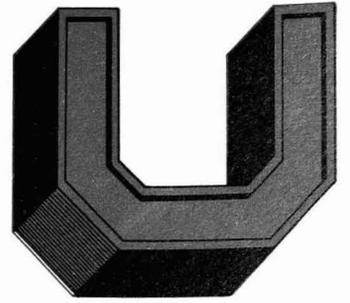


Revista de la Universidad de México



Efraín Huerta: Luminaria de Guanajuato

Salvador Elizondo

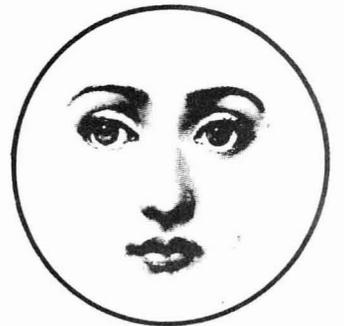
Sergio Galindo

Jorge López Páez

Páginas recientes

Carlos Monsiváis:

Diario de la Reseña



Ulalume González de León: El no-aniversario de Carroll

Enrique Lihn: Sur

Tadeusz Króński: El fascismo en Europa



Pedro Coronel

Sumario

Volumen XXIII, número 4 / diciembre de 1968

-
- 2 Grünewalda o una fábula del infinito, por Salvador Elizondo
- 7 Las esquinas exactas, por Sergio Galindo
- 12 Félix Alpivar, por Jorge López Páez
-
- 1 Diario de la Reseña, por Carlos Monsiváis
-
- 17 Luminaria de Guanajuato, por Efraín Huerta
- 20 Con motivo del no-aniversario de Lewis Carroll,
por Ulalume González de León
- 25 Sur, por Enrique Lihn
- 27 El fascismo y la tradición europea, por Tadeusz Króński
- 33 El niño que no habló, por Ho Thien

Portada: Pedro Coronel

Suplemento *Hojas de crítica*, número 5

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Gastón García Cantú / Director artístico: Vicente Rojo

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 48-65-00, ext. 123 y 124

Franquicia Postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 6.00
Suscripción anual: \$ 65.00 Extranjero: Dls. 8.00

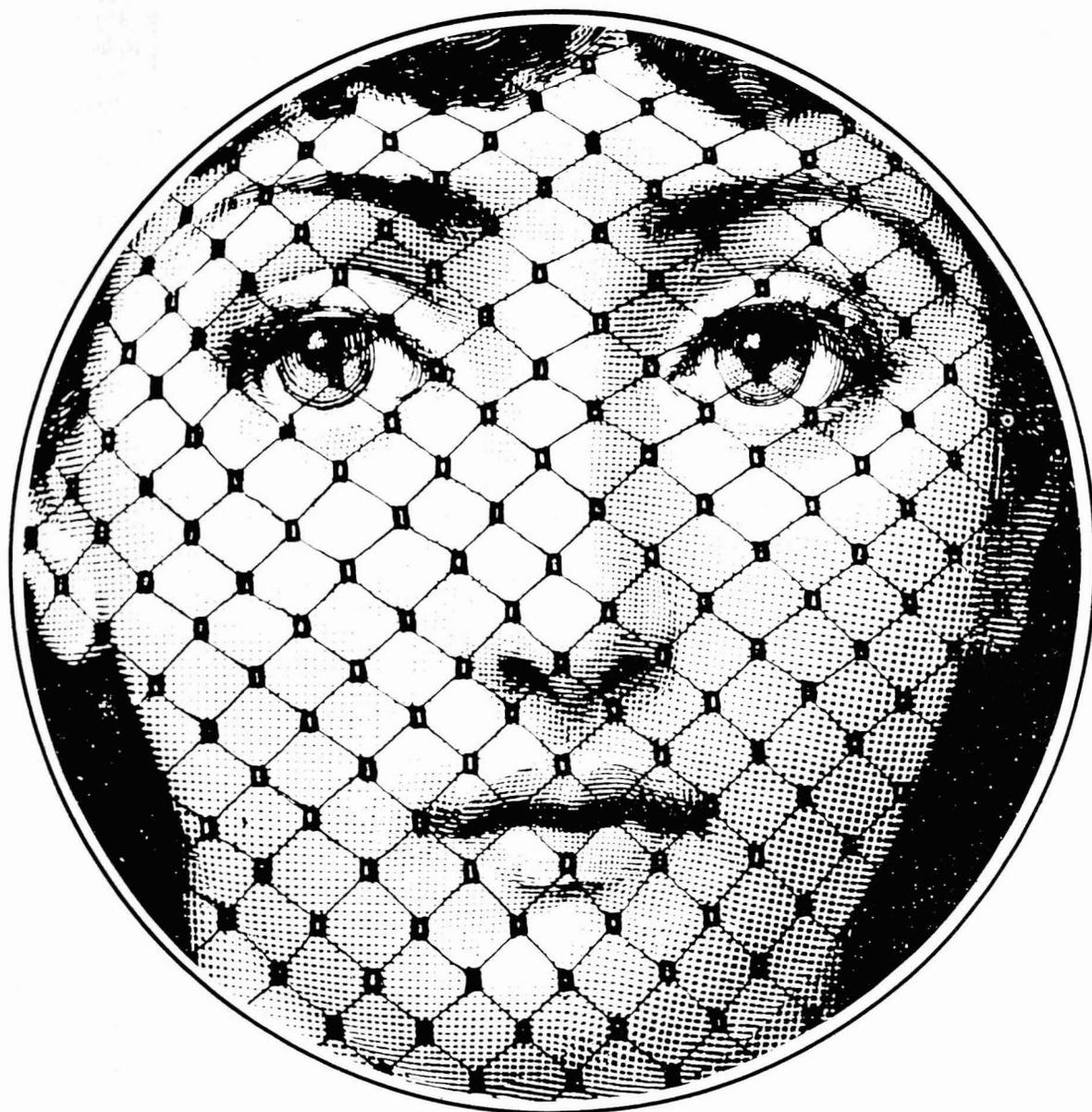
Administración: Ofelia Saldaña

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados, S. A. [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Banco de México, S. A.

Salvador Elizondo
Sergio Galindo
Jorge López Páez

Páginas recientes



Ilustraciones de
Piero Fornasetti

Grünewalda

O

una fábula del infinito

Por Salvador Elizondo



NO SABEMOS a ciencia cierta cuántos milenios han transcurrido desde que los hombres comenzaron a gastar la especie de las cosas interminables como si éstas fueran monedas de poca monta. El infinito ha pasado a ser, en nuestros días precarios, un concepto vinculado a la astronomía y a las ma-

temáticas más que a la muerte y al infierno, más que al amor y a la noche y, desde luego, más a todas las cosas que a los abismos siempre imprevistos del alma humana; pero esas son las consideraciones sin importancia que por su propia banalidad siempre han impedido a los hombres tener una idea clara de lo que la palabra, el signo, realmente representa. No nos atañe, parece decir esa entidad indescifrable que es —todavía— la mente humana, una palabra que sólo tiene un significado necesariamente incomprensible. Y, sin embargo, esa palabra se aferra y permanece en el mundo de nuestra mente, en el mundo que *está* en nuestra mente, como si fuera porque sólo por estar allí tuvieran significado todas las demás palabras que existen; las palabras que solemos oír en la calle, las palabras dichas apresuradamente para dirimir un encuentro indeseable, el fin de un amor agobiante, o la consumación de un acto irremediable y terrible. Estamos ligados a lo intermi-

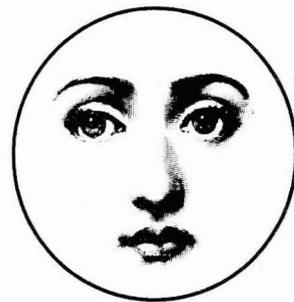
nable por un pacto de sangre y de carne y no podemos desentendernos de ello porque el infinito también, como la memoria, es la forma más imposible y más exasperante del olvido.

Buena cuenta he tenido de ello desde aquel día aterido y nevoso de enero, hace ya más de cien años, en que acompañé a Grünewalda al laboratorio quirúrgico-matemático del Profesor Kristalo, en Gstaadt.

Si digo que han pasado más de cien años desde entonces, lo mismo podría decir del tiempo transcurrido desde que ya escribí mi nombre al pie de las cuartillas que contienen el relato de esta aventura. Ese día aprendí, gracias a los artilugios del profesor Kristalo y a la intervención que le practiqué a Grünewalda, descrita con toda acuciosidad en las páginas de un pequeño volumen descubierto por mí en los sótanos de Blackwell's hace treinta y tres minutos, cuando las campanas de Christchurch y de la capilla de Magdalen rodaron sobre los adoquines de Broad Street como un chelín roto en sus doce peniques al mediodía justo, pero que Joy Morris me contó hace tres años en East Orange, New Jersey, que los años esa conjunción de términos tan absurdos mediante los que los hombres pretenden medir la condición estrictamente mortuoria que los define, así como los segundos que animan su estar en el mundo, vistos a través de la lente del infinito, nada significan, sino la vigencia de un compromiso que a nada ni a nadie nos ata y que el mundo mismo no es sino como esa abstracción del Abate Bonmot de Condillac: nada más una conjunción de hechos verbales que el tiempo no es capaz de calificar de una manera precisa. Y es que en todas las cosas del mundo, como en todas las cosas que conformaron nuestra pasión, el amor de Grünewalda y yo, interviene el imposible como la forma más clara del destino.

La relación exacta entre el Imposible y el Infinito no es, por otra parte, tan inexplicable como hubiera parecido a primera vista. Pero esto sólo lo sé ahora que estoy aquí, en este cuarto de hospital que Grünewalda ha hecho sahumar con su perfume favorito, como si con ello quisiera introducir una medida de imposibilidad en el curso de ese tiempo que tarde o temprano será avasallado por el olor menos refinado, pero más definitivo, del formol. Y digo que lo sé porque la estoy viendo allí, sobre la cama albeante, mientras prefiguro en la mente una composición que se hubiera intitulado *Grünewalda o Una fábula del Infinito*, y le pregunto a Karola, de la misma manera que me hubiera preguntado a mí mismo, hace cien años, en Gstaadt, en la clínica del Profesor Kristalo —si la historia del quirófano matemático del Profesor Kristalo fuera verdadera— ¿el rostro de quién recubren esos vendajes? ¿o acaso el cuerpo de Grünewalda, el cuerpo bienconocido, desd-





hace mil años, de Grünewalda, el que yace gimiendo, animado de débiles convulsiones, sobre esa cama de hospital? Si Karola y yo no estuviéramos viendo esa forma yaciente, allí sobre el lecho, no habría razón para dudar acerca de la identidad que los vendajes y las sábanas encubren. Pero esa es justamente la medida de la imposibilidad que la mirada, y no el perfume con que Grünewalda había hecho sahumar la habitación, confiere siempre a todos los hechos, a todos los rostros que creemos familiares.

La relación precisa entre el Imposible y el Infinito se precisa entonces como un acto de la mirada. Y no es que la vista sólo sea una adjunción accidental. En ella está la esencia de nuestro conocimiento exacto del curso que el tiempo sigue sobre nosotros, como si el tiempo fuera una carretera desvencijada que recorre un camino polvoso, y ya los anales de una filología siempre espuria registran, con toda certeza para Grünewalda, para Karola y para mí, la identidad tortuosa —descubierta por el profesor Köffenitz de Friburgo— entre las raíces últimas de los vocablos indogermánicos que sirven para designar la *línea* (o letra) *interminable* de las proto-lenguas himaláyicas y la *mirada lineal continua* que tanto Snelgrove como von Führer-Heimensdorf hacen originar en el patrimonio secreto de las iniciaciones tántricas. Bose por otra parte, ha propuesto

la idea de que existe una identidad grafónica entre este concepto y la sílaba **अ** *Aúm*; una afirmación que el profesor Jung hace suya sin objeciones y en la que parece fundarse (aunque esto no me parece del todo claro y habría que verlo que opina el profesor Eliade, de Chicago, al respecto) para atribuir, no sólo un carácter hermético y alquimístico a las investigaciones acerca de la identidad entre la simbología y el lenguaje que el monje Tomás de Erfurt había iniciado en Europa en el siglo XIII, sino también para hacer reposar todo el peso de los orígenes de la lógica simbólica de Occidente en zócalos transcaucásicos.

No me detendría en la consideración tediosa de los aspectos filológicos que la crítica de la operación quirúrgico-matemática de Grünewalda entraña, si no fuera porque ellos ponen en relieve el papel preponderante que el Imposible ha jugado en el experimento; porque esa identidad que ahora, todavía, —hace más de cien años en Gstaadt— está permaneciendo oculta, es la de alguien que hubiera amado que en él, en ella, se realizara la conjunción que, a partir de Dom Tomás de Erfurt, hace seis o siete siglos, se busca: la de la Geometría y la Gramática. Una identidad totalmente operante. Pero entonces ¿qué sería de las desesperadas horas y horas de amor que Grünewalda me prodiga con un afán de ocultamiento? ¿qué sería de las tinturas para el pelo, las posturas convenientes, los ángulos fotogénicos, los vestidos apropiados y el mundo idóneo en el que es preciso vivir para que las canas y las arrugas, la fatiga demasiado pronta y la apremiante descomposición de la carne en general no se noten?

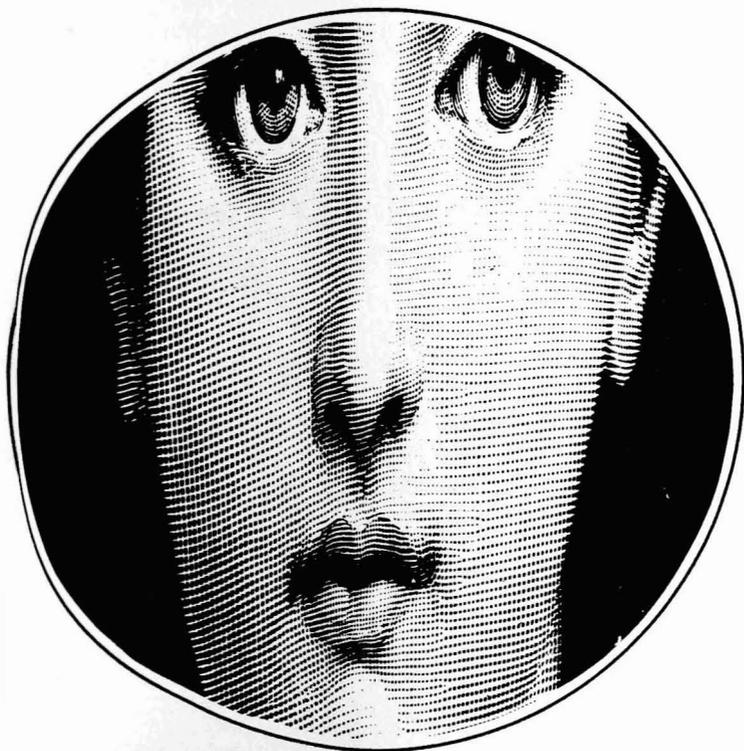
¿Qué hubiera sido del Reverendo Boole si las cosas de la vida no estuvieran sometidas a exactamente el mismo proceso que las cosas del lenguaje?

No hubiera pasado nada. Porque no lo están.

Y es que esa identidad veraz, la de Grünewalda —que no por ser desconocida es menos veraz— está condicionada por su propia esencia de veracidad; sobre todo si tenemos en cuenta una cuestión que sólo la casuística ha podido resolver satisfactoriamente: la de si es verdadera la verdadera identidad de la mentira.

Si lo es el Reverendo Boole tiene razón. Si no lo es Lord Russell está equivocado.

Pero acerca del valor-verdad de la mentira sólo tenemos el testimonio del P. Goyeneche, de la Compañía, que en un curioso fascículo, impreso en Amberes en 1813, afirma que la verdadera esencia de la mentira necesariamente tiene que ser la verdad. Un razonamiento que, aunque tiene un carácter extremadamente sintético, no carece, ciertamente, de una lógica eficaz.





De cualquier manera, la luz que la moral pueda arrojar sobre nuestra condición de contempladores o constataadores de un infinito, difícilmente puede menguar la magnitud de la noche. ¿Quién puede mirar el cielo claro, quién puede confrontar las estrellas en esa extensión absolutamente ajena a todos los lenguajes? ¿Acaso no bastan unos cuantos minutos de quietud y de silencio para volvernos locos si sabemos que *eso*, simple y sencillamente, no termina jamás? ¿basta, por otra parte, con mirar las estrellas para que tengamos una idea absolutamente definida de esa enfermedad del sueño que llamamos la realidad? Y no es que la idea de infinito tienda en todos los casos a subvertir o a revocar el concepto de realidad; esa es una idea que se encuentra siempre *entre*, en el centro justo de todas las antítesis que conforman el concepto. Es eso lo que media siempre, ineluctablemente, entre Aquiles y la tortuga, el punto en el que siempre está y no está la flecha de Zenón. Porque sí, la inteligencia es capaz de salvar esos abismos que la razón deja para que en ellos medren la poesía y el sueño.

Grünewalda había querido someterse a ese dolor regresivo sin tener en cuenta la existencia progresiva de Karola, su hija. Antes bien, había querido detener, mediante los procedimientos del Profesor Kristalo, el curso de la vida de los demás y no sólo el de la de ella.

¿Amaba yo a Karola?

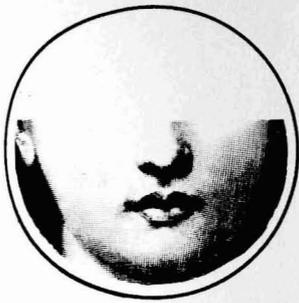
Nunca lo hubiera sabido. Grünewalda nunca me hubiera permitido tratar de adivinar siquiera la naturaleza de mis sentimientos hacia su hija. Grünewalda odiaba demasiado la aritmética como para haberme permitido incurrir en especulaciones que tendieran a dirimir un fenómeno que parecía la manifestación más clara del imposible; ese imposible que atentaba o hubiera atentado contra el sueño que, a toda costa, ella quería soñar. No sabía, sin embargo, que sólo los dioses son capaces de soñar sueños al margen de dos y dos son cuatro.

De hecho Grünewalda odiaba la aritmética tanto como odiaba a Karola. Su hija era el otro término de una ecuación que nunca se resolvía en una cifra favorable al término que ella representaba. Entre las dos se planteaba esa relación desquiciante que, si se tiene en cuenta la distancia infinita que existe entre Aquiles y la tortuga, plantean los intercolumnios de los templos dóricos. Si la distancia entre dos columnas es infinita, la distancia que media entre tres columnas necesariamente implica la noción de dos infinitos y la que media entre los intercolumnios de cuatro columnas implica la noción de tres infinitos además de los dos infinitos que se producen en cada

extremo de la serie. ¿Cómo puede esto ser posible? Sólo en el mundo de los números que es el mundo significativo de este mundo significado por ellos. Si la distancia entre Aquiles y la tortuga es infinitamente divisible y el punto en que está la flecha de Zenón no existe ¿quién soy? ¿qué es todo esto? Será preciso entonces invocar los argumentos del buen obispo de Cloyne para entender que la relación real entre Grünewalda y su hija Karola es de índole ideal y subjetiva; de hecho numérica; es decir: ficticia. Sí, ficticia como la realidad en la que hubiéramos supuesto que esa relación estaba entablada y lo mismo hubiera sido que los hechos hubieran tenido lugar hace más de cien años en Gstaad, donde tal vez han tenido lugar sólo porque a mí me gusta ese nombre, o que tuvieran lugar en otra parte después de que yo haya escrito mi nombre al final de esta fábula, o que hayan sido conocidos en una librería de Oxford hace 47 minutos, o en un departamento situado en South Munn Avenue, East Orange, NJ, USA hace más de tres años. De enteramente igual porque el infinito que había planteado la paradoja funcionaba siempre de la misma manera ineluctable, en todas partes y en todo tiempo. Es ésta, quizás, una de las propiedades más características de lo infinito.

A pesar de que que Karola "sólo tenía catorce años", como solía decir de ella su madre, Grünewalda había tenido buen cuidado de mantenerla siempre al margen de nuestro amor.





temerosa de que los atractivos ya plenos, aunque supuestamente precoces de Karola pudieran producir en mi espíritu agobiado por el perfeccionismo erótico de Grünewalda una impresión demasiado... digamos... hmm... recurrente. Sí; recurrente. Al fin de cuentas la tradición sexual, a la que queremos que no siempre subyace la búsqueda de una proporción aritmética armónica, me hubiera aproximado más a Karola que a Grünewalda y era yo quien se hubiera propuesto como ese elemento paradójico que hace que la distancia entre las dos columnas se vuelva infinita, siempre y cuando ese espacio, que sería yo, sea el que medie entre las dos columnas.

No hubiera sido fácil olvidar a Karola para quien la hubiera visto aquel día en que operaron a Grünewalda. Tal parece que Karola hubiera querido acentuar el carácter arqueológico de esa operación prodigando una belleza radiante a lo largo de los corredores grises de aquel hospital silencioso. Su larga y lacia cabellera color de tabaco le llegaba hasta el borde de la microfalda azul marino que apenas le cubría el pubis y de cuya basquiña emergían las prodigiosas y pródigas piernas enfundadas en unas medias blancas, calzadas hasta la rodilla con unas botas federicas de suave gamuza color de canela. El grueso tejido de un suéter de lana blanca, que hacía juego con las medias, lejos de desvanecer la firmeza del talle, acentuaba la rotundez de sus senos y la estrechez de su cintura intuida debajo, envolviéndola en un aura a la vez luminosa y tibia, invitándome a mí y a todos a acogernos a esos efluvios de mullida e inconsciente maternidad que parecían animar los pliegues sueltos del suéter blanco.

Fue entonces, mientras los cirujanos y los matemáticos se afanaban en torno al cuerpo anestesiado de Grünewalda para devolverle aunque sólo fuera parte de los años que ya había vivido, que comprendí que Karola representaba un grave peligro y que Karola *sabía* que representaba un grave peligro; que, por lo tanto, Karola tampoco tenía la edad que Grünewalda decía que tenía y que yo estaba envuelto en una aventura de la que sólo, tal vez, mis rudimentos de aritmética y la ayuda del profesor Frege, entonces de Jena, me podrían extricar.

—Se me han terminado los cigarrillos —le dije mientras esperábamos que trajeran a Grünewalda—; voy a la calle a comprar unos...

Quería salir de aquella habitación en la que la cama, que todo lo presidía, esa enorme cama desierta y acogedora, conjugada con la microfalda de Karola, era como un puñetazo en las narices de los dos únicos mandamientos de la ley de dios que a todos nos es imposible guardar.

—Para qué sales. Está nevando. Aquí tengo yo —me dijo

tendiéndome una cajetilla de Gauloises que de inmediato me hicieron pensar en la Legión Extranjera y en los marineros de la Cannebière.

—No sabía que fumabas —le dije.

—Sí; desde hace cinco años... a escondidas, claro.

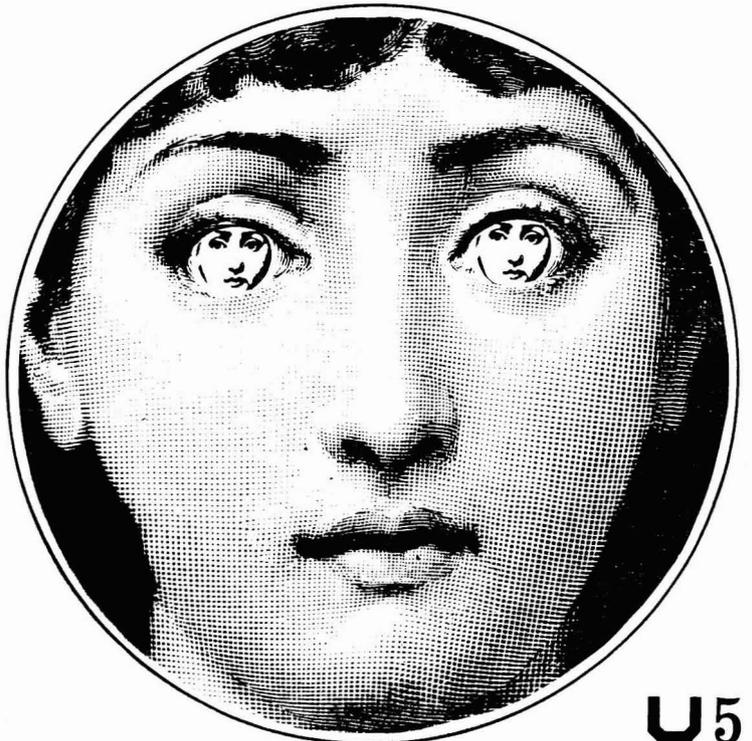
—¡Ah!

Con mano temblorosa, como dicen, le acerqué la cerilla. Aspiró experta y profundamente el humo del cigarrillo y lo guardó en su pecho, como se guarda un buen recuerdo, unos instantes durante los que yo la miraba estupefacto a riesgo de quemarme con la cerilla encendida que se me había olvidado entre los dedos.

—Te vas a quemar —me dijo sonriendo irónicamente y, en un solo movimiento, girando la cabeza lentamente como si hubiera querido ahuyentar un pensamiento triste, sopló sobre la cerilla acercando su rostro a mí; mucho. Sus labios casi tocaban los míos y de ellos emanaba un aroma a la vez legendario y presente. Mientras la besaba, el aroma de ese cigarrillo que se me iba metiendo en la garganta despertaba en mi mente el recuerdo simultáneo de viejas películas de Jean Gabin y de las heroínas siempre irrealizadas de Francis Jammes.

Con mano temblorosa, como dicen, cerré la puerta a llave.

Cuando los camilleros trajeron a Grünewalda algunas horas





más tarde, la continuidad de un mundo que siempre habíamos supuesto inmovible estaba rota. Grünewalda no había tenido en cuenta mi afición imponderable al tabaco manufacturado por la *Regie Française des Tabacs* ni al hecho de que por más que disminuya la distancia que media entre dos columnas esa distancia siempre es interminable.

No sé si han pasado más de cien años o apenas unos cuantos instantes desde que los camilleros y las enfermeras tocaron en la puerta de este cuarto de hospital trayendo con ellos el olor a formol de los quirófanos y el cuerpo vendado y yerto de Grünewalda, dispersando con su presencia sospechosa y solemne, técnica casi, los aromas entreversados del perfume con el que Grünewalda había hecho sahumar el cuarto antes de la operación y el del tabaco de los *gauloises* de Karola. Pero todo ha cambiado.

—... Debo advertirle que sus memorias personales y sus sentimientos no me interesan —dijo interrumpiéndome el viejo profesor Frege.

—Sí, sí; comprendo, Herr Professor. Perdóneme; es que me dejo llevar por la emoción... por los recuerdos...

—Entonces bien, si la madre, a quien llamaremos G , antes de someterse a la operación tenía x número de años, y la hija, a quien llamaremos K , tenía y ; después de la operación K tenía n número de años menos de los que tenía G al someterse a la operación que tenía como objetivo fundamental producir una disminución, n , en su edad...

—El profesor Frege se puso de pie y se dirigió al pizarrón. Tomó un pedazo de tiza y conforme escribía los símbolos decía:

—... en tal caso, correlativamente si $Gx - n = E$ y E es la edad supuesta de G , entonces $Ky - n = E - (x - y)$, y si $x - y = d$, siendo d la diferencia entre las edades de G y de K y $d = y + 15$ suponiendo que 15 es el valor de la edad supuesta de K en ese momento o la edad de G en el momento de tener a K , entonces resulta que $x - n = y - n$ o sea: $x + y = n - n$, o sea: $x + y = 0$, lo que, por otra parte, es perfectamente lógico ya que el factor de disminución de edad funcionaría igual para G que para K ; pero supongamos que $x=40$ y $y=15$, ¡Ah, estimado señor!, entonces resultaría que $d=25$, y $25 - 15 = \dots ¡10!$, lo que ni en las latitudes ecuatoriales es posible... ¿usted comprende ¿verdad?... Ahora bien, si como es viable suponer, sobre todo en función de su recuerdo de los *gauloises* y esas cosas $y=20$, entonces ya la cosa cambia porque eso nos daría una $d=20$ que con el mismo patrón algebraico produciría $x - n = y - n + 10$ que sería la diferencia entre los dos valores hipotéticos que hemos atribuido a la edad de

G y que son x y $x+10$. Por lo tanto, si en el momento de la operación $G=y+20$, la edad de K sería igual a $x - 20$ por lo que E , que es nuestra incógnita, sería igual a 0, lo que no es posible ¿verdad? y entonces lo único cierto es que en aquel momento ni G tenía y años de edad, ni K era igual a 15, ¿me entiende?...

Sí; tal vez los años, más de cien, han pasado desde que por primera vez en mi vida probé un *gauloise* de labios de Karola, aquel día en Gstaadt en que el Profesor Kristalo y los matemáticos que lo asistían en sus impecables cirujías trataron de introducir esas modificaciones radicales que la supresión del dominio del infinito hubiera conformado en torno a la figura desesperada siempre, de Grünewalda.

Pero de pronto alguien nos despertó. Estaba amaneciendo. El estado comatoso de Grünewalda había permitido a Karola acercarse a mi abrazo sobre el pequeño catre que para nosotros habían dispuesto las enfermeras en un rincón discreto de la habitación y sobre el que nos habíamos tendido ambos, como si fuera, más allá del sueño lejano e impreciso de Grünewalda. La carne de Karola, fresca como un repollo de marzo, clara como la más clara de las flores, se adormecía en mis manos al compás de la respiración estertórea y tediosa de su madre que era un hacinamiento de gasas oloroso a desinfectantes.

—Señor, señor... —me despertó la enfermera— ¡la señora ha muerto!

Sí; un número infinito de años; ese número que media siempre entre una columna y la siguiente.

El retrato de Grünewalda, por razones de tradición suntuaria y de respetabilidad familiar, preside sobre nuestro saloncito. Karola ha engordado un poco, pero conserva toda su juventud; su cuerpo es infinitamente más joven que el de su madre; sobre todo porque es mío.

Pero todo ha cambiado y yo no sé si aquí comienza o termina esta fábula acerca de la naturaleza, más bien irritante, de algunas cosas interminables. Sé que las cosas han cambiado desde que los campanarios de Oxford penetraron en los sótanos de Blackwell's en forma de monedas, desde que los camilleros tocaron en la puerta, en Gstaadt, hace más de cien años, desde que la enfermera nos despertó al amanecer, ahora, hace apenas unos instantes. Yo sé que las cosas han cambiado radicalmente, pero hay una que permanece siempre constante: ese espacio que el infinito ha interpuesto entre la inmensa lejanía que hay entre una columna y otra; un espacio que tiene la forma de un ángulo en la que el tiempo, la coéfora inquietante, vierte el vino de la eternidad.

Las esquinas exactas

Por Sergio Galindo



EL CIELO que cubría a la ciudad de México en 1939 era muy distinto que el actual; el cielo de entonces era casi tan límpido como el de los Velascos que ella, años después, contempló en un museo. Esa contemplación le sirvió para constatar la enorme diferencia. Aquel cielo, el de un antes muy

próximo, tenía una liviandad y pureza que tal vez por sus quince años Nan nunca olvidó.

Fue el licenciado y notario don Ulises Duarte quien la recibió en la estación del ferrocarril en aquella primera visita al D.F., que ella hacía —recién huérfana—, en busca del señor Duarte (íntimo amigo de su padre), y el único que podía ayudarla a desembrollar sus complicados asuntos, para los cuales el tío Ted se declaraba ignorante e inútil. Y, precisamente por consejo del tío Ted y la tía Ruth, ella emprendió un larguísimo viaje (desde Toronto), que más que aterrarla por la distancia en sí, la hería por el hecho de que en ningún momento, ninguno de sus tíos, había considerado la posibilidad de acompañarla, ya que en un trayecto tan extenso podían ocurrir mil cosas... peligros... enfermedades. Pero la familia Park nunca había sido muy unida. Luego, durante el interminable recorrido, y a pesar de tres o cuatro noches

de lágrimas en el tren, Nan les agradeció aquella libertad, pues por otro lado le urgía saber si efectivamente su padre le había dejado algún dinero, y eso prefería saberlo a solas.

También por consejo de la tía Ruth, vestía un sombrero de fieltro negro y un abrigo gris bastante detestable —única precaución que concibió la tía para defenderla de los posibles acosos masculinos—; precaución bastante efectiva pues nadie —joven— se acercó a ella en todo el camino, sin duda alguna por su aspecto de desamparo y cursilería.

El notario Ulises Duarte (de unos cuarenta y cinco años bien llevados, bien vestido, y muy caballero) la recibió con un abrazo y contestó a sus primeras preguntas con zalamería y exigió que se olvidara de hoteles, etcétera, que ella quedaba bajo su tutela y que, además, su estancia sería muy grata para su hijo Daniel quien la esperaba ansioso desde varios días atrás:

—No sé qué pensará este hijo mío acerca de ti; pero me consta que desde que supo que venías, cuenta el tiempo y se tortura con tu espera...

Tal vez era cierta esa ansiedad; pero muestras palpables no las hubo. Daniel —un chico de nueve años— la recibió con demasiada cortesía; un esbozo de sonrisa le permitió ver sus dientes, pero inmediatamente recuperó una seriedad de adulto que lo distanciaba de ella... De todo, según pudo comprobar en los primeros días de convivencia con él. Un niño triste, pensó Nan. También advirtió que a Daniel le irritaba que ella y su padre se entendieran en inglés, y Nan se prometió que aprendería español. Aquel día Daniel iba vestido con un pantalón corto de terciopelo negro y una camisa de seda blanca, y daba la impresión de que se pretendía perpetuar su infancia, los destellos de sus ojos no correspondían a ese atuendo. Lo curioso de todo aquello (según pensó Nan años más tarde) fue que desde el momento inicial trató de conquistarlo, y que esa conquista le costó al principio muchas decepciones; y, aunque pronto pareció ganar la batalla, esporádicamente venían los fracasos y el reiterativo distanciamiento de Daniel.

La demora en esas relaciones, que ella necesitaba francas y fluidas, la angustió un poco. En aquella época Nan estaba ávida de comunicación y para ello no podía contar más que con Daniel. El padre, don Ulises, era amable y hasta efusivo —pero de un tipo de efusividad sospechosa que a ella le helaba la sangre. Un velado galanteo era el matiz más constante en sus relaciones con el notario Duarte; matiz que se agudizaba a la cena, ocasión en que Daniel —por razones de edad, aparentemente—, se retiraba antes que ellos. Frases como: “El placer de que estés conmigo...” “Lo feliz que me haces...” “Creo que, en mi carácter de tutor puedo autorizarte





a beber un poco de coñac...” “La dicha de que estés a mi lado bien merece una copa más...”, “Si tú supieras qué triste es esta casa sin ti...”. Frases inocentes en sí, albergaban, por el tono y la sonrisa, oscuros residuos delictuosos; delictuosos sobre todo por la imposibilidad de ser comprobados como tales. Don Ulises poseía el don de lo subrepticio, y quizá por estar en su propia casa siempre encontraba una puerta de escape que le permitía una retirada, si no digna cuando menos inobjetable, y quedaba —sonriente e impune— bajo la coraza del decoro que le daba su posición de tutor... “¡Eres tan niña!... ¡Tan susceptible!... Casi pareces menor que mi hijo... Es muy miedoso... como tú.”

La cena se convirtió en una tortura, pero había compensaciones durante el día.

Al cortar una rosa, se hirió y brotó la sangre; Daniel la besó rápidamente y dijo:

—Tienes un sabor como a terciopelo...

—Tenla, porque es como tú. —Dijo Daniel y le dejó en el regazo una gatita tibia y linda.

—Mira, es tu retrato. —Dijo Daniel y le entregó una dalia.

—Quiéreme... —suplicó Daniel a los ocho días de que ella estaba en su casa.

Muchas cosas más que comprenderlas las intuyó, porque entonces no dominaba el español, pero lo aprendió pronto. Don Ulises dijo una noche:

—Nan te va a enseñar inglés —Daniel asintió con los ojos llenos de júbilo, su padre continuó—: Y tú la ayudarás a perfeccionar el español.

—Sí, papá. —Admitió él, y por primera vez en su vida no le molestó la velada orden que aquello implicaba.

Nan, sentada en la alfombra, lo jaló hacia sí y lo sentó en sus piernas. Daniel se encontró muy próximo a unos ojos verdes, llenos de visos, que lo miraban con un amor que nadie le había prodigado. Le agradó aquel abrazo y sentirse pequeño para poder recibir ese amor-calor tan nuevo y deseado. Don Ulises carraspeó, se acercó a ellos y ordenó:

—Ve a la cocina, di que quiero una taza de té.

Daniel, según se lo contó a ella años después corrió con una gran prisa para recuperar cuanto antes aquel estado de felicidad inaudita que había experimentado. Mientras, Nan quedó allí, frente al notario que avanzó hacia ella sin quitarle los ojos de encima, y Nan tampoco podía separar la vista de él hasta que sintió que corría un grave peligro y que algo allí en esa habitación debía salvarla de inmediato; buscó con la mirada y encontró un gato de marfil, hermoso, plácido, con una manita ligeramente levantada, y pensó —Si el gato se mueve estoy perdida, si no se mueve nada me pasará. No se

movió; y por años y años aquel fue el símbolo que la apartó de todo mal y la unió para siempre a Daniel cuyo regreso ya se oía en la escalera. Tal vez el notario dijo algo, tal vez se acercó más. No lo supo. El sonido y el movimiento se reintegraron cuando Daniel entró con la respiración fatigada por la carrera.

—Ya papá, el agua estaba hirviendo, lo traerán inmediatamente.

Daniel no se atrevió a echarse nuevamente en sus piernas, pero ella lo llamó y lo cobijó entre sus brazos con una extraña convicción de que así se protegía a sí misma.

Trajeron el té. El notario carraspeó otra vez.

—Voy a dormir... —quiso reír pero no pudo—. Buenas noches a ambos... Que no tengan pesadillas.

A cada paso que se alejaba de ellos les crecía una alegría y una seguridad inexpresables que posteriormente ella identificó con el gato de marfil y él con las caricias que electrizaraban su lacio pelo.

Pasó el tiempo entre clases y clases; vino el otoño y Nan descubrió que en México es subrepticio. Uno debía llegar hasta el Paseo de la Reforma y echar a andar hacia Las Lomas para cerciorarse de que en efecto se vive en otoño ya que allí los árboles empezaban a dorarse y un viento frío arrancaba hojas ruidosas que emprendían, para deleite de ellos, efímeros viajes que terminaban estruendosamente sobre los parabrisas de los coches, sobre los troncos de los árboles o sobre sus propios cuerpos. A la altura del Lago de Chapultepec se detendían a observar a los inmutables y próximos cisnes que daban vueltas y vueltas en un absurdo intento de descubrir el fin del círculo. Irrumpía de pronto el sonido de un organillero y dominaba los demás ruidos —hasta la risa clara y continua de Daniel que expresaba así su primer conocimiento del amor, mientras se dejaba llevar por Nan que corría incansable e inalcanzable, de su mano.

A la hora de la comida se expresaban torpe y aceleradamente y el notario Ulises Duarte —después de corroborar con despectiva mirada esta comunión—, dictaminó que esa chica Nan no pasaba de ser una niña sin ninguna importancia —más bien una retrasada mental—, desde el momento que lo único que le interesaba era ese continuo jugar con el tonto de su hijo, o irse a la cocina a que la vieja criada —Cloti— les contase historias de aparecidos, con ese sonsonete entre Veracruzano y cubano que él detestaba. Cloti fue la única en advertir aquel disgusto y la que lo disfrutó plenamente, como venganza a trasmano que venía a resarcirla de muchos pequeños desprecios y humillaciones que soportaba sólo por Daniel. Ese placer reavivó su empolvada memoria y sacó a



colación olvidadas historias de su niñez en el puerto, y en su juventud, en los cafetales de una hacienda cercana a Huatusco donde recién casada fue a trabajar con su marido —él de albañil, ella de criada.

Nan no entendía todas las palabras de la vieja Cloti, sobre todo cuando se volvía coloquial o procaz que por lo general era simultáneo, pero entonces hasta Daniel se quedaba en Babia y hacía muchas preguntas que habitualmente no alcanzaban respuesta. Cloti reía por su ignorancia y le ofrecía un poco de atole . . . El origen del Sol, del Maíz y del Toche se mezclaban con espeluznantes historias de aparecidos y asesinados, entre las que destacaba aquella de la niña tuberculosa, que murió en la inopia, y a su dolorida madre se le ocurrió hacerla pedacitos y venderla en tamales para poder comprarle su ataúd, y se lo compró: muy lindo, de pino y raso; dentro puso la ropita, un par de juguetes mutilados y el pelito de la niña que no se había podido usar en los tamales. Como noapestaba la rezaron tres noches con los merecidos lloros.

Y Nan y Daniel al punto del llanto eran rescatados por Cloti que se carcajeaba y les narraba otra historia, o les cantaba.

Nancy Park no estaba plenamente segura de que aquel viaje sirviese para desembrollar los asuntos de su padre, pues nunca —ni años más tarde— alcanzó a saber con exactitud cuáles eran ni cómo se habían arreglado. El notario Duarte, por expreso deseo de su finado padre, resultó su tutor. Hubo correspondencia entre él y el tío Ted, pero este último nunca tuvo interés en los asuntos de la sobrina y hasta se alegró cuando supo que, por deseo de ella, permanecería un año más en México.

Lo primero que Nan advirtió fue que la raya que le dividía el pelo era perfecta de inicio a fin; como quien lo hace con seguridad, como quien puede garantizar lo impermanente. Nan tenía tres o cinco Martinis encima y mucho miedo. Pero muy próximo, casi al alcance de una caricia, estaba él con esa exactitud que le rompía el pelo con una gracia y habilidad increíble. Era inalcanzable porque no lo conocía; pero ella supo que si hablaba, que si estiraba la mano, que si se movía en ese instante estaría para siempre unida a él. Lo supo bien. Lo meditó por tres interminables segundos y le dijo algo . . . Ni siquiera recordaba qué, pero le habló y él contestó.

Así fue.

Después, ambos rieron por quién sabe qué. Pero ya había transcurrido un siglo. Ya sabía que su piel era dura, que las venas de las manos se le corrían de un lado a otro. Que era, o quería ser, pintor. Que lo de peinarse así era un premeditado y casi femenino coqueteo consigo mismo. Que también

él, al verla por primera vez, había pensado . . . Y Nan rió esa noche de sus veintiún años —esa noche los cumplía— como si no estuviesen en guerra, como si hubiese alguna garantía de supervivencia, y además convencida de que ese hombre cuyo calor sentía entre sus dedos iba a ser su esposo para siempre; y tenía cierta lástima de sí misma por no haberlo encontrado antes y un confuso sentimiento entre orgullo y vergüenza de decirle que lo había esperado a él: exactamente a él. Que ese encuentro no era ocasional ni intrascendente, que ella se iba a dar a él para siempre y . . . que era virgen.

La bomba cayó muy próxima. El horror a los vidrios rotos, ese retumbar que conduce a lo irracional, huir . . . huir a donde sea. Y fue irracional, después de la carrera, quedarse tirados sobre el césped, muy próximos a Marble Arch, y él dijo:

—No me gusta la guerra, pero creo en Inglaterra.

—Yo no sé en qué creo . . . Tal vez creo en ti porque estás junto a mí y te siento.

—¿Sí?

Muy cerca de ellos algo explotó y las llamas se elevaron.

—¡Sí! —dijo ella.

—¿Cómo te llamas? —preguntó él. Y levantó hacia el suyo un rostro lleno de lágrimas y tierra.

—Nancy Park, enfermera de Canadá . . . ¿y tú?

—Allan . . . Allan Green.

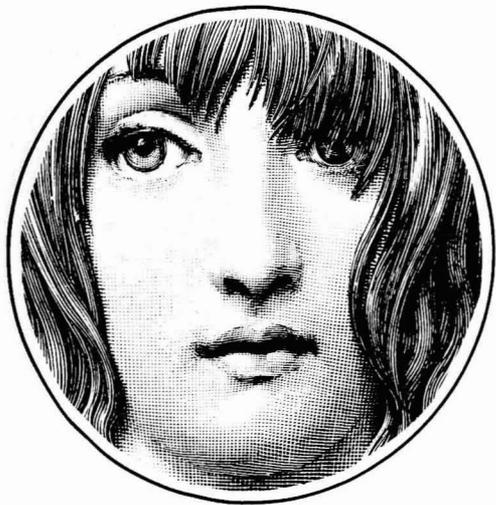
A partir de entonces, todo fue impreciso y fragmentado. Ella al día siguiente quiso recordarlo segundo a segundo y resultó imposible. No supo quién de los dos había iniciado las caricias. Lo veía a ciegas, lo adivinaba con un escondido temor de no recordar cómo era realmente: ¿cómo eran sus ojos? ¿de qué color? Si de pronto los separaran en medio de aquella oscuridad, ¿podría identificarlos? Sólo por aquella raya que le partía el pelo, y ni eso. Lo acarició desesperada hasta que compartieron la angustia, la certeza de no saberse, de no poseer, de morir, y esa angustia cedió porque ya no había límites: los anegó la felicidad, sabían que no importan las inexactitudes: que no importa nada en este mundo.

Anduvieron muchas cuadras de Oxford St y de pronto Allan detuvo un celestial taxi que los condujo a un pequeño hotel. Subieron dos pisos de escaleras raídas y quedaron dentro de un estrecho cuarto con papel tapiz de Pompadours y crisantemos. La cama matrimonial los esperaba con sus maculadas sábanas abiertas; casi tibias las sintieron al deslizarse desnudos bajo ellas.

Nan soltó a reír.

—¿De qué . . .? —preguntó él.





—No sé de qué color tienes los ojos.

—¿Es importante?

—No sé *qué* es importante. Lo juro.

Una sirena empezó a gemir.

—Puede haber otro ataque —dijo Nan, acercándose a sus labios.

—Puede . . . —respondió Allan.

Toronto, mayo 25 de 1946.

Querido Daniel:

Te escribo porque soy una egoísta, porque estoy llena de felicidad y debo compartirla de inmediato con quien más amo: contigo. La gran noticia. ¡Allan llegó a casa la semana pasada! Ahora lo tengo aquí y no parece posible; lo veo, lo acaricio, le hablo como cotorra, escucho su voz, me dejo acariciar y de pronto casi voy a llorar porque pienso que no es cierto. La felicidad es tan absurda. Todo parece hermoso y sabes que no lo es, ¡ni modo!, hasta a la estúpida tía Ruth la veo encantadora.

Iré punto por punto: Allan vino enfermo. Tuvo una crisis nerviosa después de una herida en un combate, que fue casi mortal. Fractura de la base del cráneo. No te doy más detalles porque yo misma no lo sé; ni quiero saberlo. Desde que me enteré de que estaba en el hospital enloquecí y te juro que me he gastado los ingresos de un año en conferencias telefónicas. No decían nada claro y yo envejecía por falta de noticias hasta que, ¡zas!, cablegrama anunciando su llegada. Se me olvidó el sufrimiento y no quiero volver a recordar estos últimos meses tan ruines por mi soledad. Pensé tantas veces en irme a México contigo . . . No lo hice porque quedaba más lejos de él y porque me ibas a encontrar horrible, flaca, tonta . . . Pero no voy a hablar de mí sino de él. Allan llegó bien (hace ocho días), guapo como siempre, y además con dos maletas de cuadros. En el hospital, empezó a pintar otra vez. Ya verás un día sus cosas. Te regalaremos uno de los preferidos.

Por lo pronto, está con un permiso, pero juro por mi cadáver que no dejaré que vuelva a esa maldita guerra: ¿qué tenemos que ver nosotros, *nosotros dos*, con ella? Estoy anti-patriótica, y no me lo reprocho. Creo que ya basta. No entiendo ni quiero entender qué es lo que sucede en este mundo. Quiero a Allan y quiero vivir con él. Pienso que tan pronto como se restablezca, nos iremos a vivir a México. ¿Te gustaría verme?

Desde luego, no le he dicho a él nada de esto. Ya habrá tiempo. Las cosas maduran por sí solas. El permiso es por seis meses. ¡Casi una vida completa! Dany querido, soy muy feliz.

Yo quería ir punto por punto pero me desvíó; quería decirte que recibí todas tus cartas (tres y dos postales) y que si no te contesté fue porque no quería contagiarte mis tristezas a ti, cariñito, que estás tan solo. ¿Recibiste mi tarjeta de Navidad? También mandé para tu papá y para Cloti, ¿cómo está ella?

Te seguiré hablando de Allan. El cuarto de papá lo transformé en su estudio; es el que tiene mejor luz y a él le encantó. La ventana da hacia el jardín, ¡y está tan linda la primavera! Allan la disfruta mucho. Se cansa bastante pues tiene que estar en reposo por un mes. Por las tardes, a eso de las siete, llega tía Ruth a visitarnos. Creo que la presencia de Allan ha recrudecido su viudez porque no deja de hablar de tío Ted y de todo lo que se amaron. (Mentiras.) También en las tardes hablamos de ti, Allan te quiere tanto como yo; ayer le enseñé esa foto que nos sacaron en La Alameda. Ahora me dedicaré a enseñarle español. Mañana iniciamos las clases. De ocho a diez, diariamente. Te va a encantar, como a todo el mundo.

Pero ya no sigo. Mil disculpas por no haberte escrito, Dany pienso mucho en ti, ¿no podrías venir en el verano? Quiéreme que lo conozcas.

Dile a tu padre que el último cheque llegó con el aumento de los intereses que me dijo, lo agradezco infinito. Besos a Cloti.

Para ti el amor como siempre de tu más que nunca loca
Nan

México, D. F. Agosto 27-46

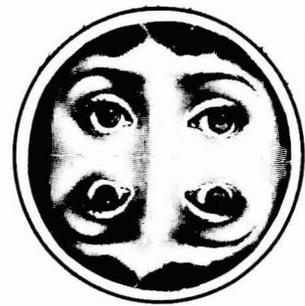
Mi lindísima Nan:

Papá no quiso darme ni el permiso ni el dinero. Otra vez conoceré a Allan. En venganza no presentaré exámenes. La postal es de San Miguel Allende; me la trajo un amigo. ¿Linda, no? Algún día estaremos allí juntos.

Un abrazo para Allan, para ti un beso (y dile que no se ponga celoso. Te quise desde antes), otro beso.

Daniel

P.D. —¿Ya aprendió español?



Toronto, Septiembre 2-46

Encanto:

Lloramos tu ausencia. Escribí a tu padre y lo insulté. Tu cuarto te esperaba. Envía una foto porque Allan no te concibe, te imagina de nueve años. Tu postal era preciosa, Allan dice que viviremos allí. Pinta mucho y cada día lo amo más. Para ti besos de

Nan

P.D. —Aprende rápido. Soy muy buena profesora.

Toronto, Septiembre 28-46

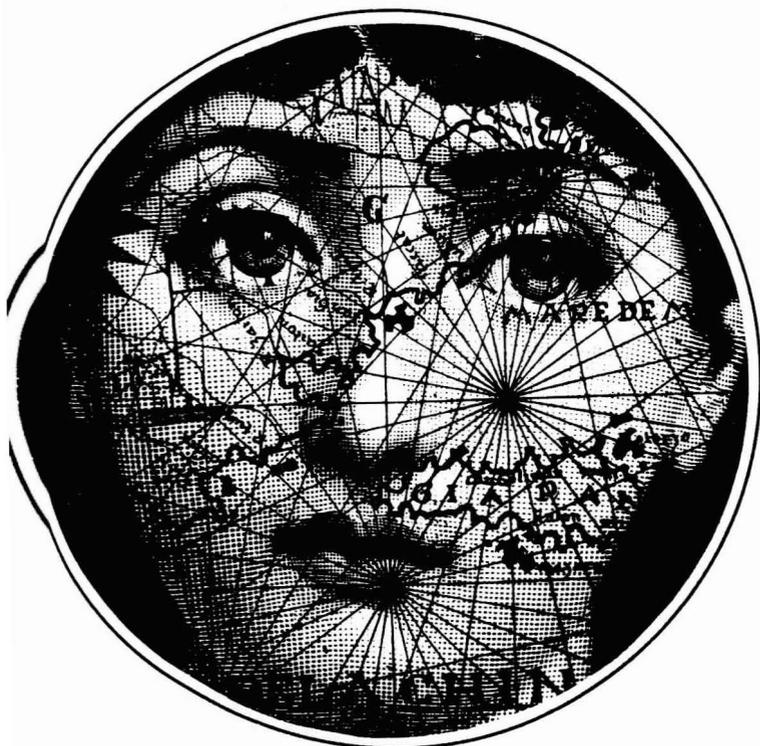
Querido Daniel:

¡Dios mío! Yo tampoco te conocía. ¡Linda foto! Salimos hoy para Montreal. Escribiré después. Besos. ¡Tonto, debes presentar exámenes! Más besos.

Nan

Amigo Daniel, un abrazo.

Allan



Toronto. Diciembre

Querido Daniel:

Sólo a ti puedo desearte feliz Navidad, porque a pesar de lo malo que me pasa pienso en ti con un gran cariño. A Allan no quiero felicitarlo. Que se quede con su guerra, con su pueblo inglés. Yo no. El pudo permanecer aquí ya que el doctor dijo que aún estaba delicado.

Daniel no seas nunca así, no destruyas a nadie por esas estupideces del deber y en pro de un bien que ni se le conoce ni se le conocerá la cara.

Tengo que escribirte estas cosas porque estoy furiosa contra él, y lo peor es que apruebo que lo haga, si él hubiese aceptado mi puerta falsa tal vez hubiera dejado de quererlo. Sí: lo felicitaré. ¡Qué bueno que se me ocurrió escribirte! Daniel, lindo, no es que yo crea en esta guerra, pero *debe* creerse en algo y Allan cree en ello, o siento que cree y eso basta, o simplemente no podría aguantar la vergüenza de ser desertor. Eso sería peor. Porque *si* sabemos lo que es traición. Estoy confusa. Estoy angustiada. Si estuvieras aquí junto a mí, Daniel. Creo que nunca estaremos en ese hermoso lugar de la postal... O, tal vez, si algún día llego, si se realiza, será como si le pasara a otra persona, no a mí.

Estoy muy sola. Hace mucho frío.

Si la vida no se viviera de día a día tal vez tuviera más sentido. Porque hay mucho tiempo que se nos escapa y no significa nada. Hay años enteros que no recuerdas, que no sabes qué hiciste en ellos. Y los viviste. Eso indudablemente. Es un infinito desperdicio de uno mismo y como que se deberían vivir cien años, o más, para recordar todo lo que hiciste en ellos, ¿y quién va a vivirlos? No yo. Ni quiero. No puedo recordar qué hice hace tres semanas a esta hora, ¡y estaba con él! Empiezo a olvidarme de qué color tiene los ojos. Lo juro, Daniel, lo juro.

Ayer encontré sobre la mesa de la sala una quemada y, aunque parezca idiota, durante horas la contemplé, la acaricié, le puse nombres porque parecía que era esa la única huella palpable de su visita, de su existencia.

Va a pasar un millón de años (hasta que él regrese) para que yo recuerde otra vez cómo es. Tal vez tú, que no lo conoces, tengas mejor memoria, tal vez te dije en alguna de mis cartas algo que pueda retenerlo como en una foto.

¡Qué tonta, qué tonta! No te escribo más. Feliz Navidad, amigo mío, quíreme siempre, por favor, ¡quíreme!, júrame que me querrás eternamente. Sólo te tengo a ti. Y estamos tan lejos.

Siempre tuya y siempre burra.

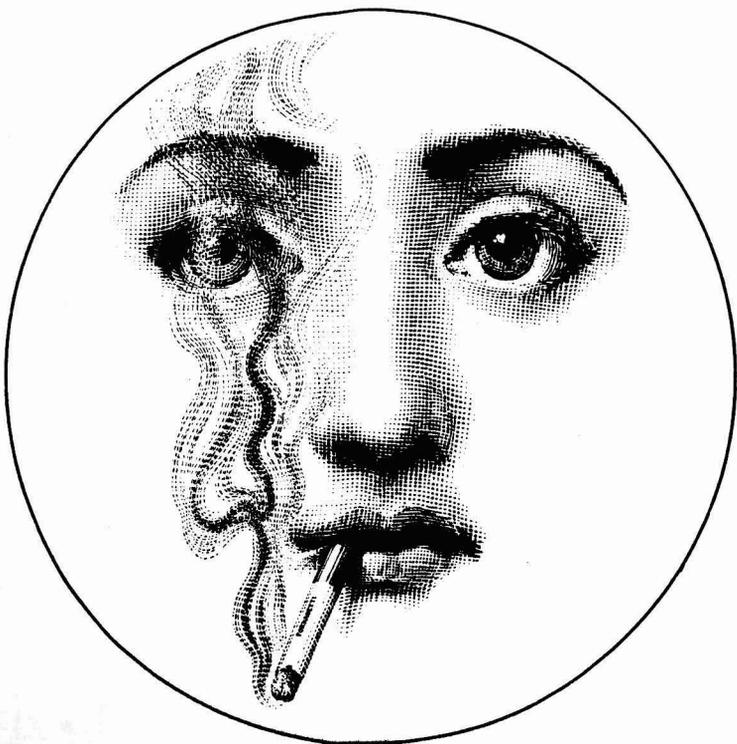
Nan

Félix Alpivar

Por Jorge López Páez



LA PRIMERA vez que vi a Félix Alpivar yo tenía cinco años, y él debía andar por los cuatro. La familia de mi abuelo se sentaba en una recámara que daba a la calle para ver pasar a la gente. Una que otra persona se detenía, aunque rehusaba pasar, y sin temer a las várices se quedaba frente a la reja de la ventana platicando unas horas. Por supuesto que las reuniones se amenizaban, de acuerdo con la temporada, con helados, refrescos, cacahuates o golosinas preparadas por mis tías o enviadas por alguna amistad. Estas reuniones familiares tenían lugar en la tarde, a muchas de las cuales yo no asistía por tener que ir a la escuela. En ciertos domingos, o en las fiestas de repique, desde las once mi abuela se sentaba en compañía de alguna de mis tías y aún sola a ver pasar a la gente que iba al mercado o que regresaba de él, y a la que piadosamente iba a misa. En uno de esos domingos cuando acompañaba a mi abuela pasó un niño, menor que yo, vestido con traje de marinero blanco, y con una boina *ad hoc*. Yo había tenido un traje parecido, pero en azul marino, aunque la gorra no había sido tan airosa, con aquellos listoncillos que flotaban en el viento. Al niño lo acompañaba una señora de pelo blanco, ágil y firme en sus movimientos. Echaron en la ventana sus adioses.



Callé todas las preguntas. A mi abuela siempre le parecía que cualquier información acerca del prójimo era maledicencia, y como yo había oído esto en ocasiones anteriores no inquirí nada.

Durante varios domingos lo vi pasar bien para el mercado o de regreso hacia la cuesta de abajo. Era un modelo de pulcritud, así como la señora del pelo cano que lo acompañaba. Y este niño, al igual que una pareja de alemancitos, que pasaba montada a caballo hacia un rumbo que yo ignoraba, excitaba mi curiosidad.

En las mañanas, en la casa de mi abuelo, con excepción de él, todos dormían, mientras que en la casa de mis padres la hora de levantarse era a las siete. Como yo estaba en pañales aun antes de que saliera el sol, me iba a un lugar prominente cerca de una cuesta, y, mientras miraba el nacimiento del sol, imaginaba lo que habría en aquellas sabanas manchadas con el alegre amarillo de los sembradíos de caña, los azucarados cañales, los oscuros plantíos de cafeto, y aquellos verdes indiferenciados de los acahuals. Pero ni en los amarillos, ni en los verdes profundos, ni en los bordes de las barrancas, ni en las faldas de los cerros localizaba la vivienda del niño del traje marinero, ni la de los niños alemanes. Y no inquietaban mi imaginación sino hasta cuando volvía a verlos.

Todavía ahora son un misterio los niños alemanes: quizás fueron los hijos de los administradores de un ingenio en Cotlaxtla, en cambio a Félix lo conocí tanto que aún no se me olvida su recuerdo.

Mi abuelo hizo venir a mi tío Jaime, hermano de mi madre para que se encargara de la administración de sus bienes. Con su llegada coincidió el arrendamiento de un beneficio de café, parece ser que el de mi abuelo era insuficiente. El beneficio quedaba afuera del pueblo, a vuelo de pájaro sería un medio kilómetro, pero para llegar a él era necesario descender la empinada cuesta de abajo, pasar el río por un pintoresco puente, que quizás había sido construido en la Colonia, caminar por un sendero de herradura, contemplar el huerto de naranjos del beneficio de las Landa, junto al cual estaba el beneficio recién alquilado, que sería cuartel general de mi tío Jaime.

Una mañana estaba sentado en el pasamanos mirando el jardín cuando pasó tío Jaime y me invitó a ir con él al beneficio para nosotros, nuevo beneficio. Acepté sin pensarlo dos veces. El sol todavía no era agobiante, y alegremente me adelanté a mi tío, siempre a prudente distancia de él. Lo esperé en la puerta del beneficio, viendo y oyendo la acequia rumorosa. A su lado entré en las oficinas, muy ruidosas, pues en la parte



inferior estaba la maquinaria. Había gran actividad: vendedores de café que pesaban sus sacos; mozos que llevaban éstos a la tolva para quitarle la pulpa; en el salón contiguo, las desmanchadoras, frente a unas máquinas parecidas a las de

coser, expulgaban los granos malos y conversaban; y con la rapidez con que sus dedos elegían el grano de desecho, movían sus bocas. Desde el balcón vi cómo en el asoleadero amontonaban el café con unos rastrillos. Pude distinguir el curso de la acequia, convertida en un canal muy pretencioso, bordeando el asoleadero. Y al final de éste, una casita que tenía por frente un portal. Poco a poco fui venciendo mi timidez: me asomé a las ventanas posteriores; me paré un largo rato frente al salón donde estaban las desmanchadoras; contemplé la descarga de los sacos de café en la tolva. Nadie me hacía caso. Mi tío, con un puro muy pretencioso, firmaba documentos en su escritorio. Entonces, como si hiciese algo prohibido, cautelosamente empecé a descender la escalera. Mi timidez creció ante el cuarto de las máquinas: las bandas y poleas podían apoderarse de mí. El misterio de las barrigas de las máquinas secadoras, la boca ardiente de la caldera. Todo lo observé, desde fuera, sin atreverme a entrar.

Me retiré del edificio para verlo de frente, pero las mulas y burros, en los que transportaban el café, con sus movimientos de impaciencia y pequeñas rencillas hacían difícil la observación. El canal se elevaba a varios metros sobre el suelo, para salvar un declive. Me situé bajo un arco y para mi sorpresa contemplé un gran estanque de forma redonda. Lo dividía una pared que hacía un cuarto preciso y en el vértice estaban los restos secos de un árbol. Después supe que se trataba de un árbol del pan. En ese cuarto del estanque caía un chorro inmenso, que crecía y decrecía de acuerdo con las necesidades de la turbina, de la tolva o de los canalitos que llevaban el papel despulpado a los tanques de fermentación. Precisamente frente a mí, al otro extremo del tanque había una casita con dos letras: W.C. Por supuesto que a la sola vista de las letras mi estómago me envió una señal. Pero para llegar tenía que rodear el tanque bordeado por el lado izquierdo por un huerto, y a cuya entrada frondosa se erguía una magnolia. —¿Quieres ir?— me sobresalté al oír una voz. Era el niño del traje marinero, mal vestido y con los pies descalzos. Y como yo no respondí nada, al ver que había adivinado mis deseos, agregó: “¿Quieres ir al excusado?” Asentí con la cabeza. Con rapidez asombrosa brincó un canalito. Sus pies descalzos sonaron alegremente mientras pisaban un gran charco, que se formaba por las filtraciones de uno de los canales. Yo tuve dificultades en pasar el canal, y él se volvió solícito a ayudarme.

La corriente indetenida que corría por el tanque estaba manchada por muchas mariposas y caballitos del diablo. Abrí la puerta de la casita. Me espantó el ruido. La corriente pasaba abajo del hoyo del excusado.

—Entra, no te pasa nada.

Y entré. De pavor no cerré la puerta y solamente oriné. Tan fuerte era la corriente que los orines parecían rebotar en aquella cauda blanca.

En su compañía descubrí el hermoso huerto sembrado de naranjos y cafetos, la orilla del río umbrosa y solitaria. Me enseñó a andar en los bordes de los canales de la pulpa, y juntos contemplamos el lavado del café; corrimos por los asoleaderos; llegamos a los olorosos cobertizos a donde se secaba la leña; admiré las bodegas llenas de sacos de café. En ese primer día conocí todo el beneficio, salvo la parte de las maquinarias a donde me negué a entrar.

Mi mano, hundida en la frescura de uno de los canalitos, atajaba los granos de café y los dejaba ir, cuando llegó un mozo con aire de premura.

—Te buscan.

—¿A mí?

—Sí, tu tío.

Mi tío estaba con varios amigos tomando unas copas en un cuartito cercano a su oficina. Riéndose me dijo al verme:

—Que no te asolees, —y ha de haber visto mi contento, pues añadió— “Si quieres quedarte a comer, dímelo. Yo les aviso por teléfono.” Asentí con la cabeza. “Cuando quieras te dará de comer la mamá de Félix.” Éste estaba a mi lado. Y los dos, después de vernos, echamos a correr.

Regresamos al tanque. El pitido del beneficio anunció que eran las doce: la hora de salida de la escuela. La carrera a la casa. El hambre furiosa, y a contener los impulsos en presencia de los padres.

Aunque yo no tenía hambre, apenas oí el silbato me vino angustiada, urgente. Pero sin saber por qué temía la presencia de la madre de Félix.

—Mi mamá nos espera, vamos a comer—, y se adelantó corriendo.

Por un momento me quedé confundido. Félix iba a medio asoleadero, y su figura, sin sombra se alejaba. Eché a correr tras él. Y no tuve tiempo de sentir timidez. Parados en el portallito de su casa me esperaban Félix y su madre, la viejecita de pelo cano.

—La comida está lista, vengan, —anunció la que yo creía madre de Félix.

La recámara oscurísima. ¿Acaso no veníamos de estar en pleno sol y de recorrer el asoleadero que reverberaba? En



cambio el comedor-cocina era airado y fresco, a pesar de que allí se encontraba el brasero. Dos ventanitas daban luz muy por encima de la estatura de una persona. La cocina-comedor estaba immaculada, tal como era la madre de Félix: el mantel blanco, el delantal de ella tieso de almidón como las servilletas.

Tan pronto comimos doña Chabela nos llevó a la recámara. Después de peinar a Félix hizo lo mismo conmigo, sin encajarme el peine, y sin darme ningún regaño. Al observar que contemplaba unos retratos dijo: "El que está de novio es mi hijo Horacio. ¿Ya lo conoces?"

—Sí —respondí, recordando a aquel hombre alto y sombrío, que pasaba frente a la casa de mis abuelos con una mujer blanca que se reía moviéndose exageradamente, como si quisiera hacer mayor el contraste entre ella y su marido.

—Pues va a trabajar con tu tío, —y como no respondí nada, dijo en seguida: "Esta es mi hija Dora, la mamá de Félix."

—¿Qué usted no es su mamá?

—¡Pobre de mi hija! —exclamó y largo rato atrajo hacia sí a Félix.

Al fin Félix se desprendió del brazo y echamos a correr hacia afuera.

Durante la semana era difícil que fuera al beneficio, salvo en casos extraordinarios, y muy vigilado, pero en cambio los sábados, domingos y días de fiesta me pasaba toda la jornada allí. El beneficio no guardaba ningún secreto para mí, y aún habíamos incursionado en las partes umbrosas del río, en el beneficio vecino de las Landa, y en las casas cercanas ocultas en los cafetales a las que mis ojos pocos avezados nunca habían visto.

Y los descubrimientos eran incesantes. Félix se metía en la maleza y regresaba con unas frutitas negras o bien subía a lo alto de algún árbol en busca de un nido, y bajaba con un desvalido pajarito o con uno's huevecillos pintos.

En los domingos lo veía pasar con su traje marino acompañado de doña Chabela rumbo al mercado. Y parecía otra persona, con sus zapatos lustrosos, y un aire de seriedad y de comedimiento. Él y doña Chabela me saludaban, como si yo perteneciera a un mundo aparte, como si yo no participara de la intimidad de la casa, y no supiera que ella no era la madre de Félix, y que la madre de éste había sido muy desdichada y había muerto de los fríos en el Istmo.

Un domingo los esperé a la salida de misa y los tres nos fuimos al beneficio. No me quedaron ganas de repetir la ocasión. Félix apenas me hablaba. Todo el trayecto que estuvo al lado de doña Chabela pisaba con cuidado, procurando no

ensuciar sus zapatos. El camino se me hizo largo y tedioso. En los domingos siguientes calculaba cuando estuvieran cerca del beneficio y echaba a correr en su búsqueda, saltando, brincando y resbalando en la inmensa cuesta. Me detenía en el puente y arrojaba piedras a la corriente del río. Descalzo, Félix me esperaba en el beneficio. Sin la presencia de su abuela era otra persona, la mejor persona.

Cuando yo regresaba a mi casa él me acompañaba hasta el puente, y desde en medio de éste arrojábamos piedras u hojas en la corriente. Apenas la luz escaseaba yo subía la cuesta, y Félix se retiraba hacia el beneficio. Mientras yo ascendía colubraba su figura que se hacía más y más pequeña, siempre volándole la camisa.

Varias veces se quejaron en la casa de mis abuelos: "Ya te abonaste a la casa de doña Chabela. Te vamos a prestar una cama para que te instales bien allí." Yo me sonrojaba, y los abandonaba, si la mofa no era durante la comida, como si no comprendiera nada.

Un domingo en que el sol quería iluminar con más luz la tierra, el lechero llegó temprano, los campesinos con sus productos pasaban rumbo al mercado con pasos precipitados; los pájaros con voracidad brincaban de rama en rama, y los torcos, en las palmeras del parque, habían convertido su algarrabía cotidiana en un franco desorden. Aún los motores de los camiones me parecían que resoplaban con desusado entusiasmo. Yo me contagié de actividad. A las siete y cuarto ya había desayunado, por supuesto que antes había ido a misa de seis. Después fui a la casa de mis padres a ver cómo apresuraban a mis hermanos para que estuvieran listos y arreglados. Merodé por el zocalito. Anduve por el jardín de la casa de mis abuelos, y oí la campana de la torre de Santa Cecilia anunciando apenas las ocho y cuarto.

Desé que Félix y su abuelita hubieran venido a la misa de siete, raras veces lo hacían, y si eso hubiera ocurrido, pronto estarían de regreso del mercado; en cambio, si continuaban con su costumbre de asistir a la misa mayor, faltaban dos horas y tres cuartos para que pudiera correr tras ellos.

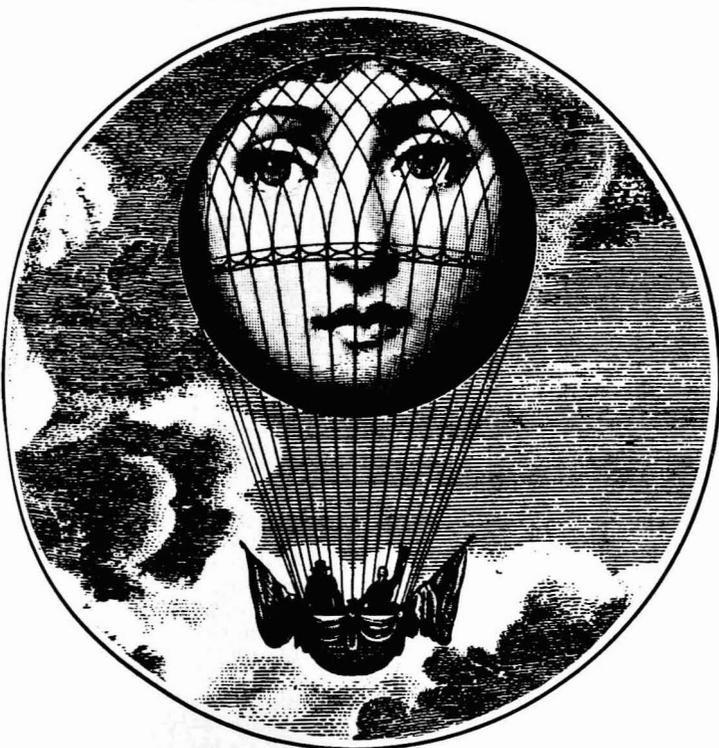
Fui al mercado con mi tía Clara. No los hallé, pero supuse que estarían en la casa del tío de Félix, quien ya, para ese entonces, llevaba la contabilidad del beneficio, siempre serio, ojeroso, con las comisuras cayéndose, como si le pesara la juventud de su esposa, llena de contorsiones y de risas nerviosas.

Oí con atención cuando alzaban en la misa mayor, y como un vigía observé la puerta de salida. De Félix y de su abuelita ni rastro. Y sin pensarlo más me eché a correr rumbo al beneficio.



A media cuesta miré hacia donde vivía Félix: los asoleaderos vacíos; frente al beneficio, ningún animal. Parecía aquello un desierto. En cambio el camino estaba muy transitado, y creí ver el trotar de los burros más alegres como si tuvieran el afán de librarse de sus amos.

La puerta del beneficio estaba entrecerrada. El patio, lleno de pajarillos y de mariposas. “El domingo es el día de descanso.” Por supuesto que eso no rezaba con el campo: el piar de los pájaros, el ronroneo de las abejas, las estridencias de los grillos. El patio, el beneficio, ¡todo era tan distinto! Como único resto de actividad se veía el humillo gris, que de la chimenea se deshilaba perezoso en el cielo azul. Y tuve miedo de entrar. Unos campesinos me dijeron a mi espalda. “Adiós, adiós.” Y volví a quedarme quieto, con mis manos sosteniendo los barrotos de la puerta. ¿Y si no estaban doña Chabela y Félix? ¿Y si alguien me hallaba en la casa? Por supuesto que no entraría y solamente golpearía con los nudillos en la puerta. Creí oír carcajadas del lado de la casa de Félix: al aguzar mi oído, percibí el correr plácido del agua de la acequia, y el tumultuoso sonido de los canales. Lleno de repentino miedo quise abrir la puerta, pero los goznes rechinaron con impudicia. Y como si este ruido fuera una amenaza, empujé con resolución y corrí hacia la casa de doña Chabela.



Reconocí las risas de mi tío Jaime, y con toda confianza me introduje en la casa. Alrededor de la mesa estaban seis personas, incluyendo a mi tío. Desayunaban y bebían cerveza. Saludé con timidez. Doña Chabela no me contestó, pero creí que con lo atareada que estaba ni había oído mis buenos días. A Félix lo vi en un rincón, cariacontecido. No se volvió a mirarme. Mi tío y sus amigos se reían recordando los detalles de la parranda, a mí me dio la impresión de que empezaban otra: no se cansaban de tomar cervezas. Yo me entretuve yendo y viniendo de la recámara para contemplar los retratos: el de la madre de Félix, el de su tío muy fifirucho con un traje de charro, y uno a donde estaba doña Chabela vestida de novia, con un velito corto.

Por fin se levantaron de la mesa. Los amigos de mi tío salieron rumbo al beneficio, pero mi tío se quedó y yo me acerqué a la mesa. Doña Chabela continuaba arreglando sus cazuelas sobre el brasero. Mi tío dijo:

—¿Por qué hiciste eso?

Creí que se dirigía a otra persona, y me volví hacia atrás. Y no hallé a nadie.

—¿Yo?

—Sí, tú.

—¿Pero qué hice? —contesté alarmado.

—No seas hipócrita.

—Pero no he hecho nada —repuse con sentimiento de culpa, de culpas sin fin.

—Félix, trae el blusón, —ordenó mi tío. Félix no se movió, ni me miró. Entonces doña Chabela fue hacia la recámara, y regresó mostrándole a mi tío el blusón del traje blanco de marinerito de Félix, hecho jirones.

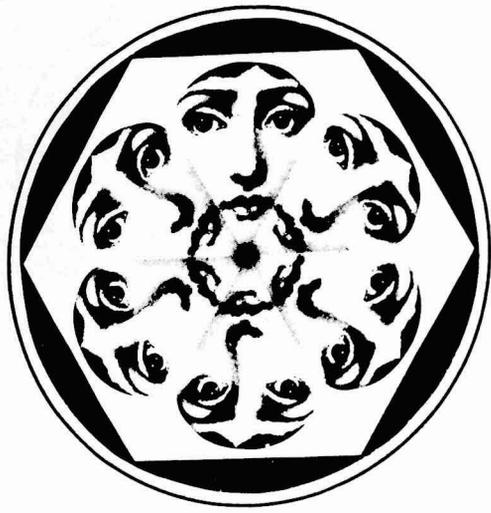
—¿Por qué le hiciste eso a Félix? —reiteró la acusación mi tío. Doña Chabela tenía clavados sus ojos, con resignación, en el blusón roto. Félix a mi lado, con la cabeza gacha, permanecía callado.

—Pero si yo no he hecho nada —afirmé débilmente.

—No me gusta que seas hipócrita —dijo mi tío, al tiempo que se levantaba del asiento—, y usted doña Chabela no se preocupe.

Salió de la habitación. Doña Chabela colocó el blusón roto sobre el respaldo de una silla y se dirigió al brasero. Félix continuaba con la cabeza inclinada. Yo no pude pronunciar una sola palabra. Empecé a ver la luz de la ventana que se quebraba, y para no llorar ante ellos, me fui retirando sin darme las espaldas.

El gran patio continuaba desierto, inundado por mariposas y pajarillos. En el balcón del beneficio estaba un hombre con una camisa blanca, el humillo de la chimenea se alzaba como



un hilo. Y yo ¿qué hacía allí? Con pasos lentos me fui acercando a la puerta. La jalé y los goznes volvieron a crujir, como alaridos de pena. Ya en el camino, a través de los barrotes vi al beneficio como algo totalmente ajeno. Unos campesinos tempraneros, que regresaban del mercado, me dijeron "adiós". El sol quemaba. Por un hueco, en el seto de espinos, me introduce en el umbroso cafetal. El suelo estaba manchado con rayos de sol. Caminé sin importarme el ruido de la hojarasca. Me senté en el muñón del tronco de un árbol recién cortado: me invadieron confusos sentimientos. Aunque me afloraban las lágrimas, las contenía, indignado. Grité de pronto gritando: "Yo no he hecho nada, nada." Y me espantó mi voz. Ahí tampoco nadie me oía. "No seas hipócrita. No seas hipócrita." El recuerdo del regaño de mi tío quemaba. ¿Qué podía hacer? Y dejé que mis lágrimas corrieran.

En los días siguientes no volví al beneficio. En vano esperé que Félix pasara de regreso de la escuela; aún hoy tengo la seguridad de que él apresuraba su retorno o cambiaba de ruta.

Mi tío guardó un silencio absoluto. Ni siquiera me preguntó por qué no había ido al beneficio.

Días después, temeroso de que me interrogaran en la casa de mi abuelo acerca del porqué habían cesado mis excursiones al beneficio, me fui a caminar por la orilla del río. A pesar de que quería hacer tiempo, éste no transcurría. Pronto me cansó el tirar piedras en la corriente, y el caminar por las rocas cruzando y volviendo a cruzar el río dejó de interesarme. Había perdido la seducción por el campo. Resignado y haciendo mágicas figuras fui subiendo la cuesta. Súbitamente vi venir hacia mí, corriendo, a Félix Alpivar. Se detuvo apenas me vio. Yo fui hacia su encuentro, y él brincó, con presteza increíble, un cercado y se dejó rodar por una ladera empinadísima. Me sorprendió su huida, y cuando tomé una piedra para lanzársela ya estaba muy lejos. Indignado lo vi atravesar el río, subir un declive y seguir trotando con la camisa blanca al aire hasta que se metió por la puerta del beneficio.

Al pasar los domingos doña Chabela y él, si yo estaba solo no me miraban. Los pantalones de su traje marinero le quedaban bien rabones, los listones de su gorra, airosos. Ella, dejando tras de sí el fru-fru de sus naguas almidonadas. Me eran tan misteriosos como antes de conocerlos.

Félix siempre evitó mi encuentro. En una ocasión en que volvimos a toparnos en la cuesta, para mi disgusto y admiración, repitió la maniobra de la vez anterior.

Volví al beneficio, pero en compañía de mis hermanos o con otros miembros de la familia. Ni la sombra de Félix.

Transcurrieron los años. Félix, que trabajaba de mozo, lo veía pasar fumando, cosa que me parecía imposible. Ni siquiera al encontrármelo en la calle lo miraba de frente. Mi rencor continuaba vivo, fresco.

Terminé la secundaria y la preparatoria en la ciudad de México. Un día de fiesta en mi pueblo, mientras contemplaba una procesión, oí una voz, que no conocía, que me llamaba:

—Jorge, hace tiempo le pregunté a tu abuelo por tí, —me volví, y era Félix, convertido en un hombretón fornido. Usaba bigote y patillas.

—¿Qué tal Félix? —le respondí.

—¿Qué haces? ¿Es cierto que vas a ser abogado?

Sucintamente le informé de mi incierto futuro, y luego sin poder contenerme le dije:

—Félix, ¿y por qué lo hiciste?

Enrojeció. Sacó un cigarrillo, me ofreció uno, luego dijo:

—¿Te acuerdas de aquellos niños que vivían en la loma enfrente del beneficio? —Asentí con la cabeza. Continuó: "¿Te acuerdas que estábamos peleados con ellos? Pues un día me los encontré en la cuesta. Sí, fue un domingo: yo vestía mi traje marinero, y para que no me pegaran brinqué una cerca y me desgarré el traje. Mi abuela, que por cierto ya murió, me pegó y me pegó. "¿Quién te lo hizo?, dime ¿quién? Ya no volverás a tener un traje como éste." Cesó de pegarme, yo no me atrevía a verla, y de pronto, dijo "Fue Jorge ¿verdad que fue Jorge? Y este traje te lo va a pagar su tío Jaime." Y yo me quedé callado.

Félix le dio una gran chupada a su cigarrillo. Yo no encontré nada que decirle, y sin ningún pretexto me despedí de él. Nunca he vuelto a verlo, ni he sabido nada de él.



Carlos Monsiváis

Diario de la Reseña



MARTES 19 DE NOVIEMBRE

En el camino, la lectura de tres declaraciones de otros tantos representantes de la izquierda mexicana: José Revueltas: "El de la voz tiene plena conciencia de que su arma es su mente, de donde manan sus enseñanzas para abrir conciencia en el movimiento estudiantil"; David Alfaro Siqueiros (en el entierro de Vicente Lombardo Toledano): "Pido a todas las fuerzas de izquierda la unión de un nuevo partido, ahora que empieza una nueva revolución"; General Lázaro Cárdenas: "El lío estudiantil es un episodio por el que pasa el país que no puede frenar lo que atañe al desarrollo nacional, sino que, por lo contrario, lo estimula". Acapulco por su parte se honra en recibir a los ilustres. Es el principio de la XI (Undécima) Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos.

En el histórico Fuerte, el Lic. Sergio Luis Cano, representante presidencial apoya la inauguración con datos insoslayables: "Durante el año próximo pasado, en el territorio nacional, se realizaron 590 mil exhibiciones de películas, de las que 322 mil, esto es, el 55% correspondieron a cintas mexicanas; le siguieron las norteamericanas, con 221 mil exhibiciones, representando el 37% del total". Las cifras son impecables. "En el mismo año de 1967, en la República Mexicana se vendieron 250 millones de localidades, con valor de 800 millones de pesos (64 millones de dólares) en 1841 cines permanentes —se excluyen los ambulantes." Aunque no-sólo-de-pan: "quisiera —continúa— aprovechar la oportunidad para reiterar, ante tan selecta concurrencia, que México fundamenta su existencia en unas cuantas fórmulas, sencillas pero profundamente humanas: paz entre los pueblos, respeto a las ideologías y el pleno disfrute de la Libertad". Y esto se dice a sólo un mes, diecisiete días. *Such is Life*. Prosigue en el micrófono Manolo Fábregas, que se visualiza a sí mismo como a un actor inglés que estuviese supliendo —por cortesía— a Manolo Fábregas. De pronto los cortos se precipitan donde los ángeles no se aventuran. Por millonésima vez la recepción del fuego sagrado en Teotihuacán. Hoy me entretengo contando los pasos del corredor postrero. En otras ocasiones, he preferido imaginarme cómo serían las pirámides antes de la llegada de los indígenas.

El feliz advenimiento.

Se presenta la delegación mexicana. La epíloga María Félix. "Quiero decir muchísimo y me ahogo." Es inútil. ¿Existirá un sentido del humor que aniquile la intensa pesadumbre que nos domina cuando vemos a los encargados de representarnos en la pantalla? Si eso somos, para qué empadronarnos. Manolo Fábregas (quien nunca aclara la identidad de figuras tan esotéricas como Gilda Mirós o Rosángela Balbo), está anunciando la emoción de la noche: the greatest show on earth: los organizadores han conseguido la presencia inconcebible de una gran estrella que descenderá del cielo. El mito de Quetzalcóatl, el arcángel San Miguel o, simplemente, David Hemmings, a quien un helicóptero depositará en uno de los costados del Fuerte de San Diego. Me atrevo a interpretar: la emoción del público se divide: a unos les interesa ver al actor de *Blow-Up*; la mayoría prefiere la oportunidad de contemplar a la impensable ave mecánica. Manolo Fábregas es partidario de la singularidad del espectáculo. Insiste, reitera la novedad del helicóptero, que no requiere una pista de aterrizaje formal. ¿Cómo es posible? Tecnología, amigos, y aguarden, ya viene en camino. En el Fuerte, todavía sacudido por las múltiples palomas que agregaron una posdata olímpica a la inauguración, la impaciencia por ver en tierra de aztecas un helicóptero vivo, se acrece. Manolo, seguro de que no está prometiendo una visión cualquiera, sino una a la altura del siglo cibernético, cuenta los chistes debidos ("no hay nada más pertinente que un clásico" hubiese sentenciado algún ilustre biógrafo de sí mismo, Tolstoi, Balzac y Proust). De la gente se encarga ahora Chabelo, con su voz de niño anterior a la televisión. No importa: no todos los días se ve un helicóptero (y en plan amistoso). Chabelo propone la película y luego, el descendimiento de Hemmings. Manolo lo contradice: "Viene en helicóptero", afirma tajante. Un murmullo emocionado le da la razón: Hombre blanco en pájaro de acero, bien vale el tesoro de Moctezuma. Y el cielo se estremece y la maravilla prometida cristaliza: los organizadores de la Reseña han conseguido un helicóptero vivo, rugiente, coronado por hélices. ¿Quién se resiente de la larga espera? ¿Quién no se asombra de los adelantos de la civilización? Que ya no ofrezca disculpas Gayle Hunnicutt, la mujer de Hemmings. Nos han traído la comprobación de una vieja leyenda, tan irreal y lejana para los mexicanos: los hermanos Wright sí existieron.



Jiri Menzel: Verano caprichoso.

De Menzel, cineasta checo, sabía yo dos cosas: que su primer largometraje *Trenes estrechamente vigilados* obtuvo un Oscar a la mejor película extranjera, y que *Verano caprichoso* había sido premiada en Karlovy Vary. Añado un tercer conocimiento: es un cineasta poseído por una intensa melancolía reminescente, es un actor excelente, es un realista reservado y amargo. En su verano habitan personajes muy matizados; Antonio, propietario de una casa de baños; Catalina, su mujer; un sacerdote y un Mayor. El pueblo es pequeño, morbos, aburrido. Una fotografía preciosa (incluso lánguida), delata la llegada de los extraños, que, como parece ser su costumbre, se dedican a vitalizar o reactivar la existencia provinciana. Los forasteros, el prestidigitador Arnostek y su ayudante Ana, tienen la obvia función de constituirse en los detonadores morales del film. Son el rezago bohemio y libertario que se enfrenta a un mundo ordenado y categórico (nótese los símbolos). Ana se ve perseguida por los tres contertulios; Catalina se deposita a sí misma con el ilusionista. Nadie logra su meta: las cosas vuelven a su cauce, los extraños se alejan y los personajes residentes comprenden una vez más que se alejaron de la metamorfosis, se conformaron con su vieja identidad. Por lo menos, han gozado de unos instantes de tránsito hacia algo que resultó el sueño frustrado, han vivido enmarcados por una fotografía sibarita y han sido los protagonistas de un film exacto, preciso pero no intenso. (Los adjetivos son los de menos, lo valioso es la difusa sensación de melancolía, de vivir a medias que *Verano caprichoso* engendra.)

MIÉRCOLES 20

Bergman: La hora del lobo.

Sección Informativa: La experiencia bergmaniana no es divisible. Su obra es un proceso único, una vivencia integral de temas fundamentales, de obsesiones, temores, rupturas, degradaciones y conquistas. *La hora del lobo* es la historia de la desintegración racional y la disolución de un artista. Es también un apólogo del disgregamiento o una reflexión sobre la locura entendida como inevitable demonismo.

Alma (Liv Ullman), la amante de Johann Berg (Max Von Sydow), pintor desaparecido en una isla, decide entregar el diario del artista y describir los últimos días de cinco años vividos a su lado. Se suceden las imágenes de duermevela: a la luz de los candelabros, el dueño de la isla, el barón Von Merkens (Erland Josephson) explica una representación mozartiana de títeres; entre el resplandor confuso de sol y agua, Johann lucha contra un niño y lo sepulta en el mar; al evocarse su nombre, vuelve Verónica Vogler (Ingrid Thulin), el amor esencial de Borg, para consumir cruelmente la irrealidad.

Si cabe el término, Ingmar Bergman es un cineasta "paulino". A lo largo de su filmografía, en especial en el ciclo que culmina en *El silencio* o en metáforas perfectas como *Persona*, surge como contexto poderoso la frase de San Pablo: "Ahora vemos por espejo, en oscuridad; más entonces veremos cara a cara, ahora conozco en parte; más entonces conoceré como soy conocido." Si se interpreta esta idea con la angustia exegética a que siempre obliga Bergman, se vislumbrará una obra donde la vida es siempre una contienda o una armonía parcial, donde captamos y padecemos y gozamos no la realidad, sino sus fragmentos o sus rezagos.

Por eso, casi todas las películas de Bergman pretenden desde el principio constituirse en columbramientos, entendimientos difíciles y fragmentarios de las realidades cuyo acceso nos oculta nuestra inacabada condición de seres vivos. Al lado de esa óptica parcial que es fatalidad humana, Bergman suele situar otro gran tema: *la conciencia del vicariato*: siempre alguien está sufriendo o muriendo por nosotros; siempre estamos usurpando un sitio o estamos siendo usurpados. La enfermera de *Persona*, o el anciano de *Fresas silvestres*, quien vuelve a su pasado para hacer del recuerdo una invasión, un desplazamiento.

Todo lo anterior hablaría de un cine suprateológico, sólo entendible con los instrumentos de la hermenéutica. Y sería una pobre, una radicalmente falsa sinopsis verbal de *La hora del lobo*, que es con o sin exégesis, un exaltado trazo visual del límite agónico de un artista. Una de las más explícitas, más abiertas producciones de Bergman (tanto que convoca al peligro de la validez de todas las interpretaciones excesivas, al peligro de la validez de la interpretación misma), *La hora del lobo* es, para intentar la imposible conversión de imágenes en palabras, el artista como pesadilla, las alucinaciones de Papageno, ese infierno donde asoma el rostro acusador de un niño ahogado, donde medran los compradores burgueses, los seres que acechan vampíricamente al creador para fijarle precio a su gloria, para adquirir sus dones en remate. Se ha desvanecido el límite entre lo real y lo imaginario, está deshecha la frontera entre las exaltaciones oníricas y las afirmaciones sensoriales. Emerge un tajante, tenso cine de horror que al contrario del industrializado por Hammer Films, no aspira a emocionarnos con las conspiraciones externas de lo monstruoso; desea capacitarnos para que entendamos, sin recurrir a categorizaciones escolásticas, la contradicción (que antes hubiésemos designado como "monstruosa") de nuestro interior, el conflicto entre el sometimiento social y el individualismo enfebrecido. ¿O entre la conciencia y los demonios? ¿O entre la visión y la interpretación del cine?

La pregunta no es: ¿Está loco Johan Berg?, ni tampoco: ¿Ocurrieron o no los hechos que el libro relata?, ni siquiera: ¿existió la isla, existió Johann Borg? Situar estas interrogantes, equivaldría a medir *La hora del lobo* ("la hora en que muere la mayoría de los ancianos y nace la mayoría de los niños, la hora de las pesadillas") con el método de la indagación policial, de la comprobación aristotélica. No estamos en la búsqueda de un pintor extraviado; tal vez la disyuntiva sea elegir entre una razón sistemática que ha fracasado y un instinto vital desesperado y justo. ¿Se puede hablar de un cine gótico contemporáneo? Si es así, ¿hay una corriente donde los sueños de la razón puritana combatan contra las vigilias de la locura sensual, entonces tal corriente encuentra en el fervor riguroso, en la visualización metafísica de Ingmar Bergman a su más lúcido, implacable intérprete.

Manuel Michel: Patsy, mi amor, cómo se te nota que naciste en México.

Para el cine mexicano, la juventud es aquella etapa vital comprendida entre el nacimiento y la muerte acto seguido de cualquier deseo. Implican las cintas sobre jóvenes (por lo menos) las siguientes creencias beligerantes: a) el joven es apolítico, b) el joven es típico, c) el joven es romántico, d) el joven es acústico (esto es, oye música todo el día), e) el joven es gregario (es

es, se maneja siempre en el orden de la pandilla escolar), f) el joven es noble en el fondo (esto es, la maldad es adulta), g) el joven nació viendo televisión (esto es, carece absolutamente de cualquier posibilidad de diálogo coherente) y h) el joven no ha leído el Informe Kinsey (esto es, cree en el amor con endecasílabos y sin píldora). El Código Hays que nos corresponde es inexorable: ningún joven rebelde contumaz puede llegar vivo a la palabra FIN; ningún joven será capaz de cuestionar seriamente cualquiera de las estructuras mexicanas en uso (ni en desuso, para el caso).

A Manuel Michel le correspondía el turno de violentar la muralla china. Lo auspiciaban sus antecedentes como egresado del IDHEC, crítico de cine, realizador (cortometrajes y un episodio de *El viento distante*). Disponía para intentar ese panorama juvenil, de actores nuevos con enormes posibilidades (Ofelia Medina, Julián Pastor, Héctor Bonilla), de un guión débil de Manuel Michel, de un productor reciente y del prestigio acumulado. No lo perdió todo, pero retrasó la película a que tiene derecho. *Patsy, mi amor*, no es sino otra desventura más del mismo eterno grupo de jóvenes mexicanos que nuestro cine inventó y que nuestro subdesarrollo reprodujo a imagen y uniformidad; los mismos tediosos, pasivos, candorosos y muy autoconscientes jóvenes que eran la norma antes del Movimiento Estudiantil de 68 y que hoy, evidenciada su condición fantasmal, vuelven lúgubre relato de aparecidos lo que pudo ser una sólida, coherente, reveladora ópera prima.

JUEVES 21

Jean Luc Godard: *El hedonismo pop y la subversión. Homenaje al punto y seguido*

Pierrot Le Fou es una obra menor de un gran cineasta. En este caso, un momento previsible dentro de la riqueza existencial de la nueva tradición de las innovaciones continuas. Ferdinand (Jean Paul Belmondo) le lee a su hija algunas de las conclusiones de Elie Faure sobre la pintura de Velázquez. Asiste a una fiesta burguesa. Observa a Samuel Fuller. Explota y se lanza sobre un pastel. Acompaña a la institutriz Mariana (Ana Karina) a su casa. A partir de allí, es Mack Sennett que ingresa a la guerrilla urbana, o el pastelazo que arroja Ben Turpin y que estalla en la cara de François Mauriac. Nueva sintaxis cinematográfica. Uno recuerda el aforismo de Godard: "Si, efectivamente, en toda película debe haber un principio, un desarrollo y un desenlace. Pero no necesariamente en ese orden." La fotografía de Raoul Coutard nació sin mácula. Los personajes reflexionan mientras los gangsters se reproducen y la dislocación del mundo se legaliza, ante el rostro complacido de quien descubre en su cama junto al periódico de la mañana el cadáver de un desconocido.

El anarquismo existencial de los sesentas. Los hijos de Marx y la Coca-Cola de *Masculino-Femenino*, en este caso ya son adultos y recuerdan haber tenido como institutriz a Simone de Beauvoir. Más frases. No hay fresas. El contexto: Vietnam, la defoliación imperialista como síntoma del poder tecnológico que además de criminal es aburrido. No hay surrealismo: hay irrealismo, hay el napalm a la vuelta de la esquina, hay el salto mortal entre la má-

quina y la traición deliberada a la poesía. Al evolucionar la sintaxis cinematográfica, evoluciona la sintaxis mental del espectador. El punto de partida es literario: el sentido del humor es literario: la forma es absolutamente cinematográfica.

Godard es un gran cineasta. Las preguntas sobre la norteamericanización del mundo ya no se ven contestadas por el odio a la máquina (recuérdese la atroz *Alphaville*) sino por el rechazo literal y radical de la guerra de Vietnam. Ana Karina, formidable presencia, posee el rostro adecuado para la atribución, a voluntad, de la mayor perversidad, la mayor inocencia o la divertida complicidad con el realizador del film. Godard es fiel a sí mismo, a sus filias y fobias, inclusive en forma sospechosa (¿no será la lealtad a las obsesiones el trámite más simple para construirse una estatua en vida?). El cine privado de Godard: imágenes de Jean Seberg, aparición fugaz de Jean-Pierre Leaud, mención de Lazlo Kovacs, insistencia delirante en el cine de gangsters. Belmondo es a Bogart lo que/Se hace necesario el punto y aparte.

La narración clásica ha muerto. La unidad espacio-tiempo desaparece del cine acompañado por las últimas prendas íntimas de la Reina Victoria. Como *Pierrot Le Fou* fue filmada antes del ciclo político de Godard, no son precisos los denuestos contra De Gaulle ni contra los aburguesados obreros de las fábricas Renault. Godard también desconfía de los mayores de 30 años. Chantal Goya y Jean-Pierre Leaud se autodestruyen como la forma de madurez que les resulta próxima en *Masculino-Femenino*. Belmondo y la Karina se desintegran no como aspiración de madurez sino como ¿qué más da? El matiz generacional. Godard utiliza ideas y gente sin pretensiones jerárquicas. Elabora un cine de fragmentos o de reflejos o de unidad diferida. El nihilismo existencial de izquierda es antistalinista y antimperialista. (¡Qué casillero!) La cultura francesa es aforística. Dijo Nietzsche: "La única disculpa del cine mexicano es que no existe". Godard es un gran cineasta.

Albert Finney: *La máscara y el cliché.*

La máscara y el rostro (Charlie Bubbles) es la primera película donde Albert Finney no puede culpar a nadie de su actuación. O sea, es su debut como director. Charlie Bubbles es un escritor de éxito, divorciado, con problemas de comunicación y soledad y una secretaria tan parecida a Judy Garland como una gota de agua a Liza Minelli. El esquema resulta perfecto: Charlie vive la enfermedad del siglo, el éxito que no se ve perseguido por la armonía espiritual. Se encuentra a un antiguo amigo, se emborracha, llega a su casa, presidida por la vigilancia McLuhaniana (la secuencia de la pantalla como suma de monitores), viaja, muestra el rostro típico del alienado (socialmente), hace el amor con la resignación del prisionero que carece de visita conyugal, asiste a un juego de fútbol con su hijo, sufre de un mal tan espantoso como la palidez. Al final, en un escenario seguramente dispuesto por Lamorisse, se eleva en un globo en forma tan aerostática como gratuita. El espectador, a su vez se entretiene, se aburre, acepta la calidad técnica de la realización, admite el alto nivel de actuación, recuerda sus propios problemas, se conforma o se altera con su condición enajenada, indaga por la película que verá mañana, no se siente defraudado, no se advierte esti-



mulado. No es un mal principio, no es *El ciudadano Kane*. Albert Finney ha filmado, con discreta perspicacia, un desvitalizado lugar común.

Peter Collinson: *El tremendismo como humanismo*.

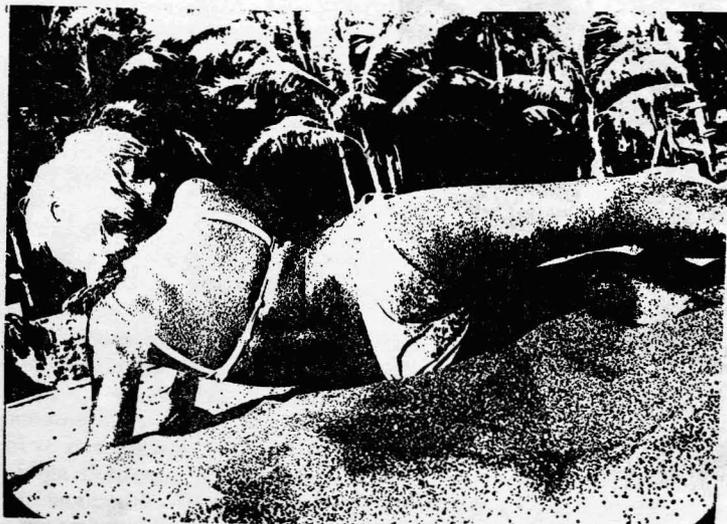
No hay nada tan sangriento como la guerra, a excepción de la paz. Luego de tan fallido retruécano, me corresponde enumerar las razones de mi desacuerdo ante *Todo un día para morir* (The long day's dying), la tercera película de Peter Collinson (anteriores: *El pent-house* y *Up the junction*). En primer término, Collinson pretende, a través del destino de una patrulla, darnos una imagen terrible del horror de la guerra. Lo que consigue, es darnos una imagen terrible de la mala suerte de esa patrulla. ¿El motivo del fracaso? Collinson no puede olvidarse de que está filmando en un terreno reducido, en una casa cerca de Londres; no logra desprenderse de la noción oprimente de recrear la guerra a partir de un estudio. Y se empieza a filtrar, en lugar de la psicología bélica, la psicología del set: el film extrae su sabiduría humana de otras películas, y por así decirlo, se torna un film "cinematográfico" (en el sentido en que se habla de una literatura "libresca"). Collinson —de modo consciente o no, habiéndolas visto o no— empieza a reproducir, con ademán mecánico, las soluciones formales de Tay Garnett, las secuencias demoledoras de Aldrich o Raoul Walsh. En rigor, quienes combaten, flaquean, sudan, se encarnizan, lloran, aúllan, imprecán, se desangran, son los fantasmas de Errol Flynn o Alan Hale, las sombras vivísimas de *Ataque* o *Aventuras en Birmania*. Collinson parece reducir al absurdo no al combatiente de guerra, sino al combatiente de guerra tal y como lo concibió Hollywood; quiere desmitificar no a las boinas verdes con su napalm, sino a Robert Taylor con su confiada seguridad de estrella que sabe va a resucitar después de Bataán.

En segundo lugar, Collinson confunde —con énfasis muy cercano al cine japonés y a la literatura centroamericana— lo tremendo con lo tremendista. La guerra es terrible; el acento puesto sobre la bayoneta que desgarrá vísceras y provoca vómitos es sólo tremendista. De este modo, y para usar las divisiones humanas del medioevo, el efecto de la guerra se traslada al estómago, no al entendimiento. La guerra se torna monstruosa no por injusta, sino por la mortificación visual a que obliga. Y entonces nada más legítimo que el último paseo de David Hemmings, convertido en discurso parlamentario cuáquero: si la guerra es un problema visceral, se le puede apaciguar con palabras, con gritos, con Josué, el de Jericó, vuelto Emilio Castelar.

INTERMEDIO

La Reseña como tiempo libre.

Acapulco nunca es lugar de más de dos sitios. En 1965 y 1966 el Tequila a-gogó congregó a los reseñistas, ocupados en captar el significado del nuevo movimiento dancístico que era golpe existencial. En 1967 el Armando's Le Club fue *the place*. Era el advenimiento de los cuic, la forja de the Beatiful Mexican People. Lo más conveniente entonces resultaba un sitio de amplísimo



vital, música variada y sensación de Haber Llegado. ¡Ah, y estroboscopia! Ya sin strobelight en 1967 la vida difícilmente valía la pena de ser ejercida ante la admiración ajena.

En 1968, El Lugar es Tiberios. Con sus dificultades de ingreso (la dureza de los cancerberos acrece la belleza de los cabarets), sus múltiples complacencias ópticas, su strobelight, sus proyecciones, sus conjuntos soul. ¿Quién se acuerda ya de Johnny Rivers, los MacCoys, o de —confiésome cultor de Trivia— Sam the Sham y los Pharaos desvocalizando "Woolly Bully"? Ya nadie baila como contador público que demandase su derecho al escalofrío absoluto. La onda es otra, incluso, la Onda es una y es soberana. Las grabaciones deben incluir *ab ovo* a Santa Aretha Franklin, el jefe James Brown, Wilson Pickett o San Otis Redding. ¿Quién es capaz de azucararse con Gary Puckett y "Young Girl"? Sólo quien se burle de las Hermanitas Núñez implorando "Reconciliación."

La Reseña además, por tan institucional, se ha vuelto sobria: son demasiadas películas como para no acatar su esencia eminentemente cinematográfica. Así que asumamos el Tiberios y los slides que integran reiteradamente a bellezas del *Life* con orangutanes del *National Geographic Magazine* y fotos insólitas de hippies en busca de Ripley. (Y de Ripley en busca de burgueses en Acapulco que no se sientan hippies.) Y oigamos sin descansar "I'm a sououl man" o "Chain Gang." Y enviemos la variada vestimenta de los productores y sus camisas de encaje y la conspiración de los olanes. ¡Qué tedio describirlos! Si al menos nos observáramos su común sujeción a una sola imagen o una sola boutique; si variaran el esquema de sus camisas y sus collares y sus figuras cándidas, con la inocencia —nunca me cansaré de repetirlo— de quien es incapaz de suicidarse después de revisar su filmografía. ¿Tiene algún caso intentar su sátira? ¿O conviene describir la desesperanza de quien anhelaría a la salida del Fuerte ser reconocido por algo más que una bandada de niños acapulqueños como pájaros hitchcockianos, niños que de cualquier forma no saben a quién le piden el autógrafo? Las glorias de las telecomedias, las cantantes de "Noches tapatías", los galanes que secundan a Tony Aguilar vibran en el Tiberios. Y no aceptan enterarse del esfuerzo desplegado por un coro de cincuenta mininativos de 8 a 10 años de edad que berrea los slogans postreros de "Hey Jude" y luego distribuye flores entre los asistentes. La fauna del Tiberios quiere sonreír, quiere posar, quiere hacer de cuenta que/ Pero 1968 no transcurrió de ese modo para que en la Reseña todo funcione como antes, cuando

los productores soñaban con el regreso de Pedro Infante y la taquilla montados en un caballo blanco. *Those were the days my friend / we thought they'll never end / we sing and dance forever and a day.*

VIERNES 22

La pasión de un hombre joven: Quien no se identifica se nulifica.

"Knickers... I'm knickers obsessed!", exclama Jaime Mc Gregor (Barry Evans), en el momento de promulgar el principio de su odisea sexual, el fácil complejo trámite de pérdida de virginidad en los swinging sixties. ¿Cuánto cabe en una película que es un homenaje al Londres contemporáneo, que es un homenaje a la herejía (sic) juvenil, que es un homenaje al aprovechamiento industrial de ambos fenómenos? Cabe la excelente actuación de Barry Evans, Angela Scouler (Caroline) y Vanessa Howard (Audrey), cabe un continuo desfile de modas, cabe un humor a voces grueso pero siempre eficaz, cabe una música excelente (The Spencer Davis Group, Stevie Winwood y Traffic), cabe la creación de una atmósfera divertida, profesionalmente antisoñada y fabricada de modo especial para propiciar identificaciones y adhesiones, emocionales y de las otras.

Clive Donner, quien cumplió muy a medias su sátira sobre el psicoanálisis y los playboys (*What's New, Pussycat?*), se ha conformado en *La pasión de un hombre joven* (*Here we go round the mulberry bush*) con una pieza cinematográfica de época, cuya influencia permanecerá hasta la siguiente formulación de nuevas costumbres, hábitos y piezas cinematográficas de época, y cuyo impulso descansa en la recreación de un ambiente donde la moral victoriana ha sido eliminada en beneficio de la estética de televisión. A principios de los cincuentas, una película sueca *Un solo verano de felicidad* conmovió internacionalmente al derivar su clima dramático del hundimiento fluvial y nudista de una pareja, hecho que a continuación atraía el fatal castigo para los amantes, por su desprecio momentáneo a las leyes que protegen la supervivencia de las telas. En 1968, otra pareja se aprovecha (tal cual y sin agregados) de las aguas de un río, y es un episodio más de los muchos que incluye este despertar, acontecer y madurar sexuales de un joven de 17 años. Un episodio sin más comentarios que la húmeda intromisión de un perro.

En última instancia, si se renuncia, en un acto de increíble abstinencia, a la sociología instantánea y sus consiguientes peroratas sobre the generational gap y la momiza, nos quedamos en *Here we go round* frente a la búsqueda, demasiado consciente, de la libertad sexual y el desenfado. Lo provocado artificialmente puede ser muy comercial, puede ser muy divertido, puede trasmutarse en ánimo existencial, pero/ Y ante los elogios acumulados, las objeciones se debilitan y se van convirtiendo en un afanoso recuerdo del juego de sardinas, con su nítida reivindicación de la grandeza de las tiendas de muebles.

*Un verano en la montaña:
la posibilidad del matiz ideológico.*

Un verano en la montaña del realizador húngaro Peter Bacso es primordialmente, una exploración de la conducta a propósito de la política. Y no a la inversa. La superficie anecdótica nos comunica el encuentro de cuatro seres: un doctor, sobreviviente del nazismo y el stalinismo, una muchacha, su padre, cómplice del stalinismo y oportunista profesional y un joven apolítico. El escenario: un antiguo campo de concentración al que rehabilitan como granja el doctor y los jóvenes. A partir de este dramatis personae, Bacso construye no un esquema de las diferentes tendencias políticas de la Hungría contemporánea, sino un panorama de las reacciones de cuatro seres concretos ante la Historia y sus excesos. Como me indica Nancy Cárdenas, experta en cine socialista, Bacso se niega a la trampa de las abstracciones y no cede a la facilidad de hacer encarnar en jóvenes la actitud renovadora y de confiar en viejos para la acción petrificante. El stalinismo, además de una muy específica traición al socialismo, es (o se ha vuelto, terminológicamente) una disposición humana hacia el autoritarismo y el dogma. Al comprender Bacso la absoluta flexibilidad de toda noción, evadió la tentación de otra tesis sobre "la lucha generacional", y prefirió indagar en la conducta impredecible de cuatro seres singulares. Lo que cada uno de ellos emblematicase a continuación (el doctor: la lealtad a los principios, a pesar de todo; el oportunista padre de la muchacha: la super-

vivencia a cualquier precio; el joven: la conveniencia personal; la joven: el reconocimiento admirado del poder moral de los principios) es ya derivación a cargo del espectador. Una cosa más: *Verano en la montaña* no es discursiva ni panfletaria. Si su contexto evidente es la dictadura stalinista y la represión de 1956, su desarrollo es visual no verbal. Recuérdense las hermosas secuencias de los bailes y la despedida de los exploradores. Al confiar en el matiz, Bacso provoca el salto del cine político: de rígido a riguroso. Termina el realizador como juez. Aquí, el director es un testigo más.

SABADO 23

Los bichos: La decadencia de lo decadente.

En aquella mesiánica Nouvelle Vague, hoy tan lejana que es dable asociarla con el apogeo de Jayne Mansfield (¿o de Mae West?), Claude Chabrol se encargó a sí mismo de una tarea tan espesa como buscar las primeras ediciones jaliscienses de *Las flores del mal*: la crónica de la decadencia. O sea, para traducirlo en forma burda, el relato de las aficiones privadas que al consumarse en forma límite, elegían, a) como fondo musical a los barrocos (versión Swingle Singers), b) como marco de referencias plásticas en la conversación a las monografías sobre Ingres o Gericault, y c) como canon de motivaciones psíquicas a Wilhelm Stekel, Colette y Alfred Hitchcock. El resultado debía conocerse como *Decadencia*, en especial si Jean-Claude Brialy acariciaba un gato siamés, mientras se alisaba el gajné.

Tan prefabricado manierismo deposita ahora en *Les biches* (Las ciervas, Las amigas o Los Bichos, como se le vaya a ocurrir al traductor) sus esperanzas de continuidad. La trama es simple: una lesbiana elige amiga. La amiga busca huir de la tiranía y selecciona acompañante. La lesbiana al pretender la retención de la amiga, prefiere al acompañante. La amiga, ya ignorante de la naturaleza de sus sentimientos y de la naturaleza de su naturaleza, se va a vivir con la exlesbiana y el exacompañante (de la amiga). Desenlace del ménage simbiótico: telón trágico. ¿Síntesis? Un antiguo melodrama, con el agregado de la perversión sexual, que como todo mundo sabe, es decadente y finisecular. A M. Delly se le cuelan personajes dudosos, por así decirlo. Y Chabrol, satisfecho de su amplitud de criterio, de su civilizadísima conducta, confecciona otro episodio de una serie cuyo motor económico es la pasión que los primitivos creen sentir hacia los decadentes, y cuya falla es el aburrimiento que segregan los decadentes que a Chabrol sirvieron de inspiración, modelo o buenas noches.

La verdadera tragedia de Mayerling: Terence Young.

Si uno concede el innato romanticismo de la realeza; si uno, por lo demás juarista con sentimientos de culpa, reconoce el hábito trágico peculiar de los Habsburgo, y finalmente, si uno ha sido educado en esa-universidad-de-la-vida que fue la MGM de los cuarentas, entonces y por lo consiguiente, quizás posea la aptitud de sobrevivir a esas tres horas que constituyen el pantano cronológico en que perece *Mayerling*, la cinta que reconstruye el dramático fin de quienes amantes por antonomasia del imperio



austrohúngaro, ante la separación y la desdicha eligieron el sepelio doble.

Turismo del anacronismo: Cuando se recuerda —después de *Mayerling* que Terence Young dirigió a James Bond, se empieza a sospechar que el 007 ha sido el agente más lento y moroso concebible y que sólo la parálisis total de Espectre impidió su ruina, lección que se deriva de las infinitas secuencias que integran esta carrera de Young contra el espectador metamorfoseado en piedra. Veamos: Rodolphe (Omar Shariff) enamorado de María (Catherine Deneuve) es hijo de Francisco José (James Mason) y de la Emperatriz (Ava Gardner) y pariente político del Príncipe de Gales (James Robertson Justice). Cada uno de los anteriormente citados, como es fácil deducir, trabaja en el film, cosa de que nos iremos enterando a la salida. El trámite es complicado: cuando se capta que *Mayerling* no aborda un tema político, los amantes mueren, y para cuando nos enteramos de que hay un contexto histórico que acompaña a los sufridos caracteres, la rebelión húngara está liquidada y no hay nada que hacer.

Y Omar Shariff, más cerca de Margarita Gautier que del Duque de Windsor, se enamora de Catherine Deneuve, consignada como argumento de la decoración de interiores. Y Viena exhibe sex-appeal arqueológico y la memoria, que ya no puede recordar la secuencia inmediata anterior, se da tiempo para exhumar los góticos perfiles de Charles Boyer y Danielle Darrieux que morían en otro *Mayerling* y no quedan palabras amorosas que la piel inmóvil de la Deneuve no haya absorbido sin demostrarlo y uno desea el fin del sacro imperio con tal de renunciar a la butaca y los rollos nunca acaban y algún día sabré lo que pasó.

DOMINGO 24

En la mañana, *Los rojos y los blancos* en el Mercado del Cine, donde también se han presentado *La barrera* de Skolimovski, *Inside North Vietnam* y *You're what you eat* un excelente documental con el delirante Tiny Tim y Electric Flag. *Los rojos y los blancos*, homenaje de Hungría a la Revolución de Octubre, es una de las mayores películas históricas que recuerdo. Perfecta, tensa como un ballet, concentrada, inteligente, exige a Eisenstein como el único antecedente válido: un cine épico que no es declamatorio, una reconstrucción histórica que no es pedagógica, un enfrentamiento ideológico resuelto en términos de acción no de discurso.

Los amores de una rubia: El falso verdadero naturalismo.

Milos Forman, al parecer hoy hacia el exilio después de la invasión de Praga, dispone filmográficamente de tres películas: *La oveja negra*, *Los amores de una rubia* y *El baile de los bomberos*. La segunda de las así tan eruditamente citadas es la primera que llega a México, para describirnos el desenvolvimiento erótico y sentimental de una obrera joven que trabaja en las afueras de Praga, en Zruc, villorrio industrial. El método seguido por Forman es, en la apariencia, naturalista: secuencias largas con actores que nunca lo parecen, situaciones vulgares, cotidianas, anticlimáticas. (No es gratuito que en *La oveja negra* acudiese Forman a la cámara escondida y a la improvisación parcial del diálogo.) El naturalismo en este caso, es sólo una etiqueta: la

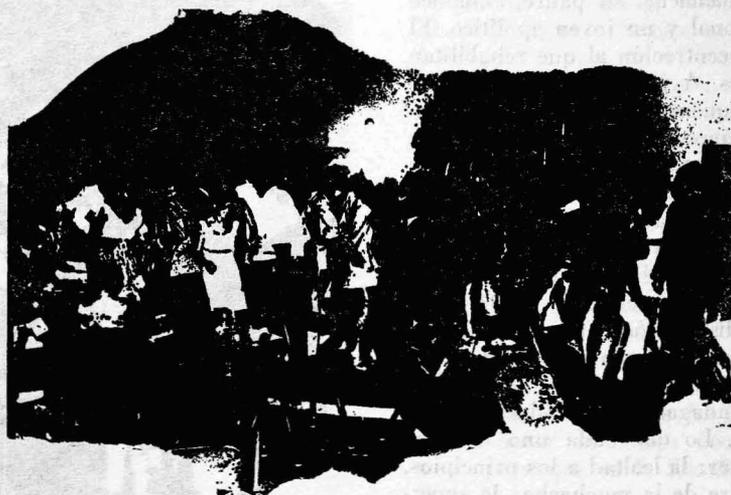
creación de personajes y situaciones, es un proceso que va más allá del adjudicamiento de tendencias. Hay secuencias antológicas como el primer baile en Zruc —dedicado a facilitar el trato entre obreras y soldados—; como el segundo baile, con ese salón que se puebla con tres shots sucesivos; como la llegada de la rubia a Praga, a casa de los padres de Milda el pianista, con la infinita regañata a cargo de la madre, y como la secuencia definitiva en la cama familiar con el pianista y sus padres, digna de los Hermanos Marx. Y en medio de este amargo, admirable sentido del humor; en medio de este regocijante pesimismo, la figura de Andula (Jana Brejchova) que ha de crecer sentimentalmente, que ha de regresar a sus amigas, a su trabajo, con la ilusión provisionalmente suspendida, sólo provisionalmente suspendida.

Te amo, te amo: Dar tiempo al tiempo.

El tema declarado de Alain Resnais es el tiempo. A su vivencia destazamiento, confinamiento, rendición y captura, ha dedicado la mayor parte de su obra, tan solicitada por cine-clubes y monografías. En *Hiroshima mon amour*, el personaje es la memoria (constancia, elaboración del tiempo) que se asume como vínculo entre el sentimiento de culpa y la entrega amorosa. En *El año pasado en Marienbad* el tiempo resulta, como en los libros de J.W. Dunne, un orden circular donde ningún instante se vive por entero hasta que transcurre antes y después y pronto nos veremos en el año pasado. En *Te amo, te amo*, la indagación alcanza otra etapa, bajo otro argumentista. Marguerite Duras (*Hiroshima*), Alain Robbe-Grillet (*Marienbad*), Jean Cayrol (*Muriel*) y Jorge Semprún (*La guerra ha terminado*), se ven ahora sucedidos por Jacques Sternberg, humorista.

Sternberg dispone una anécdota simple y una elaboración barroca, para darle oportunidad a Resnais de que se explique una vez más: A Claude Ridder (Claude Rich) un suicida fallido, un grupo de científicos que experimenta (con ratones) el problema del tiempo, le propone un viaje: será devuelto al pasado, durante un minuto, exactamente un año atrás. Claude acepta y es enviado hacia una corriente de recuerdos (organizados matemáticamente) que va creando el paisaje, el collage de una vida, y que ofrece una versión de la memoria: fragmentos, repeticiones, imágenes, alteraciones, recurrencias, instantes densamente iluminados, obsesiones sombrías, el romance catastrófico con Catherine (Olga-Georges Picot). Mientras, los científicos se desesperan queriendo retenerlo, recuperarlo.

La máquina del tiempo es como un cerebro; el tránsito al pasado es como una metáfora obvia y segura de la retención del recuerdo. Al parecer, Resnais reconstruye una historia de amor y la muestra como una atribución del tiempo, una selección de la memoria. Somos nuestra capacidad de arraigo, somos lo que retenemos. ¿Y lo otro, lo perdido, lo irrecuperable, lo que no es convocable por el recuerdo? Eso es el humus, la sedimentación, la materia prima en el sentido aristotélico. El cuadro trazado por Resnais es perfecto: la memoria se vuelve diagrama, las teorías de J. W. Dunne encuentran al hombre dispuesto a su comprobación cinematográfica. ¿Es esto suficiente? No para mí, y esta frase altanera es una reducción al absurdo de la insuficiencia sentida o intuida como espectador. A su vez, mi memoria reconstruye y asimila su propia





versión de *Te amo, te amo* y encuentra a Claude diciendo: "He sobrevivido, por tanto soy un ratón", o a una joven que conspira: "el rojo no es la psicosis, es el futuro" o al hocico del ratón blanco que domina el último shot o a Claude emergiendo con demoledora insistencia del mar. Y retengo opiniones o juicios, que se entrelazan con las imágenes: una admirable ejemplificación visual de una idea común de la memoria, personajes que se mueven sin un espacio psicológico donde desarrollarse, personajes que a fuerza de vivir una sola dimensión se van esquematizando, acartonando. Percibo finalmente un trazo donde se funden juicios e imágenes: uno de mis presentes —ese presente a partir del cual escribo— advierte en uno de mis pasados —ese momento donde resentí *Te amo, te amo*— no el instante del enriquecimiento de mi comprensión del tiempo, sino el instante de mi disminuida admiración ante el análisis filmado que no llega a constituirse en gran cine, que no supera la solidez de su estructura para transformarse en otra cosa, por ejemplo, arte.

SEGUNDO INTERMEDIO

La zona roja y la tabla ouija

(a partir de la experiencia de un galán joven)
(de la Nueva Ola)
(del cine mexicano)

No, te digo, tuve muchísima suerte, nadie me reconoció, o si me reconocieron, no lo demostraron, a lo mejor para no arruinarme la noche, aunque te confieso que no me hubiera disgustado un saludo de los fans, pero ¿qué te decía?, sí, nadie me reconoció y la pasé de a poca

Te vas a burlar de mí, pero nunca había estado, siempre vine a Acapulco en otro plan, más fresca, con la familia o la palomilla, el caso es que nunca antes yo/ y ahora me dije: Leo, tú vas, aunque Mr. Losey quiera hablar contigo y aunque Polanski te haya invitado a cenar y la pobre de Mia Farrow no te haya terminado de contar su conflicto sentimental. Por cierto, qué mal le ha ido a esa muchacha, yo la consolaba pero inútil: es que, Leo (me lloraba en el hombro) los periodistas me persiguen, me sitian, me molestan, me/ Te comprendo, Mia, también a mí me pasa algo parecido, y no, no había visto ella la columna donde Raúl Velasco se metía conmigo y sin dar mi nombre acabar. ¡Qué mala onda! total que nomás estuvimos un rato en la fiesta de turismo en el Hilton, qué lujosa lujosa no fue ¿o dónde estaban los fotógrafos?

y me fui a la zona roja, a la zonaja a practicar el zonanismo, jé, jé, ¿qué no te hace gracia? ¿no? no es mío el chiste y a mí tampoco me gusta mucho no creas. Íbamos un grupo muy cotorro, de la onda, puros cuates in, ya sabes, Carlos, el otro Carlos, Re-

necito el director, Jorge, Rodolfo el junior, yo y un grupo de gordas medio golfas si me lo preguntas pero jaladoras y nada chafas de aspecto. Ora que la zona no está a la altura de Acapulco y la costera: las calles sin pavimentar, horrendas, barchosas, todo así como que va quienquiere, de a tiro para el pópolo/

fuiamos primero a La Huerta, el templo de la pirujiza, vaciado el lugar: arriba de la cabañita donde huarachean, una maqueta del podio olímpico. Y mucha gente aunque con eso de que cualquiera puede entrar se pierde el chiste. Se usan grabaciones como de la guapachosa del cuadrante. Para los nacos. Yo me aburrí aunque claro que hacía gestos y opinaba que muy groovy y allá va, porque las gordas estaban fascinadas y quisieron que bailáramos Rigoletito y el Rodolfo le va a proponer a su papá una película "La huerta del amor", se aventó el Rodo con el título, no es tan tarado como le achacan. El caso es que todo mundo se nos quedaba mirando como si nada como sin reconocernos y además el maestro Acerina no va con nuestra catego y nos fuimos al show del Burro. Eso sí que para los leones, Jaimito. Estaba de M.C. un viejo maquillado como de película mexicana/ oye no creas que te hablo mal del cine de eso vivo o de eso quiero vivir dirás tú, órale, no, lo que pasa/ Y todo el tiempo con su "una bonita melodía al seis por ocho pichicateada". Y unos chistes del año del hilo y el Carlos al-bureándose. Qué patín, lo que sea sabemos divertirnos

ahí, en el Burro sí me reconoció un cuate. Tú también lo conoces, era golfo de los Sanborns, lo saludé y como que se hacía el muerto, pero luego me dijo quiubo tú eres Heberto ¿no? ya no me llamo Heberto ahora soy Leo Mascareña y qué payaso me dijo ¿o a poco estabas fichado? Me dio coraje y le iba a dar un cortón pero me explicó que no lee los periódicos

y el show, cuate, que ahí sí reconoces. Para llorar. Primero un conjuntacho tristísimo, aunque ni tanto porque nos dedicó una pieza/ yo le dije a Carlos que esa publicidad como que no pero por veinte pesos manito conseguimos promoción extra podía andar por allí gente importante y oye nuestros nombres después de todo qué importaba

y luego una tipa monstruosa bailaba una danza mortal y era como si Susana Cabrera se tongolelizara, por ahí le agarras. Y las golfas echando un relajo parejo. Y a mí me preocupaba que nos fuera a ver un periodista. El despijorren no conviene sobre todo cuando no se ha cimentado bien el prestigio. Así que al ver al periodista ese lo fui a saludar y estaba tan borracho que me salió con yo a usted no lo conozco. Puntadas de Alcohólico. Cómo estaría de ahogado que le tuve que apuntar mi nombre y prometió publicar la nota. Hasta ahorita

y un trío de lo más out/ como si los Panchos estuviesen desvelados y afónicos porque ensayan a las seis de la mañana pues a las ocho ya tienen que estar en su empleo en la sucursal del Banco de Comercio, comentó la Hilda/ y un mago LLE-

GADO DIRECTAMENTE DE TIJUANA que no veas, se le ahogó la paloma en el sombrero de copas y la sacó muerta y se disculpó y ya no lo dejaron continuar/ y Rodolfo ya estaba muy pesado y salió una vieja que estaba muy bien y Rodolfo que la quiere jalonear cuando empezaba su número con un gorila que también era ella y un cuate lo empujó y el Rodo que se arranca y tú no sabes quien soy y el otro le contestó Cómo no un pobre güey, y ya se iba a armar la bronca pero los separamos/

y la tipa con su gorila en marcha y el Carlos que le grita ¡Saluda al Rey de Hollywood! Y la tipa que manejaba el gorila que también estaba bien pasada empezó como a/ y todos los paisas muy entrados y que les grita el Carlos: Cómo serán nacos que pagar por esta mugre, y la flota del cuate que había braveado al Rodolfo que se pica y la tipa del gorila manoteaba consigo misma en plena posesión y el Jorge ya quería que nos diéramos pero le dije: aguántate chavo, recuerda que el rostro es nuestro patrimonio y se contuvo/ y la del gorila que se llamaba Lianar o algo así duro y dále con su piel revolcándose/ y llegó el administrador y unos policías y el burro que hay en el lugar se subió a la pista y el público nos chiflaba y gritaba maricas, y ay si tú muy in/ y el Carlos como loco qué les pasa indios nunca ven artistas de categoría y la chifliza a peso y las gordas chillando y Rodolfito jurando que ya no haría la película en esos lugares y gritándoles ¡Están out, les duele estar out!

total que la rematamos comiendo hamburguesas en Big Boy y ya no nos quedaron ganas de volver, pura broza y además en luces y efectos sicodélicos se los lleva de calle el Tiberios. De veras. De veras.

LUNES 25

El Ángel de la Muerte: Si Abelardo y Eloisa hubiesen sido fotogénicos

Boom! es el sonido de las olas cuando se presentan, Boom! es la onomatopeya del fragor del mar, Boom! también es el ruido de las películas cuando fracasan.

Empezaron desmitificando a *Cleopatra*, continuaron filmando telenovela de aeropuerto con *The VIP'S*, y telenovela de playa bohemia con *The Sandpiper* y telenovela de ocultamiento de Puerto Vallarta con *La noche de la iguana*. Fijaron la imagen del matrimonio típico de la provincia mexicana en *Virginia Woolf* y utilizaron a Shakespeare para rendir un homenaje a Mack Sennett en *La fierecilla domada*. Son Stan Taylor y Oliver Burton, los seres queridos, los monstruos sagrados, que, entusiasmados con *The milk train doesn't stop here any more*, le arrebataron sus freudianos derechos a Tennessee Williams, esclavizaron a Joseph Losey y eligieron a Noel Coward para el papel de la Bruja de Capri.

Bud Taylor es una millonaria, Sissy Goforth, cruel y lejana y agonizante, la Dama de las Camelias del jet set. Lou Burton es Christopher Flanders, un poeta-gígolo-portador de mala suerte, que fascina in artículo mortis a las plutócratas. Capri es una isla. Joseph Losey es un realizador extraordinario, perfectamente capaz de dirigir bodrios. Noel Coward es su manera de vivir retórica y glotonamente el idioma. Tennessee Williams es un cliché. *El Ángel de la Muerte* (Boom!) es un discurso aullado sobre la necesidad de educar a los Monstruos Sagrados a propósito de las conveniencias de la autocrítica, o un informe estereofónico sobre el alma decadente de la alta burguesía.

Inocencia sin protección: La agilidad como hazaña

En 1942, en plena ocupación nazi de Yugoslavia, un ser extraño o bizarro, Dragolub Aleksic, ambicioso renacentista menor, realizó *Inocencia sin protección*, una compleja, divertida, formidable obra amateur. En 1968 Dusan Makavejev, dramaturgo y crítico de arte, exhuma y presenta los avatares de Aleksic, cerrajero y acróbata. *Más datos históricos:* Aleksic y su grupo fabricaban calzado. Obtenían película virgen de un soldado además a cambio de comida. *Inocencia* se estrenó durante la ocupación, ante un público lleno de la avidez fonética del nacionalismo exacerbado, deseoso de escuchar su propio idioma. El éxito provocó el correspondiente fracaso de la cinta alemana que se exhibía en forma contigua. Resultado molesto del triunfo: la prohibición de la película y el encarcelamiento de sus realizadores.



El trabajo recompensado: en 1968 Aleksic recibió su jubilación junto con el título de artista de mérito. De la película nazi no se ha vuelto a saber nada.

MARTES 26

Isabel: La represión (sexual) engendra los fantasmas

Isabel (Généviève Bujold) viaja de Montreal hacia la granja familiar, para los funerales de su padre. En la casa sólo permanecen el viejo tío paterno y una atmósfera consagrada al recuerdo, actividad notoria de la provincia. Isabel decide quedarse y a partir de esa resignada acción migratoria, se suceden a) la evocación continua, a través de fotos, conversaciones, rumores y golpes de puerta, de la familia desaparecida; b) una fotografía espléndida que fija la conmovedora actuación de los vecinos auténticos del lugar; c) el homenaje-que-no-cesa rendido por el director, argumentista y productor del film, Paul Almond, a su mujer, en este caso la actriz Généviève Bujold; d) la desmitificación freudiano-policia de los fantasmas que lo mismo pueden ser los deseos reprimidos de Isabel que los erotismos confesados del tío; e) la glorificación romántica de las tormentas, los villorrios, las canciones, los pórticos, las bodegas, los gestos hazarñosos, los suspensos hitchcockianos, los álbumes de familia, las memorias de infancia, los desconocidos con alto poder adquisitivo, las conversaciones premarxianas, los ecos de Emily Bronte y los relojes de pared; f) la crítica, el análisis y la nostalgia de los pequeños pueblos de provincia, legítima preocupación vital del nuevo cine canadiense, y g) el amor como función de los sentidos sobresaltados y la soledad como resultado de la escasez demográfica.

No es agua ni arena la orilla del mar. No es mala ni buena Isabel de Almond. Si se advierte fallida, es por la indecisión de su director: no se puede fundar una película en el rostro de la actriz principal. Eso, finalmente, es paisajismo. Tampoco es posible mantener al mismo tiempo la credulidad y la incredulidad en relación a una amenaza invisible. Eso, finalmente, es inseguridad artística, una mezcla endeble de psicoanálisis y percepción extrasensorial, la duda creativa que se torna, a fuerza de reiterarse, destino y limitación.

Hay tres especies de sobrevivientes legendarios: los sobrevivientes de Pearl Harbor, los sobrevivientes de Hiroshima y los sobrevivientes del ciclo tolstoiano del cine soviético, estos últimos, una especie de Constituyentes de la resignación. En seguida de las tres partes que integraban esa suerte de metáfora de la eternidad que se hacía llamar *La guerra y la paz*, se despliega *Ana Karenina*, el drama de adulterio ya previamente sufrido por Greta Garbo y Fredric March, a quienes perseguían el infantilismo de Basil Rathbone y el rencor despechado de Freddy Bartholomew. O al revés.

Al parecer, el intento es similar al de Funes el memorioso: tardarse en la reconstrucción de los hechos el tiempo que han durado los hechos reconstruidos. En atención a esto se nombró director de *Ana Karenina* a Alexandro Sarji, un entusiasta evidente de la linterna mágica, los grabados, los valeses, el daguerrotipo. Sarji es un hombre de su época (el siglo XIX) que adviene al espíritu de un clásico con ánimo de captar su esencia, que como todo mundo sabe consiste en el buen gusto de la decoración de interiores, los diálogos aprendidos premiosamente, el ritmo arcaizante y las buenas maneras. ¿Alguna vez soñó Tolstoi con alcanzar el status de Grace Metalius, James Michener o Cecil B. de Mille? Si así fue, logró su objetivo: *Ana Karenina* es *Hawai* sin dramatismos inútiles; *Los diez mandamientos* sin empleo reaccionario de los extras; *La caldera del diablo*, sin morbo, pornografía, vecinos, elogio de la Coca-Cola, continuará la próxima semana. *Ana Karenina* es un eternometraje donde los clásicos ingresan al aparador de los anticuarios para permanecer ahí por los siglos de los siglos, o, cuando menos, por el tiempo que dure la película.

MIÉRCOLES 27

La novia vestía de negro: La monotonía de la venganza

No existe, pero debía existir un proverbio árabe que a la letra enunciase: "Venganza que se cumple desde el primer rollo, espectador que añora a Mr. Karloff". Axioma que, siglos más tarde, se vería completado por una ocurrencia andaluza: "Tanto se esmera la metafísica que al fin se añora la vida rústica."

La paremiología o ciencia de los refranes se ha perdido de dos aportaciones culminantes. Los admiradores de François Truffaut

(culto que inició *Los cuatrocientos golpes* y confirmó hasta el desbordamiento *Jules et Jim* y *La piel suave*) se han perdido en *La novia vestía de negro* de la oportunidad de un gran cineasta y se han debido resignar con el ejecutor de un excelente y logomaniaco ejercicio de estilo. Como ocurre en toda carrera que se respeta, hay ocasiones en que el virtuoso —ejercicio gratuito de un poder técnico— vence al creador. Y uno considera que el propio Alfred Hitchcock dirigió *Rebeca* (el recuerdo como sospechoso), *Cuéntame tu vida* (el recuerdo como culpable) y *La soga* (¿Qué importancia tiene la vida humana si se le compara con un acto de poder? vs. ¿Quién eres tú para decidir sobre la existencia de una criatura del Señor?), tres películas por lo demás fallidas, discursivas, más aptas para la crítica especializada que para la segunda contemplación.

Más o menos, tal es el caso de *La novia vestía de negro*. En el relato original de William Irish (o Cornell Woolrich), la venganza funcionaba como hilo conductor, porque lo importante no era el descubrimiento o aprehensión del culpable, sino el ascenso o descenso a la mentalidad homicida. En la obra de Truffaut, la multiasesina tan estalactitamente asumida por Jeanne Moreau, se ofrece como un hecho externo, distante, simbólico. No es la mente específica de un criminal, es el amargo sentido irónico que incluye a Némesis en su repertorio: el "desenfado" a propósito del enconamiento del recuerdo que se metamorfosea en venganza. También se vuelven marginales el tema del asesinato como sabiduría, de la técnica al servicio del crimen, o el reverenciadísimo asesinato considerado como una de las bellas artes: al fin y al cabo, lo contrario de la venganza es el acto gratuito. Aunque hay una estética de la venganza, ésta, fundamentalmente, sigue siendo una acción ética. ¡Bravo! La obsesión dominante de *La novia vestía de negro* corresponde al orden del tour de force: Truffaut se ha propuesto salvar la obiedad a través del estilo.

Desde luego, todo es exégesis, cácaro y explícame de paso *La aventura*. El film de Truffaut sacraliza la trayectoria de una mujer que va liquidando, de uno en uno, a quienes mataron (por accidente) a su esposo el día de la boda. A cambio de la felicidad que ella ha perdido sin remedio, los otros deben recompensarle con la vida. ¿Se tratará acaso de una reflexión sobre el Trueque, el Canje o la Reciprocidad? ¡Ah, misterios de la interpretación! Lo visible es el quintuple desencadenamiento de la venganza y ante eso uno continúa estólido, porque la Moreau no es un personaje, sino una diosa remota que corta



los hilos de donde penden las vidas. ¿Será una obra sobre la Fatalidad y nadie-tiene-comprada-la-existencia? Lo categórico es la dificultad de convertir una trama policial en una recreación mitológica que siga siendo mundanal desquite que no abdique de su condición olímpica que/ De cualquier forma, el personaje de la Moreau era una muerta en vida, así pues ¿de qué vale su afán homicida o su voto por De Gaulle?

La paradoja falla una vez más: en *Fahrenheit 451* la actitud de quienes huían de la quema de libros era tan fetichista e idólatra como la de sus adversarios. En *La novia vestida de negro*, los cinco asesinados se transforman en un solo muerto, y la repetición despoja de su grandeza existencial a la venganza, para convertirla en la monotonía de un mismo crimen visto a la luz de diferentes disfraces. Según Godard, *Pierrot Le Fou* es tan sólo "la vida que cubre la pantalla como una tapa cubre la regadera que se vacía, simultáneamente, en la misma proporción". No sucede lo mismo con este film de Truffaut: aquí únicamente se inmoviliza su leyenda en la pantalla.

Todo para ti: Experimento lento con el sentimiento

La ópera prima de Claude Jutra, canadiense: Johanna es una revelación y Truffaut es un amigo y la película es devastadoramente literaria, la ilustración de una de esas novelas que Pavese no llegó a escribir o que Tim Buckley o Simon y Gar-



funkel no han podido incorporar a sus discos. La trama es lineal: un actor joven, con dinero (Claude Jutra) se enamora de una mulata (Johanna), modelo de la versión del Vogue en Ottawa o Montreal, casada y libre de prejuicios, orgullos y sensibilidades de Jane Austen. Romance. Contrapunto: el amor se entretiene con las reflexiones de quien no es héroe ni antihéroe sino personaje de cine experimental. El actor en cuestión es promiscuo sin ser un baluarte absoluto de la heterosexualidad. Johanna se embaraza, él opta por el matrimonio y pide consejo. Su madre lo remite al sacerdote. El sacerdote lo remite a la posibilidad de que Johanna sea una *social climber*, una arribista caza fortunas. La relación se ve arrojada hacia su final. Ella pretende conservarlo apelando al chantaje sentimental. El huye recordando su porvenir social. Aborto. Desesperanza. Melancolía. Languidez. Sin embargo, el experimento se cumple: si la búsqueda no alcanza el nivel de hallazgo, por lo menos expresa un talento, una necesidad expresiva, una conciencia artística.

El estrangulador de Boston: El aburrimiento subliminal

Aparte de las declaraciones sensatas y de las intervenciones prudentes y las recomendaciones cautas, nada hay que me inspire tanto terror como una película novedosa que mezcla un género tradicional de Hollywood, digamos el cine negro, con el reciente descubrimiento masivo de alguna ciencia, por ejemplo el psicoanálisis.

Los resultados de la fusión suelen ser fatales de necesidad: el género pierde el vigor que lo justificaba (la capacidad de convertirnos en víctimas o de vernos trasmutados en verdugos, en el caso del cine negro) y se ganan unos cuantos clichés, de la índole más divulgable y fácil: como decir que la sociedad con su desbarajuste y caos es la culpable de todo y que no hay asesinos, sino seres golpeados por el complejo mecanismo social. Así es, señor Saldaña y gracias por invitarme a su programa. Si a esto se agrega el triple fervor por los reportajes, la novela sin ficción y el dinero que Truman Capote acumula, se entenderá la súbita filmación del libro de Gerold Frank sobre Albert de Salvo, el multiasesino. También, y por el mismo precio se captará el extraño casamiento de una policía comprensiva y paternalista con un criminal despiadado, y los deseos de Richard Fleischer de hacer un cine moderno, audaz, técnicamente tan deleitoso que puede darse el lujo de tratar la pantalla como edificio de departamentos, y tan maduro como una declaración de Aquiles ante el Ministerio Público a propósito de la índole de su relación con Patroclo. Fleischer en *Compulsión*, *Una grieta en el espejo* y en *A sangre fría* (que no es suya, sino de Richard Brooks, pero que de seguro quisiese haber dirigido) ya había develado su teoría: lo más importante de todo crimen es el proceso que se le endilga al acusado. Para Fleischer, *Crimen y castigo* debió iniciarse cuando Raskolnikov le confiesa a su abogado que es inocente y solicita examen psiquiátrico.

Del mismo apacible e patante modo, Albert de Salvo (Tony Curtis) va diluyendo su presencia infernal hasta adquirir la forma de un plomero que carece del dinero suficiente como para obtener un escucha profesional tres veces a la semana. Una vez más ha triunfado esa dramática aspiración de la clase media que anhela purificarlo todo, adecentarlo todo, inclusive el crimen más sórdido y violento. Esa ideal salud mental de la clase media — que encarna el jurista-policia interpretado por Henry Fonda — va desvaneciendo el horror, el río de sangre que envuelve una carrera patológica y nos deja con la incógnita de por qué enloquece un amoroso padre de familia. O con el dilema del colegio en que se educarán sus hijos.

Y el cándido espectador se entera que todo el tiempo ha contemplado el registro de una ficha clínica. ¡Venciste, clase media!, gritó el emperador pagano, y el mito de Jack el Destripador muere a manos de la pop-psicología, que al explicarlo despoja de su atmósfera mórbida y hemofílica, para convertirle las paredes (acolchadas) de una celda. Traducción en similar barato: un día Huitzilopochtli amaneció y se encontró vigilado muy de cerca por el Dr. Erich Fromm. Así el mundo termina, T.S., no con un disparo sino muy cerca del refrigerador.

JUEVES 28

Edipo Rey: La condición humana de los mitos.

De Pier Paolo Pasolini había yo leído *Muchachos de la calle*, una novela naturalista cerca de Pratolini y lejos de Moravia había visto *Accatone* (una obra violenta, compacta), *Mama Roma* (una suerte de versión filmica de *Muchachos de la calle*, con Anna Magnani convertida en el Sonido Italiano por Antonomastri que ruge, canta, llora, sueña para fijar el tono acústico de su país); el episodio de *La Ricotta*, con Orson Welles como el director que filma la Pasión de Cristo y, por supuesto, *El Evangelio según San Mateo*, un intenso, cuidadoso, fiel (y, para mi gusto erosionado) proyecto de humanización respetuosa de Jesús, que me confirmó en la desconfianza congénita hacia cualquier intento étnico-arqueológico-antropológico-estético, donde el impulso de veracidad y verismo lo fuese todo. Además, había leído su deplorable reaccionario poema a los jóvenes estudiantes, del que después había abjurado con el consiguiente disgusto de los militantes stalinistas ortodoxos. Sabía del escándalo de *Teorema*, con la reducción múltiple a cargo de joven desconocido y la prohibición correspondiente. Respecto a Pasolini, me sentía dispuesto a contrafirmar la tesis fatal: quienes viven en la periferia suelen disponer de la amplísima información a que da derecho el tiempo libre marginal del subdesarrollo. Aquí no pasan cosas de mayor trascendencia que los tanques.

Como es evidente, abundaba en prejuicios en relación a *Edipo Rey*: me hallaba advertido de la naturaleza autobiográfica del prólogo y del epílogo; se me había enterado del enriquecimiento que la Biblia había depositado en el marxismo de Pasolini y, como es lógico, estaba saturado de ideas de sobremesa en relación a Edipo y al papel del mito en la cultura: "Es mejor describir



imagen heroica —decían los discípulos de Jung— como los medios simbólicos de que se vale el héroe para separarse de los arquetipos evocados por las imágenes paternas en la primera niñez.” Hegel lo había enunciado con anterioridad: “Por el contrario —afirmaba en relación a los héroes trágicos de Grecia— su fama se constituye por haber hecho lo que hicieron. En verdad lo más intolerable que se puede decir de un héroe de este tipo es que actuó con inocencia. Es cuestión de honor la culpabilidad de estos grandes personajes.”

Fin del prolegómeno. Pregunta a grosso modo: ¿Qué es *Edipo Rey*? Posiblemente un intento de respuesta al problema de la búsqueda de los orígenes. A Edipo no lo vulnera su pecado: para él lo importante es el arribo póstumo a la verdad sobre su procedencia. No es el reproche, es el conocimiento tardío lo que lo aflige y destruye. Sabe a destiempo la noción terrible: no lo cambia saberse asesino de su padre y esposo de su madre; lo modifica su condición de hijo de Layo y Yocasta, cumplido destinatario de la profecía. Desata la autodestrucción no por el horror ante sus acciones, sino por el descubrimiento de su ignorancia. Su culpabilidad no lo inmuta; lo afecta su prolongada credulidad. A Pasolini, este *drama del conocimiento* le resulta lo esencial de la obra; de otra manera, caería en la trampa: defender el esquema de la familia occidental, limitarse a la estupefacción ante lo aberrante. Así, el apólogo del incesto —con todas las posibilidades que la idea de la Carne Contigua agrega a la imagen de la sexualidad colectiva— se diluye, y asume su sitio la inoportunidad de la sabiduría.

Franco Citti (Edipo), Silvana Mangano (Yocasta) y Julián Beck (Tiresias) son los encargados centrales de otorgarle coherencia dramática a esta búsqueda, este saqueo, esta posesión, esta profanación del conocimiento. La atmósfera de que los ha rodeado Pasolini es la más dura y esencial: las desoladas resacas de las tierras marroquíes, el agotamiento de los días, la riqueza de las

comunidades primitivas, el ánimo febril que se deriva de vivir contra el sol y contra el agua, en un ámbito no luminoso sino eneguedador. Cuando Edipo y Yocasta hacen el amor, el imposible fornicio se ve depurado, legitimado visualmente por la exactitud de la realización. Pasolini ha hecho una obra hermosa, precisa, indispensable. Temo llamarla “poética”. El término lo han desprestigiado los Lelouch de este mundo. Tal vez la palabra posible sea “trágica”, con el hábito desesperado de quien se enteró a mala hora de que el conocimiento ya existía, y debió aceptar en consecuencia, el tratamiento, la calidad, la forma del mito, esa etapa superior y magnífica de la ignorancia, la intuición o el inconsciente de una colectividad.

Fando y Lis: ¿Lo pánico o lo tímido?

Alexandro Jodorowsky es un “irritante” necesario y saludable. Introdutor de un teatro de vanguardia, promotor constantísimo, protagonista de escándalos (*La sonata de los espectros*, *La ópera del orden*, el piano destruido en la televisión, happenings o efímeros notables como el de San Carlos), gurú de una generación de actores, propagandista acérrimo de una Filosofía de la Vida, defensor del comic y del zen, autor de las Fábulas Pánicas dominicales, experto en science-fiction, profeta, mimo, creador de instrumentos musicales, Alexandro es una vasta actitud contradictoria, una energía imperiosa y múltiple.

Fando y Lis es la síntesis cabal (aunque tal vez no la síntesis justa) de esta profusa actividad alexandrina. Allí están todas sus obsesiones: la contradicción entre realidad y deseo, el exceso concebido como espectáculo, la redención a través del amor, los extremos-que-se-tocan, el ecumenismo de las actitudes pánicas que hermanan a Suzuki y Clark Kent, el desafío a la moral burguesa, la invención de la moral burguesa. En el centro: el enfrentamiento y acabamiento de un mundo desintegrado donde se mueven.





reptan o vuelan dos seres en plena disponibilidad existencial. Culminar en Tar, la utopía, el cumplimiento de este progreso del peregrino "que es la vida", es una hazaña que debe ir acompañada de la destrucción de las ataduras, del rompimiento de esas diferentes sogas umbilicales que se van llamando madre, padre, porvenir social, religión, buen gusto, gerontolatría, limpieza convencional, manual de Carreño. Lo malo es que —en un sentido cultural amplio, no en las acepciones promulgadas oficialmente en países "en vías de desarrollo"— esos cordones umbilicales, presentados así, como abstracciones, ha mucho que perdieron prestigio, debilitaron su poder y ya son casi listones conmemorativos dentro de una simbología contemporánea, siempre inferiores en poder ominoso al estado tecnológico o a la dictadura fascista.

Lo terrible se vuelve añorante. Y Fando y Lis —tan aptamente descritos por la ferocidad de Sergio Kleiner y Diana Mariscal— no son ese duelo entre la misoginia y la decisión de ser víctima, o entre la ferocidad y la herida. Son, al cabo de ese tránsito metaviseral por entre travestistas, vampiros, seres en el lodo, ancianas lujuriosas, mujeres embarazadas, sádicos resignados, masoquistas impiadosos, únicamente dos viajeros por los detritus de un orden simbólico, dos espíritus-en-trance-de-madurez-o-puerilidad que llegaron tarde al poder execrable y magnífico de conmovier y enajenar.

Y uno capta, porque se vociferan, las reacciones del público en el Fuerte de San Diego. La mentalidad de la clase media, la sensibilidad popular se advierten ultrajadas, molestas, desconcertadas. Sus valores se ven negados, ridiculizados, minimizados. Se ha propuesto otro juego, que no se resuelve con el simple dictum decente del jefe de la casa que preside la mesa familiar. Las jerarquías del respeto se vulneran. La gente acuerda el éxodo como respuesta. No entiende lo que ve; le ofende lo que intuye. Y uno se convence —para usar las gratas metáforas de los veinte— que *Fando y Lis* es como un gigantesco escupitajo lanzado al rostro de un fantasma. ¿Y si el fantasma dispusiese de 46 millones de habitantes? No importa, no por eso dejaría de ser fantasma y, además en esta oportunidad, el medio es el mensaje. Y el medio es una película técnicamente defectuosa, previsible, dotada de una imaginación intensa pero finalmente convencional. El mensaje es la insistencia en atacar los profundos valores secundarios de una sociedad. Porque una sociedad como la agredida por Alexandro carece de valores primordiales.

El tono de las objeciones a *Fando y Lis* propicia una mínima confusión: no se le niega a nombre de lo que ya estaba hecho (el criterio, pocas veces válido, de la originalidad) sino a nombre de lo no logrado, de lo que en sí mismo, al margen de las comparaciones históricas, es fallido, insuficiente (el criterio de la superioridad). *Fando y Lis* sí es en función de su contexto obligado, América Latina, una obra original; lo que no viene siendo es cine contemporáneo. El experimento de Alexandro (válido en función de lo que nunca se ha intentado en México, anacrónico en relación a los núcleos de profundidad que maneja), interesa y decepciona, ambas cosas en alto grado. Interesa la audacia imaginativa, la desinhibición, la intención límite, la avidez. Decepciona la rudimentaria, limitada concepción filosófica de *Fando y Lis*, el romanticismo decimonónico que la alienta. Decepciona la convicción (a que se llega desde el primer momento) de que ensañarse maniqueísta y pobremente con estructuras en descom-

posición (desde hace mucho), exhibir la esperada apología de asco y la saña o el cuerpo a cuerpo que todo hijo sostiene con quienes lo han engendrado, es una labor melancólica y triste, con la anemia que auspician las empresas a destiempo, como la psicofilia o la eutanasia.

TERCER PARÉNTESIS TERCERO

Y todos cuantos vagan de ti me van horrores refiriendo

Joseph Losey se va de México. Declara: "El movimiento estudiantil mundial es lo más grande que ha pasado durante mi vida." Un periodista, López Doriga, describe su estancia con acritud: "Lo único que por lo visto le interesó de nuestro país, fueron los recientes conflictos estudiantiles e incluso quiso saber detalles. Muchas gracias Losey." Los edecanes son la más reciente insistencia mexicana: una versión ideal del all-mexican, la presencia física que se vuelve destino, hombres y mujeres nacidos para triunfar y aplicar a Dale Carnegie y sonreír sin comprometernos en otra aventura santanista y mostrar de paso el Museo de Antropología. La fiesta de los edecanes de la Reseña posee el tono típico de la Nueva Era: la animación se extingue en cuanto se descubre la ausencia de fotógrafos. Y uno siente que a partir de los Juegos Olímpicos se ha edecanizado, de algún modo, este país: lo distintivo de la edecanización es su gana de convertir en turística la relación cotidiana: "y ahora te enseñaré mis sentimientos. *Thank you, please!*" / Adalberto Martínez "Resortes" salva la entrevista de prensa con Groucho Marx: "Mr. Marx ¿usted prefiere el sexo o el cariño y la compañía de los suyos en el hogar?" / La información en Acapulco es puramente visual: la comunicación con el exterior alcanza lo que cubra la mirada. Nadie lee, nadie escucha entera. Por eso, las versiones orales de los sucesos en la Preparatoria de Coapa son tan catastróficas; luego, al percibir los señistas que Zapata no ha regresado de Chinameca, el nunca percibido sueño se restablece. Para los radicales, los cuic son una extensión de las recetas de cocina; para los cuic, los radicales son una extensión de la nota roja. Tranquilidad, paz, quietud, es la posibilidad. ¿Alguien podría profetizar el escándalo inminente?

Don Raúl de Anda, Charro Negro y Fundador de Dinastías, se pasea preocupado alrededor de la alberca del Hotel Presidente. No, Rosas Priego, tú lo sabes bien: claro que estoy de acuerdo con la renovación. ¿No me puse feliz cuando me contacte que el hijo de Ismael Rodríguez, con sus once años de edad y todo, ya dirigió su primera película? Y mi productora, ¿no le ha dado oportunidad a los jóvenes? No te fijes en que son mis hijos. Pero esa cosa de ayer es intolerable enfermedad repugnante. ¿O qué te parece, Alfonso? —Vomitiva, horrible, si eso es arte y soy cosmonauta.

Servando González gesticula. Su rostro delata el padecimiento moral de toda una generación que una noche encontró sus valores calcinados, desgastados por la burla y la afrenta. Él ha elaborado la primera gran contribución a la épica de la nueva clase: los hombres no nada más hacen la Revolución Mexicana: también engendran constructores de ferrocarriles. Y eso, esas cochinas que le han descrito, ese puro cansancio de la mente perversa ¿querrá sustituir a la poesía en Mixquic y a la bravia desolación

en Altar? ¿Fando y Lis en lugar de Yanco y Viento Negro? (De pronto, Servando advierte que clausuró la interrogación con premura. Debió insertar *The Fool Killer*, internacional, Tony Perkins, no lo digo por vanidad.) Él es un director mexicano con un mensaje nacional. Y tiene hijas, hijas con amigas, y las amigas de sus hijas a su vez disponen de compañeras también en peligro, también acechadas por el cine que ha renunciado a la decencia. ¿Por qué soportamos tan campantes la porquería que un extranjero arroja al rostro de México?

—El cine no es cochínada. El cine es arte, poesía, inspiración. Jaime Fernández está molesto. *Tarahumara* tenía contenido social. *Damiana y los hombres* era trabajo, ¿pero esto? El problema sindical levanta cabeza. La alberca del Presidente, el comedor del Presidente, los pasillos del Presidente son eco, refugio, punto de partida de la indignación y la defensa. Las mujeres de los productores demudan el rostro con una desaprobación más allá de las palabras: los funcionarios saludan preocupados, los periodistas se entusiasman con Isela Vega. El reportero de *El Sol de México* apunta conceptos: escándalo en la Reseña, inmoralidad, elogio a la perversidad, suciedad, judíos, protesta unánime. El artículo ya sólo requiere el añadido editorial de la vergüenza ante Sodoma. La industria se apresta a expulsar del paraíso/ ¿Cómo puede García Borja patrocinar tales inmundicias?

—Como funcionario, le corresponde proteger nuestra tradición, no envilecerla.

Claro que ellos saben, ni nos pregunte, por supuesto que sabemos lo que es moral. Moral es no hacer todo aquello que parezca malo... y los puntos suspensivos facilitan la revelación: ellos jamás han hecho nada indebido, nunca. Que les practiquen un arqueo de conducta. Son mexicanos normales: con un respeto básico al hogar, con tradición, principios. Ellos no se mezclan con bañistas en el lodo, ni se desnudan porque sí, ni se besan bañados en durazno, ni provocan asco. Ellos son... sí, ¿por qué no? Ellos son la moral, puesto que la viven. ¿Y sus películas? Eso es otra cosa: el negocio, la tlapalería. Y de cualquier forma, nuestras películas no ofenden a nadie ¿O no, diputado Durán Chávez?

—Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa.

Servando González continúa irritado. Don Raúl cambió a in y sus camisas negras con encaje blanco y sus camisas blancas con ribetes dorados modernizan al charro vengador, lo inscriben con *The Beautiful People*. Por separado, se advierten seguros. Juntos desbordan convicción.

—Se le debía aplicar el 33. Alexandro se ha mofado de nuestra hospitalidad. Yo no la vi, pero tampoco estuve en Waterloo y sé quién perdió

—Nunca se le debió invitar a la Reseña. Nos desprestigia internacionalmente.

Y los paseos a la orilla de la alberca se intensifican complican diversifican. Declaraciones, excomuniones, extradiciones. Fando y Lis. Nefando desliz. Fango y/ El ingenio verbal se agudiza, el retruécano ciñe su antiguo esplendor: moza musa mesa misa masa ¡Qué portentos lingüísticos! Carlos León florece. Los jóvenes actores creen en Alexandro; de lo contrario deberán aprender a montar y cantar. Los juiciosos se abstienen no sin esbozar una sonrisa por donde se filtra la sabiduría callada del planeta, la que trasciende modas y contingencias. No en vano son los dueños de la oportunidad: aguarde unos cuantos años para que yo madure mi juicio sobre el 2 de octubre/ Juan López Moctezuma, promotor y productor, insiste:

—“La batalla de *Fando y Lis* es la de todos, es la posibilidad de un cine independiente.”

Y los reporteros se abaten sobre los protagonistas, porque un escándalo siempre es noticia y un día, me llamó don Carlos Septién García y me dijo/ Un grupo defiende a *Fando* en nombre de la libertad de expresión. Cunde el criterio óptico-tribal: “lo-que-no-dejaré-ver-a-mis-hijos”/ Pornográfica es la estupidización colectiva y no me quejo. Otra tormenta se aproxima. Es el resentimiento largamente concebido, la sensación de haber sido dejados por el siglo, de enriquecerse sin prestigio social. Es la Hora Exacta, la moral es nuestra, nuestro el patrimonio espiritual de la nación. Si alguna vez existió la CONAVAP, la Comisión Nacional de los Valores Patrios, es su oportunidad de volver. Que vuelvan las sufridas mujeres mexicanas, los párrocos de aldea, los sombreros negros que sobrevuelan por los pueblos, los argumentistas de José Mojica, las lágrimas de Carlos Orellana ante la Virgen, los sollozos retrospectivos de Sara García, el gesto enérgico que Fernando Soler descarga sobre David Silva con tal de retener a Martha Roth, que prosigan eternos Los García, los Fernández de Peralvillo, los duetos de Pedro y Blanca Estela. Que regresen Domingo Soler y Mimí Derba, el cura y la aristócrata, la bendición y la altivez. Que retornen a nuestro lado las rejas labradas, la serenata, la criada cómplice, Miguel Ángel Ferriz que prefiere ver muerta a María Félix antes que casada con Rachmaninoff. Que se llame a los seres de conducta terrible, a Ninón con Tito Gout, a Andrea Palma con Arcady Boytler, a Rosa Carmina con Juan Orol. Ellas mecían la cuna, se arrodillaban en el portal, se perdían en la noche. Todo menos / La única ninfeta que hemos conocido es Evita Muñoz. La mirada ansiosa observa al fotógrafo que se aleja. Emilio Fernández habla de la semejanza de *Fando y Lis* con *María Candelaria*.

—¿Se acuerdan cuando Dolores posa ante el pintor?

La filosofía pánica y la Industria. La educación sentimental del mexicano entre dos fuegos. Alexandro me comenta, a propósito de mi opinión sobre FyL: ¿Conque fantasmas, no? Y observo cruzar rumbo al comedor a los emblemas corpóreos de la Industria. Y es tan notoria su condición ectoplásmica que uno escucha el rechinar de las cadenas, y los espejos no devuelven sus imágenes, y Cantinflas, el Santo y Blue Demon atraviesan volando, entre las ruinas de Rancho Grande, nuestro Elsinore.

VIERNES 29

La semilla del diablo: El aburguesamiento de Satanás

Un descaradamente gótico, demonizado y mortal edificio neoyorquino, una pareja de jóvenes, Rosemary (Mia Farrow) y Guy (John Cassavettes), tres vecinos (una suicida y dos entrometidos), un director polaco avecindado en Hollywood, las supersticiones contemporáneas, la muerte de Dios, el best-seller de Ira Levin y el principio del reciente tuteo filmico con Mefistófeles. Todo lo anterior lleva el título de *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*) de Roman Polanski, una más de las múltiples versiones del pacto, la alianza con el demonio. Arrojado del Establishment celeste, primer propagador de ideas exóticas dentro de la creación, guerrillero fallido, industrial de la Caída Teológica, capitalizador de las crisis que le permiten a la Carne renegar de la Virtud, el Demonio, símbolo publicitario del mal, sigue detentando la infinita simpatía que inevitablemente congrega el primer gran vendido que registra la mitología judeo-cristiana. (El segundo es Caín y no, como infundiosamente se pretende, Abel.)



Desde el punto de vista de sus intenciones *La semilla del diablo* no es una obra fallida o decepcionante. Recuérdense por ejemplo las actuaciones de Ruth Gordon, Ralph Bellamy, Sidney Blackmer y Maurice Evans. Es sólo un excelente cine comercial, lo que no es delito mientras se viva bajo el capitalismo, y es también, un cine golosamente burgués, lo cual sí es objeción. Porque Polanski, el realizador de *Cul de Sac*, percibió que el demonio, en 1968, pese a sus innumerables admiradores y pese al culto astrológico (que, junto con la guerrilla urbana y la elegancia masculina, es uno de los signos distintivos de la época) no podía infundir terror o generar miedo, no era un argumento que epata al público burgués. Y Polanski entendió también que al público burgués ya no lo epata nada que se desarrolle intramuros, ni el sexo ni la invocación de Astaroth ni el repudio a las costumbres más frecuentes dentro de la Naturaleza. El público burgués se epata, se conmociona con los sucesos de extramuros, por ejemplo, la advertencia de una revolución. De allí que la película no sea fallida, porque Polanski logró su objetivo: no se trataba de amedrentar al espectador sumergiéndolo en la convicción de la malignidad del prójimo, sino por lo contrario, de aumentar los lazos de buena vecindad, demostrando la amistosidad del maligno.

Así, la fábula o el apólogo o la leyenda de una mujer común de clase media que se descubre víctima de una conspiración literalmente demoniaca, para convertirla en la anti-Virgen María, la engendradora del anti-Cristo, se va convirtiendo en la fábula, el apólogo o la leyenda de una feliz, suave, dulce y por supuesto blanca anti-Navidad, *just like the ones I used to hold*. Mia Farrow mece dulcemente la cuna en que yace la criatura infernal y en esa adopción, en ese reconocimiento maternal, vemos la liquidación hollywoodense, preparada con el sumo talento de Polanski, del mito del demonio. Al diablo lo adecenta, no la reprobación del crucifijo sino la persuasión del arrullo. Aguardamos impacientes la serie de televisión.

Pobre vaca: Los documentales clandestinos

Pobre vaca (Poor Cow) es la primera película de Kenneth Loach, director de televisión. A partir de la experiencia de Joy (Carol White), sus peripecias y su relación amorosa con Dave, un ladrón desafortunado (Terence Stamp), Loach ha diseñado la pasión y el viacrucis de la antiheroína de nuestro tiempo, siempre dispuesta a sobrevivir, a resignarse, a comenzar de nuevo. Un día en la vida de Joy. Otro día en la vida de Joy. Un día más en / El nivel de observación varía, del matiz al chiste procaz, del episodio triste al chantaje sentimental. La fotografía de Brian Probyn es dulzona y complaciente. La captación de atmósferas es excelente: el criptodocumental sugiere, evoca, invoca el

realismo. Carol White es una actriz magnífica, aquí manejada por debajo de sus posibilidades. (¿O una actriz mediocre que va más allá de lo esperado?) Las situaciones emocionales se fragmentan en canciones pop, buenas ideas de televisión, entrevistas tediosas, secuencias melancólicas. *Poor Cow: Un provento*. ¿Para qué echar a perder todo agregándole el adjetivo "plausible"? Loach permanece fiel a la televisión. El cine continúa renuente ante Loach.

SÁBADO 30

13 días de Francia: ¡Qué blanca está la nieve!

Claude Lelouch se encargó de la filmación de los deportes de invierno de la XIX Olimpiada, efectuados en Grenoble, Francia. Claude Lelouch dirigió *Un hombre y una mujer*. Felipe "Tibio" Muñoz ganó la primera medalla de oro para México. Mi conocimiento olímpico se ha agotado. (Para no agregar otro subtítulo: *El terrón de azúcar* de Tito Davison, con Lana Turner, Acapulco, George Chakiris y la Costera, es pedirle a Libertad Lamarque que agarre su patín, a Edmundo Báez que no se azote y al LSD que se convierta en la onda campeona de las Academias Vázquez. La peor película de la Reseña.)

El graduado: La conservación de la inocencia

El graduado (The Graduate), la segunda película de Mike Nichols, con Dustin Hoffman (Benjamin Braddock) y Ann Bancroft (Mrs. Robinson) es una especie de Andy Hardy de los sesentas, donde las deleitosas aventuras de un Mickey Rooney actualizado, se consuman ante el mismo azucarado inmutable sistema de Main Street, con los inevitables agregados, las mejoras del tiempo, en la índole de la Revolución Sexual y sus aportaciones, como la píldora, las conversaciones elípticas de los adultos y las facilidades de ingreso al Hotel Taft.

Las virtudes de *El graduado*: la música de Simon y Garfunkel ("Sounds of Silence", "Mrs. Robinson"); la fotografía de Robert Surtees, la actuación de la Bancroft y Hoffman, el oficio de Mike Nichols. ¿Las debilidades? La primordial, esa transición lamentable de la sátira a la tragedia, del sentido del humor a la expresión melodramática. La primera parte, cuando Ben —símbolo de la desorientación juvenil que se rodea de todo el confort de una sociedad industrial y de todos los estímulos del éxito burgués— se dispone a la revelación de sí mismo gracias al affair con la mujer madura, es divertida, alegre, libre. Dustin Hoffman es un actor dúctil, capaz de comunicar con precisión las impresiones que Nichols va requiriendo. El malogrado rechazo de Ben, su huida ante la seducción de Mrs. Robinson





se integran, por ejemplo, en una de las grandes secuencias del cine contemporáneo. Y si se exige inteligencia, malicia, humor corrosivo, ¿qué burla contenida y ácida contra la burguesía y su pasión erótica por el status, podría ser más vulnerante que la secuencia en la piscina con Ben disfrazado de buzo?

Más el antihéroe se enamora de la hija de su violadora y desaparece el alma buena de la picaresca y se acredita el paladín romántico y *El graduado* se resiente del salto. La actuación preserva su excelencia, pero Nichols ya ha aceptado la solemnización, la "trascendencia" de la película. Desaparece la perspectiva de lejanía, el gozo mortificado ante las desventuras y anti-epopeyas de un joven incierto. El sentimentalismo desplaza a la distancia irónica; el grito, el gemido y las vísperas de la histeria substituyen a la mirada corrosiva.

Las tensiones genuinas se desvanecen. Allí está Berkeley, como un inevitable homenaje a uno de los puntos de partida de la nueva sensibilidad, pero es el Berkeley para turistas, tal vez con fotos de Mario Savio, mas sin sus connotaciones subversivas. Andy Hardy regresa; en el paraíso las convenciones eliminan al humor; el happy end sana dolencias y endereza las quebrantaduras de script. Y es inevitable el descenso: un cine de revelaciones deviene en un cine de costumbres, ambiciosamente observadas, eficazmente descritas, y finalmente pueriles. *Hello darkness, my friend. I come to talk with you again.*

Rachel, Rachel: La satisfacción como evaporación

En el cine mexicano, una maestra rural típica (*Río Escondido*) visita al Presidente de la República, se enfrenta al cacique, explica a través de audaces metáforas ("La patria es como un barco") la Historia de México, se rodea de hachones vengadores y empuña el alfabeto como si se tratase de un discurso inaugural de la sucursal del Banco Monte de Piedad en Huejotzingo. En la versión hollywoodense del mismo personaje (*Rachel, Rachel*, la primera cinta dirigida por Paul Newman) la maestra rural padece un trauma freudiano de virginidad retenida hasta los 35 años. La *Doncella Inconcebible* (Joanne Woodward) y la *Amiga Desconfiable* (Estella Parsons) viven un verano continuo de estallidos caliginosos, de represión que se vuelve temblor de labios, lesbianidad subterránea, conversiones religiosas, soledades profesionales. La Woodward y la Parsons son dos magníficos animales acosados, perseguidos por las conductas sexuales no consumadas, por las entregas diferidas; son el arrebatado, la displicencia, la brama, la exaltación de un ánimo frustrado que no se sacia en la pedagogía, ni en el sadismo paidológico.

Moruleja: En tratándose de cintas sobre maestras rurales, vale más la gana satisfecha a destiempo, que el civismo explicado a toda hora.

Bonnie and Clyde: Adán y Eva de la depresión

En un año, *Bonnie and Clyde* ha vivido el ciclo completo de los falsos verdaderos clásicos: de obra incierta a éxito de taquilla a definidora de la moda a estilo de vida a inicio de serie a tema de monografías universitarias a obra incierta. Los clichés que acumula son legión: elogio de la violencia norteamericana, retrato de los treinta, nazismo clandestino, novela de caballerías trágicas, homenaje a la historia instantánea. Para Agnès Varda, *Bonnie and Clyde* "es violenta sin ser sádica". A John Simon le resulta tal violencia "sadismo inconsciente" y la película "basura inteligente". Stanley Kauffman la juzga una traición de los días "sinceros" de Hollywood, y elige: "Prefiero *El pequeño César* y *El enemigo público* a *Bonnie and Clyde*; son películas 'sinceras', ejemplos desinhibidos del arte popular. Por otra parte también prefiero *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi a *Bonnie*. El film marxista de Rosi está defectuosamente construido, pero es sin duda la respuesta total de Rosi a la historia de Giuliano, y se hizo por la única razón de expresar la integridad de Rosi sobre el asunto. No es una película de estrellas, ni un reposo cultural para (mejores) miembros del libro del mes." Según Pauline Kael, en el principio de un vasto ensayo, "*Bonnie and Clyde* es la más estimulante película norteamericana desde *The Manchurian Candidate*". ¿Más acumulación previa?: Mi lectura de *The Dillinger Days*, la excelente crónica sobre los gánsters de la represión de donde dos reporteros de *Esquire*, David Newman y Robert Benton, obtuvieron la trama; frecuentación de la filmografía de Penn: *La maestra milagrosa* (biografía de Helen Keller), *The left handed gun* (biografía de Billy the Kid), *La jauría humana* (alegato norteamericano con Marlon Brando como un pre-Martin Luther King) y *Mickey One* (tediosa incursión en el alma de Warren Beatty). Había admirado reiteradamente dos versiones espléndidas del drama de Bonnie Parker y Clyde Barrow: *Viven de noche* (*They live by night*) de Nicholas Ray con Farley Granger y Cathy O'Donnell y *Sólo vivimos una vez* (*You only live once*) de Fritz Lang con Silvia Sidney y Henry Fonda. Sabía de la existencia de otras: *Gun Crazy* con John Dall y Peggy Cummins y *The Bonnie Parker Story* con Dorothy Provine. Por último, a mi iconografía suprema de los sesentas se habían ya agregado Faye Dunaway y Michael J. Pollard. Al hallarme, como aficionado típico, prevenido y pre-juiciado, debí intentar una rudimentaria esencialización de mi



experiencia con *Bonnie and Clyde* que ahora reconstruyo (más o menos).

La superficie evidente del film de Arthur Penn es la génesis, la apoteosis y el trágico fin de un gang, los Barrow, cuyo curriculum mortae, cuya carrera sangrienta y desesperada, se desenvuelve en el contexto de la Norteamérica de los primeros treinta: bancos abandonados, granjeros arruinados, desolación, miseria. Como en las fotos de Walker Evans para *Let Us Now Praise Famous Men*, la gran crónica de James Agee sobre el medio rural de la Depresión, en *Bonnie and Clyde* la fotografía de Burnett Guffey posee ese tono de ave de rapiña, de cazador en el trance de capturar su presa. Los rostros duros, perdidos, resecos de los granjeros, de los hombres derruidos en 1929, son un paisaje que no alivian ni policías ni banqueros; que sólo se potencia con Bonnie (Faye Dunaway), Clyde (Warren Beatty), Buck Barrow (Gene Hackman), su esposa (Estella Parsons) y C.W. Moss (Michael J. Pollard), y con el vestuario, adecuadamente nostálgico, de Theadora Van Runkle. Los Barrow se mueven como síntoma obvio, como alegoría de la época: su capacidad de transitar de la carcajada al asesinato o la violencia (recuérdese el primer asesinato de Clyde o la secuencia del secuestro de la pareja), su coraje inaudito, la afición poética de Bonnie, la histeria profesional de la mujer de Buck, la disponibilidad existencial profunda en que siempre han vivido, los vuelve esquemas de la época, que se animan, enriquecen y redimen por el alto nivel de actuación. Luego de esa primera capa filmológica, surge la atribución de Penn: a los treinta, como momento ideal de la crisis norteamericana, les atribuye la violencia como rasgo esencial. La violencia no es la crueldad ni la complacencia ante la muerte; la violencia, simplemente, es para Penn el único lenguaje posible, la comunicación que se precisa. Las secuencias climáticas, la primera huida de la policía, la salida del motel, la muerte de Buck Barrow, son también los únicos instantes donde se habla un idioma coherente; las secuencias freudianas, el intento de incorporar a Clyde a la normalidad sexual, la pretensión lírica de Bonnie, los pleitos familiares, la comida con la madre de Bonnie, son fragmentos prácticamente silenciosos, porque el lenguaje convencional que allí se usa carece de sonido. La relación entre los seres, sean policías y gánsters o granjeros y banqueros, es de fuerza, de dominio. Sin violencia no hay diálogo; la violencia en un sistema corrupto y represivo, es el único vínculo concebible, la relación, el puente.

Este glorificado entendimiento intelectual de la violencia trae consigo la imperfección de *Bonnie and Clyde*. A lo largo del film, se dejan oír explicaciones de la conducta de los antihéroes, síntesis

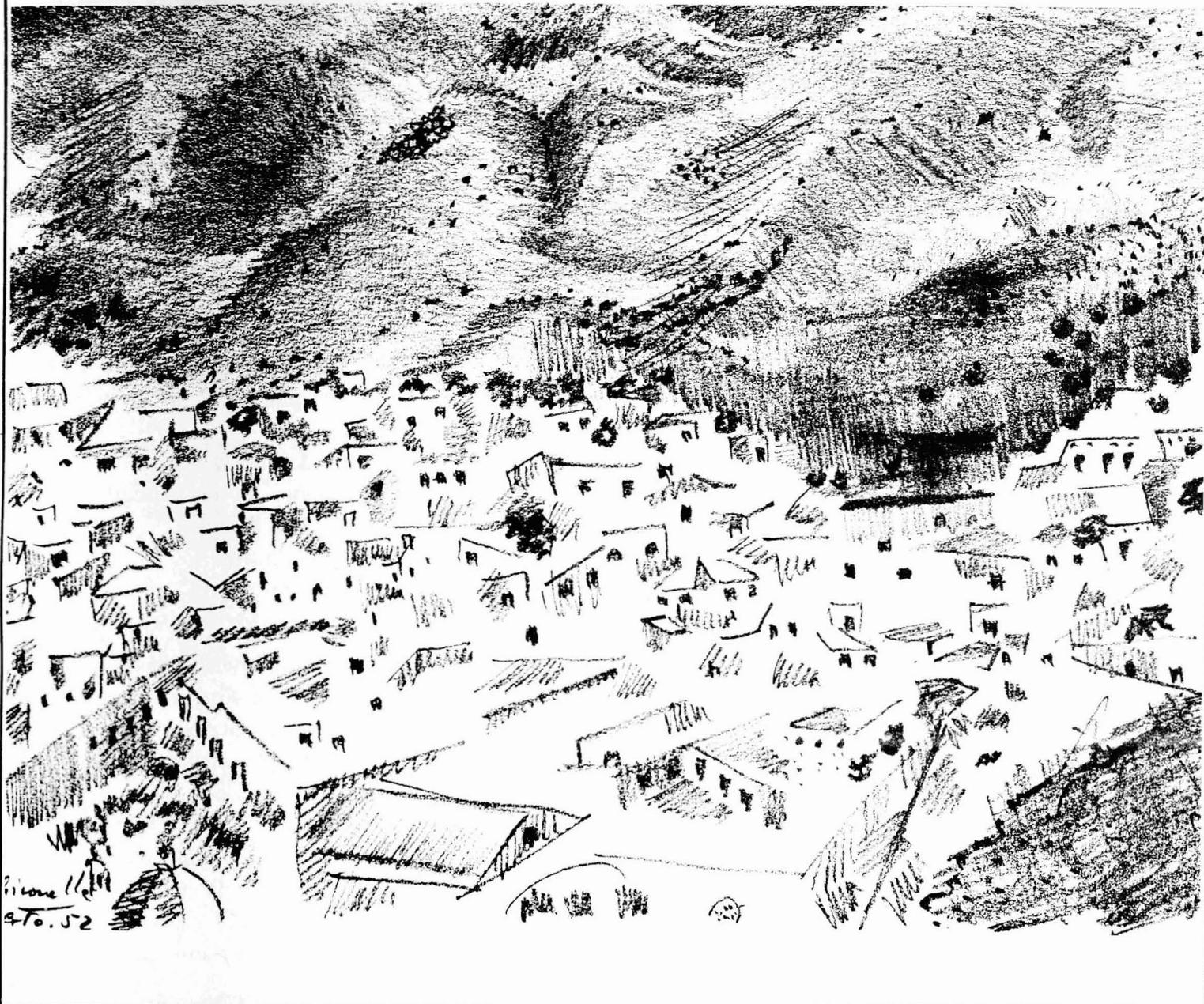
freudianas y marxistas de su criminalidad: los desajustes sexuales de Clyde, la convicción de los Barrow de que se les persigue injustamente porque ellos no quisieron perjudicar a nadie, la depauperación del medio rural, los poemas justificatorios de Bonnie, se depositan ante el espectador como las raíces, los orígenes de la violencia. Y en ese doble juego, la violencia y sus antecedentes, la agresión y su cuadro clínico, el hecho de sangre y su Informe Kinsey, se encuentra la excelencia y la debilidad de la película, cine(auto)consciente de que es también sociología y psicoanálisis. De hecho, Penn ha dirigido dos películas: una extraordinaria, que describe una antihazaña demoledora, un tenaz enfrentamiento al orden. Otra, convencional, donde refiere por qué hizo la otra cinta y cómo fue delineando y explicando la conducta de sus personajes. A saber...

DOMINGO 10. DE DICIEMBRE

Los recuerdos del porvenir: La contención como responsabilidad

La crítica común a la película de Arturo Ripstein sobre la novela de la señora Garro, es su "frialidad". A la consideración térmica se añade el entusiasmo del sprinter: *Los recuerdos del porvenir* es "lenta". Lo que se traduce en una síntesis inquisitorial: *Los recuerdos* es "cansada y fatigosa". Difiero ampliamente de los disidentes de mi opinión. Encuentro en *Los recuerdos del porvenir* la primera película mexicana que he visto en mucho tiempo. Mexicana en el sentido de que su tono, su atmósfera, su estilo son específicos. (Contesto a los detractores: *El mal* o *El escapolario* o *Animas Trujano* muy bien pudieron haberse filmado en Managua o en Quito y hubiesen correspondido igualmente a la realidad de Ninguna-Parte.) Veo también en la obra de Ripstein un afán de contención, de poda, de abstinencia, insólito dentro de un cine declamatorio y torrencial como el épico latinoamericano. Aún sin compararlo con ese Rubén Darío que perdió el oído llamado Glauber Rocha, admiro en Ripstein la voluntad de áscesis, el control sobre un material fácilmente inflamable (lo ígneo de los asuntos de la Revolución Mexicana lo han probado hasta las cenizas las flamas verbales del Indio Fernández, Gavaldón e Ismael Rodríguez). Advierto defectos, la tendencia esporádica a la dispersión de los personajes, la desventaja de trabajar con actores viciados. Encuentro también la cualidad básica: una visión del mundo, un sentido unificador del melodrama (que todavía no alcanza el ritmo de tragedia pero que ya no funciona como peyorativo), una vocación estilística marcada. *Los recuerdos del porvenir* es el principio de una carrera rigurosa en un medio superficial y blanduzco.

Efraín Huerta/Luminaria de Guanajuato



Rana ranaje pesadilla,
rana crepuscular
liso albor desollado
centavito mordido, murciélago mojado.

Lluvia que tira tiros en lo profundo de un follaje de
miedo
a la mera hora en que las rocas multiplican sus
esculturas,
una tea reincendia la puerta de la Alhóndiga
y yo hago y deshago, como siempre, mi pobreza de
espíritu.

Rana ranas de Guanajuato
Rana de los ríos celestes, de la montaña piramidal
Rana de oro y cantera
Rana igualita a Diego y Diego igualito al Cubilete sin
concreto ni incienso.
Rana metálica
Rana reina en *El País de las Siete Luminarias*,
de la reverberación como navajazo en los ojos
y la modorra del alma a la flaca sombra del mezquite
o el ensueño en el aroma heroico del huizache.
Rana guanajua, madre caracola de la hipocresía,



ranita roja en la palma de la mano
y en los cascos de las haciendas feudales vacíos como
un hocico sin colmillos.

A lo ancho y a lo largo de este mediodía
nos hundimos en una cañada sin fin
para encontrar el Bosque sin Horas que en sus
minutos

de locura Manuel Fernández ha cuidado
como al ala de su sombrero gris.
Sacamos agua fresca de los aljibes como quien saca
su espeso pasado de un cántaro de San Luisito.
Allí el agua es tan agua que da pavor
como en la noche de espantos de Irapuato
donde la niñez ardió en un rincón de cristalina
tristeza.

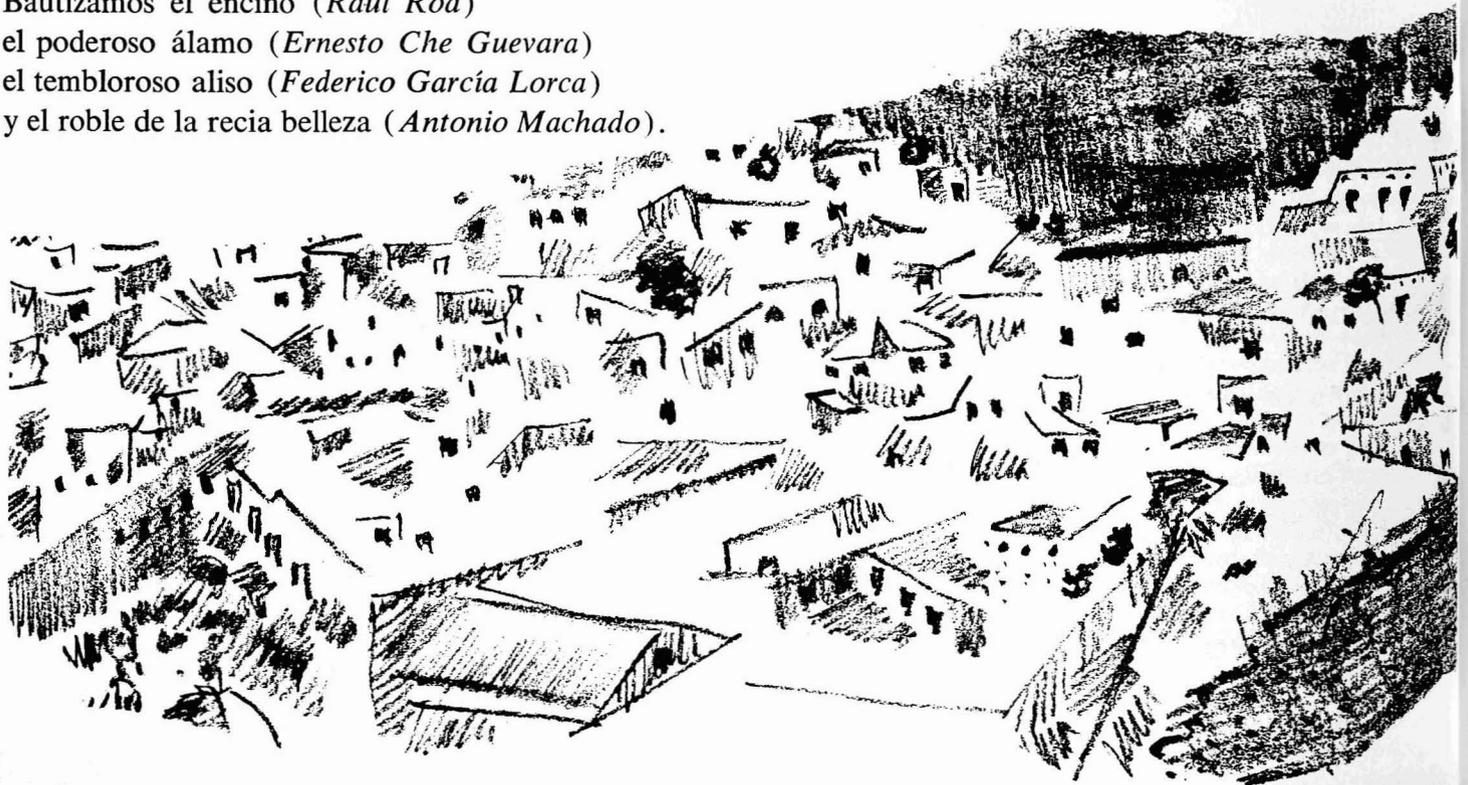
Veo los árboles arbolados,
la inclemencia en la densidad de la lluvia
que nos detiene como a intrusos
a la puerta de un litoral de mágico verdor.

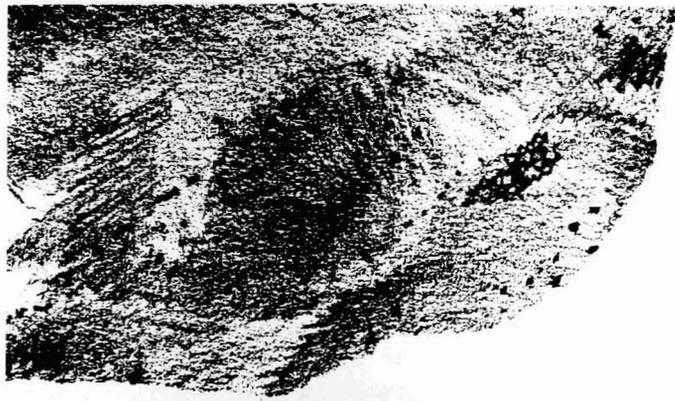
Bautizamos el encino (*Raúl Roa*)
el poderoso álamo (*Ernesto Che Guevara*)
el tembloroso aliso (*Federico García Lorca*)
y el roble de la recia belleza (*Antonio Machado*).

Altos árboles alto llanto iluminado amor
fraternal y arrebatada transparencia.
En el húmedo sendero las pisadas de un venado joven
señalan el camino del resplandor y los loores.
Barranca arriba

enamorados de la sombra
regresamos a las suavidades de una ciudad
ignorante de la lluvia en sus bosques,
en su Bosque donde los minutos
son las sílabas aulladoras de alegría
(*De tan negros están largos los árboles*)
y el aire purísimo un signo que todo lo sustituye.

Ah pesadilla
rana como agua postrera
rana roja de rojo pájaro cardenal
ancha rana dieguita





Rana luminaria

platita valenciana

Rana Boca-del-Infierno

¿Recuerdas, Otaola, la fábula del tordo en el pirul?

La calandria colorada

le dijo al *tutubixí*:

¡Vámonos a La Quemada!

¿Qué estamos haciendo aquí?

Todos llevamos una losa a costas
Todos tenemos una pena por los incendios que faltan
Todos gavillamos ramos de amor a nuestro país
Juntos, poetas oscuros poetas de claridades
concretos e inconcretos del norte del sur del Centro
andamos como casitas horrorizadas
buscando la gran morada del desvelo.
Parejamente andamos desencajados
un poco descuajados por un hacha mortecina
o por la zapatera charrasca del Coecillo leonés,
pedregosos por las tibias callejuelas
donde todas las noches tenemos un funeral de
mandolinas

Lo innumerable son las ranas:

rana tlaloca

rana chichimeca

sapo-rana otomite.

Y lo innumerable es lo innumerable:

el hilo primaveral que nos ahorca

y el negro surco que nos aguarda

y la amarillosa lealtad del trigo

y el navegable mar de maíces.

Y claro está que sí:

una muerte camino a las colinas

entre *auroras que son puñaladas*

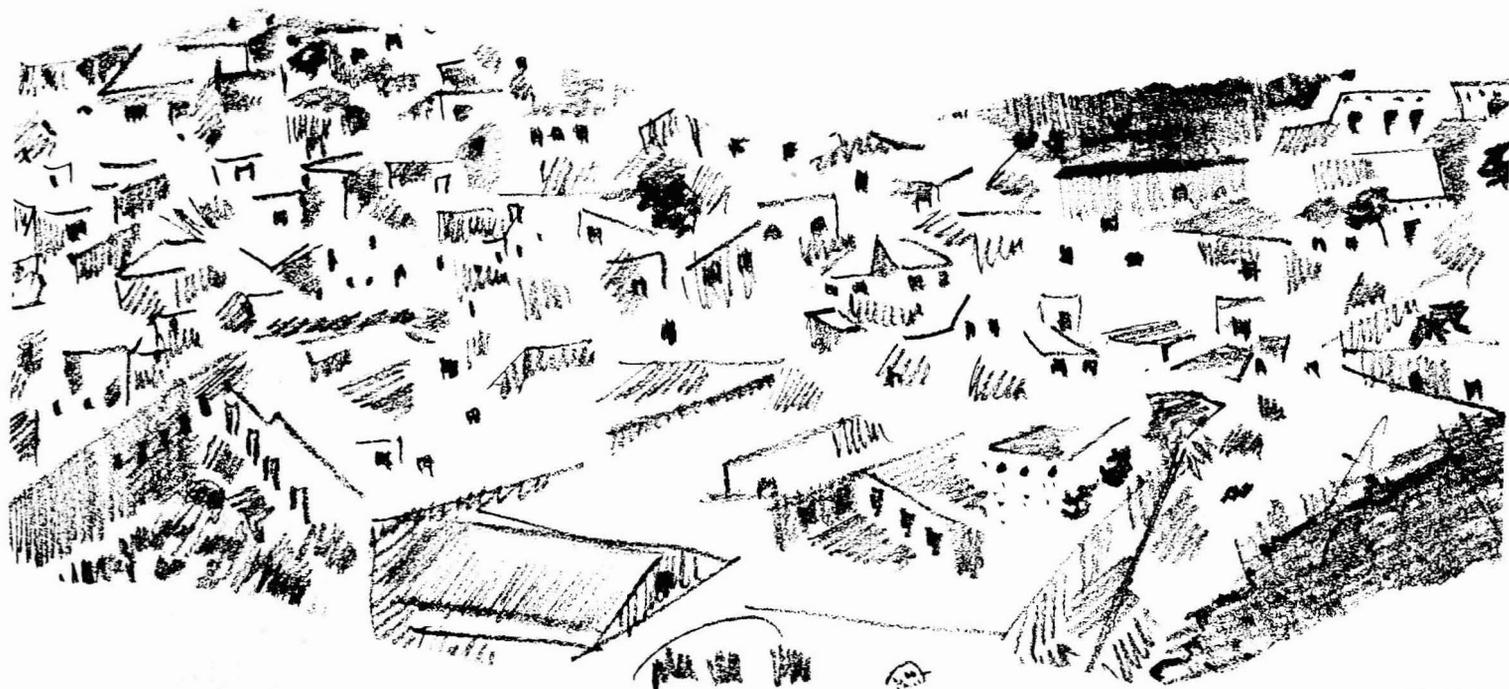
al acecho del laurelillo piel de culebra,

afilarse el minuterero del Bosque

con la venia del rancharo Margarito Rocha

y con la sedosa corteza de diez encinos

vestirnos con el traje vacío de la soledad.



Ulalume
González
de León

Con motivo del no-aniversario de Lewis Carroll

[León de González Ulalume, de respetuosos saludos. Mes este de obra mi Carroll de momentánea influencia la a debe se, seguida en cuenta dará se como, carta esta de estilo el. Publicado verlo de esperanza la con trabajo último mi envío le: amigo estimado muy.

México de Universidad Revista

Cantú García Gastón Sr



“¿Cuántos días hay en el año?”

“Trescientos sesenta y cinco”, dijo Alicia.

“¿Y cuántos cumpleaños tienes?”

“Uno”.

“Y si restas uno de trescientos sesenta y cinco, ¿cuánto queda?”

“Trescientos sesenta y cuatro, por supuesto” . . .

“Y eso demuestra que hay trescientos sesenta y cuatro días en que puedes recibir regalos de no-cumpleaños”.

“Es cierto”, dijo Alicia.

[A través del espejo, L.C.]

No menos cierto es que el autor del cuento podría recibir este año trescientos sesenta y tres homenajes, además del que pienso rendirle, de no-aniversario. No estamos a 27 de enero ni en 1932, ni en 1982, fechas que respectivamente corresponderían al cumpleaños, el centenario y los ciento cincuenta años de Charles Lutwidge Dodgson, alias Lewis Carroll (LEWIS = Ludovicus = Lutwidge / CARROLL = Carolus = Charles), quien nació, como ya lo habrán deducido, el 27 de enero de 1832. Quiero conmemorar su no-aniversario del otro lado del espejo.

Pasar a través del espejo, o por la boca de un agujero tras un conejo blanco, o por el límite todavía menos tangible que nos separa del mundo de los juegos (juegos matemáticos lógico o letristas que Carroll nos propone), son operaciones que tienen algo en común: llevan *al otro lado*. Sobresalía en el ejercicio de estas operaciones el austero “deacon” y profesor de la Universidad de Oxford, el respetable Ch. L. Dodgson, quien dejaba atrás la solemnidad y el orden establecido rebelde a su manera, para convertirse *del otro lado* en Lewis Carroll. *Del otro lado* no podemos saber muy bien quiénes somos (pérdida de la identidad oficial que se lleva puesta como un vestido): cuando la oruga preguntó a Alicia “quiénes eres”, ella respondió “sabía quién *era* cuando me levanté esta mañana” (antes de atravesar la boca del agujero, que también es espejo) “pero creo que desde entonces he cambiado muchas veces”. *Del otro lado*, tiempo y espacio dejan de ser



Primer juego: "Jabberwocky"

convencionales (pérdida de las coordenadas más crueles que nos definen). ¿Qué pasa con el tiempo? En el reloj del Conejo Blanco siempre es tarde y hay que darse prisa, pero uno tiene toda la vida para recuperarse en el eterno five o'clock tea del Sombrero Loco, cuyo reloj carece de números que identifiquen a las horas; o bien impera un tiempo invertido en el que uno sufre primero y se lastima después ("nocturno río de las horas fluye desde su manantial que es el mañana eterno", dice Unamuno). Existe pues la posibilidad de habitar en tiempos diferentes, de escoger entre ellos según nuestro estado de ánimo, con la ventaja de que todos ofrecen una garantía: la de "no ser nunca viejo ni tener lecciones que aprender" (pérdida de la madurez, entendida como colección de responsabilidades y no plenitud de vida). En cuanto al espacio, es tan difícil de apreciar como el tamaño de la luna —que como todos saben es el de una naranja, o el de una casa, o 1 736 kilómetros de diámetro. En efecto, *del otro lado* el espacio físico se ve constantemente modificado por los cambios de estatura del recién llegado (Alicia telescópica cambiando de horizonte después de una galleta, un licor o un hongo, mágicos); o bien se niega a ser aprehendido por el sentido común, de modo que para llegar a alguno de sus puntos es preciso alejarse de él, o hay que avanzar para retroceder, o se corre y se corre más y más aprisa siempre bajo el mismo árbol. *Del otro lado*, uno compite en esa carrera en la que todos comienzan a correr cuando quieren y dejan de correr cuando quieren, de manera que es imposible saber cuándo acaba la carrera, en el tiempo o en el espacio. Ir *del otro lado*, es hacer un maravilloso viaje sin LSD reservado a esos pocos, dichosos mortales que le han tomado su sabor al juego.

Selecciono, para festejar este no-aniversario, dos juegos-Carroll. El primero es ese poema escrito al revés que Alicia debe leer con ayuda de un espejo y que se llama "Jabberwocky". Está en el primer capítulo de "A través del espejo" y propone al lector un acertijo en cada una de las palabras-valija que encierra. Es un juego con trampas porque, mezcladas con las anteriores, contiene otras palabras que simplemente significan lo que a Carroll se le pegó la gana —ni siquiera llegan a palabras-valija. La solución de este juego está en el capítulo vi del mismo libro. Para mí, el juego consistirá en leer la solución y volver a plantear los acertijos, incluyendo las trampas, en español. El segundo juego, "Dobletes", aparece en las obras completas de Carroll (*The works of Lewis Carroll*, Paul Hamlyn, London) como parte de una antología de sus juegos presentada con el título de *Original games and puzzles*. Juego letrista, consiste en transformar una palabra en otra —las palabras propuestas constituyen un "doblete", de donde el nombre del juego—, de acuerdo con ciertas reglas. El juego consistirá en traducir los dobles cuando se dejen.

Conozco de este poema las traducciones al latín, al alemán y al francés (Antonin Artaud, autor de una de las traducciones a esta última lengua, asegura que su trabajo es original y que el de Carroll es un plagio —seguramente todo depende del sentido en que fluya el tiempo). Para quienes se preocupan por el sentido que pueda tener un poema, citaré las palabras de la propia Alicia después de la lectura de "Jabberwocky": "Parece muy bonito" (lo cual basta para justificar su existencia) . . . "Es algo difícil de entender" . . . "Pero de alguna manera me llena la cabeza de ideas" . . . "Lo que está claro es que *alguien mata algo*." Estas reflexiones deben desalentar todo intento de interpretación. Hay que recordar que a Carroll le gustaban las adivinanzas sin solución, como la del Sombrero Loco, que suscitó el siguiente comentario de Alicia: "Creo que usted debería hacer con el tiempo algo mejor que perderlo en proponer acertijos que no tienen respuesta." A los comentaristas de Carroll les encanta perder el tiempo. Yo prefiero limitarme a sentir la magia de las palabras-valija y los neologismos-Carroll: no es de extrañar que "llenen de ideas" la cabeza de Alicia (¿recuerdan lo que decía Valéry, a propósito de la poesía de Mallarmé, de "las ideas que nacen de las palabras?").

Por supuesto, si un poema contiene palabras que no conocemos, es lícito buscarlas en el diccionario aunque esto no sirva para aclarar gran cosa; en todo caso enriqueceremos nuestro vocabulario. Sería inútil, sin embargo, buscar en el diccionario las palabras de "Jabberwocky". Afortunadamente Humpty Dumpty explica, en el capítulo vi de "A través del espejo", el vocabulario de la primera estrofa. Esto sirve de guía para detectar alguna palabra-valija en el resto del poema y





hasta para presentir que algunas palabras turbias con inventos de Carroll: habrá que reinventarlas en español. ¿Su sentido? ¡Otra vez! . . . “Cuando yo empleo una palabra”, dijo Humpty Dumpty en tono más bien despreciativo, “ésta significa exactamente lo que yo escogí que significara: ni más, ni menos”.

“La cuestión”, dijo Alicia, “es que *puedas* o no hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes”.

“La cuestión es”, dijo Humpty Dumpty, “saber quién manda a quién . . .”

Resumo a continuación lo que H.D. explicó a Alicia, básico para traducir el poema.

Brillig es la hora en que se comienza a asar (*broil*) cosas para la cena. Por lo tanto podría traducirse la *parrillhora* (los franceses traducen *grilheure*).

Slithy, palabra-valija, es la síntesis de *slimy*, baboso, viscoso, y *lithe*, flexible, elástico, ágil; el equivalente en español podría ser *flexioso*.

Los *toves* son, según H.D., una mezcla de tejones y lagartos; pero no se trata de una palabra-valija sino de un neologismo-Carroll. Las versiones extranjeras lo respetan. Por lo tanto, en español, llamaremos *tovos* a estos animales.

Gyre es girar como un giroscopio: *giroscopiar*.

Gimble, hacer agujeros con un taladro (*gimlet*); pero también evoca la idea de vibración. Traduciremos *vibroradar*.

El término *wabe* designa, según H.D., “the grass-plot round a sundial”, o sea el espacio de césped en torno a un reloj de sol. Se llama *wabe* porque “it goes a long WAY BEfore it, and a long WAY BEhind it”, lo que significa que se extiende lejos por delante y lejos por detrás de la clepsidra. Como se trata de una extensión de césped la llamaremos el *cesplejos*.

Mimsy es la síntesis de *flimsy*, frívolo, y *miserable*: *frivose-able* es buen equivalente.

Con los *borogoves* pasa lo mismo que con los *toves*, por lo cual traduciremos *borogovos*. Lo que quiso Carroll que la palabra significara es: “unos pájaros flacos, de aspecto, deleznable, con plumas erizadas en todos los sentidos . . . algo así como una escoba viva”.

Los *mome raths* son cochinos verdes extraviados, perdidos lejos de sus casas ya que *mome* es la síntesis de *from home*. Creo que *ver cochinos telehogariados* suena muy bien.

Outgrabe, en palabras de H.D., significa mugir (*bellow*) y silbar (*whistle*), “con una especie de estornudo en medio”. Se necesita un equivalente sonoro: *relinchiñar* (aunque remplazo mugir por relinchar, lo cual no altera demasiado la personalidad de los vercojinos).

En el resto del poema, que H.D. no explica, las dificultades son mínimas. Imagino que *frumious* es la síntesis de *frumpish*, malhumorado, y *furious*, furioso, y traduzco *malhurioso*. Los términos *vorpal*, *manxome* y *uffish*, adjetivos que califican respectivamente la espada, los enemigos y los pensamientos del protagonista, se conservan (ligeramente adap-

tados a cada lengua) en las traducciones extranjeras. *Galumpling back* debe de ser *galloping back*: traduzco *galonfando* en vez de *galopando*. *Beamish*, adjetivo inexistente pero derivado de *beam*, rayo, puede traducirse por uno que reúna las mismas condiciones: *rayolgente*. En cuanto a *frabjous day*, la traducción latina de A.A. Vansittart, profesor de Cambridge (1872) me autoriza a traducir *frabioso día* ya que dice *frabiose dies* conservando la raíz-Carroll.

Terminada esta investigación me sentí excitada, feliz, lista para escribir . . . ¿Escribeliz? ¿Felixcitada? . . . Y riexclamé: Lewis Carroll, te amodio porque has llenado mi madurfrancia con tus maravabsurdas invenciones, y en un impodeseo de repetimitarte consumí valirrepetiosos días. Déjame tradjugarte al espacarroll más aceptable que pueda:

Jabberwocky

Era la parrillhora y los flexiosos tovos
en el cesplejos giroscopiaban, vibroradaban.
Frivoserables estaban los borogovos
y los verchinos telehogariados relinchiñaban.

“¡Hijo mío!, del Jábberwock escapa cuidadoso,
de su boca que muerde, sus garras que lastiman.
¡Cuidado con el pájaro Jubjub, y al malhurioso
Bandersnatch esquivá!”

La vorpalina espada ya empuñando,
al enemigo manxiqués buscó,
y junto al árbol Túmtum descansando
a pensar un instante se paró.

Pensamientos ufiosos lo embargaban
cuando el Jábberwock vino resoplando
por la fronda, con fuego en la mirada,
¡y avanzó burbujeando!

Una dos, una dos, de lado a lado,
con corpalina espada, trist tras, corta.
Mata al monstruo, su testa ha cercenado,
galonfando la porta.

“¿Mataste pues al Jábberwock?
¡Ven a mis brazos, hijo rayolgente!
¡Frabioso día! ¡Calu! . . . ¡Cáloc!”,
resolló alegremente.

Era la parrillhora y los flexiosos tovos
en el cesplejos giroscopiaban, vibroradaban.
Frivoserables estaban los borogovos
y los verchinos telehogariados relinchiñaban.



Segundo juego: "Dobletes"

Traduzco las principales reglas del juego resumiéndolas. Para unir un *doblete*, o conjunto de dos palabras dadas (con el mismo número de letras), se interponen palabras llamadas *eslabones*. La serie de éstas constituye una *cadena*, que es necesario completar con el menor número posible de *eslabones*. En la cadena, cada palabra se forma a partir de la anterior cambiando en ella una sola letra. La letra cambiada debe ocupar en la nueva palabra el mismo lugar que ocupaba en la precedente la letra descartada, y todas las demás letras deben conservar sus respectivos lugares.

Entre los *dobletes* que se dejaron traducir, encontré los siguientes: Prove GRASS to be GREEN (Probar que el PASTO es VERDE) y Change CAIN into ABEL (Transformar a CAIN en ABEL). A continuación presento las soluciones de Carroll y mi traducción de las mismas.

Prove GRASS to be GREEN

Probar que el PASTO es VERDE

GRASS
crass
cress
tress
trees
frees
freed
greed
GREEN

PASTO
pasta
posta
poste
peste
veste
verte
VERDE

(Como curiosidad, añadiré que este doblete resulta tan sencillo en francés que ni tiene gracia: Prouver que l'HERBE est VERTE

HERBE
verbe
VERTE)

Change CAIN into ABEL

Convertir a CAIN en ABEL

CAIN
chin
shin
spin
spun
spud
sped
aped
abed
ABEL

CAIN
crin
cria
aria
area
arel
ABEL

Si el primer juego no me llevó a versificar por mi cuenta *nonsenses* en castellano, el segundo me dio cuerda suficiente



como para lanzarme a elaborar mis propios dobles, que dedico of course a mi inspirador, y hasta contagié a Teodoro (de quien incluyo cómo poner la PROSA en VERSO).

Convertir el AMOR en ODIO Change LOVE into HATE

AMOR		LOVE
amar		lave
asar	(En éste me di el	late
asir	lujo de traducirme	HATE
asia	al inglés)	
aria		
ario		
apio		
opio		
ODIO		

Cómo CANTAR Tangos

CANTAR
cantor
cantos
tantos
TANGOS

Cómo MATAR las HORAS

MATAR
matas
motas
moras
HORAS

Cómo convertir un CUBO en BOLA

CUBO
culo
mulo
mula
bula
BOLA

Transformar un AUTO
en CASA

AUTO
puto
puta
pata
pasa
CASA

(y de Teodoro)

Cómo poner la PROSA en VERSO

PROSA
prisa
prima
grima
grita
gaita
gasta
gesta
testa
teste
peste
veste
verte
verse
VERSO.



Aquí donde la tierra es tierra misma,
la gran madre ofreciendo la verdumbre
de sus pechos que el sol parecería
acariciar extático y ocioso,
yo paseo, otra vez, unos minutos
de amor a un mundo en el que no he vivido
nunca y donde soy como un fantasma.
El Sur —dice la sangre— el Sur es mundo.

Templo por lado y lado. Contra el culto al maligno
—la botella de orejas puntiagudas—,
contra el incesto, el crimen y el mal de ojo,
la iglesia anabaptista abre sus puertas
musgosas. Suena adentro
el trombón del domingo:
otro sol en los días del diluvio
al que se sienta, encuclillado, el triste
mujerío a engolfarse en los tizones
de un cielo imaginario. Este cuerno que canta
su abundancia de viejos caramelos
a los niños minúsculos
como si repartiera chirigues embrujados . . .
¡Lechón de oro! ¡el pecado es inocente!
La lluvia hace crecer en las raíces
del corazón, los hongos del infierno
pero la iglesia lo cocina todo

al calor de la música divina.
Iglesia anabaptista junto al río Cautín,
en estas callejuelas de extramuros
el cielo es un trombón carbonizado
por el invierno de los pecadores,
restos de una comida silenciosa
para los perros y los gallinazos.

La tierra, en cambio, es templo en el verano.
Sangra: la greda se le agolpa en unas
rodillas manoseadas por el viento.
Los dioses desertaron del Ejército
de Salvación y luego se emborrachan.
Triste, dorada, oscura medianía
en que fermenta el agua de los charcos
aureolada por el mosquerío.
Paraíso encontrado:
bar de los viejos. Baila y canta el sueño
—la mona calva de Noé, el impúdico—
o se enfrasca en disputas callejeras
que no figuran en mis libros. Nadie
es dios en el verano. Nadie es Dios.
Sólo la tierra, templo de sí misma
y el parto de las vacas, dios del templo
bajo un cielo que todo lo mira con asombro.
La sangre —dice el Sur— la sangre es mundo.

**Tadeusz
Krónski:**

**El fascismo
y la
tradición
europea**





Hubo guerras y ocurrieron cosas terribles también antes, cuando los hombres eran sinceramente patriotas y creían sinceramente en sus ideales. Los países débiles eran invadidos y se consumaban infames anexiones y repartos. La crueldad no es un invento de ayer. Existió siempre y acaso no hay en la historia un punto que señale un notable decrecimiento de ella. Pero entre la crueldad fascista y la crueldad no fascista hay una enorme distancia. El hombre cruel o grupo de hombres cruels eran antes condenados por la opinión pública. Es verdad que a veces se consideraba la crueldad de la guerra o de la revolución como un "mal necesario" y con aire melancólico se agregaba "en la guerra como en la guerra". Pero en principio nadie alababa ni glorificaba la crueldad. También es cierto que con frecuencia se recurría a la crueldad de manera plenamente consciente, pero antes se buscaba alguna justificación y a quienes se indignaban por los actos de crueldad no se los tenía por elementos nocivos para la causa nacional. La Revolución Francesa no perdió, pese al terror impetuoso, su contenido profundamente humanista. El terror causaba, en realidad, un creciente número de víctimas, mas era considerado de antemano como un fenómeno transitorio. El terror fue concebido para que en lo posterior jamás existiese. Pero el terror fascista es de un género completamente distinto. No es un mal necesario ni se produce para que después no exista. En general, no es concebido como un mal, ya que las categorías morales no entran en la problemática fascista. El terror es aquí una cosa normal y lamentarse de él o mostrar compasión a sus víctimas no es considerado por los fascistas como algo positivo. Todo lo contrario. La compasión es para el fascismo un signo de debilidad, estupidez o incompreensión (aquí tenemos otra de las palabras preferidas del fascismo que constituye casi una clave para entrar en la problemática de los tiempos nuevos). De ahí que no haya razón para remitirse a la crueldad de los tiempos anteriores. El Medioevo, con sus hogueras para exterminar a miles de herejes, judíos y brujas, fue inquestionablemente, según nuestras concepciones humanistas, un periodo cruel. Pero al hablar de su crueldad conviene siempre recordar el fin al que estaba consagrada: *ad maiorem Dei gloriam*. Se realizaba, pues, por amor a un Dios común a todos los hombres, inclusive los perseguidos herejes. No se negaba a los condenados los auxilios de la religión. Se les daba a besar la cruz. Se creía que el fuego terrenal que debía consumirlos había de salvarlos del fuego eterno. Cuando Juan Hus era llevado a la muerte en la hoguera se le preguntó si quería confesarse... El sacerdote Ulryk Schorand se acercó a Hus y le dijo: Querido Señor y Maestro, si querés renunciar a la incredulidad y herejía, a causa de las cuales debéis sufrir, gustoso recibiré vuestra confesión. (De las Crónicas de Ulryk de Richental). No importa aquí lo que en verdad sentían aquellos celosos guardianes de la religión al realizar sus actos; lo que importa es su intención y la motivación objetiva, y ésta era precisamente tal como la hemos presentado.

Aun en los momentos más tenebrosos de la historia, cuando se podía pensar que los sentimientos humanistas habían desaparecido irremediamente del corazón humano, el hacha del verdugo caía sobre cabezas humanas en nombre de ciertos valores. En nombre de ciertos valores se sembraba la muerte entre los infieles. Miles de sarracenos perecieron horriblemente asesinados después de la conquista de Jerusalén para "regocijo de Cristo". Pero Cristo era concebido como Señor también de los enemigos de la Iglesia. Centenares de sospechosos de realismo o de traición al pueblo fueron asesinados de manera terrible en las prisiones de París durante unos pocos días del mes de septiembre de 1792. Pero también aquí se cometió una matanza en nombre de ciertos valores, en nombre de la libertad del hombre, idea que en principio debía abarcar también a los infortunados presos condenados a perecer a manos de la multitud enfurecida. Durante el Medioevo los judíos eran encerrados en ghettos y con frecuencia — sobre todo en Alemania — eran objeto de sangrientas persecuciones en masa. Mas la Santa Iglesia Católica continuaba orando por ellos y, una vez al año, unos cuantos judíos eran conducidos a la iglesia para que pudieran escuchar la palabra del Señor y llevarla a los demás. Cuando en la historia cayó el hacha del verdugo, se encendieron las hogueras y se preparó la tortura, en ningún lugar *el hombre como tal* fue ultrajado y asesinado, porque las ideas que imponían la muerte no estuvieron dirigidas contra él. Perseguidos fueron el hereje, el católico, el realista y el republicano, el reaccionario y el librepensador, mas no *el hombre*. Pues la humanidad se ha desangrado con las persecuciones no por otra razón que la de "salvar" al hombre. Que la "salvación" ha sido comprendida de muy diversa manera y que hay un abismo entre un tribunal de la Inquisición y un tribunal revolucionario, eso es otra cosa. Es evidente que otro sentimiento que sea el odio no puede existir entre el campo católico y el laico, entre el campo reaccionario y el progresista. Así y así tiene que ser, sea cualquiera la forma en que se ven estos campos y comoquiera que se denominen. Hay que venir con el hecho de que es imposible someter a la humanidad por toda la eternidad a una sola concepción. Ese odio no se refiere al hombre. Por el contrario, es manifestación de amor a él. Cuando la Inquisición manda a la hoguera, ella desea salvar el alma de ese hombre y de otros hombres. El tribunal revolucionario al condenar a los reaccionarios desea con ello también salvar a los hombres. Ambos tribunales tienen fe en el hombre y ambos accionan directa o indirectamente, el *principium individui humani* como principio supremo de la vida.

La lucha sincera exige la convicción de que la doctrina que se defiende es verdadera. Esta convicción es en la lucha elemento que libra el alma del contrario del pecado de la ceder. El hombre o grupo de hombres que no cree en la ver-



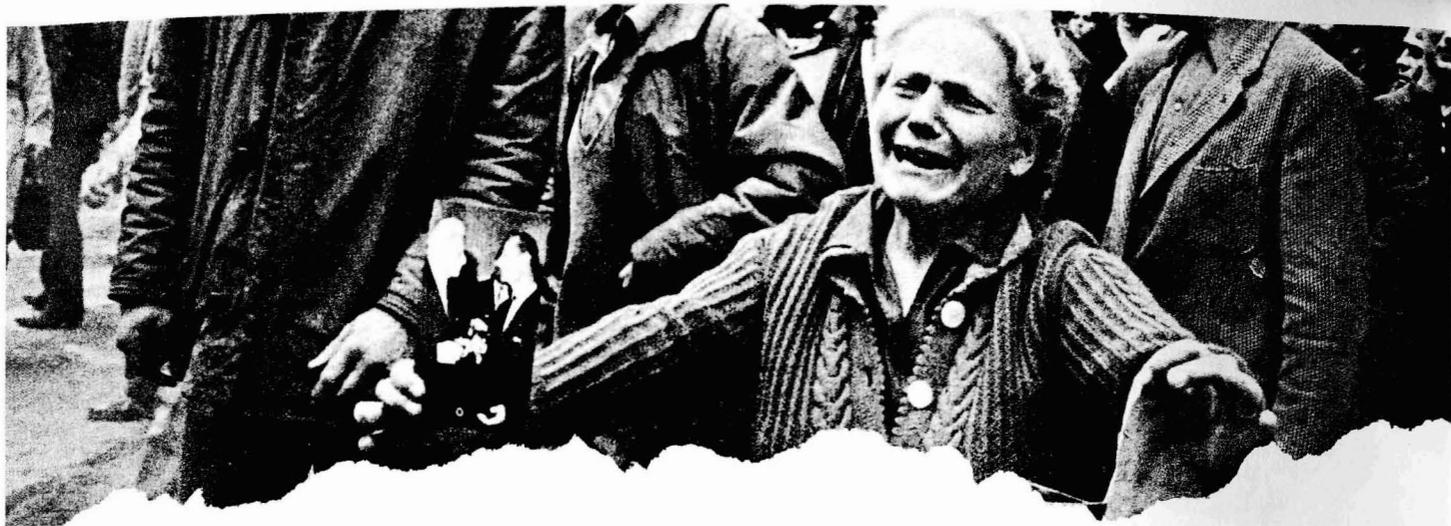
de su doctrina y que a pesar de esto realiza actos de terror, se aparta por sí mismo de la tradición europea, pues deja de actuar como factor positivo y se convierte en una fuerza criminal o enloquecida. No pasó a la historia —ya que no podía ser de otra manera— el loco de Eróstrato, incendiario del templo de Artemisa en Efeso. Ninguna historia de Europa puede situarlo en una determinada época o en un determinado contexto de la historia. Deambula perpetuamente, lo mismo que sus pocos imitadores (como el anónimo personaje que para conquistar celebridad rompió aquel magnífico jarrón del Museo Británico), en una soledad sin tiempo, sin espacio y sin tradición.

La verdad, aparte de los complicados problemas de la metafísica, la epistemología, etc., tiene este momento para nosotros otro aspecto mucho más accesible y más importante. La verdad

no puede referirse a valores convertidos en absolutos, tales como una razón de Estado o un interés nacional absolutos. Puede existir una verdad del cristianismo o una verdad del campo laico y progresista, pero no puede haber una verdad italiana o española. Y no porque sea imposible establecer que le asiste alguna “razón” a una u otra nación tratándose, por ejemplo, de un territorio en litigio. Si bien estos problemas son difíciles, nadie ha dicho que no puedan ser resueltos por lo menos desde un determinado punto de vista. Pero el hombre que interviene activamente en defensa de la patria no lo hace tan sólo por amor a ella, sino también porque en él se halla ofendido el sentido de justicia. Está, por ejemplo, persuadido de que el territorio que el enemigo quiere arrebatárle hay que defenderlo por cuanto las pretensiones del contrario carecen de fundamento, son injustas y están en desacuerdo con la verdad. Pero esta verdad no es una verdad nacional, sino universal. César Augusto al extender los límites del Imperio Romano creía que la conquista de los pueblos bárbaros era no sólo necesaria para afianzar el poderío y la seguridad de Roma, sino que además era o sería posteriormente una bendición para los propios bárbaros.

La problemática de la lucha por la verdad puede existir únicamente cuando se afirma la existencia del hombre, capaz de sentir esa verdad y de nutrirse de sus vivificantes frutos. Este hombre puede pertenecer a diversas épocas y naciones, lo que no excluye que a él, individuo humano, se apele como juez en la cuestión de la verdad. Sólo de él se trata y a él hay que convencer. Ni el español ni el italiano pueden como tales juzgar sobre la verdad y la mentira, pero sí lo pueden como hombres. Cuán nocivo y criminal es aquello de que pueda existir alguna esfera, alguna verdad, que no se refiera y no apele directamente al hombre, al individuo humano; por ejemplo: una política y una verdad política, es decir, una razón de Estado, que tenga como sujeto y objeto suyo no al hombre, sino una entidad de rango superior, llámese Estado o nación. Explica esto Protágoras en el diálogo de Platón, sirviéndose del bellísimo mito sobre la creación del hombre. Cuenta él que cuando los dioses hicieron de tierra y fuego los primeros seres vivientes y los sacaron a la luz del día, impusieron a los hermanos Epimeteo y Prometeo el deber de cuidarlos y prepararlos para la vida. El primero en poner manos a la obra fue Epimeteo. Se ocupó de los animales, les repartió agilidad y fuerza, a unos les dotó de peluda piel que les protegiese del frío, a otros los armó de garras y colmillos, a unos terceros les dio alas, a todos les enseñó a procurarse de alimentos. Pero se olvidó de los hombres. Desnudo, indefenso, falto de habilidad, el hombre despertó el amor y la piedad de Prometeo quien robó para él, de Hefaistos y Atenas el fuego y la sabiduría para hacer toda clase de instrumentos. Así provisto, el hombre pudo ya vivir cómodamente, construyó casas para sí mismo y templos para los dioses. Mas toda la sabiduría necesaria para existir no podía remplazar a esa sa-





biduría que sólo era posible recibirla de Zeus: la sabiduría política. Sin esa política proveniente del Padre de los Dioses, estaba el hombre condenado a la vida solitaria, sin ella no podía convivir con los demás ni asociarse para la defensa común. Intentó fundar ciudades y Estados, mas éstos tenían vida efímera. Zeus, temiendo entonces que el género humano desapareciera, decidió hacerle poseedor de los secretos del arte de la política. ¿Qué era esa política que Zeus había ocultado tan celosamente? Ella se componía de dos elementos: la ética y la ley. "Llamó Zeus a Hermes y lo envió a los hombres con el encargo de llevarles la ética y la ley. Que ellas sirvan de ornamento de los Estados y de lazo de unión y amistad entre los hombres. Hermes preguntó a Zeus de qué manera debía dar a los hombres la ética y la ley. ¿Debía repartirlas entre los hombres del mismo modo que habían sido distribuidas otras artes? Los otros conocimientos fueron repartidos haciendo que un hombre poseedor de la sabiduría médica sea útil a los que no la tuviesen; otros hombres, los artesanos y especialistas, sirven también a los demás con sus artes y ciencias.

¿Tengo que darles la ética y la ley a los hombres de esta misma manera, o debo entregárselas a todos? A todos —sentenció Zeus—. Que todos entren en posesión de ellas. Pues no podrían surgir y existir los Estados si sólo unos pocos han de participar de la sabiduría política, siguiendo el ejemplo de que sólo unos pocos son especialistas en las diferentes artes y ciencias. Y transmitirás esta orden mía: a todo aquel que no sepa participar de la ética y la ley, matarlo como a enfermedad del Estado" (Platón, Protágoras). Así, pues, no a las naciones o Estados, sino a los hombres, a todos los hombres individualmente, dio Zeus su política, pues sólo el hombre político, es decir, justo y observador de la moral, crea la posibilidad de existencia de la nación, Estado y cada asociación humana, aun la más compleja. "El hombre es la medida de todas las cosas." Justamente el hombre y sólo el hombre. Esa célebre frase no puede ser interpretada con un sentido relativo, como que el hombre en que pensaba Protágoras pudiese considerar una misma cosa hoy como buena y mañana como mala, ateniéndose al capricho o interés del momento. Lo acertado de esa frase no reside en el relativismo, sino en la afirmación de que tan sólo el hombre puede juzgar sobre la verdad y la falsedad, sobre la existencia o no existencia de los asuntos de este mundo. Sólo él posee raciocinio, gracias al cual está en capacidad de colocarse sobre sus propios intereses y encontrar el camino apropiado de la verdad. Pero el fascismo, haciendo absolutos ciertos valores, quitó al hombre del puesto que le corresponde: el hombre no ha de ser ya objeto de preocupación y solicitud, y no para él han de realizarse las revoluciones y transformaciones. Para el fascismo, la medida no es el hombre, sino un valor hecho absoluto: el Estado, la nación, la raza, el trabajo, la vida. Este destronamiento del hombre, que es destronamiento de la razón o espíritu, acaba con la verdad o la fe en

la verdad, aquella *instantia crucis* de la conducta europea. La verdad no sólo que es relegada a otro plano, sino que en general es considerada como una "abstracción anémica". Alfred Rosenberg cuando combate en su libro las concepciones opuestas al nacionalsocialismo, lo hace "no porque sean «falsas» o «malas», sino porque son extrañas a la raza y destruyen la constitución de nuestro ser". Confundiendo de manera premeditada y desleal el problema de la verdad como lo veía o lo ve el kantismo popular e ingenuo, con la cuestión de la aspiración a la verdad como única justificación de la actividad humana, Rosenberg afirma que "aun si la ansiada verdad absoluta nos fuese proclamada, no seríamos capaces de captarla ni comprenderla, por cuanto siempre tendría que ser ella sin tiempo, sin espacio y sin causa". A la verdad en su única y además tradicional significación, Rosenberg contrapone la "verdad orgánica", "la cual se deja interpretar según su utilidad para la vida". Y así tenemos que esta "vida" es un valor absoluto. Mas la sola existencia de la "vida" con abstracción de los seres vivientes es algo imposible de demostrar. Pero la esencia del fascismo precisamente consiste, entre otras cosas, en que el individuo humano, cuya facultad de raciocinar ha sido descalificada, no debe comprender nada en el sentido tradicional, sino más bien "comprender" desde el punto de vista de valores absolutos establecidos de antemano. Uno de estos valores es justamente la "vida", y la incomprensión de esta sería, en opinión, por ejemplo, de F. Klages, filósofo muy cercano a las concepciones del nacionalsocialismo, una prueba de que un individuo dado se halla completamente dominado por el "espíritu", pues éste precisamente quiere todo "comprender", y ha perdido el "alma", la capacidad de comprenderse y de poseer cierta intuición misteriosa.

A la luz de esto se hace bastante perceptible la diferencia entre la crueldad tradicional y la fascista. La verdad es negada por el fascismo; en su lugar aparece un valor absoluto que no sirve al hombre, sino a sí mismo. No fue en nombre de la libertad ni de ninguna verdad humana o preocupación por el hombre que habían de llenarse los calabozos de las cárceles alemanas e italianas, y que el pavoroso y desconsolado llanto de esta vez de seguro implorando al cielo la venganza, había de extenderse por todas las ciudades y aldeas dominadas por el fascismo, sin que importara para el caso su condición de vencedor y enemigo o de producto del "pensamiento" de la nación propia. ¿En nombre de qué? Podría parecer que en nombre de la nación, la raza, el Estado o la vida, es decir, en nombre de productos "superiores" al hombre. El lector comprende bien que esta superioridad no pasa de ser aparente, que la nación o la vida absolutas no existen, y que estos valores, como horribles fantasmas sentimentales, tienen que ir entre comillas. Como sigamos examinando estos valores, más claro se verá que todo lo que la demagogia sensiblera presentaba como superior a nosotros desaparece y se transforma en





propia contradicción. La "nación" que aspira a potencia marcha hacia la ruina y deja de existir; el "Estado" degenera en la anarquía; la "raza" se vuelve enana primero desde el punto de vista espiritual y luego físico; la "política demográfica" no se pone al servicio del bien general, sino de sí misma, es decir, conduce a la formación de un enorme establecimiento de prostitución; el "bien social" conduce a la guerra de todos contra todos, etc. Esto es cierto y de otro modo no podría ser. Quienquiera que se aparte del hombre y de la verdad sólo con él vinculada, se marchita y perece. En cuanto a esto existe pleno entendimiento, entre el conservador y el francmasón, entre el patriota y el cosmopolita pacifista. En esto consiste precisamente esa especie de *Treuga Dei* concluida como necesidad en presencia de un enemigo que la historia jamás ha registrado, de un enemigo que quiere destruir todo.

La eliminación del hombre como fin último de la historia y la sustitución del mismo por un valor absoluto tienen que dar como resultado el abandono de todo humanitarismo. El humanitarismo, sea del género sustentado en la Antigüedad o del proclamado por el cristianismo, parte del principio de la existencia del hombre como objeto de toda preocupación y de todas las aspiraciones. El problema tan "claro" para los fascistas de si se puede ser bueno con el extranjero, no existió donde el patriotismo fue natural, donde no hubo un falso sentimentalismo. Únicamente cuando el patriotismo es suprimido y sustituido por el fascismo se llega a poner en tela de juicio el amor al género humano. Pues el fascismo no podía mirar indiferente el amor al prójimo; tenía que saldar cuentas con él, "demostrar" que ese amor no sólo es nocivo, sino además absurdo. Si no existe la verdad, siendo la sola aspiración a ella algo que merece condena, y si tampoco existe el bien, ya que todo alcanza su valor únicamente cuando se muestra fecundo para la nación o la raza, es evidente que el amor al hombre no pasa de ser una invención de gentes estúpidas y nocivas para la sociedad. Y hay que afirmar que quien penetre en la espesura dialéctica del fascismo no puede negarles un sentido lógico a esas lucubraciones ultrajantes a la dignidad humana. "El espíritu de la nación determinado por la raza es la medida de todos nuestros pensamientos, de nuestra voluntad y nuestros actos es la medida definitiva de nuestros valores" (Rosenberg). Ante esto se derrumban, en opinión del teórico del fascismo, tanto "el individualismo sin contenido racial y el universalismo romano ajeno a la naturaleza, como la *humanitas* de la francmasonería". Queda "demostrado" que las gentes humanitarias eran sencillamente unos idiotas y, como tales, actuaban de manera desintegrante. Marco Aurelio fue, según Rosenberg, un elemento "debilitado en sus valores". Actuaba él de manera "desintegrante", por cuanto abolió la esclavitud y propugnaba la emancipación de la mujer. Estas horribles "verdades" eran, por desgracia, frecuentemente "comprendidas" por los hombres; y ello, según la novísima teoría fascista de la comprensión. La humanidad fue entonces asesina-

da desde el punto de vista teórico; se vinieron finalmente todos los "prejuicios" intelectuales y morales que impedían al hombre caer en la bajeza. No está permitido ser bueno y manitario, pues la bondad es un "valor anémico" y "nocivo" para la raza, y quien afirme lo contrario denuncia con ello una falta de comprensión de los hechos más elementales, es decir, un imbécil. El hombre europeo tuvo que vérselas esta vez con una fuerza enemiga que extendía sus garras no sólo para batarle los frutos de su trabajo, sino también para impedir que los produzca. Pues esa fuerza no se satisfizo con arrancarle los frutos como ocurrió tantas veces en la historia de Europa, cuando se destruyeron las obras de la cultura helénica, después romana, renacentista o del "siglo filosófico". Se empeñó en destruir las raíces mismas del árbol, queriendo hacer creer al europeo ofuscado por las paradojas que esas raíces —el amor desinteresado a la verdad y el amor a la humanidad— son puramente ilusorias, son un producto de la historia como cualquier otro valor y pueden, al igual que toda otra cosa, ser cambiadas por otras mejores. Ocurrió como queriendo hacer creer al europeo que sus raíces se hallan en otra parte, en algún retoño raquítico que es fruto degenerado del propio árbol. La nación, el bien social y todo aquello que había surgido del espíritu europeo se convirtió, en la forma dada por el fascismo, en una fuerza del oscurantismo.

El pensamiento nacional estuvo durante épocas enteras ligado estrechamente al amor a toda la humanidad. El concepto de nación lo forjó propiamente la Revolución Francesa, dándole un más bello sentido. El patriotismo fue en la tradición no sólo amor y vinculación a la tierra nativa, sino también orgullo por poseer grandes bienes reconocidos por toda la humanidad. El orgullo de los romanos dio a Atenas la gloria de ser la *polis* más justa de la Hélade. Los romanos tenían orgullo de su imperio que trajo la cultura y la civilización a muchos pueblos. Orgullo tenía la Revolución Francesa de haber aportado al tesoro de la humanidad la obra de la Declaración de los Derechos del Hombre. Inglaterra sentía orgullo no sólo a causa de sus riquezas y poderío del momento, sino también debido a que en ella nació la concepción moderna de la democracia y la tolerancia que levantó los pensamientos de la Ilustración inglesa, engendró la Constitución de los Estados Unidos, dio impulso a la Ilustración francesa comparada con la Gran Revolución. Orgullo han tenido los polacos de su Constitución de 1791 y de que en los momentos más trágicos de su historia, encontrándose bajo la opresión de tres águilas imperiales, supieron una y otra vez empuñar las armas para combatir "por vuestra libertad y la nuestra". Y orgullosos han sido los checos de Jan Huss y Comenio, quienes supieron imponer en el pueblo las ideas del humanismo checo que importaron al hombre la obligación de ser, ante todo, bueno y justo. El patriotismo de todos los pueblos europeos significó, pues, el anhelo de poseer valores considerados como tesoros de toda la humanidad.

Ho Thien* El niño que no habló

Tenía doce años aquel niño vietnamita cuyo nombre no sé los mercenarios lo capturaron junto a su padre cuyo nombre no sé, una mañana en los Grandes Altiplanos. El Boina Verde miró al muchacho flaco sus ojos de cabra herida y se convenció pronto de que bastaba amedrentarlo para hacerlo hablar. Así el Boina Verde dio una rápida orden y los mercenarios se llevaron al padre tras la verde muralla “ahora fuerza, muchacho dinos dónde está el Frente dinos dónde está el Frente o matamos a tu padre”. Delgado era el muchacho, delgados sus ojos impávidos delgada su voz cuando repuso no. “Un solo minuto, muchacho —aulló el Boina Verde— para decir dónde está el Frente o hacer morir a tu padre” y el pulso con el reloj se acercó a su cara, corría la manecilla un paso tras otro. “Ya basta, muchacho, faltan diez segundos, así que fuerza, muchacho, dinos dónde está el Frente”. Después la manecilla de plata en el pulso del Boina Verde despedazó con el último paso el tiempo el cielo los árboles “maten al viejo” —aulló el Boina Verde tras la verde muralla se oyeron los rápidos golpes. El cielo y el bosque quedaron en silencio entonces y los mercenarios en silencio, sólo el niño lloraba, en silencio el Boina Verde sólo el niño sentado en la tierra lloraba como lloran los niños cuando muere su padre. “Rayos —dijo un mercenario al Boina Verde— el muchacho no sabía nada, hemos matado al viejo por nada” así se fueron, los mercenarios y el Boina Verde, en cambio el muchacho sabía. Todo lo sabía, del Frente, las cuevas, las pistas, los camiones, los nombres. Y en aquel mismo instante inexorablemente protegido por la coraza de su llanto, tierno niño cuyo nombre no sé. el Frente movía en los Grandes Altiplanos su paso de tigre. Esto lo ha escrito Ho Thien, de la cuarta unidad de llanura, lo oyó narrar a una mujer en Dalat sobre los Altiplanos sesenta días después del año nuevo.

* Guerrillero vietcong, cadáver recuperado el... 1966 en Trai Bi, frontera camboyana, Sgto. Sainer. El episodio que tuvo por protagonista *el niño que no habló* fue narrado también en un despacho del reportero gráfico de la *United Press* en Vietnam, Seann Flynn, hijo del famoso actor cinematográfico Errol Flynn y actor cinematográfico él mismo (ha rodado algunas películas incluso en Italia). El artículo de Seann

Flynn, publicado en una cadena de periódicos norteamericanos, sitúa el hecho ocurrido en el altiplano de Duc Fong, cerca de 75 millas al norte de Saigón pero no añade otros detalles que puedan permitir la identificación del muchacho y su padre. [Versión castellana por David Fernández, de la italiana, con notas de Césare de Simone, de *Carte Segrete*. En *La gaceta de Cuba*, No. 64.]

Pedro Coronel

Con una paleta agria y bravía aún, con reminiscencias del mundo formal precolombino o, más bien, con sedimentos de la levadura de esos creadores, Pedro Coronel ha conquistado su sitio en la plástica mexicana de hoy. Intenta renovar un camino de lo primordial, de lo elemental y, por ende, más universal, como si desplegara, a veces, las estelas de una mitología antiquísima y contemporánea. Su obra descuella por una violencia en que se logra mucho del inalcanzable portento mítico del arte antiguo mexicano para crear formas a la vez precisas e indefinibles.

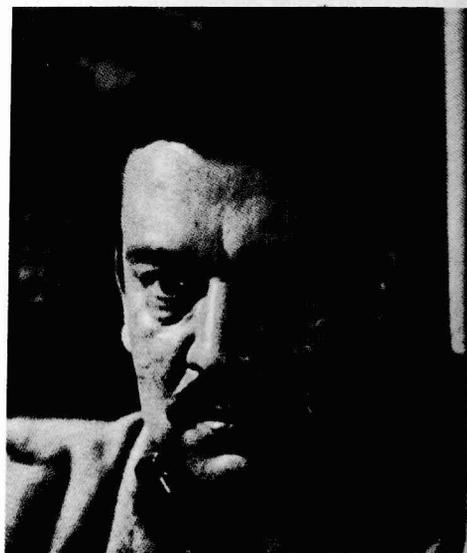
Pedro Coronel es más un creador de tradición que un multiplicador de particularismos. Como los mejores exponentes de las nuevas generaciones, aborrece de nacionalismos asfixiantes. Su pintura no se deja encerrar en fronteras, aunque sean muy mexicanas sus obsesiones. Hay una gran alegría de pintar, de meterse en la tela, en la materia. El pintor se abandona a la marea; registra el oleaje o el ramalazo le cruza la cara. Camina dentro del cuadro. Registra sus sueños. Escucha voces. Avanza conduciendo, con un cabello de mujer, un dinosaurio dócil. Reinventa la pintura para sí.

Esta concepción de la pintura sentida entre las yemas de los dedos, entre las llamas del tacto, esta réplica al desierto de la tela que espera la mancha, y otra mancha, y otra mancha que ejerce gravitación sobre otra mancha que hace nacer otra, aunque no lo quiera el pintor, pero que sólo Pedro Coronel pueda hacerla nacer así, porque sólo él siente cómo lo guía, lo saca de sí, lo embarra sobre la tela, como si le pasara encima un galope de piedra, guarda mucho de la excelencia de su sensibilidad plástica. Hacía tiempo que no veía una sensibilidad tan jocunda. Pintura de evocaciones y misterios, delicada y salvaje. Fiesta de la imaginación y opulencia táctil y visual. Cuánto pasado reflejándose en futuro. Pintura llena de gozo material, perspicua y paladina.

Veo a Pedro Coronel como saliendo de la tierra. Como un buzo terráqueo. Está embadurnado de tiempo. Chorrea materias orgiásticas de texturas magníficas, muy antiguas y actuales. Un alud de recios empastados encienden un fuego visceral. Golpea los sentidos, más que la inteligencia. Lo veo con el tacto. Con los ojos escucho sus secretos más recónditos. La pintura de Pedro Coronel es un golpe sobre la mesa de los enanos. La mesa tiembla, desvencijada. Los enanos escápanse hacia las atarjeas más próximas y a la moda. El puñetazo cae como un peñón sobre el rebaño de repetidores. —1964.

Luis Cardoza y Aragón

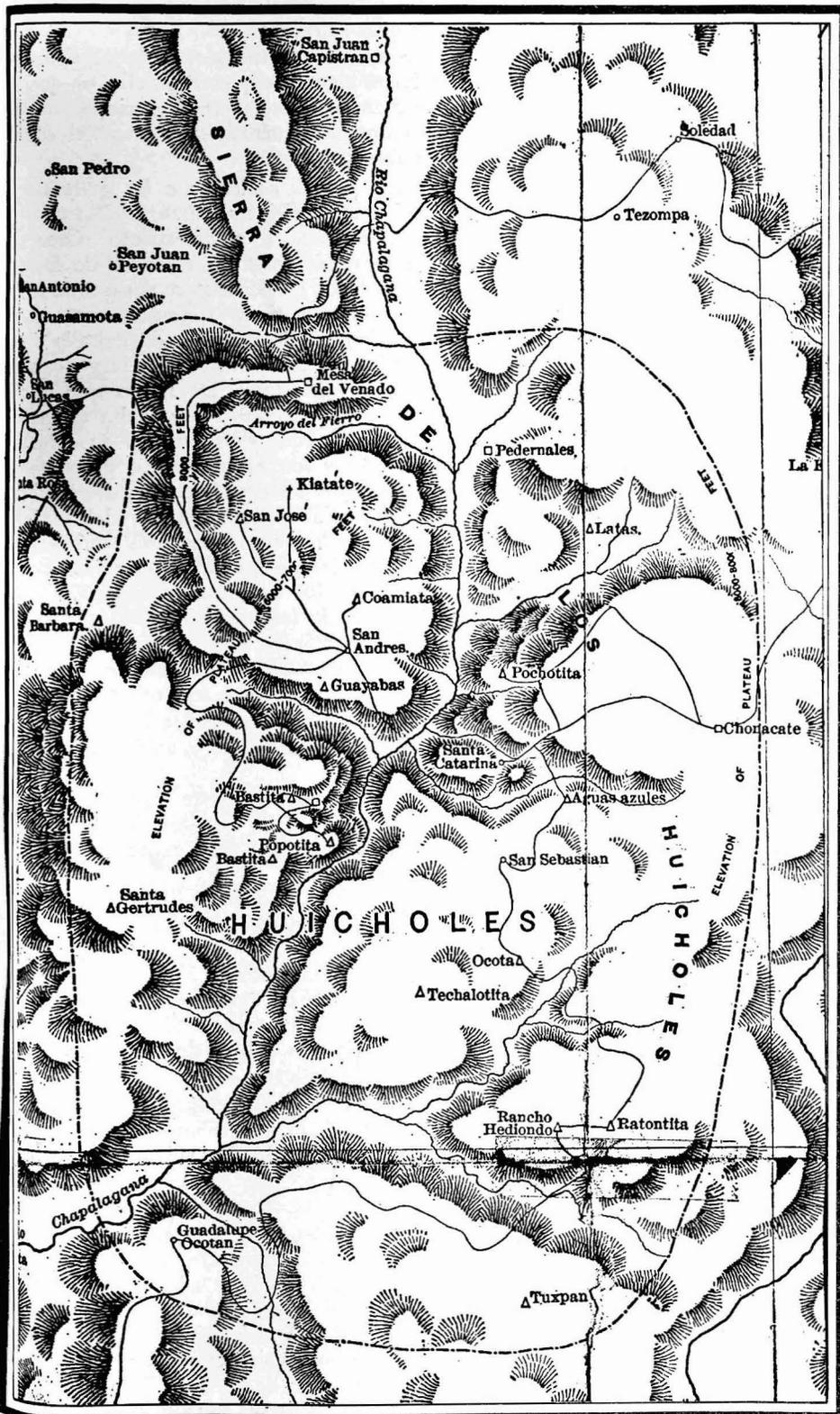
[México, pintura de hoy, Fondo de Cultura Económica.]



hojas de crítica

5

Suplemento de la Revista de la Universidad de México/volumen XXIII/número 4/diciembre de 1968



Sumario

Diálogo

Fernando Benítez: *Los indios de México* o el fin de una cultura, por Margarita García Flores / 2

Libros

¿Es aburrido el paraíso?, por Carlos Valdés / 7

Dos libros de José Agustín: *Inventando que sueño* y *La nueva música clásica*, por Dalibor Soldatic / 8

Samuel Joseph Agnon: *Juramento de fidelidad*, por Eduardo Naval / 10

Guía de los últimos libros / 11

Artes Plásticas

Un momento en la Habana, por Loló de la Torriente / 13

diálogo

fernando benítez: los indios de méxico o el fin de una cultura

Por Margarita García Flores

Desde hace cinco años Fernando Benítez está empeñado en rescatar lo que resta de diversas culturas indígenas. Hombre de grandes pasiones, abandonó la literatura —la novela— por la etnología. Mezcla de gran señor y erudito, Benítez es respetado no sólo por su obra, sino también por su honradez intelectual: toda su vida la ha pasado denunciando injusticias y combatiéndolas.

El segundo tomo de *Los indios de México* (Ed. Era) contiene todo lo referente a los huicholes. Fernando Benítez tiene terminado el tercer tomo, sobre los mazatecos y, probablemente, después realice otra obra sobre los coras. A la fecha escribe un libro sobre el movimiento estudiantil.

La entrevista se efectúa en el departamento del escritor: en los estantes de la sala hay algunos de los libros de Benítez traducidos a distintos idiomas. Entre ellos, muchas figuras prehispánicas (“Las empecé a comprar cuando me casé, hace año y medio”). En su cuarto de trabajo tiene cuatro iconos, “Georgina y yo nos llevamos los iconos a San Andrés Tuxtla, por eso no están colgados”, un cuadro con la cabeza de Justina (la de Sade) pintado por José Luis Cuevas y uno de Vicente Rojo que me muestra con orgullo.

Benítez se molesta porque llevo una grabadora para hacerle la entrevista, pero va por la de él, que miro con envidia; es una Uher, y escuchamos una grabación en mazateco: un cuento acerca de la cosmología de ese pueblo.

¿Hace sus investigaciones empleando una grabadora?

—Sí, a veces la utilizo. A un primitivo no le importa la grabadora y mucha gente civilizada le da gran importancia. Los primitivos no se inhiben con la grabadora, hablan en cualquier condición y ya ve, yo no puedo hacerlo.

¿Usted graba en el idioma de los indígenas; cómo recoge el material para sus libros?

—Como todavía se hablan cincuenta idiomas en México, no es posible conocer ni cinco ni seis, al menos que se fuera un monstruo como el padre Garibay. Lo que hago es obtener un informante indio y luego un traductor. Este es un gran problema técnico, porque los grandes chamanes, los grandes sacerdotes, hablan sólo su idioma y los maestros indios hablan el español de los mestizos, más pobre. Hay un verdadero abismo entre la fuerza y la originalidad del cantante indio, del chamán, y la pobreza de una traducción. Esto quiere decir que habría que modificar completamente la enseñanza de la etnología.

¿En qué sentido?

—Usted sabe muy bien que el Instituto Lingüístico de Verano de los Estados Unidos desde hace mucho tiempo estudia cincuenta idiomas indígenas. Ellos son los únicos que en la actualidad realizan tal tarea. Ellos lo hacen con un intento evangelizador; quieren que la palabra de Dios sea conocida en todos los rincones de la tierra. Proceden con la misma idea que los frailes del siglo xvi. Habría que recurrir al Instituto para estudiar idiomas, pues nosotros no tenemos capacidad para hacerlo: el departamento de Antropología de la Universidad cuenta con recursos pobrísimo para intentar un trabajo siquiera comparable con el del Instituto de Verano. Pienso que la arqueología puede esperarse, pero la etnología no, porque está sufriendo un deterioro constante, una erosión que ahora se está multiplicando.

Hay un libro de Jacques Soustelle que se publicó el año

pasado, pero fue escrito hace treinta años, cuando Soustelle hacía trabajos etnográficos y se quejaba ya del deterioro que están sufriendo las culturas indígenas.

Pero, ¿no cree usted que es un deterioro inevitable, causado por los contactos con otras culturas?

—Sí, evidentemente esto ha comenzado desde el siglo xvi pero lo que quería hacer notar Jacques Soustelle es que, en realidad, se están perdiendo datos tal vez esenciales, no sólo para el conocimiento de Mesoamérica, sino para el conocimiento del hombre universal.

¿Usted piensa que sea posible aculturar a los grupos indígenas sin menoscabo de sus tradiciones, de sus culturas?

—Soy absolutamente fatalista a este respecto. Creo que aculturación supone un cambio total y un olvido de lo suyo. Así es que esas culturas están condenadas a desaparecer. Por ejemplo, el año pasado, en una tierra aparentemente virgen a la orilla del Lerma, después de dos días de caballo vino con sorpresa que de todas las cabañas salía un largo carrizuelo la antena de su radio de transistores. De modo que lo más lejano, lo más remoto, lo más olvidado hoy se ha convertido en algo realmente infernal porque ellos pierden su cultura sus mecanismos espirituales y son sustituidos no precisamente por el industrialismo, sino por los desechos del industrialismo. Pienso que la radio es un colaborador constante del analfabetismo. ¿Por qué? En primer lugar prolonga una tradición hablada y, en segundo lugar, porque les da lo peor: las canciones mexicanas más vulgares, los anuncios de automóviles, refrigeradores, cervezas. Una de las impresiones más dolorosas es escuchar estupideces sonando en una cabaña del neolítico donde están nada más los metates, las jícaras, los bules para llevar el agua; una decoración de hace tres mil años.

¿Usted sugiere que el Instituto Indigenista haga programas culturales especiales o que se cambie el sentido de la radio de difusión en México?

—El Instituto no puede modificar este tipo de deterioro cultural. Nosotros hemos cedido los canales de difusión de información a los comerciantes, a la peor gente del país: los fabricantes de cerveza o cocacola.

Para lograr una penetración del alma indígena como la que ha conseguido usted, ¿se forjó momentáneamente un alma indígena, como decía Gamio?

—Lo que dijo Gamio es una tontería. No puedo formar un alma antigua porque carezco de todos los postulados en que descansa esa vivencia, esa realidad existencial. La mía es completamente distinta. Yo dejo que hablen de ellos.

¿Cómo logró escaparse del folklorismo?

—No tengo nada que ver con el folklorismo, ni quiero hacer literatura sobre los indios. Hago relatos no objetivos, pero tratándose de la gente más miserable de México, de los campesinos más pobres del país, no puede haber indiferencia de nuestra parte. Tenemos que hacer, en última instancia, una etnología o una antropología comprometida.

¿Cómo podría evitarse el colonialismo interno?

—Haciendo la revolución. Todo lo que hacemos son paliativos. Debe usted de tomar en cuenta que los indios viven en las peores tierras de un país de malas tierras. Allí comienza la tragedia de ellos. Viven en los desiertos o en las montañas en lugares que son los más malos de México. Esto es ya sumamente grave. Todas las buenas tierras son de los blancos.

das las tierras regadas las disfrutaban los blancos y ocasionalmente, como una excepción, un indio puede tener una tierra de riego. Además, esas malas tierras no son de ellos. Los indios carecen de títulos de propiedad sobre unas tierras en que han vivido por más de cinco o diez mil años. Pero lo trágico es que con o sin papeles están siendo invadidos. En el momento en que le estoy hablando, usted puede imaginar que en la Tarahumara, o entre los huicholes, los mazatecos o los mixtecos hay mestizos que están apoderándose de las tierras, tengan o no títulos de propiedad.

¿De qué manera se puede detener esto, con una acción más directa del gobierno?

—Se necesita una transformación radical del país. Porque el rico es el único que triunfa en el campo, porque es el único que puede pagarle al juececito, al presidente municipal, al policía. El rico es el dueño del burdel y de la cantina; es el politiquito, generalmente. Él es el único que tiene fuerza, que cuenta y que puede aprovecharse. El indio siempre resulta el despojado. Las condiciones de envilecimiento en que se encuentra el campo son verdaderamente monstruosas. Se necesita todas una depuración, una nueva fuerza revolucionaria que cambie todas estas formas anquilosadas. Hoy en la mañana he leído que 60 mil campesinos mayas han pedido la destitución del jefe del banco agrario. ¿Usted sabe que cada uno de ellos gana un promedio de veinte o veintisiete pesos a la semana?

¿No han cambiado las condiciones que usted trata en su libro sobre el henequén?

—¡Se han empeorado desde entonces! Ese libro tiene diez años. Otro ejemplo de lo que sucede en Yucatán es el siguiente: el General Cárdenas dispuso, al hacer la reforma agraria en Yucatán, en 1936 o 37, que se estableciera una escuela para que estudiaran los hijos de los campesinos mayas. Han pasado más de 30 años, no ha funcionado la escuela y no hay un solo indio maya que sea contable, que pueda administrar una empresa, que sea un técnico industrial. Usted sabe que los mayas son los que inventaron el cero, cuando los romanos no lo conocían. La impresión es horrible cuando uno va a Yucatán: 500 mil personas viven en condiciones subhumanas. Son dioses, especies de dioses, explotados en la forma más ruin y más cruel por un grupo de millonarios. Cordomex, sucesora de Henequeneros de Yucatán, o el Banco de Crédito Agrario, los que pagan esos salarios, son los que se llevan las ganancias, como antes se las llevaba la casta divina. ¿Qué perspectivas económicas puede haber para Yucatán? Ninguna absolutamente.

¿Se ha pensado en cambiar el cultivo de henequén por otras cosas?

—El problema de los indios está inserto en el problema rural nacional. No podemos hacer excepciones a favor de ellos. Mientras no se resuelva el problema agrario, no se resolverá el de los indios. Ellos son, como le decía, los campesinos más miserables de la República. Los campesinos representan el 60% de la población del país.

¿Cuál es la concepción de la divinidad en las distintas tribus indígenas que usted ha estudiado?

—Es una idea de Dios distinta de la nuestra, pero no es peculiar de Mesoamérica. Pertenece a muchos pueblos del mundo, como lo digo en el segundo tomo de *Los indios de*

México. Sí, este libro es una obra de rescate porque con Instituto Indigenista o sin él se está cumpliendo en gran escala el proceso de aculturación. Hay que rescatar lo que queda de las culturas indígenas, antes de que termine ese proceso. Jacques Soustelle menciona en su libro *Les quatre soleils* dos episodios muy dramáticos. Dice que en Pastora, San Luis Potosí, todos los viejos del pueblo con trabajos lograron reunir cincuenta palabras de su idioma. A Michoacán llegó demasiado tarde, porque hacía un mes acababa de morir la vieja, la única que hablaba pirinda. Nosotros estamos estudiando lenguas orientales, que son muy importantes, y estamos dejando perderse el tesoro increíble de lo nuestro.

¿Considera que sus libros son una mezcla de etnología, reportaje y literatura?

—De todo. Creo que en México es verdaderamente imposible hacer una antropología como la que practican los países civilizados. Nosotros debemos hacer una antropología comprometida. No me puedo sentar tranquilamente a oír el relato de un indio, que es mi compatriota, sabiendo que tiene hambre, o que está temblando de terror porque el sábado venderá sus productos en el mercado y le serán mal pagados; lo van a vejar, lo van a ofender y a embriagar.

¿Sus libros han contribuido a crear conciencia de tales problemas?

—No sé, no puedo decirlo, pero el hecho de que se hayan vendido en una forma inusitada, me hace pensar que cada día hay una conciencia más clara sobre los grandes problemas del país, sobre todo el problema de los indios que hemos llevado como un remordimiento, una herida que nos duele desde el siglo xvi.

¿Somos un pueblo de masoquistas, o qué?

—Somos un pueblo que ha perdido todas las ideas humanísticas de la revolución. Impera la oligarquía, una burguesía rica que ha creado un México dentro de otro pobrísimo y miserable. Cuando uno va del centro de la ciudad de México al campo, la primera impresión, la primera sorpresa es que se trata de otro país. Hemos creado dos países trágicamente distintos.

¿Quién se empeña en que continúe esa división?

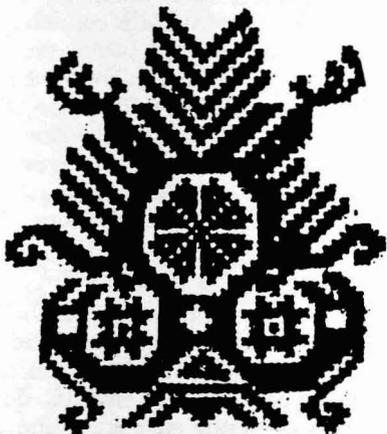
—Un conjunto de situaciones, toda una organización política, social y económica, es obvio, que mantiene la colonia. Protestamos por la forma en que nos tratan los países ricos, pero mantenemos la colonia dentro del nuestro.

(En ese momento llegan a visitar a Georgina y Fernando Benítez dos etnólogos del Instituto Nacional Indigenista: Carlos Unchástegui y Salomón Nahmad, quienes han colaborado con Benítez proporcionándole datos para sus obras.)

Gracias a Salomón Nahmad —dice Benítez—, conseguí el último informante que utilicé en mi libro sobre los huicholes. A Unchástegui le debo mi interés por los mazatecos de abajo —él es un gran conocedor de los mazatecos. Casi todo un capítulo de mi próximo libro lo escribí utilizando las notas de campo que Unchástegui me proporcionó durante mi primer viaje a la sierra. Ya deja esto para poder platicar...

Todavía hay muchas cosas que quiero preguntarle. ¿Cómo es el arte de los huicholes?

—Lévi-Strauss tiene en su antropología un tratado sobre arte. Él estudia un tipo de arte que comenzó a explorar Boas y para mí el trabajo de Boas no ha sido sobrepasado. Se trata de este arte que los americanos llaman *split-representation*. Un arte dividido; por ejemplo: hacen el perfil de un pájaro y lo enfrentan a otro perfil. Todo esto lleva a Lévi-Strauss a una serie de consideraciones que terminan con una cultura de máscaras. Todavía está por aplicarse todo el régimen estructuralista a la mitología que conocemos. Pero debemos insistir en las condiciones miserables en que vive la etnología en México. El departamento de etnología del Instituto de Antropología tiene 150 mil pesos para investigaciones históricas, lingüísticas y etnológicas. ¿Cuánto gastó el señor Ford, que ha venido explorando a los huicholes desde hace cuatro años? Sólo el viaje a Viricota —lugar donde los huicholes recogen el peyote— costó 125 mil pesos. A nosotros ese viaje nos costó 15 mil pesos. Lo único que pudimos llevar con mucho esfuerzo fue a un fotógrafo italiano al que pagamos 5 mil pesos.



¿Además de usted, quiénes han investigado la cultura huichol?

—Las investigaciones las inició el siglo pasado Carl Lumholtz que estaba al servicio del Museo de Historia Natural de Nueva York. Lumholtz pasó dos o tres años en la Sierra Madre Occidental estudiando a los tarahumaras, a los huicholes y un poco a los tarascos. Es un libro que todavía se edita y se llama *El México desconocido* porque realmente era un México totalmente desconocido para los mexicanos. Un México aislado en las montañas occidentales, que son las más cortadas, más inaccesibles.

Contemporáneamente a Lumholtz vino un antropólogo alemán que se llama Preuss y que sigue siendo un clásico de la antropología. Los maravillosos libros que escribió sobre coras y huicholes no nos son conocidos porque todavía no se han traducido al español.

Después vino un señor Rouhier, francés, que no hizo un trabajo importante. 40 años después de Lumholtz vino Zingg como parte de una exploración patrocinada por dos o tres universidades norteamericanas. Él trabajó exclusivamente en la zona huichol. Los huicholes, que son 12 mil, viven en pequeños grupos aislados. Su aislamiento físico lo acrecienta su aislamiento social. Son grupos que casi siempre están reñidos entre sí. Naturalmente no siempre coinciden los relatos. Aunque hay un fondo común cultural perteneciente a toda la sierra, las distintas ceremonias y los mitos sufren modificaciones de mucha importancia. Además, él no conocía, como Lumholtz, el huichol. Trabajó en un solo lugar y no conocía bien el español y tenía ideas preconcebidas, lo que no es conveniente en antropología, porque la realidad modifica cualquier idea previa.

Ahora está Ford; ha trabajado cuatro años y seguramente se ha gastado más de 600 mil pesos en el conjunto de sus exploraciones. Ha dispuesto de cámaras fotográficas, ayudantes. Se ha dado el lujo de vivir en Guadalupe, con una oficina montada. Yo he trabajado precariamente durante cuatro años en la zona huichol y he trabajado con mucha pobreza porque la investigación antropológica es muy complicada. No se trata solamente de ser etnólogo, es necesario ser psicólogo, llevar especialistas en sociología y lingüística. Una de las debilidades de mi libro es todo su aspecto lingüístico ¿Por qué? Porque estudiar una cultura tan bien conservada y tan compleja como la huichol es en realidad el trabajo de una vida. Incluso la interpretación de los materiales recogidos por mí, estoy seguro que me llevarían cuatro o cinco años estudiarlos y compararlos. En mi libro apunto la posibilidad de que, sobre todo los ritos y los mitos referentes a la agricultura, que son los mejor conservados, forman una parte inseparable del gran complejo, de la gran unidad cultural que fue Mesoamérica.

¿Eso significa que hay muchos puntos tangentes entre la cultura huichol y las de otros grupos indígenas?

—No. El año que entra se reunirá aquí un congreso de americanistas para tratar el tema de si hubo una o varias culturas mesoamericanas. Creo con Caso, y lo demuestro fragmentariamente en mi libro, que hubo una sola. Claro, con una serie de diferencias y matices. Por ejemplo, cuando estudiamos a los dioses, Caso se basa en el calendario ritual. Pero como los huicholes adoptaron el calendario cristiano, olvidaron el ritual. Me preocupé por ver qué quedaba de los días y de los patronos de los días y encontré que ellos conservan casi todos los símbolos y los patronos de los días aunque un poco sofisticados, porque no en vano pasan 500 años. Es una cultura sometida al deterioro de 500 años de cerco y de modificaciones extrañas.

¿No hay testimonios escritos de su literatura, de su historia?

—No. Es una tradición oral. Ya Lumholtz hacía notar que existía entre los huicholes un porcentaje muy alto de chamanes en relación con la población. El profesor Nahmad puede decirlo. Por ejemplo, en un centro ceremonial como el de San Andrés hay, digamos cuatro chamanes y cinco familias, en Cotala hay cuatro familias y dos chamanes, en Santa Catarina hay seis o siete chamanes y seis familias.

¿Esa cantidad de chamanes no pesa demasiado en la precaria economía de los huicholes?

—No, porque el chamán —el sacerdote— es una gente muy distinta a cualquier otro sacerdote. A la vez es sacerdote, curan-



dero y campesino. Ellos tienen que ganarse la vida como todos. En el chamán ocurre algo curioso. Es un hombre viejo que ha pasado por una iniciación especial. No es un hombre común y corriente: posee predisposición a ser chamán. Su vocación se revela a través de los sueños: sueña que va a ser curandero, sacerdote, que va a ser chamán. Para que él aprenda el enorme cuerpo ritual y mitológico, necesitan pasar muchos años. Así es que cuando él llega a ser chamán ya es un hombre viejo. Ha necesitado hacer muchos viajes a la tierra mágica del peyote, al mar, a las cuevas de Teacac, a la laguna de Chapala. Los huicholes son, posiblemente, los más grandes peregrinos religiosos que quedan en el mundo.

¿Cuántas zonas religiosas tienen?

—Son varias, pero la principal es Viricota o sea El Real de Catorce, localizada en San Luis Potosí, a 300 kilómetros de la tierra. Allí vive la deidad principal, que es el bisabuelo *Cole de Venado*.

Allí van las almas de los muertos, que después el chamán tiene que recoger. Allí florece el divino peyote, que es una de las bases de su vida. No hay huichol que no haga, por lo menos una vez en su vida, una peregrinación a Viricota.

¿Usted acompañó a un grupo huichol en una de estas peregrinaciones?

—Tuve la fortuna de ser el primer "blanco" (usted debe poner ese blanco entre comillas. Blanco y de ojos azules —añado—) que fue a Viricota. Lumholtz, que nunca hizo el viaje al peyote, presintió que era un viaje de gran importancia religiosa, porque sus 300 kilómetros estaban llenos de asociaciones religiosas. El problema estriba en saber en qué consistían estas asociaciones, en una ruta de 300 kilómetros.

Es un viaje de un rigor extraordinario. Se inicia en un pueblo de donde son los peregrinos, con ceremonias destinadas a alcanzar la pureza ritual. Nombran a un funcionario viejo que debe cuidar a las mujeres de los peyoteros que hacen el viaje y le entregan una cuerda de 30 nudos. Con esta cuerda, el viejo chamán que se queda a cargo de las mujeres está en una especie de comunicación mística con los peregrinos. Cada noche él desata un nudo de la cuerda y sabe dónde se encuentran los viajeros. El que va a la cabeza de la peregrinación, que es el representante del pueblo, que se llama *maracame tatevarí*, es el encargado también de llevar el tabaco silvestre, que los va guiando a Viricota, situada en el oriente, y el que aparta los diablos del camino. La jornada diaria comienza a las cinco de la mañana. Es el representante del fuego, también llamado el hombre de las flechas, el que va marcando los pasos que deben seguir los peregrinos y solamente se detienen, sin comer, a las cinco o seis de la tarde. Caminan once o doce horas sin interrupción. A los cinco días llegan a un lugar particularmente sagrado, en Zacatecas que es el Cerro de La Estrella, donde tiene lugar una ceremonia muy conmovedora: la confesión general de todos los peregrinos.

¿Cuáles son los pecados más frecuentes?

—Como se trata de una tribu de una sensualidad extraordinaria, ese tipo de sensualidad que ha estudiado una antropóloga extraordinaria, Margaret Mead, sus únicos pecados son los de la carne. Los pecados de la envidia, de la codicia, de la gula —sobre todo éstos en gentes que siempre tienen

hambre— les son totalmente desconocidos. El objeto de todas estas pruebas terribles es irse alejando de lo profano para ir entrando, sin pedirlo, en lo sagrado; para irse sacralizando. Unos días después tocan otro lugar sagrado, *Tatei Matinieri*, donde están reunidas todas las diosas del agua. Allí comienza otro lugar que hasta Viricota se llama *Ririkítá*, que ellos conciben como un templo al mismo tiempo que es una ascensión mística que es el fin ulterior del chamanismo. Toda experiencia chamánica es una ascensión mística, en el sentido de comunión con los dioses, en el sentido de una ruptura de lo cotidiano y de una apertura hacia lo alto, de una comunicación con los dioses. Por ejemplo los chamanes de Siberia, utilizan un palo para subir por él, transformando esto en una experiencia física. Y la más grandiosa experiencia chamánica que hay en el mundo es este enorme templo que comprende más de 100 kilómetros y que lleva de *Tatei Matinieri* a Cerro Quemado donde hizo su aparición por primera vez el sol, donde nació el sol. En mi libro publico una fotografía donde aparezco en la cumbre del Cerro Quemado, junto al agujero que abrió el sol al nacer.

¿Qué significó para usted esa experiencia?

—La comprobación de las últimas teorías etnológicas. Podríamos decir que el fin último de la religión es reactualizar los comienzos: aquel tiempo en que los dioses realizaron sus hazañas creadoras. Los católicos también reactualizan la pasión y la muerte de Cristo en un tiempo determinado, pero hay una diferencia: Cristo no es un Dios que haya pertenecido a los comienzos. Sabemos qué rey gobernaba en Judea, en la época de Cristo. En cambio, los huicholes se lanzan al encuentro, reactualizan las hazañas de los dioses celebradas en los comienzos del mundo. O sea lo que dio origen al universo y al orden de la vida. Por eso han dicho que los primitivos son los hambrientos ontológicos. ¿Por qué? Porque el ser por excelencia es el ser recién creado, el que nace por el sacrificio de Dios. Los etnólogos le llaman a esto una *deidad dema*: que vivió en el tiempo originario. Realizó sus hazañas en ese tiempo y se dio muerte a sí misma para que de su sangre, de su sacrificio, naciera el orden del ser y de la vida. Si quisiéramos sintetizar ese complejo religioso común a toda Mesoamérica, diríamos que en realidad lo que practican es el mito del eterno retorno.

¿Los chamanes son una casta?

—Sí, el mundo indio ha sido siempre de la *senectus*, dominado por los viejos. Posiblemente al final, cuando empezaron a tener un predominio los guerreros jóvenes, principiaron a compartir el poder con los viejos sacerdotes. La conquista aniquiló a toda la clase guerrera y se estableció para siempre el gobierno de los viejos. Esta parálisis social contribuye a aumentar la religión que profesan que, como he dicho, es la vuelta a los comienzos.

¿Los jóvenes no se han rebelado nunca contra ese estado de cosas?

—No. Son muy poca cosa frente a los viejos y su rebelión consiste en aprender lo que los viejos saben para desplazarlos.

¿El gobierno debe dar mayor impulso a la etnología en México? ¿Qué debe ser la etnología nacional?

—Una marcha contra el reloj —como dijo Soustelle— porque se están erosionando y destruyendo las culturas indígenas. Se están perdiendo datos fundamentales para el conocimiento del hombre no sólo en Mesoamérica, sino también en el mundo entero. Ahora, los únicos que hacen trabajos lingüísticos son los investigadores del Instituto de Verano. Es ridículo lo que está pasando aquí. En este momento hay una verdadera revolución. Si yo le digo a usted que el año pasado sólo en Alemania se publicaron cuatro libros sobre mitología, tal vez se dé una idea del interés enorme que tiene la etnología en este momento. Hay una resurrección de la etnología, otra vez desencadenada por los franceses. Nadie en México sueña con aplicar el estructuralismo a la mitología. No hay siquiera un mapa mitológico de México.

¿A qué se debe esa pobreza, a la dispersión de los recursos?

—A que no hay ningún interés por la etnología. El más grande etnólogo de México, Ricardo Pozas, está trabajando sobre problemas sociales del México moderno y los jóvenes no

tienen absolutamente ninguna oportunidad de investigar, más que como recolectores de datos, empleados de los norteamericanos. Mi libro es el rescate urgente de una cultura. Pero las implicaciones de esta obra, lo que nos enseña acerca de la religión huichol, es enorme. Los norteamericanos son los descubridores y los enterradores de nuestras culturas. Si yo no hubiera intervenido, con todas mis limitaciones técnicas y económicas, los norteamericanos hubieran cerrado el capítulo de la cultura huichol. En México hay 30 etnólogos jóvenes que ni siquiera disponen de dinero para los pasajes.

¿Es un problema derivado de la escasez de recursos del país o de la falta de interés por la etnología?

—Creo que se debe a la falta de interés. Porque al mismo tiempo que hay esta escasez de fondos para la investigación etnológica, hay una riqueza enorme para la arqueología, porque ésta atrae al turista, produce dividendos. Y la etnología no atrae a nadie. Se pueden gastar 15 millones de pesos en Teotihuacán o en Cholula, pero no hay un millón de pesos para trabajos etnológicos, para rescatar las antiguas culturas que están llenas de sorpresas.

¿Sus palabras son una sugerencia al Gobierno Federal para que destine más fondos a la investigación etnológica?

—Son una exigencia. Como digo en mi libro: "Un día el Occidente tendrá que conocer y entender las situaciones existenciales y los universos culturales de los pueblos no occidentales. El Occidente (y éste es el caso del México moderno), llegará a valorarlos como integrantes de la historia, del espíritu humano, y ya no los mirará como episodios inmaduros o como aberraciones de la historia ejemplar del hombre —una historia concebida desde luego como la historia del hombre occidental". Algún día nosotros tendremos que enfrentarnos también a toda nuestra cultura antigua.

¿Por qué no lo hacemos, por temor?

—Por falta de recursos. No estoy enterado de la historia de la etnología mexicana, pero creo que se hacían más investigaciones en la época de Gamio. En un tiempo hubo una serie

Editorial Joaquín Mortiz serie del volador



Juan García Ponce
DESCONSIDERACIONES

128 págs. \$ 12.00

Ricardo Garibay
BELLÍSIMA BAHÍA

128 págs. \$ 12.00

Efraín Huerta
POESÍA, 1935-1968

236 págs. \$ 20.00

EN TODAS LAS LIBRERIAS O EN
AVANDARO, S. A., AYUNTAMIENTO 162-B
TEL.: 13-17-14

de etnólogos que podían trabajar en el campo. Pero en la actualidad no hay nadie que se dedique a la etnología propiamente dicha.

¿En caso de que se dispusiera de fondos suficientes, estos deberían centralizarse en un solo instituto.

—No sé (no soy administrador. Pero, por ejemplo, El Colegio de México tiene una sección destinada a estudios orientales. Nosotros estudiamos lo chino, lo japonés o lo hindú en el más alto nivel académico. Es completamente ridículo estudiar lo hindú cuando no sabemos nada de los chochos o de los tojolabales. El problema es tan grande que en un último libro de etnología escrito por un francés, el mapa etnológico de México aparece en blanco y dice que los indios están cristianizados y occidentalizados por los españoles y que no hay más que restos degenerados de las antiguas esculturas. Este especialista francés sabe tanto de etnología mexicana como yo mismo o como todos los etnólogos mexicanos.

Salomón Nahmad agrega que también hay una gran escasez de obras de etnología en español. Los etnólogos deben conocer varias lenguas para poder estudiar.

Sí —continúa Benítez— nos exponemos a descubrir mediterráneos, porque la universidad de Yale ha hecho un catálogo, un fichero, que resume todos los datos fundamentales de la etnología mundial. Este fichero cuesta noventa mil pesos y no ha sido adquirido por el departamento de antropología. ¿Cómo podemos enjuiciar una cultura si desconocemos lo que se está haciendo y lo que se ha trabajado en el mundo? Hay un mito huichol, muy importante, que se refiere a una época en que abundaban los huicholes y los dioses inventaron un anti-conceptivo que resultó muy eficaz. Los dioses pusieron en la vagina de las mujeres dientes de lobo o de tigre. Ese mito también lo encontramos entre los esquimales. Sin embargo, ¿Cómo saberlo?, ¿cuántos libros es necesario leer para dar con ese dato? Por ello, los etnólogos mexicanos se exponen siempre a estar descubriendo mediterráneos.

Es necesaria la investigación etnológica en México porque, por ejemplo, en Europa se sabe más del neolítico europeo por las costumbres agrícolas del norte y de la Europa Central que por los trabajos arqueológicos. Los campesinos de Finlandia y los de Prusia conservan todavía una serie de costumbres rituales que han permitido reconstruir en parte las ideas religiosas del neolítico. Imagínese usted en un pueblo fundamentalmente de campesinos, muchos de ellos aislados, las sorpresas maravillosas que nos encontraremos. He encontrado entre los mazatecos y los huicholes fragmentos de mitos que están en el Popol Vuh. Hay un gran complejo cultural destruido, oscurecido, erosionado. Su conocimiento nos permitiría integrar un gran mapa de la mitología mesoamericana. ¿Cómo se puede conocer una cultura si desconocemos su mitología?. El mito del nacimiento del sol y de la luna mazateco es un mito clásico, en toda Mesoamérica, es el mito también del Popol Vuh: en los dos niños que luchan contra los brujos y después se transforman en el sol y la luna. Es un mito mazateco, huichol, y que está consignado en el Popol Vuh. Pero como no sabemos nada, he tratado de ir reconstruyendo poco a poco eso. Seguramente dentro de diez años estaré en posibilidades de armar ese gran mosaico disperso de lo que queda. Por lo pronto, me parece que el trabajo fundamental del etnólogo, más que de interpretación, debe ser de rescate. Éste es con todos sus errores y sus lagunas mi trabajo sobre los huicholes: un trabajo urgente; de rescate. Hay episodios, hay ritos que describe Lumholtz que se han perdido. Debemos trabajar con el propósito de sacar lo que tiene valor en una casa en llamas

Mediante una llamada telefónica comunican a Fernando Benítez que la Universidad de Michoacán le concederá el grado de Doctor Honoris Causa.

La conversación con el autor de *Los indios de México* —más de 1,200 páginas los dos tomos editados por Era—, se interrumpe. No termina. Apasionado por su trabajo; escritor de oficio; etnólogo por la voluntad de entender las costumbres, los mitos, la vida de otros mexicanos, Benítez prosigue su tarea, con lucidez, teatón y una claridad que permite entender la riqueza cultural que, por indolencia, podría perder nuestro país para siempre.

LIBROS RECIENTES DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO



MATEMATICAS FINANCIERAS

Por Benjamín de la Cueva G.
\$ 36.00

FUNDAMENTOS DE LOGICA SIMBOLICA

Por Alice Abrose y Morris Lazerowitz
\$ 108.00

TRES DISCURSOS ANTE CESAR

Por Marco Tulio Cicerón
\$ 60.00

LAS ZONAS SUBURBANAS DE LA CIUDAD DE MEXICO

Por Claude Bataillon
\$ 45.00

DE PORFIRIO DIAZ A ZAPATA

Por Fernando Horcasitas
\$ 25.00

DOS MICROCEFALOS "AZTECAS"

Por Juan Comas
\$ 35.00

De venta en las mejores librerías

Pedidos a:

Departamento de Distribución de Libros
Universitarios, C. U.
México 20, D. F.
Tel. 48-96-67

¿es aburrido el paraíso?

Por Carlos Valdés

Esto no es sino una aproximación a la crítica, ¿quién podría permanecer sereno, ecuánime, objetivo, ante la desafortunada fecundidad de José Lezama Lima? Además, sólo conocía la obra poética de J.L.L., obra de altura y brillo y ahora me encuentro con la sorpresa de que es autor de una novela,* de una novela que se prolonga a través de 500 páginas. Ignoro si J.L.L. antes había incurrido en la prosa narrativa. Me gustaría saberlo, porque siempre conviene tener puntos de referencia, más aún en el caso de la presente novela que nos arrastra al vértigo. Sin embargo, tiene numerosos antecedentes en la narrativa latinoamericana: barroca, lírica, engolosinada con la forma, en la que los novelistas han obtenido sus más grandes éxitos y sus más grandes fracasos, y que con frecuencia nos sitúa ante el dilema: ¿es éste un libro de prosa poética o una novela lírica?

El anterior dilema nos conduce a un problema más crítico, que se presenta casi universalmente en nuestros días: ¿puede la novela continuar narrando historias, o debe limitarse a ser un ensayo poético? Esta pregunta sólo el tiempo podrá contestarla; pero la realidad es que al lado de las antinovelas continúan coexistiendo las novelas, y con un vigor que nos hace dudar de la extinción del género.

Por lo menos en los países jóvenes, la antinovela no parece prosperar, o por lo menos no conozco un ejemplo digno de citarse, y lo afirmo con gusto, porque soy un apasionado lector de novelas. Por fortuna *Paradiso* de J.L.L. no es antinovela: trata de narrar sucesos, de seguir una trama, de llegar a un desenlace. En este aspecto *Paradiso* alcanza momentos de exceltitud, momentos que me recuerdan la eficacia de sus poemas, pero también abundan los pasajes en que su prosa se ve trabada, como luciendo un traje ajeno, en la rigidez y las exigencias del género novelístico.

Paradiso se asemeja a una interminable digresión en prosa poética, y a medida que uno avanza en la lectura, se pregunta: ¿vale la pena el esfuerzo del autor y de los editores?, ¿vale la pena haber intentado la redacción y la edición de esta labor prolongada? No creo que ninguna aventura literaria (toda aventura sincera y tenaz como ésta) sea tiempo perdido. Los lectores podrán aburrirse un poco, pero ¿acaso no es preferible un poco de mortificación, producto de una obra ambiciosa y honesta, que soportar obras divertidas y amenas.

pero que al final terminan por aburrirnos con su vacío?

Creo que *Paradiso* es una especie de Moby Dick de la novela latinoamericana, portentosa creación, monstruo de la literatura, sin paralelo ni igual. Pienso que *Paradiso* cuenta y contará con la aprobación de los lectores pacientes y curiosos, pero será repudiada por los lectores impacientes, ávidos de acción, quienes se sentirán enfrentados a la náusea del vacío, de un vacío plétórico de palabras bellas, alucinantes, pero que no conducen a las emociones estéticas comunes del género novelístico; sin embargo, nadie podrá negarle a *Paradiso* una forma pulida y exacta, un dominio admirable de la prosa poética, un formalismo luminoso.

La erudición del autor merece mención honorífica. Es una de las mayores virtudes que adornan su prosa a veces deslumbrante, a ratos fatigosa, que en

sus mejores momentos tiene la calidad de los grandes maestros de la literatura hispanoamericana.

Se ha dicho, y no sin cierta razón, que las grandes novelas a veces resultan aburridas. Todo lector sincero habrá de confesar que en ocasiones el primer intento de lectura de una novela grandiosa sólo le produjo tedio, mas en una segunda ocasión encontró el placer que se le había negado al principio. Los lectores más sinceros confesarán que su cultura y su paciencia han fracasado y continúan fracasando ante una determinada obra maestra. Existe un caso de dramática incompreensión: la crítica de C. G. Jung al *Ulises* de James Joyce. El psicólogo decía que la prosa de Joyce se parecía a las fatigosas y monótonas confesiones de sus pacientes neuróticos. Esto no parece fundamentarse en la ineptitud literaria de Jung, sino en una verdad dramática y desagradable: en la medida en que una obra maestra es novedosa encuentra mayor resistencia. La crítica se apoya en la tradición literaria, y ante lo original carece de puntos de referencia, fenómeno que despierta la agresividad del crítico burlado e impotente, que, según su temperamento, reaccionará con indiferencia olímpica o con rabia disfrazada de crítica literaria.

Hoy día por fortuna o por desgracia estamos bastante más acostumbrados a las obras originales, tanto que la falta

micrós

Nacido, criado y avecinado —de principio a fin— en la capital, Ángel de Campo se mueve dentro del estadio civil con el desembarazo de la casona hogareña. Es su mundo, completo y perfecto. Tiene continentes, archipiélagos, mares, hasta tifones y ciclones y zonas árticas. Un viento aliso discurre aquí, húmedo de augurios de primavera, y un norte azota allá, arrinconando en el camastro de hospital a un ínfimo Juan Martínez o González, navegante de la oceanografía capitalina. El plano de la ciudad de México que venden los hermanos Abandianos en la calle de las Escalerillas —modesta demarcación agitada por San Lázaro, Bucareli, Peralvillo, San Antonio Abad— es mapamundi ante las antiparras de *Micrós*. Entre paralelo y paralelo pasan las barriadas, batidas por el repiqueteo de los tranvías de mulitas y el pregón de los aguadores. Y entre barriada y barriada, hay una esquina donde el poeta se planta a tomar el fresco y a ver qué oye y mira. Algunas veces deja pasar de largo al documento humano —al fin y al cabo, el Chato Barrios, aunque pobrísimo y viviendo de milagro, promete llegar a algo digno en el escalafón social; al fin y al cabo, el señor Quiroz está bien muerto y ya nunca repetirá reglazos sobre el pupitre y “garnuchos” en las orejas de la ingrata grey escolar—; y prefiere la ficticia inexistencia de una naturaleza muerta. Ficticia, porque en sus manos se animan, desbordantes de pujos, el cacharro misérrimo, el soldado de juguete, el rebozo que enreda melindres, amoríos y agonías. Escurre de las manos revividoras un hilo espeso de ternura, de piedad, de simpatía y de comprensiva y jovial —y sarcástica— cordialidad humana. El hilo se torna chorro a lo largo de la espaciosa faena de las “Semanas Alegres”, y su amor a pueblo —a populacho, y mejor todavía, a plebe— nos conmueve por auténtico.

En esa labor que Reyes Spínola pagó a cargo de la judía nómina de *El Imparcial*, queda, rectamente enfibrado, el mundo que *Micrós* amó y vivió y estudió, el mundo de la ciudad de México.

—Mauricio Magdaleno

de "originalidad" nos parece un pecado literario. Este no es el caso de *Paradiso*, novela profundamente enraizada en reconocidas tradiciones literarias, y nada puede reprocharle el más exigente literato, quien reconocerá las familiares corrientes de la tradición literaria.

¿Caeremos en el absurdo de acusar a *Paradiso* de ser una obra demasiado literaria? No podemos negar su formalismo, pero el gusto de J.L.L. por la forma no puede calificarse de exclusivo, sino que proviene de una tradición (tradición de las letras latinoamericanas y europeas en general) que afirma como valor codiciable la forma, la búsqueda y la perfección de la forma, el cultivo afanoso de la forma.

Antes habíamos asegurado que la forma de *Paradiso* nos parecía excesiva para el género novelístico, pero también aclaramos que sólo se trataba de una preferencia personal. Además, la retórica nunca tiene valor en sí; se trata

siempre de un medio, y lo que importa es si cumple su cometido. Ninguna retórica puede ser pobre o rica; sólo se trata de efectos que el escritor busca con un determinado fin, y el estilo de J.L.L. nos parece buscado con toda premeditación, en él no hay nada accidental ni improvisado. Lo que a veces no alcanzamos a vislumbrar (lo que nos causa miedo a lo desconocido) es a dónde desea conducirnos J.L.L.

Mucho más podría decirse sobre *Paradiso*; pero es una obra demasiado amplia y profunda, y el temor nos impide profanar lo que apenas hemos tocado en una primera lectura. *Paradiso* es una obra para la meditación y no para el hartazgo, y mis impresiones (como lo afirmé al principio) no aspiran más allá de la crítica impresionista.

* José Lezama Lima: *Paradiso*. Ed. Era, México, 1968, 490 pp.

dos libros de José Agustín: inventando que sueño y la nueva música clásica

Por Dalibor Soldatic

José Agustín, *Inventando que sueño*, Nueva narrativa hispánica, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1968, 174 pp.

Después de *La tumba* y *De perfil* éste es el tercer avance de José Agustín, más ambicioso y posiblemente mejor que los anteriores. Pero al mismo tiempo con suficientes fallas como para que afirmemos que el escritor no ha creado todavía su "gran obra". *Inventando que sueño* pretende ser un drama en cuatro actos que a final de cuentas ni es drama ni tiene actos. El autor intentó darle una unidad a esta serie de cuentos; unidad que consistiría en la actitud, el tono de la voz y que, desgraciadamente, resulta poco convincente.

El libro principia con la transcripción de la letra de una canción de los *Rolling Stones*, que no se puede objetar si no es que el nombre de uno de los compositores citados es Jagger y no Jagers.

"Es que vivió en Francia" es el primer cuento del libro. El tema es interesante en cuanto a los experimentos de técnica. Pero escribir un monólogo o una serie de reflexiones de un personaje que, según todos los indicios, es Julie Christie, ya no será considerado válido para muchos lectores. El personaje se identifica con la famosa actriz inglesa gracias a referencias sobre películas en las que tomó parte esta actriz. Así, se menciona a David Lean y una filmación en España (*Doctor Zhivago*), la película *Fahrenheit*, las lágrimas en ocasión de

la ceremonia del Oscar, etc... Si no se considerará válida la creación de este personaje es simplemente porque el autor desconoce totalmente al personaje y al medio ambiente en el que éste vive.

"Cómo te quedó el ojo querido Gervasio" es un ejercicio de lenguaje, válido como tal y que, probablemente, no pretendía ser más que eso. Siguen dos cuentos "Cerrado" y "Luto" que no sobresalen en lo absoluto. En cambio, "Cuál es la onda" representa una esfera de calidad superior. Nos enfrentamos al José Agustín que conocemos, con el lenguaje ya característico de sus obras, en una historia simple: dos jóvenes, un baterista y una joven vacía que desea iniciar una relación por simple ocio y búsqueda de diversión. En síntesis: el sexo se ve eliminado paulatinamente de la narración. Los dos protagonistas desfilan por una serie de hoteles de paso sin que suceda nada trascendente. Los experimentos, en cuanto a técnica, continúan pero no molestan. Lo que sí resulta desagradable en definitiva es el afán de exhibición que todavía no ha logrado eliminar este autor de su obra. Nos lo demuestran paréntesis como: "Ah caray, ya es tarde; hay que ir al registro civil, vidita, dijo Oliveira como si los intrusos no estuvieran allí: se puso de pie y empezó a vestirse. (Adviértase ahora la ausencia de: se paró; nota del editor)." Si José Agustín quería demostrar la riqueza de su vocabulario, estos

paréntesis no eran necesarios. Hay mejores procedimientos para que un escritor lo demuestre a los lectores.

"Lluvia" representa un cambio total de actitud. La estructura del cuento es más tradicional; el tema pertenece al género de ficción y misterio; tenemos ante nosotros un escritor distinto. Dentro del conjunto la colocación del cuento es muy adecuada porque representa un paréntesis y un cambio de actitud. Analizado con rigor, el cuento no satisface. Su calidad está en las descripciones. En cuanto a la tensión que se pretendía lograr, es falsa. En resumen, aunque la intención había sido buena, la de romper una línea más o menos constante de narración, el cuento no ha dado los resultados esperados; pertenece a la peor parte del libro.

El cuarto acto se intitula: "Juego de los puntos de vista" y presenta el relato "Amor del bueno", que es sin lugar a dudas el mejor momento de la obra de José Agustín. Allí está todo lo que representa su obra: lenguaje, actitud, el no aceptar los compromisos, la gran descripción y creación de un medio ambiente y sus personajes. Esta es la prueba definitiva de que tenemos ante nosotros un gran talento que aún no ha madurado lo suficiente. La trama es simple: en el salón Montecarlo se inicia a las doce del día una fiesta que concluirá a las doce de la noche con la boda de Leopoldo y Felisa. Una boda y en Nochebuena, que ha empezado doce horas antes, en un salón localizado a unos pasos de la delegación de policía. El lector ya se puede imaginar el resto. Hay acción, crítica social aguda, sátira mordaz, situaciones humorísticas, diálogos estupendos que justifican, por vez primera, lo de "drama en cuatro actos". El personaje de Luisito, el protagonista principal y a la vez el narrador de los acontecimientos, es el mejor de todos los que ha creado hasta ahora José Agustín y merecería un estudio más profundo. Es la aparición en la literatura de un nuevo tipo de personaje. La actitud del autor, quien no teme a nadie e incluye en la lista de los mencionados a conocidos y desconocidos; su crítica de las "mordidas" y amistades políticas, es otra de las cualidades de este relato. Otro momento interesante y divertido lo representa la rivalidad entre los dos conjuntos musicales que "amenizan" la fiesta: el "conjunto tropical" y el de "los rocanroleros melencidos". El



ambiente es auténtico; los personajes también. Este es el mejor cuento de la obra.

Se puede decir que *Inventando que sueño* es una colección de cuentos muy desigual. A pesar de la baja calidad de algunas relatos, la lectura es fácil e interesante.



José Agustín, *La nueva música clásica*, Cuadernos de la Juventud, INJM nº 12-13, abril-mayo de 1968, 81 pp.

Además de ser novelista conocido José Agustín tiene fama de ser uno de los mejores conocedores y críticos de música moderna en México. Por consiguiente, la aparición de su primer ensayo sobre el tema despertó gran interés, tratándose de la primera publicación de este género en el país. El título mismo llama la atención y el autor intenta justificarlo en su breve introducción a la que intitula "La onda". Lo intenta, solamente; porque los argumentos que presenta son insuficientes para convencer a un público más serio. Esto no quiere decir que el título deba de tacharse por absurdo. Es una idea que resulta interesante pero que, justificada tal y como lo hace José Agustín, puede ser muy discutible a pesar de que existan muchos argumentos en favor de ella. Lo que no se puede explicar es el hecho de que no haya una sola mención del acercamiento de la música popular y el jazz; el tema del momento. Se habla un poco sobre las improvisaciones y el argumento está allí, tan sólo hay que señalarlo y desarrollarlo. Desgraciadamente el autor no lo hace. No se puede notar una actitud específica en cuanto a la música ni al ensayo. No hay una línea que se pueda seguir. El autor se queda en las descripciones, en la superficie y lo que es peor, comete errores.

Siempre estamos dispuestos a aceptar la opinión de cada uno en cuanto a un determinado músico, cantante o conjunto. Pero mencionar a los Animals entre los conjuntos comerciales de la actualidad, representa un error grave. Sobre todo si se toma en cuenta el sentido que le da el autor al término "conjunto comercial". Probablemente se olvidó del hecho de que los antiguos Animals fueron los primeros músicos de jazz que se pasaron al campo de la música *pop* en los principios de la "ola inglesa" y de que desde "The house of the rising sun" incluían números de *blues* en su repertorio en una época en la que este género no era tan popular como hoy.

Y si en el caso mencionado se puede admitir todavía la diversidad de criterios, otros errores no tienen ninguna excusa. Al tratar las posibles influencias que sufre la música popular, José Agustín hace toda una lista de músicos y compositores desde el *folk song* hasta la música clásica. Si bien se le podría objetar seriamente la inclusión de Hank Williams entre los cantantes de *blues* no hay justificación alguna en el hecho de haber-

premio a cien años de soledad

El Premio Chianciano 1968 que otorga anualmente dos millones de liras a la mejor novela, poesía o ensayo publicado en Italia, ha sido designado para la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en la traducción italiana de Enrico Cicogna, y en la edición de Feltrinelli.

El Jurado, presidido por Eduard Goldstrucker, y constituido por Gian-siro Ferrata, Tullio de Mauro, Mario Luzi, Elio Pagliarani, Vito Pandolfi, Leone Piccioni, Michele Rago, Aurelio Roncaglia, Peter Weiss y Mario Lunetta (secretario), inició en esta ocasión la nueva modalidad de "participación popular": además de los libros presentados por el Jurado, podrán admitirse también los libros propuestos por los lectores en el curso de dos debates públicos. En efecto, fue el público, en la persona del crítico literario Fulvio Palmieri, quien propuso y sostuvo el libro de García Márquez, quien no estaba comprendido en la lista de los candidatos, y que, después de un fogoso debate, fue aclamado por unanimidad.

Debido a la peculiar personalidad del autor, que se niega a participar en actos publicitarios, el libro no fue lanzado en Italia con la promoción de costumbre ni sugerido al Jurado por la casa editora. Por esta razón, los críticos italianos hablan de un premio otorgado a *furor di popolo*.

se olvidado de B.B. King, quien representa la influencia decisiva en músicos actuales como Eric Clapton, Mike Bloomfield, Elvin Bishop, Jimi Hendrix y muchos otros. Peor aún es el olvido de músicos de jazz como Coltrane, Elvin Jones, Pharaoh Sanders, Albert Ayler y Garry Burton, quienes representan la verdadera vanguardia del jazz.

En otra parte de su ensayo el autor cita a Dave Grosby (de los Byrds) y a Frank Zappa (de los Mothers of Invention) sin indicar de dónde se sacaron las citas en cuestión.

Posteriormente en el "Flashback inevitable" encontramos: "Elvis Presley empezó a grabar en discos Sun, en Tennessee. Cuando lo contrató la RCA Victor prácticamente inició el rock porque Bill Haley and his Comets era un grupo de músicos ya maduros." Basar una afirmación así, tan sólo en la madurez de los músicos, no es válido tratándose de un ensayo que pretende ser serio.

El estudio cambia totalmente al referirse a tres discos LP en particular: al de los Beatles: *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, *On their Satanic Majesties request* de los Rolling Stones y el LP de los Mothers of Invention. Los comentarios hechos a los discos son bastante superficiales cuando sobraba ma-

terial para hacer un análisis profundo sobre cada disco en especial y para pasar luego al estudio del disco LP como forma de expresión artística. Tampoco se estudian las estructuras de estos discos, lo que representa otro error grave.

Un descuido del autor en cuanto a información lo representa la mención de los discos sencillos de los Rolling Stones que no aparecen grabados en LP. Faltaba mencionar: *Come on* (el primer disco de los Stones), *I wanna be your man*, *Stones*, *Money*, *Bye Bye Johnny*. En la mención de las "piezas legendarias" de este conjunto le objetaríamos al autor el olvido de la composición "Tell me", aunque esto podría ser cuestión de gustos.

Otro error grave lo representa la mención de un solo disco de John Mayall y los Bluesbreakers cuando éste lleva grabados ya cuatro discos LP: *John Mayall and the Bluesbreakers with Eric Clapton*, *A hard road*, *Crusade* y finalmente *John Mayall: The Blues Alone*. Una frase resulta muy extraña al referirse el autor al mismo conjunto: "Haciendo uso del *speed back*, Mayall destruye amplificadores pero electriza al público." Pues bien ¿qué es el *speed back*? o será que José Agustín se refería al *feedback* ¿y de dónde ha sacado la

premio a José Emilio Pacheco

El premio anual de veinticinco mil pesos "Magda Donato", para la novela, cuento, ensayo o artículo periodístico de autor mexicano que más hiciera por el bienestar de la humanidad, fue otorgado en 1968 a José Emilio Pacheco por su narración *Morirás lejos* (Ed. Joaquín Mortiz). El jurado estuvo integrado por Salvador Novo (escritor), Octavio Valdez (sacerdote católico), Aristómeno Porrás (pastor protestante), Meir Moshik Mohamed (jefe espiritual sefaradí) y Rafael Guijarro (representante de una institución de beneficencia).

idea de que John Mayall destruye amplificadores?

En cuanto a la opinión sobre el conjunto *The Moby Grape* diferimos totalmente del autor y le recomendamos que escuche atentamente el segundo LP de este conjunto, *Wow*, especialmente el *jam session* para darse cuenta de lo que es su música.

El capítulo "Loners" destaca con mucha razón a Donovan como uno de los mejores cantantes de la escena musical de la actualidad, pero olvida mencionar entre las canciones iniciales para discos Hickory composiciones como "Catch the wind" y "Colours".

El siguiente capítulo "Move Over & let England take over" da la impresión de que el autor tenía prisa por acabar cuanto antes el ensayo, porque le dedica muy poco espacio a Jimi Hendrix, los Cream (¿lo estaba guardando para escribir sobre Angélica María?) si se toma en cuenta la importancia que estos músicos tienen en la actualidad. Olvida totalmente a los Hollies que son mejores que muchos conjuntos a los que menciona inútilmente en ciertas ocasiones. Además de eso, al hablar de los

Traffic hubiera sido más afortunada la mención del LP "Heaven is in your mind" o "Mr. Fantasy".

La última parte está dedicada al estudio de la música moderna en México, en particular a los Dug Dugs, Javier Bátiz y Angélica María. La inclusión de este capítulo en el ensayo no se puede objetar, aunque sí se le puede reprochar al autor cierta benevolencia con los dos primeros conjuntos. En cuanto al estudio dedicado a Angélica María, José Agustín se está jugando su prestigio de crítico y está lidiando con lo ridículo. Mientras que a una cantante como Aretha Franklin se le dedica un párrafo, el espacio reservado a Angélica María, "la única cantante en México", es de varias páginas. El criterio del crítico ya no es objetivo y hay afirmaciones tan desafortunadas como la de que la versión de Angélica María de "Yo que no vivo sin ti", es mejor que la inglesa y la italiana. Por fortuna ni Dusty Springfield ni Pino Donaggio necesitaron de la opinión de José Agustín para que se les reconociera su talento. Absurda, desproporcionada, subjetiva, son los calificativos que se le pueden dar a esta parte del estudio.

samuel joseph agnon: juramento de fidelidad

Por Eduardo Naval

Este es el último libro publicado por Agnon antes de que le fuese concedido el Premio Nóbel de 1966. Son dos extraordinarias novelas cortas que por desgracia no fueron traducidas directamente del hebreo, sino de la edición inglesa de Tel-Aviv. Es el tercer libro de Agnon que publica la editorial, y curiosamente aquí ha tenido muy poca demanda en librerías a diferencia de España, donde, según noticias, ha sido *best-seller* durante varios meses. Es posible que esto se deba a la ausencia casi total de crítica que ha habido alrededor de este autor.

Debe ser un premio llegar a la vejez y poder mirar el mundo con la sencilla tranquilidad y el diáfano cariño con que Agnon lo hace. Un premio señalado y que se concede a muy pocos. Un hombre que casi a los ochenta años puede sentarse a escribir y llamar a las cosas por su nombre, y ver que el nombre es perfecto, que ya ha sido dado y sin embargo puede conmovérselo porque es nuevo cada día, y que el hombre puede utilizarlo como un dios para ceñir con él el mundo que le rodea, es sin duda un virtuoso. Un "virtuoso" como León Felipe y en el sentido en que éste lo usa, con la diferencia de que Agnon ha logrado sacudirse la rabia porque recobró la patria y León Felipe no lo logró.

Sobre todo un *Juramento de fidelidad*,

Agnon contempla el mundo con la tranquilidad y satisfacción de un *pater familia*, y puede hacerlo así porque se sabe fundador de una familia sólida arraigada en su tierra, porque se sabe heredero de una tradición que impregna más de veinte siglos de cultura, porque sabe que su raza es la misma, pero está cambiando y hay que defenderla y la defiende. Pese a que esta obra transcurre tiempo antes de la primera guerra mundial, Agnon habla de Jaffa como de algo ya muy propio, una tierra que respira judaísmo por sus cuatro costados y tendrá que volver en muy poco tiempo a manos de sus únicos legítimos poseedores. Es en este cuento donde hay un pequeño diálogo profundamente doloroso que caracteriza la tensión y desarraigo de los judíos de la diáspora antes de 1948: "Algunos turistas con los que he hablado (dice uno de los personajes) durante el viaje no quedaron muy bien impresionados por Jerusalén. Suciedad y mendigos, dijeron. Sólo mendigos y suciedad. —¿Eran turistas judíos o cristianos?, pregunta el personaje principal—. ¿Qué importa? También para los cristianos es una tierra santa. —Sí, pero ellos tienen sus propias tierras." Y en esta última frase se encierra posiblemente la expresión más sobria y contenida del dolor de

cualquier exilado, más aún el del judío, exilado perpetuo.

Los personajes van siendo descritos con toques mínimos, con alusiones ciertas y con un pequeño resumen (nunca más de una página) de sus antecesores. La atmósfera de Jaffa está perfectamente descrita, con su mezcla abigarrada de nacionalidades, con su clima tropical, sensual y denso, y con las actividades que se desarrollan en la ciudad. Toda la narración está transida de un hálito de irrealidad, de un ambiente mágico que en forma paradójica dota a los personajes de veracidad. El único detalle que podría parecer falla gravísima, si se ve con mala intención, es el final del cuento, en el cual Agnon en vez de dar un desenlace diluye la acción con un procedimiento mágico también. Podría ser falla, si no se tiene en cuenta que al crear un mundo tan plásticamente irreal hay que saber llevarlo hasta su extrema consecuencia, que es lo que Agnon hace. A través de las 172 páginas de *Juramento de fidelidad* se mantiene en forma perfecta el mundo expuesto, pero inevitablemente si tratase de ser llevado más allá, al cabo de unas pocas hojas se derrumbaría sin dejar el impacto del virtuosismo anterior.

La segunda novela, *Edo y Enan*, también se desarrolla en un mundo fantástico, sólo que esta vez corresponde al Jerusalén de la segunda posguerra. Con toques cientificistas totalmente logrados nos cuenta una historia de talismanes y amuletos que provienen de literaturas antiguas. En esta novelita no hay escapismo final y lo irreal del suceso sí puede tener un desenlace o más bien conclusión. Tiene varias citas bíblicas mezcladas en las conversaciones, que nos recuerdan, como fenómeno, a lo que ocurre en castellano con ciertas frases de autores clásicos que han venido a incorporarse a la lengua diaria. Esta segunda parte del libro posee mayor densidad en lo que se refiere al manejo de ideas o de fondo filosófico. Una de las más significativas sería: "Ninguna explicación puede afectar al problema, ninguna exposición de causas, alterarlo. Estas no son más que las opiniones que la gente emite para ejercitar su ingenuidad en palabras sin significado alguno en casos que no pueden ser resueltos, en acaecimientos para los que no existe consuelo."

Todo lo anterior es un acercamiento mezquino y mutilado, a este libro. No es más que la enumeración de algunos de los puntos significativos de la obra que merecerían ser estudiados con mayor detalle y en forma más amplia. En el término se quedan muchas cosas más, como serían el espíritu religioso, el poeticismo que recorre toda la obra, la nostalgia, la historia del pueblo de Israel y tantos otros. Esperemos que alguien haga en nuestro idioma una valoración justa y profunda de este autor.

Samuel Joseph Agnon, *Juramento de fidelidad*, *Edo y Enan*, Plaza y Janés, Barcelona 1967, 271 pp.

POI
Cart.
Photi
Méx.
62 p.
• Ex
xico
José
social
en el
El fin
Herb
Méxi
Trad
170 j
• Re
camb
nueve
de los
dictac
criber
Brasil.
Franc
Tradu
Méxi
(Cole
126 p
• Rex
tos re
ña an
derroc
Tres
Ciceró
Introd
Anton
Unive
1968
Bibliot
Romar
• Jua
ción d
época
y de l
cerón
Los ar
James
Traduc
México
283 pp
• Estu
del mo
noticias
las sect
LETR
Descons
Juan G.
México,
(Serie
119 pp.
• Relfe
del arte
funcion
Entrada
Juan G.
Universi
1968
(Poemas
390 pp.
• Ensay
la relac
se encu
nihilismo

guía de los últimos libros

POLÍTICA

Cartilla socialista

Plotino C. Rhodakaty
México, Imprenta Madero, 1968
62 pp.

● Edición del primer impreso hecho en México sobre el socialismo. Con un ensayo de José C. Valadés sobre la influencia de autores socialistas como Fourier, Proudhon y Owen, en el México del siglo XIX.

El fin de la utopía

Herbert Marcuse
México, Siglo XXI Editores, 1968
Traducción de Carlos Gerhard
170 pp.

● Replanteamiento de algunos problemas del cambio hacia el socialismo, introducción de nuevos elementos surgidos de la experiencia de los últimos años. Se trata de conferencias dictadas en la Universidad de Berlín, se transcriben las preguntas y las discusiones.

Brasil, antes y después

Francisco Julião
Traducción de Francisco Mariscal
México, Editorial Nuestro Tiempo, 1968
(Colección: Latinoamérica Hoy)
126 pp.

● Recopilación de artículos, cartas, manifiestos referentes a la actuación política brasileña antes y después del golpe de estado que derrocó al gobierno del presidente Goulart.

Tres discursos ante César

Cicerón
Introducción, versión y notas de Juan Antonio Ayala
Universidad Nacional Autónoma de México, 1968
Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.

● Juan Antonio Ayala habla en su introducción de la derrota de la República Romana, época en la que se pronunciaron los discursos, y de la relación personal y política entre Cicerón y César.

Los anarquistas

James Joll
Traducción de Rafael Andreu Aznav
México, Ediciones Grijalbo, 1968
283 pp., fotografías.

● Estudio de los anarquistas del siglo XIX y del movimiento anarquista español. Con referencias a otros movimientos similares desde las sectas gnósticas de la Edad Media.

LETRAS

Desconsideraciones

Juan García Ponce
México, Editorial Joaquín Mortiz, 1968
(Serie del Volador)
119 pp.

● Reflexiones sobre algunos lugares comunes del arte y la cultura, que aparentemente han funcionado hasta ahora.

Entrada en materia

Juan García Ponce
Universidad Nacional Autónoma de México, 1968
(Poemas y ensayos)
330 pp.

● Ensayos de literatura. Según el autor, en la relación del arte y la vida contemporáneas, se encuentra como tendencia dominante el nihilismo.

Espejismo de Juchitán

Agustín Yáñez
México, Bibliófilos Oaxaqueños, 1968
43 pp.

● Edición de homenaje a los 21 años de *Al filo del agua*. Con una semblanza de Andrés Henestrosa. Ilustraciones de Elvira Gascón.

La aparición de lo invisible

Juan García Ponce
México, Siglo XXI Editores, 1968
218 pp., fotografías.

● En estos veinte ensayos, Juan García Ponce aborda algunos problemas de la creación plástica, tanto con respecto al artista y su obra como al artista y el público y a la obra y el público.

La filosofía en la literatura sánscrita

Juan Miguel de Mora
Universidad Nacional Autónoma de México, 1968
108 pp.

● Exposición de algunas constantes de la literatura sánscrita, con una bibliografía y un vocabulario sánscrito al final.

Cartas a las nuevas generaciones españolas

Pedro Abarca
México, Finisterre, 1968
(Perspectivas Españolas 2)
188 pp.

● El elemento común de estos ensayos políticos sobre España, es la búsqueda de afinidades entre los grupos opuestos al franquismo con miras a una lucha política en común.

España y la cultura germánica. España a la fecha

Francisco Ayala
México, Finisterre, 1968
(Perspectivas Españolas 3)
137 pp.

● Colección de ensayos sobre la situación política, social, literaria de la España actual, antecedentes inmediatos y tendencias al futuro. Todo alrededor de un hecho central; la guerra civil española.

Cartas son cartas

Manuel Andújar
México, Finisterre, 1968
(Colección Perspectivas Españolas 4)
145 pp.

● Testimonios españoles sobre el destierro, la guerra y la situación contemporánea de España. Se publicaron por primera vez en el número 3, Nov. de 1966, de la *Revista de la Universidad de México*.

Correspondencia

Freud-Andreas Salomé
Compilada por Ernst Pfeiffer
México, Siglo XXI Editores, 1968
369 pp., fotografías.

● Historia de una relación científica y personal. Notas del compilador basadas en el diario de Lou Andreas Salomé y en otros documentos de la época. Prólogo de Armando Suárez, en el que presenta a Lou Andreas Salomé.

Antiguas historias de amor

Francisco de la Maza
México, Edición de Alberto Dallal, 1968
88 pp., ilustraciones.

● Textos sobre el amor en la antigua Grecia

ECONOMÍA

La política mexicana sobre inversiones extranjeras

El Colegio de México, Centro de Estudios Económicos y Demográficos, 1968
(Jornadas 62)
82 pp., cuadros.

● Principales directrices de la política mexicana sobre inversiones extranjeras desde 1876. Datos estadísticos.

Dialéctica de la economía mexicana

Alonso Aguilar Monteverde
México, Editorial Nuestro Tiempo, 1968
267 pp.

● Análisis de las transformaciones estructurales de la economía mexicana; desde la organización colonial hasta el actual sistema que el autor llama *capitalismo del subdesarrollo*.

La formación del pensamiento económico de Marx de 1843 a la redacción de El Capital.

Estudio genético
Ernest Mandel
México, Siglo XXI Editores, 1968
260 pp.

● La bibliografía y la experiencia política directa e indirecta de Marx y Engels como formadoras de su pensamiento económico.

El capital monopolista

Paul A. Baran y Paul M. Sweezy
Traducción de Arminda Chávez de Yáñez
México, Siglo XXI Editores, 1968
311 pp., cuadros.

● Análisis marxista de la economía norteamericana a partir de la creación y utilización del excedente económico.

La transformación económica de Cuba

Eduard Boorstein
Traducción de Horacio Zalce
México, Editorial Nuestro Tiempo, 1968
(Colección: Latinoamérica Hoy)
299 pp.

● Los problemas que ha enfrentado la economía cubana durante su proceso de cambio. El autor se basa en datos oficiales y en su propia experiencia como economista en varios organismos cubanos.

DERECHO

Positivismo jurídico, realismo sociológico e iusnaturalismo

Eduardo García Máynez
Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1968

● Exposición de las tres principales tendencias contemporáneas sobre el concepto del derecho.

El proceso administrativo en Iberoamérica

Humberto Briseño Sierra
Universidad Nacional Autónoma de México, 1968
371 pp.

● Estudio sobre el procedimiento contencioso administrativo; cómo se lleva a cabo en la práctica y cómo aparece en las legislaciones latinoamericanas.

Principios metafísicos de la doctrina del derecho.

Immanuel Kant
Selección, prólogo y notas de Arnaldo Córdova
Universidad Nacional Autónoma de México, 1968
(Nuestros Clásicos)
213 pp.

● Sistematización de los principios metafísicos de la ciencia del derecho y de los principios metafísicos de la ciencia de la moral.

FICCIÓN

Madre de reyes

Kazimiers Brandys
Traducción de Sergio Pitol
México, Editorial Era, 1968
203 pp.

● La preguerra, la guerra, el régimen socialista en Polonia a través de la historia de una familia de obreros que lucha contra la opresión en todas las formas.

Una violeta de más.

Francisco Tario
México, Editorial Joaquín Mortiz, 1968
(Nueva Narrativa Hispánica)
199 pp.

● Cuentos en los que destaca lo fantástico y el humor negro.

Bellísima bahía

Ricardo Garibay
México, Editorial Joaquín Mortiz, 1968
(Serie el Volador)
126 pp.

● Describe vicios, corrupción y virtudes que podrían localizarse en cualquier ciudad, en este caso la bahía de Acapulco, con la particularidad de que los personajes a pesar de vivirlos, parecen estar ausentes de ellos.

Los días contados

Fernando Alegria
México, Siglo XXI Editores, 1968
144 pp.

● Novela sobre los problemas de los barrios pobres de una ciudad latinoamericana a través de la biografía de un boxeador.

ARQUITECTURA

Edificios para la educación media en América Latina

México, Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina, 1968
223 pp., planos, cuadros, fotografías.

● Estudio comparativo de 37 edificios escolares de 18 países de América Latina. Cálculo de la demanda escolar para 1980 y proposiciones para hacerle frente en el aspecto de construcción de edificios.

ARTES PLÁSTICAS

Marcel Duchamp o el castillo de la pureza

Octavio Paz
México, Editorial Era, 1968

● Este libro-maleta diseñado por Vicente Rojo "a la manera de Marcel Duchamp", incluye el ensayo de Paz, textos de Duchamp traducidos por Tomás Segovia, un álbum fotográfico, reproducciones de algunas obras, incluyendo *El gran vidrio* y una nota biográfica de Monique Fong West.

POESÍA

Espejo humeante

Juan Bañuelos
México, Editorial Joaquín Mortiz, 1968
120 pp.

● Obra premiada con el Premio Nacional de Poesía 1968, en el Primer Certamen Nacional de Aguascalientes.

Pedir el fuego

Marco Antonio Montes de Oca
México, Editorial Joaquín Mortiz, 1968
83 pp.

● Poemas escritos por Montes de Oca durante el periodo que estuvo becado por la Fundación Guggenheim.

Poesía 1935-1968

Efraín Huerta
México, Editorial Joaquín Mortiz, 1968
(Serie del Volador)
225 pp.

● Recopilación hecha por el autor de sus poemas dispersos en distintas publicaciones.

Discos visuales

Octavio Paz
Dibujos de Vicente Rojo
México, Editorial Era, 1968.

● Cuatro discos con poesía concreta de Paz, íntimamente ligada al diseño gráfico de Rojo.

barral versus castillo puche

Don Carlos Barral, director de la Editorial Seix Barral, S. A., interpone en esta fecha querrela por injurias contra el periodista José Luis Castillo Puche, autor del libro *Hemingway entre la vida y la muerte*, recientemente publicado por Ediciones Destino, por cuanto en dicho libro, en las páginas 393 a 395, se publica información falsa e injuriosa acerca de un encuentro entre don Carlos Barral y Ernest Hemingway. Don Carlos Barral solicita, asimismo, el decomiso de los ejemplares del libro vehículo de la injuria.

FILOSOFÍA

Fundamentos de Lógica Simbólica

Alice Ambrose-Morris Lazerowitz
Traducción Francisco González A., Revisión José Antonio Robles
Universidad Nacional Autónoma de México, 1968
(Filosofía Contemporánea)
Diagramas.

● De intención pedagógica, introduce a la lógica formal y da bases para un estudio más avanzado.

Palabras y silencio

Ramón Xirau
México, Siglo XXI Editores, 1968
122 pp.

● Ensayos filosóficos. Palabra y silencio son los dos integrantes del lenguaje que Maimónides, Erasmo, Teilhard de Chardin utilizan para comunicar su experiencia espiritual.

MATEMÁTICAS

Matemáticas financieras

Benjamín de la Cueva
Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias, 1968
(Textos Universitarios)
135 pp.

● Texto que puede ser usado por estudiantes de comercio, administración de empresas, economía y actuaría. Con ejemplos y ejercicios.

SOCIOLOGÍA

Los indios de México Tomo II

Fernando Benítez
México, Editorial Era, 1968
605 pp., ilustraciones, fotografías.

● Estudio sobre los huicholes. Algunos de sus problemas económicos sociales familiares analizados por medio del contacto personal y la convivencia con ellos.

HISTORIA

Historia antigua de Oaxaca

Carlos María de Bustamante
Prólogo y notas de Ernestino Villicaña
México, Bibliófilos Oaxaqueños, 1968

● En el prólogo se hace una biografía intelectual y política del historiador oaxaqueño.

ALGUNAS REVISTAS

Anuario de pedagogía

Facultad de Filosofía y Letras
Años IV-V, 1965-1966 publicado en 1968.

● Artículos de Eusebio Castro, Agustín G. Lemus, Juvenio López Vázquez, Domingo Ledo Benedí y otros. Bibliografía comentada.

Comunidad

Universidad Iberoamericana / México
Publicación bimestral
Vol. III, diciembre, 1968.

● Diálogo de un sacerdote católico con un no creyente. En torno a la rebelión de los estudiantes. Reseñas bibliográficas.

Espejo

Letras, artes e ideas de México

Director Luis Spota
Número 5, segundo y tercer trimestre, 1968

● Ensayos de José Gorostiza, Pablo González Casanova, Enrique González Pedrero. Un poema de Evtushenko sobre México. Entrevista con Gregorio Lemercier.

Diálogos

El Colegio de México
Director Ramón Xirau
Bimestral
Núm. 24, 1968.

● Artículos de Robert Graves, José Banzo Roberto Ruiz, Ma. del Carmen González Felipe Pardiñas Rogelio Díaz Guerrero y otros. Ilustraciones de Juan Soriano.

Economía política

Publicación trimestral
Tercer trimestre de 1968

Escuela Superior de Economía, I.P.N.
● Artículos de Francisco Rostro Placeres, Miguel Kalecki, Gertrud Lovasy, Alfred N. cols. Resúmenes de los artículos en inglés y en francés. Documentos, reseñas bibliográficas.

Revista de Occidente

Director José Ortega Spottorno
Publicación mensual
Núm. 68, 1968

● Artículos de Andrés Amorós, Rafael Martínez Nadal, Kathleen Raine. Encuesta sobre los movimientos estudiantiles. Notas, bibliografía.

Crítica

Revista Hispanoamericana de Filosofía
Vol. II, No. 5, México, mayo 1968.

● Gutiérrez, Francisco Miró Quezada, D. Pole. Notas bibliográficas.

Artes de México

No. 110, Año XV - 1968.
La ciudad de México No. VI
Sus plazas 2a. parte.

● Conferencias dictadas durante 1967 en el Museo de la Ciudad de México sobre algunas de las principales plazas de la ciudad de México, ilustrado con fotos en color y blanco negro.

un momento en la habana*

Por Loló de la Torriente

In memoriam de Amelia Peláez

Ya en 1940 la pintura cubana ha cobrado fuerza y está cumpliendo su destino. Es la hija mayor de la cultura, gemela de la poesía. Perdurables serán algunas telas pintadas entre 1940 y 1950. "La silla", de Wifredo Lam, está trabajada con un procedimiento colorista de la mejor calidad logrando un suntuoso verde de la combinación de azules y amarillos a los que el pintor ha hecho desaparecer la oposición y dureza para dar al cuadro, con la caña como ornamento, la relación ideal con la naturaleza esfumando las partes exteriores del objeto para dejar la referencia de la realidad. Ponce pintó sus "San Ignacio de Loyola" y "Pianista". Carlos Enriquez articuló su producción entre "paisajes" y "desnudos". Felipe Orlando realizó su cuadro "El perro azul" (1943), "La casa de las Carolinas". Cundo Bermúdez "La barbería" (1942), el "Retrato de María Luisa", "El balcón", "Muchachos con papalotes" y varios más. Mariano Rodríguez hizo su hermosa colección de "gallos"¹ y Roberto Diago² cuajaba "visiones", "cabezas de ángeles" y aquella "Caridad del Cobre" que representa el salto entre lo es-

piritual y lo físico al ver las cosas no "desde arriba" sino "desde abajo". Si a Roberto se le resistía el color, el dibujo, en cambio Guy Pérez Cisneros encontraba que lo realizaba como "una bella caligrafía" y con él, incursionando por lo barroco y colonial, entre "ángeles", "mariposas", "catedrales" y "apóstoles" y "esa teoría de poéticas y primaverales vírgenes, surgidas del concepto espiritual más puro y delicado"³ anda René Portocarrero en su paisaje que elabora con gran estilo utilizando medios retomados de reminiscencias de la infancia vivida en casona familiar filtrada de luz atravesando helechos y marpacíficos para reventar sobre cancelas, espejos y cocuyeras que cantan un himno al sol. Pinta su cuadro "Trinidad"⁴ que sinte-

³ Ángel Gaztelu: "La pintura religiosa en Cuba". Almanaque de la Caridad. La Habana, 1965.

⁴ Premio Nacional de la Secretaría de Educación (Cuba) en 1950.

tiza la procesión tradicional de fervor popular y después de trabajos afanosos culmina en su bella "Ciudad"⁵ que es una pieza de alto valor plástico.

Largas jornadas de trabajo, de ejercicio y formación artística, van dando a la pintura su sello; carácter propio que se expresa no sólo en el tratamiento de los temas sino en la calidad, el uso del color y el ambiente, la transparencia y la proyección del paisaje. No se trata de "ver" el espectáculo sino de "extraer" su visión con perspectiva más intensa. Para cada pintor el medio se ha convertido en la propia expresión en la cual la acuidad transforma las cosas creando la autonomía con más cohesión y particularidad. Los *plenaristas* habían defendido su pintura afirmando que el paisaje había sido "falsificado" por el taller pero, en el fondo, lo que existía era un deseo de expresión personal, de hacer válido el derecho de cada quien para "ver" las cosas con ojos propios. Si observamos nuestros museos encontramos que no es más "parecido" un paisaje de Chartrand o Sanz Cartas que uno de Romañach o Menocal y que Tejada introdujo elementos de su propia sensibilidad diferentes a los de aquellos maestros. La psicología había entrado en la creación

⁵ Premio Internacional en la Bial de São Paulo, (Brasil) en 1963. Véase José Lezama Lima: "Un estudio sobre René Portocarrero". Ediciones Cuba en la Unesco. La Habana, 1964.

* Fragmento del ensayo "Imagen de dos tiempos" (inédito), 1968.

¹ Varios pintores hicieron en aquellos años, anteriores y posteriores, pintura religiosa. Mariano Rodríguez y René Portocarrero pintaron murales en la nave de la iglesia de Bauta (Habana). René hizo "Crucifixión", "El entierro"; Mariano "El descendimiento". Por sus calidades plásticas estas pinturas son las más estimables del arte religioso moderno en Cuba. Mariano, además, hizo dos vitrales, uno de "San José" y, otro, de "La virgen de Fátima" en el presbiterio de la iglesia. El pintor, que se había expresado, en lo más variado y logrado de su obra pictórica, en asuntos libres ha dejado en arte religioso cuadros de gran interés. También Aristides Fernández dejó inconcluso "El entierro" mural considerado por el presbítero Ángel Gaztelu "obra impar, de excepción en toda la plástica cubana de su generación y verdadera isla pictórica". Ponce hizo pintura de alto contenido religioso; también el español Hipólito de Caviedes pintó frescos en iglesias, capillas y edificios eclesiásticos siendo los más notables el de la capilla del Colegio de Belén y el del Buen Pastor. En la moderna iglesia de San Juan Bosco, Roberto Escobedo (nacido en 1910) realizó un mural que presenta entre otros retratos los del pintor con su maestro Fidelio Ponce y el poeta José Lezama Lima en actitud orante. Amelia Peláez decoró la capilla del Colegio PP Salesianos (Santa Clara); Dirube pintó también en capillas y el escultor Alfredo Lozano, en la remozada iglesia del Espíritu Santo, dejó "una magnífica lápida sepulcral del Obispo Jerónimo Valdés".

² Nació en la Habana. Murió en Madrid en 1957.



Amelia Peláez

artística y la alusión⁶ iba modificándose enriquecida por elementos más intensos y sutiles transformadores de la belleza. Es tras una lucha entre lo viejo y lo nuevo que el artista consigue la libertad y cuando Víctor Manuel, Ponce, Abela, Lam, Amelia Peláez, Carreño, Mariano o Portocarrero recrean la alusión a "lo cubano" no hacen otra cosa que triunfar en ese conflicto íntimo entre lo heredado y lo "inventado" reuniendo valores que concilian lo esencial pues al cabo el arte "nace de la vida a través de un arte anterior".⁷

El color —como en toda la pintura llamada "moderna"— es el que ha dado a la cubana su virtuosismo. Los pintores del siglo XIX habían usado tonos suaves, pardos y secos, azules débiles o verdes tímidos para representar el sentimiento cubano, lo que encubría una mentira que había que destruir no precisamente por acusación sino por desacuerdo con respecto al arte colonial cuya ilusión había que remplazar por otro esquema en el que la luz iba a convertirse en color. Los "nuevos" son grandes coloristas y vinculan una gama de colores puros, brillantes y diversos; violentos casi, con los que tratan de escalar planos afirmando el dibujo en el contorno espiritual y material de nuestra tierra cuya identidad persiguen con obsesionante empeño. "El paisaje cubano es muy repetido —decía Carlos Enríquez— pero, ¿qué sería mi pintura sin el verde de los palmiches, sin el azul cristalino de nuestro cielo; sin esa policromía propia de los gallos en combate; sin el rojo de la Guerrerita que se desangra de una puñalada?" Y, poco después, Ángel Acosta León⁸ presentará de manera furtiva el lenguaje del color dándole, en el dominio de lo cubano, la expresión dramática. El color empezó a desempeñar su papel preponderante desde las primeras obras de Víctor Manuel y acaso hoy Menocal y Románach, que fueron grandes coloristas, se asombrarían admirados si viesen la alegría de los azules, de los rojos goyescos, de los verdes fragantes y hasta de los grises-azulinos que Aristides Fernández (1904-1934) estrenó en su cuadro "La familia". Aportan tonalidades Amelia Peláez y Portocarrero cuando retoman dorados y cadmios de la tradición barroca y amarillos de gi-

⁶ Decía don Ramón del Valle Inclán: "La creación artística es el milagro de la alusión y la alegría."

⁷ André Malraux: *Las voces del silencio*, Buenos Aires, 1956.

⁸ Véase Samuel Feijóo: "Breve entrevista al pintor Ángel Acosta León." *Revista de la Universidad de Las Villas*. "Islas" Enero-Junio, 1962. Loló de la Torriente: "La pintura de Ángel Acosta León." *Revista Bohemia*. La Habana, enero 9 de 1961. En 1964 Acosta León expuso en París; invitado por la galería D'Eondt, de Amsterdam, presentó su colección que levantó una crítica muy favorable. Viajó por toda Europa y residió en Holanda y el 5 de diciembre de 1964 cuando viajaba en el barco "Aracelio Iglesias" desapareció cerca de La Habana suponiéndose que se lanzó al mar con ánimo suicida. Tenía 32 años de edad.

rasol —mito de mitos— que animan los nácar rosados de la gran noche cubana. El joven Héctor Molné llevó a su paleta los dorados vivos de la sabana camagueyana y el azul constituye —él solo— una intensa banda cromática que Luis Martínez Pedro⁹ ha llevado a su máxima expresión trabajada con un misterioso procedimiento azul-ultramar que juega con los secretos de blancos y violetas produciendo efectos de gran luminosidad. Ponce fue el menos violento en el uso de los colores, satisfaciéndose con glaucos apacibles, rosas deliciosos, ocre sutísimos y perla, marfil y oro que giran en sus mejores telas.

En 1937 Eduardo Abela dirige el primer Estudio Libre de Pintura y Escultura. El Instituto Nacional de Artes Plásticas organiza, en la Universidad de La Habana, dos exposiciones que ponen a la vista del público gran parte de nuestro patrimonio que permanecía sepulto.¹⁰ La señora María Luisa Gómez Mena patrocina la publicación de un libro bilingüe¹¹ con láminas a todo color

⁹ Exposición "Aguas Territoriales". Galería Habana. 1964.

¹⁰ Catálogo "300 años de arte en Cuba" (1940), "Arte en Cuba" (1940).

¹¹ José Gómez Sicre: *Pintura cubana de hoy*. La Habana, 1944.



Wilfredo Lam

y en una exposición monumental en el Capitolio, la Comisión Nacional de Turismo exhibe grabados y pinturas coloniales que el pueblo veía por primera vez. En la revista *Orígenes* se valoriza el auge de la pintura nueva descubriéndose a artistas ignorados, reproduciéndose obras y concediéndosele a la crítica espacio adecuado. Pero, ¿cuánto había costado aquel esfuerzo? Eran años muy difíciles distraídos en una nueva distribución de la vida y los artistas estaban atareados solos, apreciados solamente por una pequeña minoría o arrinconados entre la miseria y el hambre, entre el desdén y la limosna inaceptada; comprando sus lienzos y materiales con grandes sacrificios, viviendo en covachas o trabajando en *studios* destartados. ¿Dónde pintó Ponce que era casi un indigente? ¿Dónde de Víctor Manuel que gustaba de las plazas, los cafés, frecuentando la clara vereda del monumento a Albear hasta "La Venecia" donde tenía amigos? ¿Dónde y cómo grabó Jorge Rigol al que acompañé, en México, entre poetas y artistas al taller de Leopoldo Méndez para estudiar desvelado y mal alimentado pero codicioso de la enseñanza? Para conocer la obra de los artistas hay que colocarlos en su medio. Algunos llegaron de su pueblo (Abela, donde se ganaba la vida como tabaquero) para estudiar en la capital; otros dejaron el hogar, más o menos, para "dibujar" en algún periódico, pasear por las alamedas o contemplar los veleros que reposaban en la serenidad de la bahía que como espejo prodigioso permite salir al mar por el tragaluz de las estrellas.

Era la época del ostracismo y la breza, del terror político. Julio Mella había caído asesinado en el exilio. Rubén Martínez Villena y Gabriel Celó se desangraban por los puñales. Marcio Manduley queda paralizado por un balazo. Entonces no había puestos diplomáticos para artistas recién llegados; no había preceptos oficiales ni convenios culturales por el hecho de unos pocos. Eran los años heroicos de la lucha social antimperialista y el arte y la cultura sólo eran unos pocos defensores que la consideraban fundamental¹² como vértice del tiempo. Vi los cambios y viví a cargo de los artistas que se defendían no caer en los vicios del pasado, trabajar a muchos que improvisaban la escala del delirio. El arte nació así. Casi al azar. Del reto al chabacano; del reto al mal protegido tan sólo por el talento y fuerza personal del creador que, solo, luchando contra todo y combatiendo triunfar "el estilo de" sobre la sensualidad, depurando

¹² Recuérdese a José Antonio Fernández de Castro, gran animador de nuestra cultura (en Suplemento del *Diario*, el periódico más reaccionario de Cuba) y a otros escritores que usaron las páginas de *Avance* y *Bohemia*.

sión con una mezcla agri dulce que era atrición y presentimiento y, por esto, todo quedó un poco desvaído en el mar de fondo de la realidad vinculado en la hondura. Aquella vida sin sosiego y con hambre impidió el gran cuadro de proporciones mayores. Había que castigar el medio destrozando casi el poema, dándole al cuadro el exabrupto que a veces lo quebraba pero que le permitía, así y todo, recoger un tiempo que era de bohemia, inquietud y pasión. El crítico, como recomendaba Ramón Gómez de la Serna, tiene que conocer estas cosas, enfocar, para comprender por qué algunos cuadros son "pequeños", con infractuosidades, que no alcanzan la categoría de obras maestras. Así eran muchas de las piezas pictóricas producidas pero aquellos pintores, en aquella época, pusieron el frenesí de la sinceridad y del pensamiento que clamaba por una libertad de la que carecían. Y ahí están esos "cuadritos" ilustrando y cobrando vida en estos momentos. Lo que hay en esas telas es presentimiento y no ocultan su sobrevivencia. Fueron pintados para que otros pusieran en ellos los ojos y comprendieran el camino de las búsquedas. Yo oí a Diego Rivera, mirando con sus ojos saltones y tristes una acuarela de Carlos Enríquez, decir

con sencillez: "Yo nunca haré una así." Y, tan buenas eran que están allí, permitiendo que el tiempo pase por ellas.

Cierto que mediante el arte y la cultura nuestros artistas trataban de librarse del mundo contemporáneo y que defendiendo su individualidad acabaron por convertirse en seres solitarios dispuestos a permanecer "puros" y "sin contagio" con un medio corrompido y abyecto. Esto, no cabe duda, lo alcanzaron, pero era, en sí, una forma de evasión no precisamente cubana pues se enseñoreaba en el mundo entero. La "ley del valor-mercancía" no es ya un reflejo de relaciones productivas sino que es un hecho cerrado por la superestructura que impuso un arte en el cual el *marchand* trata de educar tanto a los artistas como al público, lo que ha venido produciéndose desde muchísimos años atrás. Los rebeldes fueron "castigados" o extinguidos, aislados por la poderosa maquinaria y sólo los de genio muy excepcional pudieron crear su propia obra con todas sus rebeldías y monstruosidades aunque naturalmente (y todos lo sabemos) no apartándose mucho de sus "protectores". De los pintores de nuestra década del 40 al 50 muchos han tenido éxito. De una forma u otra han vivido de su arte. Han alcanzado un reconocimiento universal (Lam, Amelia Peláez, Víctor Manuel, Luis Martínez Pedro, Mario Carreño, Abela, Ponce, Carlos Enríquez) pero casi todos han muerto en la pobreza y, algunos, en las más dramáticas condiciones de miseria: Ponce.

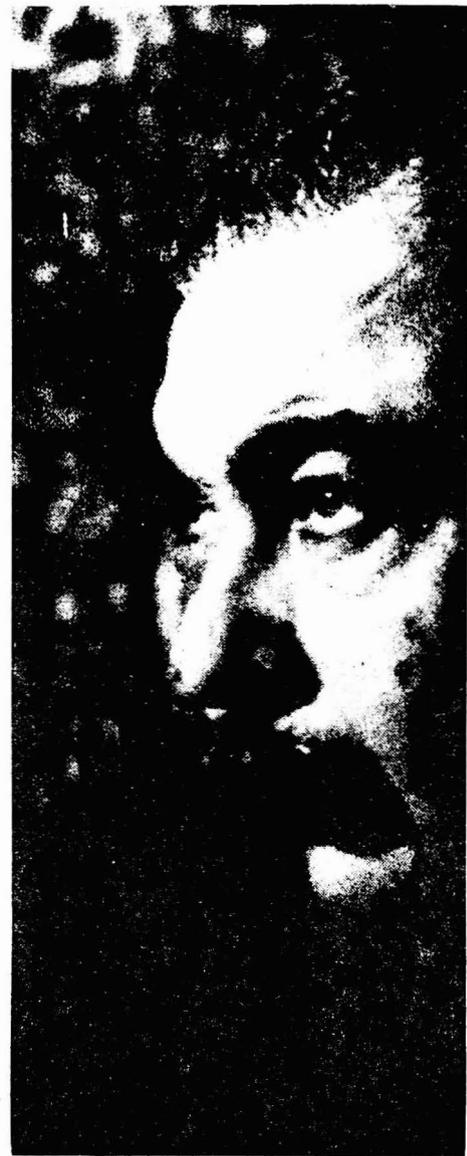
No obstante nuestro exiguo patrimonio artístico colonial, en nuestro país existe una pequeña tradición y en las entrañas de la vida nacional se ha producido una carga explosiva que debe dar sus frutos. Cabe preguntarse, las actuales obras ¿han logrado superar las producidas en aquel momento en La Habana? ¿Quién está satisfecho del estado actual de nuestra pintura? Si se exceptúan a los pintores mayores —que ya tienen su obra concluida— encontramos que el campo está en espera de nuevos riegos, nuevas simientes y nuevas cosechas. Hay una gran promoción de jóvenes dedicados al estudio y la creación pero hay que descubrir el nuevo lenguaje. Hay que decir la palabra inédita pues es imposible negar que se está cayendo en los métodos convencionales sugeridos por la misma sociedad que agoniza; las llamadas "innovaciones" no son tales y se están copiando servilmente los modelos que se consideran ya muy superados en otros países. Lo que clarea en la atmósfera se pasa por alto y el problema se ha reducido —como apuntó el Comandante Ernesto Guevara— a una "apropiación" del presente socialista o a una "crítica", ya demasiado repetida, del pasado inmediato cuando no a una idealización del guajiro de nuestros campos, del obrero de nuestras fábricas o de las escenas cotidianas, cosas

éstas que "apuntó", con garra genial, Rafael Blanco allá por la segunda década del siglo que vivimos.

A través de las obras del presente ¿quién "descubre" que el hombre importa más y que tiene que ser expresivo del pueblo a que pertenece? ¿Es que acaso no advertimos que está llevándose a cabo una transformación radical, un creciente esfuerzo por llenar verdades fundamentales que han quedado desiertas al liquidarse la vieja sociedad? ¿Es que nuestros artistas no perciben los sacrificios del pueblo, su resistencia y afán por hacer suyos el bienestar y la riqueza? Es necesario recrear la expresión no retrocediendo y sí universalizando y anexando valores. La joven pintura, la del momento actual, a riesgo de quedar en nada quiere llegar a más de lo que en realidad es, pero los azares del talento (el conocimiento, la abnegación, la seducción de nuevos dominios) sólo alcanzará a aquellos que logren multiplicar, nutrir y desarrollar las nuevas imágenes y, en tal sentido, los artistas tendrán que aceptar el reto: o avanzan resueltamente por caminos inexplorados y de conquista o caerán en terreno áspero y cansado.



Mariano Rodríguez



René Portocarrero

FONDO DE CULTURA ECONOMICA



ALGUNAS NOVEDADES

- Fernández, Sergio / *Retratos del fuego y la ceniza*
314 pp. \$ 35.00
- Lévi-Strauss, Clude / *Mitológicas I [Lo crudo y lo cocido]*
398 pp. \$ 50.00
- Barlow, Michel / *El pensamiento de Bergson*
Breviario 202. 152 pp. \$ 20.00
- Coser, Lewis, A. / *Hombres de ideas*
380 pp. \$ 70.00
- Lewis, W. Arthur / *Teoría de la planificación económica*
388 pp. \$ 50.00
- Rose, Juan Gonzalo / *Hallazgos y extravíos*
132 pp. \$ 35.00
- Cassirer, Ernest / *Kant, vida y doctrina*
Breviario 201. 500 pp. \$ 35.00
- Silva Castro, Raúl / *Estampas y ensayos*
200 pp. \$ 30.00

DE VENTA EN EL FONDO DE CULTURA ECONOMICA, AV.
UNIVERSIDAD 975, MEXICO 12, D. F. Y EN TODAS LAS
BUENAS LIBRERIAS.

SOLICITE UN REPRESENTANTE AL TEL. 24-43-76.

Ediciones ERA

Novedades



Fernando Benítez

Los indios de México

Tomo I / Segunda edición
\$ 130.00

Tomo II

Los huicholes

\$ 140.00

De venta en las buenas librerías

Distribución exclusiva

Ediciones Era, S. A.

Avena 102

México 13, D. F.



**Mejores
libros**

ASI NACIO ISRAEL

único libro sobre la batalla
legal del pueblo antiguo en
el país nuevo, por Jorge García
Granados.

YO TAMBIEN SOY AMERICA

versos de protesta de
Langston Hughes
versión de Herminio Ahumada
presentación de Andrés Henestrosa

ULTIMO SOL

la novela más discutida del año de un
valor joven:
Manuel Echeverría

Y ahora...

ASESINATOS POLITICOS

apasionante historia del magnicidio
por Francisco Marín Cañas, con capítulos
y fotos especiales sobre Luther
King y los Kennedy.

ROMULO GALLEGOS

su mejor novela: su propia vida, narrada
por Juan Liscano, con selección de
obras principales.