre su verdadera imagen, y su deber más importante consiste en comprometerse totalmente en esta aventura.

¿Cuál es la relación de la tradición con la vida y con el hombre contemporáneo, en especial con el artista? Esta pregunta ha sido formulada una y otra vez por los dirigentes del movimiento "moderno" del arte indio, pero sus respuestas nunca han intentado buscar la naturaleza del acto de la creación. Lo que generalmente se ha supuesto ser algo incuestionable y básico de una identidad cultural, en un examen más profundo

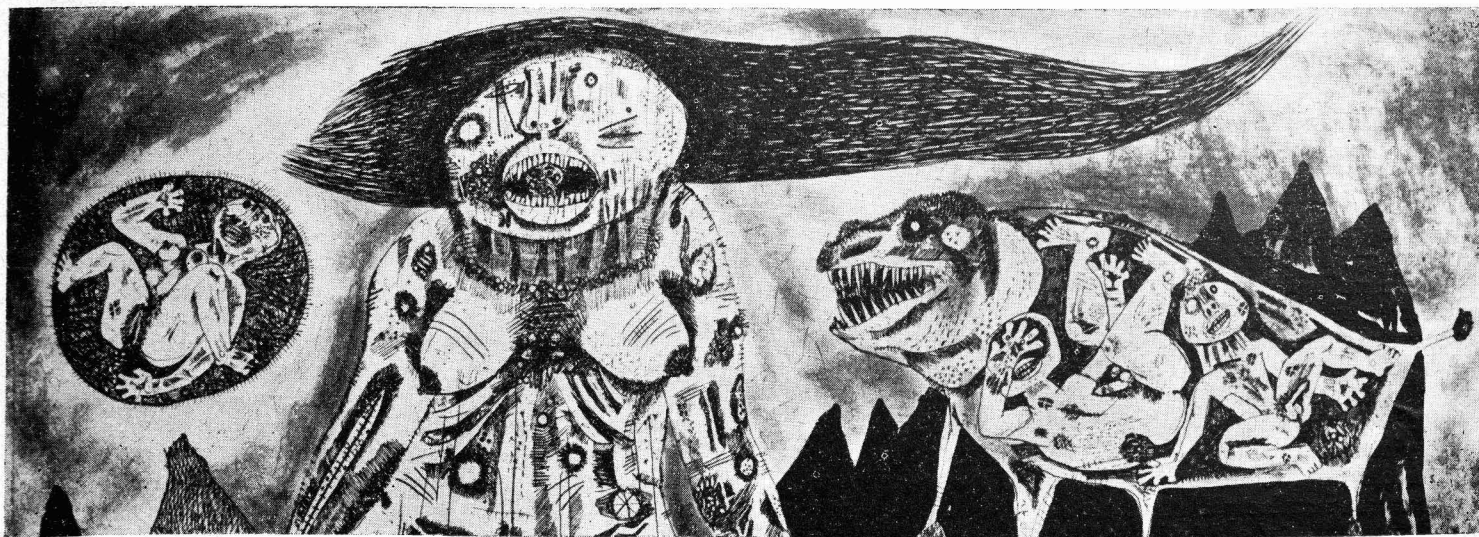
se descubrirá que sólo es un arraigado temor. A pesar de todo lo que se ha dicho de la herencia cultural y de la perspectiva adquirida a través de siglos de evolución, se ha olvidado el simple hecho de que la fuerza creadora es un atributo del equipo genético del hombre y no de su vida civil. No nos sometemos a un patrón cultural por una necesidad "interior", sino más bien debido a un reflejo condicionado.

Todos los atributos de una identidad cultural —lenguaje, moral, tradiciones estéticas, filosofía— son ajenos al espíritu autogenerado del hombre, por tanto, eternamente misterioso. Sólo cuando vivimos y respiramos el aire de una determinada cultura, se convierte en nuestra segunda naturaleza, y nuestro espíritu creador queda atrapado en sus engranes o encuentra su medio de expresión empleando sus instrumentos. En otras palabras, el hombre, por más alejado que se encuentre de sus ancestros en el tiempo, es esencialmente el mismo en el espacio.

Por otra parte, afirmar que el hombre es un animal social, no excluye el hecho de que también tiene plena conciencia de su individualidad. Para el individuo el medio ambiente social es esencialmente una parte del medio ambiente general, y su adaptación o inadaptación a la sociedad está determinada por el beneficio que obtiene de la sociedad al enfrentarse a la vida. La diversificación, individualización y especificación son inherentes al proceso evolutivo, y si en la naturaleza eso ha conducido de la ameba unicelular al complejísimo *Homo sapiens*, también ha hecho que el individuo en la sociedad se identifique con la masa o se "enajene" de ella. Sin embargo, este enajenamiento no es, como dicen los marxistas, una característica de la sociedad capitalista, sino resultado del rompimiento de las cadenas religiosas y feudales cuando apareció la tecnología moderna. La pena de esta enajenación es sólo el dolor que se padece al cortar el cordón umbilical; y a través de la ficción de la magia, la religión y la ciencia señala el advenimiento del hombre a un estado de libertad.

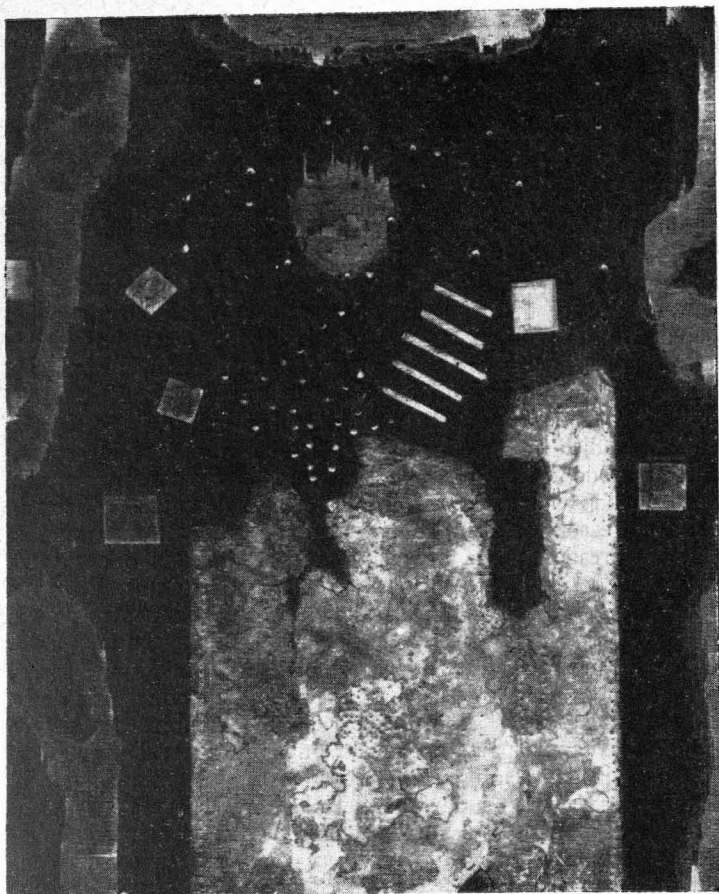
Desde el punto de vista de ese individuo libre debemos examinar el problema de la identidad social o cultural, aun cuando nos haga sentirnos desarraigados. Para el individuo libre el único pasado real es su evolución genética. Para él, la única herencia cultural del hombre es el presente y su medio ambiente inmediato. La capacidad creadora elemental del individuo es la que rechaza, asimila o transmuta los materiales encontrados en el medio ambiente inmediato, y que permanece siendo esencialmente un proceso misterioso, incognoscible.

Los adeptos de la superioridad oriental se han mostrado felices de pensar que la pintura india nunca estuvo sujeta a los lazos naturalistas, que el tratamiento del espacio en la tela que emplea dos dimensiones fue conocido y utilizado por los pintores medievales en la India mucho antes de que naciera Picasso, y que el arte indio no era la expresión trunca de una mente racional y analítica, sino la personificación del amor universal y del sentido de identidad y unidad con toda la naturaleza. Esos conceptos, sin embargo, carecen de importancia para el elemento creador que necesariamente debe impulsar el proceso de individualización y especificación. Lo que parecen olvidar



Detalle de un dibujo de Himmat Shah





*Estudio en silencio Nº 3, de Jeram Patel*

los adeptos de la superioridad o identidad oriental es que el hombre contemporáneo no se enfrenta con la necesidad de escoger una ideología física o una para física. Huir hacia la paz idílica de un estancamiento social (estancamiento en el sentido de un desarrollo vertical, cualesquiera que sean las proporciones que haya adquirido horizontalmente), y huir de la ansiedad y de la inseguridad espiritual de la vida contemporánea, difícilmente puede ser una solución.

El factor predominante en el arte indio (aun después de la decadencia de la Escuela Bengali) continúa siendo el elemento decorativo. La completa alineación de la expresión artística de la experiencia vital del artista, y la huida hacia un plácido universo falso que se aparta de las dificultades y de la agitación de un mundo que cambia rápidamente, rebajó el estilo artístico —en manos de los pintores de la Escuela Bengali— a un manierismo desprovisto de cualquier significado plástico. Ya no era el vehículo, la personificación de la expresión creadora que fluía de la necesidad compulsiva del genio artístico, sino que se había convertido en una síntesis de elementos de la pintura clásica y de la miniatura indias.

Los artistas de la Escuela Bengali se preocupaban por adquirir mayor destreza en la técnica del *gouache*, en conseguir el equilibrio mecánico del espacio "objetivo" (composición), en lograr una fluida línea "intachable" (que se suponía lírica, pero que en realidad era débil y sentimental) y en armonizar el color en tonos complementarios. Los temas seleccionados se adaptaban al "estilo", y era tal el efecto hipnótico de esta vana ilusión que el artista aun trataba de imitar los peinados y los vestidos de épocas pasadas.

Es interesante observar que Rabindranath Tagore, aunque se refugiaba en esta fantástica huida de la realidad en Shantiniketan,<sup>4</sup> nunca fue víctima de ella. Quizá por su enorme nostalgia de una tranquilidad pastoral, y por su extraordinaria destreza para usar las palabras, simpatizaba con el mundo plácido de los pintores de la Escuela Bengali; pero el poeta encontraba una expresión verdadera en sus pinturas. Aunque comenzó a garrapatear mientras escribía poemas, sus pinturas reflejaron un espíritu muy distinto. En algunas de sus obras se mostraba como un pintor que se angustia, lo que no se reflejaba en sus poemas. Las tristes figuras que acechan en la oscuridad, las sombras brillantes, el amenazador silencio de un bosque bajo el brillo sulfuroso del crepúsculo, las extrañas formas animales, dan la nota discordante en la escena pastoral. Con una genial conciencia del descubrimiento que realizó en estas espontáneas formas de expresión que habían crecido en él insidiosamente en las pausas de su labor poética, Tagore prosiguió la aventura y consiguió un resultado totalmente opuesto al de los "maestros" de Shantiniketan. Sin embargo, la rebe-

lión de Tagore contra la tradición artística fue un fenómeno aislado, y aun hoy día el significado de su violenta actitud no es comprendido plenamente. Por esto, en oposición a los tradicionalistas, la actitud del movimiento "moderno" del nacionalismo culto ha consistido en abogar por la necesidad de encontrar un equilibrio entre la "tradición" y lo que se considera ser la contribución occidental contemporánea.

Este argumento aparentemente razonable y sugestivo ha encontrado fácil aceptación aun entre los amigos del arte indio en el extranjero, y se ha convertido en la más dañosa influencia en el pensamiento estético del país. Esta actitud "culta" para enfrentar los problemas de la tradición, ha continuado inhibiendo al movimiento moderno de India desde la decadencia de la Escuela Bengali, y constituye el instrumento mental e ideológico de la generación que rige los destinos del arte actual.

Un importante hecho que olvidan los que se encuentran obsesos con la importancia de la tradición es que el movimiento moderno europeo no fue una continuación del espíritu griego o del Renacimiento, sino una rebelión total contra la llamada tradición europea. Sería una ingenuidad fantástica creer que Paul Klee se inspiraba en el espíritu de sus antepasados cuando introdujo las formas de arte egipcias o africanas en su obra, o que se hallaba enamorado de la tradición egipcia o africana. Si bien es cierto que el arte de Klee representa un repudio absoluto de la llamada tradición europea, también rechaza todas las tradiciones, ya que la total expresión de una individualidad libre no se encuentra sometida a la historia. El artista salva el abismo temporal entre lo primitivo y lo contemporáneo. Su arte no constituye una "síntesis" de culturas, tan apreciada por la mentalidad del sociólogo, y es completamente inexplicable para la tradición, pero tampoco constituye la oscura expresión de una experiencia particular (queja generalizada contra el arte moderno) y como la libre expresión del genio creador de Klee, tiene la autenticidad de lo individual y continúa siendo un mundo vital de experiencias que todos pueden compartir.

Esta es la cuestión crucial: ¿Acaso nuestros ancestros civilizados y los primitivos que los antecedieron tenían conciencia del significado que nosotros le otorgamos a la herencia del pasado? ¿Cuáles eran las principales consideraciones que impulsaban sus juicios estéticos? ¿Debemos compartir su criterio y nos inspiran las mismas consideraciones?

El hombre primitivo impulsado por su imagen forjada en el carácter mágico y pagano de la tribu, y el hombre feudal bajo el dominio de una ideología religiosa que rendía tributo a Dios, cuando practicaban el arte llenaban sus necesidades tribales y sociales. Que el arte de los tiempos antiguos aún nos conmueva no significa que sus ideologías sean útiles para establecer una armonía con la naturaleza o la eternidad. La hegemonía espiritual requerida para la existencia de los órdenes sociales pasados ha sido rota para siempre por la revolución tecnológica y científica, y todos los intentos de restablecerlas se hallan condenados al fracaso y están destinados a aplastar el libre desarrollo del genio individual.

Por esto, desde el punto de vista de la individualidad libre, no existe la tradición. Lo que le encanta y le conmueve de la escultura mahabharata o india, lo que le extasia del arte folklórico o lo que le fascina de la pintura de miniaturas, es lo mismo para su ser esencial que su reacción ante la escultura africana o el arte precolombino, las pinturas del Greco o las obras de Picasso, Braque o Pollock, y también su éxtasis ante el sol, la luna, las estrellas, el océano y el desierto, y la compleja actividad industrial que lo rodea. En la vasta matriz de la conciencia que sus sentidos forjan de la realidad, su personalidad creadora se alimenta para concebir la verdadera imagen del mundo. Que la imagen sea auténtica para el artista individual la vuelve auténtica para el resto de los hombres; y de la diversidad de verdades individuales surge un universo más amplio de experiencias.

La rebelión iniciada por Jamini Roy<sup>5</sup> contra la Escuela Bengali y sus excursiones en el arte folklórico y su apego a la tradición de Shergill en el norte y en el oeste de India, no señalaron un rompimiento con el eclecticismo. La base folklórica del arte de Jamini Roy pareció prestarle su mayor vitalidad; pero el punto discutible es si la forma estilizada con la que revistió el arte tradicional folklórico realmente satisfizo una necesidad contemporánea. Aunque compararlo con Picasso puede resultar interesante, también sería ingenuo y engañoso. Jamini Roy practica una versión sofisticada del arte folklórico (él también lo cree); en cambio, Picasso muestra una conciencia tan lejana de las tradiciones folklóricas como la era atómica se aparta de la carreta de bueyes.



Desde hace mucho tiempo el problema de la forma ha sido tratado por los eclécticos como un dilema objetivo relacionado con la representación pictórica. Así, la simplificación y la distorsión fueron consideradas sus antecedentes. Mientras Picasso creaba *Les demoiselles d'Avignon* e iniciaba el movimiento cubista inspirado en la escultura africana, los "modernistas" en India "adaptaban" los "principios" del cubismo al estilo folklórico y a la miniatura. Así, cuando Picasso destruía para siempre la imagen clásica y naturalista, los "modernistas" indios sólo presentaban estilos tradicionales en una apariencia "moderna". En Occidente, el cubismo sirvió como instrumento para penetrar, analizar y reconstruir la realidad; pero los modernistas en India lo convirtieron en una forma para revestir las modas tradicionales.

Quizá ésta es la razón por la que el naturalismo y el realismo nunca han predominado en el movimiento de India. El naturalismo de Ravi Varma nunca estuvo de moda como la Escuela Bengalí, y el cambio del tradicionalismo al modernismo se realizó en un nivel puramente superficial. El formalismo de la Escuela Bengalí persistió en el movimiento que la reemplazó, aunque con estilo diferente. Así el estudio del dominio de la técnica del *gouache* y los estilos clásicos y la miniatura fueron abandonados para cultivar el óleo y la bifurcación geométrica de la imagen tradicional. La tendencia a elegir temas pastorales persistió, y los artistas que vivían en escuálidos centros urbanos continuaron representando beldades provincianas y carretas de bueyes.

No es extraño que, debido al advenimiento de la libertad, y a una mayor familiaridad con las tendencias y los movimientos occidentales, los artistas actualmente muestren un apego total al arte abstracto. Excepto los pocos que puede afirmarse que poseen una verdadera conciencia contemporánea, la mayor parte de los pintores indios muestran gran facilidad para pasar del estilo tradicional al académico, o al abstracto.

En India el arte abstracto es un movimiento muy reciente. Hasta hace ocho años a duras penas se podía encontrar un pintor abstracto (un pintor de Maharashtra, con una marcada

tendencia hacia el arte no representativo, Ambadas, era relativamente desconocido). Fue Gaitonde, que hizo su primera aparición pública como pintor abstracto, quien rompió completamente con el estilo figurativo basado en las miniaturas de Jain que antes hacía. Pronto surgió una multitud de artistas abstractos; muchos antiguos pintores figurativos adoptaron la última "moda", y los artistas más jóvenes la adoptaron sin sentir necesidad de cursar los engorrosos periodos "realista" y "representativo".

¿Acaso el fenomenal crecimiento de la pintura abstracta en el pasado inmediato es señal de que India al fin ha logrado entrar en el mundo contemporáneo? Hay varios factores responsables de este movimiento, y si los observamos detenidamente, descubriremos que en la mayoría de los casos el cambio ha sido superficial, y que la misma tendencia decorativa, ecléctica, continúa sobreviviendo a pesar del entusiasmo por las "nuevas" modas y estilos.

Un factor que no carece de importancia es que los compradores del arte son casi todos extranjeros. Puede parecer natural que el artista de un país "subdesarrollado", hambriento de apoyo económico y reconocimiento, abandone la lucha antes que arriesgarse a permanecer en la soledad. Para darle gusto al comprador extranjero, el artista debe pisar los terrenos familiares; debe satisfacer su curiosidad por lo "oriental" y lo "fabuloso" pintando temas "indios" en un estilo semitradicional, o bien para adular su orgullo nacional, convertirse en pintor "abstracto". En última instancia, el patrocinio sólo sirve para perpetuar las inhibiciones existentes en un pensamiento que aún se encuentra en las garras del conformismo feudal.

En el mundo artístico de India actual, hay la idea muy generalizada de que para poseer una expresión individual sólo se requiere introducir ciertas variantes en los modelos formales, y que para convertirse en artista contemporáneo sólo se necesita tener capacidad para la innovación. Así, vemos que la imagen tradicional algunas veces aparece revestida con tácticas y texturas de moda, otras veces desaparece y se sacrifica a la abstracción para dejar su sitio a una mera composición de



Enigma del signo perdido, de J. Swaminathan



texturas en el espacio de la tela. La posibilidad de modificar la forma del diseño es infinita. Un artista puede dibujar un toro, un pavo real, o una beldad campesina de cien modos diferentes y carecer completamente de poder evocativo. Esto es resultado de una objetividad que le impide a la personalidad del artista participar en el acto mismo de pintar y le deja el campo libre al artesano. Además, la técnica en sí poco significa, y se convierte en una mera apariencia, en un esqueleto sin vida, la vida que debería sustentar.

Esto nos enfrenta a la cuestión crucial de la importancia de la imagen en el arte. La imagen quizá podría definirse como la singular concreción de la experiencia que no es una representación de la realidad, sino que se convierte en un fenómeno objetivo en sí mismo. El significado de una obra de arte no depende de la imagen de la realidad que puede pretender representar, sino de la realidad que la imagen proyecta. La imagen de la realidad cambia constantemente para nuestra comprensión, y por esto difícilmente puede convertirse en una norma confiable para juzgar la validez de una obra de arte. En este sentido todos los intentos teóricos de interpretar las tendencias artísticas a la luz de los adelantos científicos son triviales y carecen de validez.

La eliminación consciente de las formas cognoscibles tampoco nos lleva necesariamente a la creación de una imagen real. Lo que puede pretender ser "abstracto" como un fenómeno observado a simple vista, muy bien puede considerarse "representativo" si se compara con lo que se mira a través de un microscopio. No existe razón para creer que la representación de un conjunto de células o de microorganismos es esencialmente más fascinante que la exuberancia de un paisaje o los rasgos de un hombre. En arte, la realidad de la imagen se deriva de las mismas funciones que desempeña la realidad; esto es, crear algo que no dependa de elementos ya existentes. En otras palabras, la creación de la forma se origina en el núcleo del genio creador del artista dentro del "soma" de su experiencia.

La imagen crea su propia técnica y florece en su propio estilo. Así, un manchón puede ser producto de una necesidad plástica y no resultado de un toque de mal gusto, o una "eficaz" mancha de color producto de la esterilidad, y no del talento. Así, la "sofisticación" en el estilo se convierte en manierismo cuando carece de motivos íntimos, y la "ingenuidad" muestra el verdadero rostro de la experiencia cuando no se encuentra inhibida por el formalismo. Por esto, la verdadera lucha del artista consiste en "olvidar" la tradición y evitar los abismos de las modas. Sólo entonces la imagen incipiente lo lleva a lograr las bases de un estilo y de una técnica.

Entre los pocos pintores de los años de posguerra que puede afirmarse que fueron los precursores de una verdadera conciencia contemporánea en el arte indio, se encuentran Husain, Raza, Newton Souza y Ram Kumar. Husain es un pintor muy "indio" porque sus "temas" y los elementos de su estilo pueden encontrarse en el país. Sin embargo, no "representa" la realidad india cuando pinta campesinos, y su estilo, aunque recuerda al arte folklórico indio y la escultura clásica, no se deriva de la tradición. Más bien, el artista logra tener conciencia de la vida que lo rodea y de la "herencia" del pasado, y combina estos elementos en una visión única y evocadora. Muestra una nostalgia de la majestad eterna de las imágenes esculpidas en la piedra que han sobrevivido a los siglos, y palpita con un lirismo que surge de una amorosa armonía con el campo indio. La mayor y más significativa diferencia entre Escuela Bengali, Jamini Roy, y los pintores cubistas indios (que imponen una distorsión geométrica a las modas tradicionales) y Husain, es ésta: mientras los primeros buscan las bases del estilo en la tradición india o en las innovaciones del arte europeo, las raíces del arte de Husain penetran en su propia personalidad. Aún más que Shergill, que se inspiraba mucho más en Gauguin y Modigliani, y Rabindranath Tagore que descubrió demasiado tarde que su verdadero "yo" sólo encontraba expresión en la pintura, Husain representa el verdadero genio contemporáneo de las décadas precedentes.

El periodo de posguerra ha sido una época de efervescencia en el arte indio; un grupo de artistas que se denominaban a sí mismos pintores progresistas, fundaron un movimiento en Bombay y comenzaron a discutir las normas y los valores aceptados hasta entonces. Pintores como Husain, Raza, Souza, Gaitonde, Krishan Khanna, Padamse y Samant tomaron parte activa en el movimiento, y esto contribuyó a crear una atmósfera de experimentación y búsquedas.

La importancia de su contribución a despertar una nueva conciencia no puede ser subestimada, a pesar de que el grupo se desintegró y muchos de sus miembros ahora trabajan en el extranjero. Puede afirmarse que los principales miembros de

este grupo son los precursores del movimiento moderno en India.

Este también fue un periodo de nueva conciencia social para muchos pintores indios. El tema pastoral fue abandonado y se buscaron temas más inmediatos y apremiantes. La miseria de los campesinos, la pobreza de las clases obreras y el horror de la separación de clases se convirtieron en temas recurrentes. Una especie de realismo social se apoderó del artista, y descubrió que los estilos tradicionales ya no se ajustaban a sus propósitos y buscó las influencias extranjeras. Las distorsiones picassianas se volvieron comunes. El pintor Satish Gujral estaba tan impresionado por el poderoso realismo de la Escuela Mexicana que, cuando con una beca fue a estudiar arte a México, adoptó el estilo de Orozco. Sin embargo, sólo los que, en la cambiante y compleja realidad social, buscaron una verdad y un lenguaje personal, sobresalen como los pintores importantes de este periodo.

Es necesario mencionar aquí a un pintor que no es tradicionalista ni "modernista", como los que libremente adoptaron los estilos europeos: Siloz Mukherjee. Olvidado por sus colegas y también por los críticos en la excitación del movimiento de posguerra, Siloz aún continúa siendo un fenómeno singular; no puede ser clasificado dentro de la Escuela Bengali, ni entre los pintores como Bendre, Hebber, Chavda y otros que adaptaron el "cubismo" a los estilos nativos y crearon un estilo híbrido que tuvo una influencia perniciosa en el periodo posterior a la Escuela Bengali. Siloz tenía un sentido innato del color, lo que hizo que la gente lo comparara con Matisse, y su alma encerraba una poesía sin pretensiones que se transformaba en trazos líricos que representaban las bellezas de la campiña india. Rechazó la rigidez del estilo de la Escuela Bengali y también el realismo académico, y descubrió una línea libre y fluida que no se limitaba a delimitar la figura; también rechazó la técnica del *gouache* y adoptó el uso espontáneo del color. Sin molestarse en comprometerse en el amplio conjunto estilístico del movimiento europeo, pintaba de una manera simple, directa, que tenía el raro encanto de la sinceridad. Cuando en el periodo de la posguerra se quedó a la zaga, se negó a ponerse "a la moda" y adoptar un estilo más en boga como muchos de sus contemporáneos. Por despreciar la competencia, y la sociedad de los sicofantes, murió en la soledad. Aunque no puede considerarse como un pintor indio importante, algunos de sus paisajes serán conocidos aún des-



Caballo, de Husain





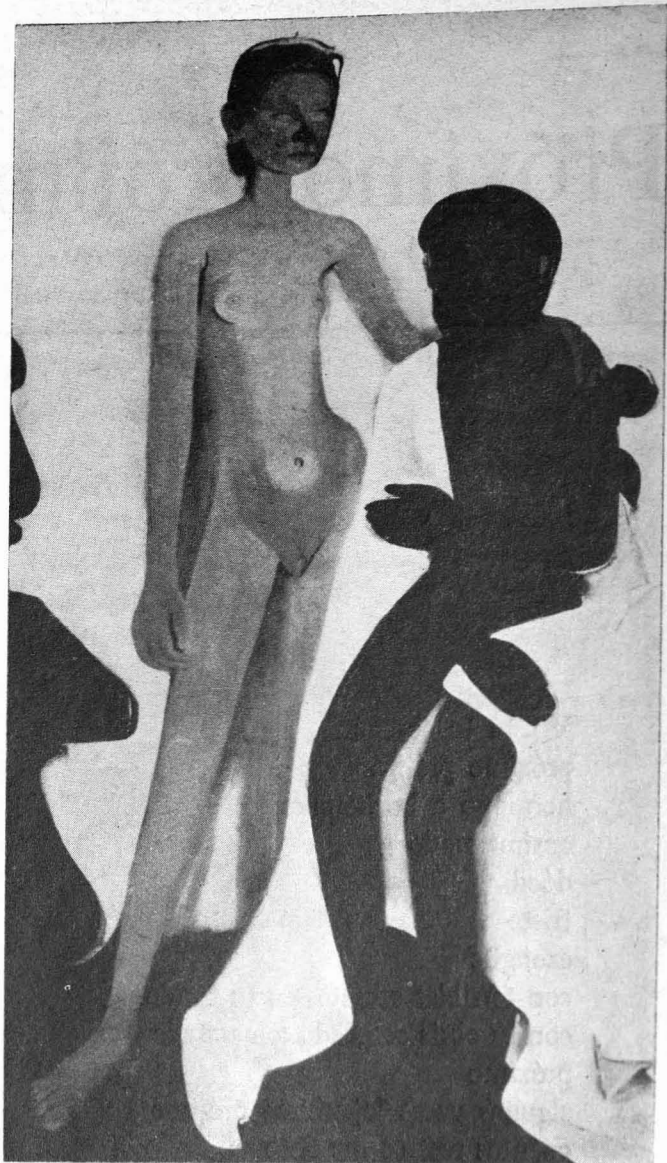
*Dos caras, de Rabindranath Tagore*

pués de que muchos de sus contemporáneos más famosos sean olvidados.

Entre los pintores dueños de una fuerte personalidad que pudieron crear un estilo personal en el mar de influencias que irrumpió en la escena india después de la guerra y de la independencia, se encuentran Raza, Newton Souza y Ram Kumar. Los obsesivos paisajes de Raza son ciudades olvidadas, frías, que brillan y resplandecen con vivos colores en la oscuridad de los sitios reconditos, que afirman la inmutabilidad de la vida a través del tiempo. Souza, aunque fuertemente influido por Picasso, dota de extraordinaria sinceridad sus figuras grotescas que nacen en el tiempo como un reflejo del medio social; pero son transportadas por el genio del artista al mundo inmortal del arte. Ram Kumar, un pintor nacido y creado en la ciudad, que trabajó sin el dudoso beneficio de una educación escolar artística, se sintió impulsado a retratar el vacío de las fatigas de la vida que lo rodeaba, con una espontaneidad infantil, que fue tan provechosa para el desarrollo de su personalidad a pesar de la "torpeza" de su estilo. Una rara melancolía invade los laberintos de su ciudad y también las almas muertas que la habitan, y la profunda simpatía del pintor por la humanidad individualiza aun a aquellos que están inextricablemente atrapados en la vida cotidiana.

Sin embargo, no puede afirmarse que aun estos pintores hayan hecho mella considerable en la actitud ecléctica que impera en el mundo artístico de India. Las oportunidades que ofrece el extranjero han hecho que muchos de ellos se aparten de la necesidad de luchar contra la reacción local, y en esta ausencia de controversia y lucha de ideas, el filisteísmo ha seguido imponiendo sus leyes.

En este escenario fue donde hace dos años algunos artistas se reunieron y se denominaron a sí mismos el Grupo 1890. Sus miembros, como Ambadas, Himmat Shah, Rajeeh Mehra, Raghav Kaneria, Jeram Patel, E. H. Bowen, Gulam Mohd, Sheik y Reddapa Naidu, se encuentran entre los artistas más talentosos. El grupo fue quizá el primero de su tipo en el país que consideró la situación humana como algo indivisible. Los artistas se comprometieron a permanecer fieles a su obra y no a su compatibilidad. Intentaron trabajar por la integración



*Desnudos, de Amrita Shergill*

de un movimiento que produjera un cambio de actitud y pretendieron crear un ambiente donde imperaran las discusiones reales, la experimentación, la introspección y el espíritu de aventura. La urgente necesidad del arte indio actual es que existan más grupos semejantes a éste, que creen una atmósfera en la que los artistas encuentren la convicción por medio de los caminos tortuosos de la duda más bien que por la adulación social y el reconocimiento oficial. No por nada Cézanne arrojó muchas de sus telas a la calle, Van Gogh sufrió las agonías de la tortura interior, y Siloz murió como un recluso. La carga del pasado es tan grande y sus tentáculos tan poderosos que la aparición de algo nuevo es sospechoso aun para el que lo crea. El destino del artista es sufrir por conquistar la expresión libre.

—Traducción de Carlos Valdés

<sup>1</sup> Realismo académico: la primera escuela de arte fue fundada por los ingleses en Madras en 1850 para "mejorar el gusto de los nativos en lo que se refiere a la belleza de la forma". Los ingleses, que en esa época consideraban las obras de arte indio "notables sólo por su extrema fealdad", deseaban enseñar a los indios las reglas de la perspectiva y a "dibujar correctamente la naturaleza". El maharajá de Travancore, alentado por la actitud de los ingleses, patrocinó a Ravi Verma, que comenzó pintando retratos y temas épicos de India en un estilo realista, e intentaba lograr la fidelidad fotográfica en sus obras.

<sup>2</sup> La Escuela Bengali: E. B. Havell, un inglés que se oponía a la "occidentalización del arte indio", deseaba que los estudiantes de arte indios regresaran a las tradiciones indias. Abanindra Nath Tagore respondió al llamado de Havell y comenzó a trabajar a favor de un "estilo nacional". Abanindra Nath más tarde se convirtió en director de la Escuela de Arte de Calcuta, y uno de sus discípulos, Nand Lal Bose, posteriormente llegó a ser maestro de arte en Shantiniketan.

<sup>3</sup> Amrita Shergill: nació en 1913 de padre indio y madre húngara. Pasó sus primeros años en Europa, y aprendió a pintar óleo en la Ecole des Beaux Arts, en París. Murió en 1941.

<sup>4</sup> Shantiniketan: La Universidad de Vishwa Bharati fue fundada por Tagore en Shantiniketan (Bengala del Oeste) en 1901. El Departamento de Arte comenzó a trabajar en 1920.

<sup>5</sup> Jamini Roy: Nació en Bengala en 1887, y aprendió pintura en la Escuela de Arte de Calcuta, pero más tarde abandonó el peculiar manierismo practicado en esta escuela y adoptó un estilo más simple, vigoroso y directo, que se basó en la pintura folklórica de la zona rural de Bengala.

# Próximo prójimo

En caso de vida o muerte, se debe estar siempre con el más prójimo.

—Antonio Machado

Y está tu corazón  
próximo prójimo  
hermano a borbotones  
ensimismado  
dócil  
triste  
exangüe  
con terribles secretos en tu fondo  
con tu ebria soledad acompañada  
próximo  
algunas veces lejanísimo prójimo  
cuántos rostros me diste  
me estás dando  
sobreviviente atroz sobreviviente  
de esta herida sin labios  
de esta hiedra sin muro

qué maga  
qué insondable  
qué sin trenzas viniste  
ah prójimo-muchacha la primera  
a instalarte delante de mis ojos de niño  
que no sabía nada  
que no sabía nada  
mi dialecto era verte y anunciar para siempre  
entre diez compañías de soldados de plomo  
mi gran amor deslumbre  
mi pobre amor a cuerda

vino el amigo absorto  
sin percances  
y no se habló de muertes  
en su cercado limbo  
tan sólo se jugaba  
el más allá  
la vibración  
y el sábado  
era una bruma pero sin reloj  
sin llave urgente ni contradicciones  
amigo nada más  
amigo muerto

los padres  
claro  
como un gran suburbio  
amor congénito en mansa barbarie  
amor subordinado e invasor  
amor ciego o miope o astigmático  
aún puedo abrigarme en sus imágenes  
están aquí al alcance  
viejo  
vieja  
un poco sordos para su propia incógnita  
pero siempre pendientes  
de mi nueva llegada

venga señor Maestro  
no lo olvido  
usted me abrió los cielos  
colonizó mi alma  
con el meñique se alisó la barba  
y miró el mundo  
(yo estaba en el mundo)  
con un desprecio cruel  
no le perdono  
su vocación de estafa  
ni aun ahora  
que está bien muertecito  
dios mediante  
prójimo  
hermano literal  
quién sabe  
dónde quedó el momento en que jugamos  
lanzando al aire nuestros ocho años  
de diferencia o de encadenamiento  
duermes y duermo  
el sueño y el espanto  
viajan de tu fatiga a mi fatiga  
y viceversa vuelven a viajar  
hasta que al fin también  
ellos se duermen

prójimo mi enemigo  
que me conoce y finge no saberme



y en su tedio descubre  
ese rencor enorme y tan minúsculo  
por cierto no lo envidio  
cuando pronuncia vida y piensa muerte  
cuando repite cristo y piensa judas  
a esta altura tal vez ya esté oxidado  
su resentido embuste didascálico  
quizá contemporice y diga ciencia  
por no decir conciencia

estás en el pupitre  
como yo desterrado  
en tanto que en el patio  
llueve diagonalmente  
el alemán rechina y tú divagas  
hasta que la trompada  
ese viejo argumento  
cae sobre tu oreja que es la mía  
y tu alarido estalla para siempre  
y ahora la lluvia es sólo vertical  
mi mujer está aquí  
pero antes  
mucho antes  
se acercó por un patio  
de baldosas en rombos  
y allí empecé a tomar tremendas decisiones  
entonces fui a mirarla desde Buenos Aires  
yo era su prójimo sin lugar a dudas  
volví y le dije  
piénsalo  
pero ella dijo  
no necesito pensarlo

prójimo el admirable  
el cándido  
el impuro  
te vi una vez pero nunca me viste  
no capitularé ni capitularemos  
tan importante como Julio Verne  
vas tripulando una nave una isla  
un cuerpo extraño inverosímil nuevo  
pero en un lustro apenas  
será el cuerpo de todos  
ojalá y cotidiano

prójimo en que me amparo  
tu compacta amistad

tu vida un tanto mustia  
tu faro de confianzas  
tus vísperas de solo  
son para mí el contorno imprescindible  
prójimo-muro gris acribillado  
prójimo-pasamano en que me apoyo  
cuando desciendo la escalera y temo  
que algún peldaño pueda estar podrido  
rostro herido heridor  
ojos que lo supieron  
aduana de la dulce simetría  
olvidada presencia inolvidable  
estás en algún sitio  
en algún tríptico de resignaciones  
yo pienso en ti cuando la noche clava  
para siempre  
qué suerte  
para siempre  
otra lanza-nostalgia en mi costado

y está tu corazón  
prójimo prójimo  
no te avergüences de su llanto

la cabeza hace trizas el pasado  
fríamente coloca sus razones invictas  
divide en lotes la melancolía  
negocia cautamente tus acciones en alza  
desorganiza para siempre tu magia  
te despoja del cándido futuro  
amuebla los infiernos que te esperan  
después del provisorio desamparo

te hace lúcido y hueco  
cruel y lúcido  
voraz y pobre lúcido

pero también  
por suerte  
está tu corazón  
prójimo prójimo

ese embustero  
ese piadoso  
ese mesías.

---

Mario Benedetti

# Arguedas: La novela social como creación verbal

Por Sebastián SALAZAR BONDY

*Ya en prensa este número, unos renglones escondidos en el rincón de un diario nos fulminan de pronto con la noticia: "Sebastián Salazar Bondy, uno de los más conocidos escritores peruanos contemporáneos, falleció hoy 4 de julio, a los 41 años de edad, víctima de una dolencia hepática... Sus restos se velan en la Casa de la Cultura".*

*Era, además del escritor que era, un amigo excepcional, un espíritu generoso, siempre abierto a la selva de voces de nuestra América, y apto para traducir ese concierto —o ese desconcierto— tornándolo propio y profundo.*

*Era también —como bien lo saben los lectores menos inconstantes— colaborador fiel y solidario de nuestra revista. Nunca sospechamos que el ensayo que aparece enseguida habría de convertirse en homenaje póstumo a su autor.*

*R de la U de M.*

En un medio de vocaciones inconclusas, donde el escritor se frustra o extravía bajo el asedio del bien retribuido funcionarismo, la política profesional o la figuración social, José María Arguedas es un caso de tranquila pertinacia literaria. Hace treinta años que, alternándolo con la docencia, desempeña un cargo en el Ministerio de Educación Pública —en cuyo escalafón ha alcanzado el más alto nivel, el de Director de la Casa de la Cultura—, pero esta rutinaria actividad no ha mellado su capacidad de aprehensión de la esencial realidad, ni su poder de interpretación de los valores sustantivos, ni su voluntad de cumplir a cabalidad con la labor intelectual que evidentemente se le impone como un mandato vital. Su fantasía ha sabido iluminar con la luz resplandeciente de las alturas andinas, que

sus pupilas conservaron como vestigio de su primera edad, la grisura oficinesca, la nublada techumbre limeña, el difícil trabajo de sobrevivir oscuramente en un ámbito extraño.

Habría que buscar en la infancia de Arguedas las experiencias que hicieron de él un escritor que para las letras rescata del hombre de los Andes peruanos la fuerza que permite adivinar en la naturaleza un *animus*, y que incorpora a la novela, o a la fábula de la novela, juntamente con la presencia y la existencia tramadas de las gentes, "el llanto y la mágica maravilla de ríos y montañas",<sup>1</sup> tal cual él mismo lo ha declarado. En verdad, sus relatos, especialmente los de su madurez, no son tan sólo la exclamatoria perplejidad ante "esa naturaleza creada por Dios" a la que alude, a propósito de la novela rural, Emir Rodríguez Monegal en su excelente artículo sobre la nueva novela de la ciudad latinoamericana, sino la aventura tierna o terrible del hombre con los pájaros, los árboles, las flores, las piedras o las estrellas humanizados. Entre personas y cosas hay en los libros de Arguedas un contacto que sobrepasa el puramente sensorial y se revela como una coparticipación del alma, como un tejido coherente y armónico. La crisis sobreviene cuando ese hombre implicado en la naturaleza es desgajado de ella por las turbulentas circunstancias que otros hombres crean.

De ahí que el lenguaje, más allá de la particular situación de Arguedas, quien aprendiera el español después del quechua, su lengua natal, resulte en su obra movido por un nervio que vibra de modo peculiar y que convierte las palabras en una suerte de acorde significativo infrecuente y notable. Arguedas ha buscado su estilo a través de toda su vida, luchando contra las dificultades del idioma adoptivo tanto para que éste expresara sus propias vivencias personales cuanto para que fuera capaz de contener los significados del quechua hablado por sus



*"iluminar con la luz resplandeciente de las alturas andinas"*



personajes indios. Él ha contado en un prólogo los episodios de ese largo y duro combate con la expresión: se deduce de aquella confesión que el escritor se ha hecho haciendo su lengua, construyéndola como una válida equivalencia castellana de la anti-quísima habla incaica. Volveremos sobre esto más adelante.

Es evidente que a Arguedas le preocupa el Perú, pero no únicamente como problema organizativo o político-social. Su inquietud se dirige más bien a la manera como se desarrolla aquí el proceso de enfrentamiento de dos culturas, las cuales no son dos esquemas abstractos de simple etnografía sino que poseen una palpitante concreción y tienen su campo de acción en la vida real de dos clases de hombres de carne y hueso: el blanco y el indio, a veces parcialmente, aunque no felizmente, mezclados. El caso es (y esta tácita conclusión se desprende de sus libros) que el conflicto no se habrá de resolver mediante una legislación, por más humanista y revolucionaria que ella sea, pues este indio, aquel mestizo y ese otro blanco son personas y como tales sujetos de libertad, dignidad y humanidad. La angustia de Arguedas proviene de que considera que estos seres humanos y otros más se avasallan y se destruyen en la inocencia. Son instrumentos de un poder ajeno a todos ellos, enemigo de todos ellos, contrario a la comunidad que, por gravitación histórica, juntos conforman o debieran conformar.

En verdad, el Perú es un país escindido, donde es posible hallar esa división maniquea de la sociedad que Franz Fanon advertía en el régimen colonial africano. Y ningún libro científico, ningún ensayo o investigación, ha mostrado tan grave divorcio social como la extensa novela *Todas las sangres* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1964) que, a juicio de la crítica, es la más ambiciosa y lograda creación del novelista peruano. En ese libro que es como un mural caótico, como el fresco destinado de un frenesí en que aparecen todas las sangres, todos los hombres, las clases, las razas, los oficios, las ambiciones, las tragedias, las alegrías, los crímenes, los amores, se destapa la marmita hirviente del Perú contemporáneo. En ese vasto cuadro coexisten el feudal de horca y cuchillo, el comunero libre, el obrero pauperizado, el nuevo capitalista, el agente político, el señor empobrecido, el estudiante inconforme, el banquero despiadado, el consorcio imperialista, el sirviente sumiso, el campesino emigrado, la señorita incorruptible, el militar violento, todas las sangres, los mitos, las innovaciones, las muertes, las resurrecciones, en una bullente simultaneidad de contradicciones

dinámicas y también paralizantes. El punto de vista sobre este inmenso paño vivo no es el del lector previsible del libro, el lector culto de la ciudad habituado a la literatura, y para él *Todas las sangres* será una desquiciante revelación, un brutal desmentido al optimismo fácil que cifra en la transculturación y el mestizaje, un poco bajo el efecto del espejismo de Lima y otros centros urbanos, la ordenación de esta nacionalidad en agraz. En agraz porque, como en una constelación nebulosa, giran en torno a una esperanza miríadas de violentos microcosmos en combustión, regidos por una hasta ahora enigmática norma que, sin embargo, no es la de la convivencia en comunidad, la de la nación propiamente dicha.

La sorpresa tiene un motivo literario: Arguedas cuenta la compleja urdimbre de *Todas las sangres* desde una perspectiva de indio, henchido —y estas palabras suyas procuran una clave para el entendimiento del libro— por “la inextinguible ternura y el templado odio que aprendí en la aldea, que indios majestuosos, dulces y sabios o terribles, me enseñaron con los primeros cantos y las primeras palabras”. La infancia, dijimos arriba, dejó la impronta quechua en el alma de Arguedas, la selló para siempre. Toda su obra hasta hoy ha sido rescatar de la memoria esa profunda substancia, “ese país inasible por entero” que es el Perú legítimo si entendemos por legitimidad la eminencia de una mayoría cuya cantidad tiene un correlato cualitativo proporcional al numérico y la obstinación de una vida que resiste las agresiones con toda su original potencia intacta. “País inasible” porque se lo ha tratado de aprehender desde una posición conquistadora que no difiere en mucho de la de los soldados, clérigos y licenciados virreinales, y que cuando ha trocado la imposición por la persuasión en nombre del “indigenismo” —ideología ésta, según dice Jorge Bravo Bresani, por evolución o por contraste, de naturaleza hispanista—, ha asumido las untuosas maneras del paternalismo acordándole al indio, como se acuerda un privilegio, su personalidad y su derecho. Precisamente en *Todas las sangres* Arguedas ase al país desde la médula, surgiendo de su entraña popular, adecuando merced a una operación estética el idioma español a una realidad que, en general, lo rechazó y que cuando lo aceptó lo hizo como medio auxiliar para su trato con el país oficial e intruso. Esto ya no es “indigenismo” en la acepción consagrada y afortunadamente ya prescrita —en la acepción “realista socialista”, que alentaba animosos propósitos vindi-



“este indio, aquel otro mestizo y este otro blanco son personas”



cativos y paradójicos resultados idealistas, mas no fines ni principios literarios—, sino que rebasando la calificación ociosa se muestra como un arte que, por encima inclusive del tema, se aplica al verbo. Entre Arguedas y las palabras hay una muy original relación que se cumple fundamentalmente en una invención de orden lingüístico sin paralelo en la novela latinoamericana contemporánea. Ésta no es fruto de una sabia preconcepción, como en Cortázar o Guimarães Rosa, ni se inserta en un inteligente esquema previo, como en Fuentes, Vargas Llosa o Carpentier. Su génesis es natural, como la respiración.

Pocos estarán en desacuerdo con el novelista acerca de que “entre un mujik y el zar había menos diferencias que entre el presidente de una gran empresa subsidiaria de un monopolio internacional y un siervo de hacienda peruano”. Mujik y zar hablaban la misma lengua, lo que equivale a afirmar que pertenecían a una misma cultura, compartían la misma historia, poseían, en fin, eso que durante algún tiempo se denominó “alma rusa”. Ambos eran económica, social y políticamente distintos, pero entre uno y otro había un punto de confluencia gracias al cual, a la postre, el campesino reconocía en el monarca la esencia carismática del mando. Esa “alma rusa” tenía pues una suerte de campo ejidal de encuentro: la lengua, el habla, la *casa del ser* heideggeriana. En cambio, entre el presidente del consorcio (o el funcionario administrativo de la capital, o el estudiante urbano, o el oficial de ejército, o el intelectual de formación europea) y el siervo indio de los Andes peruanos no hay, hasta hoy, ese puente oral, y ello menos por la generalizada ignorancia del quechua del peruano no indio que por la nula participación de éste en el mundo espiritual de aquél, y también por su consciente o inconsciente desprecio a la piel atezada, al primitivismo mágico, al candoroso folklore de los indios. Sociedad escindida, maniquea la del Perú contemporáneo, Arguedas es el único que, cuatro siglos después del Inca Garcilaso de la Vega (quien escribió “para dar a conocer al Universo nuestra patria, gente y nación”), se ofrece como intermediario para aproximar ese mundo rico e incógnito al otro, al de quienes por gravitación histórica, por deber humanístico o, en última instancia, por simple sentimiento de patria, están obligados a integrárselo, reconociéndolo en sus valores, comprendiéndolo en sus distinciones, adoptándolo como un hecho aplastante que es ridículo escamotear con discursos, programas y leyes que nacen, como la interesada voluntad que los engendra, moribundos. Y el esfuerzo de Arguedas no es de índole política; igual que el de Garcilaso, es un esfuerzo verbal. Esa creación con palabras no se resigna, además, a ser sólo creación para sí, perfección que existe satisfecha consigo misma, sino que aspira a cumplir, trascendiéndose, un papel social o, dicho con más propiedad, nacional, pero que no sacrifica su índole literaria al efecto extraliterario mencionado. Una y otro están conjugados, son univitelinos e inseparables. El quechua traducido por Arguedas penetra el español y no lo desgarrar. Por el contrario, lo fecunda sintácticamente y semánticamente, haciéndolo ondular con un ritmo desconocido, rehaciéndolo con matices inesperados e insospechables, enriqueciendo con valores de sonido y sentido nuevos su poderoso genio simbólico y poético. Unos pocos ejemplos bastan:

—“Caballero patrón: colonos y comuneros, completos estamos. Ha contado el jefe de guardia; ha contado maestro Portales, ha contado maestro Antenor. Completos estamos; cincuenta y tres dieces, cada diez con su *k'ollana*. Yo también hemos contado; ingeniero está triste, patrón. Su corazón está fatigando, porque en vano habla de los lahuaymarcas, de las criaturas de don Bruno. Como extranjero, de don Bruno habla. Dios está en nuestro pecho, mandando. En don Bruno, a veces habla el diablo, como también en el ingeniero, como también en cualquiera. Diga, patrón, caballero, oyendo a su conciencia, tranquilo; enfriando la rabia que malogra la vena de la gente; diga, patrón, en delante de nosotros: su hermano don Bruno, ¿está con usted o con el ingeniero está? ¿Cuál es lo verdadero de lo verdadero? ¿Lo que el ingeniero sin saber de don Bruno, como extranjero, ha dicho o lo que ha visto el maestro arequipeño, el maestro de Puno, el peón? ¿Cuál es lo cierto? ¿Que estamos completos y allí, adentro del carril que hemos limpiado con nuestra mano, triste, para que descansen los huesitos del hombre que por gusto ha gritado?...”

—“Hubieras sido mejor mestizo [...] Estarías negociando en ganadito o en traer mercadería a Santa Cruz. Yo tengo

mi tiendita. O estarías sembrando trigo a medias en las tierras de los vecinos ociosos. Los vecinos están comiendo agüita no más; dicen es vergüenza agarrar lampa. Mejor quieren que su mujer coma agüita, que amarillee con sus hijos, por hambrientos. Al hacendado grande creo le odian hasta los santos...”

—“Yo sufriendo siete años en barriadas de Lima, comiendo basura con perros y criaturitas, oyendo a políticos, yendo a la escuela. Cuidando mi alma, señor, para ti...”

Pero este ajuste se echa de menos en las partes donde el novelista por necesidad del argumento ha tenido que retratar gentes de la alta y la pequeña burguesía costeña y urbana. Ahí, como la crítica unánimemente lo ha señalado, Arguedas pierde el “tono de veracidad”, tal cual dice José Miguel Oviedo, y asimismo se deslíe la creación hasta el artificio. Y es que el apoyo psicológico quechua, que el escritor domina porque es el de sus propias y personales vigencias, desaparece, y el arte verbal de su prosa dialogada de indios y mestizos aindados se pierde en una lengua que para él no deja de ser adoptiva, extraña y periférica. Mas estos parciales hiatos son prueba justamente de hasta qué punto *Todas las sangres* es obra de un arte de palabras, porque la palabra re-significada es la materia, el barro genésico de su trabajo. Lo social es eco de lo verbal, aunque un eco inevitable.

La novela se inicia con un episodio memorable: un viejo y agonizante terrateniente trepa a la torre de la iglesia del pueblo de San Pedro para maldecir desde allí a sus hijos y herederos, don Bruno y don Fermín, por pecadores, abusivos, crueles e ingratos. El anciano reclama el castigo divino para ellos y, ante la multitud que lo escucha, lega su mansión y sus enseres a “sus” indios y sirvientes. No será el *fatum* de aquella maldición el móvil de los sucesos posteriores. Como un abanico se irá desplegando la fabulación de ese mundo perdido de la cordillera, en cuya cúspide están los grandes señores anatematizados: don Bruno, apegado a la tradición feudal, enemigo de la ciudad corruptora y de los nuevos hacendados sin amor a los indios, lo cual no le impedirá ser violador de inválidas, azotador de siervos indefensos, cristiano hasta la estigmatización y la ascesis, y don Fermín, empeñado en transformar el agro en centro minero que aporte, junto con las máquinas y las costumbres, el progreso para los nativos, opositor al feudalismo, rival y socio del consorcio imperialista, pese a lo cual seguirá siendo expoliador de peones hambreados, usufructuario del trabajo impago de los indígenas, sensual y fraticida como un bárbaro medioeval. Y debajo de esta cúspide bicéfala, los “señores pobres” de San Pedro, andrajosos caballeros carcomidos por la melancolía o la envidia; los indios, comuneros libres, colonos, alcaldes de vara, entre los que se yergue Demetrio Rendón Willka, el mayestático caudillo; los “cholos” ricos que han emergido de la masa anónada y que el comercio ha hecho prósperos; los ingenieros, maestros, estudiantes, funcionarios, atraídos por el probable auge minero; los enclenques domésticos de casa grande, de abyecta fidelidad, éstos y otros más trenzados por amor u odio, por sueño y miseria, por ambición y esperanza, en una trabazón crujiente que no se rompe en definitiva ni siquiera cuando las tropas acaban con la resistencia o cuando el nuevo *status* económico se establece borrando el paraíso del patronazgo y la servidumbre considerados naturales. *Todas las sangres* no se distiende al finalizar la última de sus casi quinientas páginas de apretada tipografía —en las que no es raro registrar destiemplos, contradicciones y fallas de redacción y composición que no llega a afectar al conjunto— puesto que el flujo de los sucesos se adivina desenvolviéndose, antes y después de la ficción, en la retorta de la cordillera peruana que con parsimonia cuece individuos y muchedumbres, los ahoga, rehace, lanza y recoge, en una emulsión que Lima indiferente e insensible ignora. De este modo, el libro y la realidad andina se pretencen: aquél mezcla memorias de Arguedas y noticias de la historia reciente; ésta se forma con los acontecimientos reales o irreales a los que la imaginación novelística del autor ha servido de levadura. Literatura y vida, en suma, son una, pues la segunda hace de la primera un momento del decurso de un pueblo que comienza a tener rostro y espíritu porque posee una verídica imagen artística.

<sup>1</sup> Esta y otras declaraciones de Arguedas sobre su reciente libro están tomadas de la entrevista que en el diario “Expreso” de Lima, de los días 25 y 26 de marzo último, publicara R. V.



# Mayim

Por Juan Vicente MELO

Dibujos de Vicente ROJO

Para Alicia Urreta

... corresponde al tipo Anfítrita, que es la hija de las profundidades, ante todo sensible a la magia de la posesión amorosa...

Miró el reloj, se repitió que no debía permanecer allí, sentada, esperando la llamada telefónica, repitiendo aquel viejo, gastado juego que había terminado por resultar aburrido. "Las siete menos cuarto", dijo en voz alta y sintió el leve temblor de los labios, la necesidad de llorar y seguir así todavía quince minutos atreviéndose apenas a mirar el aparato, conteniendo el deseo de descolgar el auricular, sostenerlo entre las manos, pesarlo, apretarlo y recorrerlo de un extremo a otro, rodeando la bocina, siguiendo el cordón, acariciándolo, anudándolo entre los dedos. "Algún día serás blanco", dijo al teléfono, ella, la que emplea una palabra sánscrita como nombre e identificación pero que en realidad se llama de otra manera. Hizo una mueca de fastidio. "Tengo que concentrarme, siempre acabo por pensar en otras cosas". Y decidió continuar la farsa: se abrió un poco más el escote pero no quiso mirarse, avergonzada. "Todavía quince minutos", volvió a decirse y otra vez se esforzó en seguir las reglas del juego repitiéndose que no podía ni (mucho menos) quería llorar porque las lágrimas ya no tienen objeto y (sobre todo) porque disminuyen el ilimitado rencor que deseaba sentir ("porque aún es preciso") acaso como la última y verdadera razón para alimentar un odio completamente ("casi") olvidado, aunque ella misma admita que ésa es otra mentira, que todo lo que diga o piense o sienta es, únicamente, parte del juego, incluyendo la llamada telefónica y la seguridad de esos quince minutos que se dilatan, están suspendidos dentro de ella. Y por eso, lanzar otro vistazo a su alrededor, esquivar la imagen reflejada en el espejo y quedarse viendo el teléfono y acecharlo, aunque el viejo, repetido juego resulte ya aburrido, y hasta atreverse a mojar el pañuelo blanco con saliva y recorrer la limpia negrura tratando de descubrir aquella inexistente gota de polvo, la minúscula mancha que renovaría el pasatiempo ("Tiene que estar sucio, tiene que estar sucio") y no encontrarla y no tener fuerzas para excluir el pretexto, el confuso sentimiento de burla y piedad hacia ella misma.

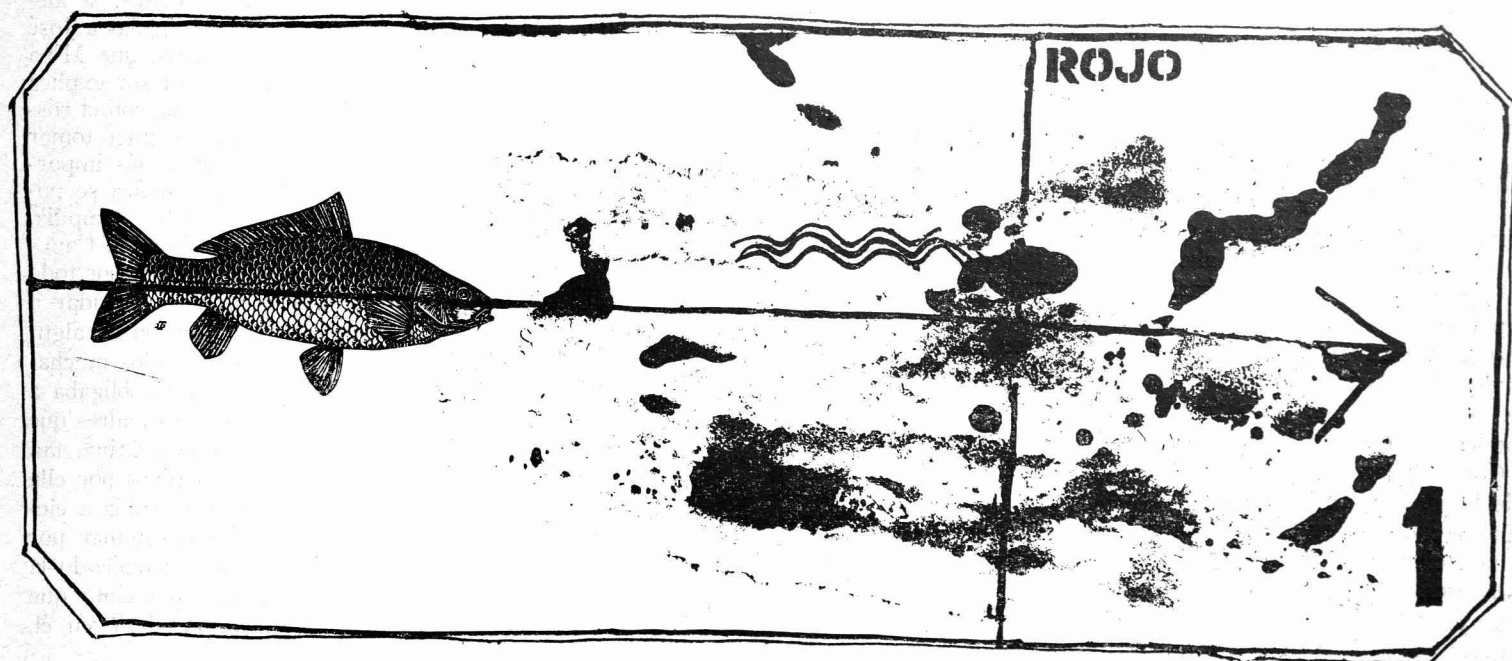
... su verdad amorosa reside en pertenecer totalmente y sin defensas a un hombre y sentir que a través de ese don la humanidad entera la posee...

No sonrió. En otro tiempo hubiera sido el estremecimiento mínimo de los entonces sus labios rosados y siempre carnosos que no necesitaban de pintura, los labios abiertos como si fuera a decir algo: acaso la palabra solamente pensada y detenida en la perfecta separación de las dos líneas firmes, levemente irregulares que sabían guardar fielmente el nombre que entonces decidió que era el suyo y que hizo olvidar el otro, el verdadero:

Mina. En el tiempo, por ejemplo, de los diez y ocho años que una vez tuvo y que se fueron sin que se diera cuenta, ni ella ni nadie ("qué cambiada estás", se repetía frente al espejo, recorriendo su rostro y su cuerpo para asegurarse de que, a pesar de todo, era la misma). O en el tiempo que siguió, cuando supo sonreír abiertamente o quedarse mirando las cosas y las personas con ese aire un poco desvergonzado que tanto molestaba a los padres. Y aún en el tiempo de después, cuando caminaba como tonta, suspirando, soñando, repitiendo el nombre de José Luis. Pero ahora ya no. ¿Cómo sonreír?, ¿de qué manera?, ¿en esta habitación callada, casi oscura, la luz de la lámpara amplificando la negrura del teléfono, proyectando la silueta en la pared y sobre los muebles, modificando la forma y el tamaño, a la vista de aquel enorme, monstruoso, amado e imprescindible juguete que está colocado muy cerca de ella, al alcance de su mano y del que espera el ruido familiar? Es mejor seguir limpiando el teléfono con el pañuelo mojado de saliva, repitiendo una y otra vez "Tenía razón: estás sucio, estás sucio", y anudar el cordón entre los dedos. "Quince minutos todavía", y sentirse asombrada por ser capaz de continuar el viejo, gastado juego que ha terminado por resultar aburrido y preguntarse ¿cómo sonreír?, ¿de qué manera?, ¿así, con esta horrible boca colgante, seca y áspera, que ya no recuerda, ya no ya no ("para mi humillación"), los besos, las mordidas, el roce imprevisto de la lengua y del dedo índice de José Luis?, ¿o tal vez mostrando la dentadura postiza, provocando el dolor de arquear todo el paladar, exhibiendo cínicamente los defectos, las improbables correcciones, el esmerado pero nada eficaz y sí muy caro y doloroso trabajo del cirujano dentista, hombre sabio que nada conoce de la vergüenza de haber visto caer uno a uno aquellos triángulos perfectos y blancos que alguna vez fueron objeto de asombro y envidia y otras muchas veces pudieron clavarse, ávidos, en el cuello, la boca, el hermoso entero cuerpo joven de José Luis?, ¿o provocando la ronquera, el ruido, el gloglogló articuladamente contraído en la garganta, el sonido infamante, el sucio revés de la risa? y preguntárselo al teléfono mientras sigue paciente (arribabajo, derechaizquierda) la inacabable limpieza con la renovada, cristalina gotita de saliva.

... esconde su verdadero, vulgar nombre en la palabra sánscrita que corresponde a su signo zodiacal: Mina, que entre sus diversas significaciones incluye la del número cinco. Parece ser que se trata del signo de la fusión alquímica de los cuatro elementos tradicionales con el quinto elemento, el éter, de esencia más o menos mágica...

Entonces, en el tiempo y cuando en verdad correspondía al tipo Anfítrita, que es la hija de las profundidades, la Venus-



Piscis y la que propicia los afanes de los hombres nacidos bajo el signo de Tauro y más aún los de Escorpión porque con éstos no hay necesidad de hablar y José Luis es Escorpión, entonces, por supuesto, hubiera reído o por lo menos sonreído, aunque, "ya ves", un día como cualquier otro, necesidad hubo de explicar y de solicitar explicaciones, de permanecer atenta al menor movimiento y al gesto más obvio y dedicarse a pensar, ocuparse todo el día en adivinar ¿qué habrá querido decirme?, no lo entiendo, no me entiende, ¿por qué lo hizo o por qué no lo hizo?, ¿tengo necesidad de quedarme callada?, entonces sí, claro, sin remedio, en el tiempo anterior al brusco conocimiento del inicio de la separación, antes de que José Luis dejara de quererla. En el tiempo en que ella tuvo diez y ocho años, por ejemplo, y reía como la cosa más natural y lógica del mundo, acudiendo a todo el cuerpo, como reía al mirar a José Luis acercarse al sitio que ella ocupaba en la fiesta (sentada convenientemente, con las piernas juntas y las manos reposando sobre la falda larga y amplia; ella, con el rostro desconocedor de afeites y peinada con una hermosa trenza), como reía al observar la torpe manera de invitarla a bailar y de admitir ese incómodo apenas sentirse sostenida entre sus manos temblorosas e impacientarse por su miedo porque ya sabe que ha caído en la trampa, que ha abandonado a todas las otras muchachas y que pertenece a ella, por su miedo o su vergüenza o qué sé yo de acercarse la mejilla y de pegarla a su rostro (aunque ella, inventando las primeras señales del juego, le advierta que no le gusta bailar de esa forma, que debe respetarla como se merece); sonreír y hasta reír por los pasos inciertos, el ritmo mal llevado, las palabras apenas escuchadas, envuelta embriagadamente envuelta en el aroma tan dulce de esa loción para caballeros que los caballeros se aplican en la cara después de haberse afeitado (aunque ella le reproche que esas cosas las hacen los muchachos con, por y para otro tipo de mujeres —por ejemplo ésas que están sentadas, mirándolos con envidia y asombro, preguntándose cómo ha podido conquistarlo y cómo ha sido capaz de cambiar a José Luis—, aunque ella le reproche, maravillada ya por el juego, que no es posible admitir sus tímidas caricias, el nunca demasiado lejano acercarse de su cuerpo para encontrar el suyo, intacto, preservado para el que elija como esposo). "No, no puedo saberlo todavía, no estoy segura, necesito tiempo, tengo que pensarlo más", entonces sí, reír abiertamente con el juego de todos los días y con su invariable repetir que no está segura y que tiene que pensarlo más porque el noviazgo y el matrimonio son cosas muy serias y ella no es una coqueta y no quiere engañarse ni (mucho menos) engañarlo a él que tiene tan buenas intenciones y que debe primero terminar sus estudios y comentar con las amigas las caras tontas que acostumbra José Luis porque ella no le permite besarla y por no concederle la mano en la oscuridad del cine, reír con sus cartas idiotas (que todavía guarda y que hasta hace poco tiempo releía con nostalgia) y con sus repetidas declaraciones de amor y los versos que ella aprendió en la escuela y que él asegura haber escrito aunque resultaba fácil comprobar que los copiaba de las más elementales antologías y reírse de los paseos mínimos a la orilla del mar o en la plaza (ella, Mina, discretamente separada de su cercanía; ella, Mina, vestida de blanco y despidiéndose puntualmente a las ocho porque tiene que atender la casa y el trabajo de la escuela y porque sus padres se molestan si llega más tarde; ella, Mina, que no permite —porque es algo prohibido y eso les corresponde a las mujeres destinadas a bajos oficios— el menor roce a sus manos sudorosas y sus labios jamás pintados ni (mucho menos) en el cuello protegido por la rígida tela de la blusa blanca; reír y sonreír cuando espera la puntual visita a la casa y hablan observados por la madre y ella lo despidió en la puerta después de repetirle que todavía no está segura de quererlo; reír con los paseos y los saludos de lejos y su repentina determinación de decirle que sí quiere ser su novia, su esposa y la madre de sus hijos, que sí, ¿por qué no?, y aceptarlo y exhibir su ridícula manera de caminar al lado de ella porque...

... ¿fue por eso —dilo ahora, ya nada importa—, fue por eso o porque aquel otro muchacho, igualmente tonto y ridículo y guapo de cuyo nombre ya no te acuerdas ni te acordarás nunca no se fijó en ti que tenías diez y ocho años y caminabas a las tres de la tarde bajo el sol rotundo cayéndote en los hombros y caminabas a las ocho de la noche moviendo tus caderas sin poder contener el bailoteo presuroso de los pequeños senos? ¿Cómo se llamaba aquel muchacho ridículo y guapo que mirabas de lejos, espiándolo?, ¿qué cara tenía y qué cara podrá tener ahora con sus quiénsabec cuántos años? ¿Ismael? ¿LuisPedro-JuanRoberto? Y repasó, complacida en el engaño, todos los nombres. No. Sólo recuerdo que el día era favorable, martes, que José Luis había nacido bajo el signo de Escorpión y que yo era (soy) Piscis, que él había estado en la playa y que me

gustaba con su camiseta blanca y la dorada negrura de su piel. Y ¿por qué no? Sobre todo ¿por qué no? ... Otra mentira. La decisión obedeció al verdadero principio del juego. Ella dijo: "Tengo que pensarlo, necesito tiempo, no soy una coqueta y, más que nada, no me gusta engañarme, no me gusta (ni quisiera) engañarte. Ser novios y casarse y tener hijos es algo serio, algo para toda la vida". Y José Luis se fue y ella subió a su cuarto.

Y en su cuarto quedarse mirando en el espejo, deshacer lentamente la trenza y cepillarse el cabello y perfumarlo un poco. Luego quitarse los zapatos y substituirlos por otros de tacón alto después de acariciarse las piernas. Y abrirse el escote del vestido hasta que los pequeños senos se asoman, un poco temblorosos. Admirar la hilera de dientes blancos y parejos y sentir cómo se clavan en los labios. Y marcar la negra curva de las cejas, la sombra de los párpados; alargar las pestañas, amplificar el lunar de la mejilla derecha, la roja carnosidad de los labios y, divertida, mirarse transformada. Y todavía mojar con perfume el nacimiento de los senos, las axilas, el lóbulo de las orejas. Y bajar, sin hacer ruido, para que los padres no la vean. Bajar lentamente, moviendo las caderas, acariciándose los muslos. Descubrir la negrura del teléfono (tan igual y parecida a la del cuerpo de José Luis) y acercarse despacio al aparato después de apagar las luces de la sala y de comprobar que ella (en el espejo) ríe, desvergonzada. Y primero limpiar con un pañuelo mojado de saliva el (entonces) indefenso objeto y luego marcar, repitiéndolo con voz baja y ronca, el número del teléfono de la casa en que José Luis duerme y estudia y come y piensa en ella y hace quiénsabec cuántas cosas hasta escuchar su voz y entonces ella, después de reírse un poco, con el primer temblor de manos y un súbito golpeteo en el pecho que, luego, necesariamente tendrían que desaparecer, dijo con voz desconocida: "Habla una amiga tuya. Quiero advertirte que no andes con Mina, que no seas su novio. Es una puta." Y, antes de colgar el teléfono, riendo al escuchar las palabras de sorpresa, los asombrados ¿quién es, qué dice?, repetir: "Es una puta."

... es igual, por haber nacido el mismo día, a Santa Teresa de Lisieux (Luna-Piscis), y a Madame Roland (Sol-Venus-Piscis), y a Miss Clarke (Venus-Marte-Piscis), miembro de la mitología acuática, náyade, ondina o sirena...

Y luego, ¡qué extraño!, el advenimiento del desconcierto, el sentir atracción y repulsión al mismo tiempo, el pensar en José Luis sólo cuando están separados y el querer que se vaya cuando están juntos, y no saber cuándo —el día y la hora exactos, ¿cómo no poder darse cuenta ahora para recordarlo mientras sigue limpiando el teléfono?— admitió que estaba enamorada, para siempre, sin remedio, contagiada ya de esa ridícula manera de caminar y de alzar los hombros, cuando empezó a fumar sólo para expulsar el humo por la nariz como él lo hace todavía e imitó la voz y los gestos repitiéndolos en las noches a solas y contra la almohada, los senos tiernos deslizándose entre sus propias, suaves, calientes manos que ella imagina que son las de José Luis, la fecha irreconocible del primer ritual: levantarse y pensar en él y dormirse, pensar en él a todas horas y en todos momentos, fuera o dentro de la casa, en la escuela donde ya nada pueden enseñarle o en el domingo marítimo, en el acto de peinarse, de ponerse un vestido que tal vez sea de su agrado o de descubrir que cuatro planetas favorables la custodian.

Luego, con los días, el juego fue su sola ocupación. Por las mañanas, en la escuela, descubrió la alegría de poder disfrazar los rasgos de su escritura hasta hacerla irreconocible, la alegría de escribir innumerables pequeñas cartas destinadas a José Luis en las que le advierte, de diferentes maneras, que Mina es una puta, la alegría de escribir mientras el profesor explica algo de literatura o de física o de matemáticas y ella, con el rostro desconocedor de afeites, lo mira atentamente y finge tomar apuntes. A la salida, en un café, elegía las cartas más importantes, las rociaba con gotas de un perfume que nunca se ponía, las cerraba cuidadosamente y, antes de pegar la estampilla, las acariciaba, las apretaba contra su pecho, las miraba. Caminar hasta la oficina de correos representaba el tránsito por todo el centro de la ciudad, dar un paseo por la plaza, saludar a personas amigas de sus padres, rechazar la invitación de algunos muchachos para tomar un café o un refresco (los muchachos que la miraban con ojos indecisos y a los que obligaba a tartamudear o enrojecer; las personas amigas de sus padres que veían en ella a la ideal esposa de sus hijos, a ella, Mina, tan recatada, seria, decente y todos los demás calificativos por ella propagados en razón de su actitud como mujer decidida a elegir el esposo merecedor de su cuerpo intocado), caminar por las calles abrasadas por el sol de verano y subir, deteniendo la prisa, las escaleras que conducen al pequeño, feo recinto que alberga la distribución de la correspondencia postal. Y en él,



después de contemplar las pequeñas perfumadas misivas anónimas, dedicarse a ver y clasificar las personas que van a lo mismo y que en los ligeros, limpios sobres han guardado las respuestas o preguntas definitivas, el te quiero o el me es imposible, el ven a mí o el es demasiado tarde, el etcétera o el etcétera. Y ver y sentir cómo resbalan —“tan rápidos”— por la pequeña hendidura. Y escuchar, asombrada, el breve, minúsculo ruido, en el fondo invisible.

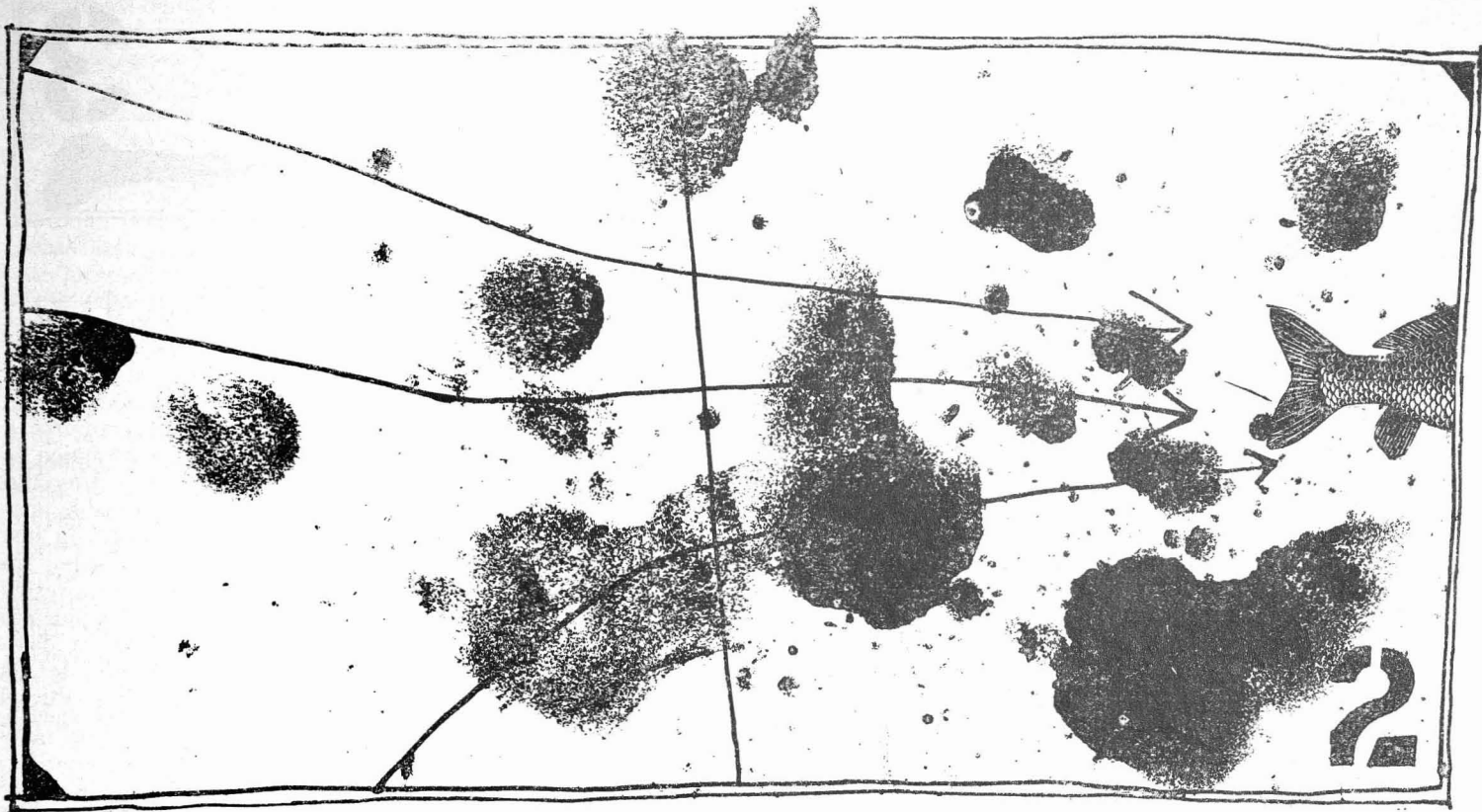
Así continuaban las reglas del juego: regresar a la casa, en sentido inverso, repitiendo los mismos gestos e idénticas palabras. Llegar a la casa y besar las nunca bien rasuradas mejillas del padre y la perdida suavidad de la frente de la madre y sonreír frente a ellos devorando la comida y acostumbrarse a la no impaciencia pensando en todo el tiempo que falta para que ella vuelva a llamar por teléfono después de haber estado, sola, en su cuarto vistiéndose y pintándose como una puta. El tiempo que falta para que ella contemple, maravillada, el hermoso, negro, acaso sucio teléfono y decirle “Aquí estoy, espérame un momento, no te desesperes”, decirle eso furtivamente mientras se mira en el gran espejo de la sala oscurecida y ahí está su figura, sus afeites, la gran sombra extendida bajo los párpados, el lunar amplificado, la falsa rotura del mentón y sus pequeños —luego dóciles— senos asomando desvergonzados en el escote del vestido rojo.

Y la hora llega: entonces, Mina, la que oculta su verdadero nombre, sube a la recámara y se disfraza lenta y cuidadosa-

sillón, ella Mina, pálida alisándose la falda, mirándolo como si fuera una tonta. Y sonreír y hasta reír después cuando se le ocurrió que el juego podría interesar a otras personas y decidió hablar a esas respetables personas advirtiéndoles que Mina era una puta. Y habló a otras más y a sus mejores amigos y al presidente municipal y a sus padres. (“Perdone, señor, pero me creo en la necesidad de advertirles que su hija es una puta”). Una puta: ella, Mina, que no concede la mano en la oscuridad del cine y que no soporta la breve y tímida caricia de la mejilla de un hombre contra la suya, tibia, blanca, levemente sudorosa.

El juego perfeccionado hasta el día en que José Luis dejó de mirarla como si se tratara de comprobar que tal situación no puede ser cierta. Y en la tarde calurosa, preparada, sentir la aproximación de su cuerpo y su rápido, doloroso, definitivo clavar en él su cuerpo de ella. Y el morder, succionar, destruir todas las pequeñas, húmedas cosas que ella ha decidido dejar intactas para el que será el elegido esposo. Y sentir el breve, caliente desasosiego y contribuir a la mordedura y la succión y la lenta —nada cuidadosa— entrada del otro en ella. Y el sentir el agradecimiento y atreverse a pensar —como, tal vez él lo pensó— en la retribución, el pago, el justo pero nada exacto honorario. El entero hermoso cuerpo de José Luis moviendo e inventando su entero hermoso cuerpo joven de puta.

Ah, ah, ah, el sonido impuro, las eses resbaladas, las sílabas rotas, ah, y el nudo en la garganta, “quince minutos”, no corre



mente. Acaso los padres han salido o hacen el amor o discuten de los pequeños y ridículos problemas que ella ocasiona. Lo cierto es que baja las escaleras, despacio, moviendo todo el cuerpo y acariciándose los muslos cubiertos de medias negras o los senos abiertos a imposibles miradas. Mina, la que logró esconder el nombre cierto y ahora, en ese momento, es otra y mira el teléfono y lo acaricia y lo limpia y sabe que a esa precisa exacta hora es, ya, parte del juego, y que se admira en el gran espejo de la sala para comprobar que es una verdadera y decidida puta y luego marca, repitiéndolo con voz ronca, el número del teléfono de la casa donde José Luis la espera, impaciente. “¿Quién es, por qué dice eso? Mentira. ¿Quién habla?” O no la voz de él sino la voz de la que debe ser la madre, la que debe ser la hermana de José Luis y que acaba por quedarse en silencio porque han recibido los anónimos dirigidos a todos los miembros de la desconocida familia. La duda, la rabia, la inquietud, la nosequécosa terminó un día en la oreja de José Luis que esperaba la llamada y la diaria entrega de la pequeña misiva en la que se indicaba que Mina, la perfecta, era una puta.

Entonces sí, sonreír y hasta reír después de colgar el teléfono o de escribir la carta y ya en la cama, a punto de dormirse, después de la rápida caricia, pensar en el día siguiente, en la precisa exacta hora destinada —por ella— a la visita familiar de José Luis y en el verse, imaginarse sentada en cómodo

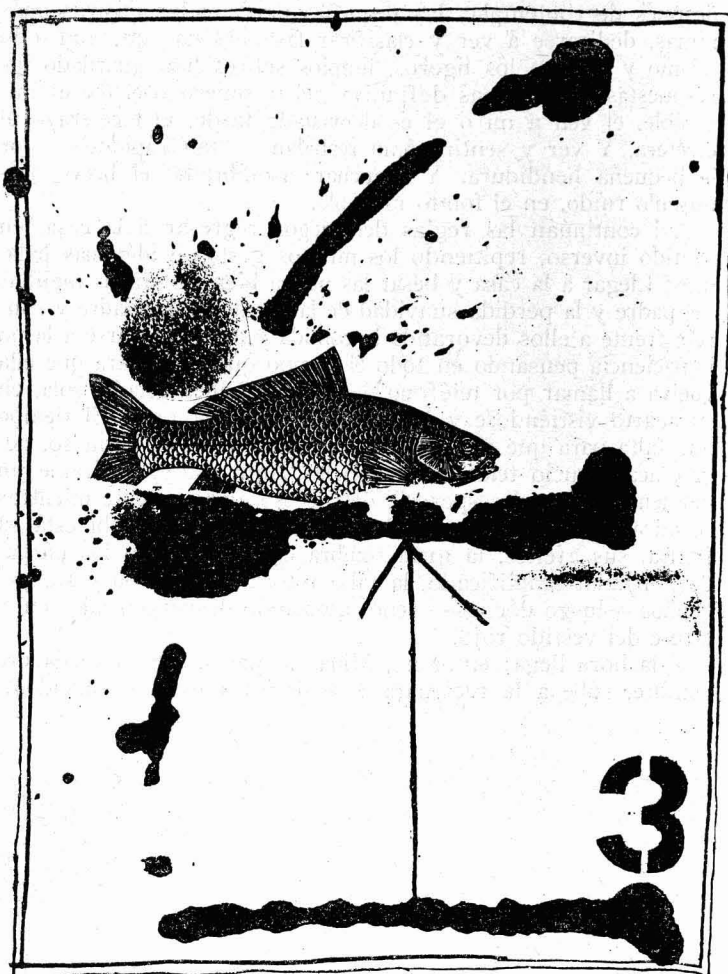
el tiempo, detenido al fin torturándose, matándose, rejuveneciéndose, logrando que vuelva a ser la de entonces (aunque no puedo y sobre todo no quiero reírme), logrando otra vez la de entonces —y única posible— manera de estar enamorada de José Luis. Ni las adivinatoras de cartas, las recomendaciones de las damas que otorgan consultas sobre asuntos de amor, los buenos y malos consejos, nada para evitar (después de todo y aunque el juego esté gastado por los repetidos años) la llamada, ese desear que no escuche el ruido del teléfono, el mirar el aparato que se ha convertido en enemigo nunca sucio, conservar el silencio, la luz de la lámpara y, al mismo tiempo, desear que ya, al fin, el reloj marque las siete de la noche, que se vayan volando los quince minutos, rápidos hasta mañana, volando, y que ya sea mañana porque no se puede, es injusto, deshonesto seguir así, clavada en el incómodo asiento, no llorar, no permitirse ese desperdicio (porque después de todo, convéncete, es falso y ya no sientes la humillación, la afrenta), no reconocer la terrible necesidad de aliviar la tortura del nudo en la garganta, ya no poder imaginar a José Luis saliendo a la hora prevista, saliendo del elegante despacho después de arreglarse el nudo de la corbata, de arreglarse el cabello que nunca consiguió caerse a pesar de los prematuros signos de calvicie y de arreglarse el nudo de las correas de los zapatos, ese José Luis que no siente el nudo que yo tengo

en la garganta, ese José Luis tan distinto que creyó (y por eso se enamoró) que yo era una puta y que al poco tiempo quiso (o tuvo. Quiero decir: sintió la necesidad de) casarse conmigo y me condujo vestida de blanco a una iglesia mientras yo era la reina digna del homenaje que un hombre puede destinar a la mujer propicia —por condición o buena voluntad— a los más bajos oficios, a mí que supe acercarlo y guardarlo dentro o fuera de mí hasta que un día conoció a la auténtica, indisfranzable puta y en ella advirtió la verdad y el saber de mi olvido, ese José Luis de ahora que ya no quiere (porque no lo desea) ser mi esposo, cada vez más joven, siempre sonriente y siempre con los ojos brillantes de una nueva (para mí) desconocida alegría, que baja la escalera, ágil y despreocupado (después de cumplir los yasemeolvidaron quiansabecuéntos años, para mi humillación y vergüenza), que baja las escaleras sostenido por sus piernas duras, envuelto en el estrecho pantalón que va a quitarse dentro de poco, la piel de la cara suavizada por la frescura de la loción para caballeros, aquella la misma exacta que decidió ponerse a los quiansabecuéntos años en que tuvo bigote y mínimos indicios de barba — y que yo toqué, recorrí, acaricié, con mis falsos dedos de puta.

José Luis ahora subido en el coche, apretando el acelerador una y otra vez porque tiene la manía de acelerar el coche antes de encender la marcha y ahora (“J-o-s-é—Luis”) tranquilizado por el ruido familiar de tu yanomeacuerdo marca de coche que se introduce en tus oídos, tú, balanceando la mano, primera-segundatercera, y que sale, corriendo, por el solitario centro de la ciudad, que tú que ya que no que no es posible detenerse, que no hay luces rojas de semáforos que perturben la uniforme velocidad de la carrera, que ahora transcurre por el malecón solitario (incapaz de contemplar la tranquilidad de la bahía, el suave balanceo de los —pocos— barcos extranjeros allí enclavados, demasiado tiesos, momentáneamente desprovistos del excesivo peso y en espera de otro, agradablemente amable, incapaz de mirar y adivinar las banderas que casi no se mueven y de identificarlas con el país en que desearías vivir), José Luis que da una vuelta y otra sin que rechinen las llantas porque la gasolina, el agua, el aceite, la presión de las llantas y todo lo que necesita un automóvil está correcto, en su sitio, en medida y proporción convenientes y calculados con criterio científico para seguir el camino inevitable (“desde hace yanomeacuerdo-cuántos años”) que conduce por toda la orilla del mar hasta enfrente de la pequeña, multicolor casa y ya el ruido sonándose aquí, en los oídos, el ruido que se acaba para dejarse escuchar en el cuidadoso relajarse de todos los músculos de José Luis que detiene la carrera.

En los primeros tiempos —“Pero tienes que concentrarte: siempre hablas de otras cosas. Piensa cuando te casaste con él”— tuve el deseo de salir a la puerta, correr hasta el despacho y detenerme a media calle abierta de piernas y brazos, de gritar: “No te vayas, ayas, yas. Si ella es tu puta yo también lo puedo ser. No te tengas lástima yo también lo puedo ser” e interceptar las luces, desviar la línea recta, modificar el trayecto, obligar a la máquina a enfrentarse con su débil, minúsculo cuerpo verdadero y así, únicamente de esa manera, detenerlo y recordarle el tiempo en que ella, Mina, era capaz de reírse ruidosa y limpiamente, sin dentaduras postizas y sin dolores en el paladar, reírse de sus cartas y sus torpes palabras de amor, de su especial forma de bailar y caminar, de esos poemas que ella aprendió en la escuela (“Pues bien, yo necesito decirte que te quiero”) y que él aseguró haber escrito en interminables noches de vela por culpa de su estar pensando y de su no estar segura y de esa horrible voz que le advertía, viva voz o por voz carta, que ella, la Mina que yo quiero, es una puta. Pero nunca salió a la puerta porque se sintió avergonzada de suponer que su cuerpo podría ser arrollado, aplastado por ese automóvil que conoce el camino— después de tantos, demasiados años— a la orilla del mar y que no existe obstáculo alguno para detenerlo, el automóvil grande elegante blanco que lleva después de yanomeimportaquiansabecuéntos años a José Luis, todas las noches, a esta misma exacta hora, a la casa de la verdadera puta.

Ella, Mina, se esfuerza por limpiar el teléfono. Se atreve a pensar en los muchachos que la codiciaban. Recuerda las furiosas, exigentes, insaciables solicitudes de José Luis. Recuerda su cuerpo disfrazado para tales ocasiones y los escenarios —oídos de lejos— en que tales actos se realizan. Se solazaba en el falso maquillaje y en su (después de todo) breve coqueteo. Se pierde en esa fusión, en sentirse poseída, violada, recompensada por la humanidad entera. Se repitió: “Luna-Piscis, como Santa Teresita del Niño Jesús”. Y no se sintió tranquila porque el juego resultaba, ya, viejo, aburrido.



¿Qué pasó entre el día del matrimonio y el día que descubriste el principio del alejamiento? No quiero, no puedo contestar. El teléfono está sucio; eso es lo único que importa. Me vestí de blanco y tuve lo que tienen las que no conocen lo que conocí antes. Mi vida fue el hermoso, moreno entero cuerpo joven de José Luis. Limpié el teléfono y otra vez empecé a advertir a los amigos que Yo era una puta. No faltó quien se riera (o sonriera o colgara, fastidiado, el teléfono). No faltó ocasión para que yo mirara ese horrible, inmenso, amable aparato negro y que lo limpiara con un pañuelo mojado con una espesa (pero clara) gotita de saliva. Pero, en ese tiempo, sin saber por qué, dejé de reír y los dientes sufrieron un progresivo tránsito de aflojamiento y me sometí a raspaduras y quemaduras y a esmerados pero nada eficaces y sí muy caros y dolorosos tratamientos y se inició el largo peregrinaje de las adivinatoras del futuro y de las consejeras del amor. Fue el tiempo de la gordura, de los dientes postizos y del advenimiento de la única verdadera, envidiable puta.

¿Por eso? Acaso. Me empezó un ilimitado rencor. Ya no es posible sentirlo porque el juego ha durado demasiados años y se ha repetido mucho. Me casé con José Luis un día. Era un día hermoso. ¿Cómo no recordarlo? Esa noche, en el hotel de veraneo, me tuvo (y yo me comporté) como lo que él, después de todo, veía en mí. Él no terminó sus estudios pero tuvo mejores cosas y yo empecé a tener miedo porque, después de todo, exigía y admiraba de mí lo que yo no era. Se le ofrecieron oportunidades dignas de atención y estudio en el mismo tiempo en que tuve que someterme, dócil a sus abrazos. Después de todo, ya nada importa. Un día —para mi humillación— se me cayeron los dientes y supe que había envejecido.

... el tipo Anfitrita debe dudar de esos hermosos amores, demasiado hermosos para ser ciertos. Debe dudar de esas insensatas pasiones, demasiado insensatas para ser ciertas. El tipo Anfitrita es una buena esposa, capaz de gran devoción, de perfecta abnegación, hasta de un excesivo espíritu de sacrificio. Su bondad no conoce límites: no le impidan otorgar caridad al menesteroso; permítanle la adopción de un gato callejero...

“Todavía quince minutos y el teléfono nunca estará completamente limpio hasta que sea un teléfono blanco”. Pero antes de que eso sucediera existió el tiempo en que supo reír. Los días y las noches que precedieron a su matrimonio y en que ella, Mina, era llevada a un hotel o a un *courts* después de los necesarios, molestos preparativos. Los días y las noches en que ella adivinó (“para mi humillación”) que José Luis cono-



cía a las putas y que por, para y en ellas vivía. Que una cosa era el juego inofensivo y otra la sucia forma de realizarlo, aunque se sintiera feliz, embriagadamente feliz (como se sentía al aspirar la fresca loción que José Luis se aplicaba en la cara después de haberse afeitado). Existió el tiempo de regresar a la casa y de despojarse de su vestido de señorita para salir a la esquina, disfrazada con el vestido abierto y desde una farmacia o una tienda de abarrotes hablar por teléfono a sus asombrados padres que nunca le dijeron nada o a la aburrida familia de José Luis que invariablemente interrumpía sus noticias. Existió el tiempo en que ella comprendió que deseaba ser la respetable esposa de José Luis, madre de varios, hermosos y llorones niños, que concede el placer de aceptar su nocturna compañía únicamente en razón y por motivo de la maternidad. Hubo el tiempo en que ella, Mina, supo comportarse como una señora destinada a más altos oficios. Hubo el tiempo en que José Luis dejó de ir a los burdeles porque en ella encontraba la total felicidad.

"Quince minutos todavía", se repitió, aunque ya no fuera cierto porque el reloj marcaba las siete de la noche. Y la espera concluyó, como todos los días, con el rostro lleno de ridículos afeites, la boca desfigurada, el rojo viejo vestido, los ojos agrandados por sombras aceitosas, el cigarro temblando entre los dedos y el teléfono al lado, el limpio negro terrible aparato que empieza a sonar.

Se sintió feliz de escuchar el "clic", de saberse sola y rodeada de silencio y de oscuridad, totalmente dueña de la sala, de los muebles, retratos, el techo y la escalera que conduce al piso superior, a su recámara y a la que una vez iba a ser la de los hijos que soñó con José Luis y que no tuvo, la recámara que decoró con animales y florecitas y personajes de los dibujos de Walt Disney (porque así lo habían hecho las amigas que tuvieron hermosos y llorones niños), reina de la casa enorme y solitaria, posesión perfecta, refugio seguro, torre, castillo, dueña de todos los secretos, de los ruidos nocturnos y los rincones, de las adivinaciones, de los invisibles lugares donde jamás llega la luz, ella, la que amó José Luis en un tiempo y que luego cambió por la verdadera puta —la mujer destinada a ese sagrado oficio que él practica alegre, devota, maravillosamente. "Clic", el mínimo ruido entrando por los oídos, provocando el cierre de los párpados, el lento acomodo en el sillón y la voz que empieza a contarle, disimulada por un pañuelo o por la palma de la mano, la voz que se dice amiga, exactamente igual a como ella jugaba en otros tiempos, que José Luis ha bajado la escalera del despacho, que ha subido al coche, que ha salido, que el reloj marca, puntualmente, las siete.

Escuchar el relato de todos los días después de quiescencia cuántos años y no contestar nada. No sentir el (gastado) viejo rencor. No sentir la envidia, el ¿por qué no soy yo la que está entre tus brazos? Sólo llenarse de palabras disfrazadas y respirar tranquila cuando supone que el coche se ha detenido frente a la casa en la playa y que ella, la otra, la que no tiene necesidad de vestirse de puta y de actuar como tal, la por siempre desconocida, la por siempre triunfadora, lo espera sonriente y lo besa en la nuca y en los labios con unos labios que ella (acaso) alguna vez tuvo, y lo muerde en la nuca y en los labios con unos dientes objeto de admiración y envidia. Escuchar el relato y tratar —únicamente— de pensar en otra cosa: en el ilimitado rencor que ya no puede sentir, en el ridículo disfraz, en el aburrido juego, en el no desear saber quién puede corresponder a la voz que le cuenta esas cosas. Ya está: pensar en que el teléfono tiene que ser blanco, que hay que añadirle varios metros de cordón a fin de pasarlo en las manos por toda la casa y de tenerlo siempre cerca y de colocarlo en cualquier sitio, en hacer de él su esclavo como en otro, venturoso tiempo.

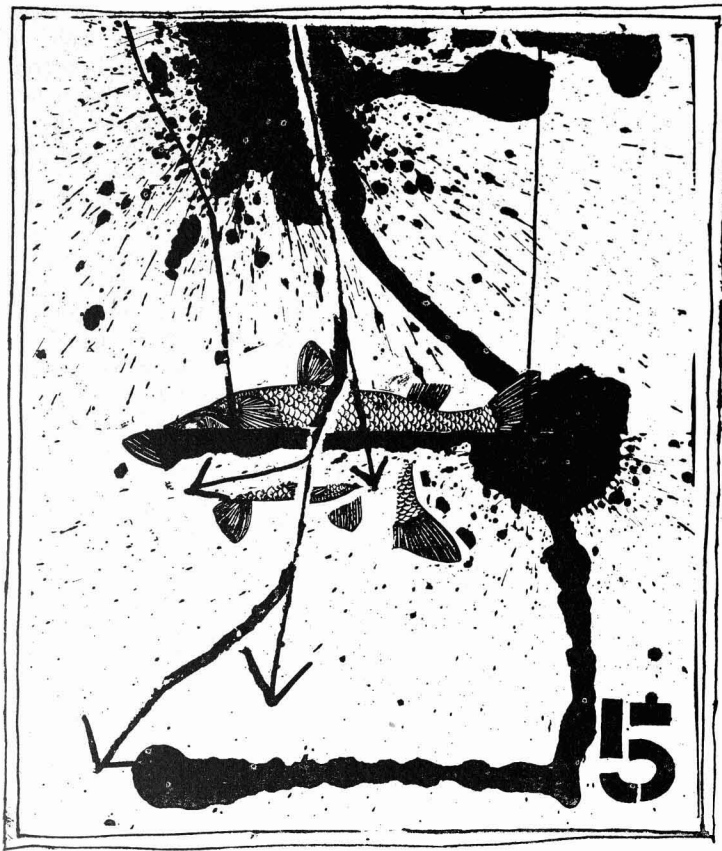
Ahora hay que colgar el teléfono después de haber oído todo. Subir las escaleras, tenderse en la cama. Ahora —dirá en voz alta— está con ella, sobre ella, buscándola. Ahora, en este preciso exacto momento, estará confundido con ella. Ahora ya no, porque el tiempo camina para los dos, no para mí. Ahora, José Luis fuma el último cigarro. Se dicen las mismas cosas de costumbre y él la besa, de nuevo, sin ganas. Pero ella, la desconocida, sabe su oficio. Lo atrae. Él está en ella, por ella, para ella. Ya es la hora de salir.

Entonces, se levanta de la cama correctamente arreglada y se mira en el espejo. Corrige algunas sombras de la cara, amplifica o disminuye otras. Cansada, baja las escaleras sabiendo que no tiene necesidad de disimular el posible ruido que (acaso) suscitan sus tacones altos. Se acaricia, mecánicamente, los muslos y los senos gordos y caídos. Ya en la calle, continúa el nuevo juego que nunca consiguió divertirla: camina, sin

pensar en nada, un poco asustada por los ruidos y las luces verdosas. Admite otra vez que su historia no tiene nada de excepcional y que muchas mujeres más (acaso todas) la sufren y salen de ella perdedoras. Camina, indiferente a las nunca codiciosas miradas de los escasos paseantes y llega, al fin, al pequeño, cómodo café en el que el muchacho toma café, un panecillo, un vaso de agua, fuma dos o tres cigarros y lee un libro o el periódico y termina por irse, saludándola demasiado respetuosamente sin advertir su vestido rojo y su escote, sus labios pintados y su indiscutible figura de puta, sin preguntarse quién es, qué quiere de mí y qué hace, saliendo del pequeño, cómodo café con una mínima sonrisa y sin grandes muestras de cortesía, el muchacho que tal vez se parece al yanomeacuerdo cómo se llama y que vigilé, ávida, a todas horas en el tiempo en que tuve diez y ocho años y en que él no se fijó en mí, este muchacho pálido y delgado, ¿cuántos años podrá tener?, que después de quiescencia cuántos años llega al café y toma café, un panecillo y un vaso de agua, lee un libro o el periódico, está cada vez más pálido y delgado, debe ser un estudiante o un poeta, que va al café aunque haga frío o calor o esté lloviendo y que al salir saluda a Mina sin darse cuenta de que ella le puede ofrecer la ternura que él ("seguramente") va a buscar con las putas.

Ya está el nuevo juego: idéntico al descubierto el día vergonzante en que estuvo segura de que José Luis ya no era suyo porque simplemente era de otra. Entra en el café, se sienta en la mesa de costumbre y pide las cosas de todos los días. El muchacho llega y ella intenta la sonrisa con que pretende saberse vengada, ya no objeto del engaño sino igualmente capaz de él, a sus años y con su gordura y el dolor en el paladar y el esmerado pero nada eficaz trabajo del cirujano dentista por disimular la lenta, inexorable caída de los hermosos, perfectos triángulos blancos que una vez, hace mucho tiempo, fueron objeto de admiración y envidia, en el tiempo en que supo exhibirlos en la sonrisa. Solicita a la amable mesera lo de costumbre: café y panecillos y, luego, un vaso de agua para disimular el gusto que se queda en la boca, solicitarlos y deglutirlos al mismo tiempo que el muchacho (que cada vez está más pálido y delgado y que nunca deja de asistir, puntualmente), imitando y repitiendo sus movimientos, sus reposos. Ya está: piensa en José Luis dormido, roncando, fatigado del abrazo de su puta. Termina el juego: el muchacho se levanta, puntualmente, a la hora prevista, en el preciso exacto momento en que José Luis debe despertarse como si nada hubiera pasado y la saluda con aquel apenas levantar la mano y aquel apenas ("triste") sonreír. Y ella también se atreve a la sonrisa, no tímida sino tranquila, sin mostrar demasiado el desperfecto de la ruina de sus dientes, abriéndose un poco el escote, limpiando disimuladamente la gota de agua o el minúsculo pedazo de pan





que se quedaron detenidos en sus labios. El muchacho sale del café y Mina lo sigue, de lejos, desconocedora de miradas ávidas.

Luego, llega a la casa, bebe con desgano el vaso de leche y deja intacto el sandwich que ella preparó para José Luis. Comprueba que el teléfono está ahí, mínimo, casi invisible, descansado, tranquilo. Lo acaricia, levemente. Recuerda los tiempos en que tenía que salir, presurosa, a la calle, y hablar con voz disimulada a José Luis ("porque mi madre también ocupaba, en no sé qué cosas, el teléfono"). Recuerda los tiempos en que tenía que esperar, en la farmacia o la tienda de abarrotes, que otros dejaran de hablar tonterías y miraba angustiada el tiempo que pasaba y se repetía que José Luis no iba a esperar esa noche. "Ahora serás blanco y tendrás un cordón infinito que te permitirá pasearte por toda la casa". Lo besó. Sin mirarse en el espejo —sería una vergüenza más— subió las escaleras y esperó que José Luis llegara, tomara el vaso de leche o comiera el sandwich y que su cuerpo cansado se colocara al lado del suyo después de escuchar las disculpas, el relato mentiroso de siempre y las buenas noches. Luego, sintió el ritmo tranquilo de la respiración y se preguntó en qué ocuparía todas las horas de mañana para esperar, quieta y confiada, las nueve siete de la noche y la llamada y la otra vez confirmación del engaño y ese su subir las escaleras, agotada después de caminar de la casa al café y del café a la casa sólo para ver al muchacho y pensar que va a burdeles donde las putas no pueden otorgarle la ternura que ha guardado, intacta, para él; subir las escaleras y de todos modos saberse única dueña de la habitación inaccesible y de su cuerpo muerto, viejo, seco, poseedora de los fragmentos de sábana que ella eligió para reírse donde él no pueda escucharla y donde ella sea incapaz de mirarse.

Se acercó a José Luis y extendió su cuerpo al lado del suyo, el su cuerpo disfrazado por un amplio camión y protegido por sábanas blancas. Soñó.

El nuevo juego consiste en el sueño: todos los días, Mina sueña que ha estado en la playa, que ha sido fecundada, milagrosamente salvada del agua para encarnarse en un hermoso niño llorón que ocupará el cuarto inservible, las tardes inútiles. Sueña que cuando era niña alimentaba palomas y que ahora el hijo será una paloma gracias a que ella ha estado unida al muchacho pálido y delgado por una gozosa e innumerable lluvia de oro. Sueña que pronuncia, torpe, dulcemente, el nombre del muchacho que asiste todas las noches, después de las siete, al café, el muchacho mojado de lluvia o de sudor, a quien nada impide tomar el café y los panecillos y el vaso de agua mientras lee un periódico ("¿qué leerá?"), el muchacho que la saluda en el preciso exacto momento en que él, José Luis, se despide de su puta. Sueña que el muchacho no es el del café, ni aquel otro de cuyo nombre ya no se acuerda y al que espiaba, ávida,

porque, en verdad, le gustaba; sueña que el muchacho es José Luis y que José Luis la mira cómo se arroja al agua y ella nada, alegremente, buscando la secreta fecundación y cómo José Luis contempla la manera que ella ha adquirido por su oficio de puta de extenderse en el fondo, en el total silencio. Y José Luis contempla, de lejos, cómo ella, la del nombre verdadero nunca pronunciado, se habitúa de diferente manera a reír y empieza a enumerar los trabajos favorables, los sitios seguros. Y sueña que José Luis repite el verdadero, impronunciado nombre de ella y ella lo mira, asombrada, reconquistada, otra vez sonriente y hasta riendo y que decide que, en ese momento, se inicia su total y lenta disolución. Y sueña que José Luis asiste, maravillado, al excepcional espectáculo. Cae sobre sus dos cuerpos el derrumbe de los cinco cielos. Él se convierte en foca y reclama el hielo, el lugar nunca visitado pero en el que la fecundación es sencilla. Ella ocupa la superficie sur del rostro y decide incorporar a la domesticación de su oficio de puta una serie de objetos preciosos.

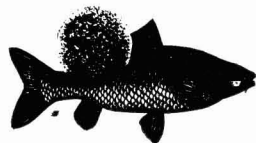
Al día siguiente, Mina despertó sobresaltada y con dolor de cabeza. Miró el cuerpo de José Luis y se vio, desnuda, en el espejo. Pensó en el muchacho del café y decidió no verlo más, con la condición de tener un teléfono blanco. Vio sus senos flojos, colgantes, las manchas oscuras en el vientre, el cabello desordenado que dejaba asomar hilillos blancos. Pensó que, sólo así, José Luis y ella conocerían el verdadero orden matrimonial y que después de abrazarse se retirarían, prudentes, al sitio que les corresponde en la cama. Volvió a mirar el cuerpo joven de José Luis y se repitió que debería estar soñando en antiguas embarcaciones. Ella —cuyo verdadero nombre no se puede divulgar— permanecerá desnuda, frente al espejo y empezará a reírse hasta que se vea obligada a recoger los dientes falsos que se dispersan, opacos, sobre la sábana fría.

—Buenos días —dijo él, despertándose, fingiendo aún el sueño olvidado (altas y hermosas embarcaciones que conducen a países inexplorados).

—Buenos días —dijo ella, cuyo nombre no importa. Buenos días y dice y repite mientras baja la escalera y se queda contemplando el teléfono negro y se acerca para acariciarlo y se atreve a la contemplación, al furtivo beso, a la primera limpieza. José Luis baja también y toma, rápidamente, el café caliente y el panecillo (de la misma manera que lo hace el muchacho pálido y delgado que ya no ya no quiero ver "para mi humillación y vergüenza") y toma el vaso de agua para disimular el gusto que se queda en la garganta y José Luis se va y ella se queda mirando el teléfono y empieza a marcar casuales números y a inventar nuevas, distintas, perfeccionadas, cansadas voces. Y entre un número y otro, Mina desliza por el teléfono el pañuelo mojado con la mínima gota de saliva hasta que se siente cansada y comprueba que todavía le faltan muchas (demasiadas) horas para que suene la llamada, para que cesen los ruidos de la calle, se instale el inmutable silencio, el primer signo de muerte. Entonces (ahora, es el tiempo), empieza a caminar por toda la casa, abrazada del teléfono, entona en voz baja el nombre de José Luis como si fuera plegaria o canción de cuna o el descubrimiento del verdadero nombre del muchacho del café. Entra en el cuarto que hubiera podido ser el de sus hermosos llorones hijos y descubre una vieja amarillenta fotografía en la que Mina es joven y se alisa la falda y está peinada con una hermosa y larga trenza y sonríe al fotógrafo. Entonces, con el pañuelo blanco, apenas mojado de saliva, inicia la destrucción de los ojos, la boca, cabello que una vez tuvo. Borra, definitivamente la sonrisa. Ya no queda nada.

Después, abre el gran ropero y empieza a purificarse con el vestido de novia. Entona una marcha nupcial y se imagina del brazo del muchacho que asiste puntualmente al café. Repasa todos los nombres: IsmaelPedroJuanRoberto. Complacida en el engaño, se contempla en el espejo. A pesar de los dientes postizos, de su nunca reír, de la gordura, de la llamada telefónica que la espera, Mina se ve bonita.

... la única palabra que le corresponde para ser nombrada es su verdadero nombre: Mayim, que en hebreo significa Agua...





# La *Vida nueva* y la literatura mística de los siglos xiii y xiv

Por Vittore BRANCA

Los estudios y la crítica alrededor de la *Vida Nueva* han tenido el privilegio —único en el ámbito dantesco— de poderse referir a un texto crítico seguro: el que fijó magistralmente Michele Bardi en las dos ediciones de 1907 y de 1932 (Florencia, Ed. Bemporad). Pero la categórica autoridad del maestro de la filología italiana, si bien llena un objetivo en la crítica textual, no ha podido sin embargo responder a todas las dudas y suposiciones divergentes sobre los tiempos y sobre la composición de la obra.

Como es sabido, en un capítulo del *Convivio* (II, 2 1-5), Dante, al hablar de la “mujer gentil” hacía quien después de la muerte de Beatriz habría dirigido su atención, escribe: “...aquella mujer gentil de quien hice mención al final de la *Vida Nueva*...”. Pero resulta que en los cuatro capítulos finales de la pequeña obra ya no se habla de la “mujer gentil”, sino que están totalmente dominados por Beatriz, y en el último es muy clara la alusión a la *Comedia*, que seguramente no podía haber sido concebida en los años anteriores al 1295, a los que se refiere la acción de la *Vida Nueva* y en los cuales se sitúa tradicionalmente la obra.

La probabilidad de una reelaboración de la *Vida Nueva*, especialmente en su parte final y en los años que inmediatamente precedieron la composición de la *Comedia*, fue propuesta por primera vez por Luigi Pietrobono,<sup>1</sup> y rechazada decididamente por Barbi<sup>2</sup> y en general por la más ortodoxa crítica dantesca hasta Domenico de Robertis.<sup>3</sup> Pero las documentaciones y las razones de Pietrobono volvieron a ser vigorosamente reafirmadas con nueva documentación, con sistemáticos argumentos, con precisa computación de las objeciones de Barbi, por Bruno Nardi.<sup>4</sup> Dentro de los límites propuestos por Nardi —es decir, dejando fuera las interpretaciones novelescas o esotéricas— esta hipótesis parece difícil de refutar; sin embargo, ha vuelto a encontrar opositores en las obras de dos estudiosos muy serios.<sup>5</sup>

En estas dos posiciones se reflejan las dos direcciones en las que se ha desarrollado la crítica más autorizada a partir del centenario dantesco de 1921.

Por una parte, se ha tratado sobre todo de identificar y de definir el sentido literario de la *Vida Nueva* —especialmente como “primera obra” en el ámbito del “Dolce Stil Nuovo”— como experiencia de cultura y de estilo. Es la dirección señalada —fuera de las poco felices y mortificantes páginas limitativas de Benedetto Croce— por Barbi, con mucha autoridad, desde su primera edición y desde sus primeros estudios, y seguida —en diferentes planos— por varios autores italianos y extranjeros.<sup>6</sup>

En la otra dirección, se ha tenido empeño en captar la continuidad ideológica y espiritual que va de la *Vida Nueva* al *Convivio* y a la *Comedia*, refiriéndose para ello a las grandes tradiciones literarias, filosóficas y místicas que estuvieron presentes y que inspiraron esta breve obra de Dante. Tales intereses inspiraron a algunos de los más geniales críticos extranjeros, como Auerbach, Gilson, Sporrer, Bezzola, Curtis.<sup>7</sup> Junto con éstos fueron también fundamentales, los aportes ya citados de Pietrobono y de Nardi, a los que siguieron nuevos estudios, tanto en el plano lingüístico como estilístico.<sup>8</sup>

Schiaffini y Leo Spitzer —volviendo a tomar sobre otro registro las conclusiones de un viejo libro de Marigo<sup>9</sup>— insistieron a través de un agudo análisis en subrayar que la tradición de lengua y de estilo de la que depende la *Vida Nueva* es en gran parte la tradición de la literatura mística y en general religiosa. Y la tesis fue exasperada por el atrevido estudio de Singleton, que llegó a proponer, si bien en un plano analógico, la identificación de Beatriz con el mismo Cristo.<sup>10</sup>

Estas interpretaciones un tanto forzadas se justifican por el olvido al que la tradición mística había sido relegada por los estudiosos de la *Vida Nueva*, atentos únicamente a experiencias importantes sí, pero no exclusivas: es decir a la tradición lírica y cortesana provenzal, francesa e italiana; a la experiencia de Guinizelli y de Cavalcanti, y a las sutiles argumentaciones de los tratadistas clásicos y medievales sobre la amistad, desde Cicerón hasta Santo Tomás.

Pero hoy es ésta la dirección más fecunda de la investiga-

ción; sobre todo si se abandonan las referencias un poco abstractas y genéricas (que aluden con frecuencia a textos que seguramente no conoció la limitada cultura juvenil de Dante) y las deformaciones y exageraciones en que cayeron dos teólogos, uno católico y uno protestante.<sup>11</sup> Es la misma línea en que yo he tratado de seguir en una reciente “lectura” de la *Vida Nueva*, que está por publicarse, con diferentes integraciones<sup>12</sup> y que resumo en parte aquí.

La tradición franciscana —a la cual Dante—, alumno de los frailes franciscanos en Santa Croce está tan vinculado en su noviciado cultural— ofrecía, con sus renovadas y tan humanas experiencias hagiográficas, los modelos más sencillos y más sugestivos a quien deseara presentar a una creatura como camino a la perfección, como guía hacia las verdades celestiales. Ninguna otra tradición, en la época de Dante, reunía esos moldes biográficos exaltatorios, que a su vez fueron fabulosamente deformados en epopeya. En la cultura italiana de finales del siglo XIII dominaba, en excepcional florecimiento, la *hagiografía* (ya substancialmente en vulgar) sobre todo dentro del ámbito franciscano. Era la única tradición biográfica vigente, y se imponía en amplia medida a la práctica cotidiana de cualquier hombre, ya fuera culto o inculto.

Para quien deseara exaltar en la persona de la amada la creatura “llena de gracia”, “de humildad vestida”, “reina de las virtudes”, “destructora de todos los vicios”, “gloriosa señora de la mente”; para quien quisiese con novedad atrevida y absoluta en la literatura profana, evocar a la amada ya muerta y exaltar su fuerza beatificadora y salvadora precisamente en virtud de la muerte, tenían que presentarse como modelos naturales y su-



“continuidad ideológica y espiritual”

gestivos, las candidas y luminosas imágenes de aquellas suaves y heroicas mujeres que se habían vuelto "*specula Christi*", espejos de Cristo, tal como habían sido trazadas y estilizadas por los devotos pintores y miniaturistas de *Vidas Nuevas* abiertas más allá de la tumba. Íntimas y persuasivas, debían presentarse a la imaginación, sobre todo aquellas heroínas más cercanas, ya sea en un sentido ideal o en su misma vida terrenal: las angélicas doncellas y las ardientes mujeres que iban descalzas "tras el esposo"; y las figuras hieráticas y apasionadas que habían dejado una huella tan profunda en la historia de Florencia y de la Toscana en el siglo XIII. Quizás de alguna de ellas habían quedado en el alma de Dante expresiones y ecos directos; por ejemplo, de la franciscana Margarita de Cortona. Otras, por vínculos y contactos familiares pertenecían, por lo menos idealmente, al grupo de las "gentilísimas" que en la *Vida Nueva* se mueven, como un precioso fondo coral, alrededor de Beatriz (Umiliana dei Cerchi, por ejemplo, y sobre todo Giuliana Falconieri, coetánea y emparentada con las hijas de Folco Portinari).

Precisamente entonces, a través de los cánones de la hagiografía medieval, y a través de los moldes característicos de la nueva *devotio* franciscana, se iban fijando los modelos de estas "reinas de las virtudes": modelos reflejados exactamente en las "leyendas" de las santas en los siglos XIII y XIV.

Suelen iniciarse estas biografías —como la *Vida Nueva*— con una piadosa y complacida consideración etimológica del nombre (porque "*etymologia divina aperit*", la etimología revela las cosas divinas, según afirmaba Bernardo Silvestre). Así, por ejemplo, para las tres Beatrices del siglo XIII (la priora de Nazaret y las dos princesas D'Este) la interpretación varía naturalmente sobre el motivo "*beata Beatrix*" o "*Beatrix beatificans*"; para Margarita, sobre la "*pretiositas margaritae*" y sobre la "*margarita margaritarum*"; y para Clara, sobre la "admirable doña Clara de nombre y de virtud", sobre la "claridad de la luz perfecta", sobre ese nombre que comenzaba a "esclarecer a todo el mundo por los títulos y valor de sus virtudes". Con frecuencia —especialmente en las leyendas franciscanas— usa y parafrasea para estos "espejos de Cristo", venidos a la tierra a "*ambulare in novitate vitae*", la conmovedora antífona de la Natividad "*Apparuit gratia Salvatoris*". En la modulación de este texto de San Pablo, las purísimas doncellas no caminan sino *aparecen* sobre esta tierra; y desde sus primeros años, se muestran como milagros, como ángel que desciende del cielo milagrosamente. Y crecen, como el Niño Jesús y como Beatriz en la *Vida Nueva* (xxvi, 1) "en gracia", precisamente hacia los nueve años.

Toda su vida está reglamentada luego sobre esquemas alusivos a los números tres y nueve. Se dirá sobre Margarita, Clara, etcétera, nueve años antes de la entrega al Señor, tres años de gracia incipiente, nueve años de estado perfecto... La admirada contestación de Salomón "*Omnia in mensura et numero disposuisti*" (Sap. xi, 21) había sido colocada en el centro de la interpretación del mundo y de la vida ya por Isidoro de Sevilla y luego por los "Vittorini", maestros de los franciscanos (Ety. III, 4, 1: "*Ratio numerorum contemnenda non est.*") Y también éste no era más que un secreto motivo de esa "conformidad con Cristo" en la que está construida la vida de estos "*specula*": Margarita pedía insistentemente a su esposo celestial que se representara en ella la vida del Salvador (*Ut vita tua representaretur in me, maximum donus esset*: xi, 10).

Junto a esta decisiva y central aspiración, o más bien como su consecuencia directa, se manifiesta la voluntad de militar —como la *Vida Nueva* dice de Beatriz— "bajo la insignia de aquella bendita reina María", que revela el conmovido y amoroso culto para la "reina de la gloria" (V.N. v). Todas estas beatas mujeres al fijar su mirada en la mujer "humilde y alta más que creatura", ponen precisamente en la humildad —siguiendo el ejemplo de Francisco— el carácter fundamental de su vida. Aparecen en recatada compostura, "*d'umiltà vestute*", "*humilitatem indutae*", "*violae plenae humilitatis odore*" y están colocadas por el Altísimo Señor "en el cielo de la humildad donde está María" (V.N. xxxiv). El lenguaje mariano junto al cristológico siempre está presente en el tejido de esas leyendas para presentar a las "*plenae gratia*", "*Virgines salutis*", "*reinae virtutum*", "*salutes infirmorum*", "*deviantum viae*", "*stellae matutinae*", "*vasa humilitatis*"; y hasta algunas de ellas (Clara y Margarita, por ejemplo) están colocadas directamente cerca de María en su relación con Cristo. La fama de estas humildísimas "reinas de las virtudes" atrae muy pronto —como hacia Beatriz (V.N. xxvi)— la admiración no sólo de los vecinos sino de los que están lejos. Y atraen naturalmente alrededor de estas heroínas, teorías de castas doncellas que confieren un

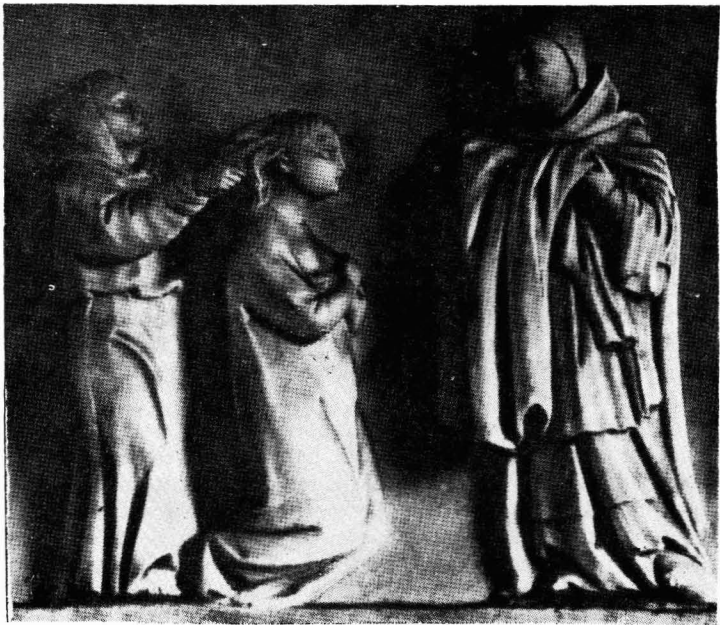
relieve coral a los ejemplos y a los gestos santos, y crean alrededor de las beatíficas creaturas fascinante clima psicológico de gentileza y de humildad. Y su admirable virtud sonríe también a los malvados y hace nacer en sus corazones una chispa de ternura y un rayo de luz: deja entrever en esta vida a los "malnacidos" esa "esperanza" de los beatos, que por *piEDAD* de Dios recordarán también en el más allá, en la hora de su eterna condena (V.N. xix, 8).

"Filia", le dice Cristo a Margarita, poco tiempo antes de su muerte, "*Ego te feci lucem in tenebris, desperatorum fiduciam... tu eris unum speculum in vita aeterna omnibus peccatoribus...*" Basta incluso la visión de estas gentilísimas mujeres —*Tanto gentile e tanto onesta...*— para alegrar y hacer mejor a quien se les acerca. Muchas son las imágenes espléndidas y consoladoras que decoran hasta el final esas leyendas doradas: hasta el retorno a la patria celestial, anunciado no sólo por diversos presagios sino también por algún dolorosísimo duelo familiar (V.N. xxiii), y luego por la visión directa de un devoto (V.N. xxiii). Así sucede con la muerte de la madre de Santa Clara o de Juliana; con la muerte del marido de Umiliana o de Margarita; con las muertes de algunos familiares en las leyendas de las tres Beatrices. Es también la división de la doncella "*molto divota*" que tiene Clara; igual que Dante, mientras "con muchas lágrimas estaba... le pareció ver... cierta mujer muy hermosa presentarse a los pies del lecho", que pronunciaba palabras anunciadoras de la muerte de la santa. Es el misterioso sueño de fray Miguel, confesor de Umiliana. Pero más directamente la muerte de la beata —probablemente según sugerencias de San Bernardo y San Buenaventura— está anunciada, o más bien invocada por los ángeles y por el "*sommo cielo*", que "en divino intelecto clama" (V.N. xix 7).

Las descripciones de la muerte de las beatas que hemos recordado —Clara, Juliana, Margarita, etcétera— encuentran un paralelo fácilmente reconocible en la *Vida Nueva*. La emoción y el llanto pasan rápidamente de los fieles y los devotos a toda una muchedumbre dolida, a toda la ciudad que se siente sola y abandonada (V.N. xxiii). Y también aparece —como por ejemplo para Francisco, para Juliana, para Margarita— algún devoto que trata de fijar el recuerdo de la bienaventurada, dibujando "sobre algunas tablas" (V.N. xxiv) su "figura de ángel", para que siga presente ante los hombres la imagen de la admirable mujer que ya subió "al reino donde los ángeles tienen paz" (V.N. xxxi).

Así la influencia de la santa, el dolor por su "partida" se derrama más fácilmente aún sobre aquellos que no la conocieron, sobre los extranjeros, sobre los peregrinos (V.N. xl): "*multi alii peregrini cum lacrimis et tremore suam vitam... exponebant*" (Santa Margarita); mientras la presencia consoladora y dulce de estos "*specula Christi*" se prolonga en toda una larga y maravillosa serie de visiones y de apariciones que, sin excepción, concluye estas leyendas (V.N. xlii). Pero el sello final lo pone *siempre* la referencia explícita —de carácter paulino (Rom. i 25, ix 5; Cor. ii, xi, 31)— a aquel "*qui est per omnia saecula benedictus*" (V.N. xlii).

Son tan espontáneas y evidentes las correspondencias entre la *Vida Nueva* y estas leyendas, que sería de mal gusto seguir



"los modelos de estas 'reinas de las virtudes'"



insistiendo, con citas precisas sobre la puntualidad de las repeticiones de estos que fueron los modelos canónicos para la hagiografía de los siglos XIII y XIV.

La primera obra de Dante puede revelar así, a través de sus ascendencias místicas —ya señaladas por Marigo, Schiaffini y Singleton— y a través de una lectura “en clave hagiográfica”, un enfoque y un tono muy lejanos de ese nimbo romántico, de ese trémito juvenil, de esa femenina trepidación en que con demasiada frecuencia ha sido envuelta, no sin una ingenua e infantil sensiblería. Con demasiada frecuencia —precisamente por su singular entonación— la *Vita Nuova* ha tenido la misma mala suerte que sufrieron, por lo menos durante un siglo, los grandes textos de la piedad y de la hagiografía de nuestros siglos XIII y XIV, especialmente los franciscanos: la mala suerte de ser leídos sin ser comprendidos históricamente, es decir en el sentido de su lenguaje más propio y expresivo; y de estar coenvueltos todos, por consiguiente, en el mismo juicio genérico —y a menudo compasivo— de ingenuidad florida y de idílico candor.

O, peor aún, ha sucedido que la *Vita Nuova* haya sido estudiada —como desgraciadamente, lingüistas y estilistas estudiaron precisamente nuestros más sublimes textos devotos— como un ejercicio de estilo excesivamente literario, sin darse cuenta de que, sobre el frontispicio mismo de la obra, el joven pero categórico autor ya había establecido inequívocamente que sin una *Vita Nuova*, tampoco podía existir un *estilo nuovo*: “*Canticum novum vita nuova*”...

## BIBLIOGRAFÍA

- <sup>1</sup> Luigi Pietrobono.—*Il poema sacro*, Bologna 1915, I, pp. 90 ss.  
——— Introducción a la *Vita Nuova*, Firenze 1932.  
——— *Il rifacimento della Vita Nuova, Filosofia e teologia nel Convivio e nella Commedia, y Realtà e idealità nella Vita Nuova*, en “Giornale dantesco”, XXXV, 1934 y XLI, 1940 y XLII, 1942.  
——— *Nuovi saggi danteschi*, Torino 1954, cap. I y II.
- <sup>2</sup> Michele Barbi.—*Razionalismo e misticismo in Dante*, en “Studi danteschi” XVII, 1933 y XXI, 1937.  
——— *Problemi di critica dantesca*, seconda serie Firenze 1941, pp. 1 y ss.  
——— *Introduzione al Convivio*, Firenze 1934-37.
- <sup>3</sup> Domenico de Robertis.—*El libro della Vita Nuova*, Firenze 1961.
- <sup>4</sup> Bruno Nardi.—*Dante e la cultura medievale*, Bari 1942.  
——— *Nel mondo di Dante*, Roma 1944.  
——— *Dal Convivio alla Commedia*, Roma 1960.  
——— *Beatrice e la poesia giovanile di Dante tra le mani di un teologo y Dante e Guido Cavalcanti*, en “Giorn. Stor. Lett. It.” CXXXIX, 1962.
- <sup>5</sup> Singleton.—*An essay on the Vita Nuova*, Cambridge, Mass. 1949.  
U. Leo.—*Zum “rifacimento” d. Vita Nuova*, en “Rom. Forsch.” LXXIV, 1962.
- <sup>6</sup> Benedetto Croce.—*La poesia di Dante*, Bari 1921.  
Michele Barbi.—*Dante*, Firenze 1933.  
Carl Vossler.—*Die Göttliche Komödie*, Heidelberg 1925, II.  
Shaw.—*Essays on the Vita Nuova*, Princeton 1929.  
Sapegno.—*Il Trecento*, Milano 1932.  
——— *Ed. y Comentario de la Vita Nuova*, Firenze 1932.  
——— *Storia letteraria del Trecento*, Napoli 1963.
- Maggini.—*Questioni critiche sulla Vita Nuova*, en “Anuario della Università Cattolica”, Milano 1937.
- Santangelo.—*Saggi danteschi*, Padova 1959.
- Terracini.—*Pagine e appunti di linguistica Storica*, Firenze 1957.
- Domenico de Robertis.—Obra citada.
- <sup>7</sup> Auerbach.—*Varios estudios reunidos en la traducción italiana. “Studi su Dante”*, Milano 1963.  
Gilson.—*Dante et la philosophie*, Paris 1939.  
Sporri.—*Einführung in die Göttliche Komödie*, Zurich, 1946.  
Bezzola.—*Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, 1947, cap. II.  
Curtius.—*Europäischer Literatur und Lateinisches Mittelalter*; Berna 1948, cap. XVII.
- <sup>8</sup> Pezard.—*Traducción y Comentario de la Vita Nuova*, Paris, 1953.  
Montanari.—*L'esperienza poetica di Dante*, Firenze 1959.  
Singleton.—Obra citada y *Dante Studies*, Cambridge, Mass., 1951, I.  
Schiaffini.—*Lo Stil Nuovo e la Vita Nuova in Tradizione e Poesia*, Genova, 1934.
- Leo Spitzer.—*Bemerkungen zu Dantes “Vita Nuova”*, en “Publications de la Faculté de Lettres de l'Université d'Istanbul”, II, 1937.
- <sup>9</sup> Marigo.—*Mistica e Scienza nella Vita Nuova*, Padova 1914.
- <sup>10</sup> Singleton.—Obra citada.
- <sup>11</sup> P. Mandonnet.—*Dante le théologien*, Paris 1935.
- <sup>12</sup> C. Stange.—*Beatrice in Dantes Jugendichtung*, Götting, 1959.
- <sup>13</sup> Branca.—*En Miscellanea in onore di Italo Siciliano*, Firenze 1965.

A la bibliografía a la que directamente se alude en el texto es oportuno señalar algunas otras indicaciones que se refieren a la *Vita Nuova*, con exclusión de las obras generales sobre Dante.

Ediciones con introducción y comentario: al cuidado de D. Guerri (Nápoles, 1922), de G. Manacorda (Florenia, 1928), de L. Di Benedetto (Turín, 1928), de L. Pietrobono (Florenia, 1933), de T. L. Rizzo (Pisa, 1934), de D. Mattalia (Turín, 1936), de F. Piccolo (Lanciano, 1937); de A. Polvara (Turín, 1938), de W. Kuchler (Frankfurt, 1950), de A. Vallone (Roma, 1953), de A. del Monte en “Opere Minori



“los modelos más sencillos y más sugestivos”

di Dante, Milano, 1960), de U. Leo (Frankfurt, 1964), de F. Chiappelli (en “Opere di Dante”, Milano, 1965).

Estudios y ensayos: A. Jolles in *Het Amorisvisioen in de V. N.*, en “De Gids”, 1922; A. H. J. von Delft, *Dante Studies en “Opgang”* I y II 1921-22; P. H. Wicksteed, *From V. N. to Paradiso*, Manchester, 1922; A. Leverkühn, *Dante's Beatrice*, Lubecca, 1925; F. Beck, *Das neue V. N. Problem*, en “Zs. f. rom. Phil.”, XLV, 1925; F. Biondillo, *Il Problema critico della V. N.*, Palermo, 1932 y *Dante creatore del Dolce Stil Nuovo*, Palermo, 1937; G. Leigh, *The passing of Beatrice*, Londres, 1933; F. Fauci, *La lettera, il gergo mistico e i fondamenti allegorici della V. N.*, Palermo, 1934; R. Mutolo, *Tenzoni e polemiche nella V. N.*, Palermo, 1935; F. Schneider, *V. N. Studien*, en “Deutsches Dante - Jahrbuch”, XIX, 1937; G. Bertoni, *La V. N.*, en “Nuova Antologia”, CDXV, 1941; M. Rossi, *La V. N. come preludio del Poema*, en “Civiltà Moderna”, XV, 1943; L. Fulep, *A. V. N. es a mai olvaso*, en *Dante, Az új élet*, Budapest, 1944; F. Figurelli, *Costituzione e caratteri della V. N.* en Belfagor, III, 1948; A. Vezin, *Bemerkungen zur V. N.* en “Deutsches Dante. Jahrbuch”, XXVII, 1948; T. Pignatelli, *La Vita Nuova*, Padova 1949; E. Eberwein-Dabcovich, *Das Wort novum... in Dantes*, en “Romanist. IR”, II, 1949; D. Mattalia, *La “Quaestio de mulieribus”*, en la *Crítica Dantesca*, Florenia, 1950; G. Natoli, *Dante rivelato nella V. N.*, Roma, 1952; G. Segre, *La Sintassi del periodo nei primi prosatori italiani (Guittone, Brunetto, Dante)*, en “Mem. Acca. Naz. Lincei”, VIII IV, 1952 (y en *Lingua stile e società*, Milán, 1963); A. Ruegg, *Dantes Beatrice*, en “Deutsches Dante-Jahrbuch”, XXXIII, 1954; R. Guardini, *Dante-studien* II, Monaco, 1958 (Cap. III); C. Hardie, *Dante's autobiography*, en “The Listener”, 1960; G. Di Pino, *Poesia e stile nella V. N.*, en “Studi di lingua poetica”, Florenia 1961; A. Vallone, *La prosa della V. N.*, Florenia, 1963; J. A. Scott, *Dante “Sweet New Style” and the V. N.*, en “Italica”, XLII, 1965.

Deben citarse aparte por lo menos los estudios que continuaron y volvieron a tratar las interpretaciones esotéricas de Pascoli sobre los “Fieles de Amor”: sobre todo el de L. Valli, *Il Linguaggio segreto di Dante e dei fedeli d'amore*, Roma, 1928-30; y aquellos más prudentes de A. Ricolfi, *Il ritorno di Beatrice a Dante*, Florenia 1931; *Studi sui “Fedeli d'amore”*, I y II, Milán, 1933-1940. Ver también en la misma dirección: R. Guenon, *L'esotérisme de Dante*, Paris, 1925 (1957); A. Coen, *Dante et le contenu initiatique de la V. N.*, Paris, 1958. Y para una reciente, aguda y equilibrada valoración en esta corriente, cfr. P. Renucci, *Dantismo francese e Dantismo esoterico*, en “Dante e il mondo”, a cura di Vittore Branca e E. Caccia, Florenia, 1965.

Para la tradición manuscrita de la *Vita Nuova*, cfr. en “*Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*”, Florenia, 1965; C. Follena, *La Tradizione delle opere di Dante Alighieri*, pp. 14 y ss., y en general B. Nardi, *Filosofia e Teologia ai tempi di Dante*, pp. 108 y ss.



# EL CINE

Por José DE LA COLINA

AMÉRICA, AMÉRICA, DE ELIA KAZÁN

Como un relato de aventuras o una novela picaresca, *América, América* comienza por ser la narración de un viaje, de un trayecto por el espacio. La voz de Kazán inicia el film ("Mi nombre es Elia Kazán...") y dice que va a contarnos los trabajos y los días de un tío suyo que superó todos los obstáculos, conoció servidumbres, heroísmos, abyecciones, en la persecución de un mito. El mito de la tierra prometida, que para Stavros Topuzoglu, joven miembro de la minoría griega en la Anatolia dominada por los turcos, como para mucha gente de un continente cansado, golpeado, viejo, se concretaba en el nombre de América. En su viaje —a través de paisajes minerales y áridos, espléndidamente fotografiados por Haxkel Wexler—, Stavros va aprendiendo las leyes de la voluntad y la astucia para sobrevivir con su sueño en un mundo habitado por hombres y mujeres que le aman, ayudan, roban, aconsejan, engañan o sostienen y a final de cuentas no son para él más que etapas, escalones en su ascenso hacia el mito, rostros que se olvidarán o devendrán obsesiones.

Con una sinceridad que llega al impudor y que, en México al menos, no han apreciado los que lo prefieren como ilustrador de venenosas y baratas sexologías de Tennessee Williams, Kazán ha hecho un retorno a las fuentes, tanto a las suyas propias, en un acto de masoquista confesión, como a las de la misma Norteamérica, esa nación surgida del frenesí migratorio de los hombres del Viejo Continente. Imposible no pensar, cuando Stavros se arrodilla y besa el primer territorio norteamericano, en las palabras del viejo Faulkner sobre *the american dream*: "Aquí hay lugar para todos ustedes, venidos de todas partes — para los individualmente desprovistos, para los individualmente oprimidos, para los individualmente privados de individualidad." Pues Stavros, cansado de sonreír a sus opresores, de ver a su padre inclinarse ante ellos, va a América en busca, precisamente, de su individualidad.

He dicho que el trayecto de Stavros es un trayecto habitado. Lo apasionante del film es la densidad humana de toda una galería de personajes que hace pensar, irresistiblemente, en los tres films de Donskoi sobre la autobiografía de Gorki. A pesar de que los diálogos en inglés amenazaban con dañar gravemente la verosimilitud del film —y es una lástima que no se haya tenido en cuenta la gran lección de Visconti en *La terra trema*—, los personajes de *América, América* se imponen con una evidencia física típicamente kazanianiana. Kazán, como ya se ha dicho, basa tanto su dirección de actores como las implicaciones más honradas de los personajes, en los impulsos corporales de los seres humanos que coloca ante la cámara. De ahí la *animalidad* que se pretende ver en sus films, y la palabra ha sido empleada en sentido negativo, olvidándose que esa *animalidad* no es más que ese sentido *corporal* del actor lamentablemente puesto al servicio del coctel oscuroinstintivo del tea-

tro tennesiano. Liberado de Williams, Kazán puede dar una auténtica dimensión psicológica, poética, a su sentido corporal del actor en ese reticente ballet de gestos esbozados y manos anhelantes y tímidas, el encuentro unilateralmente amoroso de Stathis y Linda, o hacer del salto y la danza salvaje que efectúa Stavros en el puente del barco un acto significativo de la necesidad del joven griego de poseer un espacio libre.

No sabemos qué acogida habrá tenido este film en el gran público de Estados Unidos y de Europa, y, si es la misma que en México, habrá razones para temer que Kazán no prosiga esa trilogía autobiográfica comenzada con tanto vigor narrativo y tanta sinceridad. ¿Las imágenes últimas son un comienzo, el comienzo de la corrupción del mito, de *the american dream*, tal como Faulkner lo atestiguaba?: "El sueño ha huido. (...) En su lugar escuchamos hoy la cacofonía del terror, de la conciliación y del compromiso, en medio de la cual apenas flotan las grandes palabras —Libertad, Democracia, Patriotismo—, hoy vacías porque nosotros las desnudamos de toda significación, pero con las cuales intentamos desesperadamente disimular la importancia de nuestra pérdida."

## LORD JIM, DE RICHARD BROOKS

Según una entrevista reciente, *Lord Jim* era, junto a *Elmer Gantry*, el libro que Richard Brooks deseaba adaptar desde sus días de escuela. Ahora, a los 53 años, y después de una brillante versión de la novela de Sinclair Lewis, Brooks inscribe en su filmografía la novela de Conrad, logrando, a pesar de todas las trampas del exotismo y de las imposiciones de la superproducción, el film que había presentado y buscado a través de otros (*Semilla de maldad*, *La última cacería*, *Los hermanos Karamazov*, el mismo *Elmer Gantry*) y el film que más se le parece.



"roído por el recuerdo de su caída"

Como en todas las novelas de Conrad, en *Lord Jim* el universo de la aventura —sea el mar o la selva— es el campo de prueba de un código moral que mide al hombre, ese hombre conradiano en quien la civilización se manifiesta como una constante autovigilancia y una resistencia a las fuerzas oscuras que, en su interior, intentan minarlo, hacerle caer en la maldad, la degradación o la locura. Mediante una prosa lenta y aristocrática y la sucesión de versiones indirectas de diferentes personajes, Conrad narra con una inmutable serenidad el viaje de sus desgarradas e inquietas criaturas hacia el encuentro con su destino, siempre determinado por una falla, una debilidad, un pequeño vicio que se agazapa hasta en la más alta condición humana. Así, el joven oficial Jim, de la marina mercante, vivirá roído por el recuerdo de su caída, complaciéndose en su propia destrucción, y no se concederá paz hasta que una segunda oportunidad no le permita recuperar la imagen más alta de sí mismo, traicionada en un momento de cobardía. La segunda oportunidad se presentará en una isla de la Polinesia, y Jim la acepta, aunque esa orgullosa aceptación signifique la muerte. Pero su muerte, como la de Axel Heyst en otra novela de Conrad (*Victory*), será su verdadera victoria sobre las fuerzas oscuras. Hasta aquí *Lord Jim* como novela. Lo que ahora nos interesa es el film, o sea la confrontación de las preocupaciones y del estilo del cineasta norteamericano con el tema que le aporta el novelista polaco-inglés. Y no se trata de reanimar el cansado debate de la adaptación de la novela al cine. Para mí *Lord Jim*, el film, no es la versión audiovisual, la ilustración cinematográfica de una novela, sino la obra creada por un cineasta al aplicar sus preocupaciones, su visión del mundo y, en fin, su estilo, al asunto y el personaje que le ofrece una novela. Esa serenidad de la narración conradiana, ese paulatino filtrarse de la historia a través de versiones indirectas, esa elegancia y pudor en el desarrollo del conflicto, han desaparecido en el film, sustituidos por la solidaridad conmovida hacia el personaje y una narración lineal y nerviosa, crispada a veces, que distingue al cine de Brooks. Basta, como ejemplo, ver que en toda la primera parte del film, que trata de la caída del héroe, el cineasta ha resumido largas descripciones psicológicas en una compacta serie de planos cortos y en una interpretación exasperada que nos hacen reconocer inmediatamente al autor de *Semilla de maldad* y *Elmer Gantry*. Los personajes mismos, aunque las situaciones apenas han cambiado, son otros para Brooks, y la densa presencia del ambiente conradiano —el mar, la selva— está apenas esbozada. Brooks concentra principalmente su interés en Jim y su conflicto, tal como él —Brooks— los ve. Ya con la elección de Peter O'Toole como intérprete, *Lord Jim* se convierte en un personaje más complejo y desgarrado, más romántico, que el descrito por Conrad como un "carácter sencillo y sensible". El realizador ha partido de la intuición de un héroe que O'Toole venía dibujando desde *Lawrence de Arabia* y *Becket*: un héroe frágil y contradictorio que busca en la acción épica o en el crimen una serenidad que sus sueños o sus pasiones le niegan. Y eso es *Lord Jim* en el film de Brooks. Un personaje que



trata, con terquedad, duda y desesperación, de resolver su dificultad de ser. Y si bien en Conrad esta dificultad quedaba delimitada como problema individual y se convertía en el conflicto de un hombre *solitario*, de modo que las relaciones de Jim con los isleños siempre se presentan en la novela como relaciones verticales, en el film vemos a Jim convertirse en un personaje *solidario*, y descubrir de que además de su sueño existen los *otros*. A partir de este cambio de óptica respecto al tema dado, el film desplaza el interés de la idea del honor a la idea de fraternidad, para luego volver a la primera sin perder de vista la segunda. Al asumir su muerte, después de esa última mirada hacia los isleños y el cielo luminoso, Jim no sólo recupera aquella perdida imagen de sí mismo, sino también se ofrece a los otros en un acto de desagravio por las terribles consecuencias de su fracaso.

Trazando el curso lineal y vibrante de su film, Brooks consigue que la ten-

sión interior del personaje se resuelva en una tensión de las imágenes y del curso dramático. Esa tensión, fiel siempre al conflicto de Jim, impide quizá dar a los demás personajes algo más que una silueta psicológica. Si, corporizado por otro excelente actor (James Mason), el siniestro capitán Brown es de una real estofa conradiana, ni Stein (Paul Lukas), ni la muchacha polinesia (Daliah Lavi), ni Doramín llegan a adquirir una real densidad en el fondo sobre el que destaca Jim, y tanto Cornelius (el insoponible Curd Jurgens) como el traficante holandés (Eli Wallach) han sido esquematizados y bordean peligrosamente el melodrama o la caricatura. Pero realmente es difícil concebir que un film basado en la obsesión —iba a escribir fascinación— de un personaje, extienda muy poderosamente la mirada más allá de éste. Jim es el film, y, en la medida en que Brooks nos hace reconocernos en él, el film se parece tanto a su realizador como a Conrad, como a nosotros mismos.

*Perdidos*, es, con mucho, una superación completa de sus libros anteriores, sobre todo de la pequeña recopilación denominada *La Balanza* y del tomo de poesía *Los Elementos del Desastre*, y en cierta manera también del *Diario de Lecumberri*, que es un hermoso libro donde ya se preludian las excelencias del presente. ¿Será una imprudencia o una temeridad, tratar de garantizar, sobre las calidades de la poesía creada por Mutis para su nuevo libro, que él es uno de los pocos, de los escasos poetas auténticos y originales que aparecen ahora en Latinoamérica? Esta clase de afirmaciones son casi indemostrables, pues constituyen la forma simplificada en que una emoción y una convicción se manifiestan. De manera que el riesgo implícito en la temeridad o la imprudencia que comporta el hecho de apresurarnos a reconocer y a proclamar la belleza, el misterio o la significación de una obra poética recién hecha, no consagrada todavía, sujeta a cuestión, conocida apenas por un grupo de amigos iniciados, ese riesgo parece ser una de las mejores y más satisfactorias aventuras de la crítica.

Además, la poesía de este libro da plenas seguridades puesto que su plenitud, su equilibrio, su tono, su lenguaje, su claridad y su misterio, su significación, y la emoción que parece desgarrar, sin lograrlo, la límpida curva de la frase, determinan, crean una realidad poética verdadera e inconfundible con todas sus consecuencias en el orden estético y en el orden de la vida misma, pues es evidente que una creación poética de gran categoría nos cambia la luz del mundo y enriquece nuestra sensación y nuestra experiencia. Maqroll el Gaviero, trujmán del autor, su heraldo y su yo profundo y vehemente, va diciendo en los poemas del libro su "teoría de males y angustias", la alucinante crónica de sus asuntos en el encuentro consigo mismo y con los otros. De ahí, de ese escrutinio con la propia persona, con el propio personaje y sus tratos y destratos con los demás hombres, nace una situación de desajuste, de descase y desarmonía que se convierte en clave y razón poéticas en la conciencia, en la sensibilidad, en las palabras del autor. Una profunda necesidad, una urgencia interior irrogable de recapitular, de censar, de nombrar y decir poéticamente los oscuros y terribles asuntos —mínimos, máximos, cotidianos, excepcionales, triviales, trágicos o siniestros— en que se modula la existencia del heraldo del autor, es lo que, como ocurre con toda poesía verdadera, ha llevado a Mutis a hacer una obra de raras perfecciones en un mundo literario pleno de imperfecciones. Desde luego, no le hubiera bastado con la experiencia vital, ni con la urgencia de exorcizarla valiéndose de la poesía, si, al mismo tiempo, no estuviera él regalado con el don de la gracia poética, que es el de la palabra insólita y feliz, que crea, dentro del poema, una sucesión de sorpresas, de hallazgos, de deslumbramientos. Todo el poder lírico de los poemas de este libro, se sustenta en el llamado milagro de la expresión, en este caso, de la contención, del ajuste, del rigor con que el poeta frena y conduce su emoción por entre el bosque de las palabras, creando de ese abstenerse y disciplinarse, un gran estilo poético, que parece y es una estupenda contradicción a toda esa lírica latinoamericana que

## LOS LIBROS ABIERTOS

### Sobre la poesía de Alvaro Mutis

Por Hernando TÉLLEZ

No es una impertinencia crítica decir que la poesía latinoamericana de los últimos diez o quince años, no ofrece sino gentiles repeticiones de algunas grandes voces. Esto significa que los poetas que están llegando o que han llegado y pasado los cuarenta años, ya no serán más ni mejores de lo que lo pudieron ser hasta ahora, salvo un raro milagro, muy difícil de que se produzca en estas latitudes, donde todos los grandes poetas, y los poetas dignos de atención, hicieron lo bueno que tenían que hacer, en plena juventud. La madurez los quema y la vejez los anula. Parece que el trópico no perdona ni siquiera la belleza de las palabras y para ella no admite, como curva de su esplendor y de su gracia, sino la que describe fugazmente en el tiempo y en el espacio el intervalo de la juventud. La mayor parte de la obra poética, merecidamente famosa y perdurable de los grandes poetas latinoamericanos, es obra de juventud. El límite vital que las candelas del trópico permiten al intelectual para que dé de sí lo mejor que pueda como creación de su ingenio, de su genio o de su inteligencia, parece ser que no guarda ninguna relación con lo que ocurre al respecto en Europa. Aquí, en estas latitudes delicuescentes, nos ablandamos y desintegramos rápidamente, como las medusas que la resaca marítima abandona en nuestras playas.

Claro está que hay una que otra excepción y que, en lo que a los poetas se refiere especialmente, casos existen, y muy ilustres, en que ciertas senectudes asombran. Pero esto no es lo frecuente. La juventud es el gran espectáculo, la verdadera sorpresa de todos estos países. Pero hay épocas de sequedad, de estancamiento, de esterilidad y hay también épocas de imitación, de mimo, de reproducción subalterna del gran gesto ajeno,

de gran hallazgo maestro, de la fórmula genial. En estas descaecidas épocas de inautenticidad poética, basta y sobra, naturalmente, con uno, dos o tres verdaderos poetas universales, para que esas mismas épocas queden a salvo de cualquier desprestigio.

La fermentación poética latinoamericana de los últimos treinta o cuarenta años ha producido algunos pocos resultados de primera clase. No es necesario designarlos, pues se conocen y se reconocen suficientemente. Pero, al mismo tiempo, esa fermentación incubaba toda suerte de malos alcoholes poéticos, toda suerte de falsificaciones, adulteraciones, imitaciones, fraudes, trucos y falacias. Nuestro mundo poético latinoamericano, como cualquier otro mundo poético, está lleno de segundones, tercerones y cuarterones. Ello no tendría gravedad, como no la tiene en ninguna literatura, si esa numerosa clase media poética fuera situada por la crítica en el sitio que le corresponde, y si la nube de imitadores que presumen de originales fuera revelada y denunciada como tal. No ocurre así, y hay que esperar a que, de pronto, surja una voz poética verdadera, en la cual podamos confiar sin zozobra y poner en ella nuestras complacencias y nuestras certidumbres para decir estas cosas que en cierta manera son una especie de lugar común confidencial de la crítica, no escrita, latinoamericana.

La voz que ahora nos da la coyuntura y el impulso para lo que queda dicho, es la del poeta colombiano, Alvaro Mutis, quien se encuentra en el límite de edad —los cuarenta años— en que, de acuerdo con la terrible legislación del trópico, puede empezar a perderse todo lo que preludia, como esplendor y como gracia, la juventud. No parece ser éste su caso. El libro de poemas que acaba de publicar en México, *Los Trabajos*

abunda en vanas palabras y falsas pretensiones metafísicas. En *Los Trabajos Perdidos*, en cambio, cuánta dificultad interior y cuántos escollos de la expresión, resueltos a la postre, en una fórmula verbal exacta, bella y sorprendente.

La poesía contemporánea no es demasiado rica, siendo, sin embargo, muy abundante. La aparición del verso libre, desata el libertinaje. Y parecía que una creciente avalancha de versolibristas iba a arrasar la civilización poética. Todo bárbaro que presumía —que presume— de poeta, se armó, y se arma, de su correspondiente catapulta retórica en prosa miserable, tratando de conquistar el cielo de la poesía. Claro está que no lo logra. La poesía verdadera en verso libre y el poema en prosa se constituyeron así en un privilegio sumamente esquivo. Nunca fueron tan pocos los verdaderos poetas, como ahora que están rotas, parece que para siempre, las convenciones de la rima, de los acentos, del número, etcétera. Lo que se supuso pudiera ser una patente de corso —el verso libre— resultó ser un cinturón de castidad, una prueba de fuego. Sin las exigencias tradicionales del verso, en cuya destreza para satisfacerlas podían fundar una parte de su prestigio los poetas de talento, y, en cierta forma, y hasta cierto punto los de mediano talento, y aun los mediocres, el poeta quedó reducido a sus propios medios, al mérito de ellos mismos, y nada más. Ningún encantamiento diferente al de la magia de sus propias palabras y de lo que ellas quieren o logran trascender y desvelar, puede venir en su ayuda. No consigue así engañar a nadie. El verso libre es el gran reto, el gran desafío, el riesgo supremo que debe correr si resuelve probar su vocación y su signo. Es lo mismo que ocurre con la pintura abstracta. Dentro de las condiciones y calidades que demanda esa opción —la del verso libre, la de la pintura abstracta— a la mediocridad le queda imposible o extremadamente difícil engañar, dar la apariencia de una maestría que no se posee verdaderamente. Limpio el campo poético, desmontada toda la maquinaria sintáctica que hizo posible el método de versificación tradicional, toda falacia, toda simulación, todo fraude se vuelve transparente. La retórica queda así totalmente desnuda, indisimulada, lo mismo que la miseria de la inteligencia, o la vulgaridad del sentimiento, o la insignificancia de las ideas y de las sensaciones. En las condiciones actuales del poema, el poeta ha de ser un gran poeta, por lo menos un verdadero y auténtico poeta para que pueda servirse del verso libre sin que su lenguaje pierda esa tensión, esa magia y esa atmósfera singulares que lo separan del otro hemisferio de la creación literaria, el de la prosa que no conlleva un designio poético expreso y determinado.

Creo que Álvaro Mutis consigue un resultado admirable en *Los Trabajos Perdidos*, dentro de las condiciones descritas. El encantamiento de sus poemas, su seducción, provienen de su propia gracia, de su propio signo, de su propia belleza. Nada es allí gratuito, adventicio o engañoso. La experiencia intelectual, y las influencias inevitables y necesarias, están digeridas y asimiladas en el proceso natural de quien busca su propio lenguaje y su propia voz. Esta poesía los ha encontrado. Ella puede recordar, y recuerda efectivamente, ciertos ejemplos



ilustres, pero no es una repetición menesterosa de un estilo ajeno, de una ajena visión poética. *Los Trabajos Perdidos* descubren una poesía propia y personal, que no tiene nada que ver con la monótona serie de los ecos y reiteraciones de los modelos famosos y conocidos en que naufraga, desde hace ya varios años, la poesía latinoamericana de segundo rango, de segunda clase, pues la de primera, por serlo, está fuera del naufragio. La poesía de Mutis es hija de su tiempo poético, ciertamente, pero gracias a las exigencias que se impuso al crearla y por el resultado obtenido, surge como una poesía verdadera, de voz original e inconfundible en lo contemporáneo y lo nuevo del idioma español. Apresurémonos a proclamarlo así jubilosamente y sin mezquindad, sin esa reticencia crítica llena de salvedades y cautelas que disfrazan, casi siempre, la propia inseguridad, y la propia ceguera para ver ciertos nuevos esplendores del arte literario y su insólita presencia en el mundo de las formas.

REFERENCIA: Alejo Carpentier. *Tientos y diferencias*. UNAM. 1964. 149 pp.

NOTICIA: *El acoso*, *Los pasos perdidos*, *El reino de este mundo*, fueron las novelas con que Alejo Carpentier ganó prestigio internacional y sentó plaza como uno de los mejores novelistas de hispanoamérica.

El volumen que publica la Universidad Autónoma de México, recoge ensayos y discursos suyos de diferentes épocas, y la traducción de dos textos de Robert Desnos.



EXAMEN: Parece ser uno el tema fundamental de estos ensayos: encontrar, para el arte, lo esencialmente latinoamericano, más allá de nacionalismos y folklorismos. Carpentier considera nocivos y reaccionarios la postura indigenista y el color local como meta; su posición en el régimen cubano lo hace insospechable de traición al pueblo, y vemos claramente que, al contrario, es indispensable un gran respeto a ese pueblo para no considerarlo como masa a la que es preciso aleccionar, adular. Evidentemente Carpentier tiene ese respeto.

Pero, al terminar de leer los ensayos uno encuentra una especie de dualidad difícil de explicar: una cosa es Carpentier hablando de Kafka y Cuevas, o de Desnos, y otra explicándonos los "contextos" del artista hispanoamericano, y no me refiero a una diferencia normal al cambiar de terreno y de propósito, sino a una diferencia de pensamiento. Por ejemplo Rubén Darío poeta y Rubén Darío políticamente juzgado. Son dos cosas, claro, pero tiene que haber un momento en que nos demos cuenta de que son una; ese hombre y poeta llamado Rubén Darío está ahí, frente a nosotros y es preciso saber si es gloria de Latinoamérica, o vergüenza para los intelectuales latinoamericanos, si su obra es bastante, o debemos juzgarlo en otro terreno, o si, de una vez por todas aceptamos su ambigüedad y la nuestra. Creo que hay una confusión entre lo que es auténtico para el arte y lo que es auténtico para el artista hispanoamericano, o para el artista a secas. Se echa de menos un ensayo en que se deslinde claramente terrenos y jerarquías. Alejo Carpentier quiere que nuestro arte se haga en el mundo, y que nuestras peculiaridades no sean más que eso, peculiaridades, que no se confundan jamás con el destino; que la producción artística de nuestros pueblos no esté de antemano condenada al "nuestroamericanismo", a ser otra cosa antes que arte. Pero le sucede que se entusiasma con las columnas, las posibilidades míticas, la historia y la crónica: la carne, el material para la obra, para su obra personal. Así debe de ser, pero a él parece ocurrirle que eso lo perturba y lo ancla y le impide el vuelo para ver lo esencialmente artístico; parecería que con la arquitectura de La Habana se quedara en el tipismo, o que intentara incorporarla a los estilos universales por obra de la atención y el amor, cuando él mismo nos dijo páginas atrás que no es explicando nuestras ciudades como serán reales, sino creándolas dentro de la literatura. Por supuesto que el estudio y el conocimiento son necesarios a las ciudades para que vivan en sus habitantes; Carpentier ataca un vicio muy nuestro al hacernos notar que vivimos ciudades que no vemos y que en el fondo despreciamos, aunque lo disimulemos con ditirambos; y quizá quiere decirnos que nuestra literatura es menor porque como artistas somos menores, incapaces de eso que él, como novelista se empeña en hacer: ver, estudiar nuestro mundo, y después crearlo, inventarlo, sin sentirlo extraño, un objeto curioso para mostrarnos a nosotros mismos. Pero no lo dice. No aprieta bastante, no nos fuerza todo lo que debería, lo que necesitamos, lo que él podría.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—I. A.