

revista de la

universidad de méxico

julio de 1978

20.00 pesos

jean genet:

el teatro

en el

cementerio

sergio

fernández:

el soneto

sin el soneto

la múltiple vocación

de nancy cárdenas

poesía de

thelma nava

y silva acevedo

narrativa de beatriz

espejo y raúl

casamadrid

crítica de

cine, música,

artes visuales

y televisión

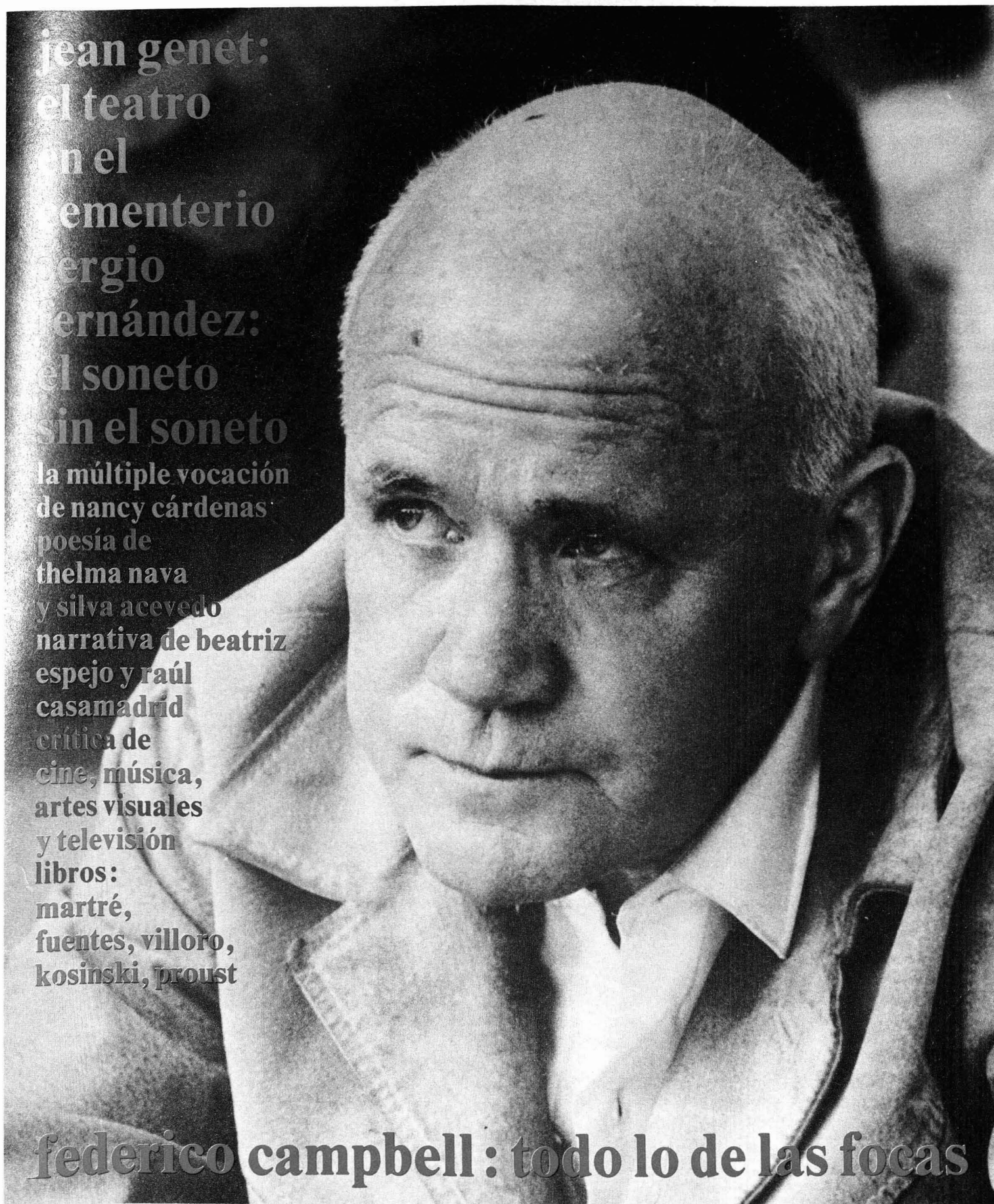
libros:

martré,

fuentes, villoro,

kosinski, proust

federico campbell: todo lo de las focas



Sumario Volumen XXXII, número 11, julio de 1978

Sergio Fernández

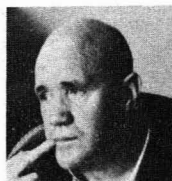
El soneto sin el soneto, 1

Manuel Silva Acevedo

La daga ensangrentada, 7

Jean Genet

La extraña palabra, 9



Beatriz Espejo

El cofre, 14

Andrés de Luna y Olga Cáceres

Nancy Cárdenas: una multiple vocación, 17

Jaime Valdivieso

Nuestra herencia de Proust o la desconfianza de la mirada, 20

I Federico Campbell:

Todo lo de las focas

Raúl Casamadrid

Juegos de salón

Por un lamentable descuido, en la entrega del mes pasado, no anotamos que la traducción de "Las dos verdades", de E.M. Cioran, fue realizada por Esther Seligson.

.....
Clásicos de la crítica/crítica de los clásicos

Jean Paul Sartre

Las sirvientas, 26



Disparatario

El espíritu en fuera-de-lugar, 34

Artes Plásticas

¿Para qué criticar?, 35

Cine

Duras en la pantalla, 36

Multimedia

La televisión: una legitimación diferida, 38

Música

Concepto por concepto, teoría por teoría, 39

LIBROS

Martré: el derrotismo ilustrado, 40 / Carlos

Fuentes: las cabezas de lo híbrido, 41 / Razón,

locura y sociedad, 43 / Juan Villoro: *El*

mariscal de campo, 44 / Kosinski, el héroe

de sí mismo, 45

Thelma Nava

Para quien pretenda conocer a un poeta, (3a. de forros)

Portada: fotografía de Jason Lauré

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General Académico: Dr. Fernando Pérez Correa

Revista de la Universidad de México

Órgano de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Hugo Gutiérrez Vega

Consejo de Redacción:

Fernando Curiel, Andrés de Luna, Gerardo Estrada, Margo Glantz, Hugo Gutiérrez Vega, Francisco

Hinojosa, Eduardo Lizalde, Armando Pereira, Guillermo Sheridan, Rafael Vargas

Jefe de redacción: Guillermo Sheridan / Asistente: Rafael Vargas

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso

Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 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 oct. del mismo año

Precio del ejemplar: \$ 20.00

Suscripción anual: \$ 200.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: Pedro Parra Reynoso

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT

El soneto sin el soneto

A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz

Me constriño en este escrito a un solo soneto de la serie "De amor y discreción" de Sor Juana, como si hubiera perdido de vista los demás. Esto sólo es verdad en cierto sentido porque algunas de las observaciones anotadas aquí provienen de una lectura conjunta. Únicamente así fue posible que me diera cuenta de algunos problemas que, si no se revelan con claridad teniendo como horizonte todos los sonetos, menos aún solicitando el alivio a uno solo. Así pues se trata de abrir brecha. Nadie ignora que Sor Juana es un engañosísimo escritor que colocará aquí lo que allí borrará; que asegurará en un verso lo que negará o pondrá en tela de juicio más adelante, en otro lado de su producción poética. Quiero por tanto que el lector considere estas notas sólo como aproximaciones: lo son porque las conclusiones a las que aquí se llega son remendables en la medida en que se haga el resto del estudio de los otros sonetos; remendables, también, porque es fácil arrepentirse de las propias propuestas. Válido en cambio en cuanto a que, palabra por palabra, me ciño a lo que Sor Juana en este caso considera cierto por más que su verdad sea móvil como caleidoscopio; sorprendente y prismática. En estos sonetos no hay más lógica que la emotiva, o sea que, de hecho, no existe ninguna. Lo que nos llega —como con matemáticas— es la inteligencia rectora no del narrador sino del escritor y que permite, claro, sacar consideraciones importan-

tes a propósito de un viejo código de amor que en Sor Juana halla recreo pues, entre burlas y veras, se apoya en él para decir o callar lo que callar o decir desea. Por eso me preguntaré, para abrir plaza, por la identidad del *narrador* y del *destinatario*, pues lo que salta a la vista, de manera muy obvia, es que tanto uno como otro lo son *imprecisos*. En efecto, quien narra ¿es un hombre o una mujer? No lo sabemos. Quien recibe el mensaje —este "mi bien" al que se refieren los versos 1 y 9— ¿es una mujer o un hombre? Lo ignoramos también. La pléyade de interrogantes se hará presente en la medida en que el lector recorra los sonetos, cada uno con problemas distintos que acentúan, si cabe, la imprecisión. Pero como ya dije que por lo pronto no es el caso acercarse a una pluralidad, regreso al "mi bien" que nos ocupa concretamente; regreso, digo, al apócope del adjetivo posesivo que, según el diccionario, "antecede al sustantivo considerado como última perfección de todas las cosas y que por lo mismo se ofrece como un fin propio de las mismas y mueve especialmente a la voluntad da su amor y consecución". El bien absoluto en sí mismo, identificado con el Creador; este "mi bien" concuerda (por elipsis de los pronombres personales *él* y *ella*) con el narrador no precisado, quien por ello mismo no tiene catalogación sexual ninguna, pero que se halla cargado de sexualidad. Ahora bien, el soneto 164

te hablaba,
acciones via
persuadía,
deseaba.

¹ Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
² como en tu rostro y tus acciones via
³ que con palabras no te persuadía,
⁴ que el corazón me vieses deseaba.

⁵ Y Amor, que mis intentos ayudaba,
⁶ venció lo que imposible parecía,
⁷ pues entre el llanto que el dolor vertía,
⁸ el corazón deshecho destilaba.

⁹ Baste ya de rigores, mi bien, baste,
¹⁰ no te atormenten más celos tiranos,
¹¹ ni el vil recelo tu quietud contraste

¹² con sombras necias, con indicios vanos:
¹³ pues ya en líquido humor viste y tocaste
¹⁴ mi corazón deshecho entre tus manos.

puede reducirse a una acción amorosa: el narrador se dirige al ser amado para suplicarle y ordenarle al propio tiempo ("Baste ya de rigores, mi bien, baste") que no lo atormente (o la atormente) ni sea atormentado con sus celos. Y puesto que no son suficientes las palabras, tanto las que se dijeron los amantes ("Esta tarde" o sea la calidad extra-textual) cuanto, posiblemente, tampoco las de la realidad literaria, acude el narrador a la muestra de su intimidad: el corazón, que, de atisbarse, llora. El poema menciona un momento "real" que abriga una conversación a la que se hace referencia al iniciarse al verso 1: "Esta tarde". Todo lo ocurrido pasó *esa misma tarde* por lo cual el lector puede deducir que quien escribe lo hace en el crepúsculo o en la noche porque la sociedad de tales horas lo lleva a analizar el acontecimiento, la querella misma de amor. Y este análisis se remite a dos líneas de observación marcadas por el adverbio de tiempo "cuando" (línea final del primer verso), cuyo antecedente lo es el sustantivo temporal "tarde". El consecuente es un verbo transitivo, en copretérito, para indicar una acción dolientemente prolongada, directa: "hablaba". El pronombre personal "te" (acusativo o dativo según el caso), que precede a un verbo de contundente acción, denota un movimiento absoluto: te hablaba a ti, a nadie más. Por ello es, además de la palabra que contiene la concretización real, externa,

de la conversación (de otro modo la reflexión sería monológica y no extrovertida) además, digo, el "te" está cargado de significación pasional: indica el tuteo, la aproximación emotiva; da, además, el tiempo extra-relato: se trata de una relación establecida entre los amantes. En suma, el "te" se refiere a una situación si no añeja sí cálida que protege y da cabida a la *sinceridad* erótica contenida en el soneto entero.

El primer cuarteto (en endecasílabos enfáticos: acentos en la, 6a y 10a) de hecho da lugar a un pensamiento circular; lo que se infiere es que las acciones de los amantes van por caminos diferentes que no dejan, no, de recordarnos a Góngora:

¡Oh cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra!

Por ello la comunicación queda incumplida. Es necesario, pues, no hablar: referirse a una intimidad, la de la "mística" del sentimiento cuyo centro es en este caso el corazón: *deseaba que me vieses*, reza el sentido de esta conclusión, en Sor Juana, más que desgarradora, confesional. Las circunstancias favorecen, por lo demás, el propósito. Amor ayuda al o a la amante quien, nada sorpresivamente, llora por ello, claro, esa misma tarde, única, en que se consuma el incidente. ¿No es esta la mejor prueba de su dolor? Pero aquí hay un código convencional que ya analizaremos. Por lo pronto se sabe, por este

ayudaba, parecía, el dolor vertía, destilaba.

cuarteto, de la tensión ocurrida “Esta tarde” que puede ser en el interior de una casa, o en el parque, o en el cuarto que me presta una amiga: esta tarde, a escondidas o por allí, en algún lugar del vecindario. La cita, ya cumplida, es pues el motor circunstancial, el lugar del movimiento afectivo. Puede considerarse, en última instancia, el sitio propulsor del soneto en tanto acción de amor.

Si vuelvo al adverbio temporal “cuando” (que equivale a mientras) es utilizado en relación a dos acciones complementarias y diversas: como primera encontramos 1. *la referencial*: el amante está junto a la amada. Denota, naturalmente, una acción física: los amantes se ven, se oyen, acaso hasta se tocan. Hablan, en suma. Uno, reclamante; el otro, receptivo. Uno, activo, tal vez iracundo; el otro pasivo, sorprendido tal vez; triste. 2. *La segunda acción, interna*, a la que podría denominarse, no sin riesgos, “psicológica”, consiste en que, mientras el amante intenta —en vano— convencer, hay una introspección pues se sume en sí mismo: “cuando te hablaba”... yo, esta misma tarde que acaba de pasar, deseaba que me vieras el corazón. Ambas acciones se ligan por la conjunción temporal “como” que, al inicio del verso 2 no sólo une a las acciones mencionadas anteriormente sino que relaciona al problema erótico con el de toda comunicación en general. En el soneto, claro, uno parece provenir del

otro; la fórmula sería la siguiente: porque te amo, justamente por ello, no me puedo comunicar. Esta conjunción es la piedra donde descansa, por así decirlo, el equilibrio del cuarteto desde un punto de vista de su arquitectura interior. La malhadada ley del consonante a la que Quevedo se refiere en un conocido soneto burlesco; ley que obliga a quien la ejercita a decir lo que no desea (una mujer honesta se convierte, por ejemplo, en puta) hace posible esta condensación en el registro a b b a y marca uno de los problemas a perseguir por mí: la lucha entre la sinceridad sentimental y la retórica; entre la autenticidad de vida y el vicio verbal.

El segundo cuarteto (endecasílabos enfáticos, o sea en 2a, 6a y 10a), se liga al primero con la copulativa “y” a manera de sinalefa que rompe el hiato; se trata de una férrea armazón que lleva a la cúspide una de las dos acciones anteriores, la denominada psicológica. Ayudado por el Dios Amor, presionado por él en su intento de triunfo, se llega a lo que en principio pareciera imposible: el dios, al vencer la resistencia del corazón a mostrarse herido (nótese que el corazón tiene una voluntad propia, independiente de la del ser amado en su conjunto) logra obligarlo a llorar. De esta manera, al mostrar su verdad, se llegará a la meta, extra-poética, de la relación amorosa: reencontrar la paz en el amor. Pero los versos 7 y 8 de este cuarteto, en relación a

la retórica de la rima, me ofrecen oscuridad, la proveniente, acaso, de su concepción barroca de la vida. ¿Qué se quiere decir con ellos? Hay varias posibilidades: "pues entre el llanto, que el dolor vertía" deshecho se destilaba el corazón. Para entender el verso es necesario saber la acepción de destilar, que es "correr lo líquido gota a gota, filtrar, evaporar la parte volátil de una sustancia y reducirla luego a líquida por medio del frío". Ahora bien, notemos que el narrador ha dicho "entre" (inter), palabra que es sin duda utilizada para alcanzar dos sílabas, pero en realidad debe leerse por *en*: ¿en medio —me pregunto— de un lago de llanto? La primera preposición denota situación o estado en medio de dos o más personas o cosas: entre tú y yo; entre Roma y Venecia, etc., pero aquí ¿entre qué y qué oscila el corazón? No parece ser propio el uso, pues el último (el dolor) da lugar al primero (el llanto), o sea que no son simultáneos. *En* en cambio —que expresa en general idea de reposo, a diferencia de la preposición *a*, que se emplea ordinariamente para las relaciones de movimiento— *en* digo, denota el lugar o el tiempo en que se determina una acción: *en el llanto*, o sea: sucedió en el momento de llorar; a tiempo de llorar. O rompí a llorar en el momento en que... Pero como llanto implica acción, fácil es deducir el cambio a *entre*, disparatada sintácticamente pero

asimilada al verso por haber, naturalmente, una licencia poética.

Hay una segunda opción: la palabra llanto (así, en singular) se da por su plural llantos, los llantos, o ambos llantos, en cuyo caso puede leerse algo así como el corazón destilaba entre ambos llantos; en medio de dos bloques o cortinas de llanto que manan de los ojos, etc. El corazón —epifoco de dolor y llanto él mismo— está nimbado por el llanto, al propio tiempo. Ahora bien, "entre", por ser una palabra que da lugar a varias interpretaciones, está en fuga, como esos seres de Proust que jamás nos pertenecerán. No podemos aprehender su significado semántico, aunque sí su más profundo espectro sentimental. Por lo demás en esta fase interpretativa (el corazón como centro de dolor y llanto él mismo) queda implicada en cierto modo la anterior: el corazón que se destila a sí mismo. En efecto, convertido todo él en líquido, corre gota a gota, en el martirio de una alquimia que consiste en decir que el llanto no es otra cosa que sangre del corazón, metáfora típicamente barroca, nada singular y que por eso la monja no utiliza.

Existe, sin embargo, una última posibilidad que es, por ser la más sencilla, la más improbable. Es la siguiente: deshecho por la incomprensión, el corazón destila llanto, vertido por el dolor. El verbo verter, que corre parejas, en apariencia, al verbo destilar, tiene además una significación distinta, oculta y rica. No sólo es la acción de correr un líquido por una pendiente (el dolor, como un caprichoso Acudador celeste, vierte el llanto, etc.) sino que se refiere también a la acción de emitir algo (sensible que no conceptualmente, en este caso); algo, digo, con la intención de sugerir lo desagradable, lo que hiere, confunde, molesta o emponzoña. O sea: el dolor —desagradable en cuanto él mismo— no puede sino derramar lo desagradable en sana acción de purificar el sentimiento.

Hasta ahora hemos visto cómo las dos acciones mencionadas se cierran al finalizar el segundo cuarteto. Por medio de la pequeña frase inicial "Esta tarde"; por medio del vehículo que es, se nos ha mostrado un malentendido en la intimidad de los amantes. Me refiero a la placa de radiografía que hace posible el milagro que sólo la poesía puede hacer: comunicar una experiencia ajena, sellada, la del propio corazón cuando está enamorado. Pero el poema presenta aquí un corte profundo o sea que podría, de hecho, truncarse sin herir el concepto. Pero, amén de que se deben crear dos tercetos más, la experiencia inicial saca partido y da un fruto: la lección no es moral, aunque lo pareciera, pues en el consejo de no albergar celos, máximo daño del afecto, hay sustratos más importantes. Y en la paradójica fórmula súplica-orden ("Baste ya de rigores, mi bien, baste") se entroniza y anticipa el sacrificio que habrá de presentarse en los dos últimos versos del soneto:

**en, basta,
tiranos,
contraste**

indicios vanos: viste y tocaste tus manos.

"pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos."

Los celos deben pues abolirse por razones no éticas, qué va, sino eróticas. De lo contrario la unión sentimental se envenena o deshace. Pero al aparecer la disyuntiva que implica que o se acaba con el rigor de los celos o se destroza el corazón, queda el consejo dictado por la sabiduría (fórmula c d c en endecasílabos dactílicos con enfáticos) que enlaza ambos tercetos:

"no te atormenten más celos tiranos
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos."

que, aplicado el recelo de amor, nos conduce a uno de los laberintos barrocos: la definición de lo impreciso y lo impreciso de la definición. Como ambos adjetivos en el último verso citado (o sea el 12 del conjunto) son sintéticos (los indicios son vanos por ser el resultado de una investigación; las sombras son necias por síntesis global de un proceso: toda sombra, la que sea, resulta necia cuando es producida por un recelo) estos versos nos arrastran al último punto de énfasis lírico que tiene el soneto, ya que el primero estaría contenido en las acciones antes mencionadas; nos llevan, digo, al énfasis en este caso previo a la dramática solución contenida en los versos 13 y 14 del poema.

Ahora bien, nótese que los dos cuartetos y los dos tercetos (ligados si se desea con una sintaxis invertebrada, pero unidos drásticamente en su relación conceptual de causa a efecto) tienen un ordenamiento tradicional: el primer cuarteto es al segundo lo que el primer terceto es al último. Y si la simetría renacentista asoma desde tales ángulos, en cambio se quiebra no sólo con la impredecible dualidad quietud-recelo (en permanente dinamismo y lucha) sino con las palabras en fuga, que se hacen presentes también en todos los demás sonetos. Los otros versos, al continuar, que no completar las acciones del poema, entregan, en los dos cuartetos, un cuadro moral del amante —de cualquier amante—; en los dos tercetos, en cambio, una determinada enseñanza de amor.

Por lo demás el soneto tiene, en cuanto al funcionamiento de la rima, una gran dosis de convencionalidad. Los verbos finales en copretérito, de sílabas fuertes —que le dan al soneto un acento viril—, amén de las rimas cdcddc (tres verbos y tres sustantivos) indican el constreñimiento mencionado. No es nada nuevo decir que es el reto que toma el poeta para vencer dificultades de orden técnico y así alcanzar los climas deseados. A veces, sin embargo, la "industria" (para utilizar un vocablo que Sor Juana prefiere) no logra ocultarse. Por ejemplo, la translación "líquido humor", en el verso

13 —ríspida metáfora común al gusto de la época— de hecho se impone, así como también el código de amor, de origen provenzal y petrarquesco (celos = rigores, torturas, tiranía, recelo, sombra, necedad, ofuscaciones; Amor = quietud pero ¡cuidado! también Amor = quietud en lucha con celos o sea Amor + quietud=celos); todo ello debe ser respetado como norma y, al propio tiempo, trascendido por el poeta. La batalla se establece entre el caneavá retórico que todo soneto posee y la forma de singularización que arrasa a la postre con él, de suerte que la técnica existe, valga la expresión, sin estar, sin pesar; no agravia en nada la organizada inquietud del poema. Lo mismo ocurriría con una estatua de Donatello, en otros terrenos. Los endecasílabos son, en este caso, el vehículo apropiado para conseguir un ritmo que, si en lo externo se rige por la acentuación silábica, de fondo no es otra cosa que la armonía —el Tao de la cultura china arcaica— del Universo. Si un poema la logra es arte; y si lo es no contraría el sentido de la existencia; al contrario, metido en su corriente, se enriquece. Si no fuera así entonces la rima —enemiga tantas veces del ritmo— se apodera del campo de batalla y gana una partida que siempre debe de perder. El ritmo es un recurrir de energía que va, en el soneto analizado, desde un esfuerzo inicial de convencimiento erótico (“cuando te hablaba”... yo... a ti... “Esta tarde”), melan-

cólico y defensivo y no en pocos momentos con un tono claramente desmayado (“mi corazón deshecho entre tus manos”); va, digo, hasta el intento, milagroso si llevado a cabo, de proporcionar al lector y al amante, aquí unidos en una forma de meta-lectura, la experiencia sellada a la que se entrega el corazón en los versos 13 y 14 del poema. Ahora bien, lo peculiar del entrecruzamiento de acciones consiste en que se cumple gracias a la proposición habida en el verso 3, “que con palabras no te persuadía” proposición que lanza el narrador amante a olvidarse de la palabra (hablada en cuanto referente: “Esta tarde”; escrita en cuanto reflexión posterior: nivel del verso en sí, categoría que en el soneto no está mencionada ya que el narrador no dice *te escribo estos versos*, etc.); por ello lo presiona a la consecución “mística” a través de un acto sui-generis: atrapar una comunicación por medio del silencio. Como se trata, sin embargo, de alcanzar tal meta por medio nada menos que de la palabra misma —que habita el poema de una manera especial, para el lector y no para el narrador— resulta, por ello, que el soneto se halla, ante nosotros, bajo dos formas de existencia: la “real”, que leemos, y la virtual, que se nos da como resultado de una conversación que los amantes tienen después de una experiencia como la que ocurrió “Esta tarde” en la que por no decir el narrador *escribe un soneto* no tenemos, en cuanto atisbadores indiscretos —que no en cuanto lectores— saber que lo ha hecho. Debido a esta maquinación, no perceptible a simple vista, pueden, claro, acaecer dos cosas: o asistimos a la conversación ajena como si, ya lo dije, la atisbáramos sin licencia alguna o, conseguida la experiencia mística nosotros, en cuanto lector, nos convertimos en la pareja en sí, destinador y destinatario de amor al propio tiempo. Para llegar a esto obviamente tiene que trascenderse la retórica con la cual se entabla la contienda. El llanto de amor, parece decirnos la convencionalidad social, generalmente, se toma en serio; si la trascendemos sabemos en cambio que puede ser vacío.

La propuesta poética es convertir ese hueco ritual en algo vivo; llenarlo de contenidos emocionales vigentes. La palabra borrada, tachada; la palabra que, por no “persuadir” desaparece del plano real, o sea el escrito, es, en este caso lo que da una singularidad al soneto. También, claro, se la dan por una parte al narrador incierto, la proposición “entre de dudosa significación semántica y las dualidades amante-narrador y amantes-lector. También, obviamente, el ritmo conseguido que, se quiera o no, es a través de la palabra misma pero que flota sobre ella. Tal es lo que convierte a la conversación de los amantes en un diálogo *per se*, sin palabras; es el soneto que se despoja de sí mismo: es el soneto sin el soneto.

San Angel,
noviembre de 1976

n, cuando
y tus
o te
vieses

Manuel Silva Acevedo

La daga ensangrentada

Silva Acevedo nació en Santiago de Chile en 1942. En 1967, a raíz de la publicación de su obra Perturbaciones, se situó en un lugar destacado dentro de las más joven poesía chilena. Desgarrado, vertical, iconoclasta, ahora sorprende con sus dos últimos libros publicados en Chile: Lobos

y ovejas (1976) y Mester de bastardía (1977). La realidad, abominable, es cuestionada a través de un lenguaje audaz y libérrimo, imposible de domesticar.

H. Lavín Cerda

EL ARBOL DE NERUDA

En la espesura interrogan al estornino
La rosa luce su horrible calavera
A la fuerza hacen cantar al jilguero
Aquí yace una amapola acribillada
La loica ensangrentada se precipita a
tierra

Con poderosos reflectores
revisan el follaje nerudiano
y el Arbol de Neruda estalla en llamas

QUE ME IMPORTAN LOS TIEMPOS VENIDEROS

Qué me importan los tiempos venideros
Ni tú ni yo estaremos para verlo y
contarlo
Qué me importan los tiempos venideros

XV

Pasa el rebaño en fila funeraria
y atraviesa el pueblo con su fuente
Pasa el rebaño y pasa en seguimiento
de la oveja mayor, la más borrega
Pasa el rebaño en procesión sombría
y tras la huella los lobos cancerberos
van dejando un reguero de saliva
un rastro de sangre y poluciones
Pasa el rebaño y pasa por el puente
Pasan los vagabundos y los trenes
Pasa la loba amarga con sus tetas
Pasa el rebaño y pasa lentamente
Pasa la loba vieja, la más vieja
Pasa la oveja negra a guarecerse
Pasa la noche eterna, nunca aclara
Pasa el rebaño y bala hasta perderse

SUEÑO

Anoche soñé con una mujer a la que amé
Un autobús aplastó un sombrero tirado
en la calzada

Una turba me cercó
Fui sometido a un brutal interrogatorio
Entonces saqué de entre mis ropas
una daga ensangrentada
y me entregué sin oponer resistencia.

ABEL

Soy autor de un crimen perfecto
No tengo quijada de burro que esconder
No usé arma de ninguna especie
Todo mi cuerpo se convirtió en un arma
certera
infalible, espíritu santo
Todo mi cuerpo se convirtió en la Espada
Real
para entrar en ese cuerpo pálido
a cuyos pies caía la túnica luminosamente
Me convertí en daga ante la ligera
pendiente
de su cuello, garza manchada de escarlata
Y cuando fue mío su nudo cordial
su parte vulnerable
la sumergí en su propia sangre.

FERIA

En estos versos me exhibo de cuerpo entero
Me muestro como el cobarde que soy
Levanto bandera blanca
Me pongo manos arriba
Pasen señores a ver
al poeta que aspira algodones empapados
en éter.

PAREJA HUMANA

Al hombre le vuelan la cabeza con una
cimitarra
El hombre en cuatro pies busca su testa
La mujer llora por el hombre
El hombre llora con su propia cabeza
bajo el brazo
La mujer y el hombre decapitado se
abrazan se palpan
La mujer da de mamar a la cabeza de su
compañero
El cuerpo del hombre sin cabeza
se agita como la cola de un largarto
La multitud vocifera delirante
La mujer acuna la cabeza en su regazo
La fusta del empresario silba amenazante
La mujer y el hombre sin cabeza hacen
una venia
Y la luz los señala en el centro de la
pista.

ME APROXIMO A LA ESTACION DEL MEDIODIA

Me aproximo a la estación del mediodía
Al voluptuoso estío
que desprende el fruto de la rama
Al que consume y tiende los pastos
amarillos
Al que incendia los nidos y corolas
con relumbre infernal.
Me aproximo a la estación del mediodía
El panteonero echa una siesta
entre las cruces blancas
Tendré sumo cuidado en no sacarlo
de su liviano sueño
Procuraré no ser tomado torvamente
por esa mano aviesa
que se cierra en toda curvatura.

La extraña palabra...

La extraña palabra urbanismo, ya sea que provenga de un papa Urbano o de la ciudad, no se ocupará más, tal vez, de los muertos. Los vivos se desharán de los cadáveres, solapadamente o no, del mismo modo en que se desembaraza uno de un pensamiento vergonzoso. Mandándolos al horno crematorio, el mundo urbanizado se habrá deshecho de un gran apoyo teatral, y probablemente del teatro mismo. En lugar del cementerio, centro —posiblemente excéntrico— de la ciudad, tendrán ustedes mausoleos con chimenea, sin chimenea, con o sin humo, y los muertos, calcinados como panecillos calcinados, serán usados como abono en los kolkhozes o los kiboutzins, a suficiente distancia de la ciudad. En todo caso, si la cremación cobra un aspecto dramático —ya sea que un solo hombre sea solamente quemado y cocido vivo, ya sea que la Ciudad o el Estado quieran deshacerse, por así decirlo en bloque, de otra comunidad—, el crematorio, como el de Dachau, evocador de un muy posible futuro arquitectónicamente fuera del tiempo, tanto del futuro

como del pasado, chimenea incesantemente cuidada por equipos de limpieza cantando *lieders* alrededor de ese sexo erigido oblicuo de ladrillos rosas, o simplemente silbando melodías de Mozart, que mantengan también en servicio el hocico abierto de ese horno en el cual sobre unas rejas pueden ser introducidos hasta diez o doce cadáveres al mismo tiempo, entonces una cierta forma de teatro podrá subsistir, pero si en las ciudades los crematorios son escamoteados o reducidos al tamaño de una tienda de abarrotes, el teatro morirá. A los urbanistas futuros, les pediremos que instalen un cementerio en la ciudad, en el cual se seguirá enterrando muertos, o que prevean un mausoleo inquietante, de formas simples aunque imponentes; entonces, cerca de él, en suma bajo su sombra, o en medio de las tumbas, se edificará el teatro. ¿Se ve a dónde quiero llegar? El teatro estará situado lo más cerca posible, bajo la sombra verdaderamente tutelar del lugar en que se guarda a los muertos, o del único monumento que los digiere.

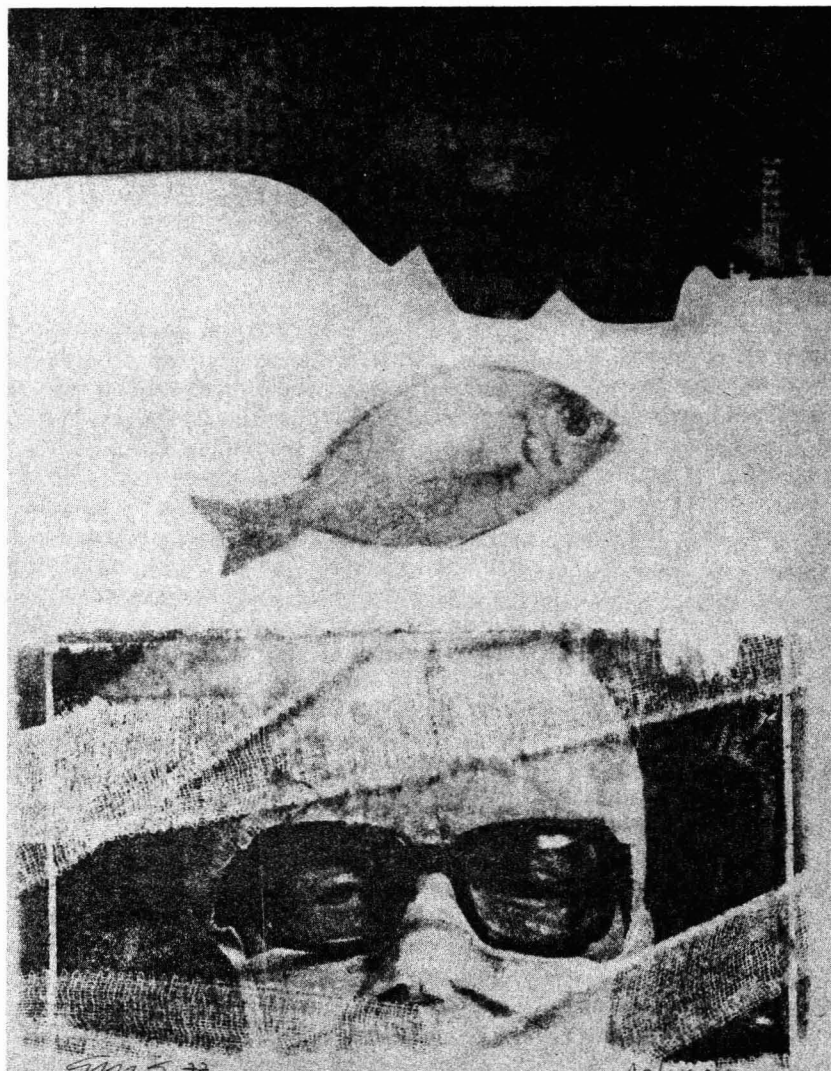
Les doy estos consejos sin demasiada solemnidad; sueño más bien, con el desenfado activo de un niño que conoce la importancia del teatro.

Entre otros, uno de los objetivos del teatro será hacernos escapar fuera del tiempo, llamado histórico pero que es teológico. Desde el principio del evento teatral, el tiempo que ha de transcurrir no pertenece a ningún calendario en lista. Queda fuera tanto de la era cristiana como de la era revolucionaria. Aun cuando el tiempo, llamado histórico —quiero decir el que transcurre a partir de un acontecimiento mítico y controvertido, también llamado Advenimiento—, no desaparezca completamente de la conciencia de los espectadores, otro tiempo, que cada espectador vive plenamente, transcurre entonces, el cual, al no tener ni principio ni fin, hace desaparecer las convenciones históricas requeridas por la vida social haciendo con ello desaparecer también las convenciones sociales, y no en beneficio de un desorden cualquiera, sino de una liberación —al quedar en suspenso el evento dramático, fuera del tiempo históricamente contado, suspendido sobre su propio tiempo dramático—, sino, digo, en beneficio de una liberación vertiginosa.

El Occidente cristiano, a fuerza de ardides, hace lo que puede por atrapar a todos los pueblos del mundo en una era que se originaría en la hipotética Encarnación. No es, pues, otra cosa que el “cuento del calendario”, lo que Occidente intenta hacerle tragar al mundo entero.

Atrapado en un tiempo nombrado, contado a partir de un suceso que no interesa más que a Occidente, el mundo podría muy bien, en caso de que aceptara este tiempo, acabar escondiéndolo al ritmo de celebraciones en las que estará involucrado el mundo entero.

Parece por lo tanto urgente el que se multipliquen los “Advenimientos” a partir de los cuales





otros calendarios, sin relación alguna con los que son impuestos, imperialistamente, puedan ser establecidos. Pienso aún que cualquier suceso, íntimo o público, debe engendrar una multitud de calendarios, de manera que la época cristiana sea hundida y junto con ella todo lo que implica ese tiempo medido a partir de la Muy Dudosa Natividad.

El teatro...
¿EL TEATRO?
EL TEATRO.

¿Hacia dónde ir? ¿Hacia qué forma? ¿Hacia el lugar teatral, el cual consta del espacio escénico y la sala?

El lugar. A un italiano que quería construir un teatro cuyos elementos fueran móviles y cuya arquitectura fuera cambiante, le respondí sin darle tiempo a terminar su frase que la arquitectura del teatro no ha sido descubierta aún, pero que debe ser fija, inmóvil, para que se la reconozca culpable: será juzgada por su forma. Es demasiado fácil confiarse a lo movetizo. Ir, si se quiere hacia lo perecedero, pero sólo después del acto irremisible por el cual nos juzgarán, o, si se quiere también, acto fijo que se juzga.

...

Porque no tengo —si acaso existen— los poderes espirituales para ello, no exijo que el lugar teatral sea escogido, luego de un esfuerzo de meditación, por un hombre o por una comunidad capaces de tal esfuerzo; será sin embargo necesario que el arquitecto descubra el sentido del teatro en el mundo, y que habiéndolo entendido, elabore su obra con una gravedad casi sacerdotal y sonriente. Si hiciera falta, que fuera sostenido, protegido durante su empresa, por un grupo de hombres que no sepan de arquitectura pero que sean capaces de una verdadera audacia en el esfuerzo de meditación, es decir de la risa por dentro.

...

Si aceptamos —provisionalmente— las nociones comunes de tiempo e historia, y admitimos con ello que el acto de pintar no es el mismo que fue antes de que se inventara la fotografía, es de creer que el teatro no permanecerá, después del cine y de la televisión, igual que fuera antes de ellos. Desde que se conoce el teatro, es como si, además de su función esencial, cada obra hubiera estado repleta de preocupaciones concernientes a la política, la religión, la moral, o cualquier cosa, la acción dramática convirtiéndose con ello en medio didáctico.

Tal vez —siempre diré tal vez porque soy un hombre y sólo uno— tal vez la televisión pueda más adelante cumplir una mejor función educativa: en-

tonces el teatro será vaciado, tal vez purificado de lo que lo estorbaba, y podrá tal vez resplandecer con su o sus únicas virtudes —que quedan aún por descubrir.

...

A no ser por unos cuantos cuadros —o fragmentos dentro de cuadros— escasos son los pintores anteriores al descubrimiento de la fotografía que nos hayan dejado el testimonio de una visión y de una pintura libres de toda preocupación en cuanto parecidos tontamente perceptibles. Sin osar realmente meterse —excepto Franz Hals (*Las regentes*)— con el rostro, los pintores que se han atrevido a ponerse a la vez al servicio del objeto pintado y de la pintura han usado como pretexto una flor o un vestido (Velázquez, Rembrandt, Goya). Es posible que, ante los resultados de la fotografía, los pintores hayan quedado confundidos. Luego se repusieron, descubrieron lo que era la pintura.

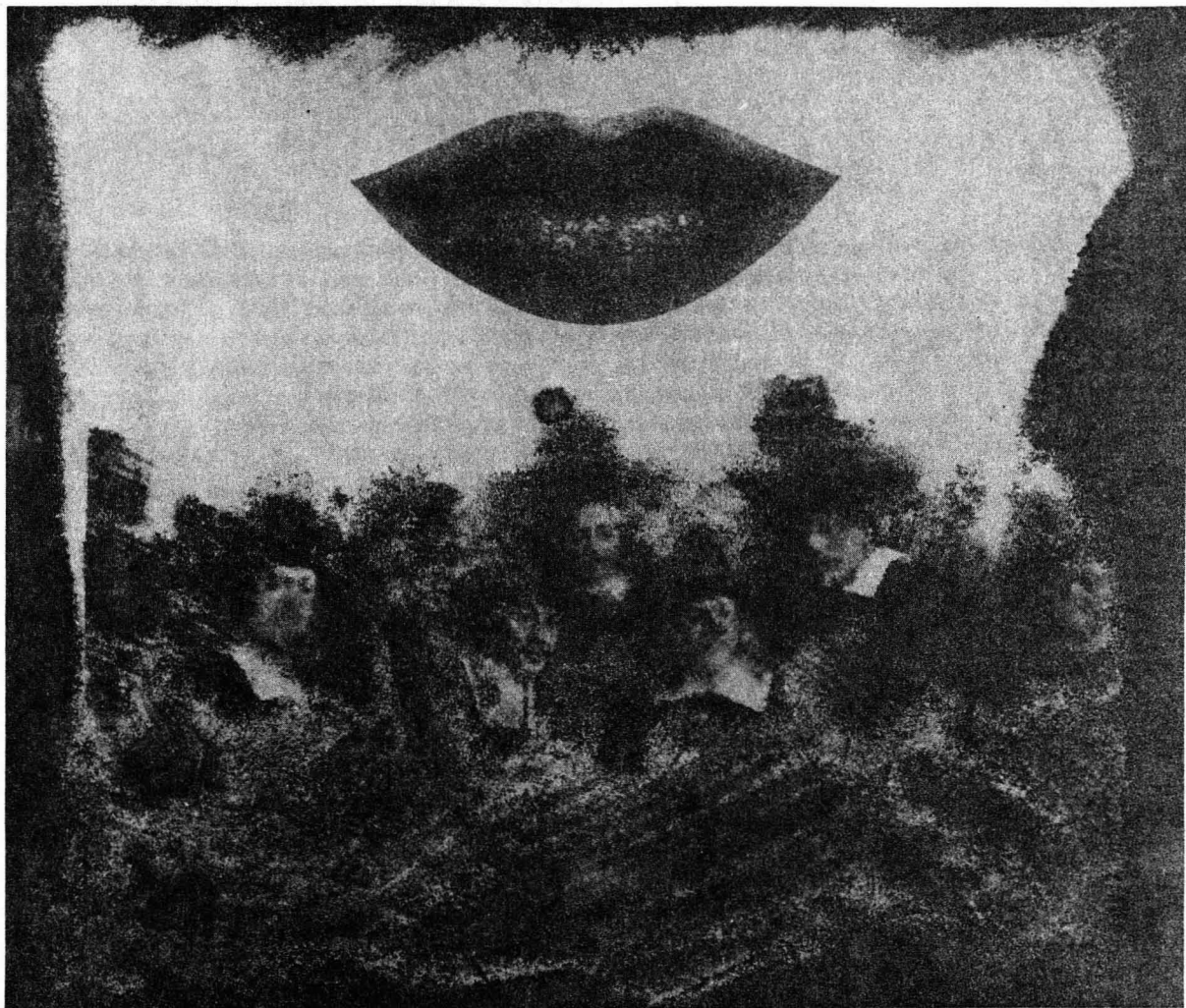
Del mismo modo, o de manera bastante similar, los dramaturgos quedaron confundidos ante lo que el cine y la televisión hicieron posible. Si aceptan ver —¿acaso se trata de verlo?— que el teatro no puede competir con recursos tan desmedidos —los de la T.V. y el cine—, los escritores de teatro descubrirán las virtudes propias del teatro las cuales no son tal vez, más que algo del orden del mito.

...

La política, la historia, las demostraciones psicológicas, aún la diversión vespertina deberán ceder su lugar a algo más... no sé cómo decirlo, pero tal vez más centelleante. Todo ese estiércol, esa bosta, serán evacuados. Se dará por entendido que las palabras un poco picantes no son ni estiércol ni bosta. Haré notar de paso que si esas palabras y las situaciones que suscitan son tan frecuentes en mi teatro es porque se las ha "olvidado" en la mayoría de las obras: palabras y situaciones llamadas groseras se apretujaron, se refugiaron en mí, en mi teatro, donde se les ofrecía derecho de asilo. Si mi teatro es maloliente es porque el otro huele bien.

El drama: es decir el acto teatral en el momento de su representación, ese acto teatral no puede ser cualquier cosa aunque puede hallar en cualquier cosa un pretexto. Me parece en efecto que cualquier suceso, visible o no, si se le aísla, quiero decir si está fragmentado dentro de lo continuo, puede servir, si es debidamente llevado, servir de pretexto o aun ser el punto de partida y de llegada del acto teatral, pero cuya quemadura, provocada por un fuego que no podrá apagarse mas que si arde con más fuerza aún, se haya hecho sentir en nosotros.

La política, las diversiones, la moral, etc., no tendrán nada que ver con nuestra preocupación. Si,



a pesar nuestro, se escabullen dentro del acto teatral, que se les dé caza hasta que toda huella sea borrada: son escorias con las que se puede hacer películas, T.V., tiras cómicas, fotonovelas —ah, y hay un cementerio de estas viejas carrocerías.

• • •

Pero en fin: ¿el drama? Si encuentra, en el autor, su fulgurante origen, es a él a quien corresponde captar ese relámpago y organizar, partiendo de una iluminación que muestra el vacío, una arquitectura verbal —es decir gramatical y ceremonial— que indique solapadamente que de ese vacío se desprende una apariencia que muestra el vacío.

• • •

Haremos notar, de paso, que la actitud de la oración cristiana, con los ojos y la cabeza agachados, no es favorable para la meditación. Es una actitud física que acarrea una actitud intelectual cerrada y sometida, que le corta las alas a la tentativa espiritual. Si se escoje esta postura, Dios puede llegar, descargársele a alguien sobre la nuca, y dejar en ella su marca, que podría permanecer largo tiempo. Es necesario, para meditar, descubrir una actitud abierta —no de desafío— pero no de abandono a Dios. Hay que andar con cuidado. Un poco

más de sumisión de lo que hace falta, y Dios le envía a uno la Gracia: y queda uno jodido.

• • •

En las ciudades actuales, el único lugar —y aún, por desgracia, en la periferia— en que se podría construir un teatro, es el cementerio. Esa elección le sentará tan bien al cementerio como al teatro. El arquitecto de teatro no podrá soportar las tontas construcciones en que las familias encierran a sus muertos.

Arrasar con las capillas. Tal vez conservar algunas ruinas: un pedazo de columna, un frontis, un ala de ángel, una urna rota, para indicar que una indignación vindicativa ha querido ese primer drama con el fin de que la vegetación, y tal vez también algo de hierba vivaz, nacidas en medio del conjunto de cuerpos en putrefacción, borren las formas del campo de los muertos. Si se reserva un lugar para el teatro, el público deberá pasar por caminos (para llegar y para irse) que pasen junto a las tumbas. Que se piense en lo que sería la salida de los espectadores, después del *Don Juan* de Mozart, yéndose por entre los muertos acostados bajo tierra, antes de volver a la vida profana. Ni las conversaciones ni el silencio serían iguales a los que se escuchan a la salida de un teatro parisino.

La muerte sería a la vez más cercana y más ligera; el teatro sería más grave.

Hay otros motivos. Son más sutiles. A ustedes les

toca descubrirlos en ustedes mismos, sin definirlos, sin nombrarlos.

• • •

El teatro monumental —cuyo estilo queda por encontrar— debe tener tanta importancia como la Corte de Justicia, como el monumento a los muertos, la Catedral, la Cámara de Diputados, la Escuela Militar, la sede del Gobierno, los lugares clandestinos del mercado negro o de la droga, como el Observatorio —y su función consiste en ser todo ello a la vez, pero no de cualquier manera: en un cementerio, o al lado del horno crematorio, con su chimenea erecta, oblicua y fálica.

• • •

No hablo de un cementerio muerto sino de uno vivo, es decir: no de uno en que no queden sino unas cuantas lápidas. Hablo de un cementerio en el que se siga cavando tumbas y enterrando a los muertos, hablo de un Crematorio en el que día y noche se cuezan cadáveres.

• • •

La página 4¹ les indicará cómo veo, esquemática y torpemente, la manera en que estaría hecha la distribución de un teatro nuevo. Cuando en ella hablo de un público privilegiado, se trata de ciertas personas que tendrán entrenamiento suficiente como para reflexionar sobre el teatro en general, y sobre la obra que se representa ese mismo día.

• • •

A mí que no me he preocupado por el teatro me parece que lo importante no es multiplicar el número de representaciones para que un número mayor de espectadores saque provecho de ello, sino hacer que las tentativas —llamadas ensayos— resulten en una única representación, cuya intensidad fuera tan grande, así como su irradiación, que, con lo que hubiera encendido en cada espectador, bastara para iluminar a los que no hubieran participado, y llenarlos de incertidumbre.

• • •

En cuanto al público, sólo vendría al teatro quien se supiera capaz de dar un paseo nocturno en un cementerio con el fin de ser enfrentado a un misterio.

Si se adoptara una decisión como ésta, que pertenece tanto al urbanismo como a la cultura, los autores serían menos frívolos, lo pensarían dos veces antes de hacer que se representen obras. Aceptarían tal vez reconocer en sí mismos los signos

de la demencia, o de una frivolidad próxima a la demencia.

• • •

Con una especie de gracia ligera, los cementerios, al cabo de cierto tiempo, se dejan desposeer. Cuando ya no se entierra en ellos, mueren, pero de manera elegante: los líquenes, el salitre, el musgo cubren las losas. El teatro construido en el cementerio morirá tal vez —se extinguirá— como él. ¿Desaparecerá, tal vez? Puede ser que el arte teatral desaparezca un día. Hay que aceptar esa idea. Si un día la actividad de los hombres fuera revolucionaria día con día, el teatro no tendría más su lugar en la vida. Si un sopor del espíritu un día no suscitara más que ensueño, el teatro moriría también.

• • •

Buscar los orígenes del teatro en la Historia, y el origen de la Historia en el tiempo, es imbécil. Se está perdiendo el tiempo.

¿Qué perderíamos si perdiéramos el teatro?

• • •

¿Qué serán los cementerios? Un horno capaz de desintegrar a los muertos. Si hablo de un teatro entre tumbas, es porque la palabra muerte es hoy en día tenebrosa, y en un mundo que parece dirigirse con tanto brío hacia la claridad analista, y en que nada protege ya nuestros párpados traslúcidos, como Mallarmé creo que hay que agregar un poco de tiniebla. Las ciencias lo descifran todo o lo pretenden, ¡pero ya no lo soportamos más! Hay que refugiarse, y no hay otro lugar que no sean nuestras entrañas ingeniosamente encendidas. . . No, me equivoco: no refugiarse, sino descubrir una sombra fresca y tórrida, que será nuestra obra.

• • •

Aun cuando las tumbas se hayan vuelto indistinguibles, el cementerio seguirá estando bien cuidado, el Crematorio también. De día, equipos joviales —Alemania los tiene— harán su limpieza silbando, pero silbando con afinación. El interior del horno y de la chimenea podrán permanecer negros de hollín.

• • •

¿Dónde? Leí alguna vez que Roma poseía —pero es posible que mi memoria me engañe— un mimo fúnebre. ¿Su papel? Precediendo al cortejo, tenía la tarea de mimar los hechos más importantes en que consistiera la vida del muerto cuando él —el muerto— estaba vivo.

¿Improvisar gestos, actitudes?

Las palabras. Vivida no sé cómo, la lengua francesa disimula y revela una guerra que se hacen las palabras, hermanos enemigos, el uno arrancándose del otro o enamorándose de él. Si tradición y traición nacieron del mismo movimiento original y divergente para vivir cada uno una vida singular, ¿gracias a qué, desde el principio hasta el fin de la lengua, se saben unidos en su distorsión?

No peor vivida que cualquier otra, pero esta lengua como las demás permite que las palabras se encimen unas con otras como animales en celo y lo que sale de nuestra boca es una orgía de palabras que se acoplan, inocentemente y no, y que le dan al lenguaje francés el aire salobre de una campiña llena de bosques en que todas las bestias azoradas se embudan. Al escribir en una lengua como ésta —o al hablarla— no se dice nada. Se permite solamente que haya mayor hervidero en medio de una vegetación a su vez distraída, abigarrada con sus mezclas de polen, con sus injertos al azar, con sus brotes, sus vástagos, hervidero y confusión de un diluvio de

creaturas o, si se prefiere, de palabras equívocas como los animales de la Fábula.

Si alguien espera, por medio de tal proliferación —o lujuria— de monstruos, poder acicalar un lenguaje coherente, se equivoca: cuando mucho estará haciendo que se acoplen larvarios y solapados rebaños, parecidos a las procesiones de orugas, procesionarias, que intercambiarán su semen para dar a luz a una camada así de carnavalesca, sin verdadero alcance, sin importancia, proveniente del griego, del sajón, del levantino, del beduino, del latín, del gaélico, de algún chino extraviado, de tres mongoles vagabundos que hablan y no dicen nada sino que, al acoplarse, revelan una orgía verbal cuyo sentido se pierde no en el confín de los tiempos sino en el infinito de las mutaciones tiernas o bruscas.

¿Y el mimo fúnebre?

¿Y el Teatro en el cementerio?

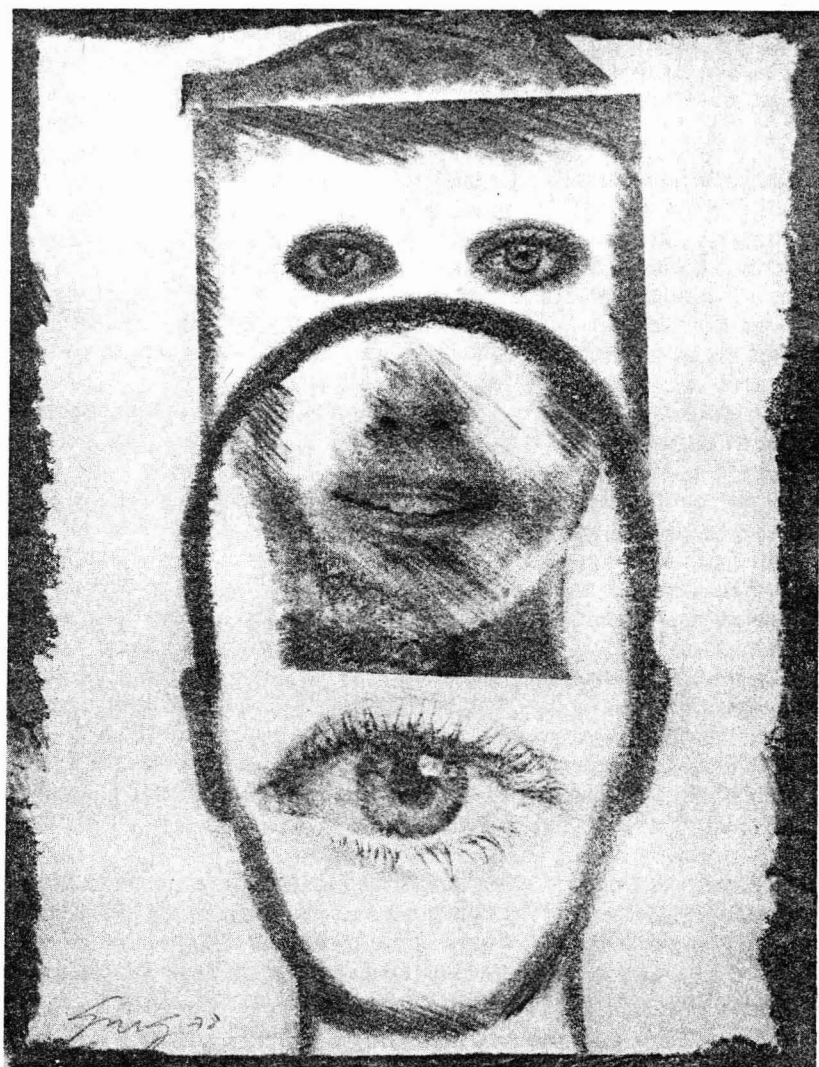
Antes de enterrar al muerto, que se lleve al cadáver en su ataúd hasta el frente del escenario; que sus amigos, enemigos y los curiosos se coloquen en la parte destinada al público; que el mito fúnebre que precedía al cortejo se desdoble, se multiplique; que se convierta en troupe de teatro y que haga, ante el muerto y el público, que reviva y vuelva a morir el muerto; que luego tomen de nuevo el ataúd para llevarlo, en plena noche, hasta la fosa; que el público se vaya, al fin: la fiesta ha terminado. Hasta la próxima ceremonia propuesta por otro muerto cuya vida merezca una representación dramática, no trágica. La tragedia hay que vivirla, no actuarla.

Cuando se es astuto, se puede hacer como si entendiera uno, se puede hacer como si creyera uno que las palabras no se modifican, que su sentido está fijado o que se ha transformado gracias a nosotros quienes, voluntariamente, finge uno creer, modificando un poco su aspecto, nos volvemos dioses. Yo, ante ese rebaño rabioso, enjaulado² en el diccionario, sé que no he dicho nada y que no diré nada nunca: y a las palabras les importa un bledo.

Los actos no son nada dóciles tampoco. Como en el caso de la lengua, hay una gramática de la acción, ¡y cuidado con el autodidacta!

Traicionar está tal vez dentro de la tradición, pero la traición no es algo descansado. He tenido que hacer un gran esfuerzo para traicionar a mis amigos: al final había la recompensa.

El mimo fúnebre deberá por lo tanto, para la gran gala antes de la inhumación del cadáver, y si quiere hacer revivir y volver a morir al muerto, descubrir, y atreverse a decir esas palabras dialectófagas que, delante del público se merendarán la vida y la muerte del muerto.



Notas

1. Esa página ya no existe. (N. del editor.)
2. Juego de alteración: enragé, encagé.

El cofre

por Beatriz Espejo

Para mi tía Beatriz que lloraba de cualquier cosa y murió sin lágrimas.

Veracruz es un puerto importante situado en el Golfo de México. Está lleno de zopilotes que se paran en los cables de la luz o sobre las azoteas para atestiguar crímenes y concupiscencias. A medio día el sol enrojece los muros, las piedras hierven y las banquetas desprenden un humito que se mete bajo las faldas de las mujeres. Al anochecer el viento se adelgaza, el zócalo palpita como un corazón alegre y se llena de voces y sus baldosas pulidas retumban con las pisadas. Grupos de señoritas atienden galanteos y olvidan a las palomas malabaristas puestas de acuerdo para despegar el vuelo. Sólo los niños se arremolinan en torno a los vendedores de barquillos. En el café de la Parroquia, una cafetera funciona sin parar toda orgullosa y bruñida aunque no cambia puesto hace cien años. Billeteros de lotería ofrecen suerte a porteños hablantines y morenos que buscan compañeros para partidas de dominó; pero al final del malecón, y más allá rumbo al cementerio, la arena se torna oscura y apeñuscada por el golpeteo de las olas, el mar se junta con el cielo y los ojos de los hombres no contemplan sino un misterio negro.

A esa hora la tía Emilia tomaba su chocolate acompañado por dos canillitas. Le gustaban casi sacadas del horno para que tronaran y se desmoronaran entre los dientes como huesitos de bebé. Su criado Efigenio, que tiempo atrás había sido sacristán en la iglesia de un pueblo dejado de la mano de Dios, le acercaba una mecedora junto a las ventanas abiertas y ella caminaba arrastrando los pies y dándose aire con su abanico de concha nácar. Para entonces sus sobrinos merendaban en medio de un bullicio detestable. Imaginó la escena que ocurría abajo y sintió rabia y desprecio por esa hermana suya tan débil de carácter, tan incapaz de imponer disciplina con una vara. Acarició la cresta del Macareno y le musitó al oído injurias contra Lucero, la más odiada de los engendros que repartían gritos y cucharazos en las entrañas de la casa.

—Niña cagona y lagañossssa —repitió el perico como un silbato con acento de chulo sevillano.

A la tía le causó risa oírlo, una risa socarrona que le movía la papada blanca y el blanco cuello de guipure sujeto con una filigrana sobre el vestido de crepé negro cerrado, inconcebible en aquel calor.

—Efigenio, ven acá —ordenó Emilia y la intemperancia de su voz concertaba con sus manos apretadas contra los brazos de su asiento—. ¿Viste al estúpido que perdió los dedos por tentón y avaricio-so?

—Ayer lo vi, señora —contestó lacónico pues no era jarocho sino poblano.

—¿Y qué te dijo el grandísimo tonto?

—Me preguntó si ya decidió usted dónde escon-der el cofre. . .

—¿Y qué más, hombre? ¿qué más? —interrogó Emilia al tiempo que se acomodaba una de sus peinetas con las cuales sujetaba su cabello castaño todavía sin muchas canas.

—Dice que le anda por saberlo, ya no duerme de puro susto. Si desea comer algo, el muertito que le cuida el lomo le gana el brinco y le impide probar alimento. Pobre, está bien flaco.

—¿Y cómo te imaginas a los muertos?

—No, yo hablaba de Lallo, el albañil.

—¡Qué pobre ni qué pobre ha de ser semejante mentecato! Buen ratero resultó. Encuéntralo y adviértele que pronto mandaré a buscarlo y que de no cumplir mis encomiendas le irá peor. Acordé con doña Gume para invocar a nuestros protectores. Los espíritus no lo dejarán ni a sol ni a sombra hasta que no finiquitemos el asunto del cofre; pero ten cuidado al administrar la medicina, el tal Lallo se nos puede entiesar de miedo.

Emilia nunca se convencía de si Efigenio lograba entenderla cabalmente, sin embargo vio que se retiraba sosegado y lo detuvo en la puerta.

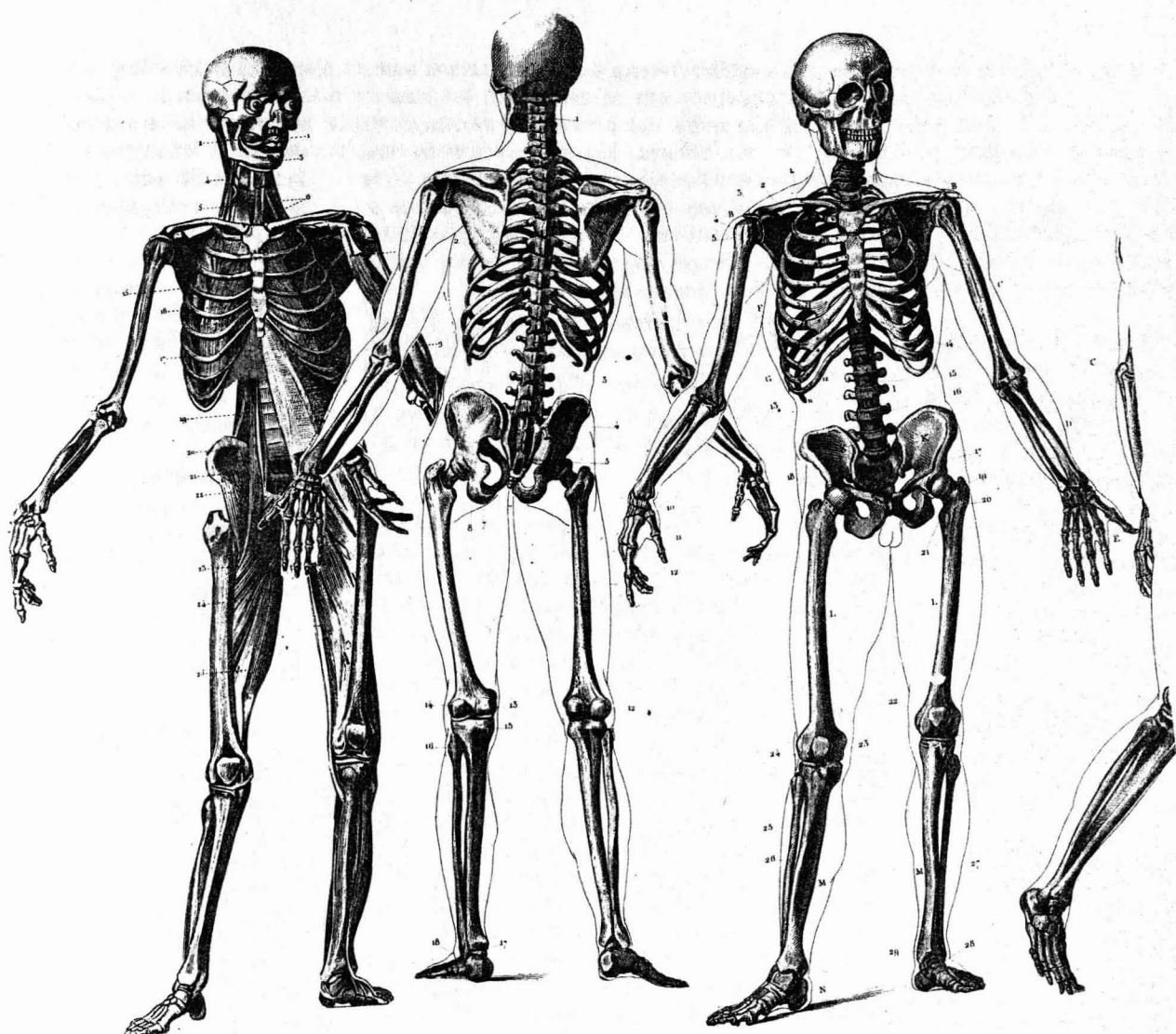
—Desabróchame el vestido, engordé o la tela encogió, me aprieta. Se divertía observando cómo se aproximaba su criado casi con unción para liberar presillas y botones. Las manos morenas y torpes se tardaban en la tarea más de la cuenta avergonzadas de su color opaco junto al color de una carne rosa. Las aletillas de la nariz le temblaban a Efigenio y un ave lasciva surcaba su mirada.

—¿Ah!, y antes de acostarte, no olvides darle al Macareno un poco de pan remojado en leche —añadió Emilia sólo por su inveterada costumbre de mandar y ser obedecida.

Cuando Efigenio salió y el pasillo oscuro se tragó su silueta enjuta, en la que de algún modo destacaban los brazos corriosos salientes de las mangas cortas de su camisa, Emilia se preguntó por qué se mostraba tan servicial y adicto aquel indio mocho, nacido en la sierra colindante con Tlaxcala.

El caserón quedaba lejos y ya cerca de las diez suspendían su ronda los tranvías rumbo al centro. No había brisa ni luna. Efigenio se metió en la noche quieta y caminó con paso menudo. Tuvo presentimientos de que un espíritu chocarrero se le pegaría también a él y un cosquilleo le recorrió la espalda, pero examinó su conciencia y se convenció de que nada le ocurriría mientras contentara a su patrona.

Lallo se arrimó con un amigo suyo que administraba un billar en el barrio de pescadería. En el traspatio abrió un catre y procuró descansar sin conseguirlo. Temblaba azotado por dentro y la ropa se le embarraba con un sudor espeso. Igual que si un horror se le apareciera, aumentó su temblorina con la presencia de Efigenio.



—¿Cómo te va, mano?

—Aquí nomás esperando recado de la maldita vieja ventruda...

Efigenio escuchó con repugnancia un desacato tan desproporcionado y reconvino:

—Andate con cuidado en tus palabras, la señora y doña Gume son como la uña y la carne. Sabiendo esto sabrás a qué atenerte. En esa morada suceden cosas. Los susurros avanzan por los recovecos y se esconden bajo las camas para realizar prodigios. ¿Te fijas que doña Emilia siempre sale a la calle cubierta por una mantilla que dizque le regaló su marido en la Feria de Sevilla, durante el mismo viaje en que le regaló al odioso loro ese del Macareno? Entonces te contaré que el otro día la perdió. No recordaba si la había dejado en el templo, en casa de sus amigas o en el restorán del yucateco que vende panuchos y adora a Luzbel. Se puso en oración y al rezar entra un un estadio que la vuelve liviana y, como a santo Tomás, la eleva una cuarta del piso. Aunque cierra la puerta de su recámara, por el ojo de la llave la he divisado levitada.

En su catre el albañil se movía desconociendo el reposo, sin añadir comentarios que alargaran la conversación y sin interrumpir la verborrea de aquel embajador siniestro.

—Y mira, Lelio, acredita lo ocurrido; al poco rato, por alguna parte entró una mariposa negra y peluda, de ésas que enchinan el cuerpo de feas y se llaman cara de búho. Dio un gran rodeo por los aposentos. Se paró en el marco de un espejo con bisel, revoloteó por el teclado del piano, abrió las alas entre dos ondas de una cortina, arañó la pintura de una Santísima Trinidad, interrumpió su recorrido permaneciendo un instante arriba del perchero y se esfumó. Casi enseguida, doña Emilia tuvo otra vez sobre su tocador la mantilla bien dobladita e intacta. —Efigenio hizo una pausa para atisbar señales de que su interlocutor lo atendía. Otro cambio de postura y una expresión de azoro lo animaron a proseguir.

—Sí, podría contarte historias. Anteayer no lograba dormir, un frío me mortificaba. Noté un resplandor en el jardín. Aunque con miedo, me

asomé a hurtadillas y cerca de una palmera vi a una pareja de esqueletos que se calentaban los huesos. Uno se subía arriba del otro como reviviendo la historia de sus amores. Era el espectro de una pariente de las señoras que se suicidó cuando no la dejaron casarse con un boticario. Ahora, ambos se solazan a placer. Desde mi escondite entendí sus arrumacos... Te prevengo, cuidado, Lalio, porque en esa finca los misterios acontecen.

El albañil no respondió, lo acogotaba el pavor. Sintió la boca seca y desaparecidas sus fuerzas.

—Dile a tu patrona que se decida pronto. Cumpliré su mandato al pie de la letra. Aquí espero las órdenes —y su mirada se abrió para tragarse lo que abarcara.

La noche sin estrellas exhalaba un bochorno pesado. Efigenio regresó santiguándose por las calles, apretando contra su pecho un escapulario. Juraba que alguien caminaba pegadito a sus zapatos y hasta creyó que se le zafaban igual que si le pisaran los talones. Se apresuró. No esperaba tranquilidad en un predio habitado por las sombras; sin embargo, deseaba echarse en su cama, desnudo, con el ventilador a su mayor potencia, agradecido de las comodidades que disfrutaban los sirvientes de los ricos. Entró por la verja de la huerta que dejaban sólo con una cadena pasada. No obstante la renombrada opulencia familiar nadie intentaba robarles. Mientras evadía limoneros y naranjos rememoró un cuento de la cocinera, sobre tres fuereños ávidos de lo ajeno que diez años antes anduvieron ese camino. Un perrazo con canicas encendidas en la cara les impidió violar la casa. Los ladrones se agarrotaron como si jugaran encantados y perdieron la conciencia en el vestíbulo, contra las lozas blancas y negras parecidas a un tablero. Al principio doña Emilia llamaba a la policía. Doña Luisa la instó a perdonar un crimen sin mayores consecuencias y a devolver la vida a los desmayados, quienes apenas se recobraron salieron de allí con los pelos de punta, una ictericia repentina y sermones por esas extrañas mujeres que les hablaban de aceptar aquella lección para elegir la senda honrada. Efigenio evocó también la última encomienda de su patrona, darle de comer al Macareno:

—¡Qué se friegue el desgraciado! Yo cumplí ya por hoy —dijo repentinamente rebelde y en voz alta porque nadie atestiguaba su decir, y fue derecho a su cuarto.

Emilia lo sintió llegar, se mecía hora tras hora hasta que despuntaba la mañana, incómoda por su gordura y el calor sofocante. Se preguntó por qué su sirviente detestaba a tal grado al Macareno: evitaba cumplir las encomiendas relacionadas con el pájaro y, al menor descuido, le propinaba manotazos furtivos. En sus insomnios la tía aprendió a distinguir los ruidos nocturnos. Identificaba si las

pisadas o los murmullos leves correspondían a seres de este mundo o del otro. Con la vista aguzada reconocía las apariciones neblinosas, y con el oído atento el traqueteo de cadenas arrastradas por las incapaces del ocio, o el molesto rechinar de dientes al que se entregaban las ánimas en pena anhelantes de compasión.

Semana y media antes un espíritu entró en la materia de doña Gume para comunicar a la familia que bajo la mesa del comedor había un cofre lleno de doblones, debían desenterrarlo en la madrugada, sin luz eléctrica, iluminándose con velas. Luisa recibió la noticia como una tabla salvadora, contrató a Lalio y dispuso lo pertinente. Por órdenes expresas, en las que se manifestaba antipatía hacia la presencia de gente menuda, los muchachos sólo vislumbrarían las maniobras desde el barandal de la escalera, metidos en sus camisones. Así se abrió el agujero a cuya orilla estaban doña Emilia y doña Gume portadoras de las ceras; Luisa permaneció en la retaguardia atendiendo a que sus hijos no se salieran del cauce.

Nadie aventuraba un movimiento mientras se rompían mármoles y se cavaba hasta el infinito. De pronto, sobrevino un paletazo metálico y unos quejidos tremendos. Se prendieron los focos del candil pletórico de brazos y prismas, y surgió Lalio, con una mano destrozada de la que escurrían unos goterones densos, intentando abandonar el gigantesco boquete que él mismo abrió. Espectáculo tan original alarmó a los niños. Luisa los acompañó hasta sus respectivas recámaras y procuró tranquilizarlos; cuando regresó al cabo de unos minutos, supo que Lalio había concebido malos pensamientos. En castigo, el guardián del cofre le mutiló tres dedos y desapareció el tesoro.

Un poco boquiabierta Luisa aceptó lo ocurrido con una capacidad muy suya para tomar las desilusiones como sueños soñados por equivocación. Demostró que su curso de primeros auxilios la convirtió en una enfermera aceptable, puso vendas y ungüentos en la mano herida, y se retiró con esa aparente indolencia que todos le admiraban. Pensó en el rumbo equivocado de sus haciendas, en las colegiaturas elevadas de sus hijos varones, en vender un aderezo, y una lágrima fugaz corrió al filo de su nariz. Por secarse esa lágrima en la más absoluta intimidad, no descubrió el cofre escondido entre los escombros. Doña Emilia mandó guardarlo detrás de una covacha hasta que ella y doña Gume dispusieron lo conveniente. Y lo conveniente era regresarlo a su lugar. Una familia respetable necesita conservar a sus fantasmas. Lalio quedaría a cargo de las maniobras. Con lo pasado, ni en su peor borrachera frente a su mejor amigo abriría el pico. De eso se aseguraría la tía que veneraba a sus muertos pálidos, aunque cada uno le hubiera socavado el corazón con su partida.



Nancy Cárdenas: una múltiple vocación

por Andrés de Luna y Olga Cáceres

Nancy Cárdenas, personaje singular dentro del ámbito teatral mexicano, conocida por sus elaboradas puestas en escena y su ejercicio de la *conciencia femenina*, habla brevemente sobre algunas instancias de su labor artística:

¿Cómo definiría su trayectoria dentro del teatro nacional?

Esa es una pregunta totalizadora. Creo que es una trayectoria barroca que descontrola, en cierta medida, a la crítica porque frecuento géneros muy diversos.

Por lo general en México los directores han abordado una sola línea, pero yo no puedo. Tengo vocación múltiple, intereses múltiples y no me conforma un solo género. Hago al mismo tiempo un recital con textos de Lope de Vega con Beatriz Sheridan, en la Casa del Lago, y un espectáculo para cabaret con Tere Velázquez.

Experimento con diversas cosas y diversos elementos técnicos. También con diversos tipos de actores; se requiere una aproximación distinta para

cada uno de ellos. Requiere de habilidades diferentes, pero ejercidas con la misma seriedad.

Para mí todo es trabajo serio. Trabajar en un espectáculo de cabaret, saber conjuntar la creatividad del escenógrafo, el coreógrafo, el director musical, etcétera, es completamente diferente, es otra experiencia. Por su índole, el cabaret requiere un trabajo muy riguroso. Pienso que es muy bueno para el director hacerlo; da una visión más completa de los medios.

Si estás iluminando un lugar como la Casa del Lago utilizas unas seis fuentes de luz, en *El Granero* veinticuatro y en cabaret o en teatros grandes el número es mucho más amplio, el manejo diferente y el elemento luminotécnico cobra un peso distinto. Me interesa mucho valorar los elementos correctamente.

Por ejemplo, en *Misterio bufo* trabajamos con elementos de farsa al buscar chistes muy definidos. Muchos están dados por el texto, pero no están sólo los chistes verbales; conseguimos una gran cantidad de risas provocadas por combinaciones que los actores y yo creamos y esto implica también un trabajo muy riguroso. Cada chiste fue trabajado con una gran meticulosidad. El rigor con que trabajamos esos gags fue extremo y hasta la fecha, checamos la efectividad de cada uno de ellos con el público, porque si retrasamos o adelantamos mínimamente la acción el chiste falla.

En este tipo de espectáculo la luz tiene una función elemental. El acento se desplaza.

¿Cómo elabora sus repartos?

Trabajo con repartos mixtos. Tengo actores que han estudiado en escuelas o en Filosofía y Letras y actores que no tienen estos antecedentes, pero que reúnen las cualidades necesarias para hacer un trabajo delicado. Por ejemplo, trabajar para dar, en principio, sólo trece funciones de *Misterio bufo* es una empresa que requiere de un determinado tipo de actor dispuesto a trabajar lo mismo que para cualquier otra representación, aunque sólo se darán unas cuantas funciones los fines de semana. Lo tomamos como una especie de seminario. Además, las representaciones de fin de semana son muy difíciles, porque se pierde la continuidad. Esto determinó el sistema de trabajo: nos hizo concentrarnos mucho en el ritmo, porque éste se pierde si no se trabaja en continuidad. Incluso, en las primeras representaciones, necesitábamos nuevos ensayos para poder mantener el ritmo, que en esta obra es muy exacto y muy delicado; sobre todo en el cuadro *La resurrección de Lázaro*, que tiene un ritmo "de bocadillos" que no se logra si no estamos refrescados. Es un *sketch* muy ingeniosamente escrito por Darío Fo, al que le precisé los personajes, porque él sólo proporciona los parlamentos. La forma de trabajar cada obra la va definiendo la

Clavillazo y Tere Velázquez en *Piernas de oro* (1957), de Alejandro Galindo. Tomado de Historia documental del cine mexicano (Ed. ERA).



propia obra y el conjunto de actores con el que se esté trabajando.

¿Puede hablar acerca de su labor como dramaturga?

Sí. Cuando tenía como veinte años escribí *El cántaro seco*, editada por la UNAM; es una obrita en un acto que se ha representado en Chiapas y en Oaxaca, que yo sepa. Habla de la escasez de agua y de la opresión económica que generan los caciques a quienes, entre paréntesis, no han querido disciplinar hasta la fecha. Tan es así, que les sigue interesando en algunas ciudades de provincia; pero no he escrito nada más. Escribir para teatro me cuesta muchísimo trabajo y, en cambio, escribir para cine me resulta mucho más natural.

¿Tiene inéditos de esa época?

Otra obra en un acto que pasó por Radio Universidad: *La vida privada del profesor Kabela*. Ilustra un momento del teatro en México. Estábamos buscando un teatro que no fuera realista y, como estudiantes que éramos, queríamos diversificar las tendencias imperantes. Me dio mucho gusto dirigirla para radio y resultó un ejercicio interesante. Pero nada más.

Mis obras nunca las monté; pero las que he dirigido siempre las siento más, porque hago la traducción o el ajuste de la misma; si las firma otro señor ¡pues son problemas de créditos! Incluso la crítica tiene dificultades para entender hasta dónde termina el trabajo del autor y comienza el del director. Sólo especialistas muy informados podrían determinarlo. A veces me elogian como si yo fuera Lope de Vega y otras me vituperan como si fuera Fernández de Sevilla o Tejedor.

¿Quiere dar a conocer a algunos autores que por razones "especiales" no se conocen en México como Athol Fugard y Darío Fo?

En parte sí, pero en otras obras el fundamento es diferente. El director no tiene por qué ser un mero difusor de autores, así sean muy importantes. Hay autores, no tan importantes, que me han servido muy bien, por ejemplo el austriaco Frederick Zauner, autor de *Aquelarre*. Era desconocido en México, con su obra estuvimos siete meses en cartelera, e hicimos una gira por muchas ciudades de la república.

El efecto de los rayos gama sobre las caléndulas la escogimos Emma Cevallos, la productora, y yo, antes de que le dieran el premio Pulitzer a Paul Zindel. Es más divertido trabajar con autores ricos. Si uno los presenta por primera vez en México es más satisfactorio todavía.

¿Cómo elige sus obras?

Algunas me las proponen, otras las encuentro yo. A Athol Fugard lo vi representado, aunque no me gusta ver las obras que voy a dirigir. De *Las caléndulas* vi sólo una foto y me perturbó mucho la elección de mis actrices, porque a juzgar por la fotografía, en Estados Unidos tomaron para las dos hijas a muchachas mucho mayores. Yo concluí que deberían ser muy jóvenes para dar esa sensación de fragilidad y dependencia que es el problema dramático central. Cuando *Los chicos de la banda* me negué a ver la película hasta que mi trabajo estuvo concluido.

¿En algún momento estaría dispuesta a dirigir una comedia musical?

No sólo a dirigirla. Terminé una adaptación de la novela de Colette, *Claudine en la escuela*, que lleva música y canciones de Denise de Kalaffe. La vamos a hacer para la Universidad, espero que muy pronto. Me interesa mucho esta aventura. Colette ha sido revalorada. En su aparente superficialidad hay una mirada terrible, durísima e inteligente que admiro muchísimo y espero servir con el montaje. La actitud tan desinhibida y equilibrada con que Colette contempla la posibilidad de una mujer por otra, a principios de siglo, ya la quisiéramos en los escritores de la actualidad. Ella lo contempla como algo natural, y la lucha organizada por conseguir eso se vino a dar sólo a partir de 1967 con la fundación de los grupos de liberación de los homosexuales en Estados Unidos.

Su relación con el cine se ha estrechado por momentos (incluso en alguna época escribió un libro acerca de El cine polaco) y sobre todo ahora con un filme de carácter antológico. ¿Podría hablar sobre este último?

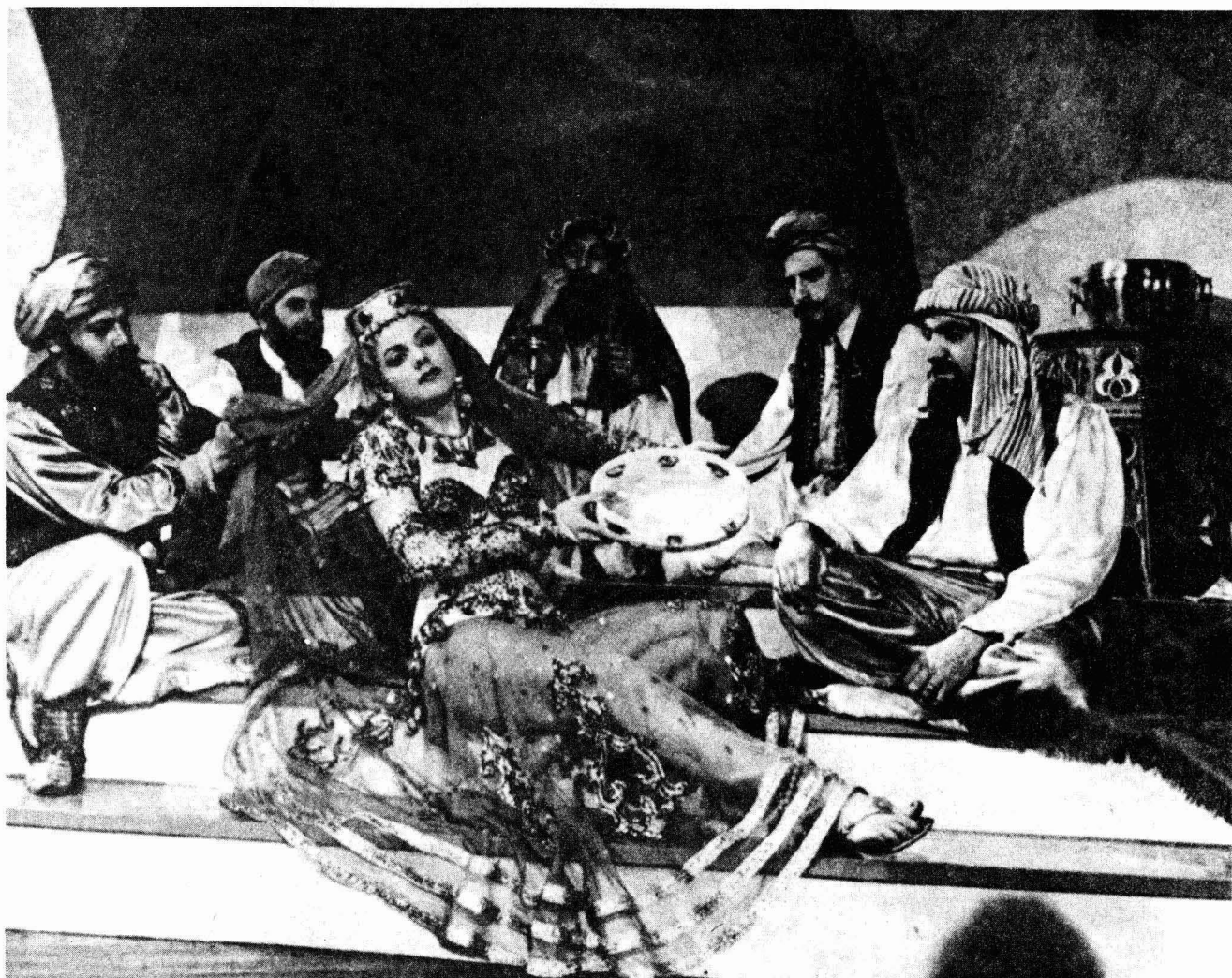
Ya tenemos el título definitivo: *México de mis amores*, inspirado en los de la época (*México de mis recuerdos*, etcétera). La aproximación de Monsiváis y mía a los materiales está sustentada en el gran amor que nos despierta el cine mexicano. Pienso que esto es lo que se va a notar; porque hubiera sido muy fácil burlarse o hacer bromas, sobre todo con el sentido del humor de Monsiváis ante un cine que tiene tantas películas con mala fortuna, tantas incidencias en el melodrama barato, una cámara que tardó treinta años en empezar a moverse, etcétera.

Nosotros emprendimos la búsqueda de los momentos clave de esta cinematografía que fuerte o endeble, enajenante o liberadora es la nuestra.

Yo aprendí en el cine mexicano que se ama solamente una vez. Me costó mucho dolor aprender que hay un segundo amor. Y un tercero... y un



Ninón Sevilla y otros en *Aventurera* (1949), de Alberto Gout, op. cit.



cuarto. Para bien y para mal el cine mexicano nos hizo emocionalmente.

Algunos de los directores y productores estaban temerosos de que Monsiváis y yo solicitáramos sus materiales, porque pensaban que íbamos a burlarnos de sus cintas. Pueden dormir tranquilos. Los chistes que hacíamos en *El cine y la crítica* constituyen una aproximación diferente. En la película es necesario rescatar constantes de la conducta nacional. Además, por supuesto, esas se manifestaban en buenas o malas películas si las clasificamos por razones estéticas.

Aún así, la aproximación crítica no está fuera de *México de mis amores*, incluso tuvimos discusiones serias con personas relacionadas con la industria, porque querían un homenaje acrítico y eso ni siquiera es homenaje. No podemos contemplar de rodillas "los grandes momentos del cine literario" y pretencioso, ese cine "artístico" fue muy fallido.

En cambio, el cine popular que se hizo en los 40 tiene momentos de gran vitalidad y una gracia muy "mexicana". Por ejemplo, tiene más vitalidad una

secuencia de Ninón Sevilla (dirigida por Gout) o de María Antonieta Pons (dirigida por Galindo) que unas cintas basadas en novelas de autores importantes.

Era un riesgo muy serio aproximarnos al cine mexicano desde un punto de vista nuevo y diferente, pero estoy muy tranquila, porque Monsiváis, y eso lo sabemos todos, es uno de los mayores conocedores de nuestro arte popular. Me he sentido muy segura en los dos años que tengo trabajando en la película.

Tenemos fragmentos de más de cien películas y eso significó un trabajo y un papeleo terribles. Una labor administrativa muy complicada, pero gracias al auxilio de Luciana de Cabarga (que se encargó de coordinar la producción) pude terminar en un tiempo bastante aceptable y he visto la cinta en su segundo corte y todavía la sigo afinando. Filmé escenas especiales con Silvia Pinal, Fernando Soler, Sara García, Gabriel Figueroa, "Resortes", Manolo Fábregas, Marga López. El trabajo con *estrellas* de esta magnitud me ha dejado una experiencia riquísima.

Nuestra herencia de Proust o la desconfianza de la mirada

Por Jaime Valdivieso*

La herencia de Proust

El verdadero iniciador de la corriente literaria conocida hoy en la narrativa hispanoamericana como "realismo trascendental", fue a comienzos de siglo el escritor Marcel Proust.

Si empezamos por analizar la dualidad "realismo trascendental", vemos que ella implica nada menos que una ruptura, un salto epistemológico respecto a la ficción anterior: paso de lo específico a lo universal, de lo singular a lo general, del fenómeno a la ley. Con el calificativo "trascendental", la literatura hispanoamericana adquiere carta de ciudadanía ecuménica: se reconocen en ella todos los hombres en cualquier lugar y tiempo; hemos salido del empirismo descriptivo y notarial y comenzamos la etapa científica. Pero ¿cómo? ... ¿No es el arte algo distinto a la ciencia? ... Lo es por su método, por la diversa dosificación de los instrumentos espirituales que entran en juego: predominio de la intuición, de la sensibilidad, de lo no causal en el arte; acentuación de la racionalidad, de la causalidad en la ciencia; por el objeto a que se aplican: la naturaleza en un caso; el hombre en el otro; pero no por su finalidad: ambos tratan de descubrir lo permanente, lo que hay detrás del fenómeno, prescindiendo del dato inmediato. Levi-Strauss incluye el arte como parte del pensamiento salvaje, no menos racional (o de una racionalidad distinta) al de la ciencia que conviven paralelamente en el hombre actual.¹ Cuando Platón hizo la distinción entre mundo aparential y mundo verdadero, sentó las bases tanto de las ciencias como del arte.

Pero fue Proust el que siguiendo las ideas estéticas del inglés John Ruskin, se planteó antes que nadie a fondo en la literatura, el sentido de la realidad como creación del espíritu; y el arte y la literatura como la verdadera realidad, la que se descubre más allá de la sensación actual, buceando en la propia interioridad, dentro de la propia vida, todo esto en un momento en que el realismo y el naturalismo de los hermanos Goncourt y Zola entraban en crisis.

Esta primacía de la sinceridad y del *descenso en sí mismo* guiaban todos los juicios y las preferencias de Ruskin: y vemos en seguida cómo estas ideas fueron tan fecundas para Marcel Proust, ya que ellas contienen no solamente toda la estética de Elstir, sino también la *revelación* que aclaran su propia vocación. Estas "verdades escondidas" que es necesario buscar en el fondo de sí mismo, que no se entrevén sino en algunos instantes, son los problemas que se plantean en *Jean Senteuil* y parecen a Marcel Proust el objetivo más difícil y el más buscado en su labor de escritor; esta "búsqueda" de lo flotante, de lo inaprehensible, lo más recóndito en nosotros mismos, es lo que Ruskin proclama como lo más auténtico en el arte.²

Ya en las primeras páginas de *A la recherche* se plantea lo que para él viene a ser el advenimiento

del Yo, de la personalidad, de la conciencia a través de la memoria:

Pero a mí, aunque me durmiera en mi casa de costumbre, me bastaba con un pequeño sueño profundo que alojara la tensión de mi espíritu para que éste dejara escaparse el plano del lugar en donde yo me había dormido, y al despertarme a media noche, como no sabía dónde me encontraba, en el *primer momento tampoco sabía quién era* (subrayado por J.V.); en mí no había otra cosa que el sentimiento de la existencia en su sencillez primitiva, tal como puede vibrar en lo hondo de un animal, y hallábame en mayor desnudez que todo que el hombre de las cavernas; pero entonces *el recuerdo* (subrayado por J.V.) —y todavía no era el recuerdo del lugar en que me hallaba, sino el de otros sitios en donde yo había vivido y donde podría estar— descendía hasta mí como un socorro llegado desde lo alto para *sacarme de la nada* (subrayado por J.V.) porque yo solo nunca hubiera podido salir; y en un segundo pasaba por encima de siglos de civilización, y la imagen borrosamente entrevista de las lámparas de petróleo, de las camisas con cuello vuelto, *iban componiendo lentamente los rasgos de mi personalidad* (subrayado por J.V.) (p. 14, T. I).³

Vemos cómo en un primer momento el recuerdo crea el Yo, la realidad, la continuidad de la vida. Luego en un segundo análisis Proust concede al arte, a la literatura, el rango supremo de lo real:

Pero ningún sentimiento de los que nos causan la alegría o la desgracia de una persona real llegan a nosotros sino es por medio de una imagen de esa alegría o desgracia; la ingeniosidad del primer novelista estribó en comprender que, como en el conjunto de nuestras emociones la imagen es el único elemento esencial, una simplificación que consistiera en suprimir pura y simplemente los personajes reales *significaría una decisiva perfección* (subrayado por J.V.). Un ser real por profundamente que simpatizamos con él lo percibimos en gran parte por medio de nuestros sentidos, es decir, sigue opaco para nosotros y ofrece un peso muerto que nuestra sensibilidad no es capaz de levantar. Si le sucede una desgracia no podemos sentirla más que en una parte mínima de la noción total que de él tenemos, ni tampoco podrá él sentirlo más que en una parte de la noción total que de sí tenga. La idea feliz del novelista *es sustituir esas partes impenetrables para él al alma por una cantidad equivalente de partes inmateriales, es decir, asimilables para nuestro espíritu* (subrayado por J.V.) (p. 108 T. I)

Queda en claro en estas observaciones el desdén que siente por la eficacia de los sentidos, y la primacía y validez que le otorga al personaje creado, imaginado, más completo y real que el ser de carne y hueso. Por lo tanto, para conocer la realidad y el hombre, para poder llegar a conclusiones generales, válidas para todos, son insuficientes los sentidos, la observación directa: tanto el mundo exterior como los individuos deben pasar a través de nuestra sensibilidad, de nuestra inferioridad y allí someterse a un proceso elaborado por el espíritu. Tal como en la ciencia es necesaria una construcción a "priori", una teoría, reelaborando la experiencia empírica:

* Chileno, autor de las novelas *Nunca el mismo río*, *La condena de todos*; del libro de cuentos *Tornillito* y del ensayo *Realidades y ficciones en América Latina*. Próximamente publicará un libro de poesía. Reside en Barcelona.

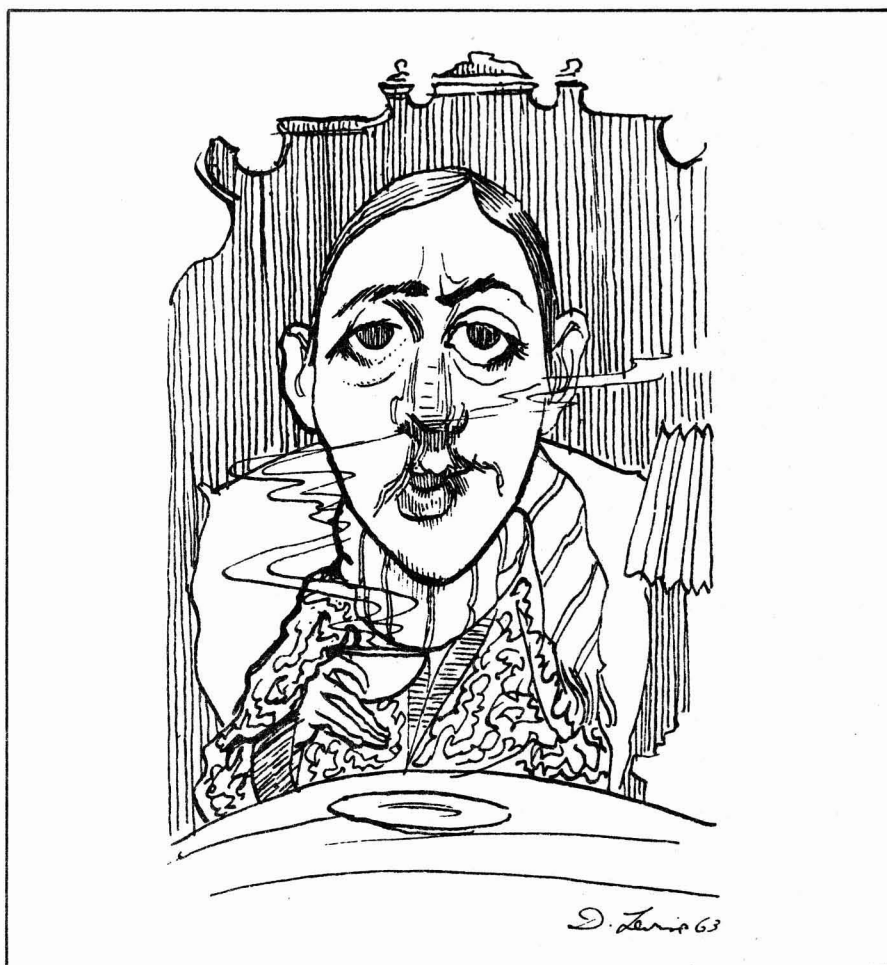
Los datos de la vida no tienen valor para el artista, son únicamente una ocasión para poner su genio de manifiesto (p. 485, T. II).

y en otra parte:

Y al reunir todas las observaciones que había podido hacer sobre los invitados en una comida, el dibujo de las líneas por mí trazadas era como un conjunto de leyes psicológicas donde apenas tenía cabida el interés propio que el invitado hubiera podido tener en sus palabras (p. 39 T. VII).

En lo que verdaderamente difiera el arte de la ciencia, es que el primero no necesita ni se realiza con el objeto de una comprobación: su ejecución es su fin, el mensaje en sí, su forma en estado de perpetuo comienzo sin vistas a ningún efecto, como lo vieron Paul Valéry y Roman Jakobson. Pero toda obra es además de forma, conocimiento, "aprendizaje de la realidad ambiente" según Levi-Strauss, de lo contrario queda sólo como forma, nada más que eso... forma. Arte y ciencia se dan, por lo tanto, la mano, y por esto Proust ha quedado como uno de los escritores que más han enriquecido el conocimiento del hombre y de la sociedad, de sus mecanis-

Marcel Proust
dibujo de Levine



mos más ocultos. No sólo nos ha dejado un testimonio de los desplazamientos y sustitución de clases, de la crisis moral y económica de la aristocracia relevada en su poder económico y político por la alta burguesía ascendente, sino que ha ampliado el saber de la síquis y del comportamiento como nunca antes. Como ejemplo bastaría con citar la siguiente observación que quedará como ley del espíritu, más allá de cualquier cambio socio-económico:

Pero no menos admirable que la semejanza de las virtudes es la variedad de los defectos. Todo el mundo tiene los suyos, y para seguir queriendo a una persona no tenemos más remedio que no hacer caso de ellos y desdenarlos en favor de las demás cualidades. La persona más perfecta tiene siempre un determinado defecto que choca o que da rabia (p. 361, T. II).

Le literatura funda la realidad

Pero la literatura no sólo transforma la realidad sino que la crea, *la instituye*: he aquí la gran lección de Proust para los escritores de habla hispana que viven un proceso (aun en el caso de España) de transformar y descubrir una nueva realidad. Después de la descripción de un paisaje, de un fenómeno social, no vemos la naturaleza ni la colectividad de la misma manera: el escritor ha *fundado* una realidad que pasará a ser la más importante:

Le recité versos o frases de prosa sobre la luna, haciéndole ver cómo, de plateada que fue en otro tiempo, se tornó azul con Chateaubriand, con el Víctor Hugo de *Eviradnus* y de *Fete chez Theres*, para volver a ser amarilla y metálica con Baudelaire y Leconte de Lisle. Después, recordándole la estampa que representa la luna en creciente de *Booz endormi*, se lo recité entero (p. 441, T. V).

Esta idea del poeta, del novelista modificando y estableciendo las características de un determinado paisaje, la encontramos en varios de los ensayos de Octavio Paz, como cuando se refiere al paisaje mexicano, distinto, después de la poesía de López Velarde.

Conceptos semejantes en cuanto a la capacidad del lenguaje para nombrar y fundar la realidad (el escritor como Adán o bautista poniéndole nombre a las cosas), a su capacidad para crear cultura, tradición e identidad histórica, los encontramos expresados por Carpentier, Gabriela Mistral, Neruda y Ciro Alegría entre muchos otros, y anteriormente en los poetas y novelistas de la Generación del 98. Pero fue Proust el que, desde una nueva perspectiva, desde una nueva visión de la literatura y su función, culminó en forma ejemplar y definitiva el proceso de evolución de la novela del Romanticismo al Naturalismo:

Decidí prescindir provisionalmente de las objeciones que habían podido sugerirme contra la literatura las páginas

de Goncourt leídas la víspera de salir de Tansonville. Aun prescindiendo del índice individual de ingenuidad que llama la atención en este memorialista, podía por otra parte tranquilizarme en diversos puntos de vista. En primer lugar en lo que personalmente me concernía, mi incapacidad de mirar y de escuchar, que el citado diario tan penosamente había puesto de relieve para mí, no era sino embargo total. Había en mí un personaje que más o menos sabía mirar bien, pero era un personaje intermitente que sólo tomaba vida cuando se *manifestaba alguna esencia general común a varias cosas que constituía su alimento y su deleite* (subrayado por J.V). Entonces el personaje miraba y escuchaba, pero sólo en cierta profundidad, de suerte que la observación no ganaba nada. *Como un geómetra que prescindiendo de las cualidades sensibles de las cosas, ve solamente su sustrato lineal* (subrayado por J.V), yo no captaba lo que contaban las personas, pues lo que me interesaba no era lo que querían decir, sino la manera de decirlo, en cuanto revelaba su carácter o sus notas ridículas. (p. 38-39, T. VII).

La mirada científica

Estas reflexiones son el golpe de muerte definitivo del realismo naturalista, y la inauguración de un modo nuevo de analizar y observar: *la mirada científica*.

Se ha dicho con razón que Proust representa la revolución copernicana en literatura: desde ahora el hombre y no el contorno es el centro del universo, y en él se encuentran las claves de la realidad tanto interior como exterior. La verdad no se da en estado puro, hay que encontrarla a través de un método que elimine lo circunstancial y deje lo inmutable y arquetípico.

Es necesario recalcar el valor ejemplar que en este sentido le cabe a la obra de Proust para la literatura en lengua española: sin exilarse mentalmente en otras tierras ni en otras épocas, sin conformarse con la descripción inmediata de cosas, hombres y costumbres, encuentra en ellos, no obstante, lo esencial y permanente. Siendo fiel a su medio, a su tierra, a su pasado, describe el país, sus villorrios, sus momentos, sus tradiciones, el origen de sus nombres, etc. Lo que hacen en la actualidad los narradores hispanoamericanos. Antes que Joyce y que William Faulkner, fue el gran criollista trascendental, el novelista que culmina, con un cambio cualitativo, el proceso de mostrar y establecer un espíritu y una cultura nacionales, función la más importante que puede asignarse cualquier escritor. Veamos como ejemplo los siguientes párrafos del más puro tono folklórico:

Claro que la fantasía, el ingenio de cada vendedor o vendedora, solían introducir variantes en todas estas músicas que yo oía desde mi cama. Sin embargo, una interrupción ritual que ponía un silencio en medio de una palabra, sobre todo cuando se repetía dos veces, evocaba constantemente el recuerdo de las viejas iglesias. El vendedor de las prendas de vestir con su látigo en su carrito conducido por una burra, que paraba delante de

cada casa para entrar en los patios, salmodiaba: "Ropa, vendo ro...pa", con la misma pausa en las dos sílabas de ropa que si estuviera entonando en pleno canto: per omnia saecula saeculo...rum o Requiescat in pa...ce aunque no creyera en la eternidad de su ropa y no la ofreciera tampoco como sudarios para el supremo descanso en paz. Y de la misma manera, como los motivos comenzaban a entrecruzarse en aquella hora matinal, una verdulera, empujando una carretilla, se valía para su letanía de la división gregoriana:

A la tendresse, a la verdure
Artichauts tendres et beaux
Art-tichauts (p. 126, T. V).

Lo verdaderamente nuevo en este trozo es la voluntad de relacionar el objeto de la atención del novelista, de manera que no quede como mera descripción, sino integrada en un contexto donde el dato o el fenómeno adquiere sentido y significación cultural y humana; es decir, el hecho descrito vale sólo en la medida en que es parte o refiere a otro u otros valores, en este caso las viejas iglesias y los cantos gregorianos.

Es natural que un escritor así influya en otros que laboran en un mundo donde todo está a medio hacer o por hacerse, y donde la etapa naturalista cumplió ya plenamente su función. Tal actitud tiene a su vez gran importancia política, pues descubrir y establecer valores nacionales, es una tarea desmitificadora y de combate contra toda forma de colonialismo mental y cultural. Para sanear las palabras de su impureza idealista y retórica, no hay mejor forma que hundirse en la realidad en que nos tocó nacer. La palabra adquiere su pureza, paradójicamente, en lo impuro de una realidad que muchos no quieren o no se atreven a ver.

El descenso órfico

Se entiende así la deuda y admiración que muchos poetas y narradores deben a Proust, aun aquellos que sin haberlo leído, han seguido, no obstante, el método que abrió a la literatura. Se trata del escritor *órfico* que luego de mirar el mundo y su propio pasado, desciende en sí mismo y allí, en el alambique de su intimidad, reorganiza los materiales vistos y vividos, trascendiendo la realidad inmediata:

...me daba cuenta de que ese libro esencial, el único libro verdadero, un escritor no tiene que inventarlo en el sentido corriente, porque existe ya en cada uno de nosotros, no tiene más que traducirlo. El deber y el trabajo de un escritor son el deber y el trabajo de un traductor (p. 240, T. VII).

La presencia de Proust se encuentra en escritores tan diversos como Carpentier, Lezama Lima, Manuel Rojas, en el Sábado de *Sobre héroes y tumbas*, en Neruda, en el poeta Pedro Salinas, magistral traductor de los tres primeros volúmenes de *A la recherche*, sobre todo, en lo que respecta a la primacía



que en el amor tienen la imaginación y el ensueño; y en narradores más jóvenes como Luis Martín Santos, Ana María Matute y en el chileno Hernán Valdés, excelente novelista, autor de *Tejas verdes*, testimonio maestro sobre la tortura.

En más de una ocasión escuché a Neruda referirse a Proust como a “ese genial maestro e iluminador de los objetos, muebles, trajes y de la sociedad de su época”. Y en una oportunidad, durante una sobremesa, él y Carpentier concentraron la atención de los que estábamos cerca, recordando (queriendo sin querer, compitiendo sin competir como al desgair) pasajes de los diversos tomos de *A la recherche*.

En el jardín de su casa en Isla Negra Neruda tenía diversos bancos, colocados en sitios estratégicos, desde los cuales se tenía un determinado corte del loma o de la costa. Adquiría cierta magia la conversación y el sabor del vino, siguiendo las líneas de específicos ángulos del mar o del campo. Releyendo a Proust años después, me encontré con el siguiente pasaje:

En cada uno de estos puntos de vista había un banco; los paseantes se sentaban sucesivamente en aquél desde el cual se descubría Balbec, o Parville, o Douville. Aun en una sola dirección, habían situado un banco más o menos a pico sobre el acantilado, o más o menos retirado. Desde cada uno de ellos, se dominaba un

primer plano de verdor y un horizonte que parecía ya el más vasto y posible, pero que se extendía infinitamente, si, continuando por una pequeña vereda, se llegaba a otro banco desde el que se abarcaba todo el circo del mar (p. 454-455, T. IV).

En Neruda no sólo su actitud frente a la realidad de su país, el valor concedido (como se ha dicho tanto) a los objetos que lo rodean, no sólo su propia vida como materia literaria, nos recuerdan a Proust, sino párrafos de *A la recherche* nos traen a la mente versos de *Residencia en la tierra*. “Y nos desnudamos como para morir o nadar o envejecer” dice en “Las furias y las penas”. Y Proust, describiendo a un personaje: “A veces se detenía, venerable, resoplante, musgoso, y los espectadores no hubieran podido decir si sufría, dormía, nadaba, estaba aorando o respiraba solamente.”

Es muy posible que Carpentier tomara de Proust la idea de escribir con mayúscula muchos nombres comunes con el objeto de conferirles un valor simbólico y paradigmático y, por supuesto, a través de toda su obra, la voluntad de darle una significación antropológica a las magias, canciones populares, supersticiones y costumbres característicos del espíritu mestizo y primitivo latinoamericano.

En Cortázar encontramos coincidencias con Proust en su teoría sobre el estilo y sobre la función de la imaginación en el cuento; el primero como

visión del mundo, como sistema y economía general de la obra; en el cuento, la primacía de la imaginación sobre el simple realismo para alcanzar mejor a un público poco letrado: a un obrero le atrae más un cuento de fantasía que uno sobre obreros.⁴

Juan Carlos Onetti, recoge a través de Faulkner, no sólo la sintaxis proustiana, sino el modo, la estrategia para universalizar las situaciones y los personajes más modestos y oscuros.

Lezama Lima extrae de Proust toda su visión *órfica* de que sólo es importante lo que desconocemos, todo lo oscuro e impensado alrededor de lo cual se mueve nuestra vida: "Lo que sabemos no nos pertenece. Sólo es nuestro lo que desconocemos", dice citando textualmente a Proust. También creemos que su concepto de la *imagen* como puente entre el yo y la realidad, proviene de Proust en gran parte. En una de las primeras citas que hacemos de *A la recherche* se habla de la significación esencial de la imagen: "Pero ningún sentimiento de los que nos causan la alegría o la desgracia de una persona real llegan a nosotros si no es por medio de una imagen." Entre *Paradiso* y *A la recherche* hay una serie de paralelos de situaciones y personajes, aparte del asma que asemeja a los principales protagonistas y a ambos narradores.

Finalmente la gran obra de Manuel Rojas, su tetralogía sobre la vida de Aniceto Hevia, no es sino un buceo proustiano de su propio pasado, y en la que aparecen influencias no sólo en la modulación de los períodos, en la morosidad de ciertos análisis, sino en la manera de estratificar el tiempo, de montar y organizar los distintos planos narrativos según se presente el pasado en la memoria.

A Proust corresponde el mérito como a ningún escritor hasta entonces, de haber descubierto el valor del pasado en el presente y, por lo tanto, la génesis de acontecimientos, objetos y actitudes; el valor, antes inadvertido de un gesto, de una mirada, de una palabra o de un silencio:

De suerte que la literatura que se limita a "describir las cosas", a dar solamente una mísera visión de líneas y de superficies, es la que llamándose realista, está más lejos de la realidad, la que más nos empobrece y nos entristece, pues corta bruscamente toda comunicación de nuestro yo presente con el pasado, cuyas cosas conservan la esencia, y el futuro, en el que nos incitan a gustarla de nuevo. Es esa esencia lo que el arte digno de este nombre debe expresar, y, si fracasa en el propósito, todavía se puede sacar de su impotencia una enseñanza (mientras que de los éxitos del realismo no se puede sacar ninguna): que esa esencia es en parte subjetiva e incommunicable.

Más aún, una cosa que vimos en cierta época, un libro que leímos, no sólo permanecen unidos para siempre a lo que había en torno nuestro; queda también fielmente unido a lo que nosotros éramos entonces, y ya no puede ser releído sino por la sensibilidad, por la persona que entonces éramos; si yo vuelvo a coger en la biblioteca, aunque sólo sea con el pensamiento, *Francois le Champi*, inmediatamente se levanta en mí un niño que ocupa mi lugar, que sólo él tiene derecho a leer ese

título: *Francois le Champi*, y que lo lee como leyó entonces, con la misma impresión del tiempo que hacía en el jardín, con los mismos sueños que formaba entonces sobre los países y sobre la vida, con la misma angustia del futuro. Si vuelvo a ver, una cosa de otro tiempo, surge un joven. Y mi persona de hoy no es más que una cantera abandonada, que cree que todo lo que contiene es igual y monótono, pero de donde cada recuerdo saca, como un escultor de Grecia, innumerables estatuas. Yo digo: cada cosa que volvemos a ver; pues los libros se comportan en esto como esas cosas: la manera de abrirse el lomo, la textura del papel puede haber conservado en sí un recuerdo tan vivo de la manera como yo imaginaba entonces Venecia y del deseo que tenía de ir allá como las frases mismas de los libros (p. 234, T. VII).

Las palabras de Octavio Paz en *El arco y la lira*, "el hombre no es nunca igual a sí mismo", lo vemos en cada uno de sus personajes que al cabo de los años, nos muestran un comportamiento a veces opuesto al del momento de conocerlos.

Con él se inicia la novela contemporánea en el sentido de una adecuación nueva y puesta al día, entre nuestra existencia y el mundo exterior, entre nuestro presente y nuestro pasado, entre los nuevos descubrimientos sobre el hombre (Freud), y la naturaleza (las ciencias biológicas y las físico-matemáticas).

Pero sobre todo Proust ha sido fecundo para los escritores hispanoamericanos por haber revalorado la realidad inmediata, sometiéndola a un proceso de reelaboración y reconstrucción, descubriendo así su esencia y valor universal. Es esta la mejor enseñanza que los escritores de habla hispana podemos aún aprender leyendo a Proust, pues si ya los franceses nada tienen que nombrar y descubrir, nuestro continente está aún en un proceso de búsqueda y desmitificación, en una etapa de fundación.

Esta actitud de desconfianza ante la mirada espontánea, cruda de la pupila, convirtiéndola en mirada científica, se la debemos a este gran escritor francés, maestro del snobismo, del arribismo y del realismo trascendental.

Bibliografía

1. Claude Levi-Strauss. *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. Segunda impresión. México, 1972.
2. Maurice Bardeche. *Marcel Proust romancier*. Le Sept Couleurs. París, 1971, p. 135.
3. Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido*. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1972. Todas las citas están tomadas de esta edición.
4. Ideas sobre el estilo se encuentran en su libro *La vuelta al día en ochenta mundos*, en las páginas dedicadas a Lezama Lima. Ed. Siglo XXI, México. Sobre el cuento en el No. 38 de la revista *Casa de las Américas*, La Habana, 1965. A propósito del estilo Proust dice: "... el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica, sino de visión". (p. 246, T. VII.) Con respecto a la primacía de la imaginación dice: "Al leer se intenta salir del propio ambiente, y a los obreros les inspiran tanta curiosidad los príncipes como a los príncipes los obreros." (p. 237, T. VII).

Federico Campbell

Todo lo de las focas

A Sarina y Silvia

... y a la diestra mano de las Indias había una isla llamada California, situada a un costado del paraíso terrenal, toda poblada de mujeres, sin varón ninguno. Eran de bellos y robustos cuerpos, de fogoso valor y de gran fuerza... En ciertos tiempos iban de la tierra firme hombres con los cuales ellas tenían acceso y si parían mujeres las guardaban, y si hombres, los echaban de su compañía...

Garci-Ordóñez de Montalvo
Las sergas de Esplandián, 1526

Para Beverly la mañana se ha vuelto blanca, luminosa, las calles son ríos de naranjas pisoteadas, trozos de hielo, tajadas de sandía, y les llueve jugo de toronja... pero a una desconocida no se le pinta el mundo color de rosa ni se le dice que es nada menos que la selva misma, la naturaleza, la cascada constante de frutas y agri dulces olores. No, no se le toma así el pelo; así salga muy al amanecer del Aloha o del Blue Fox después de haber sido manoseada por desenfadados forasteros antes de recibir el sol picante en la espalda y encontrar el viento helado de principios de octubre y añorar como nunca las sábanas tibias, la almohada de plumas, o el baño después de mediodía. ¿Qué importa lo que de particular tenga su rostro demacrado y de pómulos salientes, su pelo rubio y castaño? Lo que cuenta es su manera de *estar*, estar realmente y no plantearse demasiadas preguntas. Debe partir de una estrategia elemental para sobrellevar el mundo. ¿A quién se le ocurre, a estas alturas, recorrer los cabarets del río y dejarse tentar por bailarines y marineros o quedarse toda la noche hasta el amanecer en plena calle con el pretexto de que sólo así, viendo pasar a la gente desde una banca o desde la salpicadera de un auto, se puede conocer bien una ciudad?

Nunca ha podido aclararse por qué no encuentra diferencia alguna entre una ciudad y otra. Ha llegado a lugares en que jamás estuvo y se conduce como si allí hubiera transcurrido toda su vida. La arquitectura de las casas, las calles estrechas o anchas, nada le dicen. Tal vez sólo el movimiento de la gente y los autos la aturda, la haga divagar de un sitio a otro sin rumbo preciso. Todo le da igual. Poco a poco distingue menos los rasgos particulares de las cosas y casi todas las tardes termina por entregarse a dormir, despertar y, naturalmente, no hablar con nadie. Se ha concedido treguas, lapsos en los que pospone o logra mantener ocultos sus deseos. Es el centro del mundo, el espejo: nada importa, todo existe en función suya, cuando duerme desaparecen las cosas, la tierra deja de girar y de desplazarse por el universo.

Pero las calles son interrogantes, las marquesinas, los adornos de un cabaret como el Aloha son, más que afirmaciones, signos de duda; desde siempre, porque entonces ya se erigían construcciones fantasmales que querían ser al menos dos o tres paredes superiores en autenticidad a los sets hollywoodenses que ofrecían una versión atractiva y pintoresca de Tijuana, ciudad mujeres, multitud de mujeres de todas las edades, ríos, ríos de mujeres, ríos secos y cuencas arenosas.

Con el picante sol en los hombros, Beverly escapa del Aloha y abandona parsimoniosamente la zona norte de la ciudad entre hileras de autos con placas de California y puestos de fritangas malolientes. La oscura organización de los cabarets del río la va envolviendo desde sus primeras, esporádicas visitas a la frontera. En sus años de gloria la ciudad fronteriza le sirvió de refugio. Fueron los años de la ley seca, la clausura del casino de Agua Caliente, la segunda guerra mundial, la de

Corea. Tijuana se fue extendiendo hacia los cerros, vivía del contrabando de leche y gasolina, llantas y accesorios de automóvil, se barrían los dólares con escoba. Su población flotante dejaba de serlo en cuanto terminaban las guerras y las leyes migratorias cerraban el paso a mexicanos. Así, de una rancharía de finales de siglo pasó a ser un pueblo fantasma al principio, luego una maravillosa tierra de nadie en la que tanto los visitantes como los nativos de la ciudad se sabían perdidos y sólo fraguaban negocios de remuneración inmediata y aspiraban a industrializar el aborto, los centros de diversión y de baratijas artesanales.

Beverly se supo siempre contemplada. La tierra que la acogía y respetaba con indiferencia su anonimato no alcanzó a importar mayormente en su historia personal. Pero allí terminó su vida.

Cada mañana que comienza reincorpora a Beverly a los objetos y a sus primeras palabras. Beverly aparece un día en el aeropuerto. Beverly se mueve. Beverly le da un beso. Beverly cae a su lado en el auto al llegar a la línea internacional, desangrada y tibia. Lleva a ese cuerpo en la imaginación y juega con él como si se tratara de una muñeca de plástico, inflable, de pelo rubio y castaño. Le da órdenes. Hace con ella lo que le da la gana. Un día amanecen en la playa y cuentan uno, dos, tres segundos: el faro se enciende a lo lejos cada tres segundos primero, luego cada seis segundos. Le enseña a leer en español: *Susi. Esa es Susi. Susi se aseá. Así es Susi.* En un momento inesperado le devuelve la lección aprendida: *Pepe es un charro valiente que a su caballo lazó. Si tú dibujas la cuerda es que ya sabes la O...* Pero también quiere que viva, le hable y lo bese, le pregunte cómo estás, lo llame por su nombre, le diga oye mi amor cómo hace tiempo que no te veía, ¿en qué parte del mundo te habías metido?

La ve bajar de un taxi y se pone a seguirla. Es una hora cualquiera del atardecer: la indefinida, dulce secuencia de los minutos en penumbra que precede a la noche; y en esa noche entra ella: atraviesa el camellón, apura el paso; deja, sin saberlo, ver el paraguas, el abrigo de gamuza morada, las botas color vino y el pelo rubio y castaño, rubio y castaño. Se impulsa en el instante en que identifica su espalda, lleva las dos manos en concha hacia la boca y apenas concibe proferir, embelesado, el nombre de ella. Pero súbitamente enmudece. Contrae los pasos que la arrojan hacia ella; se mantiene estático, congelado en el gesto, y le da rienda a su presa... Beverly alcanza la orilla del paseo lateral; gana a saltos la banqueta, adopta un paso pausado, seguro, con una indudable dirección fija, con un rumbo preciso, a lo largo de la acera contraria a la que él ahora transita: la vista de lado, fija en ella. Bancas y árboles se interponen en su visión. Imagina que ella recogerá su auto estacionado en alguna esquina: Beverly pasa sin ver los coches verdes enfilados en la calle; no entra en el edificio situado junto al gran parque; sigue el ritmo de sus propios pasos sin detenerse. La persecución lo somete a un movimiento sin control, animal. A diferencia de su cuerpo que se desliza entre los transeúntes esquivándolos por reflejo, su rostro de hielo, paralizado, en celo, se ve irresistiblemente atraído por el inconfundible revuelo de los saltos de aquella gacela metida en un abrigo de gamuza morada que sigue avanzando por la acera izquierda de la calle. Él la persigue oblicuamente con la mirada; se cree el héroe en una secuencia de espionaje cinematográfica. De pronto, al entrar en su campo visual carteles, letreros lu-

minosos, postes, árboles, automóviles, parejas tomadas de la mano, bicicletas y autobuses, las calles se vuelven una multitud impersonal y monstruosa. Detrás de un puesto de periódicos la reconoce de nuevo. El gran corredor del parque los aleja al avanzar ambos. Él la divisa a través de los chorros y el rocío de las fuentes: dobla por una esquina. Corre tras ella. Vuelve a descubrirla. Se detiene: está demasiado cerca. La deja ir. El gran parque abre en curva el trayecto paralelo de ambos. Le da rienda a su presa. Beverly cambia de calle diagonalmente. Una esquina la oculta. El punto de intersección de dos avenidas le impide encontrarla. Cree verla desaparecer tras la puerta de un salón de belleza. Teme confundirla con la mujer que entra furtivamente en un hotel. Siente contraerse el estómago al corroborar que no, no hay nadie en el callejón oscuro. Ve un edificio de consultorios médicos, un estacionamiento, tiendas de ropa, cafés con las mesas vacías en la acera. Recorre con los ojos las ventanas de un edificio de departamentos. La ha perdido definitivamente de vista. Vuelve sobre sus pasos, los pasos suyos, de él sin ella, con las manos húmedas, sin nada que ofrecer ni ofrecerse, fustigado por el dolor incomprensible y deliberadamente buscado, muerto de miedo y tembloroso ante la preferencia tajante de propiciar la incertidumbre antes que el encuentro gozoso seguido del grito espontáneo, del reconocimiento casual en la calle.

Se dejaron de ver como si a cada uno lo hubieran sepultado. A partir de ese momento que coincidió con un amanecer sombrío y lluvioso lo único que los unía era el silencio; no el calor ni el insomnio, ni el duermevela en que les hacían caer de pronto los ruidos del edificio, la materia absorbente de las paredes y los pasillos habitados antes por otros seres. El crujir de la escalera respondía sin duda a las pisadas que otro hombre, años atrás y durante muchos años, imprimía al salir y volver, al ir construyendo día con día su feliz convivencia en aquella casa. De alguna manera los objetos preservaban su cuerpo, sus humores, sus estados de ánimo. Perduraba allí como un fantasma tierno y amado por todos. El gato se acercaba a la puerta; maullaba en su búsqueda, triste. Pero ahora esas pisadas correspondían a sus pies; bajaba la escalera sin más remedio que su definitiva expulsión hacia las calles apenas transitadas por los primeros vendedores ambulantes que ofrecían a los transeúntes jugo de naranja mientras hombres y mujeres despabilados y friolentos alcanzaban la esquina de los autobuses. Un anciano acomodaba en su puesto los periódicos de la mañana. Volvía a nacer la vida, con toda la crueldad de una atmósfera nublada que cancelaba cualquier posibilidad luminosa, seguramente en el mismo instante en que ella, nuevamente libre, cerraba la puerta, corría la cerradura, se quitaba un peso de encima, se ponía la bata, y se metía en la cama para no despertar hasta el atardecer.

Después de aquel interinato fantástico, después de aquel simulacro de nuevas y buenas intenciones, la ve descender del taxi, recorrer los puestos de naranjas y tajadas de sandía en el mercado, posar en un terreno baldío lleno de cascajo y escombros cuando él le toma fotografías, correr descalza hacia la parte postrera de la casa y desfallecer en la alfombra, entrar en la regadera, limpiar la ventanilla del auto empañada un domingo lluvioso en la autopista, acomodar los discos en sus fundas, ahogar en silencio el rubor de evocaciones inoportunas que surgen de la música, del viejo álbum de Jacques Brel, del *pian pian piano in the next apartment* de Greta Keller, mirar de reojo el autorretrato mancillado, los dibujos de caligrafías ilegibles, tocar los objetos desgastados por innumerables manos.

Recorre la misma calle de regreso, pasa bajo el rocío de las fuentes, cede el paso a los autos y vuelve a oírle decir no hay nadie limpio de pasado, pásame el azúcar, vuelve a oírle reconsiderar su vida descubierta en otras vidas, tengo que irme, despertar a media noche junto a ella, nos veremos algún día, silenciar el duermevela de la insustituible felicidad truncada, verla quitarse las pestañas postizas, alzarse el pelo, oírle decir estoy muerta frente al vaho del espejo que transfigura su rostro ausente, adherido a otro mundo, verla leer en el silencio pesado de la sala, acomodar los estantes en el vacío del estudio o sentirla llorar en la mesa, sin venir aparentemente al caso, decirle qué incomprensible fue todo en los últimos días, qué sombras tan cerradas en los árboles, qué años los últimos en que nunca nos vimos, qué desajuste en el tiempo, qué falta de coincidencia en nuestros respectivos instantes, oírle murmurar tú, finalmente, no has sido lo más importante de mi vida, responderle nada, decidir no verla jamás, preparar sin consumarlo un encuentro socialmente justificado, escribirle cartas que terminan en el desagüe, seguirla a lo largo de fosas recién cubiertas de tierra y tumbas sin lápidas, desfloradas, a través de terrenos baldíos donde juegan futbol muchachos de las afueras, verla descender de un taxi, atravesar pisoteando las flores del camellón, y escurrirse en la noche.

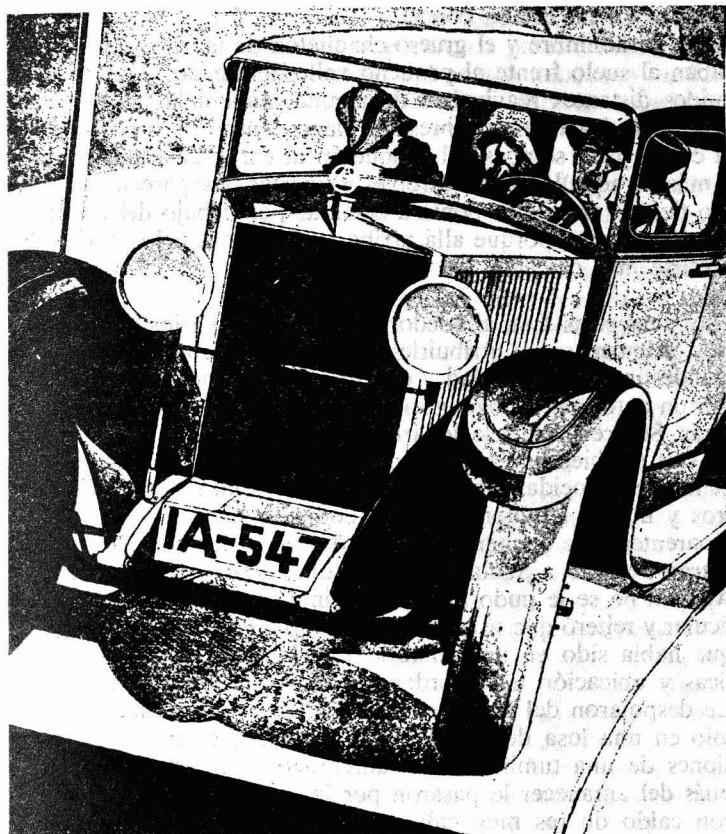
Las tardes en la costa son frías, heladas como el Pacífico, sor-das como la corriente de Alaska que desciende a un costado de la península de Baja California hasta caer en curva frente a la bahía de Sebastián Vizcaíno. Desde los campos de tomate, más allá de la planicie desértica, pueden distinguirse las montañas por un lado, la sierra de San Pedro Mártir y el mar blanco espumoso azul oscuro que está allá lejos. En ciertas épocas del año desfilan los barcos de carga pegándose a la costa, esquivando la tramontana, pero pronto se pierden. Sólo muy de vez en cuando, cada dos o tres años, pasa el mismo navío francés enfilando hacia el Canal de Panamá y saluda con tres cañonazos de alarma. Un pasajero de la cubierta, entre la niebla, hace señas y ofrece de su botella. Las casas de los pueblos son blancas, están pintadas de cal, se amontonan en las colinas, silenciosas. . . El mar se hace negro y el cielo también se hace negro y la lluvia cae contra el mar; todo se vuelve muy negro y muy caótico. El viento lo atonta y pide a gritos ayuda. Una manada de focas avanza flotando, se deja llevar por la corriente de Alaska. Más allá, un barco pesquero se desplaza y sólo se sabe de él cuando enciende y apaga un farol que debe llevar en la proa o en la popa.

—Tengo frío.

Volver a los mismos sitios, vivir en el pasado mata; como quiera que sea, se ha aprovisionado y ha recorrido los primeros y remotos lugares que pisaron sus pies, las tierras que poco a poco fueron definiendo los misioneros (¿Salvatierra?, ¿el padre Kino?), los conquistadores, las crónicas de Clavijero. Se ha hecho de buena provisión: latas, chorizo y salchichón, vino, pan. No ha dormido aún. Generalmente duerme mucho. A veces diez horas.

—Soy como puedo. Soy como puedo. Márame entonces. . . Soy como tú crees que soy. Soy como los otros creen que soy. Soy lo que los demás quieren que sea.

Beverly relee en silencio la solapa anónima de un libro: *Un ser sin nombre, condenado a vivir a pesar suyo. . . Aborto humano que arrastra una existencia puramente orgánica y vegetativa. . . Vine al mundo sin haber nacido, permanezco en él sin vivir realmente. . . Y sólo espero morir sin haber vivido. . . In-*



capaz de hablar y comunicarse, este ser que no es nada... y que no siente nada... cuya existencia fetal muda e inerte se reduce a la pura impotencia de existir... eternamente condenado a oír su propia voz dentro de sí.

Beverly fue la primer mujer desnuda que conoció. Los suyos fueron los primeros pechos que vio. Ella tenía catorce años; él, más de catorce y vivía en el techo de una casona blanca, segregado como un enfermo contagioso. Des pintaba y pintaba una bicicleta a la que luego atornillaba luces de colores en todo su cuerpo; la raspaba antes de volverla a pintar con pistola de aire, ora color naranja, ora morado, ora blanco. Con el tiempo la bicicleta quedó arrumbada y el hule de las llantas podrido. Desde niño había sido su única adoración; en ella se aventuró por primera vez más allá de los confines de la ciudad, por los caminos de terracería y las carreteras que llevaban al mar. Era como una diosa secreta, un ser que le impedía convertirse en un hombre doméstico, encerrado entre paredes, enconchado, pues no otro había sido su modo de defenderse de aquel mundo hogareño de mujeres y pandillas que asolaban al barrio. Conocía de oídas las batallas campales en que solían culminar los partidos nocturnos de basquetbol, supo de la muerte del Zambomolido a patadas en un estacionamiento, algunos compañeros de escuela habían quedado en las playas del Pacífico, en Normandía, en Corea, en Vietnam y era frecuente ver llegar de la base naval de San Diego el conocido automóvil verde olivo o azul marino que tras una nube de polvo desplegaba su rauda incursión hacia los cerros transportando a un oficial o a algún almirante. La madre recibía sin mucha ceremonia los corazones púrpura u otras medallas póstumas por su hijo muerto en el campo de batalla. No quería participar de esas vidas particulares. El conocimiento accidental que tenía de ellas ape-

nas lo turbaba y lo envolvía en desesperadas conjeturas, acaso porque el ámbito que habitaba no se alteraba con el paso del tiempo y los demás, no él, eran los verdaderos protagonistas de las tragedias o los triunfos. Quiso tomar parte, enfrentar las calles y la noche con valor, pero fue en vano. Recorrió uno a uno los cabarets del río, fríos y sin clientes. Como maestro de ceremonias del Aloha anunciaba la actuación de Sátira: *Yes, siir! Sátira! Greatest ballerina from Mexico City!* A la entrada, hacía propaganda: *Take a look inside, folks. No cover charge. The showison, the show is on!* Un hombre vestido de negro le enfrentó con desprecio y arrojó frente a él una moneda de plata que fue a dar a la palangana de los escupitajos; él se arrodilló y rescató con la mano el dólar de la escupidera.

A partir de entonces se fue aislando. Una azotea desocupada constituyó el lugar ideal para su encerramiento. De vez en cuando salía, casi siempre de noche. Trataba de recorrer las callejuelas oscuras, asomarse desde lejos a los cabarets, sentarse en el basurero inmediato al barranco y poner en claro de una vez para siempre si aquellos lugares eran los mismos que aparecieron de pronto bajo el ventanal abierto de su cuarto, entre los matorrales y el árbol de aguacates. Caminó dejando atrás el caserío mientras el mundo, por lo menos a esa hora y en aquellas tierras, dormía.

Un viejo chaquetón de marinero, con botones dorados, lo defendía del frío. Quería cerciorarse de que lo que pareció entreverse en los momentos que anteceden al sueño tenía en verdad algo que ver con las voces y los árboles donde Beverly solía ocultarse. Se miraba a sí mismo, del pecho a los pies. Se reconocía vestido y aceptaba libremente que bajo las sábanas, unos cuantos segundos o minutos atrás, se había desprovisto de todo ropaje, y sólo se empeñaba en corroborar el dato sugerido en el fondo infinito de los ojos cerrados y la nuca hundida en la almohada. Acariciaba el presentimiento revelado en ese instante en que todo control se escapa suave, dulcemente hacia la oscuridad. Quería cotejarlo, guardárselo para no compartirlo con nadie, pero sólo en la medida en que la sensación de jugar con cada una de sus visiones al empezar a dormirse significara la repetición incesante de su más íntima y desvaneciente historia, el mismo reiterado relato de su vida desde el principio, el súbito recuento de todas las cosas que vivió o creyó vivir desde niño y que en ese preciso momento parecían concentrarse en la perdida silueta de Beverly cuando corría en la playa o abría las piernas, enmudecida, junto a los baños de aguas sulfurosas.

Sentía el olor a encierro del cuarto debajo del chaquetón. Según el inapelable veredicto familiar, no había más remedio: estaba condenado a pasar el resto de sus días en la casona. De vez en cuando Beverly podía escabullirse hasta él y llorar en sus hombros muerta de miedo. Se miraban uno al otro. Oían aún la puerta rechinante en la azotea; el cuarto se limpiaba con el viento. Veía a lo lejos las lomas entrecruzadas mientras el tren largo y agusanado discurría como una luciérnaga ascendiendo las colinas en espiral y perdiéndose. De la noche a la mañana apareció en un castillo blanco circundado por la oscuridad, amurallado. Era el sitio más seguro, inexpugnable, el único refugio y, por una providencial casualidad del terreno, el que mejor dominaba la zona: un observatorio organizado hacia los cuatro puntos cardinales, como una fortaleza. Muy espaciadamente, cada vez menos, Beverly se asomaba por el terraplén y lo saludaba risueña. Se sentó a fumar en el primer tronco que vio, luego de abrocharse el chaquetón y palpar las iniciales del nombre de su padre grabadas en los botones do-

rados. En un cierto momento olvidó su búsqueda de Beverly. Tuvo la sensación de que su padre pasaba nuevamente frente a él, por el mismo sendero del barranco, como un aparecido. Antes de que el anciano se perdiera por la bajada, lo había visto golpear con un martillo los números de lámina sobre la fachada. El viejo enmendaba sumiso cualquier desarreglo de la casa, se hacía su propia comida, cambiaba el agua a los frascos de aceitunas recién curtidas, sacaba con una cuerda el gato ahogado en el retrete, y luego se iba cuesta abajo con sus pasos apurados, metido en su chaquetón.

Marineros y taxis rodeaban la casa de la colina en las afueras de Tijuana. La noche en que su padre se perdió de vista, él se acucilló en el suelo: vio la barda pintada de amarillo y blanco, los tabiques alineados que sostenían las rejas, y divisó entre ellas los yerbajos dispersos en el patio, el olivo sucio y las aceitunas negras, babosas, pisoteadas en el suelo. Siempre le había seducido la idea de enfilar hacia los alrededores prohibidos de la ciudad, pero en ese momento se mantuvo inmóvil sobre el tronco, a solas, con la tentación de vagar por los mismos senderos que había recorrido su padre.

Apoyado en el tronco, fumando, los brazos rozando la pechera abotonada, miraba las lomas y la casita de lámina cercana a la vía. El tren carguero corría y penetraba las colinas desapareciendo, como si lo tragara la composición geológica de las lomas. Caminó hacia el barranco y se sabía más seguro, más tranquilo, al comprobar que nadie intentaba verlo a esas horas. El camino polvoso concluía en la caseta de lámina. Avanzó arrojando piedras contra los terrones resquebrajados en las orillas secas del río. La caseta y los tanques de aceite adquirían una forma cada vez más concreta. Lanzó una piedra y no respondió nadie. Dentro de la caseta se arrumbaban fierros oxidados y en la pared, en el lugar de la estufa, se levantaba una mancha de madera quemada. El suelo brillaba ennegrecido por el aceite. Al oscurecer totalmente reincidió en él la urgencia de tener a Beverly a su lado. Difícilmente podía deshacerse del presentimiento de que Beverly se ocultaba en algún lugar cercano, pero, con todo y eso, logró tranquilizarse. Cruzó los brazos y sintió su propio cuerpo caliente; se tocó una a una las costillas, las caderas, y, ovillado, en uno de los rincones, se contempló los dedos de los pies. No le inquietaba la oscuridad ni las láminas rechinantes. Nadie lo espiaba, nadie ni Beverly: permaneció largo rato con la vista fija en las extremidades velludas de su cuerpo. Sintió helarse. Se regocijaba en el frío silencio de la caseta. Recorrió la vía de regreso. Ningún ruido. No aparecía el reflector de ningún tren. Equilibrándose en la vía alzó los brazos como alas. Miró a una costado y una mujer con los muslos de fuera pisaba una charca: Beverly se reclinaba sobre la hierba, extendida como una estatua de hierro. Le ofrecía un billete de diez dólares, luego un caramelo... los dedos rozándole el brazo. No llevaba zapatos; dejaba caer la toalla que apenas la cubría; se quitaba las pestañas postizas, se frotaba los pies arrugados por el agua. Al descender por la breve pendiente del camino, Beverly le ordenaba:

—Vístete de griego, de guerrero.

Él se puso encima una coraza de hojalata.

—Quítate los zapatos.

Él arrojó a un lado los zapatos.

—¡Qué maravilloso sería tener unas zapatillas doradas!

—...

—Oigo tus latidos: son las burbujas del corazón.

La alzó en brazos. La recostó sobre la hierba, entre los geranios. Beverly sonreía cada vez menos, tierna, tibia y luego...

helada. Ya no estaba con él.

La pesadumbre y el grueso chaquetón de marinero lo maniatan al suelo frente al pequeño valle iluminado. Apenas unos ruidos distantes reavivaban de alguna manera la presencia de la ciudad. La casona sobresalía blanca entre los árboles. Alzó el cuello y las solapas del chaquetón al empezar a alejarse más y más de aquella visión. Árboles y huertas desaparecían al mismo tiempo en que se ponía a caminar por debajo del terraplén rumbo al cerro porque allá arriba, en la punta del cerro, podía sentirse más cerca de los aviones.

Hay unas rejas a su alrededor. Tienen lugar varios interrogatorios. Alguien quiso atribuirles implicaciones con los hospitales clandestinos de la ciudad y con una clínica rodante, remolcada por un auto, que recogía a sus clientes en la lejanía de las carreteras. Se pretendió relacionarlos con una pequeña casa de campo que también había sido señalada. Se le sometió a careos con gente desconocida, médicos extranjeros y mexicanos. Vio rostros y manos temblorosas, ojos codiciosos, oficinas judiciales. Aparentemente el cuerpo de Beverly fue reclamado por alguien y transportado a Santa Mónica. Nunca volvió a saber de ella. Al final no se le pudo asociar criminalmente con nadie en particular y reiteró que se habían arreglado con personas anónimas, que había sido en un sanatorio improvisado cuyas características y ubicación no recordaba, y que dieron nombres falsos. Le despojaron del cinturón y las agujetas de los zapatos. Durmió en una losa de mármol muy helada que tenía las dimensiones de una tumba, con el antebrazo en la nuca. Poco después del amanecer le pasaron por la reja un cazo de aluminio con caldo de res muy caliente; era una taza de cantimplora militar que no podía sostener sin quemarse las manos. Dejó enfriarlo un poco y empezó a sentir menos frío a medida que terminaba de sorber y tragar el líquido. Le atravesaba la garganta y se deslizaba por el esófago, única parte hirviente de su cuerpo: el resto eran huesos helados y temblorosos. Beverly no estaba, tampoco la vieja de pañoleta que les traía tripas y sesos del rastro en una carretilla hecha con un cajón de refrescos. La anciana maloliente asistía todas las mañanas al matadero y se hacía regalar hígados, riñones, trozos de carne, patas de cerdo, con el fin de venderlos por su cuenta de casa en casa o regalarlos. Los hígados negros, a punto de secarse, destacaban entre otras carnes puestas en la carretilla y rodeadas de moscas; a veces quedaban horas enteras en el patio cuando la señora sudada y sin lavarse después del diario y asoleado manejo de carnes, se ocupaba de tomar café o de hornear uno de aquellos jugosos pedazos en compañía de su madre. Mientras ellas charlaban en la cocina, su padre clavaba los números de lámina sobre la fachada de la casa: 742; luego fumaba en el patio, nervioso, y muy pronto, cuidando de que nadie lo viera, tomaba camino cuesta abajo rumbo al río; se alejaba con su peculiar manera de caminar fijando con energía los tacones en el suelo como si llevara mucha prisa y no bastaran las cejas contraídas para hacerlo parecer preocupado y grave, como si todos aquellos gestos no fueran del todo convincentes para disimular que en el fondo se sentía pavorosamente solo y desvalido. Se echaba a andar y después, se ponía caminando el chaquetón azul marino, como aviador de la segunda guerra mundial de los hangares al avión, y así, sin su habitual traje negro cruzado, se escabullía de la casa, trataba de pasar inadvertido, se perdía de vista y nadie reparaba en su ausencia. Marineros y taxis rodeaban la casa de las colinas y los balnearios de aguas sulfurosas en las afueras de la ciudad, y justa-

mente rumbo a aquella zona su padre caminaba al anochecer. Cuando los trajes cruzados empezaron a pasar de moda y el viejo había recibido como regalo del cónsul mexicano en San Diego una media docena de ellos, le dijo mientras se peinaba ante el espejo:

—Ya tengo novia.

No dijo más y siguió buscando una camisa crema o amarilla que hiciera juego con el traje marrón que para él, nadie podría notarlo, era un estreno.

Vuelve a desaparecer otra noche, días enteros, uno, dos días transcurrieron sin saber de él. Una tarde sale de casa en bicicleta y encuentra a su padre en dirección opuesta. Se detiene. El viejo toma los manubrios, sin hablar. Vuelve sobre sus pasos y no regresa a casa hasta las cuatro de la mañana. Toca la ventana. Lo despierta a gritos, la voz pastosa, alcohólica, llena de furia y llanto.

—Papá...

Abre la puerta y le permite entrar. Lo ve arrancarse la corbata y arrojar el traje, el traje negro de siempre, usado, muchas veces planchado, brillante, sobre el sofá, y meterse desnudo en la cama. Ronca, la barba prematuramente blanca, deja el rostro fuera de la manta enrollada en su cuerpo largo, como un cadáver, allí en esa cama a su lado. Escucha sus estertores que hieden a nicotina. Ronca, y su cara revela de vez en cuando gestos involuntarios en los pómulos, guiñando la nariz afiladísima, aguileñísima, como la de un cóndor moquiento. Impreparado, sin saber qué hacer, inventándose seguridades, sentimental y sumiso, agresivo y discreto, desconfiado, tierno, suspicaz, con todo su odio y amor reprimidos, con hambre, sin trabajo, bueno para nada. Y piensa en él una y otra vez cuando lo ve salir de una tienda con un saco de pana desteñido, pantalones sin raya, y en la mano una bolsa de red llena de naranjas y plátanos; le da enormes mordidas a una manzana como si no hubiera comido en cinco días, sin ganas de saludar a nadie ni hablar con nadie.

Hay un día, un domingo en la mañana, en que lo ve recostado en el sofá, mal afeitado y metido en un abrigo largo, grueso, aunque no hacía frío ni calor, afuera el sol estaba radiante. En la mesa de centro, sobre periódicos viejos y revistas mal apiladas, hay un vaso lleno a medias con jugo de toronja. Abajo están los zapatos. Cruza la pierna al sentarse y el sombrero verde pálido, aterciopelado, de ala ancha, se le encaja de manera grotesca. El bigote azanahoriado. Parece payaso. Tiene en los labios un cigarro y se busca cerillos en la camisa. Le muestra las piernas varicosas y le habla de su úlcera. Junto a la cama adonde se ha acucillado, poniendo el mentón sobre las rodillas, quiere verse fijamente las puntas de los pies, tiene el rostro chupado, el cráneo sedoso y ralo, los hombros caídos y la espalda arqueada. Hay un bote lleno de agua hasta la mitad y allí con los dedos en pinza, va dejando caer las colillas. Sobre la mesa ve panes mordisqueados, azúcar regada, tazas y residuos de café con leche. De una de las paredes cuelga una trompeta hecha de un claxon de automóvil cuya boquilla procede de un carrito de hilo. También hay en la cabecera una imagen de la virgen del Carmen con el niño en los brazos, y tarjetas postales, recortes de periódicos, una foto de la torre de Agua Caliente, recetas médicas enganchadas en un alambre filudo. En una caja de cartón fue coleccionando frascos de pastillas y ampollitas desechadas. Cerró las cortinas y no volvió a salir a la calle. Se fue deshaciendo poco a poco, desgastando hasta que se le notaban los huesos; se le adivinaban las coyunturas del cráneo bajo la piel. Los ojos se le hundían. A medida

que adelgazaba se alargaba más y parecía caminar menos erguido y más lento. Se puso a esperar la muerte, sin prisa, con cierta alegría o reconfortante indiferencia, sin hacer ningún esfuerzo por precipitarla. Se agachaba sobre la cama y poco a poco, día con día, de un año a otro, se fue quedando callado.

A las once y media salió de clases. A las once cuarenta y cinco entró en la hemeroteca. Hojeó los periódicos de días anteriores que se editaban en su ciudad. Repasó las páginas interiores: VIEJO TELEGRAFISTA HERIDO A PUÑALADAS. A las doce y diez bajó corriendo las escaleras. A las doce quince recorrió las calles del pueblo. A las dos de la tarde, el profesor Cantú le puso un boleto en las manos. Y partió. A las seis de la tarde atravesaba el desierto en un autobús rojo y muy frío. A la media noche remontaba las cuestas de la Rumorosa.

A las cinco de la mañana, en cuanto clareaba el día, entró a grandes pasos en el hospital civil.

La barba prematuramente gris de su padre sobresalía por encima de las mantas: su propia frente, sus mismos ojos.

Existía la prohibición médica expresa de agitación y cigarros.

Nunca antes su padre lo había visto fumar. Se acercó a la camilla con el cigarrillo entre los dedos y le ofreció.

Su padre opuso una sonrisa

Entonces le dio un beso en la frente.

En la espalda de las chamarras los estudiantes traían bordado el dibujo de un caballo alado que saltaba entre las nubes debajo de las letras PEGASOS. Sólo en excepcionales ocasiones se desprendían de sus chamarras rojas con mangas de cuero blancas. Varios miembros del club Pegasos montaban las espaldas del sátiro de la fuente que echaba agua por la boca y estaban tirados sobre el pasto secándose al sol, cínicos intrusos, dueños únicos de la alberca de Agua Caliente. Uno de ellos se lanzaba desde el trampolín extendiendo los brazos y caía sin chispear una sola gota sobre la superficie verdosa de la piscina... Se lanza de nuevo y repite el crucifijo fabuloso hasta clavarse en el agua. En ese preciso momento él se levanta impulsivamente y camina en dirección del trampolín. Toma con ambas manos los barandales de la escalera y empieza a subir muy orondo, exhibiendo su flaca y encorvada musculatura y su calzón de baño anaranjado. Asegura el elástico de la cintura y mira hacia abajo. Los pegasos están despatarrados bajo el sol, unos en las bancas, otros jugando o lamiendo paletas de hielo cerca de las palmeras. Todos ellos de panza o bocarriba. El que había hecho el salto más espectacular ya ha salido del agua y empieza a secarse con cuanta toalla encuentra a su paso, desafiante. Una hilera de clavadistas se acumula en el trampolín inmediato inferior desde el que saltó uno de los pegasos. Pequeñuelos, enanos, insignificantes hormigas, bestias somnolientas echadas sobre el césped, los pegasos guardan silencio y miran incrédulos cómo él sube tranquilo hasta la plataforma mayor. Y un instante después va volando por los aires extendiendo los brazos como Cristo en la cruz, pero de repente da vueltas, siente los pies arriba, la boca abajo, la cintura arqueada, y el bloque de agua verdosa se viene de golpe en contra suya. Quienes estaban recostados en los pastos se levantan rápido para no perderse ni un detalle, ni una oportunidad de mofarse, con la sonrisa y la baba a medias, y luego la carcajada total y estruendosa. Y él a punto de mojarlos a todos, a medio salir del agua, con cara despreocupada y la piel de las piernas enrojadas, foco de la atención pública en medio de la piscina del excasino, sin ánimo ni fuerzas para levantar los bra-

zos. Apenas alcanza la orilla de mosaicos. Al erguirse en el borde resbaladizo cae de espaldas y el dolor de cabeza parece a punto de vertirse por la nariz. Siente semihundido el tabique nasal y la espalda ardiente. Se enjuga el pelo, se lo seca con una camisa cualquiera que encuentra en el escaño donde se sienta y recibe el sol en la cara. Instantáneamente se pone de pie y camina de nuevo rumbo al trampolín. Pero alguien lo detiene del hombro y lo jala con los dos brazos para sentarlo afectuosamente en la banca otra vez. Alguien más le frota la nuca. Le dan a olor alcohol y minutos más tarde está poniéndose la camisa sin camiseta, los pantalones sobre el calzón de baño mojado, y va, sin peinarse, los ojos irritados, caminando sobre la vía del tren y más adelante sobre la cuenca del río seco. Empieza a subir la rampa del malecón, ligeramente inclinada. A lo lejos, sobre el mar invisible, surge una columna de humo negro. Algo se incendia... Un bombero de capa roja y casco negro monta su helicóptero rojo como si fuera un caballo; lleva como lanza de Don Quijote una manguera que arroja a presión un chorro de agua. Vuela por encima de la nube negra; apenas se aproxima; se hace hacia atrás y adelante, luego desaparece en las nubes que lo envuelven. Se incendia un barco de carga y pasajeros. Los naufragos reman desesperados; se bajan de las lanchas salvavidas, brincan al muelle, pero en lugar de muelle se extiende un tapiz de plantas y dedos y cuerpos sumergidos en la parte menos profunda de la costa.

—¡Corte! —grita alguien—. ¡Corte! Basta por hoy.

Avanza entre la multitud de actores y extras.

—Pero yo no soy extra —dice, y camina sobre la alfombra de dedos. Hunde los pies en el agua viscosa. El tapiz es un cuerpo de mujer, un cuerpo de espaldas que lo hace resbalar. Besa los senos de la mujer, ella lo besa, cree que finge, y entre los apretados labios de ambos se interpone un mechón de pelo rubio y castaño.

Corre al aeropuerto. Impaciente, se mete en un taxi. Como el movimiento ahora no depende de él se relaja y se alegra de que pronto verá a Beverly. Piensa que no es peligroso el avión. El taxi se detiene en un crucero. Ve un edificio en medio de la bruma. El chofer del taxi vira y entran en un estacionamiento.

—Lo siento, pero organizan todo para que el cliente pague; sé que es caro —dice el chofer al cobrar.

Paga y se baja.

—Me parece que dije al aeropuerto. Esta es una estación de autobuses —dice al chofer con energía y se sube de nuevo al taxi. Un cortejo fúnebre de autos encabezados por una elegante carroza les cierra el paso.

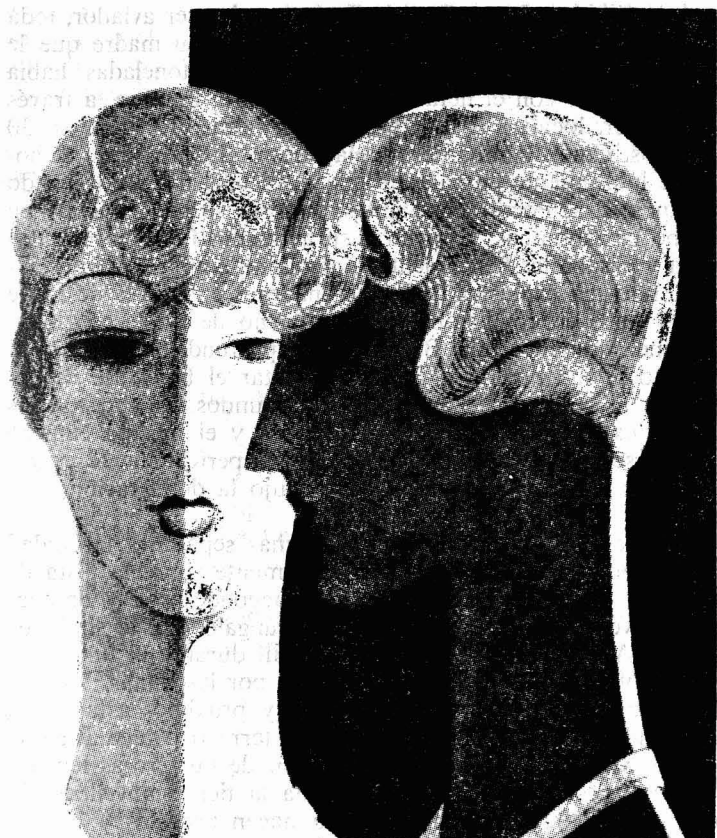
—¿La conocía usted? —dice el chofer.

—Sí —dice él—. Era la vecina. Murió anoche. Tomó barbitúricos.

Antes de llegar a casa ve en la calle un choque de autos. La vecina que una vez le regaló unos zapatos discute acongojada con un policía. Mira a todo mundo sin interesarse. Entra en la casa y va directamente a la cocina. En la mesa está aún el avión no terminado de armar, un esqueleto de pescado y alas de tablillas, junto al tubo de pegamento, el papel de china, los mapas de ingeniería aeronáutica. Calienta la comida de mediodía. Empieza a oscurecer y sorbe la sopa a grandes cucharadas mientras oye calentarse el café. Ve fuera de la casa por la ventana y alguien discute. Vuelve a ser la vecina que una vez le regaló unos zapatos de charol, y es muy hermosa. Busca una taza para el café cuando oye la sirena de una ambu-

lancia que se aproxima. El sonido zumba en sus oídos, aunque después va disminuyendo gradualmente y se pierde en las faldas de las lomas por donde el tren pasaba, rugiendo, todas las noches. Y vomita.

Horas después despierta. Levanta la cabeza del papel de china arrugado y aleja las partes de los aviones semiconstruidos. Oye voces procedentes del callejón. Ya no es el escándalo de la vecina. Ya nadie se ocupa de consolarla. La gente corre y murmura entre sí; se habla de la policía, de la familia de españoles que ha sido detenida. A lo largo del callejón y hacia el filo del barranco muchas mujeres y niños acuden con baldes y frascos a la casa de los españoles. Por todo el barrio flota un fuerte olor a perfume. La gente coloca botellas, botes, latas, cafeteras, y recoge el chorro de perfume que brota del tubo del desagüe. Varios agentes policiacos rompen garrafones en el traspatio y el líquido se desliza por el suelo enmozaicado y va a dar hacia el caño que desemboca en el callejón. El olor a perfume adulterado se difunde y empieza a marear a los vecinos... Se queda viendo a las mujeres desde la ventana; vuelve a concentrarse en el avión a medio construir. Poco a poco ha oscurecido, pero no se da cuenta del momento exacto en que se hace de noche. Estudia el plano del Spitfire. Debe ponerle unas insignias inglesas que no tiene. Dibuja el croquis de las letras RAF venciendo de nuevo el sueño. Recuerda el espectáculo que dio en la alberca del casino, las risas de los pegajos, la caminata entre las vías del tren y al margen del río, y el hambre de esa tarde. Mucho más noche la casa de junto empieza a quedarse sin luz, excepto en la parte trasera. Puede atisbar desde la mesa cómo alguien se mueve dentro de la casa a través de las persianas. Se le queda viendo a ella, a la vecina que una vez le regaló unos zapatos. La mujer se desviste tranquilamente. Es delgada. No alcanza a verle el rostro. Deja el papel y las tijeras en cualquier parte de la mesa. No puede seguir recordando ni detener el tiempo que tal vez debe aprovechar en dormir. La intrusión de la vecina hacia la parte lateral de la persiana entreabierta lo apura a apagar la luz. Y la ve. La vecina se contempla desnuda ante el espejo. Imposible seguir untando papel, dando forma y puliendo las piezas de madera balsa. Divisa otra vez la ventana de la vecina a la vez que se limpia el pegamento de las manos. A medida que sigue con los ojos abiertos en la oscuridad se delínean en penumbra el mantel y los recortes, las tiras de madera, las llantas de hule y plástico, los mapas de la península, las cartas de navegación aérea, los moldes trazados como proyectos de arquitecto, los aeromodelos. La caja del Spitfire evoca en colores la batalla de Inglaterra, anuncia la serie de Hurricanes, Mustangs, Messerschmidts, Tigersharks. Las líneas aerodinámicas del Spitfire se pierden en perspectiva junto a las del Hurricane y los Zeros japoneses, y en una de las cajas de cartón se ven varios pliegos de papel de china color canela, listos para pegarse en el armazón que había estado construyendo toda la semana. Veía al escuadrón de Tigres Voladores que se alineaban en el estante. Los Zeros japoneses con sus banderas del sol naciente eran sus aviones de cabecera, sus soles encendidos en los costados y las banderitas norteamericanas que el piloto iba añadiendo a su récord de combate. En aquel tiempo los japoneses planeaban atravesar en submarino por debajo de la península hasta lograr ponerse a salvo o atacar en el golfo de California. Secretamente cavaban un túnel y el ataque definitivo sería por debajo. Torpedearían las instalaciones militares en el cañón del Colorado, en los desiertos de Arizona, y bombardearían los cuarteles de



adiestramiento de Jacumba, Point Loma, y la base naval de San Diego. Decían que los japoneses llegarían por tierra y por mar, que rodearían por las costas de La Paz si fallaban los túneles y serían el terror del Mar de Cortés. En los años subsiguientes sólo comeríamos arroz. Años más tarde los refugios antiaéreos serían una mezcla de alambre de gallinero y fierros retorcidos. La defensa antiaérea abatiría a tres octorreactores B-52 y a cuatro cazabombarderos Phantom F-111, de alas plegadizas. Sus tripulantes serían conducidos a la Rumorosa y fusilados de inmediato. Durante toda la noche, una alerta aérea seguiría a la otra. Los cazabombarderos sobrevolarían a menudo a baja altura y a cada explosión se sacudiría todo el centro de la ciudad. La reanudación de los bombardeos sería imponente para arrebatar a la población civil su pasmoso valor y su calma tradicionales. Sin perder sus reflejos, niños y adultos se ubicarían ante los refugios individuales y colectivos cuando comenzara a sonar una alerta, y se introducirían en ellos cuando empezaran las primeras explosiones. Una bomba caería sobre un cine atestado de gente. La explosión y el derrumbe matarían a nueve personas y herirían a unas cien. Otras bombas dañarían el hospital civil que ya había sido bombardeado con anterioridad. En la madrugada se produciría el más violento bombardeo. En muchas casas destruidas se encontrarían fragmentos de cuerpos de mujeres y niños. Los agresores lanzarían repetidamente oleadas de aviones de guerra, inclusive B-52, para arrasarse muchas zonas pobladas y reventar la presa Rodríguez. La defensa antiaérea combatiría con cohetes tierra-aire. Orgullo de la aviación norteamericana, los B-52 pesarían casi 218 toneladas, y medirían 56 metros de ala a ala, 48 metros de largo y 12 de alto. Su velocidad máxima sería de 1 200 metros, aun cuando atacaran desde 12 000 metros, y tendrían

metros, aun cuando atacaran desde 12 000 metros, tendrían además una autonomía de vuelo de 14 000 kilómetros. Técnicos altamente especializados, sus seis tripulantes jamás podrían ver los objetivos sobre los cuales dejarían caer las bombas. La nave estaría dotada de un complejo —y ultrasecreto— instrumental electrónico. Siete millones y medio de toneladas de bombas dejarían caer las estratégicas superfortalezas en el corazón de la ciudad y en las colinas que la circundan.

Los periodos de vacaciones, los veranos, tardaban más en volver. Cada vez eran menos los días de viaje entre la montaña y la costa. A falta de carretera asfaltada, los autobuses picudos (también los había chatos) daban el servicio con todos los riesgos implícitos para ganarse así el derecho a la ruta cuando las condiciones mejoraran. En una ocasión, al amanecer, el chofer del autobús quedó vencido sobre el volante y no pudo más. Un pasajero voluntario tomó su lugar. Yo dormía apoyando mi nuca en los muslos de mi madre, o me dejaba caer muerto de miedo en la almohada que se formaba entre mi madre y mi hermana pequeña. A esa edad tuve una impresión, la primera, muy concreta de la inmensidad. La brecha se dejaba corretear por el desierto; se perdía curvándose entre los chaparrales; había que seguirla contra el calor y el sol que a punto de disolverse se acostaba en la lejanía de enfrente. Más tarde, durante horas y horas, mis ojos trataban de atrapar la mano de luz que salía del reflector reconociendo el camino; la mancha amarillenta era el único rastro de vida entre la brecha perdidiza del desierto y mi madre dormida a mi lado. El hombre del volante encendía cigarrillo tras cigarrillo y trataba de hacer plática con los pasajeros de junto. Pasada la media noche, los pasajeros dormían y el chofer silencioso se concentraba en el camino... y en sus cosas, que yo, a esa edad, no podía adivinar.

El autobús se detenía en las curvas agudas, retrocedía y volvía a correr eludiendo los precipicios. Al despertar los pasajeros, una carretera lisa y recta significaba el fin del verano: los campos de algodón, las avionetas fumigadoras, el reconocimiento del barrio, las nuevas amistades, la bicicleta empolvada en el rincón. Las aceitunas, negras, se pudrían al pie de los olivos. Pregunta por Beverly y no encuentra más respuesta que la gravedad y el silencio de los rostros. Pedalea hacia su casa siguiendo el atajo del callejón. Deja la bicicleta en el traspatio. Alguien le pone en las manos una caja de chocolates para que no entre con las manos vacías. De pie, absorto, sin decir nada, piensa en la posibilidad de que Beverly esté hecha pedazos. Desciende la escalera y ve un festín, una mesa pletórica de platos, pasteles, una especie de gran bandeja de plata donde, como un guajolote asado, yace Beverly con cara de lechuza, mutilada y vejada, el ojo agelatinado y casi desprendido, y todo su cuerpo se ve tostado, sus extremidades están rotas y saltan como patas de gallina; junto a ella un niño se aproxima a gatas tratando de sujetarla o consolarla o protegerla y la venera, la consuela, y ella lo mira, ve sus ojos, ve dentro de sus ojos una expresión dolorosa, enloquecidamente dolorosa y acongojada, la mirada de alguien que sufre irremediablemente, de alguien que sabe que no tiene salvación. Se pregunta ¿por qué vive? ¿Por qué no la matan? Es como un pavo laqueado.

—Ve a la esquina y compra un cono de nieve.

Después paseaban. Los lugares que conocieron siguen allí. En nada han cambiado. De vez en cuando el zumbido de las hélices le recuerda la Piper Comanche en que Beverly llegó, pero a no ser por los sonidos, los días transcurren como una

prolongación de sus primeras ausencias. Ojalá que algún día vuelvas a reconocer estos lugares, esta parte de la ciudad deformada por autopistas y de alguna manera atada al esplendor de una época que, destañada, apenas se deja ver en las paredes resquebrajadas de los bungalós y los hoteles en proceso de demolición. Vivo en una de las casas ubicadas a lo alto de los cerros, precisamente en la parte elevada donde termina el cementerio y entra una nueva carretera hacia el mar. Desde acá puede divisarse la línea fronteriza y las patrullas de helicópteros aduanales. Es una zona paralela a Grecia. Viñedos, olivos y árboles de duraznos crecen a los lados de la carretera. Hay flores de mostaza y en ciertos momentos del día las islas Coronado se delinean nítidas contra el mar. Rostros flacos y demacrados merodean al anochecer, vuelven de la playa y siguen su camino. El resto de la península, hacia el sur, es árido y montañoso.

Es posible que a estas alturas Beverly haya reanudado sus vuelos en la Piper Comanche. Es probable que sobreviva entregada a sus aficiones. Ya habrá superado la etapa preliminar de despegue y cumplido con las horas reglamentarias para poder volar sola. Durante algún tiempo, las prácticas consistían en subir y bajar sin que permanecieran las llantas más de unos cuantos segundos tocando la pista. La avioneta apenas rozaba la superficie en un tramo de cien metros a lo sumo y volvía a elevarse. Siempre que una avioneta cruza el cielo es posible que allí, de nuevo, en la cabina de mando, esté Beverly maniobrando el aparato. Una Piper Comanche toma rumbo hacia el mar y al trasponer la costa da la vuelta en redondo y entra de nuevo, a baja altura, en la costa. La naturaleza del terreno es árida y accidentada. Vientos secos empujan las afueras de la ciudad. La vegetación es nula. Beverly puede llevar esa avioneta, puede sobrepasar las montañas rojizas del desierto y aparecer a lo alto del valle sobrevolando la ciudad inmersa en un cráter profundo. Más pasiva que trabajosamente, la avioneta se va dejando llevar por el viento y parece flotar. Antes de vislumbrarse la costa, el terreno cambia de color. De un pardo gris brota la cresta de otra montaña seca y, súbitamente, la línea definitiva entre la tierra y el mar. En una extensión no mayor de cincuenta kilómetros, la tierra se sucede en diferentes tonos; en una sola área del valle pueden contarse diversas posibilidades geográficas: la piedra plomiza de los acantilados, el amarillo verdoso de los matorrales, las rayas de asfalto acurvadas entre pueblo y pueblo, el cielo azul y el mar azul. La ciudad se dispersa hacia las colinas que forman la cuna del valle. Casas de madera construidas con desperdicios de la guerra, techos rojos, tinacos para el agua, árboles recién plantados, se vuelven manchas menudas sobre las faldas de las lomas. Del terreno baldío situado entre la ciudad y la costa, emerge la parte de una montaña partida como una rebanada de pan. Hacia abajo, la autopista se abre camino y a los lados, a lo alto, palas mecánicas y tractores intentan cubrir los restos de un cementerio sin descendientes. Sobre todos estos elementos, al margen de cada una de estas visiones, se ven las luces de una ciudad adormecida. Pronto se hace de noche. Giran las hélices, los motores se encajan en las nubes espesas y el piloto acecha a las hormigas que pululan aterrorizadas por todas partes. Beverly sobrevuela una meseta negra que poco a poco ofrece huecos tranquilizadores, asomos de vida aquí y allá. El avión que lanzó la primera bomba atómica sobre la ciudad de Hiroshima fue un B-29, llamado *Enola Gay*. Recibió este nombre del jefe de vuelo, el coronel Tibbets, debido a que su madre se llamaba, de soltera, Enola Gay Haggard, na-

tural de Glidden, Iowa. Cuando Tibbets quiso ser aviador, toda la familia se opuso a ello, con excepción de su madre que le animó en sus deseos. La bomba de cuatro toneladas había sido bautizada con el nombre de Little Boy. Ferebee, a través de su visor, localizó el objetivo a las 8 horas, 13 minutos, 30 segundos. Como bombardero tenía puesto el dedo sobre el botón de lanzamiento en caso de que el mecanismo sincronizado no funcionara. Poco tiempo antes, Parsons se había metido en el tubo lanzabombas, y mientras su ayudante Jeppson le alumbraba y pasaba las herramientas, introdujo, con grandísimo cuidado, la carga explosiva de los detonadores en la cola de Little Boy, y puso en condiciones el mecanismo de doble conexión. En aquel momento Jake Baser dormía profundamente. Pero al final no le fue preciso a Forebee apretar el botón de deyección: a las 8 horas, 15 minutos, 17 segundos, se abrieron las puertas exteriores del tubo lanzabombas y el ingenio empezó a hundirse en el aire, como un clavadista perfectamente estirado. A las 8 horas 16 minutos se produjo la deflagración.

Manchones, afloramientos, fajas estrechas separan a la ciudad del océano. La avioneta resbala suavemente sobre la pista de aterrizaje improvisada en la playa. Luego despegue y desaparece. Beverly no ha vuelto jamás al bungalow que le sirvió de refugio. Al principio sólo permanece allí durante el fin de semana. Evita el mar y prefiere caminar por las dunas, los médanos costeros transversales, paralelos y próximos a la playa, enterrando los pies. Esta condición del terreno parece atraerle. Allí las dunas se forman por la reunión de numerosas lenguas de arena; por el lado del mar abunda la tierra movediza, sin vegetación; por el lado de la tierra nacen arbustos y hierba. Un viento dominante arrecia en la noche y acumula arena y arena. El oleaje ataca las dunas y se nota que su evolución y forma dependen del viento y la humedad. Pequeños granos de fósiles se pegan a los pies.

Sin volver a alzar la voz, Beverly le ofrece un dulce, un huevo de menta, y advierte por primera vez que está vestida de blanco. Se ve más joven de lo que es. En las paredes contiguas resuenan voces de personas mayores. Beverly parece una señora recién casada, luego adquiere la apariencia de una niña de doce o menos años, con el pelo levantado, la cara limpia, y casi roza sus párpados. Se tiende en el catre cuando están a punto de besarse por primera vez, pero las voces del fondo los reprimen. Están fuera del bungalow. Beverly se recuesta en la silla de lona casi horizontalmente. Tiene miedo. Le aterra la idea de que alguien vaya a disparar con un rifle desde una de las colinas; alguien a quien se le antoje matar a alguien. Debajo de las sillas de lona se desparrama una mancha de animales diminutos. Comenta que son langostas, y en efecto, los insectos empiezan a comer el pasto de las macetas, hierbas, tierra, y son plateados, como tubitos de metal; de pronto ve que están comiendo arroz entomatado disperso en el suelo. Consigue una botella de aguarrás para exterminar la plaga, pero es inútil; se echa un trago en la boca y lo arroja rociándolo a los bichos. Infructuosamente.

A pesar de la inesperada invasión, dejan transcurrir la tarde hasta que se hace de noche. Acortan la distancia que separa la ciudad del aeropuerto.

Debo llevarte exactamente al hangar donde te espera el piloto instructor. Debo oírte sin mirarte. O debo ver de reojo tu silueta contra la ventanilla del auto que conduzco a través de la niebla y debo fijar la vista en los coches que corren enfrente. Vamos

sentados en el mismo asiento y a tu lado, corriendo hacia atrás, bajo el complejo trébol de autopistas encontradas unas con otras, se extiende un cementerio enorme, tan grande como sólo a una ciudad así, tan criminal, podría corresponder. Delante de la ventanilla ahumada asoma el pasto, se huele. El ruido se desvanece; puede palparse el silencio del cementerio. Bruscamente, al trasponer unos enormes tanques de gas niquelados y esféricos, la montaña se vuelve una mesa. La Piper Comanche te espera. El piloto instructor ya ha puesto a calentar los motores. Los observo, a ti y a él, tomar pista y despegar. Los miro perderse entre las nubes y reaparecer rumbo a la costa. Los pierdo de vista desde la cafetería donde me he puesto a esperarte.

El campo aéreo es hermoso. Árboles y campos de golf lo rodean por el norte. Alambradas de canchas de tenis se tienden a lo lejos. La tela de alambre se eleva entre mí y gran parte del campo, pero de cualquier manera la falta de ventanal me hace participar de los ruidos y sentir el chorro de viento que arrojan los aviones supersónicos al cambiar de posición y adentrarse en la pista. La tierra se despega del fuselaje, se queda abajo, se hunde, baja, se separa y vuelve poco a poco a rozar las llantas del aeroplano. Beverly va al volante. El viejo lobo del cielo le enseña a pilotear. Avanzo hacia el campo y la observo. Desciende de la avioneta amarilla. Camina alta y riéndose. Hasta ese momento no me he enterado aún de que la parte superior de su cabello es un recurso cosmético, y a medida que se acerca la veo más sola, menos acompañada, cruza un vestíbulo y al aparecer en la puerta de la cafetería, encaminada hacia mí, está sola. La he esperado. La he vuelto a contemplar como me lo había propuesto y, como antes, nos habremos de reunir muchas veces. Nos tomaremos de la mano y dejaremos este aeropuerto fatídico. Reconoceremos los mismos pasillos de la escuela nocturna en el excasino; pasearemos una vez más desde las diez de la noche hasta el amanecer del día siguiente. Despertaré con un gesto cansado, con un gesto falso de emoción.

Vivían de tarde en tarde, de noche en noche, en la casa que fue suya temporalmente. Una puerta de cristales pintados se encontraba a lo alto de la escalera y en ella dibujaron la forma que tienen los cristales de las iglesias góticas. Desde el balcón solía mirar el parque redondo eternamente circundado por autos en movimiento que corrían alrededor de las fuentes, bancas y parejas. Subió a la mesa central y alzó los brazos como si estuviera a punto de improvisar un discurso. Se vio temblando ante el micrófono, frente a una multitud cuyo rostro no se atrevía a mirar directamente. Trataba de encontrar las palabras con ademanes y tartamudeaba frases que no venían al caso. Se decía el discurso a sí mismo o lo pensaba en voz alta. Hablaba a las paredes. En aquel cuarto habían tenido lugar ceremonias que jamás volverían a ser presentadas. (Muy pronto llegaron a acoplarse. Conocieron minuciosamente cada región de sus cuerpos, cada movimiento y siempre, siempre encontraron nuevas versiones rituales. Su aliento, su saliva, su lengua transmitían el olor de la carne interior que se conforma en los cuerpos. Eran un solo animal con las extremidades duplicadas. Esparcieron sobre el piso periódicos y toallas anaranjadas. Allí, ella empezó a dormitar mientras él pintaba las paredes de blanco. Cubrieron sus ropas con bolsas de plástico. Fue esparciendo pintura en los rincones y en los guardapolvos. Con un trapo humedecido en gasolina frotó cuidadosamente las costras de la pintura anterior que en ciertas partes sustituía con cal

y oía cómo el líquido penetraba las paredes quemándolas. Se quedó dormido junto a ella. Después comieron nueces. Debían caminar con cautela al levantarse y alcanzar sus ropas esquivando las cáscaras de nuez en el piso. Ella se volvió sin decir nada. Le dio la espalda y no volvieron a hablar hasta el momento en que dejaron pasar la tarde sentados en las sillas de lona. Pero en ese instante de enmudecimiento repentino no tuvo la sensación ni la vaga creencia sino la absoluta certeza de que Beverly jamás había estado viviendo allí. Nunca, en ningún momento, ni siquiera como un remedo de compañía.) Quedó con los brazos caídos, idiotizado, gritando como un tribuno romano arriba de la mesa. ¿Qué clase de monólogo o diálogo ocurriría en su interior? Se confundía al no poder desentrañar suficientemente si su estancia en aquella habitación tuvo en verdad algo que ver con la Beverly que llegó al aeropuerto. En esos días le habían hablado de la violencia de la ciudad. Grupos de policías custodiaban las esquinas. Tropa en las calles. Presagios ominosos. Escaseaba la iluminación pública y las noches eran mucho muy largas. Alcanzar la puerta del edificio no le proporcionaba ningún alivio; todavía mediaba la peligrosa ascensión de la escalera o el encuentro probable con una mano armada en el elevador. El único refugio estaba allá arriba, en el tercer piso, después de abrir la puerta de ventanales góticos y cerrarla con varios candados. Era el único lugar seguro en el mundo, el recinto adorado por ella, por sus manos infatigables que habían puesto orden en los estantes, el baño, los armarios, la cocina. Sus prendas personales estaban por todas partes. La primera vez que entró, fatigado, miró los muebles sin fijarse en los detalles. Le aterrorizaba la posibilidad de que alguien irrumpiera tumbando la puerta o que lo sorprendieran por la escalera de incendios. Desconectó el refrigerador para eliminar el zumbido del motor y poder despertar ante el menor ruido extraño.

Empezó a vivir en su cuarto. Una carta dirigida a ella, el recibo de la luz, le daban el dato de su verdadero nombre. Ya sabía cómo nombrarla. Empezó a dormir en su cama. Se enjabonaba con su cepillo de baño. Cocinaba en su estufa, en sus sartenes, con su salero. Comía de sus alimentos, en sus trastos. Leía sus libros. Se sentaba en la tina de baño durante horas bajo el agua tibia con una copa de coñac al lado. Caminaba descalzo por la alfombra. Hacía té de unas bolsitas que descubrió en la despensa. Se despertó hablándole. Se preguntaba si algún día podría conocerla, encontrarla y fingirle que tenía mucho gusto en verla por primera vez a pesar de que se ocultaba en su casa como un intruso y dormía en su cama, bajo sus cobijas, posesionado de cada una de las cosas en que ella había puesto las manos. En una bolsa de papel había objetos de utilería, frutas de cera, pasteles de yeso, vestidos isabelinos, mallas negras y zapatillas de bailarina, una chamarra de mezclilla que pronto hizo suya. A través de sus discos conocía sus gustos. Después de unos cuantos días empezó a convencerse de que volvería pronto, de que sólo había salido a la esquina, pero al mismo tiempo le inquietaba la posibilidad de que volviera, entrara sin tocar la puerta abriendo con la llave de su casa y lo sorprendiera dormido en su cama. ¿En qué parte del mundo se habría metido? ¿Qué clase de vida hacía? Si en realidad se dedicaba al teatro él podría dirigirse a ella en la puerta de salida de los actores o podría simplemente verla en escena sin acercarse nunca a conocerla. Le aterra el silencio fuera de la casa y de allí en la pieza. No se mueve. Mira mudo cada rincón del departamento, el tapete, los piñones secos sobre la mesita de centro, los pocos libros en el estante. Nunca ha pasado

más allá de la sala y el pequeño comedor. En forma más bien alargada, los cuartos van quedando a un lado del pasillo. La recámara. La cama matrimonial mal tendida ocupa la mayor parte del recinto. Siente la necesidad de salirse corriendo, pero se inmiscuye en otras piezas: hay un cuarto de niños, un televisor. Ve la cómoda desde el pasillo; hay suéteres salidos de los cajones; encima, unas botellas de perfume. Al abrir el ropero ve varios vestidos y pantalones de mujer. Del mismo tubo penden sacos y abrigos de hombre. Abajo, sobre un veliz, se oculta una caja de madera, una especie de cofre negro. Lo palpa. Siente su mano que da una caricia temblorosa. Destapado, el cofre muestra su interior en desorden: un montón de sobres del correo brasileño con líneas verdes y amarillas. Varias fotografías aparecen entre los papeles. En una de ellas una niña posa junto a una mujer que lleva lentes para el sol y vestido de hombreras triangulares. En otra, la misma niña se ríe entre un grupo de muchachas uniformadas. Las fotos que parecen de estudio proceden de contactos de película revelados en una hoja grande; el rostro fue fotografiado varias veces en la misma postura: el pelo alzado, la boca humedecida, los ojos fijos en la cámara: Beverly tiene quince o dieciocho años, las pestañas largas, las cejas depiladas, los labios sin pintar. No logra entender por qué los sobres no están dirigidos a ella sino a nombre de otras personas. Pero las cartas están firmadas por Beverly, sobre todo las que forman un fajo atado con un listón y ordenado cronológicamente. Beverly había asistido en São Paulo a un festival de teatro; allí encuentra a un joven chino de San Francisco. Creía que era de Java, escribe, un poco la idea que yo siempre había tenido de un romance oriental. Cuenta cómo son las playas de Río; dice que prefirió llegar después del carnaval y pide a la amiga a quien dirige la carta dinero y unas ciertas pastillas que allá no puede encontrar. Este primer contacto con la voz silenciosa y escrita de Beverly lo hace leer más aprisa. De una manera instantánea ve los puntos y comas y no sabe cómo es que logra descifrar con tanta facilidad la letra manuscrita. Pasa rápido de una carta a otra. Le resulta imposible relacionar algunos nombres. A medida que pasa de un párrafo a otro se repite el nombre de un brasileño; habla de él como si fuera su esposo o lo viera todos los días. Julião aparece en casi todas sus cartas. Después, las referencias a Julião son frías; más adelante, de absoluto repudio. Pero no todas las cartas están ordenadas por fechas; unas se suceden con una diferencia de diez días, otras son anteriores a las que leyó al principio. Hubo al parecer una contrariedad: Julião la abandona. Vivían en Río, pero habían ido a pasar unos días en São Paulo. Parece ser que se produce una ruptura. Apparently Beverly se extravió una de esas noches y no volvió al hotel en que se hospedaban; cuenta que está embarazada y confía a una amiga la posibilidad de un aborto.

Poco a poco la historia se le va formando en la cabeza, a pesar de los datos fragmentados, como al ver una película a partir de la mitad. Saca el cofre y lo vacía en la cama. Sigue leyendo de pie las cartas indiscriminadamente; está a punto de integrar mentalmente la trama de la historia, pero muchos otros datos lo confunden. Entre los papeles surge una colección de sobres color naranja y otros de hechura y material japoneses. Las primeras cartas hablan de comida, de chuletas de cerdo en salsa agri dulce, de cómo me gusta cocinar, tuvimos cuatro orgasmos, él conoce recetas exóticas, sí, cuatro o más veces, como antes, ¿recuerdas?, qué redundancia decirte que estoy feliz. Hay el recuerdo, escrito en una servilleta, de una conversación que tuvo en un café de Río, etcétera. Hay un

momento en que pierde todo interés. Le aburre lo que surge fragmentariamente de las cartas; el afán de conservarlas, el hecho de acumular objetos en nombre del pasado empobrecen la imagen ideal que empieza a formarse de ella. Observa cada una de sus fotos, casi le habla en plena cara, siente en lo más hondo de sí que se conocen desde hace muchísimos años. Sin ninguna precaución, devuelve el bagaje de papeles al cofre y lo pone de nuevo en el ropero. Tiembla al verse en el espejo, se ve los ojos hundidos, se arregla el pelo con la mano, se afloja la corbata, se resiste a verse directamente a los ojos. Sólo de lado o con el mentón en el pecho se atreve, por un instante, a verse la cara. No se preocupa en revisar si así como están acomodadas las cosas encontró la habitación. Colgada de la regadera hay ropa interior. En la cocina, una mesa de lámina. Hace un ademán de despedida al vacío. El ruido de la calle lo sobresalta.

No podía entrar en ningún sitio porque ya estaba allí el susto de verla intempestivamente, el terror de encontrársela una vez más. No podía volver a los pasillos del aeropuerto porque le resultaba demasiado fingido propiciar un encuentro, gesto que no casualmente intentaba todos los días sin consumarlo. Pero más tarde se habituó a prescindir de esa costumbre; se fue haciendo de itinerarios con diferentes rumbos y al atardecer se refugiaba en el cuarto oscuro y en la carpintería. Adaptó en casa un cuarto de revelado y se encerró días y noches experimentando con el material fotográfico. Ese aislamiento le permitía salir y ver con ojos nuevos. Parecía que apenas había sido la víspera, y no semanas atrás, la última vez que recorrió las calles adyacentes al aeropuerto, pero al mismo tiempo tenía la sensación de que acababa de llegar de un viaje muy largo. Ninguno de los rostros que encontró en la calle le resultaba familiar.

Aunque creyó definitiva su desaparición, transcurrieron varias semanas durante las cuales las ganas de verla y el presentimiento de que la encontraría el día menos pensado persistieron en él. Como en otras ocasiones en que lo asfixiaba la ciudad, reanudó sus visitas al aeropuerto. Ver llegar y despegar los aviones lo fijaba de tal manera en el suelo que su vista y todo su cuerpo entraban en una suerte de parálisis momentánea, como si el zumbido de los aparatos lo excluyera de sí mismo. Los veía perderse, meterse en el cielo tras un chorro negro o aterrizar contra la pista como si fueran gigantescas gaviotas. Las pocas veces que estuvo en un avión sintió el pánico. Siempre trató de dormir durante el vuelo, pero era imposible. Al fingir que dormía, experimentaba el sentimiento de ser atraído, de estar suspendido en el aire, a buen resguardo gracias a los cuatro motores y a la cabina de mando que lo llevaban e impedían la caída de su cuerpo en el vacío. Con ese sueño falso —porque ni siquiera el ronroneo uniforme de los motores lo inducía a dormir— apoyaba la frente contra la ventanilla y veía cómo su cuerpo y el cuerpo del avión irrumpían en las nubes y se deslizaban sobre la inmensidad blanca: le parecía que correr sobre un campo regado de motas de algodón de alguna manera lo salvaba de cualquier catástrofe. Tuvo la ocurrencia de que podía morir y de que hasta ese momento no había logrado arraigarse en ninguna parte. El hecho de volar lo ponía frente a un riesgo que no dependía de él y que, sin poder hacer nada por evitarlo, resultaba atractivo. Era un poco afrontar la posibilidad de perderlo todo y desear entonces aferrarse auténticamente a algo. Dejaba que fluyeran esos pensamientos al tiempo en que reconocía que el vuelo era un estado



estacionario, una suspensión que alimentaba su ociosidad y le permitía jugar con presentimientos no desconocidos por él en tierra firme: jugar con la sensación de que al huir del peligro real que comporta la vida de hombres más audaces y menos cobardes que él —peligro que no se había atrevido a asumir siquiera experimentalmente en ninguno de sus treinta años vívidos a medias— lo único que lograba era meditar en su condición pasiva y en su torpeza vital, en su exceso de precauciones y en su miseria. Pero, de cualquier manera, no le atormentaba demasiado ese relajamiento fantasioso de volar y creerse ante un ridículo peligro de muerte. La última vez que voló vio las nubes y luego los espacios claros de la costa, las montañas amarillas, los cerros rojos. Vio el ala metálica del avión fijamente y dejó que el zumbido de las hélices lo adormeciera, pero nunca recordó el rostro de ninguno de los pasajeros que viajaron con él.

Era una costumbre muy antigua ésa de irse al aeropuerto; no era accidental ni empezó con la presencia de Beverly allí. En otra época hacía toda una excursión en bicicleta; se pasaba las horas de la mañana remontando las colinas y gran parte del día viendo los aviones en la gran meseta donde el aeropuerto fue construido. Nunca invitó a nadie. Le gustaba hacerlo solo. A nadie tampoco comentaba la alegría que le proporcionaba ese pasatiempo solitario. Era un espectáculo fascinante que lo sacaba de sí mismo y le permitía olvidarse del tiempo. Durante todos esos años sólo llegaban aviones pequeños, de dos alas; luego fue conociendo modelos nuevos y vio llegar los primeros de propulsión a chorro. Sin embargo, siempre prefirió la dignidad de un viejo trimotor negro, monoplano, sin hélices, oxidado, que estaba arrumbado a la entrada de un hangar, como

una estatua o un monumento, como algo en cierta forma bello y caduco.

En cuanto oscurecía regresaba a la ciudad dejando correr por inercia la bicicleta, suavemente, con cierto ritmo, por la cuesta. Era una tarde más que había transcurrido, pero no la última: pocos días después vio descender la Piper Comanche que apareció primero en el cielo como un mosquito insignificante, tocó tierra sin hacer ruido, y de inmediato coleó con extraordinaria facilidad de maniobra para estacionarse.

La acompañaba un hombre de uniforme azul marino. Bajaban juntos a la ciudad, pero a la mañana siguiente ya no estaba en la pista la avioneta amarilla. Así la vio llegar varias veces. Sola o acompañada por el mismo hombre. Ella conducía la avioneta. El hecho de que supiera manejar un avión hacía que él viera en sus manos una potencia y una superioridad que la separaban de él infranqueablemente, como si ella procediera de otro mundo y poseyera el recurso de desaparecer a voluntad en cualquier momento y rumbo a cualquier parte.

Sus visitas al aeropuerto se volvieron menos frecuentes. Las fotografías que furtivamente tomó a Beverly lo consternaban tanto como el original, pero en ellas era más seguro verla con gusto, sin temores, y la contemplación podía ser infinita. El trimotor arrumbado asomaba de pronto como fondo en algunas de las fotografías igual que un ganso disecado o un águila con sus retoños ocultos, como el desleído fotograbado que en un periódico amarillento mostraba a su padre y a un grupo de compañeros suyos telegrafistas, abrazados, a fines de los años treinta, bajo la amplísima ala de un aeroplano negro: un Ford trimotor, conocido también como Bushmaster. Su padre, con bigote color tabaco, luce un chaleco perla y un sombrero gris de piel de conejo; y al fondo, la torre de control del aeropuerto desde la que se organizaba el servicio de taxis voladores entre Hollywood y el casino de Agua Caliente. El Ford trimotor había sido el caballo de batalla del correo y el transporte norteamericanos. La gaviota o ganso de hojalata tenía la forma de un romboide alargado. El cuerpo era de aluminio y tres motores se le ensartaban en la nariz y en las alas. Voló por todas las rutas conocidas en aquella época, al servicio del ejército y de compañías civiles. Se utilizó para pasajeros y carga; aterrizaba sobre llantas, lanchas, y esquís. Cerca de doscientos Ford trimotores fueron construidos entre 1925 y 1932. Incluso en Grecia, cuando Alemania e Inglaterra poseían ya aparatos mucho más perfeccionados, las primeras avanzadas fascistas sucumbieron en muchos de estos legendarios trimotores. A pesar de todo, algunos artefactos reacondicionados todavía sobrevuelan, unen puntos remotos del hemisferio. El Bushmaster es una versión modernizada del Ford trimotor. Tiene un poder de despegue superior al de los otros aparatos de su tiempo y conserva la durabilidad de su venerable predecesor, el Ford trimotor. Su piel de aluminio es más liviana y resistente. Operados con los pies, los frenos funcionan hidráulicamente. Los cables de control son internos y no externos como antes. Su estabilizador se ha refinado.

Las tres patas de la Piper Comanche se hundían en la arena plana y mojada chispeando. Beverly piloteaba la avioneta. Desde el acantilado podía verse con más claridad al amanecer la pequeña Piper estacionada junto a los búngalos fincados en la costa. Sobresalía atada con cuerdas a una piedra, la cabina cubierta con una lona. Así, desde lejos, tuvo manera de verla una vez más y más a menudo. La veía entrar en la playa, meterse en uno de los búngalos, salir a bañarse, volver para encerrarse todo un fin de semana, o acercarse a la avione-

ta, calentar los motores, y desaparecer. Llegaba el día más imprevisto y nada indicaba cierta periodicidad en sus viajes; lo único evidente era que aquel bungalow era su casa. Tenía una manera de ocuparlo y abandonarlo que a nadie se le hubiera ocurrido considerarla una extraña. Aún no le daba ningún nombre, pero por lo pronto le bastaba saber que allí vivía, sola, y que a veces podía ausentarse media tarde o un par de horas. Le satisfacía comprobar que era tan alta como la vio siempre, delgada, que caminaba sin ganas, que dormía mañanas enteras, que se untaba aceite de coco cuando se recostaba en la playa. Imaginaba que de tocarla en la noche sentiría aún el sol en la piel tibia, sus orejas, sus dientes al besarla, y que juntos correrían y flotarían en el mar espeso. Aunque en esta primera etapa de su acercamiento ella seguía siendo un ser anónimo, distante e inaccesible, al que se limitaba a contemplar, se sintió viviendo con ella.

—Tienen forma de lengua, las dunas —decía—. Se forman detrás de cualquier obstáculo, de cualquier rompedor.

Le hablaba de otras playas, de un fin de semana que pasó sola en el norte. Vestía una bata de toalla roja, se había quitado las pestañas postizas. Llevaba el pelo recogido. El vaho del espejo transfiguraba su rostro ausente, imbricado en otro mundo. Cada movimiento suyo clausuraba un recuerdo dañino, y los silencios, y los tiempos muertos, y la insustituible felicidad truncada. Sin venir aparentemente al caso, retenía sus palabras, se ahogaba en la contemplación ineludible de los dibujos de cuerpos superpuestos y piernas entrelazadas que adornaban la cabecera de su cama, el autorretrato mancillado, el vacío que emanaba de los objetos lacerándola. Y era verdad: en ninguna parte de sí misma había logrado reconstruir lo mejor de su vida descubierta en otros seres. Aquellos días en la playa transcurrieron sin noche en que pudiera conciliar el sueño.

—No hay mujer limpia de pasado —le decía—. Yo soy una que marcaron para siempre otras manos, y hay algo de mí fatalmente irrecuperable.

Eludía en vano sus referencias a sí misma, incapaz de volver sobre el principio de lo que contaba hasta que el espeso silencio del cuarto la vencía:

—Es un lugar donde tienen todas esas casetas para capitanes —continuaba—, bergantines y galeones en miniatura y allí, en ese lugar de bungalows y sombrillas para el sol ensartadas en la playa, caminaba yo y nadie más. Bastaba que me deslizara sobre las dunas, una extensión de arena en picada, más allá de la espuma y las rocas. Pude haberme tirado con la ropa puesta sin pensarlo. Estaba en medio de los médanos. Pronto sentí el agua hasta los tobillos; pero no era necesario mojarse siquiera la punta de los pies para percatarse de que la arena congelaba, a pesar del sol, a pesar del paso definitivo del invierno. Había muchas dunas, pendientes casi verticales. No sabía qué hacer y me desvestí. La playa estaba sola, sin un alma, muy sola. Me dejé ir cayendo hacia abajo enterrando los pies. A medida que descendía, la arena de los médanos se volvía húmeda, hasta quedar mis pies ocultos en un charco. Nunca quise que vinieras conmigo porque entonces quería estar sola y no hablar con nadie. Empecé a desnudarme. Puse mi vestido sobre la arena en declive, un palazzo pijama anaranjado, muy bonito. Apenas se abultaba. Me quedé en faldillas. Empezaba a tener frío; entonces con la camarita retraté el bulto que el palazzo pijama medioformaba con las pequeñas elevaciones de arena y en ese momento, dentro de la faldilla de seda blanca, un poco desteñida, sentí como si llevara un vestido griego an-

tiguo, y tomé las doce fotos del rollo a mi pobre y adorado vestido viejo de anchas hombreras que no, no es cierto, no era un palazzo pijama. Estaba muy sola, y así me gustaba estar. Y ahora siento sobre mis pies esta porción del Pacífico y siento la brisa: contemplo esta noche y este viento salado del que me apodero con los pulmones. Pero, de cualquier forma, debiste haber venido conmigo. Te hubiera llevado a conocer los ríos que terminaban en el mar y a comer mariscos y comidas exóticas. Algún día vendrás a conocer estos lugares. En aquellos años tus padres tenían la edad que ahora tú tienes. Eran años fabulosos. Me fascinaban los trajes cruzados; los sombreros de plumas, los zapatos de charol, ver el debut de Rita Cansino en Agua Caliente, identificar al amante tijuaneño de Jean Harlow, apostar en la ruleta y arrojar los dados en el bacará, esperar el amanecer desde la terraza del Salón de Oro. Me fascinaba incluso envidiar a Isadora Duncan: no ser bailarina: encontrar y expresar una nueva forma de vida: iniciar una fiesta en París, continuarla en Venecia y concluirla semanas más tarde en un yate sobre el Nilo; gastar tres mil dólares en lilas. Querer ser como Zelda Fitzgerald, la dama del Sur, escandalizando en Nueva York encima de los pianos o atravesando con Scott la Quinta Avenida sobre el techo de un taxi. Morir en una lunada. ¿Pero por qué añorar algo que no conocimos? Me duele decirlo, pero no puedes hacer nada por mí. Soy yo la que está mal. Hubo un momento en que ya no estaba contigo. Pero te juro que no es nada. No es aquello. No, no es eso. No puedo, no quiero creerlo. Hubo un momento en que dejé de sentir. Como una muerta. ¿Por qué nunca coincidimos? Tú, finalmente, no has sido lo más importante de mi vida.

Cuando se separó de la cámara sintió que una parte de su cuerpo se había desmembrado. De pronto se volvió insensible y caminó hacia las calles que circundaban el casino. Con la sensación de haber dejado atrás algo, de haber olvidado rasurarse y bañarse, volvió apresuradamente sobre sus pasos y se colgó la cámara fotográfica del cuello. Un autobús lo adelantó varias calles. Distinguió a lo lejos la entrada a los jardines. Avanzó con mirada curiosa, a paso veloz. Al correr se le aceleraba la circulación de la sangre, y procuraba luego un acercamiento gradual a la pequeña colonia del casino rodeada de pirules y palmeras. Gente de todas las edades se congregaba ante los portones del jardín principal. Era uno de los primeros domingos del verano. Todas las escenas que ininterrumpidamente se iban formando ante sus ojos se organizaban en móviles franjas de colores. Las faldas de las mujeres, las camisas a cuadros de los padres y los niños, aparecían con cierto orden delante de él, frente a sus furtivas miradas. Sin prestarse a sí mismo demasiada atención, forzándose a no pensar más en sí mismo, se deshizo en cuanto pudo de la súbita sensación que lo acusaba de estar fuera de lugar. Los desayunos en el parque, los juegos de pelota en el pasto, fueron parte de su mundo más de treinta años atrás y esos jardines, dispuestos como en un tejido de laberintos, representaban aquel antiguo mundo infantil que ahora profanaba sin ningún derecho. Tal vez sus pasos sin dirección alguna, su destreza para evitar que la gente advirtiera que la observaba —el rostro inexpresivo que oponía a los cuerpos de las mujeres de espalda—, le permitían caminar sin ser notado por los senderos que emergían frente a él envolviéndolo de gente, gritos, rostros felices, porque en nada se diferenciaba del común de la gente, excepto quizá por andar solo; pero por fortuna, pensó, nadie nos sigue a quienes andamos solos, pasamos, y de alguna manera somos invisibles.

Piensa en la azotea de su casa donde hojeaba revistas de modas. El pelo largo y los diversos maquillajes de aquel tiempo eran objeto de su más minuciosa observación. Tenía quince o dieciséis años. Durante uno de aquellos veranos que para él transcurrían en las afueras de la ciudad, cerca de la playa, añadió por primera vez a su colección ejemplares de publicaciones más definidas, que llevaban títulos como *Vea* o *Vodevil*. Se anunciaban como lectura para adultos. Muchas caían en sus manos sin cubiertas ni títulos. Por ese medio se acercó por primera vez a una figura desnuda de mujer. Recibió de aquellas páginas su temerosa iniciación, el modelo a seguir, el instructivo que sin exponerlo a ningún riesgo lo orientaba en la vida de relación. A partir de entonces podía identificar la pintura labial cuyo trazo o desgaste delataba a ésta o a aquella mujer en el autobús o en la calle. Cierta exceso de color al borde de los labios le ofrecía el tipo exacto de mujer en aquella novia de su padre que regenteaba los balnearios de aguas sulfurosas. Tal vez a aquellos antecedentes se debía su afición a las revistas de modas. Antes de abandonar la parte sombreada de la calle, cargó la cámara con un rollo y se echó muchos más en los bolsillos mientras fijaba la vista en los colores, en los rostros femeninos y los vestidos que surgían delineados desde las páginas de la revista abierta en el puesto de periódicos. Tomó un ejemplar y examinó página por página su contenido, embelesado, como si absorto totalmente tuviera acceso a un mundo desconocido y lejano, misterioso y prohibido. La sensación de tener en las manos una revista inapropiada lo impulsó de inmediato a indagar a sus espaldas la posible presencia de alguien. Devolvió la revista a su lugar y siguió caminando rumbo a los jardines del casino. Subió a un expendio de refacciones fotográficas instalado en el último piso del edificio más alto de la zona. Mientras lo atendían, vio a través de las cortinas las banquetas de abajo y el tránsito, la ropa ligera de los peatones y el calor de las calles. Parecía que algo se quemaba cerca por la manera en que el viento y el sol pegaban contra los rostros. Distráido por la gente y los árboles torcidos que encontraba a su paso, dejó de pensar en ese sentimiento extraño que experimentaba al leer una revista de mujeres desnudas. Empezaba a inquietarle el hecho de vivir a través de sus ojos. Había perdido ya el sentido de la profundidad del espacio o lo había renovado; creía sentir también que el sonido emitido por un radio portátil únicamente venía en una dirección fija, delgado y pastoso, hasta metérsele en la cabeza, invadiendo su interior, como si súbitamente con ello volviera a recuperar la sensación de volumen que para él los sonidos siempre habían tenido. El aire y el sol que cubrían el parque lo trasladaban a otros intereses. Era muy agradable pasear entre la gente, ver las caras de los niños, detenerse a beber un refresco.

Un jardín público generalmente se forma de veredas y curvas, matas y arbustos, invernaderos que cubren las salidas. Uno camina según los objetos que llaman su atención, y se pierde. En el centro del parque jaulas con pájaros colgaban de los árboles; los cardenales y los pericos de Oceanía posaban altivos e inmutables frente a sus admiradores. En una esquina, varias niñas se acercaban en fila a una muchacha mayor que cuidaba una vaca y les mostraba la mejor manera de ordeñar, una a una las niñas iban tocando las tetas de la vaca al ver brotar la leche. Varios rostros de personas contemplativas y alegres entraron en el vientre de su cámara disparada aparentemente en otras direcciones. Del segundo rollo que utilizara saldrían muchos pares de piernas y faldas muy cortas. En el estanque de las focas unos niños estiraban las manos. Las focas

jugueteaban, una de ellas nadaba bocarriba. Subió a una banca y desde allí apuntó la cámara contra esa especie de lobas marinas que emitían gritos como de perros recién paridos. Se pasaban horas y horas tendidas al sol proveyéndose de calor que sólo irradiaban en ínfimo grado, tal vez por estar recubiertas de una capa lardácea entre la piel y los músculos. Tenían las ojerías pequeñas o sólo una protuberancia apenas perceptible y en forma de triángulo. Las cabecitas sobresalían del cuello. Las patas se dividían en dedos y falanges completamente móviles y unidas sólo por membranas natatorias. La cola: atrofiada hasta ser poco más de un muñón. La coloración: de un pardo o gris verdoso con partes rojizas o amarillentas. La piel: lustrosa, resistente, gruesa, cubierta de pelos cerdosos. Sabía que la fórmula dentaria no sólo la utilizan para triturar, sino también para cumplir las funciones de presión y sujeción. El pelaje de las crías era distinto al de las focas mayores, recubiertas por un manto blanco, espeso, delicado, que les impedía nadar. Sus cuerpos se desplazaban nadando, cilíndricos y adelgazados hacia atrás. Se movían con trabajo impulsándose con las aletas posteriores y las patas delanteras, recogidas y cortas. Casi todos los especímenes tenían la estatura media de un hombre y para andar se levantaban, primero sobre las extremidades anteriores arrojando el cuerpo hacia adelante a sacudidas y contrayendo luego los miembros y echándose sobre el pecho a fin de encorvar el dorso y proyectar el cuarto trasero. Su avance era penoso, pero no les impedía deslizarse con rapidez, incluso con cierta gozosa agilidad. Una de ellas moría y se iba a pique. Las demás, cautivas, se amansaban poco a poco ante los espectadores y perdían su recelo natural. Perezosa, una foca blanca deglutía peces que cazaba al vuelo; se zambullía juguetona y empujaba nuevamente para ser contemplada. Clavando perdidamente la mirada en ellas y en sus juegos, pensó que nada tenían que hacer lejos del mar, que no era éste su sitio adecuado sino el de la línea divisoria que empieza y termina en las playas. Seres a medias, metamorfoseados, fronterizos, en medio del camino hacia la vida terrestre, habitantes risueños de las olas, muñecas flotadoras, somnolientas; seres andróginos y en apariencia asexuados.

Detrás del estanque una niña apareció de repente junto a una estatua; se recargaba contra el pedestal. La figura moldeada en fierro dulce se cubría el cuerpo con una gran capa que, enrollada, la hacía aparecer gigantesca y gruesa, oscura y diabólica. Retrató a la niña y a la estatua.

La niña no tenía más de doce años. Llevaba pantalones cortos y miraba constantemente a la cámara. Caminaron juntos por un momento, luego la niña se adelantó y fue a reunirse a un grupo de mujeres y niños.

Desde una banca empezó a ver a la gente que desahogaba los jardines. Los corrillos que se formaban en las puertas de salida eran una masa compacta y gris. Cuando enfocó la cámara en dirección de la gente distinguió la figura de la niña que caminaba volviendo la vista hacia él, muy seria, muy triste, muy importante. Los colores de las ropas cobraban movimiento y gracias a ello podía encerrar en un encuadre elegido a los seres más atractivos, las partes de los cuerpos más acordes con sus necesidades visuales. Sólo con la cámara establecía contacto con los objetos, incluso miraba de manera más detenida y directa a las mujeres. En un lugar ligeramente apartado de los jardines lo esperaba Beverly. Era un sitio sombreado por palmeras y pirules, el mismo lugar en que años atrás, cuando él y ella eran estudiantes, los protegía de miradas malintencionadas; eran las mismas ramas, el mismo olor a pimienta y el

mismo suelo cubierto de hojas y salpicado de dátiles maduros. Beverly yace sobre la hierba, como una estatua reclinada, alza la mano a la altura de la frente para protegerse del sol. No habla. Dan un paseo bajo las jaulas de los pájaros, y en ese momento un cardenal huye por una puerta caída, sale disparándose a sí mismo pero por un instante se queda paralizado en el vuelo; no puede seguir volando y cae verticalmente contra el pasto. Beverly mira los últimos latidos del pájaro rojo que salta cerca de sus pies; lo recoge sin hacer comentarios, muerto. Luego lo sostiene con las dos manos aconchadas y lo coloca al pie de una palmera. Mientras Beverly se aleja sola y muda por los jardines, él toma al pájaro exangüe, tibio, lo introduce de nuevo en la jaula y cubre la puerta con una toalla húmeda. Se queda solo entre las jaulas. Beverly regresa a su refugio del bungalow en la playa y pronto la ubica allí, la recuerda tal como estaba la noche anterior: recostada sobre su cama, mostrando los labios de la vagina. Junto a ella, del otro lado de la cama sobre una mesita, se ven utensilios para practicar abortos.

No vuelve a pensar en ella. Es ocioso. Vaga uncido a su cámara fotográfica. La siente como un instrumento de relación. Le parece que no puede seguir viendo a nadie, a ninguna mujer, con el único, desvalido, pobre recurso de sus ojos. De nada le sirve su mirada desnuda: ve sin ver, ve sin poder aceptar la vida de los objetos, la palpitación incesante de la gente, sin conceder valor a la vida que pasa por la calle, al margen suyo, en la que no ha podido participar. La niña que surgió detrás de la estatua se sintió tomada en cuenta, se le daba un lugar en el mundo. La retrató como parte del conjunto, sin percatarse siquiera de que ella, individualmente, vibraba en medio de la composición de estanque, niños, senderos, estatua. Se desprendió del conjunto y se aisló. Se fue yendo poco a poco de aquella parte del jardín y de aquel grupo de mujeres para alcanzarlo y volver a caminar a su lado y observarlo furtivamente. Sabe que lo miraba y se ve de perfil junto a ella. El teleobjetivo de repuesto, cilíndrico y largo, añadido a la cámara, brotaba erguido, arrojado hacia enfrente. En cuanto la niña cambió de curso y entró en foco al separarse, él disparó. Disparó varias veces. Varias veces. Volvió a disparar hasta quedarse sin película y sin aliento, hasta que el mecanismo automático que hace girar la cinta de película se frenó.

No tenía otra manera de mirar que a través del teleobjetivo. Sin ese instrumento perdía la sensibilidad que los colores, los movimientos y los rostros y las piernas y los cuerpos y las personas le despertaban. Buscaba una pareja y calculaba la toma; esperaba el instante del encuadre perfecto y al caminar y comprobar que la pareja le daba la espalda, reaccionaba instintivamente y hacía el disparo. Ese momento único muchas veces coincidía con la música de algún radio, y bastaba esa intrusión para impulsarlo a reaccionar de inmediato y disparar el obturador como si pudiera fotografiar el sonido. Apresarlo. Detenerlo. Paralizarlo como ansiaba congelar las imágenes.

El cuarto oscuro del laboratorio olía a limón y allí fue guardando los cartuchos usados de película. Durante varios meses se limitó a almacenarlos. Sólo entraba para cargar de nuevo la cámara; se echaba un buen número de cargas en los bolsillos y arrojaba a cualquier rincón los rollos ya impresionados sin interesarse demasiado por los resultados. Salía con la cámara al cuello, atento a los ángulos imaginarios que se formaban desde arriba del puente por donde el tren pasaba todas las noches. Abajo, las casas de Agua Caliente mostraban sus techos rojos entre pirules y palmeras. Era como un domingo en el

patio de recreo de una escuela. Lo rodeaban encuadres silenciosos y tristes.

Los búngalos del casino, las banquetas de cemento rojo, la cancha de tenis, se veían sin gente. Tampoco en la playa vecina ni en las cercanías de los baños sulfurosos asomaba muestra alguna de vida. Sólo alguien, pequeño y ligero, rebotaba un balón en la cancha de basketbol. Blanco y negro, un jugador solitario se movía frente a él sin salirse nunca hacia los lados y a pesar de la sudadera blanca y roja del club Pegasos que llevaba, su imagen era una mancha en tonos grises. El jugador ensayaba varios tiros, saltaba corriendo, botando la pelota contra la cancha de arcilla, saltaba de puntas y en la fracción de segundo que permanecía en el aire, en ese preciso, premeditado instante, resultado de un movimiento reflejo largamente ensayado, lanzaba la pelota, crecía por unos segundos y la arrojaba con todo su pequeño, rígido, fibroso cuerpo contra la canasta. El tablero quedaba temblando, tambaleándose un poco y rechinando. No se puso a disparar la cámara descaradamente. No. Se recostó en una banca y pronto se vio dentro de la cancha rodeada por cuatro alambradas, como una jaula en la que resonaban los rebotes de la pelota.

Durante todo el tiempo que permaneció sentado nunca cayó en la cuenta de que el jugador (que debía tener entre doce y quince años, zapatos tenis blancos y el calzoncillo rojo del club Pegasos) llevaba puesta una gorra como de golfista, una de esas gorras irlandesas de lana que se estilaban en las películas de Chaplin y que, sin embargo, no era ninguna de esas cosas sino una bien definida gorra de jockey. Por un momento, y sin venir al caso, se puso a pensar en las fotos que había tomado de Beverly (cuando ella se vestía en el cuarto del hotel y él le dijo espérate, siéntate en ese sillón y déjame que te retrate) y que con los años perdieron el color en un archivo absurdo de cartas y objetos inútiles. Siguió sentado viendo al jugador solitario que seguía rebotando la pelota infatigablemente. Cruzó la pierna y allá enfrente, a cincuenta metros más o menos desde el marcador de la cámara, continuaba jugando la diminuta y delgada figura del jockey que poco a poco surge delineándose a través del visor de la cámara hasta distinguirse con claridad. La silueta más o menos distante queda definida en sus contornos y paulatinamente se va centrando en el encuadre que elige: el jugador, o golfista, o jinete, o enano, está listo para ser atrapado definitivamente, para ser grabado en el celuloide sin que nadie pueda evitarlo. La pelota cruza el aire. El jugador, exhibiendo la sudadera con las letras PEGASOS bordadas, salta a recuperarla. El remate es perfecto. El salto de águila, impecable. El tiro desde atrás de la nuca, sin tocar el aro. De rebote. Desde la raya blanca, desde la esquina más alejada. El rebote continuo entre las piernas. La bola girando en la punta del dedo. El jockey corre hacia dentro de la cámara, va, viene, vuelve, da un salto largo como el salto triple de los atletas y pone, coloca, deposita la pelota dentro de la cesta. Tiros libres. Tiros de media cancha. La cámara fotográfica deja de funcionar. Vuelve a ponérsela sobre el pecho. Devuelve el obturador al máximo como quien pone seguro a una pistola y guarda la cámara en su funda de cuero. Salta entonces una a una las campanas de la torre de Agua Caliente que habían sido colocadas en el pasto después del incendio que consumió el tradicional símbolo de entrada al casino. La torre tenía cuatro arcos mozárabes en su base y descollaba mostrando la arquitectura de una mezquita turca un tanto híbrida al descomponerse en un vago estilo californiano, ya por sí mismo un poco colonial y español. Por debajo de la torre entraban las



caravanas de autos en los patios del casino y más tarde, cotidianamente, los camiones escolares y los coches de los profesores que fueron alojados en la antigua construcción. La torre valió también como símbolo a los estudiantes que mañana a mañana la transitaban por sus cuatro puertas ovaladas al dirigirse a clases. Los suéteres guindas de los estudiantes rodeaban los escombros de la torre que muchos años atrás, cuando al otro lado de la frontera se padecía la ley seca contra el licor, había sido erigida sobre una frágil armazón de madera forrada de tela de alambre y estuco. Varios fragmentos del interior de la torre, especialmente las campanas, estaban marcados con gis. Los nombres de los estudiantes, fechas, parejas recién enamoradas, recuerdos, sobrenombres, habían sido inscritos de una manera secreta y comunicaban en clave a quienes, en horas de clase, se escabullían a esconderse en el claustro de la torre y fumaban y platicaban y reían y se aburrían y dormían y se contaban historias y hablaban mal y bien de la gente, y deseaban tener a Marta, a Celia, a Elsa, allí adentro con ellos hasta que la noche cerrara el cielo y terminaran las clases y desaparecieran para siempre maestros y autobuses en aquellas partes periféricas de la ciudad, en aquella colonia semihundida, donde se encontraba enclavada la escuela en lugar del antiguo casino de Agua Caliente.

Sólo por la actividad y la vestimenta de los nuevos habitantes se distinguía la escuela del excasino. Alrededor de 1930, el movimiento era distinto; el ritmo de los visitantes ascendía los fines de semana, particularmente durante el verano. Los turistas venidos de Santa Mónica, San Bernardino, o San José Capistrano, pasaban el día en las playas o en las piscinas; se protegían del sol debajo de las palmeras traídas de Hawai que

se sucedían a lo largo de las callejuelas del casino, y posteriormente asumían la noche en sus más ardientes etapas. Autos de lujo negros y color crema entraban por debajo de la torre después de desprenderse de la línea fronteriza o del aeropuerto de taxis aéreos y correr solitarios el bulevar. Al transponer el arco debajo de la torre, los autos bajaban por la rampa a lo largo de los camellones adornados con palmeras. Elegantes mujeres descendían de los coches frente a las puertas del Salón de Oro, se detenían un momento en el vestíbulo esperando que el chofer alejara el auto y que alguien, si no llevaba pareja, se acomodiera a introducir las en el salón. Su padre vestía un traje de pana, zapatos blancos atravesados por un trozo de piel negra, y era uno de los telegrafistas que empleaba el galgódromo del casino en sus apuestas a larga distancia con los aficionados de California. Del hotel y los bungalows salían parejas. Luego, apenas se oía el rumor de los autos en el silencio del campo y la algarabía en las salas de juego. En el patio amosaicado del Salón de Oro un portero viejo y de pelo algodónoso despedía al amanecer a los jugadores y a sus damas. De esos años hay una fotografía en la que su padre está rodeado por un grupo de amigos al pie de un avión trimotor cuya ala parecía abrazarlos a todos. Entre la nariz y el labio superior de su padre se ve una cicatriz que más tarde habría de cubrirse con un bigote pelirrojo. Los sábados buena parte de la población de California se vaciaba en la ciudad. Veía pasar los autos último modelo por el bulevar. Los lunes era distinto: la ciudad se veía despoblada como si hubiera sido objeto de una rápida evacuación. Los baños sulfurosos y los campos de golf del casino aparecían desolados. Sin embargo, este proceso de superpoblación flotante de viernes a domingo siguió repitiéndose como una manera de ser de la ciudad cuando el casino fue clausurado por Lázaro Cárdenas y convertido en escuela.

Ojalá que algún día vuelvas a frecuentar estos lugares, las callejuelas de los patios entre los diversos grupos de edificios y aulas, los sótanos del dormitorio cuyas habitaciones fueron las del hotel de Agua Caliente, los subterráneos polvosos, llenos de naipes y telas verdes sobre ruletas enmohecidas y pianos desprovistos de teclas. Ojalá. Ya no tendríamos miedo. Volveríamos a encontrarnos en los jardines del casino y veríamos las jaulas de los pájaros. Podrías volver una vez más al mismo sitio y yo te esperaría como antes. Ya para entonces se habrían cumplido cuando menos seis meses sin vernos. Llevarías lentes para el sol. Te verías recién bañada, como si acabaras de salir del mar. Pondrías la mano sobre la ventanilla del auto como queriendo asegurar la puerta contra tu cuerpo mientras la luz verde te diera el paso. Las hileras de coches, el sol, exacerbarían mi confusión impidiéndome reconocer que podría tratarse ya, para siempre, de la última vez que te vería. Sin embargo, podría darse otra posibilidad de reencuentro. Un sábado cualquiera: un bar como el Blue Fox, mucho frío, luego tú y él, cada uno por su lado, tú viéndome, hablándome: nos veríamos seguramente más tarde...

Te veo. Se trata de tu última visita a la frontera. Veo los números negros de tu auto. Miras los coches y la gente que pasa y hablas tranquila. Al fin te veo salir del estacionamiento donde de inmediato reconozco tu coche y las placas amarillas de California. Te pones los lentes ahumados. Está nublado pero te ves bien. El pelo largo te cae a los lados de la cara despinada; parece que acabas de llegar de un viaje muy largo. Nos abrazamos. Pongo mi mejilla sobre la tuya, nervioso, temiendo que la retraigas bruscamente. Meses sin vernos. Nada

tienes qué decirme. ¿Me contaste que habías estado en una isla llena de leprosos? La pileta de aguas sulfurosas tiene lama en el fondo resbaladizo. Ámbitos oscuros, corredores. Agua verde negra. Estás sentada. Los leprosos se bañan. Su piel, azulada, tirita; carecen de pelo, se les ve el cráneo inflado, y las venas. Entran con ropas en el agua. Titubeas. Te bañas con ellos. Caminas en el agua que te llega a la cintura. Te vas despojando del vestido. No contagian, te informa alguien... ¿Qué haríamos, cómo sobreviviríamos si nuestro cuerpo no estuviera constelado de huecos, poros, boca? Reventaríamos.

Él, el que te acompañaba frío y distante en la barra del Blue Fox, debe ser el tercer personaje. Tu esposo, tu amado fantasma. El piloto maestro. El capitán. El aviador devorado por el cielo. Me mostraste la fotografía de tu monedero en la que estás sentada sobre una fuente, rodeada de árboles, te estás viendo las uñas de los pies; llevas sandalias y no se te ve bien el rostro. En aquellos lugares, me decías, una puede andar descalza por todas partes, incluso cuando llueve porque hace calor y el suelo es fresco. Me gustaba mucho oírte. ¿Dónde estaban los leprosos, en la alberca del casino o en los manantiales de aguas sulfurosas? Agua que alivia los huesos. Agua que suaviza los músculos. Agua que revienta la córnea. Agua donde flotan los leños salvadores para el naufrago. Agua salada de donde emergen las lobas del mar. A medias. A medio cuerpo. Apenas. A flor de agua.

Me decías que yo debía ir algún día a la isla, que huele a membrillo, a arroz cocido, a mandarina, que los cerros braman durante la noche. Mientras te escuchaba me propuse visitar los lugares que tú mencionabas, pueblos con iglesias y conventos franciscanos, misiones, playas interminables, hamacas, casetas de todos colores y terrazas a la orilla del mar. Me hubiera gustado verte tocar los frescos y bajorrelieves labrados en los muros: te imaginé sola entre los pequeños jardines centrales que tienen los conventos, debajo de los arcos, contra las paredes manchadas de pátina. Esa tarde al bajarte del auto, aproximarte a mí, aceptar mi abrazo, caminar a mi lado, me propuse no interrumpirte demasiado. Me hice el propósito de no impedirme transmitir lo que en el fondo sentía ni ocultar cualquier pensamiento que me hiciera parecer frío ante tí. Buscaba adónde dirigías los ojos al mover los labios. En tu agenda garabateé un dibujo y escribí tu nombre varias veces. Habías cambiado muchas direcciones; algunos teléfonos me parecían familiares. Vi mi nombre y un antiguo domicilio mío.

Estás metida en una cabina telefónica. Introduces la moneda en la ranura; llevas sandalias y vestido ancho. Doy vueltas a la cabina. Alzas un pie. Dejas una de las sandalias en el suelo; te enredas en el cordón y la bocina. Te ríes; escuchas callada. No sé con quién hablas. No alcanzo a oír tus palabras. Ahora, siempre que veo una cabina desocupada siento ganas de entrar, cerrar la puerta para no morirme de frío, rodearla como si jugara contigo. Tenías muchas cosas que decir en aquellos días. Otra noche: estás sentada en un café; llevas gabardina azul, la dejas caer al quitártela y te sientas sobre ella. Rasgué una calcomanía del cristal y te vi a través de un orificio; fumabas mientras él te contaba no sé qué cosas. Me fui. Di una vuelta a la manzana y al no encontrarte de nuevo en el mismo sitio corrí a casa. Quise morirme. Golpeé objetos incontinentemente, salí corriendo y agitado y caminé de prisa por calles y calles sin detenerme. Me puse en una esquina esperando que pasaran. Después de la media noche, camiones y autos rugían bajo el paso a desnivel y vi cómo dentro de ellos la vida pasaba al margen mío, sin que yo interviniera, sin que yo moviera un

dedo, sin participar. Cuando volví a verte en los jardines del casino abandonado me dijiste que ya estabas cansada de todo, que simplemente no querías hacer nada, e insistías en lo mismo. Yo he sido muy afortunado, traté de convencerte. Pero volvías al asunto otra vez. Haz algo, vete, lárgate a cualquier parte, decídette por algo, malo o bueno, pero haz algo, carajo, agregué desesperado aunque sin mucha convicción. Qué profundos estábamos aquella noche, la "típica actitud destructiva", "nuestro papel en el mundo", y entonces no hubo más remedio que tomarte a fuerzas de la mano y moverte a empujones para hacer te reaccionar; te golpeé la cara, los labios, y otra vez las frases, "nuestro deber de ser felices". Te subí al auto y te llevé a la parte de la ciudad donde está el depósito de cadáveres. Bastó empujar las rejas de la entrada para meter el auto y alcanzar el centro del patio rodeando edificios y luego de trasponer portones metálicos y corredores fríos te cerré la puerta del cuarto refrigerado que quedaba al fondo. Te oí gritar durante eternos minutos, golpeabas la puerta y pataleabas. Saliste aterrorizada pero más tranquila, me abrazaste llorando, y me dijiste que ya no querías hablar de esas cosas, y que esto, y que lo otro, y que es la última vez, y que te necesito, y que no me vuelvas a dejar sola. Al llegar a tu casa, al cubrirtte con las colchas te dije que te iba a dar de nalgadas cuando volvieras a ponerte de aquella manera.

Ahora, ahora estoy sentado en mi cuarto, he limpiado todas las paredes, ya no tengo ningún cuadro, ya no he pegado ninguna fotografía, recuerdo que me gustaba mucho pegar carteles, pero ahora he querido vivir en un cuarto limpio, quiero saber qué se siente vivir entre paredes blancas, yo no elegí el color de las paredes, así estaban, es un cuarto limpio, una cama limpia, un ropero de madera, madera áspera, hermosa, y una lámpara sobria, un escritorio, y una ventana, una ventana que da a un lugar cubierto de follaje, a un barranco, por donde antiguamente pasaba un río, de noche se oye el paso de los autos que corren por la carretera contigua, allá lejos, más allá de los árboles rumbo a la playa, también se escuchan de vez en cuando los pasos de alguien sobre la hojarasca en el jardín, y desde esta parte de la ciudad, la ciudad se ve llena de puntitos luminosos, de luces, porque esta parte está oscura, no tiene ninguna iluminación, zumban los motores de los aviones que caen suavemente sobre el aeropuerto cuando cierta orientación del viento los obliga a descender por aquí. Alguna avioneta perdida me hace saltar de la cama y sacar la cabeza por la ventana mirando al cielo. En la caída de las lomas concluye la cerca de alambre que marca el límite entre los dos países y forma la esquina donde termina la parte norte del valle. Las gaviotas dejan de graznar al anochecer y luego el mar se ennegrece contra el cielo también negro del fondo. Pero es imposible que vuelvas a contemplar estos lugares. El mar ha barrido las huellas de la Piper Comanche que por primera vez te dejó en la pequeña pista de aterrizaje. Teníamos miedo. Teníamos mucho miedo. Las nubes negras no eran sino la continuidad de las montañas vistas contra el sol que moría. La noche total que todo lo abarcaba disimuló ante el mundo nuestras acciones y evitó presencias extrañas en ese lugar preciso de la playa donde desembocaban los terrenos últimos del antiguo casino de Agua Caliente. Teníamos miedo. Estuvimos sentados sobre el borde del acantilado contemplando el mar, en ese mismo sitio, y, no sé cómo decírtelo, Beverly, me sé torpe para traerte de nuevo hacia mí siquiera veladamente. Me disperso y regodeo en mis propias incongruencias como si tú nunca me hubieras dejado

una impresión perfectamente delineada de tu cara, de tu manera de ser y de moverte que me permitía sentir vivo otra vez.

Ve a la tienda y compra un cono de fresa, me decías. Salía corriendo a conseguir el cono apretando la moneda que habías sacado de tu bolsa y corría de regreso con la bola de nieve casi derretida para compartirla contigo.

Ahora no importa en qué parte del mundo me encuentro. Vivo solo. Todo me da igual. He vivido a medias. Hablo en tono menor. Creo que no estoy en ninguna parte. En el fondo, lo único que me interesa es comer y dormir. A medio tono: así oigo los ruidos, así hablo, así escucho la música. No me conmueve una sinfonía. No me cabe la menor duda de que en más de un sentido estoy irredimiblemente muerto. Puedo hablar horas enteras sobre cualquier cosa, con cualquier persona, y no me aburro más de lo habitual. A veces me da miedo morir, pero bastan diez horas de sueño para relajar mis nervios, mis glándulas, y levantarme a comer. Me baño porque no me cuesta ningún trabajo; hay agua caliente en mi cuarto a todas horas. Me veo en el espejo porque el espejo está allí y no puedo evitarlo. Desde que nací me muerdo las uñas. No las dejo crecer. He digerido kilos, toneladas de uñas desde que nací y empecé a comer de mi cuerpo. Tal vez se ha asentado en mi estómago una capa blancuzca o una costra más en la corteza cerebral donde, dicen, las palabras se forman y así, cubierto, en guardia, precavido, he dejado pasar los años.

Mis palabras no son mis palabras. Empleo términos que para mí no significan nada, o bien cambian de sentido con los años o se diluyen en una dicción que ni a mí mismo sirve, se me pierden guturalmente y me quedo sin más remedio que enmudecer como enmudeciste tú, aunque tu silencio perteneció siempre a otro orden de ideas o a otro desorden igualmente vano. Son palabras que he escuchado frecuentemente y de pronto me sorprendo, me atrapo en flagrante y estúpida falsedad, diciendo algo en cierta forma y de inmediato me cierra la boca el reconocimiento súbito de que no soy yo el que habla, ni siquiera tal vez el que abre la boca y mueve los labios y traga saliva y contrae el estómago y siente el estiramiento inclemente de todos los conductos digestivos. Pero lo cierto es que lo hago sin alzar la voz, de eso me cuido mucho, lo digo en voz bajísima o lo escribo a mano para no perturbar los oídos de nadie. Me apena mucho estar aquí hablando. Perdóneseme por hacer ruido. Me acuso, me acuso de estar aquí frente al mundo. Ojalá que de alguna manera, algún día... En realidad a nadie hago daño. Sí. Pido perdón por estar aquí. No sé... A lo mejor usted tiene algo más importante que hacer. En cuanto pueda desapareceré, no faltaba más, a la hora que usted guste, estoy para servirle, es que yo creía, es que

—Vete —le diría Beverly—. Vete a donde se están construyendo países nuevos todos los días, haz algo, bueno o malo, pero haz algo. Sal de tu marasmo —le ordenaría, exasperada. Después cuando dormían en casa ella lo miraba—. Ve a la esquina y compra un cono de nieve.

Le arrojaba una moneda de cinco centavos, él la atrapaba al vuelo y se iba corriendo a comprar el cono y regresaba a compartirlo con ella, a lamer junto con ella la bola de nieve. Se sentía su cómplice, derrochaban entre los dos, secretamente, el poco dinero que tenían, sin invitar a nadie.

Le tiemblan los labios.

Beverly. Siempre fuiste la misma con diversos nombres; la niña del barrio, la muchacha en la escuela secundaria, la se-

ñora joven recién casada, la turista norteamericana, la prostituta del casino, o la misma, tú misma, cuando a distancia te dejaste perseguir en los andenes del aeropuerto momentos después de que te viera descender de la avioneta amarilla. Puedo suponer asimismo, con toda la confusión a la que no puedo escapar y que inevitablemente me impide ser espontáneo, que de alguna manera has tenido que ver con todas las mujeres encerradas en las casas de los baños sulfurosos, con aquel mundo en el que reinabas tú y no dejabas salir a nadie, aunque tú hayas figurado individualmente entre ellas y a pesar de que ya no estés en condiciones para, al menos, escucharme. No descarto que tú sigas siendo el cuerpo sigiloso y el rostro que de mí mismo contemplo en el espejo porque he convivido conmigo desde que nací y aún ahora no he podido, de una manera total, salir de mí mismo. Pero lo sabía perfectamente, con una claridad aterradora: el día que partieras, Beverly, empezaría a quererte. Trataría de buscarte por todo el mundo; abrazaría a un gato en un sueño días, semanas después de haberte visto partir. Qué extraño, me diría, vuelvo a descomponerme; o qué bueno, vuelvo a necesitarte, a verte venir sola en los corredores de la escuela nocturna y despeinarte, y otra vez el gusto de pasearnos entre calles y calles y el hábito inagotable de meternos en aquel restorán español a tomar cerveza del mismo tarro. Te me escapabas, Beverly, te me vas, y trato de tenerte otra vez aquí conmigo, trato de condicionarte. Intentaría encontrarte en cualquier parte, iríamos de nueva cuenta a comer pescado ahumado en aquella playa, te inventaría sola y podría adivinar cada una de las cosas que harías allá lejos, sola, cada mañana, durante todo el transcurso del día, y te ubicaría triste y deprimida quizá sólo porque de esa manera te reconocería de mi parte; o le daría otro sesgo a mis delirios y me diría que no, que tú no volverías a permitirme jamás estar triste, porque no, nada más porque no debe ser, es malo y mientras tanto, por ahora, cuando menos, estás viva. En muchas palabras, te inventaría. Ya sabría ingeniármelas para mantenerte a distancia: inaccesible; ya me las arreglaría para hacer de ti una enemiga irreconciliable y así tenerte afuera, mía.

—Pásame el azúcar...

—Tus cartas, nunca debí haberlas visto.

—No tenían ninguna importancia. Yo nunca lo hubiera hecho. Me aburriría...

—Perdóname.

—Apenas nos tocamos.

—Supongo que nunca te hiciste una idea acerca de mí.

—Es probable.

—Me pregunto a veces si realmente te conocí.

—Me gustaba mucho caminar en la arena. Los médanos, decía, yo nunca había oído esa palabra... Los hornos para el pescado ahumado, las hojas de eucalipto, el humo...

—Poco o nada nos pertenecíamos ya, entonces... Recuerdo la sequedad de tus labios.

—No entiendo esta reacción retardada.

—Viví unos meses en blanco. Me entretuve en viajes absurdos... era como una incapacidad de sentir, en general. Pero, claro, no se puede vivir siempre en el éxtasis, no se trata de eso. Uno no aprende todavía. Yo no aprendo todavía.

—Probablemente no supe verte. Y me juraba que nunca sería insensible ante una demanda...

—Es muy posible que a estas alturas no haya logrado expresarme... Y luego, perturbar tu vida presente, cuando ya habías dejado atrás una experiencia trunca y a la larga sin va-

lor alguno... No llamarte, no verte, me parecía una obligación, lo menos que podía hacer. Pero no pude evitarlo.

—Nunca me parecerá un sueño.

—No sabía si mi mano era tu mano, si eras tú la que se movía o yo. No sabía si algo lo había pensado yo o tú.

—Éramos un monstruo, pues.

—Sí, un solo cuerpo.

—A no ser que me recostara en tu pecho y oyera tus latidos...

—Lamíamos del mismo cono de nieve.

—Inexpresivo, siempre sin decir nada...

—Pero ¿por qué todo había que formularlo en palabras?

—No sé. Vas a un lugar donde la gente se está jugando la vida y en lo único que piensas es en tu libertad. Te preocupa. Te imaginas que tiene alguna importancia.

—Yo lo que digo es que no puedo decir nada. O les gusto o no.

—Pero no se trata de eso.

—No, no entenderías.

—Ya no seas tan flojo, por lo menos. Digo.

—A tí también te encanta dormir.

Ningún rasgo de sus dimensiones exactas sale de sus manos; sus trazos quieren volverla una mancha y sus ojos imaginar allí el rostro escondido e insospechado. La ve de doce años cuando, con vestido blanco y trenzas, Beverly corría en bicicleta rumbo al barranco hasta perderse de vista tras el terraplén de la vía. Seguiría por el terreno lleno de piedras y dejaría la bicicleta en la cerca. La casa del puerto. No sabe más, pero está posesionado por la idea de que es inevitable desligarla de aquel ambiente nocturno. ¿Cómo imaginar un puerto, unos pozos petroleros, unas casas construidas sin orden en las afueras de la ciudad? Para eso, Beverly debería haber tenido cuando menos doce o trece años: la edad no la distingue de nada; pudo haber sido también la mujer sentada en la puerta de la casa que veía corretear a los niños, o bien pudo haber sido una de las niñas que ahuyentaban a los perros en la pequeña vecindad. Las colonias que poco a poco fueron formándose en las inmediaciones de la playa eran grupos de cajones desvencijados, empaques de manzanas, incompletas casas todavía; tramollanes de madera y tablas envueltas en papel negro, techos untados de brea, tela de alambre clavada sobre las paredes de cartoncillo. Era imposible reconocerla sentada, contenida e inmovible, frente a los gritos que se alcanzaban a oír provenientes de los charcos de petróleo. Delante de la casa se habían extinguido los basureros. Las familias de perros se multiplicaban y en la noche merodeaban hambrientas. A falta de basurero dónde hurgar o husmear sus hocicos, los perros enflaquecidos se descorazonaban en las ciénagas; perros en cantidad, huesudos, reculaban bajo la lluvia de piedras arojadas por los muchachos. La vaca azuzada por los perros se ahogó en los charcos de petróleo.

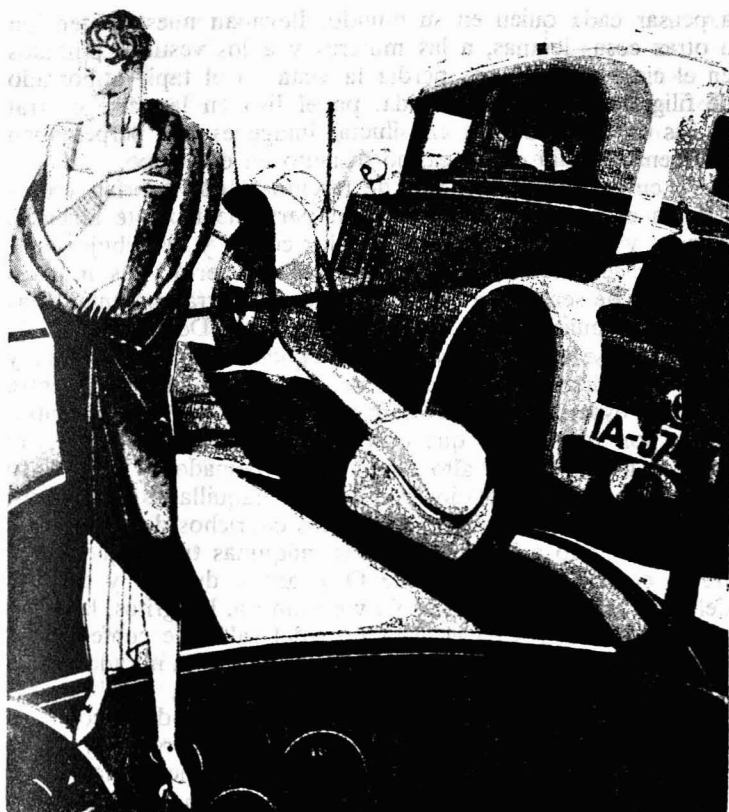
Las carencias, Beverly. Todo lo que no tuviste. No te enseñaron a darte cuenta, no te dijeron que tú también tenías derecho a todo, a irte de tu pueblo porque así lo deseabas, y nadie estuvo cerca para decirte que no tenía nada de malo. Pero ya habré de llamarte de nuevo y sabré en el instante en que aparezcas que eres la misma desconocida o tal vez el personaje de un libro o de una película. Nadie estuvo cerca de ti para decirte que lo que tú decías era cierto para ti; te miraste al espejo, te sentiste los huesos de la cara, las arrugas incipientes en los párpados. Era la primera vez que estabas con-

tigo pero no tenías la absoluta certeza y viste en el espejo que ya habías crecido. Una vez tu primo hermano te habló de la mujer que vivía sola en uno de los bungalos de la playa. Te habló como si presintiera que había de decírtelo todo de una vez, como si nunca después se fuera a presentar la ocasión de hacerlo. La mujer apareció ante los ojos de tu primo desnuda entre las persianas dobladas; se desvestía cansadamente y detuviste a tu primo reprochándole que te hablara de esas cosas, antes de llamarlo mentiroso, bocón, lengua larga, o diciéndole te va a cortar la lengua la bruja, te van a salir llagas en los labios, embustero.

Trata de definirla y fracasa. Trata de relacionarla, de registrarla, y se atiborra de palabras, exactamente igual como cuando intentó escribirle muchísimas cartas fallidas. Hablará de ella como si existiera o como si no se dirigiera a ella, pues de la noche a la mañana, en una fecha ya ida, se quedó hablando solo, mencionándola en tercera persona, e inclusive, diciéndose en voz alta, paseando por la playa, que ese lugar y lo que había vivido con ella lo habían transformado y hecho a la vez añicos; se dijo que poco a poco, con el tiempo, se reintegraría y juntaría los pedazos de su ser disperso, hasta recuperarse, entenderse y crecer. Tuvo mucho miedo de la muerte, pensó en Beverly, pero pronto llegó a tener la sensación de que la única muerte que le había importado era la suya propia.

En un momento, de la noche a la mañana, cambia el mundo. Todo se sale de su sitio y vuelve extraño. Todo le da igual. A veces lo único que le interesa realmente es comer y dormir, dormir mucho y creer que la noche aquella, cuando sobre la playa aterrizó la avioneta, en realidad la noche les impidió verse las caras y reconocerse presas del pánico y la incertidumbre. La tarde que acababa de desvanecerse los protegió de toda culpa y esperaron que bajara el hombre del maletín y el piloto ocultara la avioneta a un lado de la pista mal iluminada, en el hangar improvisado con tela de alambre y lonas.

Va al encuentro del hombre que acaba de descender del aparato y hablan en inglés. El hombre lleva una gabardina negra arrugada. Le abre la puerta del bungalow y lo conduce al cuarto de Beverly. Los deja solos. Sale y camina hacia arriba de los acantilados sin dejar de ver la luz mortecina del bungalow. Deja pasar las horas y se sienta en una carreta abandonada. El mar, oscurecido, parece tranquilizarse. Sabe que está frío: la corriente de Alaska cae congelando las costas de Baja California; ni siquiera por la luz lunar puede distinguirse la línea que lo definiría contra el fondo; una especie de brisa negra la confunde con la prolongación del cielo. Las pequeñas luces de un barco pesquero se desplazan hacia el sur intermitentemente; luego se pierden. Siente la brisa aumentar y venir hacia él. Lo mueve el frío y la sensación de que han transcurrido más de dos horas. Está viendo después la luz encendida en el cuarto de Beverly. El hombre separa la cortina buscándolo en la oscuridad. Al acercarse al bungalow ve que ha entreabierto la puerta de entrada; parece hacer una señal al piloto de la avioneta como quien llama a su chofer. No le pregunta nada. Lleva en su cara la misma expresión profesional y seca que tenía al llegar; ningún rasgo de satisfacción o desaliento cruza su frente. Las arrugas leves denotan más bien mal humor. Le entrega el dinero y va de inmediato al cuarto de Beverly. Junto a ella (adormecida, débil) está una olla con agua caliente. Huele las sábanas húmedas de alcohol. Oye la avioneta despegar en la playa, rugir, el zumbido va deshaciéndose, aminorando poco a poco hasta extinguirse más allá de las serranías de la Ru-



morosa. Esa noche deja dormir a Beverly sin decirle nada, sentado junto a su cama. Cuando despierta el cuarto está limpio. Ha quitado la olla de agua helada y arrojado metros adentro de la playa los utensilios quirúrgicos abandonados por el médico. El agua salada del mar no ha bastado para eliminar del todo el fuerte olor a amoníaco que el manejo de trastos y toallas húmedas le ha impregnado en las manos. Trata de olvidar sus pláticas anteriores con Beverly; trata de aceptar que no hay vida antes del primer mes, que no tiene nada de malo, que es una irresponsabilidad tener un hijo en esas circunstancias. Beverly se incorpora con cuidado y le habla. Lo mira. Lo mira pero no está seguro de que quiera decirle algo. No está asustada. Él ha sido quien no ha dejado de tener miedo. No ha podido dormir. Ha creído que alguien lo espiaba. En realidad ver el mar y tratar de aquietar sus pensamientos no ha sido sino el único recurso a la mano para olvidarse por un momento de las sombras y de los imaginarios pasos que creía, se aproximaban a sus espaldas. Cuando el sol ya está definitivamente en el cielo, guarda en el auto las pertenencias de Beverly. No menos enmudecida que antes la lleva a su lado. Parece dormitar sobre su hombro cuando salen de la brecha y toman la carretera principal de la región.

—Yo manejo —le dice—. Tú duérmete.

Bordean la costa por la nueva autopista, y sin entrar en la próxima ciudad fronteriza, siguen la calle que corre paralelamente a la alambrada de la línea internacional. Muy pocos autos hacen fila a esas horas. El celador de la aduana les pide sus documentos y él le exhibe la mica de pase. Le pide los de ella. Él le informa al agente que ella es norteamericana pero que ahora duerme. Se ve entre el celador obcecado y Beverly apoyada contra su hombro derecho. En una fracción de segundo la vuelve a ver a su lado y trae a su mente el momento

anterior cuando conducía por el camino de la costa viendo cómo la playa y el mar se iban hacia atrás en el espejo retrovisor. El agente aduanal no le deja precisar su presentimiento al exigirle de nuevo los documentos de Beverly. Le grita que la despierte. Le responde que está enferma. Insiste en hablarle. Le toca el hombro pero Beverly no responde. Siente un charco que le humedece el pantalón. Cierra los ojos. Los aprieta para deshacerse de la imagen de un torero con el muslo ensangrentado que ha aparecido de pronto en la oscuridad instantánea de sus ojos cerrados. Así, con los párpados contraídos, palpa sus dos piernas y el muslo contiguo de Beverly. El brusco aventón del celador sobre el hombro de Beverly lo despabila. El cuerpo de Beverly cae de golpe hacia el lado derecho, y la sangre está allí abajo en sus muslos, esparcida y fresca. En sus manos. No vuelve a tocar nada. No vuelve a tomar el volante; permanece con las manos extendidas y paralizadas. Pálida, tibia, Beverly yace allí a su lado sin respirar.

Cada una de las paredes del casino tenía un metro de ancho. Era el tipo de construcción acostumbrada antes de la guerra. Altos, gruesos paredones de mampostería forrados de estuco y pintados generalmente de verde. Los tejados color ladrillo se acomodaban como viseras de los bungalós alrededor y sobre el filo de las bardas que circundaban los baños de agua sulfurosa situados al otro lado del puente por donde el tren pasaba, silbando, todas las noches. En la parte interrumpida por el terraplén descubrió la primera vereda que conducía a los balnearios, a los baños de agua bendita, de agua remedio, a los baños sin virgen de Lourdes, que en el fondo cumplían funciones de prostíbulo. Nunca se atrevieron a trasponer aquellas paredes que ocultaban a los nudistas extranjeros; nunca constataron con sus propios ojos el espectáculo de las mujeres que salían de los compartimientos en que estaba dividido el balneario y entraban en las casetas que lo rodeaban. Anuncios de cerveza y refrescos, letreros sobre lámina, tapizaban los portones de los balnearios: fuentes termales de temperatura elevada, manantiales en los que predominaban las sales cupríferas. Allí, en las afueras de los baños y a unos cuantos pasos de los cabarets del río, convergían diversos caminos. Durante las horas de clase, los muchachos del instituto de Agua Caliente veían llegar taxis amarillos y marineros norteamericanos tatuados en cuanto empezaba el verano. Veían de lejos a las mujeres que los recibían, jóvenes y viejas recién salidas del agua, todavía secándose el pelo, el cepillo en la mano, olorosas a jabón corriente. Las mujeres gordas, en pantalones, despertaban estirando los brazos y aspiraban profunda, placenteramente al bajarse de las camas o al emerger de la primera zambullida en las aguas sulfurosas. De noche el panorama era menos abierto; apenas se distinguían las luces traseras de los taxis amarillos que furtivamente corrían rumbo a las casas del balneario señaladas por pequeños e intermitentes focos rojos. Pero, ¿en qué parte o a quién podría preguntar por Beverly si cuando llegó por última vez a esa precisa parte de la colonia sólo existían restos del antiguo casino y el balneario se había secado? ¿De qué le servía, ahora, la proximidad del mar; qué sentido tenía para él contemplar alelado el bungalow donde ella pasó unos días, unas noches, sola, con él, totalmente divorciada de aquel mundo remoto en que vivió?

De nada. Caía contra sus ojos una hilera de casas prefabricadas y la información de letreros luminosos: Blue Fox, Aloha, Waikiki. Estacionó el auto sobre la cancha de tenis. Sacó de la cajuela varios rollos de película que se distribuyó en los bol-

sillos. Quitó el estuche a la cámara y se la colgó del cuello; se la puso en el corazón como preparando una segunda posibilidad de su vista, otra cuenca de sus ojos, otro recurso, un artefacto óptico adicional que le serviría para captar y maniatar aquellos edificios y jardines y objetos que no podía detenerse a contemplar debido a la presión del tiempo, a la prisa, al deseo ansioso de querer abarcarlo todo en una fracción de segundo, y debido también a la mirada suspicaz que le lanzaba el soldado de la brigada militar acantonada allí en la escuela, allí en el excasino, guardia pertrechado detrás de una palmera junto a uno de los caminos interiores de la colonia. Se detuvo en la fuente que estaba, y aún está, a la entrada del Salón de Oro. Un tablón húmedo y sin forma se hundía dentro de la fuente; en el fondo acharcado flotaban bolas de papel y flores podridas que no obstruían el reflejo de las cabezas de caballo afiligranadas y apenas fijadas en el arco oxidado de la pila. Justamente ese lugar fue, y lo sigue siendo de alguna manera, el pasillo de entrada hacia la gran puerta arábiga del Salón de Oro. La hierba semicubría los adoquines comidos por los pasos. Adornada con azulejos, la enorme puerta semicurvada concluía pronto en otro portón clausurado con trancas y ventanales destruidos. Una cadena prohibía el paso. Introdujo la cámara a través de los cristales rotos y trató de alcanzar con la mano uno de los carteles fijados al mosaico azul desteñido que empezaba a desprenderse debajo de unos tabloncillos quemados y caídos sobre las paredes. En el cartel se veía aún la borrosa imagen de Rita Cansino. Al fondo todo era escombros, huellas de bomberos, cajetillas de cigarrillos aplastadas, latas de cerveza, sobrecitos vacíos de preservativos, revistas húmedas, papeles malolientes y arrugados.

El edificio vecino hacía las veces de rectorio y allí precisamente, en puertas y dinteles resaltaban grabadas las palabras de los estudiantes, las malas, necesarias palabras que todos debían poner para expresarse, insultos anónimos contra el prefecto del internado o declaraciones de amor en clave de iniciales. Y sobre estos letreros, sobre estas manchas, sobre estas sentencias, incidían otras formas de integrar las sílabas, de unir las frases, de imponer una tipografía desorganizada y de combinar mayúsculas, tipos góticos e itálicos sobre números romanos y esparcidos ejercicios de formaciones, dibujos, figuras, coordenadas de versos obscenos.

En los bajos recintos del casino se prolongaban túneles inescrutables. Entre horas de clase, o después de la jornada cuando la colonia se quedaba sin un alma, los túneles que comunicaban los diversos y difusos subterráneos del internado se convertían en el laberinto fascinante de juegos solitarios, de muchachas perseguidas y aterrorizadas. Eran los claustros de risas y voces perdidas; era el recuerdo de Rita Hayworth y el amante tijuanense de Jean Harlow. Era la búsqueda adolescente de legendarias fornicatrices. Mesas de paño verde, ruletas, mesas de billar, pianos y pianolas, carteles de Rita Cansino absorbidos por el estuco como frescos renacentistas. Y en ese lugar habría yo de encontrarte nuevamente, Beverly. Estarías sentada sobre el pasto cerca de las canchas de tenis. Muchos años más tarde me dirías que en aquella ocasión, cuando estábamos a punto de terminar la secundaria, me ibas a regalar la fotografía de tu credencial; ya estábamos en tercer año y después de exámenes no nos volveríamos a ver. No me atreví a pedirte la foto ni a dirigirte siquiera la palabra. Más noche tomaste asiento entre el público, sola, sin verme, durante el concierto que se ejecutaba en la sala de conferencias del Salón de Oro. Otra vez las paredes y el cortinaje nos ponían con sus dibujos

a pensar cada quien en su mundo, llevaban nuestra atención a otras cosas lejanas, a las mujeres y a los vestidos pintados en el cielo raso; se nos perdía la vista en el tapiz atiborrado de filigranas, costras en caída, papel liso en la parte central de las escenas trazadas en silueta, imágenes que perpetuaban una cena de gala en un casino disuelto en el tiempo.

Ya en desuso, las cortinas de terciopelo que cubrían y descubrían el proscenio se mantenían permanentemente abiertas, guindas y empolvadas. El polvo color cereza y los dibujos aparecían y reaparecían a la mitad del concierto. Las mujeres acababan de sentarse a la mesa vestidas con transparentes telas blancas y puntiagudos zapatos de charol. De las copas de champaña se elevaban burbujas, pequeños globos de agua y aire y las pipas de las mujeres se confundían ahumadas entre las risas esparcidas de las conversaciones y los meseros apurados por los pasillos que ordenadamente formábanse entre mesa y mesa. Cuello alto almidonado, peinado a la Rodolfo Valentino, mirada de ojos con ojeras maquilladas y esbeltos, altos, erguidos meseros atendiendo los caprichos de las mujeres divertidas junto a las ruletas y las máquinas traganiqueles entre el comedor y el Salón de Oro, antes, durante y después del baile sobre la alfombra roja y espumosa, los gritos, las piernas de las mujeres en el cielo raso del salón de conferencias, en las paredes que estaban detrás de Beverly y la mirada de Beverly: el cuello alto, las medias de cuadritos, el abrigo de gamuza morada, los ojos amplios y casi romboidales como en las figuras de Modigliani, porque el cuello alargado y suave y el pelo rubio y castaño cubriendo los pabellones de las orejas integraban a Beverly destacándola de los demás concurrentes al concierto excluyéndola de los demás estudiantes adheridos al conjunto de cabezas y cuerpos en la oscuridad del fondo. Ante los ejecutantes del concierto. ¿Y el sillón Recamier donde posaste como una maja? Retrátame, me dijiste, loca, extraordinaria, adorable, desnuda, rodeada de verde olivo, de puertas de seda y espejos que iban del suelo al filo de las lámparas y pantallas prismáticas de vidrio cortado. Oprimí varias veces el disparador de la cámara y apareciste entre sombras, oscura y distorsionada como si no hubiera habido suficiente luz en aquel cuarto... Pero nunca habrás de ver esas fotos. Afuera de esa misma ventana, afuera de ese dormitorio donde amanecemos desnudos, se ve una cancha de tenis abandonada y un jugador de basquetbol solitario, el mismo que aparece en una de las fotos que revelé más tarde en el laboratorio. Las palmeras fotografiadas contra el sol no fueron registradas; la luz, directa, vino a velar la película; apenas se percibe una palma descompuesta y nebulosa. Entre las fotografías tomadas nerviosamente durante la visita al antiguo casino surge la torre de la lavandería. Es la parte más alta del casino, es azul y tiene figurado el marco de sus almenas y los escalones que suben y bajan en las alturas del castillo medieval e infantil. Al pie de la torre un anciano amontona basura. Parece el guardia de un faro. El señor da órdenes a un mozo ese domingo en la tarde cuando viste de corbata, pantalón de lana y suéter. Dirige al mozo para que se lleve en una carretilla las hojas secas y el polvillo que cae de los árboles, los dátiles maduros, las hojas de palmera, y contempla pensativo el pequeño montículo de basura que empieza a quemarse lentamente. La chimenea de la lavandería humea.

En medio de ese silencio presiento la aparición inminente de Beverly. Creo volver a verla en uno de los sótanos del casino. La busco, a pesar de que me consta que la oportunidad de hablarle, o de ser escuchado, nunca volverá a presentarse.

Sé que supo hacerme callar, que me enseñó a enmudecer. Al encontrarnos en el aeropuerto me dice que nunca vio las fotos. No me digas que nunca recibiste el juego de fotografías, le reprocho. Beverly, querida, amor mío. He estado como tres, cuatro años, verdaderamente decidido a romper el archivo, a destruir el recuerdo y el pasado a base de rompimientos materiales, a base de quemar fotografías y cartas, dedicado a no conservar nada que tenga relación con lo que ahora carece de toda realidad. Lo que ahora no existe no vale la pena. Ni una foto, comentaste. Hay gente que ni siquiera conserva una carta. Te observé extrañado. Como ahora, olvidadísimo de ti, porque nunca me avisaste que lo que apareció en esas fotografías era absolutamente verídico ni me ayudaste a comprobar que había sido yo, y nadie más, quien las había tomado. De veras, con un rencor enfermizo, particularmente cuando orgulloso me puse a revelar yo mismo, con mis propias manos, tus fotografías en el laboratorio y después de prolongados y fascinantes experimentos, después de haber comprado papel mate de tantos gramos de peso, sin brillo, saqué a la luz un par de maravillosas fotos tuyas: donde estás dentro de una tienda de ropa para mujeres, reflejada en un espejo, delante de una pareja, y otra en que te capté contra un muro lleno de carteles. Al momento de verte descender del avión, Beverly, estaba yo con esa cara de espera, con esa cara de curiosidad casi femenina para sólo oírte hablar de otras cosas, y sin decirte nada todavía sobre la conveniencia de separarnos, te dejé seguir hablando y esperé una vez más tu respuesta en el taxi sin interrumpirte, con todo el temor de que tomaras a mal mi silencio; te oí y me mantuve atento a tu respuesta rápida y entusiasta porque me había deleitado mucho trabajando en esas fotos. Te había visto emerger poco a poco del agua. Te cambiaba de un líquido a otro y luego te detenía cuando empezaba a distinguerte claramente entre el negro y los grises y los blancos del papel mate. Te cortaba. Buscaba diversos ángulos con la guillotina y por fin lograba tenerte revelada en el cuarto oscuro donde habías nacido y brotado de unos cuantos segundos de luz y de agua, y nuevamente, arrolladoramente acuosa, quedabas puesta a secar. En esa forma te poseía en el cuarto oscuro del laboratorio, y al día siguiente aparecías bajando del avión, viva, palpable, saludando y agradablemente tibia en las manos. Fue entonces cuando yo, incontenible, te besaba esperando en silencio oírte anunciar que habías recibido las fotos y que te habían gustado mucho, que pensabas que eran fotos de estudio. Pero las cosas ocurrieron de otra manera. Tuve la impresión de que todo se había perdido y supe que vivir sin relación con nada ni nadie era —tal vez, provisionalmente— lo más adecuado. A partir de aquel vuelo que te sacó del país para siempre me propuse encerrarme en mi cuarto y no hablar ni siquiera a solas. No le avisaría a nadie de tu desaparición. Los amigos comunes, si los tuvimos, dejaron de existir para mí.

—Y claro, leí el libro. Me gustó mucho... y tu dedicatoria: para que aprenda a desobedecer.

—¿Todavía lo tienes?

—Sí, lo guardaré siempre.

—Debimos haber vuelto a la playa. Me gustaba mucho el pescado ahumado, comerlo con los dedos...

—Con limón...

—¿No te gustaba entrar?

—Al final, sí.

—Yo sentía que no te gustaba.

—No era lo más importante.

—Eran dos manchitas, las del libro, me acuerdo perfectamente. Una azul y la otra amarilla. Little Blue y Little Yellow. Primero las dos jugaban, caminaban por el parque. Luego se iban uniendo poco a poco, se tomaban de la mano y se producía entre ellas una mancha verde. Después la mitad de sus cuerpos también se volvía totalmente verde. Páginas más adelante sólo podía distinguirse una sola mancha verde y grande. Un solo cuerpo.

—Pero más tarde se producía el mismo proceso a la inversa, paulatinamente... después bruscamente. Volvían a estar verde a la mitad. Luego apenas las puntas unidas de los dedos reflejaban un pequeñísimo halo verde y al final se desprendían las manos...

—Y la mancha azul y la mancha amarilla se separaban y cada una se iba por su lado. Little Blue y Little Yellow.

—Una historia para niños...

Salgo a la calle y al saber olvidada la cámara en el cuarto siento como si una parte de mi cuerpo se hubiese desmembrado. Meto las narices en las páginas de una revista; clavo los ojos en la sección de modas, me concentro en un párrafo como si en ese momento encontrara un eco correspondiente, un dato de identificación, mi necesidad satisfecha de pertenecer, mi deseo de comunión allí, a la vista, a la mano: allí, en una frase, en las palabras citadas por ella, por Beverly, y Beverly diciendo que las cosas cicatrizan, hablando del uno y el otro amor sepultados, de que siempre se puede subsistir, y luego me vuelvo hacia atrás y camino y veo materialmente dentro de mí mismo mis últimos dos o tres o cuatro años y no sé con certeza si aquellos años al lado de ella fueron los que realmente valieron la pena vivir; presiento que la detesto, que todo es ocioso, que hace más de dos o tres años que no la he vuelto a ver y que si la repudio es porque, para ella, esas cosas sí son importantes. Porque ella no ha sabido vivir sola. Porque yo sí he logrado hacerme de un mundo al que en cierta forma me he acostumbrado; porque ¿cómo satisfacerse sólo consigo mismo; cómo encerrarse, bastarse a sí mismo, regodearse en su propio cuerpo frente al espejo, desnudo, oliendo sus propios olores? La falta de sueño, la carne de mi propio cuerpo, de mi cuerpo masculino observado hasta casi poseerme a mí mismo. Será acaso que de esa manera estrangulo el deseo que debo tener cada mañana al salir a la calle y observar las piernas de las mujeres, los ojos de las mujeres, las nalgas de las mujeres, esas miradas de las mujeres, esos mensajes ocultos y silenciosos de las mujeres, de todas las mujeres, de las niñas las señoras las divorciadas las viudas las abandonadas las hermanas las tías las amigas de mi madre, ese frotarme con mi propio cuerpo y sentirme sucio como cuando por primera vez brotó el semen. Y ella sigue aún vulnerable a algunas palabras; es la relación que pudo cicatrizar; es el quedarse sola y seguir adelante. Paso revista a los años posteriores a ella y me duele una grave sensación de desperdicio, y todo lo que significa desecho, desperdicio yo mismo y el semen que esparzo inútilmente cada noche sobre las sábanas, el acto que ejerzo a solas para aliviar, cancelar mi posible, mi seguro deseo matutino; rompo la cuenta de los espermatozoides antes de que se acumulen para poder ofrecerse en vasos idóneos y luego me sueño en mi sueño al verme sentado sobre una hondonada o un puente mortecino en un lago, o en los morros del mar. De la mano me cuelga una cuerda de pescador. La punta de la cuerda opone resistencia. Un cuerpo tiende debajo del agua. La cuerda se me unta entre los dedos, los

marca, abre la piel. Jalo hacia mí la cuerda y el objeto unido a ella. Emerge aleteando la figura de un pez visto bocarriba. Lo miro debajo de mis piernas, es mío, ascendiendo en dirección mía, es mío, siguiendo la cuerda entre mis piernas, es mío, y luego el pez agoniza sobre la arena, es mío, aletea, es mío, queda tieso, es mío, húmedo y salpicado de arenilla.

Beverly dormita sobre mi hombro cuando irrumpimos en la autopista principal de la región. La carretera entra por debajo del volante, en contra de mí. Por el espejo retrovisor el mar y la playa se pierden empequeñeciéndose paulatinamente hacia atrás. Nadie sospecharía a estas horas de la tarde la condición gélida de la corriente de Alaska. Las tardes en la costa son frías, heladas como el Pacífico, sordas como la corriente que desciende a un costado de la península hasta caer en curva frente a la bahía de Sebastián Vizcaíno. Desde los campos de tomate, más allá de la planicie desértica saltan las montañas por un lado, las crestas nevadas de San Pedro Mártir y el mar blanco azul espumoso que está allá lejos. En ciertas épocas del año desfilan los grandes navíos cargueros pegándose a la costa, eludiendo en lo posible la tramontana, pero pronto se pierden. Sólo muy de vez en cuando, cada dos o tres años, pasa el mismo navío francés para abandonar el océano más tarde por el canal de Panamá y saluda con tres cañonazos de alarma. Un pasajero de la cubierta hace señas, ofrece de su botella, y parece pensar: *¡Acantilados! La costa de Baja California, gigantescos pináculos; imágenes de aridez y desolación sobre las que el corazón se arroja y desgarrar eternamente...*

Una Piper Comanche negra revolotea en el cielo. Beverly duerme o enmudece débil. No hablamos. Cuando la parte lisa de la playa se esparce en forma de arrecifes o espuma la tierra de los acantilados se vuelve negra. Allí, entre la carretera que bordea la costa y el mar nacen los médanos, pequeñas, suaves elevaciones de arena bañadas por la brisa.

Llegamos a la playa al amanecer, justo en el instante en que brumosamente las ondulaciones de arena mostraban con más movimientos sus formas cambiantes. Hasta ese momento había conducido el auto como si yo formara parte de la máquina o fuera sus ojos, sus ojos o mis ojos embelesados, a través de los caminos tortuosos que se desprenden de la autopista. Guiaba tranquilamente, sintiendo la proximidad del mar y a mi lado el cuerpo de Beverly. Seguía a los demás automóviles entre la lluvia repentina que pronto cundió como una brisa espesa, en la madrugada, y tuve que encontrar el camino viendo la línea blanca que dividía el asfalto. La neblina, pesada, reducía nuestra visibilidad a cero; no se distinguían diez metros al frente; los coches debían correr al azar por el pavimento llovido, a ciegas. Torpes, proseguíamos el camino sinuoso y solitario y la visibilidad seguía siendo absolutamente nula. Abrí la ventanilla, saqué la cabeza y cogí la parte izquierda del volante con la mano derecha, la cara de fuera contra el viento, los ojos clavados en la línea blanca que empecé a iluminar con el reflector amarillo.

—Tengo un sueño terrible —decía Beverly—. Deberías manejar con cuidado.

Apenas escuchaba sus palabras. Trataba de hablarme para que el sueño no me venciera, para que no me cegaran mis propios párpados.

—Duerme —dije. Empezaba a amanecer.

No había duda de que el rumbo era el de los médanos, arenas un poco movedizas, páramos aislados y blancos, montones de arena a flor de agua. Y a un lado de ese conjunto natural

—cielo, arena, marismas, nubes, playa—, hizo su aparición el primer espécimen vitoreado por mujeres escandalosas y hombres inertes. Una avioneta circulaba en el cielo. De la curva donde la playa se extraviaba, emergió un hombre alto y fuerte, rubio, un salvavidas. Ya en tierra firme, despojándose de las aletas, el hombre alto hacía un 4 sosteniéndose en un solo pie. Llevaba calzón de baño amarillo y arrojó al suelo la escafandra. Los puntos negros en el lado derecho de la playa eran los espectadores o las focas. La silueta que empezaba a desplazarse hacia la zona rocosa era la figura del hombre rana que continuaba caminando con el par de aletas en la mano. Esa disposición de cosas y personas fue la que apareció por primera vez ante nuestros ojos. Beverly y yo presenciábamos la escena desde arriba del borde, sentados en el guardafangos del auto. Los bañistas aclamaban al salvavidas, aplaudían al héroe. Se aglomeraban en torno al espectáculo de las focas. Venían muchas. Los concurrentes se hacinaban cada vez más cerca de los ejemplares marinos; cerraban círculo. La foca mayor aleteaba como un ser mutilado, como un tronco de hombre que apenas se movía con los muñones de las piernas. Las patas superiores —alas, aletas, palmas gelatinosas— brillaban al contacto de piedrecillas, trozos de mica, arena suelta y húmeda. Hombres y mujeres se abrazaban cantando, locos de amor, correteaban, saltaban, se echaban al suelo. A pesar de la oscuridad en aumento, volvió a aparecer el salvador de vidas y, de una manera natural, espontánea, brotó de nuevo el estallido de aplausos y vivas, la ovación, que él desatendía fríamente: aquella tarde había rescatado del mar a la mujer que envuelta en una manta dormía fuera de una tienda de campaña muy lejos de la multitud. Con desgano, el hombre alto se confundió entre los grupos de bañistas y se dispuso a participar en la lunada como cualquier otro.

Tomados de la mano, como un monstruo de cuatro patas, nos internamos por la vereda que conducía a la playa. Fuimos a ver las focas, ¿recuerdas? —Sí —me diría Beverly, tranquila, siempre a mi lado—. Ahora todo me parece menos confuso.

Beverly: la piel brillante, endurecida, más marcados que antes los pómulos. Retroceder, volver sobre nuestros pasos. Tierras arcillosas y promontorios de arena establecen el límite entre la playa y nuestro punto de observación. El viento seco nos amodorra. Ponemos la mano en visera para discernir los elementos dispersos del grupo distante que cada vez más difuso, cada vez más silencioso, se mueve en círculos sobre la playa. En cierta forma el acantilado se une por amontonamientos de cascajo a unos cuantos metros de nosotros. El clima salado nos envuelve entre limos, planicies, aguas llovedizas. Desde el abismo de rocas y agua estancada, sobrenadando, las lobas marinas emiten ladridos inocentes, juguetones. Poco a poco sus sonidos establecen frecuencias, alusiones, voces antiguas, signos cifrados, palabras, leyendas incomprensibles. Son estos maullidos, Beverly, son estos gatos que siento en las entrañas, este clima seco del mar, estas franjas delineadas por el flujo de la marea, caletas, arrecifes, marejadas, caletillas, escasa vegetación marítima, plantas acuosas, esferas vegetales gelatinosas reventadas, el ir y venir de las olas en la resaca, la vida submarina y los esterros, el olor a marisco y el sueño pesado, profundo, en las dunas... sólo quiero conservar los hilos de esto que provisionalmente llamamos realidad. Quisiera interesarme, recuperar al menos la curiosidad por lo desconocido.

—Estoy muerta, no quiero hacerte daño, vivimos en mundos divididos, distintos... no entenderías.

Beverly alta interminable echada sobre la arena inaccesible



ausente, su cintura que suena como pintura como amargura el pelo húmedo rubio y castaño caído de Beverly contra el camino que ve a la distancia, rápidos instantáneos movimientos de su cabeza arrojando el pelo hacia atrás.

La carretera que lleva al mar, la que conduce a los torrentes de arena: brecha sinuosa después de cinco horas al volante, los riñones hinchados, una pierna dormida. Matorrales aquí y allá indican el camino más corto, el atajo más recto, y ocultan la planicie desértica. Horas antes habíamos pasado a moderada velocidad frente a un autocinéma, pero sólo llegamos a percibir el mar después de recorrer, ya en interminable línea recta, el bulevar Agua Caliente y enfilar hacia las colinas que se interponen en las nuevas colonias de la ciudad y los malecones. Al reincidir en uno de los recorridos del viejo casino, una vez más, una última vez, nos opusimos a reconocer como tales los patios de la escuela y la muchedumbre que sustituyó la gracia y el malestar de otras décadas. Hicimos la última inspección a nuestra manera, pudimos poner cada cosa en su sitio: las campanas en la torre, los naipes en las mesas, las fichas en las ruletas, las redes en las canchas de tenis, las lámparas en el Salón de Oro, las mesas y los vinos en el comedor principal, los autos ordenados perpendicularmente contra las banquetas, y reconocimos los mismos árboles, las mismas habitaciones del hotel que como siempre encontraban su continuidad a través de alfombras verdes y profundos pasillos, entre máquinas traganíqueles, cajas receptoras y pagadoras, hasta los salones de juego subterráneos. Por allí se escabullía mi padre, escapaba del continuo, taladrante zumbido de su oficina de telégrafos y caminaba de un lugar a otro, de una mesa a otra, de una máquina a otra, haciendo lo posible por perder pronto las monedas con las que jugueteaba en las manos. Vestía muy bien. Nadie se hubiera atrevido a dudarle; siempre de corbata,

con chaleco del mismo color que el pantalón, color perla, color tabaco, color vino. Tenía un grano junto a la nariz aguileña, y el pelo muy lacio y muy negro. Circulamos sin bajar del auto por los parques centrales del casino antes de abandonarlo por la rampa del galgódromo. Vimos a un lado el club Campestre y a los golfistas solitarios; pasamos frente al hospital civil, blanco, fatídico, entramos en la carretera eludiendo los cementerios de automóviles. Abandonado, sin guardia ni público a la vista, apareció el aeropuerto de taxis voladores que dieron servicio entre Hollywood y Tijuana; los restos de un trimotor yacían arrumbados a la entrada de los hangares y, en terrenos deslindados por cercas, la parte norte del pequeño aeródromo contrastaba cada vez más acentuadamente con los terrenos baldíos de las afueras. Poco tiempo después ascendíamos por la breve subida de la colonia Altamira. El cementerio y el nudo de autopistas cubrían mal la Misión del Sol cuyo disfraz de hotel se ponía en entredicho por los taxis amarillos que en fila india salían de los estacionamientos. Sin ningún tramo de continuidad aparente, el camino inmediato a la playa parecía sumergirse en el fondo de una hondonada que se quebraba bruscamente en los acantilados. Conchas, escollos, corales, tajadas mordisqueadas de sandía sobre la playa, latas vacías de cerveza.

Mucho antes de vislumbrarse el mar desde las lomas, la arena se convertía en un terreno terso y en algunas partes rocoso. Las cavernas de piedra hacían eco al mar y entraba en escena una playa larga, rectilínea. Estábamos llegando a medianoche, cuando sólo era posible ver las intermitentes luces rojas de los postes de alta tensión que señalan el peligro de baja altura a los aviones. Unas cuantas casas de madera y tiendas, búngalos sin pintar o corroídos por el agua salada y el sol, eran los únicos rastros de vida. Sobre el terreno cortado inesperadamente al desvanecerse la brecha, nos colocaríamos para gozar por última vez de aquella visión. Detuvimos el auto al borde del acantilado. En ese momento, Beverly descubrió vagamente, sin hablar, señalándola con la mano, una carreta de dos ruedas abandonada. Durante mucho tiempo estuvimos observando el mar, la noche, las estrellas, sentados en los guardafangos del auto; y sólo nos alejamos de ahí cuando Beverly se dirigió casi corriendo hacia la carreta y yo la seguí. Era la meta, una especie de punto final, nada distante por cierto: bastaba el tiro de una piedra para alcanzarla. Beverly se alejaba entre la extensión del mar por un lado y las elevaciones de arena circundantes por el otro. Nos encaminamos hacia el punto de nuestra atención a través de la arena suelta, en pendiente, pisando la conformación de las hinchazones del terreno. Una vez recostados bajo la carreta, miramos en silencio cómo el mar se englobaba si uno lo veía apoyando la mejilla contra el suelo. En otras épocas del año, esos montículos se humedecen bajo la brisa y adquieren un color pardo; la arena se oscurece y aprieta. Cualquiera podría ir dejando sus huellas enterrando los pies.

Las gaviotas se baten al eludir las lenguas de las olas. El mar desaparece y vuelve y se retira. Vuelvo a ver a Beverly recostada, horizontal, vuelvo a verla sobre la carreta sin caballos, la cabeza levemente inclinada hacia la espalda, abajo, atrás, se abriga las piernas con una frazada. El viento va dejando de ser cálido para arremeter frío y cortante. La placidez del mar se torna incierta... Yo, dueño de la mano que Beverly acaricia. Yo, único punto de apoyo. Suelta tus frenos, sal de tu concha, zambúlete, sumérgete para que emerjas vivo, levanta el caparazón. Duermo sobre su vientre tibio, oigo a

veces las contracciones de su estómago y aguardamos la madrugada fresca, el golpe, la caída gradual del sol sobre los ojos. Nuestros rostros se igualan paulatinamente, nos parecemos tanto el uno al otro. La brisa pasa humedeciéndolo todo aunque más bien flota sobre el gozo pasivo de nuestros dos cuerpos dormidos... Sus primeras palabras en español, *Susi, esa es Susi, Susi se aseá...* Otro estado de ánimo nos hubiera impelido a arrojarnos sobre el desfiladero; una tranquilidad menos tensa, otro momento, nos hubiera sugerido la idea de dejarnos caer rodando sobre las lomas de arena; los médanos nos ocultarían, nos prepararían el lecho en la profundidad del cráter y seguiríamos allá abajo somnolientos.

Me levanto, me detengo ante las sombras que perciben mis ojos en el horizonte. Beverly yace en la carreta sin caballos, el mechón de pelo cubriéndole la frente: oculta su rostro con la mano y el cabello que la envuelve la obliga a pestañear con demasiada frecuencia.

—Ponte un dedo debajo del ojo, húndelo —le decía—, y me verás dividido en dos rostros gemelos.

Corro zigzagueando la orilla de espuma sobre la playa. Pero antes: desciendo por el acantilado saltando de roca en roca y llego a la parte pedregosa de la playa.

Beverly pertenecía a una especie inadvertida de mujeres. Había perdido ese sentido de la oportunidad y abría la boca en momentos insólitos. Alta y muda, Beverly. Muda a partir del instante en que junto conmigo emprendió el camino hacia el mar. Atravesamos una montaña abierta; la apertura tenía a lo alto vestigios de un cementerio; la carretera pasaba a lo largo, por debajo; arriba, los féretros apolillados no ocultaban del todo los pocos restos óseos que aún quedaban. Al trasponer esa precisa parte del camino, Beverly enmudeció.

Amanecemos dormidos. Despierto y bajo rumbo al mar. Beverly duerme profundamente sobre la carreta cuya madera, expuesta al salitre y al sol, se ve más seca que nunca y resquebrajante. Me quito los zapatos. Chapoteo en la arena; correteo sin eludir la llegada fría de la espuma a mis pies. No retrocedo. Oigo gritos ahogados a mis espaldas, procedentes del acantilado. Después de dos o tres pasos, me vuelvo corriendo, agitado, y en cuanto empiezo a aproximarme descubro que parte de la carreta ha quedado hundida entre el agua y las rocas. No se ve a Beverly por ninguna parte. Veo, busco, y vuelvo sobre mis pies exaltado. Corro sobre la superficie plana y pido a gritos ayuda. A lo lejos, sobre una vereda de piedras, retorna el salvavidas después de haber cumplido aparentemente con otro rescate; le grito pero no alcanza a oírme. Detrás de una fogata encendida en una llanta de hule un grupo de personas admira la actuación de las focas. Entro en el agua que me llega a las rodillas y tomo del hombro a la mujer más apartada del grupo.

—Si muero, ¿qué pensaría usted de mí?

La mujer no puede contener la risa. Presenta la cara instantáneamente, hace una mueca invitándome. Sonríe y le explico con las manos, en derredor del escándalo entusiasta que anima al espectáculo, que por el momento me es imposible participar.

—Necesito una grúa —le suplico.

Los demás miembros del público no responden a mis palmadas. Dentro del círculo de brazos y manos entrelazados se yergue la figura de una foca férrea y de piel húmeda; adquiere la forma de una gran estatua recién esculpida, después viste las ropas multicolores de un polichinela y luego una pesada capa negra que la enrolla. La foca se alza echándose el capote sobre el pecho, altiva, mole negra, hierro quemado y dulce. De rodillas, contra la arena y el agua que cubren la superficie me-

tálica, siento mi lengua agrídulce. He lamido los brazos de la foca. Dulce, dulcemente juego mi lengua en los pliegues de su capa. El gigante sigue erguido, fijo en su pedestal, impermeable al rocío de las olas. La foca tiene dos veces la estatura de un hombre mediano y un niño se le monta en la nuca. El niño tiene una naranja en la mano y la ofrece extendiendo el brazo hacia enfrente. Niño y foca son partes de una misma pieza. El niño, prolongación del hombro de la foca, los dedos de la mano palmeados, el cuerpo en forma de pez, la cabeza y el cuello como de perro, cubierto de pelo gris, forma parte asimismo del seno derecho y ambos están envueltos por una piel velluda y brillante y fina. Húmedos. Así, el niño se contorsiona dentro de la foca mayor, o la foca mueve su hombro derecho. Hombres y mujeres se toman de la mano. Bailan y cantan alrededor: *Naranja dulce, limón partido, dame un abrazo, que yo te pido. Si fueran falsos mis juramentos, en poco tiempo...*

Una de las mujeres amenaza con invitarme. Me llevo las manos a la boca; me las paso por la frente sudada. Miro hacia atrás: una grúa extrae la carreta, la carreta liviana y sin caballos, las ruedas mojadas enmohecidas. Beverly: el pelo escuriéndole y muy oscuro y castaño untado sobre la cara, emerge cubierta de algas y trozos de venda. La grúa coloca su cuerpo sobre un manto de gasa y una vez que queda tendida de nuevo en la carreta yo seco su cara con una toalla y de la cadena que pende de la grúa caen unos geranios. Beverly abre los ojos sin verme. Extiendo la mano separando los dedos, los abanico frente a sus ojos. Muevo mi cuerpo, muevo de un lado a otro mi cara. Beverly no me sigue con la vista. Sus ojos se han dirigido hacia un punto intermedio situado en alguna parte imprecisa del cielo o de la noche.

Cuando el sol ya está definitivamente en el cielo guardo en el auto las pertenencias de Beverly. No menos enmudecida que antes la llevo conmigo, a mi lado, siempre junto a mí. Parece dormitar caída contra mi hombro derecho cuando salimos de la brecha y tomamos la carretera principal de la región.

—Yo manejo —le digo—. Tú duermes.

Recorremos la costa por la nueva autopista. Eludimos la ciudad fronteriza al seguir la calle que corre paralelamente a la alta alambrada de la línea internacional. Muy pocos autos hacen fila a esas horas. El celador de la aduana me pide mis documentos y le exhibo la mica de pase. Me pide los de Beverly. Le informo que ella es norteamericana, que ahora duerme. En una fracción de segundo, o tal vez en menos tiempo, la vuelvo a ver a mi lado y reincide dentro de mí el momento inmediatamente anterior cuando conducía por el camino de la costa viéndome cómo la playa y el mar abombado se iban hacia atrás en el espejo retrovisor. El agente aduanal no me deja constatar mi presentimiento al exigirme de nuevo los documentos de Beverly. Me grita que la despierte, le digo que está enferma, insiste en hablarle, le toca el brazo pero Beverly no responde. Siento un charco debajo del pantalón; aprieto los ojos para deshacerme de la imagen de un muslo ensangrentado que surge en la oscuridad instantánea de mis ojos cerrados. Así, con los párpados contraídos, palpo mis piernas y el muslo contiguo de Beverly. El brusco aventón del celador sobre el hombro de Beverly me despabila. El cuerpo de Beverly cae de golpe hacia el lado derecho y la sangre está allí abajo en su entrepierna, esparcida y fresca. En mis manos. No vuelvo a tocar nada. No vuelo a tomar el volante; permanezco con las manos extendidas y paralizadas. Pálida, tiesa, Beverly yace allí a mi lado sin respirar.

Barcelona, 1970; México, 1971.

Juegos de salón*

por Raúl Casamadrid

A VER si me dejan dormir en paz. No tengo intención de recordar reuniones, fiestas o vacaciones. A ver si ya se callan, preciosos. Me encuentro en un amplio baño con regadera, tina, lavamanos, retrete y toda la cosa. Tengo 8 años y me dedico a matar moscas. Me gusta la limpieza. Estoy en casa de una amiguita y hemos pasado más de una hora atrapando insectos. Actualmente tenemos 4. Trabajamos en base a un método muy sencillo. Elemental, diría Sussy. Con un pequeño trapo de dimensiones semejantes a los que totalmente limpios y planchados tienen utilidad de mantelitos individuales (aquí se podría establecer un parangón entre ambos y las servilletas de tela que imparten en los restaurantes) y mediante rápidos y bien coordinados movimientos, golpeamos a estos insectos o moscas en pleno vuelo o en total reposo. Me refiero a ese estado físico en el que se hallan cuando adheridos a una superficie lisa o rugosa menean las patitas delanteras frotándolas mutuamente de manera rapidísima. El golpe provoca no el apachurramiento sino más bien el aturdimiento de los referidos insectos. Realizado este primer paso se procede a la inmediata desalación del insecto en lo que pudiera denominarse segundo paso. Obviamente el corte de alas debe ser rápido y justo, de otra manera se corre el riesgo de que la mosca abandone el estado de postración al que había sido inducida para pasar a otro menos alejado y que tiene como principal característica la absoluta movilización alal, trabajo que trae aparejado un movimiento, en este caso del grueso del cuerpecito, de desplazamiento por el aire. Como de lo que se trata es precisamente de impedir un nuevo vuelo se recomienda no pasar por alto este segundo paso, tan importante para las aplicaciones ahora referidas: la mosca se moja cuidando no ahogarla, se pica con un alfiler de punta filosa previamente embarrado de excremento, se fija en una superficie alta y preferentemente en borde, se flagela al animal con un hilo delgado de color rojo y rociado con orines, se le rascan los ojitos con otra punta igualmente preparada y muy a la mano; con el mismo alfiler, pero ahora calentado en su extremo hasta el punto de enardecerlo, se le queman el tórax y el abdomen cuidando por higiene no reventar éste último; posteriormente se le arrancan las patitas —todas menos una—, se le avienta al retrete anteriormente mencionado y si la pata sobrante aún reacciona al contacto con el agua, se jala la cadena del excusado. Si el animal ya es cadáver se le deja ahí sin más ni más.

MI NOMBRE es Maggill, pueden llamarme Lill, sin embargo todos me conocen como Nancy. Ojalá y quede claro. Bueno, si cierro mi ojo izquierdo y no muevo la cabeza no es cierto que veo la mitad de lo que veo si veo con el ojo derecho también. Bueno, tampoco es totalmente falso. Por ejemplo, ahora tengo el ojo izquierdo cerrado y no veo el codo de mi brazo derecho. Si tuviera el ojo

derecho bien abierto les juro que lo vería. Sí, seguro que lo vería. Claro que tiene solución: puedo girar mi cabecita y hacer que mi ojo abierto vea claramente el codo éste que ya les dije. También puedo alzar mi brazo y ponerlo frente al ojo éste que tengo abierto. También puedo traer un espejo o una fotografía. Incluso puedo abrir el ojo éste que tengo cerrado. Por un momento. Al menos. Pero la verdad es que voy a girar mi brazo derecho. Eso es lo que voy a girar. Bueno, estoy sentadita. Tengo las piernas absolutamente abiertas. Bueno, separadas. También tengo el dedo éste ¿como se dice? anular, sí, tengo el anular derecho en el fondo de mi concha. De mi mondongo, pues. Para que se entienda. Me estoy masturbando. Eso es lo que me estoy haciendo. Le llamo la venida del guiño. Así se llama la técnica, pues. Cierro mi ojo derecho y muevo mi codo izquierdo hasta que lo puedo ver con mi ojo izquierdo. Sin trampas. No vale mover la cabeza. No vale abrir la boca. No vale refrse ni nada. Tampoco vale despegar el dedo del coño ¿sí?

AQUI tenemos un bonito sacaojos. De los más especiales. De los más brillantes. De los mejores. Si se me permite. Aquí tenemos 2 ojos. No sé si los ven. Actualmente se hallan cubiertos por un par de párpados. Los 2. No se ven. Ni ven. Aquí tenemos una señorita. Muy guapa, por cierto. Muy inteligente además. No tiene caspa ni nada de eso. Es una linda chica. Científica incluso. Ha inventado la manera de mantener los ojos abiertos. En los chicos, claro. Sí como no. Su técnica es muy depurada. Aquí tenemos un filoso bisturí. De veras útil. Todo está listo. No falta nada. Ni sobra. La chica ésta del pelo muy limpio y sedoso nos va a mostrar sus habilidades. Es una preciosa cortadora de párpados. ¡Caramba!, qué bien que los corta la nalgona ésta. Aquí tenemos un par de párpados. Muy semejantes, en serio. Muy sanguinolentos, por cierto. Muy bien cortados. Separados, pues. Aquí tenemos un joven. Valiente el chico. Medio chilletas ¿no? Yo no diría que es un chico tonto. Nada de eso. Se trata de un ingenioso mecanismo. Como una pluma. Atómica. De un lado tiene un botoncito muy semejante. La punta es una bola bien esférica. Grandota, como ésta que ven aquí. Como un exprimidor de limones. Como una concha. Con doble fondo y toda la cosa.

ESTA soy yo. Esa es una linda playa. Tiene arena, rocas y todo eso. Yo estoy en mi casa. De noche. De vacaciones. De sol a sol. También están algunos amigos y amigas. Mis preferidos. Este es un espejo. Este soy yo. Este es un vestido blanco. Este es un cepillo. Un secador. Mi pelo. Estoy de modo que puedo ver todo: una puerta, otra puerta, otra más. Por ahí me asomo: ¡Hola amigos!

Jean Paul Sartre

Las sirvientas*

Clásicos de la crítica

Crítica de los clásicos

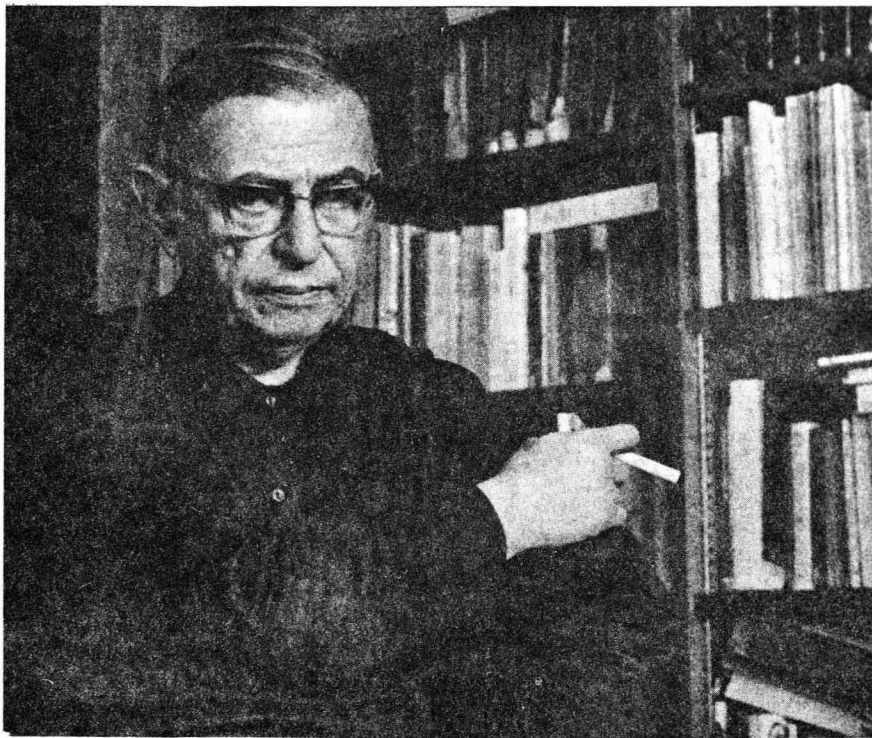
El ejemplo más extraordinario de estos torniquetes del ser y la apariencia, de lo imaginario y la realidad, nos los proporciona una obra teatral de Genet. Es lo falso, lo absurdo, lo artificial lo que atrae a Genet en la representación dramática. Se hace autor dramático porque la mentira del escenario es la más manifiesta y fascinadora. En ninguna parte, tal vez ha mentido más descaradamente que en *Las sirvientas*.¹

Dos sirvientas aman y odian al mismo tiempo a su señora. Han denunciado al amante de ésta en cartas anónimas. Al saber que van a ponerlo en libertad por falta de pruebas y que su traición será descubierta, tratan una vez más de asesinar a su señora, fracasan y quieren matarse mutuamente. Por fin, una de ellas se suicida, y la otra, sola, ebria de gloria, trata de igualarse con la pompa de sus actitudes y sus palabras con el destino magnífico que le espera.

Revelemos en seguida un primer torniquete: "Si tuviera que hacer representar una pieza teatral en la que actuaran mujeres, exigiría que ese papel estuviera a cargo de adolescentes y se lo advertiría al público por medio de un cartel que permanecería clavado a la derecha o a la izquierda del escenario durante toda la representación."² Uno se sentiría tentado a explicar esta exigencia por la afición

pederástica de Genet a los muchachos; sin embargo, eso no es lo esencial. La verdad es que Genet quiere en seguida *radicalizar la apariencia*. Una actriz puede, sin duda, representar el papel de Solange, pero la irrealización no será radical por que no necesita representar que es mujer. La suavidad de su carne, la gracia un poco blanda, de sus movimientos, la sonoridad argentina de su voz le son *dadas*; forman la sustancia que modelará a su voluntad para darle la apariencia de Solange. De esta pasta femenina que es ella misma, Genet quiere hacer una apariencia y el resultado de una comedia. No es Solange la que debe ser una ilusión teatral, sino *la mujer Solange*. Para este artificialismo absoluto es necesario ante todo suplantar a la naturaleza: por medio de la aspereza de una voz que se muda, la seca dureza de músculos masculinos, el brillo azulado de una barba naciente, la hembra desgrasada y espiritualizada aparecerá como una invención del hombre, como una sombra pálida y roedora que no puede seguir existiendo por sí sola, como el resultado evanescente de una atención extrema y momentánea, como el sueño imposible que podrían tener los hombres en un mundo privado de mujeres. Lo que aparece ante las candilejas es, por consiguiente, una mujer menos que Genet mismo viviendo la imposibilidad de ser mujer. Se hace ver en primer lugar el trabajo, a veces admirable y a veces grotesco, de un cuerpo masculino joven en lucha contra su propia naturaleza y, por temor a que el espectador no se deje meter en su juego, se le advierte permanentemente —con desprecio de todas las leyes de la "óptica" teatral— que los actores tratan de engañarle con respecto a su sexo. En resumen, se impide que la ilusión "arraigue" por medio de una contradicción sostenida entre el esfuerzo del actor que mide su talento y su capacidad para engañar y la advertencia del cartel. En una palabra, Genet *traiciona* a sus actores, los desenmascara, y el comediante, al ver su impostura descubierta, se encuentra en la situación del malvado reducido a la impotencia. Ilusión, traición, fracaso: todas las categorías cardinales que gobiernan los sueños de Genet se hallan aquí presentes. De la misma manera traicionará a sus personajes en *Notre-Dame de Fleurs* y en *Pompes funèbres*, advirtiéndolo al lector cada vez que éste va a ceder a la ilusión novelesca: "Cuidado. Son criaturas de mi imaginación. No existen." Lo que hay que evitar ante todo es que el espectador se deje meter en el juego como esos niños que gritan en el cine: "¡No bebas, es veneno!", o como ese público ingenuo que, como dice Frédéric Lemaître, esperaba la salida de los artistas para romperles la cara. Eso sería hacer un *buen uso* de la apariencia, buscar el ser a través de ella. Para Genet el ejercicio teatral es demoníaco; la apariencia, sin cesar a punto de hacerse pasar por realidad, debe revelar sin cesar su irrealidad profunda. Todo debe ser falso hasta rechinar los dientes. Pero por ello la mujer, por ser falsa,

Jean Paul Sartre



1) Esta obra ha sido publicada por la Editorial Losada en su colección "Gran Teatro del mundo" en traducción castellana de Luce Moreau-Arrabal.

2) En realidad, *Las sirvientas* fueron representadas por mujeres, pero fue una concesión que Genet hizo a Jovet.

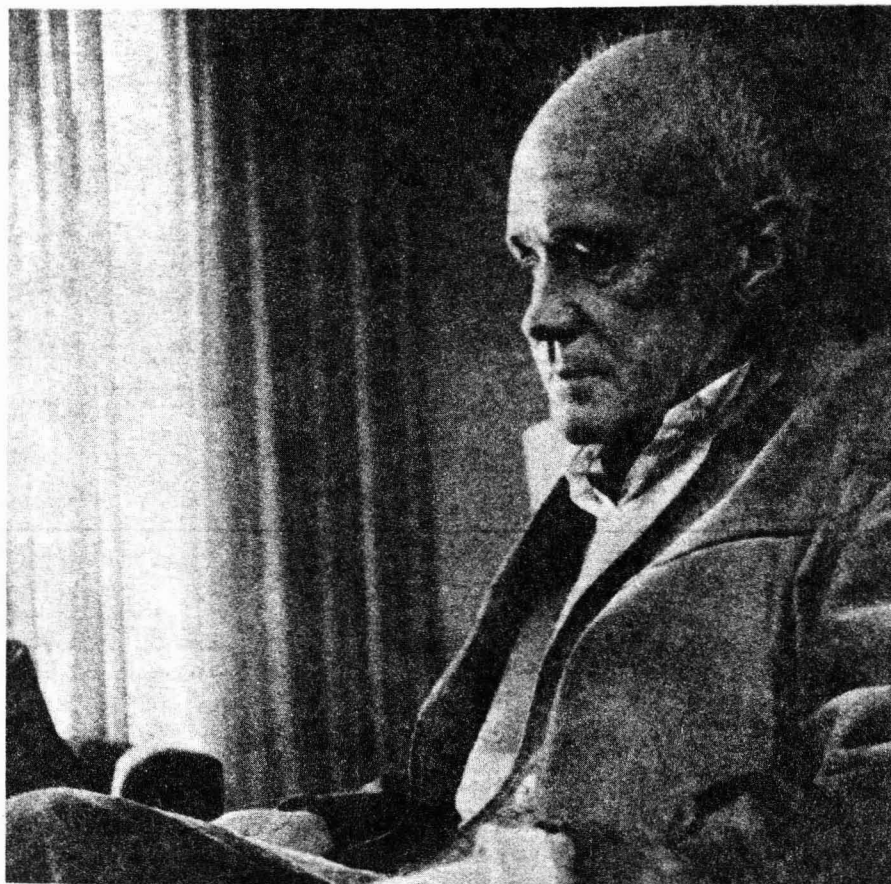
adquiere una densidad poética. Exfoliada de su materia, depurada, la feminidad se convierte en un signo heráldico, en un símbolo. Mientras era natural, el blasón femenino quedaba enlizado en la mujer. Espiritualizado, se convierte en una categoría de la imaginación, en un esquema organizador de las fantasías: todo puede ser "mujer": una flor, un animal, un tintero. En la *Enfance criminelle* Genet nos ha dado las claves de lo que se podría llamar su álgebra de la imaginación: un director de "patronato" se jacta de que da a los niños cuchillos de hojalata: "Con ellos —dice— no pueden matar a nadie." Y Genet comenta: "¿Ignoraba que al apartarlo más de su destino práctico el objeto se transforma y se convierte en un símbolo? Su forma misma cambia a veces: se dice que se ha estilizado. Es entonces cuando influye secretamente en el alma de los niños. Causa estragos más perceptibles. Escondido en el jergón durante la noche u oculto en el forro de una chaqueta, o de un pantalón mejor —no para mayor comodidad sino para que esté cerca del órgano del que es el símbolo profundo— es el signo mismo del homicidio que el niño no cometerá efectivamente, pero que fecundará sus fantasías y las dirigirá, así lo espero, hacia las manifestaciones más criminales. ¿De qué sirve, pues, que se lo quiten? El niño elegirá como signo del homicidio

otro objeto de apariencia más benigna, y si se lo quitan también guardará en sí mismo, cuidadosamente, la imagen más precisa del arma." Cuchillo de acero, cuchillo de hojalata, vara de avellano: a medida que la materia se empobrece, a medida que aumenta la diferencia entre ella y la significación que sustenta, la naturaleza simbólica del signo se pone de manifiesto con más claridad y las fantasías son dirigidas, fecundadas y organizadas. Sus sirvientas son mujeres de engañifa, las "ausentes de todo gineceo" que hacen soñar a los hombres, no que poseen una mujer, sino que tienen una silla-mujer, que los ilumina un sol-mujer, reina de un cielo femenino, y, finalmente, que ellos mismos sirven de materia al símbolo heráldico de la feminidad. La feminidad sin mujer: eso es lo que Genet quiere presentarnos.

Tal es la dirección inicial de la irrealización: una falsificación de la feminidad. Pero, a causa de un choque de retroceso, la representación altera al actor mismo. El joven asesino Notre-Dame des Fleurs se divierte un día vistiéndose de mujer: "Con su vestido de faya azul pálido, ribeteado con encaje blanco —nos dice Genet— era más que él mismo. Era él mismo y su complemento." Sabemos que Genet aprecia ante todo el trabajo de irrealización: lo que le seduce en Notre-Dame des Fleurs es el hombre trabajado por la feminidad: "Notre-Dame levantó el brazo desnudo y —es maravilloso— ese asesino tenía exactamente el gesto apenas más brutal que habría tenido ciertamente para arreglarse el rodete Emilienne d'Alençon." Este ser híbrido, de la especie de los centauros y las sirenas, comienza como macho y termina, en la nada, como fuego de artificio hembra; para expresar que es superior al mismo tiempo a los hombres jóvenes y a todas las mujeres Genet inventa un signo admirable: "El chofer abrió la portezuela... Gorgui, a causa de su situación en el grupo, debía pasar el primero, pero se apartó dejando la entrada libre a Notre-Dame. Si se considera que un Mac nunca se eclipsa ante una mujer, y menos todavía ante una maricon, era necesario que Gorgui lo pusiese muy en alto." La aparición de lo imaginario trastorna los convencionalismos sociales: el Mac Gorgui encuentra espontáneamente la cortesía burguesa: se eclipsa ante un joven macho muy prestigioso que se irrealiza como muchacha y cuyo prestigio de asesino colorea la galantería. Ella es la gracia de las mujeres, ordinariamente despreciada por los duros porque significa debilidad y sumisión. Pero he aquí que refleja en la superficie la gran fuerza negra de los asesinos. Con ello hace que se doblen las rodillas ante ella: el crimen se convierte en el horror secreto de la gracia, y la gracia se convierte en la finura secreta del crimen. Notre-Dame es la vestal de una diosa sanguinaria, gran Madre feroz de un matriarcado pederástico.

Hasta ahora no hemos visto nada que no conociéramos ya: se trata de la irrealización recíproca de la

Jean Genet





materia por la forma y de la forma por la materia. Pero he aquí que se engendra el primer torniquete. Los temas poéticos de Genet son profundamente pederásticos, como sabemos; sabemos que ni las mujeres ni la psicología de las mujeres le interesan. Y si se ha decidido a mostrarnos unas sirvientas, una señora y odios femeninos es porque las necesidades de una representación pública le han obligado a disfrazar su pensamiento. La prueba es que su segunda obra teatral, *Haute surveillance*, cuyos personajes son hombres, repite muy exactamente el tema de *Las sirvientas*; la misma jerarquía: el varón ausente, en un caso el señor y en el otro Boule-de-Neige; la divinidad intermediaria, la señora o Yeux-Verts, y los dos adolescentes que sueñan con el asesinato, no llegan a cometerlo, se aman y se odian y cada uno es el mal olor del otro, Solange y Claire, Maurice y Lefranc. En un caso la pieza terminará con un suicidio que los policías tomarán por un homicidio, y en el otro con un homicidio falso, es decir con un asesinato real pero que parece falso. Falso asesino, Lefranc es un verdadero traidor; Maurice, al contrario, demasiado joven para matar, pertenece a la raza de los matadores; en consecuencia, forman de nuevo "la pareja eterna del Criminal y de la Santa", como también Divine y Notre-Dame; ahora bien, es justamente esta pareja eterna la que Solange y Claire quieren formar. Y el sentimiento ambiguo que les inspira la señora es discretamente homosexual, como el que inspira Yeux-Verts a Lefranc y Maurice. Además, el odio de las sirvientas por la señora lo ha sentido también Genet: en *Notre-Dame de Fleurs* nos informa que ha sido sirvienta, y de otra sirvienta, de la madre martirizada de *Pompes funèbres*, nos dice con las palabras adecuadas que oculta bajo sus ropas "al granuja más astuto". Así se ha podido decir que "la Albertine de Proust debería llamarse Albert". Los jóvenes actores de *Las sirvientas* son muchachos que hacen el papel de mujeres, pero estas mujeres, a su vez, son secretamente muchachos. Ahora bien, estos muchachos imaginarios que se reflejan detrás de las apariencias femeninas de Solange y de Claire no se identifican con los adolescentes reales que encarnan los personajes: ellos también son sueños, pues se llamarán en la otra pieza Maurice y Lefranc. Representan si se quiere la línea de huida de las apariencias, su apariencia de profundidad. Pero el público presiente vagamente el sentido pederástico de la intriga y, cuando el actor al levantar el brazo desnudo hace ver demasiados músculos, cuando para arreglar su rodete hace un gesto "apenas más brutal que el de Emilienne d'Alençon", el espectador no sabe si esa musculatura un poco demasiado dura y esa brutalidad un poco demasiado manifiesta representan una rebelión de la realidad o si simbolizan, más allá de este enredo de mujeres, un drama imaginario de la homosexualidad. Ese gesto anguloso y seco, ese modo de caminar demasiado brusco, ¿es

la torpeza de un joven macho embarazado por sus vestidos y es Maurice que viene a posesionarse de Solange? ¿Es una vuelta al Ser o la quintaesencia de lo imaginario? Aquí el ser se convierte en apariencia y la apariencia en ser. Pero, se dirá, el drama pederástico es la *verdad* de esta ficción doméstica. Estoy de acuerdo, sólo que es una apariencia que se hace verdad de otra apariencia. Por otra parte, y en otro sentido, estas falsas mujeres eran la verdad de los adolescentes que las encarnaban, pues Genet, como todos los pederastas, sabe descubrir en los más machos una feminidad secreta: como en los psicodramas, sus actores representan lo que son. Se parecen rasgo por rasgo a ese verdadero granuja que representaba el papel de falso-príncipe-que-es-un-verdadero-granuja y que se encontró, por la mediación del príncipe, irrealizado en sí mismo. Pero si estas falsas mujeres son el disfraz de hombres imaginarios, los jóvenes comediantes son devorados por una nueva ausencia; al interpretar su propio drama son los peones inconscientes de una partida de ajedrez que Genet juega contra sí mismo.

Pero no estamos todavía más que en el primer grado de la irrealización. Estas falsas mujeres que son falsos hombres, estas mujeres-hombres que son hombres-mujeres, esta denegación perpetua de la masculinidad por una feminidad simbólica y de ésta por la feminidad secreta que hace la verdad de toda masculinidad, todo eso no constituye sino el artificio básico. En este fondo evanescente aparecen formas particulares: Solange y Claire. Vamos a ver que ellas también están trucadas.

La pieza tiene cuatro personajes, uno de los cuales no aparece: es *el hombre*. El señor es Harcamone, Boule-de-Neige, Pilorge; es el que *nunca está presente*. Su ausencia simboliza la distracción eterna de los bellos Macs, su indiferencia. En esta atmósfera burguesa es el único que ennoblece la cárcel. Es cierto que se le acusa calumniosamente de un crimen que no ha cometido, pero sabemos que para Genet la culpabilidad le viene al culpable del exterior: es una representación colectiva, un tabú que se posa en él. Por debajo de esta arlesiana pederástica, de la que todos hablan y a la que nadie ve, se halla la señora, figura ambigua, mediación, maricon con relación al señor, maricón con relación a las dos sirvientas. Para el señor es una perra. Genet le presta su viejo sueño de seguir a un presidiario al presidio: "Yo quería ser —nos ha dicho— la joven prostituta que acompaña a Siberia a su amante." Y, la señora: "Yo no lo creo culpable, pero si lo fuera me haría su cómplice. Le acompañaría hasta la Guayana, hasta Siberia." Pero algo nos advierte, tal vez su volubilidad, tal vez la alegría furiosa de su desesperación, que es una falsificadora. ¿Ama al señor? Sin duda, ¿pero hasta qué punto? No podría decirlo. En todo caso ha encontrado, como Ernestine en *Notre-Dame de Fleurs*, el mejor papel de su vida. Se



observará que Yeux-Verts, personaje simétrico también intermediario y "daimon", aunque ha matado de veras, representa exaltado el papel de asesino: en las obras teatrales de Genet cada actor tiene que desempeñar el papel de un personaje que representa un papel. Con relación a las dos sirvientas, la señora representa la indiferencia despiadada. No es que las desprecie o las maltrate: es *buena*. Encarna el Bien social y la Buena Conciencia y los sentimientos ambivalentes que las sirvientas experimentan por ella manifiestan los que Genet experimenta con respecto al Bien. Siendo buena, la señora no puede querer más que el Bien. Se inclina sobre ellas, les da ropas, les ama como un amor helado "como a su bidet": así, de vez en cuando, hombres ricos, cultos y dichosos se han "inclinado" sobre Genet, han querido comprometerle: demasiado tarde, pues él les reprochaba que le amaban por amor del Bien, *a pesar* de su maldad y *no por ella*. Sólo un malvado podría amar a otro malvado por amor del Mal: pero los malvados no aman.

Como mujer, la señora, con relación al señor, sólo tiene un ser *relativo*; como ama de casa, conserva con relación a las sirvientas un ser absoluto. Pero las sirvientas son relativas para todos y todas; su ser se define por su absoluta relatividad. Ellas son *otras*. Puras emanaciones de sus amos, los

Jean Paul Sartre



sirvientes, como los criminales, pertenecen al orden del Otro, al orden del Mal. *Aman* a la señora: eso significa en el lenguaje de Genet que una y otra desearían *convertirse* en la señora; en otras palabras, integrarse en el orden social del que son los desperdicios. *Odian* a la señora; tradúzcase: Genet aborrece a la sociedad que lo rechaza y desea aniquilarla. Estas larvas han nacido del sueño de un amo: tenebrosas para ellas mismas, sus sentimientos les vienen de fuera, nacen en la imaginación adormecida de la señora o del señor; viles, hipócritas, ingratas, malvadas porque sus amos las sueñan así, forman parte de "la gente pálida y abigarrada que vegeta en la conciencia de las personas honradas". Cuando las presenta ante las candelas, Genet no hace al principio más que reflejar sus fantasmas a las mujeres honradas del público. Quinientas señoras podrán decir cada noche: "Sí, así son las sirvientas", sin darse cuenta de que ellas las han creado como los sueños han creado a los negros. La única rebelión de estas criaturas vulgares consiste en que también ellas sueñan: sueñan en un sueño; estas habitantes de un sueño, puro reflejo de una conciencia adormecida, emplean la poca realidad que esta conciencia les ha dado para imaginarse que se convierten en el amo que las imagina. Se agitan en la intersección de dos pesadillas y forman la "guardia crepuscular" de las familias burguesas; inquietantes solamente porque son sueños que sueñan que devoran a su soñador. Por consiguiente, las sirvientas, tales como Genet las concibe, son *ya falsas*: puros productos del artificio, tienen una conciencia al revés y son siempre distintas de ellas mismas. El golpe genial consiste en que son dos. Dos: justamente las necesarias para establecer un torniquete. Por supuesto, Genet no ha inventado por completo a estas hermanas criminales; el lector habrá reconocido ya a Claire y Solange: son las hermanas Papin. Pero ya sabemos que Genet destila la anécdota, sólo conserva de ella la quintaesencia y nos presenta ésta como un "símbolo". Las *sirvientas* son el símbolo misterioso de la imaginación pura, y también el de Genet mismo. Son dos porque Genet es doble: él mismo y el otro. En consecuencia cada una de las dos sirvientas no tiene otra función que ser la otra, que ser para la otra ella misma como otra: en vez de que la unidad de la conciencia esté obsesa perpetuamente por una dualidad fantasma, es, al contrario, el dúo de las sirvientas el que está obseso por un fantasma de unidad; cada una no ve en la otra sino a ella misma a distancia de sí misma; cada una testimonia a la otra la imposibilidad de *ser* ella misma y, como dice Querelle: "su doble estatua se refleja en cada una de sus mitades". El resorte de este nuevo torniquete es la completa intercambiabilidad de Solange y de Claire, la que hace que aparezca Solange siempre *en otra parte*, en Claire cuando se mira a Solange, en Solange cuando se mira a Claire. Es cierto que esta intercambiabilidad



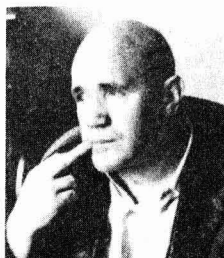
no excluye algunas diferencias: Solange parece más dura; tal vez trata "de dominar" a Claire, tal vez Genet la ha elegido para que encarne la apariencia prestigiosa y la cobardía secreta del criminal; tal vez ha elegido a la suave y pérfida Claire para que simbolice el heroísmo oculto de la Santa; de hecho Solange no comete sus crímenes, no consigue matar a la señora ni a su propia hermana; y Claire, sin duda, no logra cometer un homicidio, pero, llevando su comedia hasta sus consecuencias extremas, se suicida: la maricon posee más verdadero coraje que el macho. Es decir que el falso coraje de Solange encuentra su verdad en el coraje secreto de Claire, que la falsa pusilanimidad de Claire encuentra su verdad en la cobardía profunda de Solange. Pero Genet no se detiene en estos temas familiares que desarrolla extensamente en otras partes. Solange y Claire se diferencian mucho menos que Maurice y Lefranc; sus desemejanzas son sueños que ocultan mal una identidad fundamental: en efecto, una y otra se caracterizan por el esplendor imaginario de sus proyectos y por el fracaso radical de sus empresas. En realidad Genet ha puesto en escena *un solo objeto*, pero profundamente truncado, que no es uno ni dos; es uno cuando queremos verlo dos, y dos cuando queremos verlo uno: la pareja de sirvientas como un puro paso de contradanza de apariencias. Y el lazo que une a estos dos reflejos es él mismo una relación truncada: ¿las hermanas se aman, se odian? Se odian por amor, como todos los personajes de Genet. Cada una encuentra en la otra "su mal olor" y una de ellas declara que "a la mugre no le gusta la mugre". Pero al mismo tiempo, por debajo, cada una se adhiere a la otra por medio de una especie de promiscuidad carnal que da a sus caricias la dulzura insípida de la masturbación. ¿Pero dónde está la verdad de esta pareja de sirvientas? Cuando las vemos en presencia de la señora, Solange y Claire no nos parecen auténticas; falsa sumisión, falsa ternura, falso respeto, falso agradecimiento: todas sus maneras de comportarse mienten. Nos vemos obligados a creer que esta falsificación se debe a las relaciones falsas que mantienen con su señora; cuando recuperen su soledad de dos recuperarán también sus verdaderos rostros. Pero cuando quedan solas representan: Claire representa el papel de la señora y Solange el de Claire. Y esperamos a pesar nuestro la vuelta de la señora, que hará que caigan las máscaras y hará que vuelvan a su verdadera condición de domésticas. En consecuencia, su verdad está siempre en otra parte: en presencia de los amos la verdad de un sirviente consiste en ser un falso sirviente y ocultar al *hombre* que es bajo un disfraz de servilismo; pero en su ausencia el *hombre* no se pone más de manifiesto, pues la verdad del sirviente, en la soledad, es representar el papel del amo. Y es cierto que los criados, cuando el amo está de viaje, fuman sus cigarros, se ponen sus ropas, imitan sus modales.

¿Cómo podría ser de otro modo, puesto que el amo convence al sirviente de que no hay otro medio de ser hombre que haciéndose patrón? Es un torniquete de apariencias: un criado es ora un hombre que finge ser sirviente, ora un sirviente que finge ser un hombre; en otras palabras, un hombre que sueña horrorizado que se hace subhombre o un subhombre que sueña con odio que se hace hombre.

Por consiguiente, cada una de las dos sirvientas, por turno, finge que es la señora. Cuando se levanta el telón Claire está sentada ante el tocador de su señora y trata de hacer los gestos y de hablar el lenguaje de ésta. Para Genet se trata de un verdadero encantamiento: veremos más adelante que el inferior, imitando los gestos de su superior, lo atrae traidoramente a sí y se impregna con él. Esto nada tiene de sorprendente, pues la señora misma es una falsa señora que finge la distinción y la pasión por el señor y que sueña con atraer a ella el alma de una puta que abraza a su Mac en la cárcel.

Así Genet podía sin dificultad *hacerse* Stilitano, porque Stilitano mismo fingía que era Stilitano. La señora no es más verdadera en Claire que en la señora misma: la señora es un gesto.

Solange ayuda a su hermana a ponerse un vestido de su ama y Claire, desempeñando su papel con exaltación, tensa, crispada como Genet mismo, insulta a Solange como todas las noches, hasta que la última, como todas las noches, no pudiendo aguantar más, le abofetea. Se trata, por supuesto, de una ceremonia, de un juego sagrado que se repite con la monotonía estereotipada de los sueños de un esquizofrénico. En resumen, Genet, cuyas fantasías son también con frecuencia resacas y ceremoniosas y que las repite un día tras otro hasta agotar su encanto, introduce al espectador en la intimidad de su vida interior: se hace sorprender en el período de encantamiento, se descubre, se entrega, no nos oculta nada de la monotonía y la puerilidad de sus fiestas secretas y de las que es completamente consciente. E inclusive nos invita a ver lo que él no verá nunca porque no puede salir de sí mismo: el anverso y el reverso, la *realidad* (si la hay) y su disfraz. En cuanto al papel mismo, se reconocerán sin dificultad los temas favoritos de Genet. En primer lugar, las sirvientas tienen que *querer* hasta la desesperación y el horror la condición servil que se les impone; así Genet quiere ser el bastardo, el desperdicio que la sociedad ha hecho de él. Y este juego cruel proporciona la demostración rigurosa de lo que dijimos anteriormente: no se puede querer ser lo que se es sino imaginariamente; para que vivan hasta la *pasión*, hasta las heces, su infortunio es necesario que las sirvientas se hagan sus autoras. Por consiguiente, Solange desempeña el papel de sirvienta, pero permanecería demasiado cerca de la realidad si siguiera siendo Solange: no se podría decidir si toma por su cuenta su domesticidad o si realiza *realmente* y por costumbre tareas serviles.



Para convertirse en sirvienta por su propia voluntad, Solange *finje* que es Claire. No puede *querer ser* Solange la sirvienta, porque *es* Solange; por consiguiente, deseará ser una Claire imaginaria para adquirir una de las principales características de esta Claire, que es ser sirvienta. Una Claire fantasma viste a una señora imaginaria. Aquí se organiza un pequeño torbellino local: un actor desempeña el papel de una sirvienta que desempeña el papel de una sirvienta. La apariencia más falsa se une al ser más verdadero, pues la verdad del actor y la fantasía de Solange consiste en desempeñar el papel de una sirvienta. De ello resulta esto: —que no deja de encantar a Genet— que para “ser verdadero” el actor debe *fingir que es falso*. En efecto, Solange, que no es una actriz profesional, desempeña mal su papel de sirvienta. Así, el actor se aleja tanto más de su realidad de actor cuanto más se le acerca. Joyas falsas, perlas falsificadas, amores mentirosos de Genet: un actor *finje* que es actor, una sirvienta *finje* que es sirvienta; su verdad es su mentira y su mentira es su verdad. Se dirá lo mismo del actor que desempeña el papel de Claire haciendo de señora: Genet nos lo confirma en sus indicaciones escénicas: “Los gestos y el tono serán exageradamente trágicos.”

Es que la ceremonia tiene otro sentido más: es

una misa negra. Lo que se representa cada noche es el asesinato de la señora, un asesinato siempre interrumpido, una ceremonia siempre inconclusa. Se trata de hacer *lo peor*: la señora es benévola, “la señora es buena”, matarán a su bienhechora precisamente porque les ha hecho bien. El acto será imaginario porque el Mal es la imaginación. Pero *inclusive imaginariamente* está falsificado de antemano. Las sirvientas saben que no tendrán tiempo para llegar al crimen.

“Solange. Siempre ocurre lo mismo. Y por tu culpa. Nunca estás lista a tiempo. No puedo rematarte.”

“Claire. Lo que nos quita tiempo son los preparativos.”

Por consiguiente, la comedia del sacrilegio oculta un comportamiento de fracaso; es imaginaria en segundo grado: Claire y Solange ni siquiera interpretan la comedia del asesinato; fingen interpretarla. En esto no hacen más que imitar a su creador: hemos visto que Genet prefiere el asesinato imaginario al asesinato real, porque en el primero la voluntad de mal, aunque sigue siendo completa, lleva el amor a la nada hasta reducirse ella misma a la impotencia. En realidad, Solange y Claire se satisfacen plenamente con esta *apariencia* de crimen: lo que les gusta en ella más que todo es el sabor de nada que les deja. Pero con una mentira complementaria fingirán, una y otra, la decepción por no haber llegado hasta el final. Y, por lo demás, ¿qué habría “en el final”? ¿El verdadero asesinato de la falsa señora? ¿El falso asesinato de Claire? Tal vez no lo saben ellas mismas.

Queda que en este fantasma de comedia, que ni siquiera termina como comedia,³ el gran papel de esa noche le está reservado a Claire: a ella le corresponde encarnar a la señora y exasperar a Solange hasta impulsarla al crimen. Pero Solange encarna a Claire, y de ahí una nueva desintegración: las relaciones de la falsa señora con la falsa Claire son de fondo triple, cuádruple. Al principio Claire se hace ser la señora *porque la ama*: amar, para Genet, es querer ser. En la señora florece, se evade de sí misma. Pero también se hace ser la señora *porque la odia*: el resentimiento irrealiza, la señora no es ya más que un fantasma pasivo que se hará abofetear en las mejillas de Claire. Además, la interpretación de Claire es forzada: no se propone mostrar a la señora tal como es, sino hacerla odiosa. La señora, la amable, la buena señora, insulta a sus sirvientas, las humilla, las exaspera. Y no se sabe si esta deformación caricaturesca tiende a mostrar al ama cómo es en realidad, a revelar la verdad de esa bonachonería indiferente que oculta tal vez una crueldad despiadada, o si ejerce ya una venganza

3 Genet está acostumbrado a estas ceremonias inconclusas; nos confía, en el *Miracle de la Rose*, que acariciaba a Bulkaen con el pensamiento pero lo abandonó antes de llegar a la erección.



Jean Paul Sartre



imaginaria metamorfoseando a la señora, con el encantamiento del gesto, en una arpía. Uno de los motivos de los actos auto-punitivos, según nos revela el psicoanálisis, es obligar al juez a castigar injustamente y asignarle con eso una culpabilidad que le desacredita y le hace indigno de juzgar. Con su interpretación del papel de la señora Claire la transforma en juez injusto y se libra de ella. Pero al mismo tiempo, en el papel de la señora, insulta y humilla a Solange, a la que odia; a Solange, que es su mal olor: "Evite rozarme. Echese hacia atrás. Huele a fiera. ¿De qué infecta buhardilla, donde por la noche vienen a visitarla los criados, trae usted esos olores?" Sólo que Solange está a cubierto: representa el papel de Claire. En primer lugar, como hemos visto, porque le es más fácil asumir como falsa Claire su condición de sirvienta, y luego porque Claire no puede ser la señora si no se parece a la señora ante sus propios ojos. Solange, al hacerse Claire, simboliza el esfuerzo extraordinario de una conciencia reflexiva que se vuelve sobre sí misma y quiere ver cómo aparece a los otros. Esta empresa está condenada al fracaso: o bien la conciencia reflexiva es real pero su objeto desaparece en lo imaginario (Genet no puede verse ladrón sino poéticamente), o bien el objeto sigue siendo real pero es la reflexión la que pasa a lo imaginario (Erik se imagina que se ve con los ojos del verdugo). La comedia de Solange pertenece a esta segunda categoría: es Claire que se ve reflexivamente en lo imaginario. El público de Claire es el fantasma de ella misma como otra. Es, por consiguiente, a sí misma a quien humilla, es a *sí misma* a quien dice: "Mantenga sus manos lejos de las mías, su contacto es horrible." Solange, la señora, todas las apariencias intermedias, desaparecen. Claire se viste sola ante el espejo, en el desierto. Así el amor-odio que siente por la señora oculta el que siente por Solange y finalmente el que siente por sí misma. Y cada uno de estos sentimientos es en algún aspecto imaginario. Su odio a la señora se desdobla; en tanto que Claire es su fuente, se irrealiza y se consume en la interpretación caricaturesca que hace de ese personaje; pero por otra parte pasa a Solange, quien, falsa Claire, hace objeto a la falsa señora, por cuenta de su hermana, de un odio ficticio. En lo que respecta al odio que Claire siente por Solange, está totalmente cubierto y disfrazado por la comedia: no es ficticio, ciertamente, pero sólo encuentra a su alcance instrumentos y modos de expresión ficticios; para odiar a Solange, Claire no tiene más recurso que hacerse la señora que odia a Claire. Finalmente, el odio que Claire siente por sí misma necesita que por lo menos uno de los dos términos de esa relación afectiva sea imaginario: para odiar y para amar tiene que haber dos personas; por consiguiente, Claire no puede odiar sino a un fantasma de sí misma encarnado por Solange. Pero volvemos a dar con un torniquete, pues *al mismo* tiempo los sentimientos

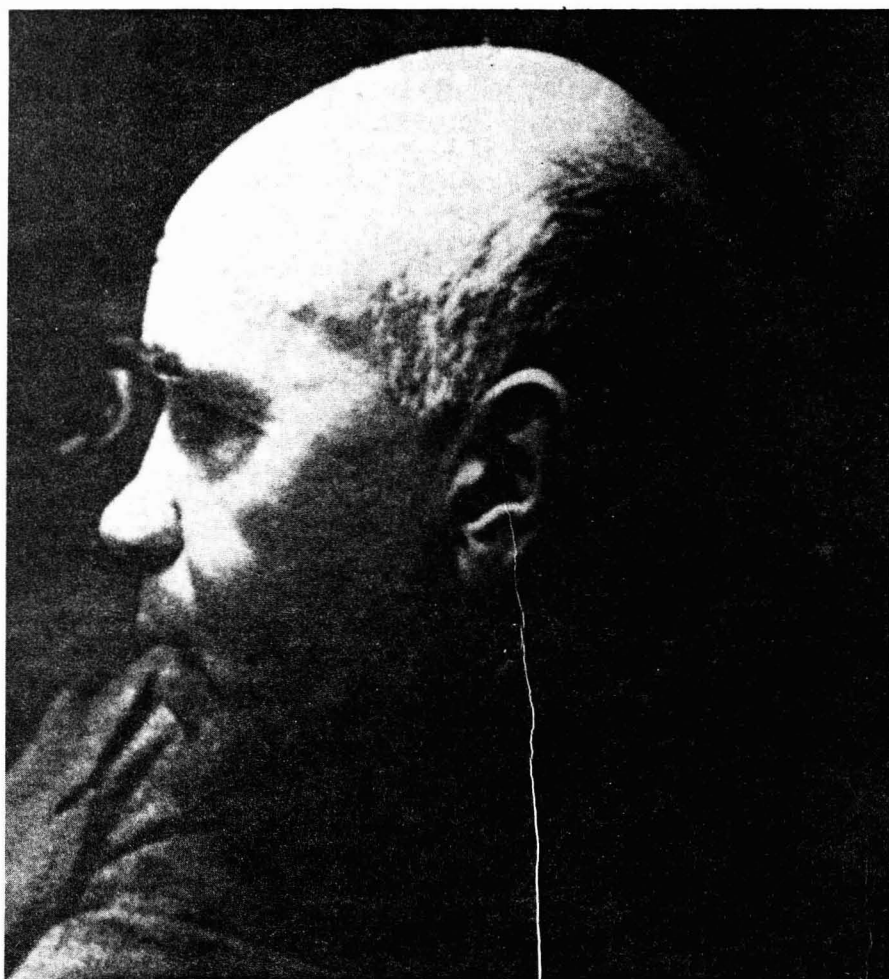
son verdaderos; es cierto que Claire odia a la señora, cierto que odia a Solange y que, por medio de Solange, trata de odiarse a sí misma. De nuevo lo falso es verdadero y lo verdadero no puede expresarse sino por medio de lo falso. Y cuando Claire llama a Solange "arrastrada", cuando Solange, *extasiada* exclama: "¡La señora se encoleriza!", ¿quién insulta a *quién*? ¿Y *quién* siente el insulto con esa voluptuosidad masoquista? A la inversa, ¿quién tienta a *quién* hasta llevarla al homicidio? ¿Y *quién* abofetea a *quién*? Este bofetón es un rito sagrado que simboliza la violación de Genet por el Macho. Pero nos aturde de tal modo este torbellino de apariencias que no sabemos si es Claire la que abofetea a la señora, Claire la que abofetea a Claire, Solange la que abofetea a Claire o Solange la que abofetea a Solange.⁴ Queda, se dirá, que la verdadera Solange ha hecho un acto real y que la verdadera Claire ha sentido un verdadero dolor. Así es, pero sucede con este bofetón lo que con los robos de Genet. Se recordará que éstos, aunque cometidos *realmente*, eran vividos imaginariamente. Esta bofetada es, por consiguiente, un acto poético: se evapora en gesto, el dolor mismo que causa es vivido imaginariamente. Por otra parte, al mismo tiempo está corroído por debajo, pues esta verdadera bofetada sentida imaginariamente es una bofetada falsa que un actor finge que da a otro actor.

Este artificio extraordinario, este disparatado embrollo de apariencias, esta superposición de torniquetes que envían constantemente de lo verdadero a lo falso y de lo falso a lo verdadero, en resumen esta máquina infernal, Genet se cuida bien al principio de mostrarnos su disposición: cuando se levanta el telón vemos a una joven señora impaciente y nerviosa que reprende a su sirvienta. Apenas si de vez en cuando una palabra insólita, un gesto que desentona, iluminan con una luz inquietante esta escena familiar. Pero de pronto suena un despertador: "Las dos mujeres se acercan la una a la otra, emocionadas." Claire, con la voz cambiada, murmura: "Démonos prisa. La señora va a volver." Empieza a desabrocharse el vestido: "Hace un tiempo bochornoso" y ellas están "cansadas y tristes"; para volver a ponerse sus pequeñas faldas negras necesitan un poco de esa "grandeza de alma" de que dio pruebas Divine al volver a ponerse la dentadura postiza en la boca. Entretanto el espectador, en el deslumbramiento de un relámpago, ve hasta en el corazón de las tinieblas esa pasmosa disposición de apariencias: todo era falso; la escena familiar era una imitación diabólica de la vida cotidiana. La escena entera estaba preparada para desilusionarnos. Este alto precio de la apariencia se debe, según Genet, a que, como el Mal del que es la encarnación pura, se roe a sí misma y se destruye. En la vida corriente los casos de volatilización son raros: ei

4 Pues Solange se odia en Claire como Claire en Solange.



platillo se rompe y quedan los pedazos. Pero la apariencia nos ofrece cierto ser, nos lo entrega, nos lo tiende y, si adelantamos la mano, este ser se reabsorbe de pronto. En el juego de manos con tres naipes el jugador no pierde de vista el as de copas, *sabe* que es el primer naipe del tercer paquete, lo señala o le da vuelta; es el as de espadas. Siente entonces en su carne una desilusión extraña y brutal; durante un segundo cree tener la intuición de la nada; sí, la nada se convierte en una aparición, el no-ser en una riqueza que lo colma, la ausencia del as de copas es más virulenta, mucho más inmediata que la presencia del as de espadas. Un instante después su percepción ha recuperado su plenitud, pero sigue embaucada: la nada ha desaparecido, se ha dejado entrever y se ha desvanecido. ¿Pero cómo el no-ser que *no existe* puede *no existir* ya? Si el as de copas ha desaparecido, ¿por qué no desaparece también el as de espadas? ¿Y qué es el no-ser si puede llenarme de pronto con su vacío? En *Las sirvientas* el instante ambiguo de la desilusión o de las ilusiones superpuestas que se derrumban como un castillo de naipes merece con justicia el nombre de instante puro de la Mentira. Pues



cuando el espejismo del Sahara desaparece descubre verdaderas piedras. Pero las apariencias engañosas que en la obra teatral se disipan dejan al descubierto en su lugar *otras apariencias* (la falsa señora vuelve a convertirse en Claire, falsa sirvienta, falsa mujer, y la falsa Claire vuelve a convertirse en Solange, la falsa sirvienta). En este instante el espectador tiene al principio la intuición demoníaca de la nada. Es decir que el ser se revela como no siendo nada, pero como la apariencia desaparece ordinariamente ante el ser, las ilusiones que se desvanecen le dejan la ilusión de que *es el ser* el que las reemplaza. De pronto esta pantomima de un joven varón que aparenta que es mujer *le parece que es la verdad*. Es como si comprendiera de pronto que lo único verdadero es la comedia, que las únicas mujeres reales son hombres, etc. El ser se ha revelado no-ser y con ello el no-ser se convierte en ser. Este instante en que las luces vacilan, en que la unidad volátil del ser del no-ser con el no-ser del ser se realiza en la penumbra, este instante perfecto y perverso nos hace comprender desde dentro la actitud mental de Genet cuando sueña: es el momento del Mal. Pues para estar bien seguro de que jamás hace un *buen* uso de la apariencia, Genet quiere que sus sueños, escalonados en dos o tres peldaños de irrealización, se muestren por sí mismos en su nada. En esta pirámide de fantasmas la apariencia última irrealiza todas las otras: así, el muchacho que desempeña el papel de Claire se irrealiza en joven sirvienta para que ésta se pueda irrealizar en señora. Ahora bien, como he mostrado, una apariencia toma su ser del ser: así "Claire" toma su ser del muchacho que la interpreta. Ahora bien, "la falsa señora" existe por Claire, que no existe. Y puesto que toma su ser de un fantasma, el ser de esta apariencia no es sino una apariencia de ser. Con ello Genet se da por satisfecho: por una parte tiene la apariencia pura, aquella de que el ser mismo es apariencia, es decir la que parece ser apariencia de parte a parte, no tomar nada del ser y finalmente producirse ella misma, lo que, como se sabe, es una de las dos exigencias contradictorias del Mal; pero por otra parte esta pirámide de apariencias oculta el ser que sostiene a todas (el movimiento verdadero, las palabras verdaderas que pronuncia el joven actor en la pieza; el movimiento y las palabras que en la vida ayudan a Genet a soñar) y como, no obstante, ellas existen de alguna manera, parece que cada una toma su ser de la que la precede inmediatamente. Así, al desvanecerse el ser en apariencia en todos los escalones, parece que lo real es fusible, que se reabsorbe cuando se lo toca. En estos trucos pacientes la apariencia se revela al mismo tiempo como pura nada y como causa de sí misma; y el ser, sin dejar de erigirse como realidad absoluta, se hace evanescente. Traducido esto en el lenguaje del Mal: el Bien no es más que ilusión, el Mal es una Nada que se produce a sí misma sobre las ruinas del Bien.

Disparatario

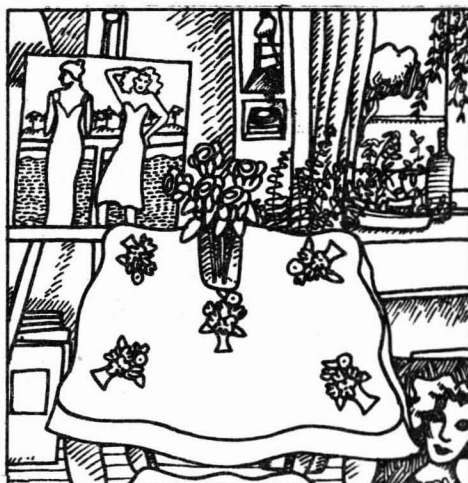
El espíritu en fuera-de-lugar

Al momento en que aparezcan esta líneas habrán cesado los rumores provenientes del escándalo que acompañó la celebración del último campeonato mundial de fútbol. Tal vez, es lo deseable, el sentimiento de frustración colectivo haya cedido su lugar a la esperanza en el surgimiento de un futuro mejor mientras las caras ayer largas se muestran alegres; aunque, a decir verdad, no menos melancólicas. Todos en fin, hombres y mujeres, autores y lectores, apartados ya del terrible tráfigo deportivo, nos aprestamos a ejercer nuestros oficios, lejos de las deformaciones competitivas que roen a los deportes comercializados.

El editor, por ejemplo, se entrevista con el poeta que somete a su consideración un abrumador conjunto de papeles que él, el editor, observa con explicable aprensión aunque no por ello con hipócrita simpatía. Podemos adivinar que después de cruzar las palabras de rigor, ambos se despiden con la formal promesa de que en el plazo de un año volverán a reunirse para charlar sobre un asunto que vienen repitiendo desde un quinquenio atrás. Se estrechan la mano y el editor, precavido, no se atreve a brindarle un whisky a su cíclico e infatigable visitante.

El poeta, no a fuerza otro diferente al del párrafo anterior, ya sin el aturdimiento del fútbol a escala ecuménica, preparará sus armas para escribir un poema más con el cual podría seducir (¿será esta la ocasión?) la reticencia de los jurados de un jugoso certamen de poesía.

Otro tanto ocurrirá con el prosista que durante largos meses ha venido apilando cuartilla sobre cuartilla. Hábil narrador refiere en ellas, por ejemplo, cómo la policía urbana persigue con saña ciudadana a las *marías*; en distintas páginas no menos intensas, relata cómo la policía rural acosa con furia pueblerina a las *marías*, no a fuerzas otras diferentes de las mismas; y en páginas con gran carga de contenido social cuenta cómo los intelectuales justamente indignados alzan la voz en favor de los desvalidos al tiempo que condenan a los policías



urbanos y a los policías rurales, quienes —expresa— no tienen a fuerza por qué ser diferentes unos de otros.

El prosista aguarda con merecidos títulos obtener medalla de oro y el premio en metálico de un concurso convocado por las autoridades de una ciudad del interior, en la que la práctica del fútbol a niveles humanistas ha impedido que la persecución a las *marías* sea lo que se dice un trauma social.

Por razones de pluralismo resultaría pésimo que la república literaria estuviera constituida sólo por poetas y prosistas. Por fortuna no es así; en ella también coexisten ensayistas, filósofos con patente y sin ella, correctores de pruebas y estilo, lectores, gacetilleros, reseñadores de libros, solapistas, prefacistas, periodistas y otros muchos creadores y artesanos más de la palabra sabia. Estos, ya desvanecidos los rumores malignos del fútbol, se hallarán entregados también a sus honestas labores en pro del progreso del espíritu, si cabe.

El ensayista habrá leído y anotado la prensa que reproduce con intensidad zoológica los avatares del campeonato futbolístico con objeto de acumular la documentación necesaria con la cual aplicar los métodos de aproximación a un mundo enajenado por la más alharaquenta de las prácticas deportivas.

El ensayista habrá hecho caso omiso de sus propias experiencias a fin de impedir los penaltis, con perdón, del subjetivismo; pero eso sí, se habrá dado vuelo cambiando impresiones con los choferes de los taxis, en quienes reconoce que son, banderazo menos, banderazo más, conciencias deambuladoras de la política nacional. A mayor abundamiento, habrá escuchado los comentarios deportivos de sus vecinos de mesa en

bares burgueses y en cantinas populistas, procurando ingerir bebidas amables y no fuertes, las que le impedirían distinguir en caso de apurarlas los matices y los tonos que estructuran una conversación normal y por lo sobria no sujeta al rudo etilismo de bebestrajes desconsiderados.

El ensayista con estos y otros instrumentos (la grabadora, la grabadora) emprenderá la tarea de interpretar el fútbol a título de fenómeno mágico-científico por un lado, y por otro como una de las bellas artes (aunque pedestre) o expresión folklórica en el ejercicio de torturar cristianos con la ayuda o sin la ayuda de entorchados sudamericanos programados por la CIA.

El producto intelectual del ensayista tendrá también un destino conocido: cualquier certamen literario convocado por instituciones amantes del espíritu.

Por la misma senda irá el filósofo al uso, estimulado asimismo por el cese del campeonato mundial de fútbol. Para fortuna de muchos, la filosofía no mira en su derredor la competencia concursiva y por lo mismo su desinterés la hace menos vulnerable a los puntapiés competitivos y a cualquier otra práctica en la que el músculo suplanta a la inteligencia. Este lúcido comportamiento, sin embargo, no mueve al filósofo a dejar de visitar de tarde en tarde a su próspero editor, quien le da menos largas que al poeta en busca de fama; lo trata sobre todo con deferencia y sí le brinda un whisky.

Y para terminar reconocemos que las cosas se producen diferentes para el periodista raso. El carácter de su trabajo, contiguo a la primera línea de fuego de la realidad informativa, lo compromete demasiado con la prosa de la vida. Para su persona el fútbol no es ni de ayer ni de hoy ni de mañana (cada módulo temporal sin vinculación entre sí). El fútbol para él es la cosa más habitual, pan de hoy y eterno dominó; en una palabra, *tacataca* del teclado mecanográfico en busca de ortografía. En fin. Por lo mismo, terminado el campeonato futbolístico, él prosigue escuchando a los comentaristas agoreros, los alaridos, los comerciales, los golpes de pecho, los servicios bancarios al alcance de todos, la diuresis cervicera, las amenazas de un mundo de resentidos, el triunfo cancerígeno de cigarrillos y ciclamatos; el escándalo de quienes preguntan a dónde fueron a parar los millones dilapidados. Sólo eso. Para él no hay ni el oasis de un concurso literario, ni el refugio etilizante de un editor inteligente.

Los casos podrían proliferar, pero no seremos durante más tiempo vehículo a estos desahogos del espíritu puesto en *off side* por el fútbol, más bien hemos vuelto (estando ya la casa sosegada) a nuestras tareas habituales con el ahínco que prescribe la esperanza de ganar un premio literario, por pequeño que sea, y beber el whisky de un mecenas humanizado.

Carlos Illescas

Artes plásticas

¿Para qué criticar?

Aceptar la invitación para colaborar en la sección de artes plásticas de la revista de la Universidad, es asumir la responsabilidad de demostrar la validez de una posición en el campo educativo de mayor complejidad que hay en el país. Por tanto, es necesario precisar una tesis central de orden negativo y otra de orden positivo, como declaración de la lucha que nos proponemos. En realidad, esto es lo que hace toda posición crítica: afirmarse como tendencia en la lucha contra otras posiciones. De manera que la explicitación de la tesis aclara las condiciones de un juego limpio donde este significa lucha. Así pues, contra la búsqueda de sentidos inefables, de contenidos profundos y de secretos en discursividades puras, propondremos la comprensión de las determinaciones concretas de la producción, circulación y reproducción artísticas. Esto refiere por necesidad a una apropiación histórica capaz de transformar las determinaciones que el poder político propone como eternas y universales. La pertinencia de este planteamiento será fácilmente advertible en un evento nacional que ha descubierto las deficiencias prácticas de artistas, críticos e instituciones. En especial, nos interesa ahora precisar la función de la crítica en esta situación.

Las recientes peripecias de un Concurso Nacional de Artes Plásticas, han descubierto las carencias de una crítica capaz de incidir como práctica transformadora. En efecto,

dos grupos de jurados nombrados por el Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) seleccionó alrededor de 300 obras de entre más de 1000 presentadas, para que otra cuarteta decidiera declarar desierto el concurso y propusiera algunos planteamientos sobre la educación, la divulgación y la promoción del arte; esto debido a que a ellos les pareció una ausencia evidente de calidad pictórica. En sus afanes democráticos, el INBA convoca y se abroga el nombramiento de dos jurados (selección y promoción); un jurado cumple la convocatoria y el otro aprovecha para discutir el concurso al negarse a premiar y propone en cambio una discusión sobre los trabajos presentados, que no parece tener más fundamento que la ausencia de calidad pictórica. Para algunos interesados, este es el caos propio de la política cultural nulificada por el propio Estado; otros culpan a la impericia del actual jefe de artes plásticas; otros más, en fin, advierten un burocratismo imposible de superar. Pero nadie, hasta ahora, ha culpado a los críticos y a la crítica, como tal, de la confusión reinante. Por ello, aunque no exclusivamente, sino porque quisiéramos tocar la raíz del problema, procuraremos puntualizar las dificultades y los recursos para transformar esta situación.

1. Entre la crítica, el Estado y sus aparatos ideológicos, ha existido una relación de avenencia. Para conseguirla, críticos y Estado acuerdan sobre la base de sujetos heterónomos: el Arte, la Cultura, los Valores. Aún en los desacuerdos, hay un afán de avenencia que implica, por necesidad, la sumisión a los aparatos del Estado y la consiguiente falta de alternativas frente a él. Todo en nombre del Arte, el Espíritu,

etc., sujetos nombrados en toda ceremonia oficial.

2. Si esta relación de avenencia es propia de toda formación social, que requiere de la crítica para reproducir los intereses de la clase dominante; en el caso de México, se particulariza por la disputa nacionalista con sus polos: la radicalización socialista como único modo histórico de realizar los intereses nacionales, y el populismo como apariencia democrática de la hegemonía de una clase supuestamente defensora de la nacionalidad.

3. La *Escuela Mexicana de Pintura* tiene la virtud de proponer un nacionalismo tendencialmente socialista, pero tiene el defecto de haber entregado a los aparatos ideológicos del Estado, sus posibilidades de realización. En esta contradicción se han movido dos tendencias críticas: una que procura identificar los valores nacionales con ciertas formas, con ciertos mitos y ciertos ritos, para instalarlos como paradigmas; otra, que se afana por liquidar toda posición nacionalista para abrir puertas al campo de las modas de los centros urbanos del imperialismo.

4. El Estado, por su parte, ha sabido producir los campos de avenencia con las tendencias críticas dominantes hasta hacerlas coexistir, tal como ocurre en el caso del concurso inconcluso. Esto es así porque, ni aquí ni en parte alguna, la ciencia de la historia y las ciencias sociales han concretado, en el estado actual de las luchas de masas, una posición clara y consistente en la lucha ideológico-artística. El realismo socialista, las urgencias político-económicas y el consiguiente desinterés de las organizaciones partidarias de tendencias socialistas, la carencia de alternativas a la educación burguesa (sobre todo en los sentimientos y en las percepciones), son las determinaciones principales de esta situación.

5. El monopolio de los medios de producción, necesaria a esta fase del capitalismo, reduce las posibilidades del trabajo artístico a la codificación colonialista y al nacionalismo epidérmico. Las tendencias críticas correspondientes operan subordinadas a la ideología dominante, y ejercen una labor mercadotécnica capaz de reproducir el campo fértil para fructificar las iniciativas del Estado y de los intereses imperialistas. (No es casual la simultaneidad del caso comentado con el relanzamiento del artista favorito de la OEA y la *I Bienal Interamericana* con patrocinio y orientación privada).

6. Pragmatismo de los productores, oportunismo de los críticos y voluntarismos



de los inconformes forman la trilogía cimentadora del Estado como único constructor. Eventualmente, críticos y artistas parecen modificar algo, aunque en realidad no pasan de proposiciones triviales, con las que la avenencia se produce conformando una tendencia unificadora y reductora de la lucha ideológica a lo que, en sentido estricto, es una política cultural: el mantenimiento del poder, incluso en los sentimientos y percepciones por una clase social específica.

7. La crítica dominante no objeta el modo de producción artística dominante (exaltación individualista: el arte es creación inefable de un genio para la contemplación arrobada) pero tampoco su reproducción y circulación dominantes en bienales, concursos, museos y galerías asociados para ideologizar arte y artistas. Con esta ausencia de crítica radical prospera el mito y el rito de la democracia, devenida en aparato ideológico capaz de decidirlo todo porque manipula todo. Sin ninguna perspectiva artística diferente a la del Estado, la crítica carece también de alternativa artística y de capacidad científica de explicación y transformación del arte. Las derivaciones poetizantes, el arrebatado demagógico, el afán clasificatorio, el canto al civismo, la influencia de la museografía (devenida decoración de interiores) son modalidades de la carencia de alternativas de los artistas y, por lo mismo, relaciones de avenencia del crítico, como gestor de la indentificación entre *proyecto* artístico y *proyecto* político del Estado.

8. Rescatar la crítica en su radicalismo en el encuentro de las raíces de la producción, circulación y reproducción artísticas es ahora tarea principal para las prácticas transformadoras. Las recientes experiencias de los grupos de productores artísticos y, en especial, del *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*, advierten cómo es posible trabajar con el Estado desde posiciones alternativas, sólo construibles en cuanto se fundan en la ciencia de la historia y en las ciencias sociales. Sólo así, es posible negociar y proponer tendencias transformadoras de la ingerencia del poder político en las artes. Agruparse, discutir estrategias y tácticas sobre bases científicas, apropiarse de la circulación de las obras, reproducir el trabajo con el aliciente de crear nuevas relaciones sociales con otra hegemonía de clase de la que sostiene al Estado, pues ha sido en nuestra historia postrevolucionaria lo que dio claridad polí-

tica y viabilidad artística; tal como ocurrió en el Sindicato de Pintores y Escultores de los veinte, en la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y TGP en el Taller de la Gráfica Popular de los treinta y cuarenta, hasta llegar a los grupos posteriores a 1968.

Organizadas por los artistas más avanzados, al control estatal se han apoyado siempre en la historia concreta: en la que hacen las masas. Generalmente a la zaga, los críticos han tenido que desprenderse de academismos, voluntarismos y oportunismos para ponerse a la par. Hoy le toca, especialmente a los investigadores universitarios invitados por el INBA para enjuiciar a los pintores, producir la posibilidad democrática en la producción artística que los hechos mismos han puesto en crisis. En esta tarea, la crítica de la crítica dominante es tarea urgente.

10. Proponer que el tratamiento de un problema concreto como el comentado requiere sobre todo de proposiciones concretas, a estas alturas resulta un pragmatismo incapaz de salirse de la avenencia para limitarse a efectos voluntaristas y demagógicos imposibles de materializarse en prácticas distintas a las de los aparatos del Estado. El recurso de la teoría, su inserción en la ciencia, debería ser el gran recurso práctico especialmente de los investigadores universitarios involucrados en este caso. Obligados a postular una tendencia fundada históricamente, podrían dar línea a los funcionarios y comentaristas ahora perplejos por el lío cultural. De no conseguir esto, estarán probando, una vez más por incapacidad, que la única posibilidad de producción artística está fuera del Estado y sus aparatos ideológicos.

Obviamente, nada de lo anterior deviene teorismos si se advierte la necesidad de comprender las determinaciones actuales de la producción artística, única posibilidad de enjuiciar la trascendencia histórica de las obras. Contra la búsqueda de sentidos inefables y contra las averiguaciones formalistas de la discursividad como proceso cerrado en sí mismo, la crítica de la significación es el fundamento capital de toda práctica relevante de transformación de los códigos instituidos por el poder político para ser repetidos por los artistas surnidos en la espiritualidad donde, más que nunca, todas las vacas parecen pardas.

Alberto Híjar

Cine

Duras en la pantalla

Siempre que se inicia una sección nueva es necesario prever sus alternativas futuras. Sombrío terreno, como la oscuridad requerida para sus exhibiciones, el cinematógrafo propone el reto de su intrincada estructura significativa. Por lo tanto, es menester para el ensayista o el crítico de cine afrontar la aventura de la decodificación y del planteamiento de puntos de vista que colaboren en la forja de informaciones nuevas o renovadas.

Esta columna tiene la pretensión de informar y problematizar algunas cuestiones referentes al acontecer del cine y de sus creadores. Pretensión que se funda en el rechazo a las prácticas empíricas e "impresionistas" que abundan en los textos publicados en México. La aventura es obligada y, por lo mismo, es preciso que ardan las naves, pese a que el terreno parece desolado. La aventura comienza:

Marguerite Duras: La clausura del tiempo y la memoria

Roland Barthes al hablar sobre las relaciones del escritor con la lengua concluye que: "es el área de una acción, la definición y la espera de un posible". Esta idea sirve perfectamente para encuadrar la obra literaria y cinematográfica de Marguerite Duras que justifica la reciente exhibición, en el IFAL, de *India Song* y *Nathalie Grangier*. Obra utópica en pos de la clausura del tiempo y la memoria.

Creación intensamente contemplativa, la de la Duras, tiene cauces y razones concretas, perceptibles y herméticas, complejamente llanas y abundantemente ricas. Razones que adquieren forma en sus contactos con la *nouveau roman* y con las experiencias del cine de vanguardia.

En su novela *Détruire, dice* (1969) se lee:

—“¿Quién es el personaje de ese libro?

—Max Thor.

—¿Qué hace?

—Nada. Alguien mira”.¹

Unos párrafos más adelante aclara su proposición:

“¿Inventarías en tu libro?

—No. Describiría”.²

Escritora que juega con el azar de la mirada, traslada esa concepción a la iconografía y a la iconología de sus imágenes cinematográficas. Sus películas son visiones premeditadas que establecen una realidad y una verosimilitud propias, tan particular como el ritmo y los tonos con los que sus personajes dicen sus parlamentos o caminan o esperan o danzan.

Unos de sus trabajos iniciales lo constituye la adaptación cinematográfica del texto *Un dique contra el Pacífico* (*Barrage contre le Pacifique*, 1957), que se le encargó gracias a la calidad de su prosa en *Los caballitos de Tarquinia* (1953) y *El square* (1956).

Los hallazgos de la Duras tendrán espléndidos resultados en *Hiroshima, mi amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), primer largometraje de Alain Resnais. Guión lleno de alteraciones cronológicas, donde la palabra, la narración, cobra un papel fundamental y se mezcla con las secuencias de tal manera que el discurso se vuelve polisémico y su sentido se enriquece. La escritora traza sus directrices a través de los infortunios de una memoria asediada por un tiempo pasado, memoria que hace presentes los recuerdos infaustos de la Segunda Guerra Mundial hasta lograr una historia compleja sobre los avatares de una temporalidad en eterna pugna, lucha de opuestos entre pasado y presente.

En 1961, Henri Colpi, antiguo editor de Resnais, incursiona como realizador y filma *Una tan larga ausencia* (*Une aussi longue absence*) en base a un guión elaborado por Marguerite Duras y Georges Jarlot. Cinta que sorprende por el uso de los *tiempos muertos*, momentos sin una acción explícita, y que es, ante todo, una espera. Palma de Oro en el Festival de Cannes en reconocimiento a las aportaciones técnicas y dramáticas de Colpi.

Un poco antes, Marguerite Duras trabaja la adaptación de su novela *Moderato cantabile*, (1960) que filmará Peter Brook, conocido sobre todo por su labor teatral. El filme carece de una verdadera unidad y sus errores de angulación y de ejes visuales harán inoperante el libreto.

La música (*La musica*, 1965-66) es un primer ejercicio estilístico. Codirigido con Paul Seban es un ejemplo admirable por sus aciertos en la estructuración de su banda sonora. Pero, de hecho, su primera cinta se podría encontrar en *Détruire, dit'elle* (*Des-*

truire, dice, 1970), de la que afirmó que: “Por destrucción capital entiendo también la del juicio, la de la memoria, la de todas las coerciones y especialmente la de todo cuanto procura el conocimiento. Yo estoy a favor del cierre de las facultades, de las escuelas, etcétera; pero sé al mismo tiempo que estoy en la utopía. Lo cual no me importa”. En *Détruire, dit'elle*, una obra sin lógica aparente, con un conjunto de imágenes de suceder moroso, de ritmo lento y sin alteraciones, donde “la anécdota no es lo que falta, sino su carácter de certeza, su tranquilidad, su inocencia”.³

En sus próximos filmes emergerán los tiempos proustianos y se harán patentes las deudas de la Duras con el autor de *En busca del tiempo perdido*. En *Jaune le Soleil* (1971) de manera inexperta y sin la profundidad que se manifiesta en *Nathalie Grangier* (1972); crónica de una espera, las impresiones de la exterioridad parecen agonizantes, con una leve efervescencia y una inmovilidad que se presentía en la geometría de los mosaicos de un cuarto, o en

unos postes con sus cables de líneas paralelas, o en un jardín sin sorpresas donde una niña juguetona se pasea y observa los reposos y las acechanzas discretas de su madre. La llegada de un intruso suspende momentáneamente la cotidianidad de las mujeres, la vulgaridad de un vendedor se mezcla, pero no se integra, al apaciguamiento y sobre todo a la realidad de esos seres femeninos. El vendedor se vuelve cómplice de ellas a través de su mirada, pues en el futuro aflorarán los recuerdos y las sensaciones, pero la realidad ya habrá determinado sus cambios y sus persistencias.

Nathalie Grangier es una película sobre las circunstancias de una espera sombría, una espera de esperanzas ocultas y asombros balbuceantes. Con tiempos que son memoria y percepciones reiteradas que están a la caza de un conocimiento apenas descifrable. La reducción anecdótica no existe para la Duras, sus obras se mueven en la pluralidad de sentidos y sus interpretaciones sólo requieren de un mínimo asomo a sus trabajos literarios.

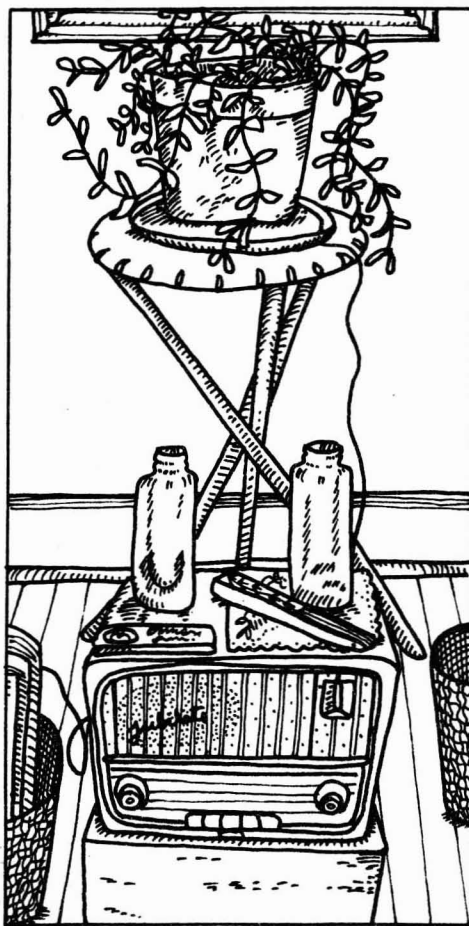
En *La Femme du Gange* (1973) hacen acto de aparición las experiencias en Asia, la Duras nació en la Conchinchina (el actual territorio de Vietnam). Memoria que golpea en el cráneo e historia incontada de una colonización imperialista, voraz e insatisfecha; la óptica de la forastera que observa las situaciones y se siente en la obligación de compartir su mirada y sus temores.

Sin embargo, la mejor cinta de la Duras es *India Song* (1974).

Inteligentísima lucha contra el espacio visual y sus condenas. Los personajes están filmados en su condición de figuras reflejadas o evocadas por las voces que narran y dan sentido a la película. Los espejos muestran, pero no explican, las miradas aprehenden, pero difícilmente descubren cosas. La unión sistemática de acciones contempladas y descritas por medio de la alocución o de larguísimos diálogos con voz fuera de cuadro (en *off*) no se superponen a los movimientos de los actores, operan como un juego de designaciones que precisan y *anclan* lo que se ve en imágenes.

Los personajes jamás hablan en escena entre ellos. Sus reflexiones son monólogos interiores, que habría que agradecer a la inventiva de Dujardin y, posteriormente, su inclusión en el cinematógrafo, a cargo del Hitchcock de *Murder* (1930).

Burgueses encerrados en un mundo saturado de inflexiones y de sonidos del pasado, ruidos ordenados en el caos de la



memoria, evocación de una vieja melodía india; la cámara se aferra a tres ángulos interiores, tres encuadres que se repiten a lo largo de una gran parte de la película; lo demás se resuelve en largos movimientos laterales que ubican el aspecto físico de la mansión de la embajada francesa en la India, así como también un acucioso recorrido por un mapa de extrañas geografías.

En *India Song* los sonidos son muy importantes, el grito del vicecónsul es una señal inequívoca de sus pasiones por la esposa del embajador de Francia, su estruendo es el estallido de la memoria, su grito no es virgen porque imanta imágenes de tiempos idos. Su voz es una cadena de significaciones que crean el rechazo y la expulsión de la residencia diplomática, exilio involuntario que conlleva a la reacción adolorida y punzante del lamento nocturno. En *India Song* el retorno al tiempo de Proust es obvio, con su carga de anhelos de clausuras y del choque con la utopía. Su génesis es *Hiroshima, mi amor*, con las implicaciones de la guerra, en este caso la de Indochina de 1954, y la contemplación revulsiva del pasado. Los amoríos que regresan al presente y pinchan la memoria.

Son nom de Venise dans Calcutta désert (1976) es el intento de la petrificación de los recuerdos. Escenografías hermosamente solitarias en un espectáculo esteticista y complaciente. Complaciente hasta el grado de un apoliticismo que no es capaz de diferenciar los niveles entre el ánimo colonialista, y la desubicación política. La Duras naufraga y se sumerge en sus propios reinos de la contemplación. De esto no quedará la menor duda, pues en su último filme *El camión* (*Le camion*, 1977) el experimento cuasibrechtiano se transforma en una parrufada con alusiones directas que se orientarían hacia una posición conservadora. En *El camión*, la propia Marguerite Duras aparece en pantalla para conversar con el actor Gérard Depardieu. La idea era que el interlocutor descubriera un texto (a través de su discurso verbal) y la escritora anotara sus reacciones registrándolas en la filmación. El experimento es de gran interés y se sitúa dentro del mejor cine *avant garde*, pero, al mismo tiempo, se pierde en los laberintos de su propia inventiva, es decir, la película es una especie de Frankenstein, un monstruo que terminará por destruir a aquel que le ha dado vida. Así pues, la Duras se autoextermina a lo largo de sus farragosas charlas con Depardieu. Las pláticas sólo se interrumpen por un

plano fijo que plasma la trayectoria de un camión que recorre una carretera.

La Duras tendrá que recuperar el terreno perdido o su cine se convertirá en un pasatiempo ocioso como ha ocurrido con el de Robbe-Grillet.

Notas

1. *Détruire, dice*: Marguerite Duras, Barral, 1972, p. 32.
2. *Idem*: p. 33.
3. *Por una nueva novela*: Alain Robbe-Grillet, Seix-Barral, 1965, p. 43.

Andrés de Luna

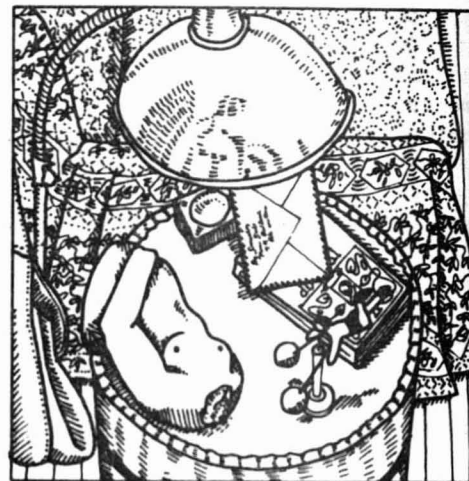
Multimedia

La televisión: una legitimación diferida

Desde que Theodor W. Adorno definió los efectos de la televisión en términos de anestesia e indiferencia, pocas aportaciones originales han venido a iluminar este campo. Ha sido el italiano Furio Colombo quien ahora nos adelanta una brillante tesis sobre el papel mediador de la televisión, al concebirla como un mecanismo de legitimación de las contradicciones sociales por efecto de lo que él mismo ha bautizado como "participación por delegación".

Esta tesis se apoya básicamente en los mecanismos de justificación que el espectador pone en marcha al observar el hambre, la rebelión o la sed, filmadas y transmitidas por su televisor: el hecho de que alguien observe y registre el fenómeno filmado produce automáticamente en el espectador la sensación de que existe (en alguna parte) una reflexión sobre esta sed o esta sequía, reflexión que parece implicar, de alguna manera, la eventual solución del problema televisado. Este razonamiento —de carácter involuntario— permite al espectador mantener contacto con lo que ha sido registrado, pero simultáneamente lo exime de toda participación real.

Así pues, sólo se "participa" en la medida en que se delega la responsabilidad de modificar dicha situación a los mismos observadores, que por el hecho de observar y registrar el fenómeno lo han incorporado a



un universo en el cual todo puede ser controlado: el universo de lo racional.

Por otra parte, la preponderancia de la "verdad" sobre la "belleza" —exigencia natural de la transmisión directa— convierte a la televisión en una prueba de verdad, precisamente en el momento en el que su credibilidad oscila entre los extremos de lo absoluto: la imagen transmitida sólo puede ser creíble en términos totales o nulos, nunca con el carácter relativo de la experiencia individual. Por ello mismo, la experiencia televisada posee, paradójicamente y en términos generales, una mayor confiabilidad que la experiencia directa del ojo humano.

En este proceso, que podría ser descrito como una transformación de *pueblo* en *público*, se llega finalmente a identificar la accesibilidad a las imágenes con la accesibilidad a las instituciones, cuya separación sólo parece ser distinguida por una élite de espectadores.

Aunado a todo lo anterior, este último factor provoca dos fenómenos no necesariamente simultáneos: 1) la absorción de atención y energías políticas al terreno vivo (se prefiere ver un mitin o cualquier otro acto solidario por televisión que participar en él efectivamente), y 2) la eventual crisis en la base de los movimientos y los partidos políticos.

No resulta extraño, entonces, constatar que el impacto producido por los grupos marginales depende en gran medida de sus connotaciones visivas, pues la TV ha establecido una relación indisoluble entre *revolucionarios* y *filmable*. Como consecuencia, los grupos hostiles a las instituciones tradicionales "acaban por programar un espectáculo allí donde habían anunciado un gesto de revolución".

Bajo estas condiciones, la satisfacción de ver, instrumentalizada para lograr la normalización y la reorganización racional de toda posible alteración al universo personal del espectador medio, nos obliga a reflexionar sobre las posibilidades de la televisión —merced a su capacidad para transformar la realidad en un mero espectáculo— como un “casi perfecto gobernante de masas”.

Considerando que la fragilidad de este “casi” es mayor a cada momento, ¿no sería más exacto definir desde ahora a la transmisión directa en términos de una “legitimación diferida”?

La única manera de salvar la distancia entre esta legitimación y la eventual conciencia del espectador cautivo consiste en cuestionar la mediación del espectáculo, aprovechando la fisura del “casi” para convertirla en el abismo que de hecho existe entre la irrealdad del espectáculo y las contradicciones de lo real.

* Furio Colombo: *Televisión: la realidad como espectáculo*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1a. ed., 1976, 107 pp.

Lauro Zavala Alvarado

Música

Concepto por concepto, teoría por teoría

Con este ejemplar, la Revista de la Universidad inicia una nueva sección dedicada a cuestiones musicales. Todos los músicos seguramente recibirán esta noticia con gran entusiasmo pues de momento no existe una publicación especializada que atestigüe las ideas y los adelantos que han surgido en esta materia. (Libros, conferencias, revistas, etc.) Así que la nueva sección llega a satisfacer una vieja y ya aguda necesidad.

Pero ¿por qué atreverse a calificar la simple falta de publicaciones como una situación suficientemente grave para generar una necesidad? ¿Qué necesidad hay de hablar o escribir sobre música cuando la misma música ni siquiera emplea el medio lingüístico para comunicarse? La respuesta reside en la confluencia de dos situaciones: primero, las graves condiciones en que se encuentran muchas de las bases teóricas de



la música, y segundo, los apreciables beneficios que han resultado de hacer análisis a ese nivel en materias como la física, las matemáticas o la lingüística. Es entonces factible creer que al desarrollar un lenguaje que represente y comunique con exactitud la gran riqueza conceptual que le adscribimos a una buena composición, lograríamos, a la vez, alimentar no sólo nuestra habilidad como oyentes, intérpretes y críticos, sino también como inventores de música.

El camino para llegar a esta meta, sin embargo, contiene numerosos obstáculos: no sólo existen los obstáculos personales, pues al fin y al cabo, es sólo un músico el que pretende atravesar las pantanosas aguas de la filosofía moderna; sino que también existen los problemas ligados a una situación bastante especial donde el objeto de nuestro enfoque (la pieza de música) mantiene sus cualidades (forma, identidad, etc.) Sólo en relación con un creador y con un oyente. He aquí, creo yo, uno de los grandes problemas que han mantenido a la música al margen de los grandes avances que la filosofía ha logrado en otras materias, pues la compleja relación que en la música existe entre el objeto y el oyente ha causado que muchos pensadores abandonen sus intentos de análisis y releguen la música a un mundo donde sólo caben predicados emotivos.

Esta conclusión ha sido tan errónea como contraproducente. Errónea porque no observa la dependencia que tiene un predicado emotivo de un predicado cognitivo: un predicado emotivo tiene sentido sólo en virtud de que se modela en forma de un predicado cognitivo (“X es azul” / “X es bello”); y generalmente sólo asignamos predicados emotivos a objetos a los que se

puede asignar predicados cognitivos, pues de otra manera entramos al mundo de las entidades metafísicas. Así que al limitar la música con predicados emotivos no logramos deshacernos de los problemas del análisis y la descripción del objeto musical; lo único que hacemos es posponerlos, imaginando mientras tanto una actitud de concordancia entre nosotros que en realidad no hemos ganado. La posición es, entonces, frágil, y esta fragilidad es evidente en la mayoría de las discusiones sobre música. Tenemos así una situación interesante, pues lejos de limitarnos a formular exclamaciones emotivas, vemos que hay necesidad de substanciar esas exclamaciones con predicados cognitivos que sean capaces de identificar todas las relaciones y sutilezas que forman la identidad de nuestro objeto.

Pero para que nuestras descripciones sean valiosas tenemos que aprender primero a quitarles todo el contenido dogmático que frecuentemente llevan. Una oración como “este pasaje es incoherente” es en apariencia tan objetiva como “X es azul”. Sin embargo es sólo la forma gramatical la que crea la falsa semejanza, pues la primera oración podría ser substituída por el siguiente proceso de razonamiento: “la manera en que normalmente construyo un pasaje no me da resultados positivos en este caso; la manera en que normalmente construyo es la correcta y la única; deduzco entonces que este pasaje es incoherente.” Como podemos observar, en este razonamiento hay por lo menos dos pasos que podrían debatirse —tal vez con alguna ganancia; pero la forma en que la ‘observación’ inicial está expresada esconde los pasos que se han tomado y las teorías (por

más subconscientes y mal concebidas que sean) que estos pasos implican.

En vista de este tipo de problemas, algunos teóricos han adoptado el lenguaje neutral de la lógica, pues como Bertrand Russell explica en su libro *Our knowledge of the external world*:

"La verdadera función de la lógica... cuando es aplicada a cuestiones de experiencia... es analítica más que constructiva; vista *a priori*, nos muestra más frecuentemente la posibilidad de alternativas hasta ahora insospechadas, que la imposibilidad de alternativas que *prima facie* parecieran posibles. Así, mientras que libera la imaginación en cuanto a lo que el mundo *puede* ser, a la vez se rehúsa a legislar en cuanto a lo que el mundo *debe* ser."

Claro está que el lenguaje de la lógica no es la única solución, pues aun en la filosofía es todavía posible desenmarañar problemas difíciles usando un lenguaje crítico y cauteloso sin necesidad de recurrir a la simbología de la lógica. Pero es bueno estar prevenidos y darnos cuenta de que desembarazar a nuestras descripciones de todo contenido dogmático no es una tarea fácil y que en esta materia todos somos de lento aprendizaje.

La parte creativa comienza después de haber sobrepasado todos estos obstáculos; ahora el trabajo se vuelve más interesante aunque también más difícil. Es aquí donde tenemos que revisar microscópicamente y con sangre fría todas las teorías que usamos para captar objetos musicales (¿Cómo es que este acorde de Do mayor es una disonancia? ¿Cómo organizo esta información para entender el pasaje en La bemo?) En el transcurso de este escudriñamiento encontraremos algunas de nuestras teorías insuficientemente claras; otras las encontraremos poco congruentes; y muchas aparecerán dudosamente fundadas. Así, tomando concepto por concepto y teoría por teoría, podremos ir creando un lenguaje musical que sea capaz de expresar tanto nuestras más brillantes ideas como nuestras más grandes confusiones.

Este es, a grandes rasgos, el plan de trabajo que se llevará a cabo en esta sección de la revista. La trayectoria es difícil y el investigador, como el caballero de Dureo, encontrará numerosas trampas en el camino. Pero hay posibilidades de tener éxito siempre y cuando mantengamos las

metas bien definidas. Una vez que veamos claramente lo que percibimos, y sobre la base de lo que ya hemos aprendido a percibir, podremos finalmente visualizar nuevos horizontes musicales; y tal vez algún día podremos pisar firmemente donde ahora, deseosos, sólo soñamos.

Daniel Catán

Libros

Martré: El derrotismo ilustrado

Los símbolos transparentes de Gonzalo Martré es un producto que se disfraza de novela e incurre en el libelo y el reportaje. Además, el autor vuelve a la autobiografía, lanza una irrisoria e hiperbólica crítica de las costumbres, deshoja en el inventario de las corruptelas gerontocráticas, insiste en la afinidad excrementicia de sus compatriotas y, denuncia denunciando, termina por revelar lo que ya creíamos (creer no es saber): que los estudiantes son genuinos, politizados y honestos mientras los soldados, funcionarios públicos y demás policías son sucios, inmorales, transas, compadres del mal gusto y amigos del derroche. A esa combinación de intenciones tejida con intensidades prestadas no le falta su pizca de chauvinismo y su poquitín de xenofobia: el dolido pueblo mexicano, entrón y despren-

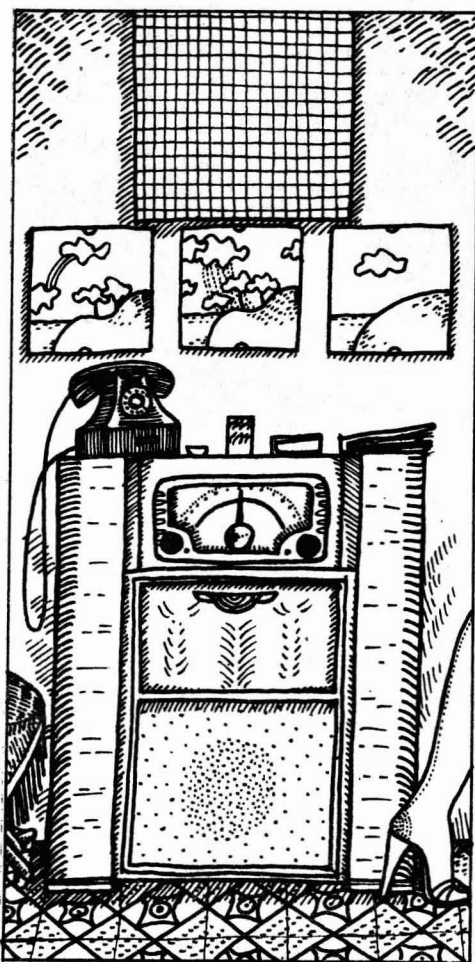
dido, se opone a los tiras gringos y se defiende como puede de la crudeza asalariada de sus secuaces autóctonos. El tema es Tlatelolco y la historia de una brigada que no lo fue durante mucho tiempo. El epígrafe de Octavio Paz en que se ampara este ejercicio de pornografía política imposta algo más que un blasón prestigioso, un saludo o un pasaporte. La pregunta sobre el sentido del filosofar local actualizada por Ortega y Gasset, importada por Gaos, acomplejada por Ramos y culminada por Octavio Paz se degrada representativamente en la última novela de Martré. La cita de *Posdata* explicita un mensaje latente a lo largo de esta doliente herencia de *Los mexicanos pintados por sí mismos*: los nacionales son corruptos, la ciudad capital se ha levantado sobre una laguna de mierda y —dixit Balbuena, añadimos nosotros— proliferan los escribas a tal punto que podría saludarse un estercolero de garrapateos subsidiados en la hermosa república mexicana. La historia anticuaria, la historia como exaltación de las buenas costumbres y diatriba de las otras, vive en Martré un México funesto y piramidal, hipócrita y servil, criminal y escatológico.

En *Los símbolos transparentes* el bárbaro resopla de pasta a pasta. No es ningún personaje. Está injertado en el paroxismo denunciatorio, en la febril e indigesta moral de esa *alma bella* que es el anfitrión-autor. La barbarie de Martré está en su derrotismo ilustrado (ideologizado), en la concepción policiaca de la historia, en su interpretación opresiva del 68 (la generación del truene: o guerrilleros o drogados), en su visión de la sociedad como el escenario de la purulencia generalizada y, en general, en aquella supersticiosa ética que hace execrables los excesos del poder pero nunca el poder mismo. El método es adecuadamente significativo: una de calamidad y otra de arenga, una de fuerzas vivas reprimidas y otra de crapulosos reventones oligarcas. Aquí, como en Irma Serrano o Loret de Mola, la acusación envalentonada del escándalo redundará por la tangente en la legitimación de lo denunciado; y así, todo lo que es ambiguo y múltiple, complejo y matizado escapa a un Gonzalo Martré que es realista, aunque no por elección artística sino por inercia y naturaleza, por falta de imaginación. De ahí que para este testimonio seudototal, el 68 no quepa como caldo de cultivo de los actuales sindicatos universitarios independientes: de ahí que sean tan escuetos sus párrafos sobre la cetrería paramilitar; de



ahí que su visión de Tlatelolco apenas añada una imputación más a las glebas sorprendidas en flagrante delito de obediencia.

El fetiche de los simulacros documentales ha impedido que este individuo se convierta en un verdadero novelista. Y es que, en cierto sentido, nos sucede a todos nosotros lo que a los galos con Alesia: todos sabemos dónde está pero nadie quisiera nombrarla. Nuestra Alesia se llama conformismo y buena conciencia: es la tierra de nadie que nos permite ser espíritus intransigentemente libres y, al mismo tiempo, prestar nuestros servicios en una institución. Los ejemplos son chocantes y no hay que ir a buscarlos más allá de cualquiera de los dos lados de esta misma página. También pueden buscarse al azar, en todas las ocasiones en que el autor de *Los símbolos transparentes* quisiera hacer pasar por suyos inadvertidamente tantos y tantos lugares comunes que ahuman a diario las mesas de café. El pupilete extremista propone aquí por medio de sus personajes salidas que no lo son del todo. ¿Cuáles opciones podrían sortearse entre los "derrotados" de 1968? Todas conviven en el abanico de la diáspora: los sobrevivientes sólo podrán ser juniors, drogadictos o guerrilleros, de la misma manera unidimensional en que antes sólo podían ser héroes, de la misma manera en que la solidaridad sólo es posible entre quienes comparten el fracaso o la represión. Martré factura lo que es histórico como si fuera natural: cuando oye realidad piensa en vomitar. El realismo es aquí un cuento de la página roja, una filosofía de prefecto en cuyo horizonte el sol de la decendencia y la moralina del buen partido no se ponen nunca. La filantropía regañona es la otra cara de la inhibición de la imaginación creadora ante un poder que exige ser descrito y denunciado en sus propios términos: es la corrupción lo pernicioso, no el poder; es censurable el reventón orgiástico pero no la familia; detestable el PRI pero no el chauvinismo... La eventual, siempre comprobable ineficacia de *Los símbolos transparentes* proviene enteramente de ahí. Está en el arraigado ademán con que el autor comparte y hace suyas las versiones y diversiones oficiales de México sobre México. A ese saldo de incompetencia teórica e imaginativa se podría añadir otro pasivo: la idea de que una novela sobre el 68 debe ser un fresco histórico (Barbarie vs. Barbarie), un buceo en la escafandra nacional y un altisonante alegato contra la corrupción del



Estado, donde 68 termina siendo causado por la resaca pasional de unos cuantos poderosos y la apofonía ritual de la cruda esencia mexicana.

Tanto quiere persuadir y acusar, tanto le gustan los adjetivos a este pornógrafo de la violencia que antepone las intenciones a las intensidades, las respuestas a las preguntas, las comodidades intelectuales y los logotipos políticos a las incertidumbres y derivas de lo real mismo. ¿Los consumidores de comics tendrán que esperar otro infierno narrativo sobre el 68? Mientras tanto cada uno inventa desde siempre otro texto para saber qué significó y qué fue posible, por qué, cómo jueces partes y culpables supieron preparar su advenimiento y de qué modo hubo y no victoria en la V, resignación en la tortura, culpa en la derrota e impunidad en el crimen.

Adolfo Castañón

Carlos Fuentes: las cabezas de lo híbrido

De entre los géneros literarios, aquellos conocidos como "policiacos" o de "suspense" y tenidos como menores, son los más engañosos; llenos ya de convenciones firmemente arraigadas tanto en el desarrollo de sus argumentos como incluso en el uso del lenguaje y la sintaxis, son, también, muy propicios a la experimentación y la proposición de ideas que pueden ser hasta subversivas pero que aquí se disfrazan con el artificio de "reflejar una sociedad corrupta y criminal". Al menos, eso se ha dado en autores como Hammett, Chandler y James M. Cain, acaso los escritores más capaces de poner en entredicho una buena cantidad de instituciones norteamericanas a través de sus novelas.

En la literatura latinoamericana (y muy concretamente en la mexicana) los escasos y muy conocidos ejemplos de novelas de suspense se han refugiado siempre en el homenaje o el saqueo de los hallazgos de los escritores norteamericanos (y algunos ingleses como Greene, Agatha Christie o Ian Fleming). A veces los resultados pueden ser entusiasmantes, como *Triste, solitario y final* del argentino Osvaldo Soriano y, *Ensayo de un crimen* de Usigli, pero también se corre el riesgo del hibridismo, la ambición fallida, los objetivos desdibujados o perdidos entre alardes técnicos o de mimetismo cultural. Este es el caso de la más reciente novela de Carlos Fuentes, *La cabeza de la hidra*. *

La novela evidencia la preocupante situación de su autor, que alguna vez se consideró el mejor escritor mexicano vivo después de Rulfo y Revueltas (cuando éste vivía). Ahora entrega textos que compendian y repiten una enorme cantidad de tics culturales previsibles (personajes tomados de Faulkner hablando como Octavio Paz), números de mitificación de la realidad ya muy vistos y vituperados, grandes temas que no resisten el análisis más superficial y personajes que sólo funcionan como símbolos no muy claros. Para que el enfrentamiento entre el jefe del Departamento de Análisis de Precios de la Secretaría de Fomento Industrial, Félix Maldonado, y esa hidra de árabes, israelitas y mexicanos que anhelan traficar con el petróleo nacional

conformara la buena novela de suspenso que yace en el fondo y se asoma esporádicamente en uno que otro capítulo, se tendría que prescindir de una cantidad de elementos presentes sin los cuales habría prácticamente otra novela.

No es lo más grave en Fuentes su más bien chistosa fobia contra los rubios chaparritos y pagados de sí, como su libanés Simón Ayub, ni que escriba sobre acontecimientos supuestamente actuales pensando en la ciudad de México de hace diez años, habitada por gentes que hablan como en las películas de los 40's, ni que vea al mestizo aindiado como pieza de museo de antropología, con hombres que sonrían como las caritas de La Venta (p. 134) y viejas que son Coatlicue desvaneciéndose entre brumas (p. 254), sino los malabares que hace con todo ello y aun pretender reflejar esa "realidad oculta" que, según él, es el alma verdadera del país, que asoma pesadillesca e inesperadamente a bordo de un pesero para demostrarnos que la ciudad y sus habitantes son mágicos y trágicos en tanto pintorescos y obedientes a clichés de agresividad y oportunismo, machismo y todo lo que hayan dicho Samuel Ramos y Paz. Lo cierto es que ciudad y habitantes son para Fuentes ya no incomprensibles sino francamente estorbosos; para una novela de suspenso, que se apoya en buena parte en el ambiente urbano, esos prejuicios son letales, más aún cuando se expresan de modo tan visceral, insistente e irresponsablemente superficial como cuando dice: "No le iba (a la ciudad) esa mezcla indecisa de gente que había abandonado hace poco el traje blanco del campesino o la mezcilla azul del obrero y se vestía mal, remedando las modas de la clase media... Los indios, tan hermosos en sus lugares de origen, esbeltos, limpios, secretos, se volvían en la ciudad feos, sucios, inflados de gaseosas" (p. 14); "Sintió que los ojos negros de la limosneta lo observaban y lo juzgaban. Era lo malo de caminar a pie por la ciudad de México. Mendigos, desempleados, quizás criminales, por todos lados" (p. 23); "...Félix se preguntó si esos bultos eran realmente personas, indios, seres humanos sentados en cucullas... No lo pudo saber porque nunca había visto algo igual y no lo pudo descubrir porque no se atrevió a acercarse a esas figuras de miseria, compasión y horror" (p. 54). La opinión social de Fuentes es la del señorito que ve aterrado cómo la rebelión de las masas arruina su paisaje, proletariza y depaupera su añoranza porfiriana de



Coyoacán y el Zócalo intocables; el indio o el obrero sólo tienen, para él, dos lugares, la vitrina del museo o la estampa vernácula turística a lo Indio Fernández.

Así, pues, su héroe, Félix Maldonado, más que ser un Sam Spade o un Phillip Marlowe que checa tarjeta, es una especie de Monroe Stahr de la burocracia local, "...economista muy distinguido, burócrata eficiente y puntual... hombre afortunado en amores y varón de cóleras repentinas, miembro disciplinado del sector popular del PRI... converso al judaísmo... Maquiavelo y Don Juan, un poquito Al Jolson y otro poquito Otelio" (p. 36). Oscilando entre la cultura popular (entendida como cinematográfica) y la "otra" (memorizar las obras de Shakespeare y Carroll), enfrentándose finalmente a un villano que es su contraparte y complemento cultural, su amigo de toda la vida (identificado sangronamente como Timón de Atenas), su jefe inmediato en la oficina (¡aunque Maldonado no sabe nunca que ambos son la misma persona!), agente de la CIA y ex miembro de la Foreign Office inglesa, éste y Maldonado son, no es necesario explicarlo más, alteregos del propio Fuentes, sus Jekyll y Hyde hábilmente opuestos y mezclados para ofrecerle el refugio de las citas y las referencias literarias y cinematográficas, las grandes cabezas y los nombres que le prestigan como algo más que un escritor, un verdadero erudito que hace el favor de escribir novelas de suspenso.

Con ello, el audaz Maldonado es, además, el personaje juguete más afligido por la literatura y los delirios culturales de su autor que recuerde: de Stahr-Spade pasa a José K. (le dice su jefe: —Yo no estoy siendo juzgado. —¿Yo sí? —replicó Félix.

"Usted tampoco, usted ya es culpable" (p. 36), y finalmente, con elegancia, a James Bond (u otro héroe falocrático) a quien el sexo se le convierte en un punto de identificación (tras haber sido sometido a una ambigua operación facial, como a Humprey Bogart en *La senda tenebrosa*, la enfermera le dice: "No te preocupes por tu cara. Te digo que vas a quedar bien... ¿No quieres averiguar mejor si todavía eres machito?" (p. 78) y después en simbólico mesías de las mujeres ("...lo miró con ojos de ternera amarrada, eso vio Félix en la mirada de la chaparrita cuerpo de uva, árame o voy a ser siempre una esclava", p. 79; "...muy dentro de mí guardé un imposible rencor a Félix por no haberme buscado y, con suerte, enamorado a Angélica, salvado a Angélica", p. 213).

Ese funcionario tan improbable, enfrentado a villanos simbólicos, tiene que sostener toda la tesis original del libro: la política mexicana es indescifrable para cualquiera que no esté en la cumbre, controle más hilos que el presidente y obedezca a intereses transnacionales. Para el ciudadano común, aunque sea un brillante jefe de Departamento, la práctica política nacional es tan inaccesible o irracional como el Castillo o el Proceso kafkianos. Pero el desconcierto de Maldonado es tan absurdo como tramposo; es inverosímil que un técnico cultivado y pensante, que ha ascendido y recorrido puestos oficiales toda su vida, esté tan incapacitado para asumir su ambiente político cotidiano como si fuera el más despistado burócrata de ventanilla.

La cabeza de la hidra confirma hasta qué punto el innegable talento narrativo de Carlos Fuentes se puede poner en entredicho por el subterfugio de basarse abusiva-

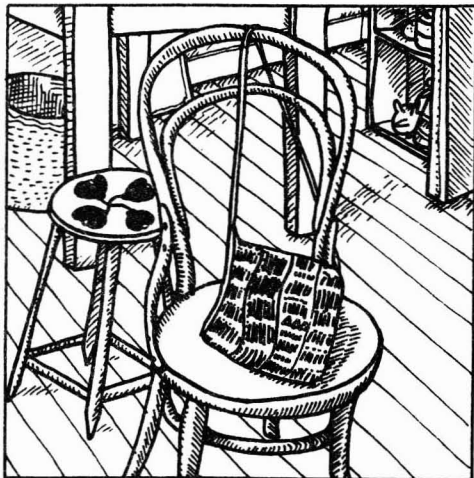
mente en todos los prestigios culturales posibles (aún los propios, como al citar a Artemio Cruz) y hacer literatura de la literatura, intentando compensar así su impotencia para asumir una realidad concreta cualquiera. Novela de la contradicción, los trucos mitificantes de su autor sólo acentúan la debilidad interna del texto, el apresuramiento de su factura, la ya lamentable colonización cultural de un escritor incapaz de ver a su país o a su literatura si no es con ojos extranjeros. En todo caso, éstas son las cabezas de hidra que amenazan con aniquilar a Carlos Fuentes.

Carlos Fuentes: *La cabeza de la hidra*, Joaquín Mortiz, México, 1978.

Gustavo García

Razón, locura y sociedad

Razón, locura y sociedad recoge las ponencias de varios investigadores —Franco Basaglia, Marie Langer, Igor Caruso, Thomas Szasz, Eliseo Verón y Armando Suárez— que dieron lugar al ciclo de conferencias celebrado en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM en julio de 1975. Los temas fundamentales que se desarrollan en estas ponencias son: la salud mental, la locura, el papel social de la psiquiatría, las consecuencias de la industrialización del psicoanálisis, los marcos teóricos de la psicología social y la evolución de la relación entre psicoanálisis y marxismo. Aunque diferentes entre sí, todos ellos guardan una



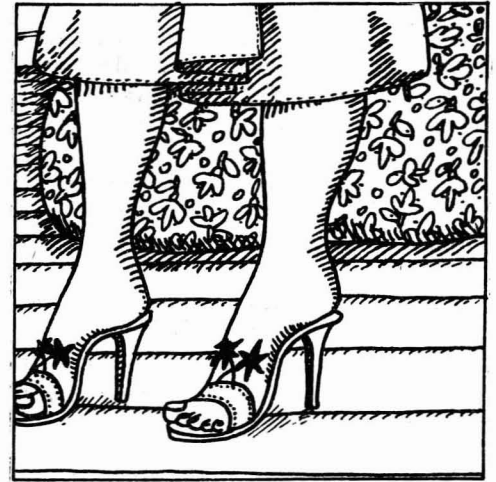
estrecha relación: la que está dada por la perspectiva crítica desde la que se realiza el análisis y en la cual los factores de carácter social y político constituyen el elemento rector que permite reunirlos, en forma coherente, en un mismo libro.

Cada uno de estos trabajos centra su atención en un aspecto que, al parecer, ha llegado a convertirse en la rémora principal de la práctica científica: la institucionalización burocrática y represiva de la ciencia y los conflictos sociales que ello produce. Franco Basaglia, a partir de su praxis psiquiátrica, analiza la cárcel y el manicomio como instituciones de la violencia: originadas de la violencia social sobre el individuo, no hacen otra cosa que reproducir esa violencia en el ámbito institucional que les es propio. Ambas instituciones fueron creadas originalmente para proteger a la sociedad —tanto en el caso del delincuente como en el del enfermo mental— de toda aquella persona que se apartara de la norma, y por lo tanto, más que fungir como verdaderos centros de rehabilitación, han llegado a constituirse en ámbitos de marginación “en los que los sujetos no son tratados por lo que son sino por las molestias sociales que ocasionan”. La terapéutica a seguir, entonces, no se apoya en una ideología de cura, que debía tender a rehabilitarlo, sino por el contrario, en una ideología de castigo, tendiente a reforzar la represión en la marginación a la que se le somete.

Thomas Szasz abunda aún más sobre el carácter represivo de la institución psiquiátrica al señalar que, al ingresar en ella, el paciente queda exento de la posibilidad de ejercer la defensa de sí mismo. No le quedará más que someterse pasivamente a los tratamientos obsoletos —electroshocks, aislamiento y castigo— que caracteriza a este tipo de instituciones. Así, en la actualidad, la práctica que define a la institución psiquiátrica no es más que el ropaje pseudocientífico detrás del que se oculta una concepción anacrónica del tratamiento del enfermo mental.

Por lo que se refiere al psicoanálisis, Marie Langer señala que su institucionalización ha llegado a convertirlo en un centro de poder, y a los psicoanalistas, beneficiarios de ese poder, en una élite económica y cultural que niega la posibilidad de que el conocimiento psicoanalítico siga otros cauces que los prefijados, de manera rígida y autoritaria, por la propia institución.

Pero es que la crisis institucional que



cada día profundiza más sus contradicciones no es más que el emergente superestructural de una crisis aún más profunda y definitiva: la crisis de un tipo de sociedad erigida sobre la base del control y del poder. La estructura interna de las organizaciones científicas no hace más que reflejar esa crisis social a través de su propia especificidad, y de ahí la necesidad de desarrollar una crítica a fondo de este tipo de instituciones. Sin embargo, el ejercicio de esta crítica, tan necesaria e impostergable, no es algo tan simple como puede parecer por su sola enunciación. Su dificultad estriba precisamente en que los científicos y profesionales que debían llevarla a cabo están inmersos en los privilegios que dimanar de esa situación. Y no es tan fácil renunciar a esos privilegios, sobre todo cuando ello implicaría el cuestionamiento de los contenidos y fines de su propia formación profesional así como de las prácticas producto de esta formación.

En general, todos los trabajos coinciden en destacar la función ideológica que cumple socialmente la institucionalización de la psiquiatría, el psicoanálisis y la psicología. Pero es Eliseo Verón el que pone mayor énfasis en este aspecto. Su investigación se centra en la psicología social, y, dentro de lo posible, hace una revisión exhaustiva tanto de su surgimiento (a raíz de la segunda guerra mundial) como de su objeto de estudio. El análisis de Verón pone al descubierto el hecho de que muchas de las “categorías” de la psicología social más que facilitar el conocimiento de los fenómenos que se estudian, tiende a limitarlo y simplificarlo, pues conceptos como “motivación”, “objetivos”, “metas”, “liderazgo”, etc., para explicar la conducta humana, no son

categorías producto de la práctica científica, sino formulaciones en la ideología.

Es por esto que el trabajo de Igor Caruso —junto con el de Basaglia y Marie Langer— cobra una significación particular dentro de los ensayos reunidos en este libro. Caruso analiza la obra de Freud a partir de su carácter revolucionario; es decir, en tanto que la teoría freudiana, como método terapéutico, busca, mediante la liberación de lo reprimido, devolver al ser humano la conciencia de sus impulsos y necesidades, de sus deseos y pulsiones más profundos, y a través de ello, restituirle su espíritu crítico frente a cualquier circunstancia, ya sea ésta social o individual.

La ponencia de Armando Suárez, que cierra el libro, analiza las relaciones entre el psicoanálisis y el marxismo, destacando la necesidad de reubicar la práctica psicoanalítica en su contexto histórico, como única forma de devolverle su verdadero carácter científico y revolucionario.

Así, *Razón, locura y sociedad* viene a constituirse en un serio intento por desarrollar la crítica a la burocratización de las instituciones psiquiátricas y psicoanalíticas. Y, además, recuerda algo que la ciencia no debía nunca haber olvidado: toda teoría y práctica científica es producto de un determinado contexto social, y sus resultados necesariamente deberán reincidir sobre ese contexto. De lo contrario, y en la medida que no se democratizan las estructuras de estas instituciones, sus prácticas seguirán dominadas por la ideología y los productos que se obtengan de ellas serán cualquier cosa menos productos científicos.

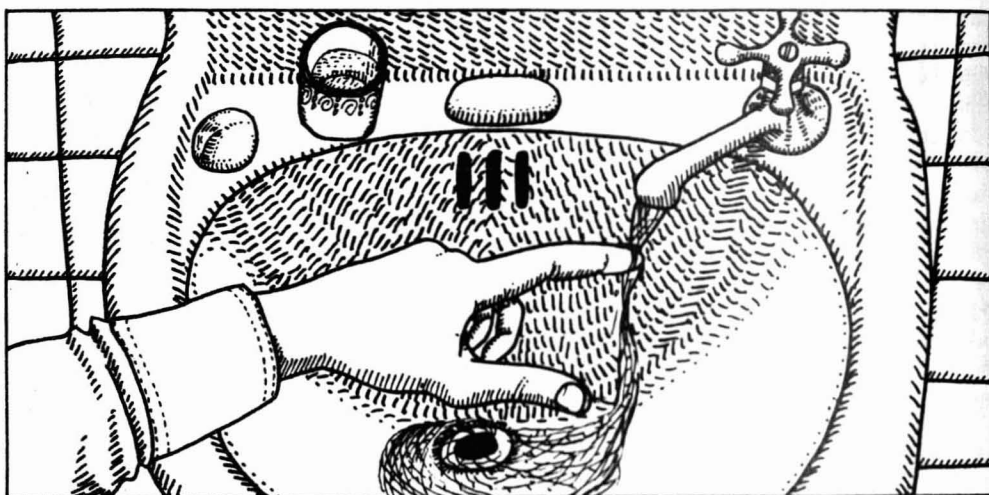
Irma J. Lorentzen

Varios autores, *Razón, locura y sociedad*, Siglo XXI editores, México, 1978, 199 pp.

Juan Villoro: El mariscal de campo

Uno de los últimos volúmenes de "La máquina de escribir", colección de *plaquettes* creada y dirigida por Federico Campbell, corresponde a *El mariscal de campo*, de Juan Villoro. Del autor conocíamos ya algunos cuentos publicados en revistas y en el volumen colectivo *Zepelin compartido*.

El mariscal de campo reúne tres cuentos



en los que el lenguaje ha adquirido mayor precisión, el tratamiento de la anécdota más disciplina y el humor más libertad. "El verano y sus mosquitos" narra la desesperación de un estudiante mexicano en un internado de los EE. UU. ante el encierro al que está sometido por los reglamentos. Privado de "chavas", de libertad para nadar y tomar leches malteadas o Corn flakes a su antojo, y sin otro consuelo que imaginar un escape y matar a sus celadores ("sabiendo que no había sido en serio, que lo que había matado era mi almohada"), el narrador ha perdido su última esperanza: "ni siquiera Dios me podía sacar de ahí". *El mariscal de campo* presenta a un personaje de 16 años que se debate entre el fútbol y el amor, Maracanã e Isabel, la gloria de jugar en el Estadio Azteca o de salir con su enamorada al cine, a tomar churros con chocolate o a las luchas ("pensó en llevar su camisa de dragones y sus zapatos de tacón aerodinámico"). "El cielo desnudo" es un cúmulo de reflexiones que no dejan en paz al insomne Rodolfo. El universo deja de ser un teorema abstracto para mezclarse con la rutina diaria ("Después se quedó dormido, soñando que llevaba en sus calcetines la medida del universo").

El lenguaje de Juan Villoro es el lenguaje de un interesante "contador de cuentos", más o menos a la manera en que lo entienden Borges y Bioy Casares. Todo en él intenta ser expresión sensible de los acontecimientos. Espontaneidad, color, adolescencia, humor, los cuentos de Juan Villoro transcurren con la fluidez de un buen conversador y con una causalidad lograda muy minuciosamente. Las continuas comparaciones, sintomáticas de su prosa, buscan siempre una certeza en la percepción de los

sentidos y se amparan en una ingenuidad voluntaria: "Metí la cabeza en el hoyo como si fuera el león de las películas gringas", "exactamente como si estuviera atrapado en un nebulosa o en un gran malvavisco", "sudando como si me rostizaran", "unas nubes chicas como palomitas de maíz", etc.

Quizás uno de los mayores logros de esta "máquina" de Villoro sea el provecho que el autor le saca a la ingenuidad adolescente en vista de una explosión de humor. La retórica de la "onda" pretende aquí algo más que un encuentro con la realidad. Su realismo, especialmente en "El verano y sus mosquitos", no representa un fin en sí mismo. Es más un instrumento que un punto de llegada, pues se puede entrever un anhelo por buscar temas de mayor complejidad. Seguramente que con la publicación de *El mariscal de campo* Juan Villoro inicia un proceso de asimilación de los límites del puro "contador de cuentos".

Francisco Hinojosa

Juan Villoro: *El mariscal de campo*

La máquina de escribir, México, 1977.

Kosinski el héroe de sí mismo

Como en su anterior novela, *El árbol del diablo* —que los kosinskianos ponen entre las "malas" con *Desde el jardín*— *Blind date*, la última que ha publicado Kosinski en Estados Unidos, se inicia con una escena

de poder que mucho tiene de violencia. Intimamente ligada, temática y estilísticamente, con *The painted bird* y *Cockpit*, *Blind date* narra (y continúa) la inacabable historia de George Levanter "hombre de ideas autoempleado" que juega a convencer a una niña de que es, en realidad, un niño en un *resort* de lujo en los Alpes, que fue seducido por su madre a los veinte años, analiza complejos aparatos financieros para descubrir una debilidad y provocar un pánico gratuito (para él) que será detenido (por él) apenas a tiempo, recuerda su juventud en un país totalitario del que escapó en *Cockpit* en el que enseñó a esquiar a campesinos y violó a una niña en un campo de veraneo; que defiende intelectuales perseguidos injustamente ("no tienen influencia: los ricos no les temen, los obreros desconfían de ellos y los campesinos no saben que existen") en varios países, asesinando con el entusiasmo con el que uno hace cola para entrar a un cine a jefes de policías secretas, recorre bares *gay* en Nueva York, recoge el cuerpo de su amigo asesinado por los niños de Manson, perpetra encuentros eróticos formidables y se matrimonia con una heredera sensacional.

Si antes los escritores norteamericanos accedían al gozo y a la complacencia apenas festinando lo que quedaba de ellos después de sostener desiguales batallas con todo lo que de algún modo significase la realidad y crearon en la medida que se destruyeron, habría quizá que ver en Kosinski un heredero de esa repulsión (que, de cierta manera ahora es de todos nosotros) en quien el estigma del escepticismo parece imborrable. Pero más que sufrir la realidad, Kosinski ha decidido enfrentarla, subvertirla él solo, depositar en ella toda su violencia y su desprecio. No la claudicación, el partisanismo: no está dispuesto a poner la otra mejilla, pero sí a joderse a los que pueda mientras, como una especie de James Bond *self-employed* afectado de un nihilismo que quiere divertirse, manipula y juega con las personas e instituciones del gran capitalismo para infectarlo del odio inútil que recabó durante la guerra.

La historia revolvente y en potencia tan infinita como la habilidad de su autor para imaginar argumentos y situaciones que van de lo ridículo a lo infernal conserva en *Blind date* el carácter maquinal de los pequeños argumentos engranados en el aparato perfecto e inocuo del placer de novelar. La atracción de su increíble poder argumental incita, conmueve e irrita mien-

tras desbarra, manipulándolo, por un mundo habitable en cuanto utilizable por la imaginación del escéptico activista, autosuficiente, calculadamente cruel, necesariamente solitario e inesperadamente conmovedor, ya erotizado y hermético, ya desenfadado y maniático, con el mismo fervor con que se niega a tolerar la insolencia del medio o a soportar la figuración pública. George Levanter (por primera vez sabemos su nombre; el mismo niño judío que sobrevive la guerra de *The Painted bird* o el mismo asesino minucioso de *Cockpit*) habita esas secuencias geniales con su particular método de resistencia práctico individualmente y socialmente arriesgado y hasta peligroso, provocando situaciones cuya previsibilidad lo regocija de antemano con el fin único de construir en su fuero interno un privado espectáculo redituable y egotista que en nada altera el contacto con el placer, el poder o el terror. Enfermo notable pero satisfecho, Levanter controla su cuerpo y su curiosidad con los mismos

hilos: un onanismo civil que somete la realidad a los designios privados y, en esa medida la domina, la prevee, la limita. Los caminos son el frenesí del orgasmo (siempre perverso) y la precipitación en el azar o el cálculo frío e inhumano.

El mundo en el que tal voluntad puede ejercitarse por supuesto, ha dejado sólo esa alternativa. La otra, la social ni siquiera se contempla y el mundo totalitario invariablemente es despreciado por él. Tiene que ser el mundo altamente tecnificado y sofisticado el que le permita justificar su egocentrismo y el convertirse en un héroe absorto de sí mismo, un mundo cuyo medio natural permita tanto el exceso como la intemperancia. En ese sentido, son pocos los escritores que, como Kosinski, han tenido la suficiente templanza para manipular ese mundo insalvable de modo tan significativo, incluso cuando acepta que sus atractivos son al tiempo señales de su caducación. Este diálogo entre Levanter y un armero sugiere el carácter de esa alternativa. En él, el personaje decide adquirir una pistola. El armero interroga:

—Estos son algunos ejemplos de lo que tenemos en existencia. Dígame qué clase de pistola tiene y le diré cuáles otras puede necesitar.

—Yo no tengo pistola.

El armero pareció sorprenderse.

—¿Quiere algo para defenderse o para divertirse?

—Para defenderme como diversión.

Levanter, esquiador experto (como en *Cockpit* o *The Painted Bird*), al final de la novela, es atrapado por una tormenta de nieve. A punto de congelarse recuerda una ocasión en la que contaba historias a un niño en una playa. Los padres habían interrumpido abruptamente y habían mandado al niño al mar. Jugó con las olas un rato y luego se quedó absorto viendo el mar como él ahora ve caer la nieve. Ignoramos cuál es su suerte, aunque a él nada parece preocuparle mucho. Como lectores sólo podemos desear que este hombre que hace o imagina hacer habitable su mundo con múltiples hechos no deje de relatar su vida formidable de nihilismo y de invención (y de citas ciegas).

Guillermo Sheridan

* Jerzy Kosinski: *Blind date*, Houghton Mifflin, Boston, 1977.



LOS UNIVERSITARIOS

PERIODICO QUINCENAL
PUBLICADO POR LA DIRECCION GENERAL
DE DIFUSION CULTURAL • UNAM



Director: Margarita García Flores

Suscripción anual \$ 20.00

Dirección General de Difusión Cultural.

10o. piso torre de la Rectoría. Méx. 20. D. F.

DESLINDE

CUADERNOS DE CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

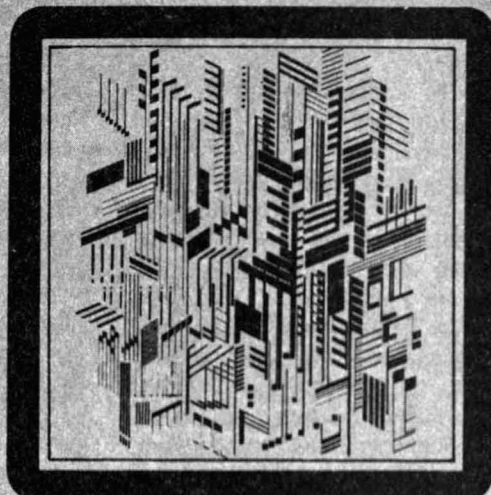
JUNIO DE 1978

102

PRECIO \$ 3.00

EL LIBRO Y LA FORMACION MATERIAL Y ESPIRITUAL DEL MEXICANO

ERNESTO DE LA TORRE VILLAR



CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD
COORDINACION DE HUMANIDADES UNAM

poesía joven rumana

Labis, Ioana, Pitut, Malancioiu, Buzea,

Alexandru, Blandiana, Paunescu, Ioan,

Barbulescu

DARIE NOVACEANU
PUERTA ABIERTA

La
Máquina
Eléctrica



Editorial

una editorial de poetas para poetas
apartado postal 11576 méxico 11, d. f.

de venta sólo en

El Agora

Libros Escogidos

Del Sótano

Librería Hamburgo

Links Kurve

Extemporáneos

La Máquina de Escribir



TITULOS PUBLICADOS:

1. Jorge Aguilar Mora: *U.S. Postage Air Mail Special Delivery.*
2. David Huerta: *Huellas de civilizado.*
3. Evodio Escalante: *Dominación de Nefertiti.*
4. Esther Seligson: *Tránsito del cuerpo.*
5. Adolfo Castañón: *Fuera del aire.*
6. Federico Campbell: *Pretextos.*
7. María Luisa Erreguerena: *Un día dios se metió en mi cama.*
8. Coral Bracho: *Peces de piel fugaz.*
9. Ricardo Yáñez: *Escritura sumaria.*
10. Ignacio Millán: *Psicoanálisis y poder.*
11. Mariano Flores Castro: *Desierto atestado.*
12. Juan Villoro: *El mariscal de campo.*
13. Carlos Chimal: *Una bomba para Doménica.*
14. Javier Molina: *Para hacer plática.*
15. Rosario Ferré: *La caja de cristal.*
16. José Ma. Espinasa: *Son de cartón.*
17. Eduardo Urtado: *Ludibrios y nostalgias.*

Apartado Postal 21-998
México 21, D. F.

EDICIONES ERA / NOVEDAD

HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO

EMILIO GARCIA RIERA



TOMO 9:1964-1966



EDICIONES ERA

AVENA 102 / MEXICO 13, D. F. / 581 77 44

XXI siglo
veintiuno
editores

los nuevos libros

FORMACIÓN Y DESARROLLO DE LA
BURGUESÍA EN MÉXICO EN EL
SIGLO XIX **Ciro F.S. Cardoso**

FUERZAS ARMADAS Y ESTADO DE
EXCEPCIÓN EN AMÉRICA LATINA
Mario Esteban Carranza

sobre cuba

CUBA EN EL TRÁNSITO AL
SOCIALISMO.

LENIN Y LA REVOLUCIÓN
COLONIAL **Carlos Rafael Rodríguez**

LA ECONOMÍA CUBANA EN LOS
PRIMEROS AÑOS DE LA
REVOLUCIÓN Y OTROS ENSAYOS
Juan F. Noyola

UNAM

difusión cultural

TEATRO REPERTORIO UNAM

Teatro Santa Catarina

JARDIN DE SANTA CATARINA 10
CASI ESQUINA CON FRANCISCO SOSA,
COYOACAN

funciones de miércoles a domingo
a las 8:30 horas
reservaciones al 5540513

LÁSTIMA QUE SEA PUTA

John Ford. (1586-1639)

Título original

'TIS PITY SHE'S A WHORE (C. 1626-33)

Traducción:
Juan José Gurrola y Fiona Alexander

Asesor Literario:
Juan García Ponce

UN ESPECTÁCULO DE JUAN JOSE GURROLA



DIALOGOS

Artes / Letras / Ciencias humanas

Revista bimestral publicada por El Colegio de México, ofrece en su número 81:

Carlos Cortínez: *Un autorretrato espiritual del joven Neruda*; Bertran de Born: *Poema*; Mauricio Beuchot: *Microcosmos y lógica*; Homero Aridjis: *Tres poemas*; Guadalupe González: *La naturaleza de la política exterior soviética*; Verónica Volkow: *A Vlady*; Ramón Xirau: *Los nuevos filósofos: ¿Por qué no hubo polémica?*; Roberto Páramo: *Cómo conquistar a las mujeres*.

Creación literaria, ensayo poético, filosófico y político. Secciones fijas: *Epígrafe*, *El eterno retorno*, *Artes* (por Alberto Dallal), *Libro a libro* (por Ramón Xirau), *Lecturas* (por Gabriel Zaid, João Paulo Morteiro y Mónica Mansour).

En esta oportunidad *Diálogos* ha sido ilustrada con una interesante colección de boletos de camión, iniciada hace más de quince años por el historiador Bernardo García Martínez.

Diálogos está a la venta en las principales librerías o directamente en:

EL COLEGIO DE MEXICO
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F.
Tel. 568.60.33, exts. 364, 367, 368



Información sistemática

Panorama Internacional
México en el panorama internacional
México en el panorama económico
México en el panorama político-social
México en el panorama campesino
México en el panorama laboral
México en el panorama urbano-popular
México en el panorama educativo-cultural

Información Sistemática posibilita recuperar la información de prensa, de tres maneras:

- 1) Mediante los índices que remiten al texto de la revista.
- 2) Mediante las notas que remiten al banco de datos de Información Sistemática, A. C. (Recortes de prensa numerados.)
- 3) Mediante la cita de la fuente utilizada (diario con fecha y página), lo que remite directamente a los diarios procesados

Revista mensual sobre la realidad económico-política nacional en su contexto internacional.

Información Sistemática PROCESA en cada número tres mil piezas informativas, procedentes de ocho diarios de la Capital del país, indicando las fuentes de información.

Información Sistemática contiene INDICES de personas, instituciones, lugares, temas y grupos sociales.

Información Sistemática ACUMULA DATOS ORGANIZADAMENTE en ocho panoramas:

Esto convierte a Información Sistemática en un banco de datos siempre a la mano.

difusión cultural UNAM

MATERIAL DE LECTURA



SERIE LAS ARTES EN MEXICO.

Alberto Dallal.

1 LA DANZA MODERNA EN MEXICO.

Agustín Piña Dreinhofer.

- 2 ARQUITECTURA PREHISPANICA.
- 3 ARQUITECTURA DEL SIGLO XVI.
- 4 ARQUITECTURA BARROCA.
- 5 ARQUITECTURA NEOCLASICA.
- 6 SIGLO XIX: ARQUITECTURA PORFIRISTA.
- 7 ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

DE VENTA EN: LIBRERIA ARVIL: Cerrada de Hamburgo No. 9, Tel. 525-57-73 LIBRERIA EL AGORA: Insurgentes Sur No. 1632, LIBRERIA UNAM: Insurgentes Sur No. 229, Tel. 574-33-31 LIBRERIA EL JUGLAR: Av. Revolución No. 1915, TORRE DE RECTORIA LIBRERIA AUGUSTO NOVARO PUBLICACIONES UNAM: Adolfo Prieto 133 México 12, D.F. Tel. 523-26-33

Thelma Nava

Para quien pretenda conocer a un poeta

Es difícil conocer el corazón de un poeta.

A primera vista resulta fácil doblegarle por la vanidad
ensalzarle y hasta aprenderse de memoria unas cuantas
líneas suyas.

Caminar a su lado y sostener el mar con la mirada,
hablar de ciudades irreales,

adivinar su amor y sus costumbres,
su vida cotidiana, sus odios y rencores.

Cantar con él un poco alcoholizados,
penetrar el secreto de su técnica
llegar a sus orígenes.

Pero ¿quién, bajo la lluvia, es capaz, sabe realmente
cómo es por dentro ese cuerpo tembloroso,
amoroso, maldito y blasfemo o perseguido
de un poeta?

Thelma Nava (México, 1932). Fundó y dirigió la revista *Pájaro cascabel*. Ha publicado cuatro libros de poesía. El más reciente de ellos, *Colibrí*, en 1976.

