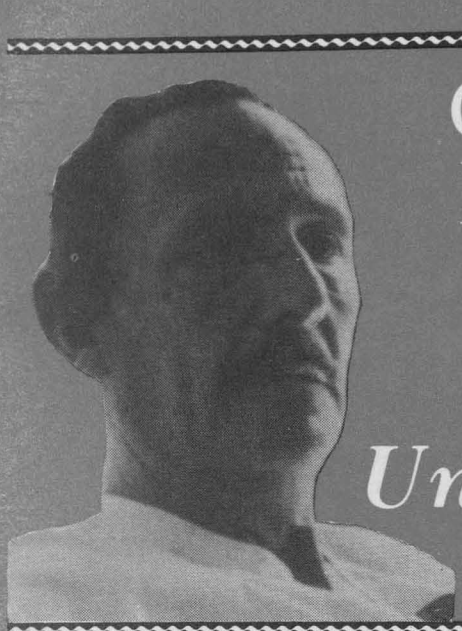
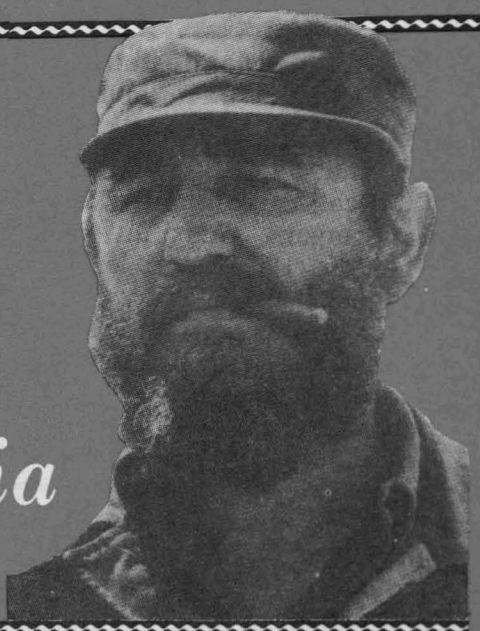
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO



CABRERA INFANTE GARCÍA CANTÚ
Una disidencia cubana



CARLOS FUENTES
Mario de la Cueva

GÜNTER GRASS
Por un socialismo democrático

JUAN GARCÍA PONCE
La pintura de Balthus

EMILIANO GONZÁLEZ
Ficción

VARELA / ARIDJIS / SEGOVIA
Poemas

Nueva época / Octubre de 1981

6

$ 30.00

audioteca augusto novaro

6 cabinas de audición
circuito cerrado de audio
biblioteca musical

adolfo prieto 133, col del valle. informes: 523 2633, 523 3652, 523 4660

GACETA UNAM

ORGANO INFORMATIVO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

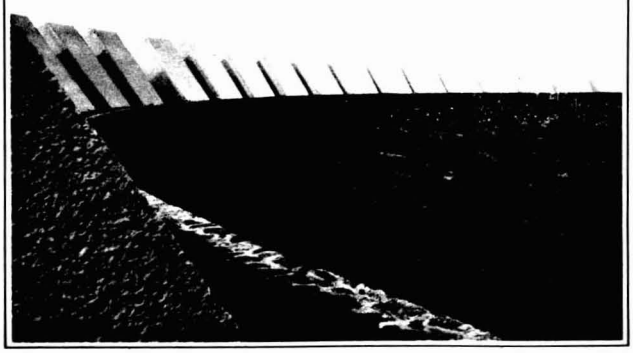
¡¡SOLICITALA LUNES Y JUEVES!!

La expresión de la cultura universitaria a tu alcance

La Universidad Nacional Autónoma de México te invita a que asistas al Centro del Espacio Escultórico y disfrutes los eventos culturales (música, teatro, poesía, etc.) que presenta, enmarcados en un lugar con características arquitectónicas inigualables.

CENTRO DEL ESPACIO ESCULTORICO
al sur de CU, junto a la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl.

difusión cultural/UNAM



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

SUMARIO

Volumen XXXVII, Nueva Epoca, número 6, Octubre de 1981

Guillermo Cabrera Infante: Un retrato familiar: **2**
Gastón García Cantú: Prosa libre —no en libertad: **7**
Blanca Varela: Casa de cuervos: **10**
Carlos Fuentes: Mario de la Cueva: **11**
Emiliano González: La muerte de Vicky M. Doodle: **14**
Homero Aridjis: How Poor a thing is a man: **21**
Juan García Ponce: Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus: **22**
Danubio Torres Fierro: Entrevista a Günter Grass: por el socialismo, por la democracia: **35**
Francisco Segovia: Poemas: **39**

RESEÑAS

LIBROS

Emir Rodríguez Monegal: El fantasma de la hispanidad (*Historia y literatura en Hispano-América,* de Mario Hernández Sánchez-Barba): **40**
Verónica Volkow: Encuentro con la historia (*El encuentro en Telgte,* de Günter Grass): **41**
Jaime G. Velázquez: Dos voces (*Mapas,* de Paloma Villegas, y *Prosfisia,* de Alfonso D'aquino): **43**
Alberto Paredes: La historia inventa sus novelas (*Ascensión Tun,* de Silvia Molina): **44**
Daniel Sada: Sortilegios de juglar (*Makbara,* de Juan Goytisolo): **45**

ARTES PLASTICAS

Lelia Driben: El discurso del cuerpo: **46**

MUSICA

Juan Arturo Brennan: Música y plástica: **48**
Juan Arturo Brennan: Karl Böhm (1885-1981): **49**

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Octavio Rivero Serrano / Secretario General: Lic. Raúl Béjar Navarro / Secretario General Administrativo: C.P. Rodolfo Coeto Mota / Secretario de la Rectoría: Dr. Jorge Hernández y Hernández / Abogado General: Lic. Federico Anaya Sánchez / Coordinador de Extensión Universitaria: Lic. Alfonso de Maria y Campos

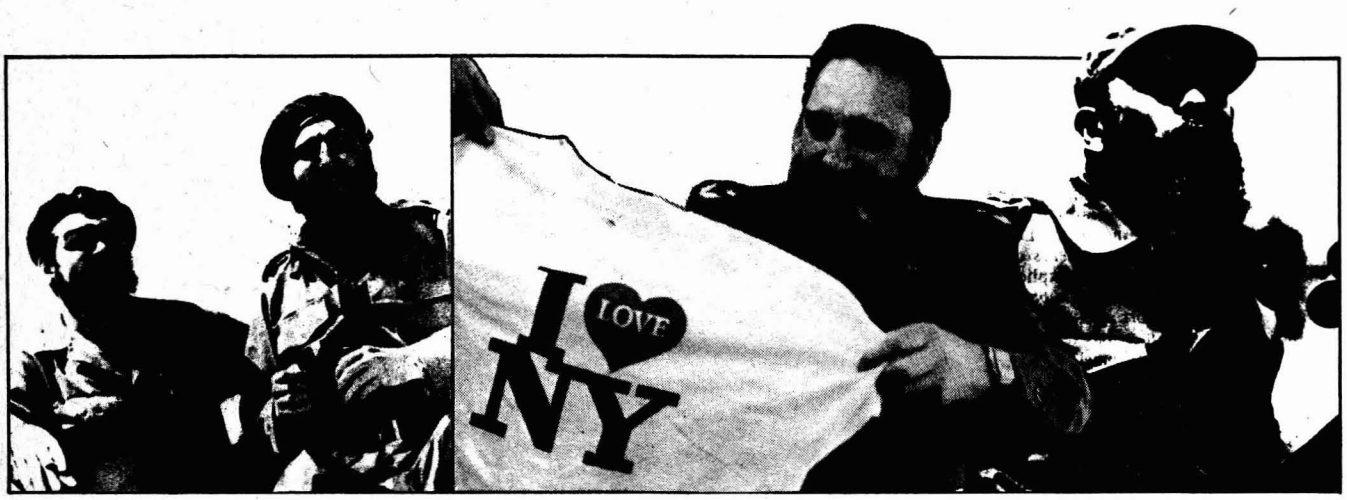
Revista de la Universidad de México

Organo de la Universidad Nacional Autónoma de México
Directora: Julieta Campos
Jefe de Redacción: Danubio Torres Fierro
Diseño: Bernardo Recamier
Corrección: Lilia Barbachano / Edna Rivera
Administración: Juan Carlos García Monroy
Oficinas: Avenida Universidad 3002, México 20.
Teléfono 550 52 15 ext 3044

El pago a los colaboradores se realiza en Avenida. Universidad 3002, México 20, de lunes a viernes entre las 10 y las 14 horas.
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el *Diario Oficial* del 28 de octubre del mismo año.
Precio del ejemplar sencillo: $ 30.00 / Precio del ejemplar doble: $ 60.00
Suscripción anual: $ 300.00 (18.00 Dlls. en el extranjero).

Guillermo Cabrera Infante

UN RETRATO FAMILIAR



Retrato de familia con Fidel, de Carlos Franqui, no declara en su excelente título dónde queda Fidel Castro en el retrato, si a la derecha o a la izquierda. Al leer las 550 páginas del libro se ve claro que Castro está, como Dios en Cuba, en todas partes. Pero en el retrato, mentalidad militar, va al frente. El título justifica enteramente el retrato que da origen al libro. Son dos retratos en realidad. O más bien dos versiones del mismo retrato. Esta vez, como otras veces en los últimos cien años, el retrato es una fotografía no un óleo. Tomada al final del régimen de Batista, o poco después de su caída estrepitosa de Humpty Dumpty mulato, en la foto Franqui tiene una barba negra, hirsuta y salvaje que recuerda no a la imagen de un guerrillero que ganó sino al aspecto que debió tener Robinson Crusoe, solitario en su isla, poco después de su rescate —es decir cuando fue de nuevo capturado— por la civilización. La foto, al repetirse, cambia y se convierte en un documento curioso. En la segunda versión (las dos fotos llenan ahora la cubierta del libro, cada versión teñida en un tono diferente: sepia y verde, pero para respetar las convenciones de la simbología del color me habría gustado que la primera foto fuera verde y la segunda sepia: el color de la esperanza sustituido por el simil de cuero militar) está Fidel Castro como siempre en primer plano y ante él aparece un locutor ya arribista y aún anónimo. Pero entre los dos hay un raro vacío, un hueco blanco que es ese hueco negro de la historia totalitaria que no se hace sino que se escribe y rescribe siempre: la tela en que Penélope borda la imagen de un Ulises constante, inconstante. Esa oquedad es Franqui ¡que ha desaparecido del cuadro! Un pase de mano y ya no está más en la historia de Cuba revolucionaria, de la Revolución, del futuro. Como quien dice de la eternidad histórica. Pero ¿es posible? Claro que es posible. Es más, es de rigor. Incontables son las fotografías en que Trotsky aparecía junto a Lenin y por orden de Stalin ahora se ve a Lenin solitario. Goebbels hizo expurgar gráficamente a Ernst Roehm cuando estaba junto a Hitler: ahora el Fuhrer estaría solo como un águila solitaria de no haber sido derribado en pleno vuelo histórico.

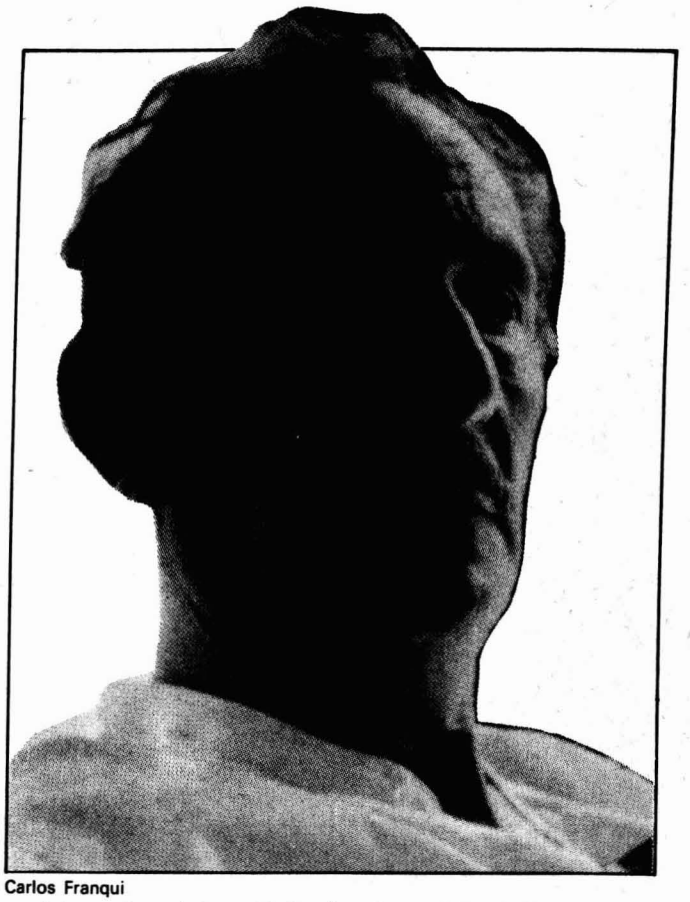
La primera versión de esta fotografía cubana curiosamente histórica, cuando debió de ser banal y olvidable de haber dejado quieto al texto y no convertirlo en palimpsesto, fue publicada en el diario *Revolución* cuando lo dirigía Carlos Franqui en 1962. La segunda versión, aparentemente definitiva para ojos abiertos cubanos y miopes extranjeros, apareció en el diario oficial *Granma* en 1973. En once años Franqui había pasado de ser dirigente de la Revolución, influyente guerrillero que ponía y quitaba rey (o por lo menos ministros) y uno de los personajes más conocidos del régimen en Cuba y en el extranjero para convertirse en un apestado peligroso, en una no persona y finalmente en un hombre invisible para la hagiografía castrista. Carlos Franqui, ese judas mínimo, no podía coexistir con Fidel Castro, mesías máximo, ni aun en una foto. El castigo fue borrarlo no de una descarga sino como en una de esas historias de ciencia ficción en que al diputado del héroe (nunca al héroe) le apuntan con una pistola de rayos evanescentes, oprimen el gatillo del arma futurista y el segundo eliminable desaparece del todo, esfumado, en un segundo. *Sic transit rebeldis.*

Cosa curiosa, para retocar o alterar esta foto se usó un esfumador que no era en modo alguno el sutil pincel maoísta del arte político chino ni la grosera pluma rusa para desembarazar a Stalin de camaradas moribundos ni el retoque fotográfico al uso. Fue, extrañamente, la misma técnica con que *Playboy* antiguamente se aplicaba a eliminar un pubis excesivamente negro o senos todavía crudos: era el soplete retocador que opera con tinta invisible. Pero ¿para qué tanta preocupación por eliminar a Franqui de la foto? Se le ve sólo al fondo y no desmerita a Fidel Castro en primer plano. Inclusive un historiador inglés que conoció a Franqui después de haber dejado de usar barba (una barba es una suer-

te de disfraz), aunque intimó con él, al tener el libro en la mano, mirar atentamente su cubierta y ver la foto truncada me preguntó: "¿Pero quién es ese hombre en medio de la primera foto que desaparece después?" Tuve que explicarle que ese era Carlos Franqui que lleva a cabo, ya sin red, un acto de escapismo que le habría envidiado el Gran Houdini: desaparece un camarada. Ambos, Fidel Castro y Franqui, contribuyeron a que ese número de la sombra que pasa tuviera un éxito total en la isla y parcial en el extranjero. El libro de Franqui ahora explica como se realizó el escamoteo. Como ciertos actos de magia es más fascinante la explicación que el truco mismo. Si Fidel Castro fue un Mandrake el Mago marxista, Franqui es sólo el hombre que perdió su imagen. De intocable Lotario que acompañaba siempre a Mandrake pasó a ser retocado Schlemihl, a quien el diablo rojo robó su sombra. Pero este hombre invisible (¿pero por qué desaparecieron a Franqui?: la respuesta es la paranoia totalitaria) coge ahora pluma y papel visible —y escribe. Cómo lo escribe es tan interesante como lo que escribe: magia total de la escritura.

Carlos Franqui es uno de esos raros casos de un revolucionario que decide (o es impelido por la inercia política) convertirse en escritor: Franqui que era moroso (o cauto) hasta para responder una carta desde el poder. Tiene antecedentes ilustres sin embargo. Uno de ellos, el eminente, es Trotsky, salvando las distancias parciales y la cabeza entera. Franqui, al revés de Trotsky, ingresó desde joven en el partido comunista cubano y sin ninguna vacilación. Por su edad debía militar en la Juventud Comunista, pero era entusiasta y por tanto útil a la causa. Pobre de nacimiento, campesino que no pudo gozar siquiera el privilegio de una ciudad cercana o de un pueblo de campo, Franqui era lo que se llama en Cuba un guajiro macho, un montuno, un campesino remoto. Pero tuvo la suerte de que lo encontrara una maestra extraordinaria, Melania Cobo, que era negra como su nombre y con completa cultura: uno de sus hijos llegó a ser un notable crítico musical en La Habana. Melania Cobo le sembró a Franqui la semilla del interés por la cultura bien temprano, como para que creciera con la inquietud política que Franqui llevaba ya adentro cuando Fidel Castro era todavía un aprendiz de jesuíta. La tenacidad heroica del padre salva a Franqui niño de la muerte inminente de un apéndice reventado, corriendo leguas al galope desesperado de un mal caballo hasta el hospital de emergencia en la ciudad. Desde entonces, con el mismo callado heroismo, Franqui ha ido salvando su propia vida espiritual y física. La vida física ha tenido que ponerla demasiadas veces en peligro por su fe en dos o tres ideas que son todo menos contradictorias. Su vida intelectual ha colocado al hombre en múltiples situaciones azarosos. Decir cómo Franqui ha franqueado estos obstáculos en oposición llenaría un tomo —que su modestia, estoy seguro, impediría completar. En este libro de ahora Franqui cuenta solamente su relación con Fidel Castro y ni siquiera llega a su fin en la isla ni a su fuga dramática ni a su exilio peripatético posterior.

Franqui tampoco quiere contar el principio: cómo siendo corrector de pruebas en el diario comunista habanero *Hoy* fue ascendido primero a corrector de estilo para "subir" a la Redacción, ese cielo del corrector. Más tarde tuvo que sustituir a un corrector de pruebas amigo, que era un fanático del cine y del comunismo, sólo por las pocas horas que dura un estreno y ese lapso de tiempo, hecho de azar y de ideología dogmática, cambió toda su vida. Ocurrió una errata crucial en un editorial (que decía algo así como el triunfo total del comunismo nunca tendrá lugar, herejía atroz) y aunque se



Carlos Franqui

probó que la culpa teológica fue de un editorialista entretenido no de un corrector malintencionado, hubo una reunión de autocrítica a la que Franqui se negó a asistir —y fue echado del periódico, expulsado del partido por contumacia y difamado acuciosamente. Lo sé bien porque no sólo ya conocía yo a Franqui sino porque mi padre era redactor del mismo diario, viejo comunista él también.

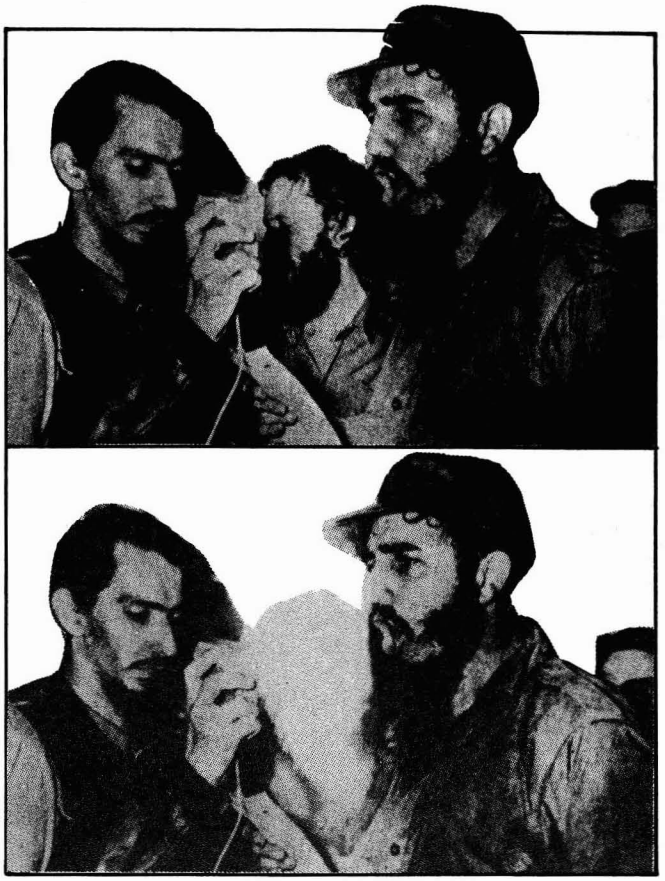
Desnudo en ese doble frío ideológico en el trópico, Franqui fue a refugiarse en el magazine de otro expulsado comunista, veterano y herido en la guerra civil española, redactor de *Hoy*, antes y ahora anticomunista activo. Franqui se dio cuenta pronto de que este Rolando Masferrer (que terminaría su vida siendo volado en pedazos irreconocibles con su auto en el tortuoso exilio en Miami: murió como había vivido, peligrosamente) se había convertido, casi sin saberlo, de anticomunista convencido en gangster de pandillas y en asesino a sueldo. Franqui dejó este asilo precario para volver a la indigencia. Al poco tiempo emprendió su primera aventura sigiliosa al embarcarse en una expedición hacia la República Dominicana para derrocar a Trujillo. En esta empresa suicida coincidieron también, enemigos jurados, Masferrer y Fidel Castro, que entonces pertenecía a otra pandilla habanera, asesina y audaz, la UIR, rival a muerte (de veras) del MSR que lidereaba Masferrer. No sería la primera vez que Franqui y Fidel Castro estarían juntos en un intento antidictatorial, pero fue la última vez que los acompañó Masferrer. Pronto cada uno escogería la asociación o la enemiga contra Batista, de nuevo dictador de Cuba.

Aunque Franqui no participó en el ataque al cuartel Moncada el 26 de julio de 1953, que comandó Fidel Castro, no se sumó al asalto por no saber que iba a ocurrir: Franqui militaba entonces en otra organización antibatistiana. Pero al leer en *samizdat* el discurso de Castro ante sus jueces ("La historia me absolverá" —que ahora se sabe apócrifo), su último dado político ya estaba echado, aunque no aboliría el

azar del tirano. Franqui y Fidel Castro se comunicaron muchas veces por carta durante su presidio y cuando Castro salió libre, a la puerta del presidio batistiano estaba Franqui esperándolo, aparentemente como periodista enviado por la revista *Carteles*, en realidad como partidario enragé. Franqui había sido nombrado en el interim dirigente nacional del Movimiento 26 de Julio y luego fundó el periódico *Revolución* en la clandestinidad. Puesto preso por la policía política de Batista, fue torturado y casi asesinado (riesgos que nunca corrió Castro) y finalmente fue a parar a la cárcel. Pero, igual que Castro, fue liberado: Batista era un tirano a ratos. Casi enseguida cogió el camino del exilio, en México y en Nueva York. Poco después seguiría la ruta que iba a la Sierra Maestra, donde ya Fidel Castro estaba instalado como guerrillero epónimo, aunque distaba de ser un veterano. En la Sierra (nombre genérico que fue después una definición política, casi teológica: en la Sierra estaban los buenos: el cielo del buen marxista) Franqui organizó la Radio Rebelde, que fue a la guerrilla en Cuba lo que la BBC inglesa a la guerra en Europa. No sólo ofrecía información veraz sino que era guía para la acción política.

Al huir Batista y producir la estampida de sus secuaces, Franqui, de regreso en La Habana por primera vez desde su prisión en 1957, legalizó el diario *Revolución*, verdadero leviatán político y, hay que decirlo, cultural también. Después de esta culminación todo fue como una suerte de caída lenta para Franqui, hombre sin gracia, hombre en desgracia. *Retrato de familia con Fidel* cuenta esta historia, esta parte de la historia de Cuba y, hombre *sui generis*, Franqui cuenta su historia única: de comunista juvenil a activista clandestino, de guerrillero a periodista y potencia política, de hombre de confianza de Fidel Castro (realmente un oximoron) a sospechoso vigilado por sus servicios de seguridad, de exiliado sin voz a escritor idóneo de la historia actual de Cuba, de apestado y paria de la isla a persona temida por Castro y por los círculos castristas europeos, todos convertidos en informantes y peones del astuto ajedrez castrista en el que hay un solo rey en el tablero. Franqui sabe demasiado y como en el código de deshonor de la piratería, los muertos no hablan. Pero este libro son las memorias de ultratumba política de Franqui.

En *Retrato de familia con Fidel* Carlos Franqui, como el periodista que fue, ofrece primicias y noticias, algunas sensacionales. La más escandalosa fue recogida por las agencias internacionales y hasta publicada por la revista *Time*, pero es bueno repetirla. Dice así más o menos: Fidel Castro, de visita en una estación de cohetes instalada en el occidente de la isla y comandada por rusos en secreto absoluto, pregunta inocente a un técnico bilingüe cuál es el botón que dispara los misiles. Se lo muestran. También le dejan ver una pantalla de radar que en este momento revela la presencia del vuelo regular del avión de reconocimiento americano sobre la isla. Con gesto audaz Fidel Castro oprime certero el botón (en realidad la puntería es del cohete autónomo, no de quien lo dispara: Castro siempre creyó más en el gatillo que en la bala) y los técnicos rusos, consternados pero apocados, se limitan a ver su cohete autómata ascender al cielo verde del radar y juntarse veloz con la mancha del avión, observador observado. En un segundo las dos manchas desaparecen de la pantalla del radar. Estos aviones recorrían el espacio aereo de Cuba, invariables y puntuales como vuelos comerciales, del oeste al este de la isla desde 1961. Ni siquiera los rusos se alteraban ya con esta presencia fantasmal en sus radares cada día —sólo la anotaban en su bitácora. Pero Fidel Castro, que quiere la guerra, la conflagración y el apocalipsis ahora, se atrevió a derribar el U2 desarmado, lo que resultó de veras inaudito para los técnicos militares rusos, veteranos de la guerra fría y del juego de escaladas. Así, la única baja de la guerra no declarada de octubre de 1962, póker de potencias, su muerto solitario fue aniquilado por un jefe de estado posando como artillero. Para hacerlo Fidel Castro había usado el sofisticado arsenal ruso. Durante años los políticos rusos (Brezhnev más severo que Khruschov) habían considerado a este líder exótico pero pintoresco como un hombre peligroso en potencia. Ahora sabían que era un peligroso en activo. Esa realización tardía le costaría el puesto a Khruschov.

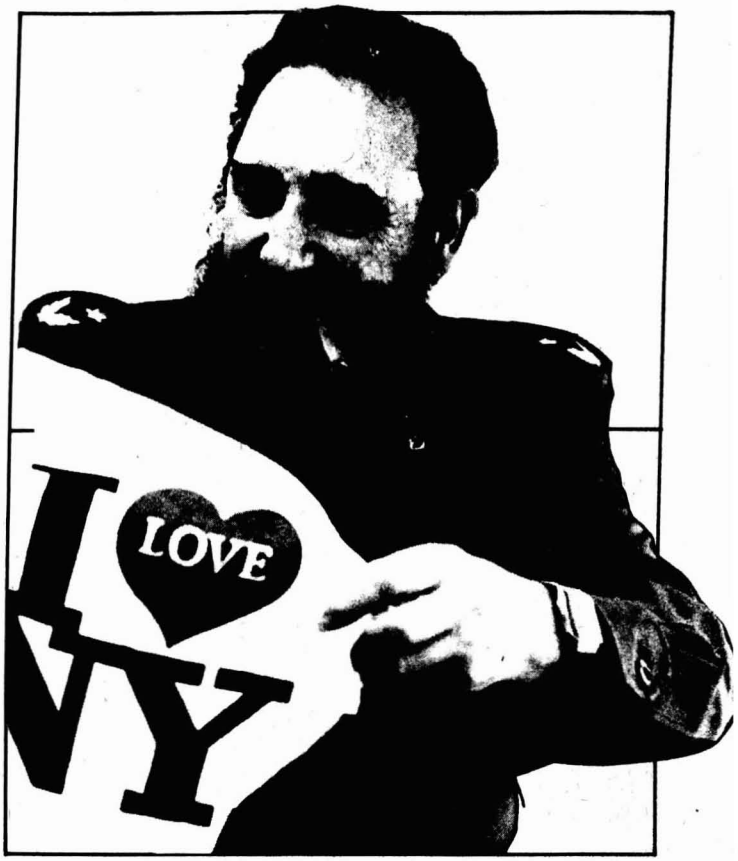


Pero más significativo para los historiadores que conocen bien a Cuba es saber por este retrato fidelista que el verdadero estratega de la batalla de Bahía de Cochinos no fue Fidel Castro, comandante en jefe ordene, como siempre se aseguró en Cuba y en otras partes, sino un enigmático general Ciutat, que como el teniente Kije era un soldado invisible ruso. Ahora se sabe que Ciutat era general del ejército rojo aunque español nativo y veterano de la guerra civil, en la que fue comandante para luego exilarse en Rusia bajo Stalin. El general Ciutat era un stalinista convencido de siempre y leal a los rusos ya desde España. El alto mando ruso le designó para planear la estrategia del combate contra el desembarco de la CIA, tenido tan en secreto que la KGB poseía copia de los mapas de desembarco meses antes de que la guerrita tuviera lugar. Doble engaño para dobles crédulos. El comandante en Jefe mayúsculo, aun antes de declararse socialista, ya era una ficha más en la estrategia global soviética. Literariamente, lo confieso, es tan sorprendente como, descubrir que el héroe de Tolstoy, el general Kutuzov, nunca mandó el ejercito en la batalla de Borodino: un mariscal inglés desconocido daba todas las órdenes de incógnito. Los historiadores— aun el inglés Hugh Thomas, quien más sabe

sobre Cuba en Europa— tuvieron que revisar sus textos y sus conceptos. Es que el verdadero genio de Fidel Castro está en el engaño que ha practicado desde el principio, aun antes del principio, como fin: es de un maquiavelismo de veras extraordinario. Pero más extraordinaria ha sido la capacidad de todos, los de ayer y los de hoy, para dejarse engañar voluntariamente. En este aspecto hemos sido magníficos cornudos. Lamentablemente se trata de una farsa que se repite como una tragedia colosal que lleva todavía el mismo título: Revolución Cubana.

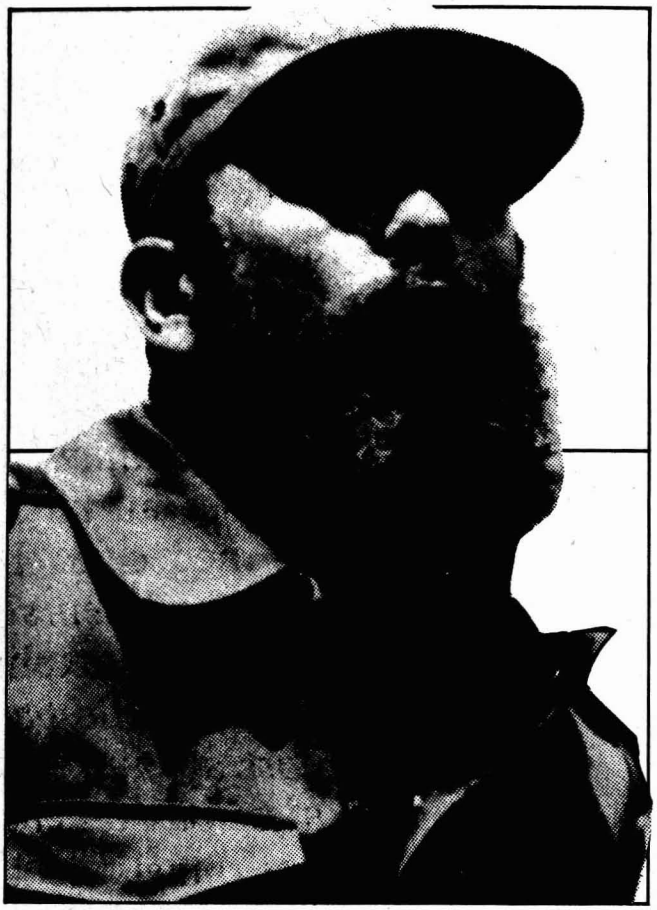
A lo largo de este retrato que es en realidad una crónica de familia (Fidel es el hermano mayor, no por edad sino por proezas políticas, Raúl es el hermano menor, feo y cruel, y Ramón es el hermano mayor cronológico, el granjero de esa finca propiedad de los hermanos Castro que se llama Cuba —pero curiosamente jamás se menciona a otro Castro, esta vez una hermana Castro, Juanita, ínfima en la familia, eminente en su encono del exilio contrarrevolucionario y quien debe ser, según la fábula familiar, la hermana mala, díscola y traidora) se repite una palabra clave: orgasmo. Franqui la usa como metáfora del poder y a la vez como la única recompensa del poder: el mando como proyección del sexo: el triunfo es su clímax y en el caso de Fidel Castro el orgasmo no es eyaculación sino jaculatoria. No en balde Lady Macbeth, al tratar de ayudar eficaz a su marido usurpador, reclama: "*Unsex me here!*". Deséxenme, dioses. Es la pujante penetración del poder lo que desea Lady Macbeth y para la que, antes que nada, no hay tener sexo: sin sexo se sube al trono de sangre. Fidel Castro es efectivamente todo menos un ser sexuado. Tampoco lo eran, según evidencia irrefutable, ni Hitler ni Stalin. La libido del tirano lo impele hacia el poder absoluto. Las masas son la carne deseada, el cetro (y en el caso de Castro es la pistola perenne al cinto) es el pene siempre erecto y cada asiento en el trono es un coito y una defecación: el placer anal-genital. Los vociferantes discursos carismáticos que controlan la masa son pura gratificación oral. Mi terminología es odiosamente freudiana, lo sé, pero como Franqui enumera los sucesivos orgasmos de Fidel Castro, la única interpretación marxista quería que cada orgasmo fuera una pura proyección política. Por supuesto, me repugnan tanto los supuestos de Marx como los presupuestos de Freud, pero como estamos en una época en que no se puede rehuir la invitación al sofá freudiano para compartir su análisis erótico o rechazar la dialéctica materialista porque parece otro chiste de todavía otro hermano Marx, hay que fatigar el mueble vienés cuanto habitar el *flat* del Soho. Débil es la mente.

Franqui en su libro perpetra todavía un pecado que solíamos cometer todos en el periódico *Revolución* (y en toda Cuba) por el tiempo en que Sartre visitó la isla. Al conocer una nueva arbitrariedad, fechoría o crimen del régimen tenía mos una excusa siempre a mano y nunca a boca una explicación: "Seguro que esto no lo sabe Fidel", "Esto es cosa de Raúl claro", "No es más que una argentinada del Che", "Ramiro Valdés es el responsable por ser ministro del Interior". (¿Quién se atrevía a pensar que Ramiro Valdés había sido nombrado ministro del Interior precisamente por Fidel Castro?). "Fidel no sabe nada de nada". Como se ve es una variante múltiple a la negativa a creer en atrocidades o síndrome del creyente temeroso de que el santo pueda ser mancillado. Albert Speer repite el esquema a menudo al hablar de Hitler y sus desmanes y confiesa que otros líderes nazis empleaban frases semajantes como una suerte de exorcismo: "De seguro el Fuhrer ni se ha enterado". Lo mismo ocurrió con Stalin en sus días —y noches de Moscú. "Apuesto a que



el Camarada Stalin no sabe lo que está haciendo Dzherzhinsky", confesó Khruschov retrospectivo. Por supuesto, donde dijo el jefe de la policía secreta Dzherzhinsky, podía haber dicho Yagoda. O Beria. O el verdugo de turno cargando con la culpa del juez. Los culpables siempre variarán pero el inocente eterno será siempre el mismo: Hitler, Stalin, Fidel Castro. Ahora Franqui se encuentra todavía cogido en la vieja trampa ideológica y exclama casi: "No es posible que Fidel fuera esto". No lo hace, claro, con ánimo de excusar al tirano ni de echar la culpa a sus tenientes. No es Mefistófeles el diablo sino Lucifer: aquel diputado es un condenado más. Es que Franqui es finalmente un humanista: cree en el hombre. Es un hombre que se niega a creer que los otros —el infierno— son el mal y que el ser humano es intrínsicamente malvado. No es que el poder corrompa y que el poder total corrompa totalmente, es que el hombre ya está corrompido al nacer porque todas sus asociaciones son relaciones de poder: en el sexo, en la familia, en la sociedad. Todavía más: genéticamente, antes que racial o socialmente, el hombre es de veras un animal enfermo: de crueldad, de avaricia, de vanidad y de lujuria de poder finalmente. Toda esa perversión innata crea su sed de posteridad, de inmortalidad, y en términos políticos, su hambre de historia. El hombre es el único animal que en el desierto eterno cree que los espejismos políticos son reales, que la historia es un oasis.

Es necesario hablar ahora del estilo en que está escrito este *Retrato* porque mucha gente ha hablado del estilo de Franqui como si lo descubrieran: algo no necesariamente nuevo pero sí inusitado. Tengo que admitir que pese a su sencillez algunas frases de Franqui suenan tanto a Lezama Lima que debo preguntarme ¿no será este un ritmo escrito típico cubano, como el son que sonaba antaño y todavía suena y resuena? La adjetivación, la disposición de los verbos al final de la frase, la contorsión del periodo y los nombres co-



múnes tienen una característica idiomática nativa, una cubanía esencial que antes han hecho suya Martí, Lezama y ahora Severo Sarduy: escritores los tres de una gran complejidad, de escritura barroca, de riqueza amanerada. Quiero tanto volver a un estilo tan vetado porque no es la primera vez que Martí y Lezama y Sarduy son castigados por violaciones de una lengua que invita constantemente al rapto en lo cerrado. Curiosamente Franqui, en las antípodas, parece insertarse en esa tradición cubana que no tiene nada que ver con el barroco español ni aun con los respectivos injertos viejos españoles en el ancestral árbol americano. Otras veces (como cuando Franqui cuenta cómo era una antigua fiesta de vísperas de Navidad en la Cuba colonial, la Nochebuena criolla hoy abolida por no ser suficientemente soviética) recuerda extrañamente a las infinitas enumeraciones de Silvestre de Balboa, poeta del siglo XVII, quien en su *Espejo de Paciencia* se convirtió, él que era esencialmente español, en modelo de poeta cubano, popular y erudito, ingenuo y astuto, mediocre pero a la vez espléndido, operando no como descubridor poético ni como conquistador del verso ni como colonizador de épicos ejercicios insulares, sino como el creador de Cuba mediante nombres numerosos, listas y versos. A este poeta primitivo han regresado muchos poetas sofisticados de la isla. Pero nunca tanto como en Franqui ahora la prosa (si bien alineada casi como en versos) se ha parecido tanto a Silvestre de Balboa, paradigma poético pero prosista que nunca existió.

Conociendo lo importante que ha sido siempre la poesía para Franqui (y no solo como lector) no me extrañaría que la convergencia fuera deliberada. Pero luego reflexiono y pienso lo contrario: estos (los de Balboa y Franqui) son en realidad sistemas poéticos afines que se ignoran mutuamente como universos paralelos. Balboa por razones obvias (lleva muerto varios siglos), Franqui porque no escogería, en su fraseología italianizante, *pratticare un dialogo dei massimi sistemi*. Lo que sí es evidente es que con este libro Franqui se coloca de un salto en el mismo plano retórico que otros poetas cubanos del siglo y políticamente navega en la corriente de confesiones personales que llevan más a Rousseau que a San Agustín. Pienso en el mismo Trotsky, en Milovan Djillas, en el primer Koestler, todavía en Semprun. Pero la política pasa y a pesar del Dante es la poesía la que queda. La historia, claro, tampoco es importante. Aquí ni siquiera cuenta porque Franqui ofrece lo contrario de un libro histórico, que es un desarrollo, sino un retrato, que es la forma más evidente de la stasis. Nada se mueve en un retrato, foto o pintura y no hay ni *discorso propio*. Lo importante en el libro son esas frases convertidas en líneas, esas líneas suspendidas solas, como inverosímiles péndulos de Galileo, y esos ripios de prosa que se revelan, al poco rato, como pura poesía. Pienso que Lezama, en su paraíso, dantesco, aprobaría. "Cuba está frustrada en lo esencial político", fue una de sus frases favoritas (¡y favorita de Franqui!), implicando el poeta que todavía quedaba en la poesía el reino que él ocupaba, que ocupa: los usurpadores fueron los otros, esos líderes políticos que eran (y son) meros malos malabaristas: todas sus naranjas ruedan por tierra. Franqui casi adopta esa frase de Lezama como divisa de tanto repetirla. Pero también Cuba se ha frustrado en lo elemental histórico, pasa a demostrar Franqui, lúcido, enseguida. Sin embargo, extrañamente (digo yo) Cuba se ha realizado en lo experimental prosaico aun antes de ser nación. Martí, Lezama, Virgilio Piñera, Carpentier también, Lino Novás Calvo, Sarduy, Arenas y ahora Franqui inventan la literatura en cada libro y esa invención intenta ser el movimiento poético perpetuo de la prosa. Finalmente *Retrato con Fidel a fondo* (perdón, *Retrato de familia con Fidel*: la poesía relegando siempre a la política) no es un testimonio. Es un matrimonio del tierno tiempo y la horrible historia.

Este libro espléndido será atacado (lo sé bien) furiosamente, con estruendo o por ausencia —que son las formas que toma la furia política. Lo asaltarán en los círculos concéntricos cubanos y (de viva voz) en ese círculo simple que es Miami: no hay que olvidar que Franqui es un revolucionario que no cesa. La eliminación escrita corre pareja con la eliminación visual de Franqui al fondo de la foto. También tratarán de hacerle el vacío en otras partes porque poetiza no un burdo agente político ni un hombre amargado ni un exiliado profesional, sino un poeta campechano y campesino, siempre alegre. Uno de esos ataques, previsto, escuchado incluso, va dirigido precisamente contra el estilo de Franqui, contra esa forma de escribir suya que es una manera de decir idiosincrática, única, y en cuya originalidad nunca insistiré bastante. Se podría argumentar que el estilo es el hombre y todavía ir más lejos y decir que el estilo es la historia. La historia, ya se sabe, no es más que un libro titulado *Historia*. En este caso la historia de Cuba (de Fidel Castro en su silla turca: en su retrato) es el estilo de Carlos Franqui. Castro, mezquino, existe sólo para sobrevivir en una línea de Franqui, generoso. Franqui, incluso, con su foto tiranizada para aniquilarlo, podría haber hecho suya la última forma que adopta la venganza y reclamar en pago toda la carne del Castro histórico. Me parecería de una justicia perfectamente poética.

GCI.

Gastón García Cantú

PROSA LIBRE NO EN LIBERTAD

"El (Fidel Castro) creía en la historia, yo era más nihilista". Esta confesión de Carlos Franqui puede ser el epígrafe de su *Retrato de Familia*. La escribió al final de su libro, no obstante es el tema, el asunto implícito: de una parte, el político, el hombre que actúa en lo inmediato; de otra, el que discurre ante lo real lo que debía ser. El político tiene un fin que encubre o proclama; cambia de contenido o reitera, descubriendo nuevas fases; a veces se aproxima a sus fines, en otras se aleja para recobrarlos y crear un nuevo móvil. No es posible asir al dirigente, abarcar lo variable de su empresa, persuadirlo con palabras que no sean las suyas. No admite sino sus propias dudas. Son breves tales instantes de búsqueda de una idea que contradiga la suya para reafirmarla. El político, el dirigente, no tiene consejeros sino oídos ajenos para lanzar en ellos lo que ha decidido. Más que lógica, intuición: facultad de ver por entre los hechos lo que conviene, lo que fortalece su poder. No otorga, en caso alguno, excepto el previo a su caída, participación. En nadie confía, salvo en sí mismo. El es un universo en torno del cual giran los sucesos: oye, atisba, pregunta, interroga a través de otras lenguas.

El verdadero opositor de un político es el nihilista que prescinde del poder, lo hace a un lado, se burla de sus medios y duda de los fines, el que antepone su deber moral a lo posible; su ideal, fijo, más allá de la historia. No admite lo ondulante, variable, de la naturaleza humana sino la línea recta, pura, sin desviaciones hacia lo abstracto: el bien o el mal; lo absoluto, no lo relativo.

Por sobre esas dos actitudes, en una historia alucinante como la de Cuba, Fidel Castro y Carlos Franqui expresan lo que es un político —uno de los mayores de nuestro tiempo— y un escritor que niega en lo absoluto del pueblo, todo principio político: nihilista en su acepción inequívoca. El resultado, el desencanto, de quien, al paso de avances y retrocesos, va asilándose en el margen, en el sí y el no, el acercamiento y el rencor, la simpatía y el asco, la aceptación y el rechazo, hasta configurar el infierno en el que coloca a los adversarios de su ideal, no sin medirlos con su solitaria regla. A cada personaje su adjetivo y su sitio. Después de una condena otra más severa. Todo nihilista recobra a Savonarola con juicios lúcidos y relatos sin pruebas. La hoguera forjada en las páginas va cumpliendo el ritual del castigo eterno.

La lectura de *Retrato de familia con Fidel* lleva a un íntimo forcejeo entre el conocimiento y el desencanto, la verdad que cada uno elabora ante hechos distantes y el reverso que se parece a la invectiva contra el socialismo en Cuba. Es una lectura que obliga a la propia, silenciosa confrontación, a poner entre líneas las frases que refutan las afirmaciones, que asombra, que agita a través de un discurso obsesivo, fanático, las dudas que se hilan una tras otra hasta revertir el propósito de Franqui: anudar argumentos con un solo fin: destapar, desenmascarar, revelar, voltear las hojas más limpias en la historia actual de Latinoamérica. Sin embargo, es un libro de padecimientos. Remueve y demanda respuestas; por sobre todo, una: ¿hemos asistido a una mentira, a un doblez? ¿Es la de Franqui ejemplo de crítica que mide los hechos, los hombres, sus ideas, sus tentativas, en la búsqueda del socialismo? ¿Ha logrado el deber de un intelectual: no reir, no llorar sino entender?

Entender. Esta es la cuestión. Franqui participó en la lucha, sufrió torturas, dirigió *Revolución, Lunes, Radio rebelde,* escribió libros de participante. ¿Entendió? Su *Retrato de familia* está escrito en un estilo insólito en política: no es historia, no son memorias, tampoco apuntes; no es crónica ni relato; menos aún telegrama sin término, o largo cable de agencia internacional para que el redactor —en este caso el lector— complete o rehaga la obra en castellano común, porque se

trata de prosa libre. No poema aunque le pise la cola, no manifiesto si bien asoma su forma; tampoco periódico mural, sí, como fuente sintáctica, los titulares de los periódicos diarios. Franqui es un cabecero excepcional. *Revolución*, con frecuencia, suprimía los artículos en los titulares; eran —aún ocurre en *Granma*— lamentables por su ascendencia: "Tu inglés, un poco más precario que tu endeble español"; no incurre en ello Franqui, pero sí en la selva titular. El estilo define el propósito; el de Franqui, un testimonio personal sin pruebas. Si hubiera narrado, hecho historia, se habría comprometido a demostrar y contraprobar para dar una verdad, pero no: es su verdad sin datos ni referencias, sólo los recuerdos hilvanados como cable. Nada deja fuera: economía, industria, comercio, agricultura; alfabetización, partido, sobre todo, partido y pueblo: canción, burla, bongó, magia, estribillo y escudo: "Fidel, seguro, al yanqui dale duro." Y decires y el ir y venir y los ojos, las manos y la boca de Fidel y Escalante agazapado y Raulito, duro, mudo, desafiante, y los adjetivos como piedras contra éste y aquél: ¡Oh, Nicolás, cobracheques! ¿Entendió Franqui o con sus titulares hizo su fotografía, su cuarto oscuro para revelar el desastre del socialismo en Cuba?

Del político y el nihilista, el *Retrato* —¿Fidel al centro, a la izquierda o la derecha de la fotografía?— debía pasar Franqui a los extremos obvios: Estado o pueblo; revolución humanista o estalinista; Cuba o satélite tropical; autonomía o dependencia y la sucesión —aquí histórica a pesar del autor— de las elecciones de Fidel: partido comunista en lugar de pueblo, Unión Soviética en vez de independencia y los fieles revolucionarios en la cárcel o el exilio; al fondo, en el horizonte, Miami y Huber Matos como símbolo. No alcanzó Franqui a verlo con su catalejo reclutando disidentes con la venia de Reagan. ¡El incomprendido Huber! La cubanía pierde y Cuba queda atada al fondo de su historia: la caña, el monocultivo, la dependencia. Milicias o Ejército.

> Las camisas azules representan la etapa libertaria de la Revolución cubana.
> Se las utilizó. No se confió en ellas. Hubiese sido compartir el poder con una institución revolucionaria a nivel de pueblo.
> Era la segunda vez que la Revolución cubana 'perdía' la oportunidad de tener organización de pueblo.
> Primero el 26.
> Después la milicia.
> La concepción castro-rusa que comenzaba a fundirse a influirse, concebía un instrumento de poder elitario: partido de cuadros: Seguridad, Ejército, burocracia.
> Jefe único. Estado total y fuerte.
> Trabajo y fusil, sí.
> Pensamiento, trabajo y fusil, no.

Así de contundente. ¿Pruebas? Ninguna, sólo el titular omnisciente y el epígrafe implícito: créase o no.

> El rojo y negro del 26, primer símbolo, se volvió azul y miliciano.
> Y por segunda vez desde las alturas no se aceptó la participación del pueblo en el gobierno de la Revolución a paridad.
> El poder desde arriba.
> No desde abajo.

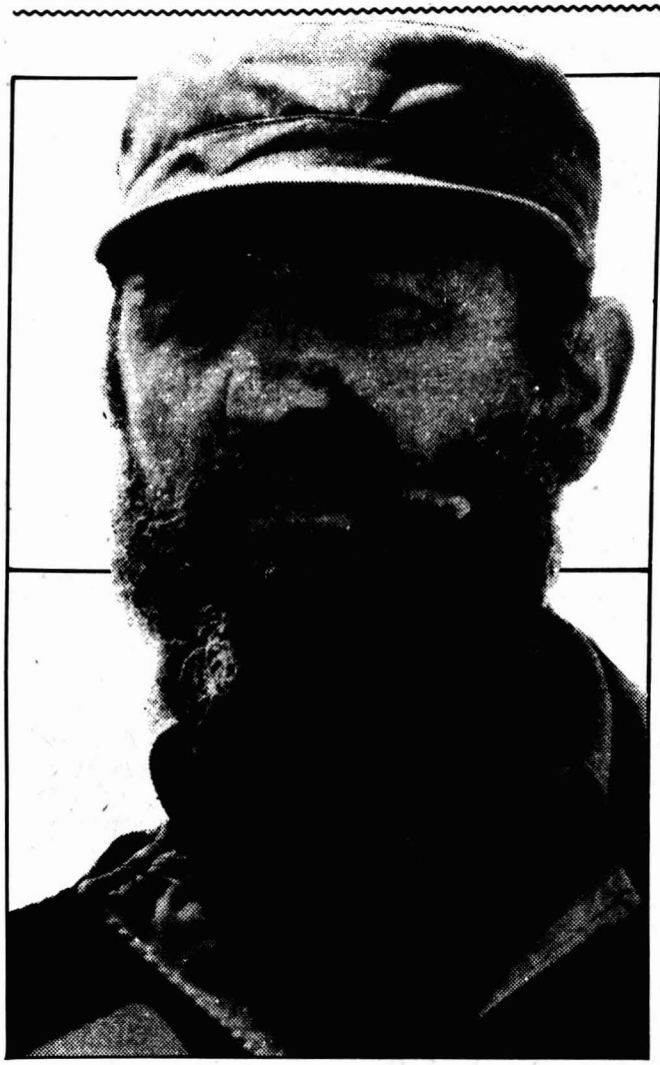
En resumen: desapareció la revolución cubana; el pueblo

entregó, sin protesta, sus armas y se humilló dulce, indefenso manso, al poder omnímodo de Fidel. El rojo y negro se desvaneció en el verde y azul. Castro, desde las alturas —nuevo dios hacedor de cuanto sucede en Cuba— aboliendo la paridad para someter a los cubanos.

El estilo de Franqui es dócil para dar al lector la simplicidad de los opuestos: pueblo o dirigente; verdeazul o rojinegro; campo o ciudad —Los hijos de Henoc— campesinos o barbudos; cubanos o comunistas...

Y la confesión en la confusión (p. 440):

> Nunca me sentí político. No estaba en mi naturaleza. No me faltaba visión para ver venir las cosas.
> Para comprenderlas y modificarlas.
> No tenía *feeling* ni el arte y ni la demagogia que necesita un político.
> Ni la frialdad.
> Los discursos me parecen un horror. No soporto las presidencias.
> No me hago ilusiones de ser mejor que otros.
> Ni creo en la idea virginal de tanta gente buena:
> Rehacer la historia.
> El proyecto comunista. El socialismo.
> Cambiando hombres. Ni el instrumento. El modelo.
> Ni la realidad total. No una parte de la realidad económica.
> Ni la realidad total. No una parte de la realidad económica.
> No niego la importancia del poder.



No creo que el mundo se pueda cambiar desde arriba.
Lucha a paciencia de siglos para cambiarlo desde abajo.
En Cuba no veía un fidelismo sin Fidel.
Ni un comunismo sin la Unión Soviética.
Y como no aceptaba ni a Estados Unidos ni a su CIA, ni a Miami ni a la contrarrevolución, me daban palos de todas las direcciones.
Me recordaba uno de mis poetas de cabecera: César Vallejo.
Ni me hice ilusiones nunca por estar cerca del poder.
El poder no se comparte.
Y el de Fidel menos.
Creía sólo en una gran revolución cultural, que intentara cambiar todo abajo, y sabía que era un casi imposible...

No es desahogo sino programa. En verdad, los opuestos. En *Retrato de familia* Fidel o Franqui. El político y el nihilista; dos protagonistas que conjugan de manera diferente los tiempos del verbo: el presente y el futuro perfecto o el pretérito y el futuro imperfecto. El que contra todo ha preservado la revolución cubana, logrando lo insólito en nuestros países, y el que, desencantado, no sin ira secreta, se exilia para escribir a cólera abierta su largo, rumbero, tumbacaña discurso. Uno es el proyecto de Cuba, el otro el de un escritor llamado Carlos Franqui; honrado hasta donde se ve; entusiasta en la contrarrevolución. El desfile de los gestos inéditos: *Nikita, mariquita, / lo que se da/ no se quita*; el episodio de los cohetes sin ojivas; el servicio de la AP; la paciencia de Bebela, la sombra afilada de Bumedián; la parsimonia del abogado Dorticós; la referencia a México: sólo la cárcel de "Miguel Schultz" y la discusión con el Ché Guevara y los diálogos ambiguos con éste; el olor salobre de la antigua Habana; la sombra de Lezama Lima: el son a Nicolás; persecusiones, asedios y el malecón allí, sólido, y el aire del danzón que se fue por Dios sabe dónde, el Vedado, abierto y de nuevo vedado y los actos opuestos a la verdad sólo poseída, repasada, releída, sobada por el propio Franqui; la prodigiosa alfabetización en medio de la crisis ¿cómo un pueblo perseguido, acosado, perdiendo hasta la alegría pudo aprender a leer de los que sabían? Misterio en los titulares. Franqui se pregunta a un lado del río popular:

Allí descubro la contradicción entre el poder y el pueblo.
Mi propia contradicción.
(Pienso: dónde me pongo, dónde me pongo).
Tanques y aviones no me parecen el socialismo.

Nunca lo han sido, sólo sirven para hacerlo posible. La contradicción no es la que Franqui, sincero en su raíz, advirtió sino la del que en la acción popular, no sin angustia, se pregunta: ¿dónde me pongo? Hay epitafios entre interrogaciones. Hacerse a un lado no es cómodo. Se requiere valor y Franqui lo tuvo. No al poder; no a la revolución; no al comunismo; todo lo cual es un acto de libertad, pero ¿y el pueblo? ¿Es el gran imbécil? ¿El de las bofetadas, el de las burlas? ¿El engañado como un analfabeto, un chino?

¿Pueblo enloquecido por un demagogo o pueblo en armas contra el mayor poder de la historia? Lo nacional de Cuba es antimperialismo. Sólo contra los Estados Unidos era posible levantar el país, hacer la nación, llevar al cabo el propósito de Martí. La del Ché Guevara es frase no repetida: la de Cuba es Revolución de contragolpe. A cada amenaza o sabotaje norteamericano un paso adelante. Y Cuba es más Cuba. Es también revolución latinoamericana. Lo afrontado por nuestros pueblos en Cuba se ha realizado. Ha sido un desquite, un acto continuo del pueblo. Si el Partido Comunista estorbara, le llegará su día; si manipula, su hora; si somete, su merecido. Una cosa es el líder y otra el dictador. Después de la lectura de *Retrato de familia con Fidel* se comprueba que Fidel va con el viento del pueblo, con su demanda concreta. Las crisis lo demuestran. La crítica tiene un doble filo: advertencia o contrarrevolución. Franqui eligió el exilio. En su *Retrato* hay dolor de cubano y también un desaliento ya conocido en México, el de quienes se van, diciendo: ¡Este país no tiene remedio!

Sin duda la octava parte del capítulo III, *Lunes, la discusión*, es lo mejor del libro por el asunto: la libertad de crítica frente al poder político. La razón de estado no es la razón de la revolución. Por sobre dudas, voces desaforadas, desaciertos y errores está el derecho a decirlo a los demás. En esa discusión sólo hubo un punto final: el del poder que decide y el juicio del vencido en letra impresa. El poder cubano, en ese momento, perdió la razón. Incurrió en lo que combatiera. Fue de Fidel Castro una respuesta memorable: ¿Quién es el actor intelectual del movimiento? José Martí.

Jamás habrá argumento para clausurar, por falta de papel, la libertad. A partir de entonces es menor de lo que pudo ser. Este es el verdadero alegato de Franqui.

La prosa libre es la forma de quien está al margen. La prosa en libertad sólo se alcanza en la participación de la historia.

Frente o contra pero no afuera.

Blanca Varela

CASA DE CUERVOS

porque te alimenté con esta realidad
  mal cocida
por tantas y tan pobres flores del mal
por este absurdo vuelo a ras de pantano
ego te absolvo de mí
  laberinto hijo mío

no es tuya la culpa
ni mía
  pobre pequeño mío
del que hice este impecable retrato
forzando la oscuridad del día
párpados de miel
  y la mejilla constelada
cerrada a cualquier roce
y la hermosísima distancia
de tu cuerpo
tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces
  la asfixia
y el color de tus ojos

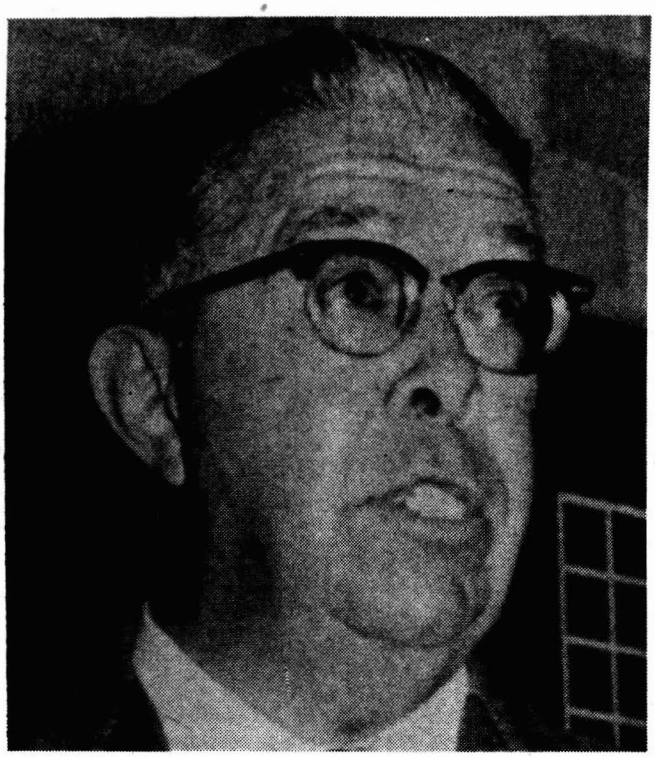
es también el color de mi ceguera
bajo el que sombras tejen
  sombras y tentaciones
y es mía también la huella
de tu talón estrecho
  de arcángel
apenas posado en la entreabierta ventana
y nuestra
  para siempre
la música extranjera
de los cielos batientes
ahora leoncillo
  encarnación de mi amor
juegas con mis huesos
y te ocultas entre tu belleza
ciego sordo irredento
  casi saciado y libre
como tu sangre que ya no deja lugar
para nada ni nadie

aquí me tienes como siempre
dispuesta a la sorpresa
  de tus pasos
a todas las primaveras que inventas
y destruyes
a tenderme —nada infinita—
  sobre el mundo
hierba ceniza peste fuego
a lo que quieras por una mirada tuya
  que ilumine mis restos
porque así es este amor
que nada comprende
  y nada puede
bebes el filtro y te duermes
en ese abismo lleno de ti
música que no ves
  colores dichos
largamente explicados al silencio
mezclados como se mezclan los sueños
hasta ese torpe gris
  que es despertar
en la gran palma de dios
calva vacía sin extremos
  y allí te encuentras
sola y perdida en tu alma
sin más obstáculo que tu cuerpo
sin más puerta que tu cuerpo
así este amor
uno solo y el mismo
  con tantos nombres
que a ninguno responde
y tú mirándome
como si no me conocieras
  marchándote
como se va la luz del mundo
sin promesas
  y otra vez este prado
este prado de negro fuego abandonado
otra vez esta casa vacía
que es mi cuerpo
  adonde no has de volver

Carlos Fuentes

MARIO DE LA CUEVA

Yo venía con un retraso que era un adelanto, con un peso ligero que también era una ventaja: la niñez gitana siguiendo los pasos de mi padre por el servicio diplomático en épocas difíciles para nuestro país. Recuerdo a mi padre escribiendo cartas y artículos para la prensa de Quito, Rio, Santiago o Lima, defendiendo esta acción del presidente Calles, esta otra del presidente Cárdenas, la decisión de nuestra cancillería en el conflicto de límites entre Perú y Ecuador, el llamado a los chilenos para que rompieran relaciones con el Eje.



Mario de la Cueva

México fue mi espejismo infantil; se convirtió en una realidad contradictoria, por encima y por debajo de mi imaginación, cuando regresé a vivir aquí en 1945. Mi padre era jarocho, liberal, agnóstico y juarista; mi madre, católica capitalina avasallada por la modernidad del tennis y el foxtrot. Yo nunca hacía ido más que a escuelas laicas. En México, mi madre se adelantó (mi padre intentaba reflejar la frialdad oficial mexicana hacia el régimen militar de Farrell en Buenos Aires; Perón era ministro de trabajo y poder detrás de trono; Evita hacía películas con Libertad Lamarque y Hugo del Carril) y me plantó con los maristas. Pecado, pecado, pecado. Hugo Margáin salvó mis horas conventuales. Fue mi primer maestro mexicano, lúcido, apasionado, dotado de las virtudes del humor y la buena educación. Creo que Margáin me dio la primera visión equilibrada del país extremista y extremoso de mi imaginación.

Pronto perdí ese equilibrio entre dos fuerzas contrarias, la atracción frívola de la ciudad a la vez aldeana y metropolitana de fines de los cuarentas, la provincia que se sentía estrenando vida nocturna elegante, nuevos ricos y nobleza europea exiliada, y la escuela de derecho a la que entré en 1948, excéntrico, inseguro de las exigencias reales de la carrera detrás de los formalismos a mi parecer inútiles del aprendizaje de memoria, los apuntes mal redactados, la ausencia de imaginación en el estudio. En una palabra: quería ser escritor y me veía condenado a ser niño bien o abogado. Me fuí a Suiza a trabajar y a estudiar un año. Viví en una bohardilla de la Place du Bourg de Four en Ginebra por donde pasó Enrique Creel, enfadado de que la Europa Galante de Paul Morand no fuese una realidad asequible instantáneamente para el joven viajero mexicano; pero juntos pisamos por vez primera la Signoria y San Marco. París estaba cerca, Octavio Paz acababa de publicar *El laberinto*, Camus bailaba, reía y pensaba en los cabarets de St. Germain, Max Ernst volvía a Europa después de la lluvia. Ginebra era un claustro civil: pude leer a Thomas Mann y a Hugo Grocio con el mismo gusto. Pude pensar que aunque Stendhal definió a Suiza como la flor sin perfume, quizás no se equivocaba al proponer el Código Napoleón como el mejor modelo para escribir novelas.

Regresé a México en 1951 con un nuevo equilibrio pero también con el temor de que la brutal sociedad de arribistas mexicanos, su sed insaciable de poder y dinero, su miedo arrinconado de ser llamada a cuentas, me arrebatase las razones de mi energía intelectual ginebrina, sin darme el contravalor de una universidad mexicana que reflejase y construyese valores más sólidos que los de la burguesía de postguerra en un país subdesarrollado.

Tuve suerte, y a muchos niveles. Mi retraso volvió a ser una ventaja: coincidí con, ingresé a, una generación brillante de estudiantes; esta generación, a su vez, encontró su tensión y su diálogo con algunos maestros que, quizás, antes, no hubiesen sido plenamente quienes fueron sin la presencia de *su* generación, la que les correspondía a ellos como maestros.

Hablo de Manuel Pedroso y su soberana inteligencia europea. Pedroso fue mi Gibraltar en la Facultad de Derecho; cuando las olas del derecho mercantil amenazaban con anegar mi pobre espíritu literario, Pedroso me dirigía a la lectura de Balzac y la tormenta se calmaba: toda la realidad, todo el drama del comercio eran supremamente inteligibles a través de la novela de Cesar Birotteau. Contra el atiborramiento ambiente, Pedroso ofrecía una selección severa: bastaba, decía,

leer tres libros en la clase de Teoría del Estado para entender el tema: *La Política* de Aristóteles, *El Príncipe* de Maquiavelo y *El Contrato Social* de Rousseau.

Pero Manuel Pedroso, su gracia andaluza, su ocasional severidad teutona, sus guiños tropicales, sus tardes de café, confidencia y Kant y España dolorosa y perdida, no era sólo nuestro; era de su larga carrera en la educación y la diplomacia españolas, rector de la universidad de Sevilla, embajador en Moscú y Caracas, traductor de Dilthey y Marx; era de sus nostalgias indivisibles, era de todos los secretos que nosotros no podíamos entender en el alma de la Europa devastada por el fascismo. Pedroso le perteneció a muchas generaciones en la Escuela de Derecho; pero fue de algo más que no estaba allí, que quizás había muerto con la aparición de los nazis en el seno de la civilización alemana, y que Pedroso —éste era su semblante trágico, su asociación discreta con el dolor— mantenía vivo con la memoria y la enseñanza, como si entendiese que la muerte no nos priva de un futuro, sino de un pasado. Este era el sentido heroico de sus clases, de su conversación, de su biblioteca: proclamar la vida de estas ideas, de estos libros, a pesar de Franco, a pesar de Hitler. No sé si fuimos dignos de Pedroso; nos rebasaba, nos precedía demasiado, nos anunciaba demasiado. ¿Cómo íbamos a ser universales a los veintiún años? Pero, ¿cómo ibamos a pensar en términos que no fuesen universales (aunque fracasemos en nuestro intento) después de frecuentar a don Manuel?

José Campillo, en cambio, estaba demasiado cerca de nosotros; sería, entonces, un hombre de poco más de treinta años y era difícil otorgarle la severidad magisterial que él mismo, con razón, exigía en esa cueva de vaciladores, léperos, inconscientes y tarugos que a veces era su clase de Derecho del Trabajo. La selección ya no era la máxima virtud de la Universidad; un populismo mal entendido abría con demasiada comodidad sus puertas a muchos jóvenes que terminarían como lumpemproletariado profesional. Las exigencias de admisión, asistencia, redacción, investigación y exámenes son igualmente altas en Moscú, Pekín y Harvard: una educación diversificada y racional no priva a nadie de oportunidades; al contrario, las multiplica a niveles proporcionales con las exigencias reales del desarrollo de una nación. Pero México, decía Alfonso Reyes, es un país muy formalista, y el título profesional es el asa con la que los demás levantan la copa de nuestra identidad: "Señor Licenciado".

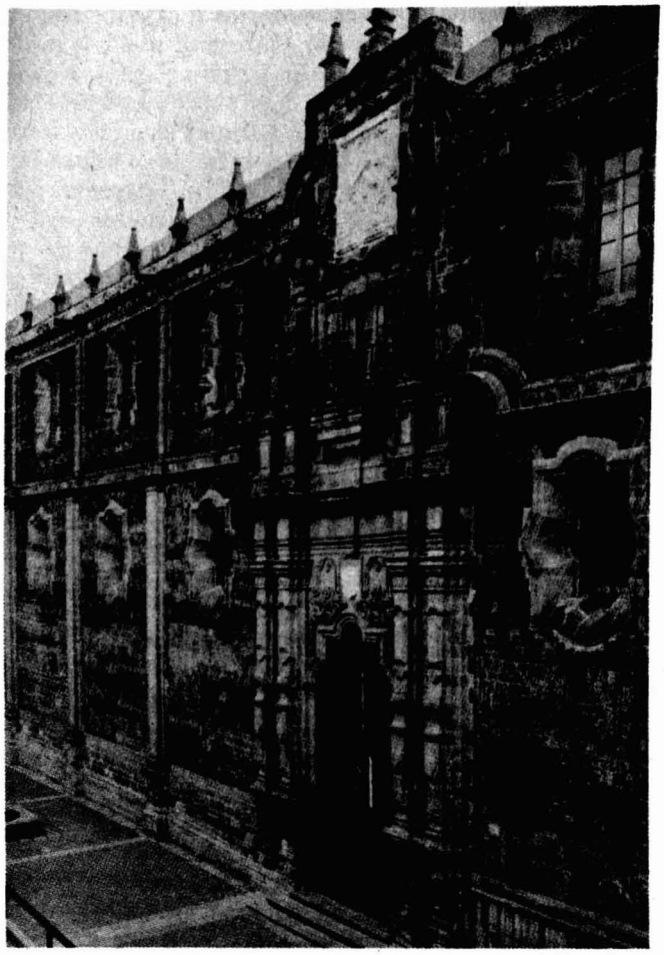
Pepe Campillo asustaba a los tigres que malamente podían leer el periódico deportivo *Esto* pero reservaba su extraordinaria gentileza personal para las horas fuera de clase en las que su casa se abría para los alumnos interesados de veras en el derecho como parte del saber humano. Pepe Campillo era amigo muy cercano del trágico, vibrante y socrático Jorge Portilla, el más brillante filósofo mexicano de su generación, un católico apadrinado por Nietzsche y Dostoyevsky. Con él, con Campillo, con Raúl Medina Mora, algunos miembros de mi generación descubrimos la realidad de la cultura cristiana en México. A menudo reducida a bandera de vituperio encarnizado, de mera oposición ideológica, de justa limitación por la sociedad civil, la civilización católica aparecía en las discusiones del grupo de Campillo como una construcción racional estremecida por una sospecha trágica. Sentí entonces que, acaso, sólo el catolicismo nos ofrece a los latinoamericanos la posibilidad de ese conflicto entre valores igualmente justos que es la esencia de lo trágico. ¿Cómo trascender el maniqueísmo clerical, bien contra mal, para llegar al cristianismo trágico, bien contra bien? Tal era la modernidad magisterial de Pepe Campillo; era casi un chamaco como nosotros por esto y porque bebía, reía, leía lo mismo que nosotros, nos entendía.

Mario de la Cueva se encontró en el justo medio, en la distancia necesaria que nuestra generación necesitó para ser eso, une generación, es decir, un grupo de unidades diversas y de diversidades únicas. Había un elemento profundamente conmovedor en el maestro de la Cueva: su soledad, traducida de inmediato a una suerte de desamparo que era una espera. Todos, intuitivamente, lo llamábamos "el Maestro de la Cueva", porque adivinábamos que nos estaba esperando, que dependía de nosotros, de todos nosotros, como generación, como grupo. Su elegancia y discreción eran muy grandes; nunca nos hizo sentir que, también, nosotros dependíamos de él. Y sin embargo, ésta era y es la verdad. Creo que nadie me desmentirá cuando digo que Mario de la Cueva fue un maestro que nos hizo sentir que su misión como educador dependía de nosotros. Lo repetía siempre en relación con una generación pasada de la joven cultura mexicana: la que se reunió alrededor de Mario de la Cueva en la revista "Tierra Nueva": José Luis Martínez, Alí Chumacero, Jorge González Durán, Leopoldo Zea... De la Cueva hablaba de esa revista, de esos escritores, como de un fuego que lo había iluminado a él. Valdría añadir: ellos lo acompañaron, ellos lo esperaron a él.

Nosotros, escritores, oradores, juristas, políticos, periodistas en ciernes, teníamos cierta envidia de esa famosa generación de "Tierra Nueva". Martínez era el crítico literario por excelencia en el México de los cincuentas; Chumacero, un poeta secreto y esbelto, formalmente perfecto y sustancialmente turbulento; González Durán, el poeta de una insatisfacción tormentosa, otra vez (signo mexicano) dominada por un deseo de clasicismo; Zea, el historiador de la filosofía, el ordenador de nuestra casa mental y sus rémoras positivistas. ¿Ibamos a ser tan "chingones" como ellos? ¿Más? ¿Menos? ¿Ibamos a ganarle a la generación favorita del Maestro de la Cueva? ¿Ibamos a estar a la altura del Maestro, de sus exigencias, de su soledad, de su espera?

No era, por lo demás, un hombre de aspecto simpático. "Chato" le decían y chato era, chato como una tortilla, chato cara de manazo, con un aspecto a menudo feroz, canino, subrayado por su mimemtismo prusiano, sus gestos a menudo cortantes, sus frases severas. Alemania era su modelo cultural, su momento de formación pero también, lo adivinábamos, su instante de ternura, de debilidad, de frágil reconocimiento. En la filosofía alemana encontraba De la Cueva su asidero intelectual; conocía admirablemente la lengua y la literatura germánicas; tenía algo de clásico profesor de gimnasio o del docente que asociamos, en las novelas de principios de siglo, con las facultades de Leipzig o Heidelberg. Colorado de tez, perdiendo el tono rubio de una cabellera tiesa, de oficial a las órdenes de Von Moltke, amante de la cerveza y la choucrout, a veces cercano a esa manifestación del espíritu germano que se llama el *gemütlich*. De La Cueva era también un mexicano clásico, de esos que nunca aparecen en las caricaturas norteamericanas o en las operetas francesas, un mexicano tan clásico por ajeno al *clisé* del bigotudo empistolado como, digamos, Juan Goytisolo y Jorge Semprún lo son del español de pandereta, o Michelangelo Antonioni e Italo Calvino del napolitano de feria.

A medida que su amistad se afirmaba, el perfil castizo de Mario de la Cueva se iba revelando como un conflicto entre las dos tendencias de nuestros orígenes políticos independientes. Desde 1810, todo mexicano es un poco conservador, es decir defensor de los privilegios y de la tradición, guardián celoso de la integridad nacional contra la fuerza modernizante e imperial de los Estados Unidos, y por ello cercano a la cultura política y estética de Europa como contrapeso de la vecindad nor-



Colegio de San Ildefonso

teamericana; y es también un poco liberal, es decir, enemigo de los privilegios, modernizante, aliado natural de la democracia igualitaria, anti-aristocrática y populachera de los Estados Unidos. Las trasposiciones de algunas de estos términos explican buena parte de nuestra historia política e intelectual.

Creo que por primera vez, como discípulo y amigo de Mario de la Cueva en la escuela de San Ildefonso en los años cincuentas, pude hacerme una idea viva de este conflicto. Pues del conservador mexicano clásico, De la Cueva lo tenía todo, menos el apego a un orden de privilegios; y del clásico liberal, todo menos la confianza excesiva, o la ausencia de caución, respecto a la manera de tratar con los norteamericanos. Más bien dicho: era un hombre en el que la tradición cultural no quería reñir con los riesgos de la modernidad; era un conservador que exigía como primera condición de la estabilidad la verdadera justicia, por revolucionaria que fuese; era un liberal que se negaba a entronizar al provenir como dios de una sociedad que, sin pasado, carecería de futuro. Era un nacionalista cuyas exigencias de justicia comenzaban adentro de nuestra casa, porque en la justicia interna estaba el primer baluarte contra la injusticia externa.

En efecto, para Mario de la Cueva los valores de la civilización —la tolerancia, la imaginación, la convivencia, la creación, el amor— no eran posibles sin una base en la justicia. No creía De la Cueva en Utopías de justicia instántanea; tampoco se dejaba engañar por Utopías de justicia infinitamente pospuesta en el provenir a cambio del imperio, en nombre de la justicia, de la Razón de Estado. Más modesta, pero más exigente, su idea de la justicia como base de la civilización sólo era posible en una actualización diaria —en el trato con los semejantes; en la demanda hoy, no mañana, del trato debido para este niño hambriento, para este joven iletrado, para esta mujer ofendida, para este hombre despojado— que convertía a la justicia, aliada con la cultura, en la definición de la libertad. No, De la Cueva no imaginaba nada en términos de filantropía pasajera. Su justicia se formalizaba en leyes, instituciones y práctica del derecho. Pero ese derecho auténtico no podía ser ni una evocación nostálgica ni una promesa engañosa. La libertad, la justicia y la cultura tienen lugar hoy o no tienen lugar nunca. Tal es la condición para que tenga lugar, realmente, mañana.

No daba Mario de la Cueva esta lección en abstracto. Para mí, su imagen moral e intelectual se prolonga y actualiza en algo muy importante en un país como México: De la Cueva no era un hombre interesado en el dinero. Toda su vida tuvo lo necesario para vivir, leer, escribir, viajar, enseñar. Pero nunca vivió para ganar dinero. Vivíamos en los años cincuenta, en San Ildefonso, con él, en un México balzaciano, pero aun no babilónico en su desfiguración glotona por obra del lucro. Cuando quería elogiar a un joven, De la Cueva decía: "Le importa la cultura, no el poder o el dinero." Yo lo digo ahora sobre él y en su honor. Para De la Cueva era más importante decir la verdad que callar por conveniencia; era más importante leer a Schopenhauer que leer una cuenta de banco; era más importante poseer la emoción de un cuarteto de Schubert que poseer un castillo rococó en el Pedregal; era más importante la riqueza de la intimidad que la de la apariencia; el poder estaba en lo que uno mismo decía, escribía o pensaba, no en lo que se decía, escribía o pensaba sobre uno; el poder no consistía en disciplinar a los demás, sino disciplinarse a uno mismo; no existía poder sobre la nada: la política era trato entre iguales, no humillación del débil por el fuerte.

Sobre este temperamento, con estas ideas, nos dió Mario de la Cueva, a muchos de nosotros, nuestras primeras armas intelectuales. Decidió celebrar con honor y juventud el IV Centenario de la Facultad de Derecho que entonces dirigía. En el concurso de ensayos que organizó, muchos de nosotros pudimos decir y publicar por primera vez lo que pensábamos de nuestro país y del mundo. Nos dios una revista, *Medio Siglo*, que nombró, situó y proyectó a nuestra generación. Nuestra generación: Víctor Flores Olea, Porfirio Muñoz Ledo, Salvador Bermúdez, Sergio Pitol, Xavier Wimer, Enrique Gonzáles Pedrero, Genaro Vázquez, Arturo González Cosío, Salvador Elizondo, Marco Antonio Montes de Oca.

Mario de la Cueva, en su inteligencia que era, como escribió Gorostiza, "soledad en llamas", no sólo concibió: creó. Lo cierto es que él nos creó a nosotros. Mostraba un orgullo enorme, una verdadera emoción, ante el destino de algunos de esos alumnos que se convirtieron en sus amigos de toda la vida. Ese orgullo nunca será comparable al que todos y cada uno de nosotros sentimos por el maestro que lo fue constante, dentro y fuera del aula, antes y después de los años de universidad. Quizás su orgullo en algunos de nosotros no sea justificado. Lo cierto es que nosotros podemos, para siempre, sentirnos orgullosos de Mario de la Cueva.

Yo salí de la escuela de San Ildefonso sabiendo mejor quién era y qué quería, gracias a Mario de la Cueva; gracias, también, a la generación de amigos nutrida por la soledad, la inteligencia, la disciplina y el fervor de justicia de Mario de la Cueva. Ahora que el gran maestro y jurista mexicano, el constitucionalista, el internacionalista, el director de la Facultad de Derecho de la UNAM, el autor del *Derecho Mexicano del Trabajo*, el delegado a Bogotá, el articulista disidente, ha muerto, digo lo que le debo y lo que aun me falta por pagarle.

Emiliano González

LA MUERTE DE VICKY M. DOODLE:

PROYECTADO EN VIEJOS CINEMATOGRAFOS, TAMBIEN LLAMADO FILM DE HORROR POUR LE SOLEIL Y TATUAJES EN UN CUERPO DORADO

Niñas doradas montan bicicletas azules, bajo los mangos: pedalean hacia el gimnasio. Vicky M. Doodle lleva un buen rato ocupando una mesa redonda en *El farolito*, bar situado junto a la playa de arenas blancas, donde sombras triangulares se tiñen de violeta cada vez que el viento agita los toldos. Por los rayos de sol que se cuelan a través de las vigas bajan motas de polvo: una pastilla venenosa disolviéndose con lentitud en aéreos tubos de ensayo. Las palmas cocoteras impresas en el menú del bar caricaturizan a las que Miss Doodle puede ver todos los días al subir las persianas del cuarto # 16. Vicky pide un vodka-tonic, abre una libreta verde y escribe: "La tropa de venecianas deportivas no volverá a pasar sino en tres o cuatro horas. ¿Qué hacer, mientras...?"

Piensa. Luego anota: "Voy a cortarme el cuello." Pero tacha y encima pone: "Voy a beber un vodka-tonic."

El sol derrite los hielos en el fondo del vaso: han pasado tres o cuatro horas. El mesero resuelve un crucigrama, en las tinieblas.

* * * *

Una pirámide resplandece (gris y plata) en el fondo de la alberca. Tres jovencitas desnudas, con visores y tanques de oxígeno, hieren a navajazos la superficie engañosamente metálica de la figura: mana sangre, o pintura roja, que poco a poco tiñe las aguas frías. Los reflectores ubicados en los rincones del jardín se apagan de repente; los grillos enmudecen. Sólo persiste la cálida fragancia del huele-de-noche.

Tres siluetas *que ya no son humanas* depositan en la alfombra de pasto sus equipos de buceo.

* * * *

Sobre un taburete de bambú alguien olvidó el último ejemplar de la *Neon City Underground Gazette*. Vicky se levanta, lo toma, vuelve a sentarse y hojea el periódico, leyendo sin fijar la atención. De pronto sus ojos se detienen en el título de un film espectral que proyectan siempre en los viejos cinematógrafos: *La Gran Tarántula*. Esa tarde lo exhiben en el Matrix, templo griego a mitad de los riscos del Sur, en cuyos interiores de terciopelo rojo se aglomeran horribles estatuas neoclásicas de yeso. Cuando le llevan el vodka-tonic, Vicky declina la posibilidad de matar el tiempo con un film terrorífico hundida en un asiento fofo, sin aire acondicionado... ¿Tomar el autobús a unas cuadras, recorrer todo el puerto, bajar en la terminal y subir una larga escalinata para comprar el boleto?... "En otra ocasión", decreta Vicky, mientras agota medio vaso con tres chupadas al popote.

* * * *

Arenas movedizas tragándose un cadillac rojo...

* * * *

Vicky abre *The Neon City Underground Gazette* pero no puede concentrarse en los artículos sobre pornografía que ofrece la revista: le interesa más el tránsito voluptuoso de las niñas en sus vehículos, bajo la sombra espiritual de los mangos. En el café ya no queda nadie. Vicky se peina, reflejándose en un espejito redondo. El mesero resuelve un crucigrama, en las tinieblas. M-U-E-R-T-A.

Vicky, desde el balcón del cuarto # 16, saluda a un barco que pasa entre arrecifes de plata. El gesto ha sido inevitable. Vicky se acuesta a leer en un rincón de la terraza.

...último vagón de una locomotora abandonada enmedio de la selva amazónica...

Barrio de Mala Muerte (Amsterdam, 1990)

Tina, disfrazada de viejo pervertido, revisa desquiciantes ejemplares de BIZARRE SEX COMIX. De esas familiarísimas sátiras macabras no puede sacar nada nuevo y pasa, bajo la mirada de un Mesmer asesino, a los sótanos de la Sex Shop. Hay películas de jóvenes negras devorando falos blancos y de blancos de rostro caballar montando niños negros. Un aborto libidinoso, pesadillesco e indescriptible, sin forma animal ni humana, interrumpe las delectaciones morosas de Tina. En sus manos hay una suerte de revista sin título, con especies de hojas ocupadas por dibujos, cuya portada muestra una rosa llena de espinas. Tina quiere aferrarse a esa portada porque sus ojos ven, sin querer ver, *algo:* la realidad titubea, retrocede, huye ante el dibujo número 34. Con un vértigo nunca antes experimentado (y eso a pesar de la cicatriz en su mejilla izquierda —*souvenir* de una riña con una "paloma"— y de todos sus tatuajes), Tina pasa del dibujo 34 al dibujo 15, con la esperanza de mitigar un poco el olor de la mierda. En el dibujo 15 Tina puede ver cómo una mujer corpulenta da, con un atizador de cuero, un golpe mortal a una verga gigantesca y erecta. El autor —o la autora— del dibujo ha procurado mezclar, en las facciones del personaje masculino, el dolor absoluto con... ¿el placer?... pero... ¿con *qué* placer?... La escena es insoportable, aun dibujada. La revista de pronto le pesa, de pronto cae de sus manos tibias con hoyuelos. La revista cae (toneladas de horror) hasta el fondo del inconsciente de Tina y desaparece bajo las aguas más pantanosas de su cerebro. Se le ha olvidado: la amnesia es una de las últimas defensas de Tina, fuera de sus puños de adolescente, de su boxer tiñoso, de sus uñas largas de cocainómana.

Muchos años después ("Estas niñas-escándalo no crecen. Acaba de pasar la misma delincuente que hace cinco años me robó el bolso y me acuchilló el brazo aquí...", dice con horror una anciana que pasea a un balmarán por el Parque

Luxembourg) un coleccionista de Zurich le encargaría a Tina el dibujo número 34 de su colección. "He oído de tus *filthy drawings*", le dice el suizo bajo los almendros y el sol tropical de París, "y me interesan mucho. Pago bien. He logrado reunir ya 33 fantasías a pluma, lápiz y veneno. Sus autoras han sido chiquillas como tú. Dame la número 34 por dos mil francos..."

"No me gusta el número, pero... ¿qué quiere que le dibuje?"

El coleccionista pide a Tina que se le acerque, más y más. Tina, con desconfianza, coloca su oreja de ninfula en los labios amoratados del suizo. Este le susurra, muy serio, diez o doce palabras. Tina lo mira con fascinación, con disgusto, con náusea. Se levanta de la banca verde y metálica y baja las escaleras. Libre de la vista del coleccionista, se lleva las manos a los ojos y llora. "Era el hombre... el mismo hombre de la Sex Shop aquella. Pero no puedo... no puedo recordar lo que acaba de decirme..."

Tina se pierde bajo las frondas.

Un tatuaje de calavera va surgiendo poco a poco en la nalga izquierda de Vicky, sin que ella se percate.

Londres

Una rubia me muestra las piernas en Hyde Park.

Los cisnes se disputan las migas envenenadas que arrojan los niños-lobo.

Tres horas después el jazz ilumina las calles, un borracho besa la frente de una estatua de Peter Pan... Los autobuses rojos de llenan de *frotteurs*. En la Tate Gallery hay viajeros en ácido comiendo sandwiches.

Picadilly Circus es la parada última.

En Chelsea

Hablo con la pelirroja en una hamburguesería.

Las meseras anudan un lazo rojo en el pene de un rock-and-roller.

Los gabinetes de tatuajes abren sus puertas a niñas de trece años que lamen paletas amarillas.

La pelirroja y yo entramos en una *boutique* para comprar los boletos del concierto de SHIT SOUP.

El sol borra los cristales y traza figuras geométricas en los rostros delgados e inhumanos de las dependientas.

Aventura

La vi por primera vez en papel satinado: fotografía turística: una revista pudriéndose entre mis manos.

No obtuve nada de la rubia elegante sentada frente a mí en la pizzería.

Recorro las calles sucias de Amsterdam en busca del Stardust. Baby Lon es sólo el recuerdo de unos *blue-jeans* colgando en la pared de un baño en una azotea londinense /yo tomaba fotografías/

Las putas holandesas: tras los cristales verdes, en rombos perfectamente silenciosos, las putas aguardan.

De la aventura sobrevivió: un pañuelo con adornos cursis, vómito sobre la pared blanca, un billete de autobús con tres agujeros.

Una revista pudriéndose entre mis manos.

Y la rubia, cuando es abordada por El Escritor en una calle de Amsterdam:

"*Too late, baby. Not at this moment, no...*"

Peep show (1998)

Exhiben al marinero.

El marinero es ciego, un hombre fuerte que destroza palomas con sus manos de hierro.

Las pandilleritas de pelo verde al rape miran al marinero lamer suelas de zapatos femeninos. Tacones de aguja.

Neón verde empapa al marinero, que recibe en pleno rostro florines de metal.

Las horas pasan, verdes, en el interior de su caja.

Las pandilleritas miran morir al marinero cada noche, ciego y fuerte.

¿Quisieran entrar a redimirlo?

Luz apagada: sin esperanzas.

¿Quisieran entrar a masturbarlo?

Luz encendida: sin esperanzas.

El marinero no puede mirar al ojo que lo mira por el minúsculo agujero practicado en la puerta de cartón.

¡Mata palomas!

¡Lame zapatos!

Cementerios de automóviles en la bruma. La carretera fluye, sonora, bajo neón amarillo. Desiertos a ambos lados.

Hacia 1920 el Hotel parecía un templo a religiones olvidadas: entre las jacarandas, gatos fantasmagóricos abrían los ojos, iguanas verdes se deslizaban por las grietas de la piscina vacía, una máquina de escribir oxidada tecleaba en el silencio.

En 1930, una vieja comerciante en joyas lo renovó: hizo pintar de blanco las paredes, tapizó baños, llenó de agua las albercas, embelleció el bar.

En 1954, un tal Frank Troppmann añadió los pocos elementos que faltaban: un teatro para representaciones de Gran Guiñol, una hamburguesería, un estacionamiento, un jardín lleno de cascadas y pavorreales, aire acondicionado para sustituir ventiladores ruidosos...

En 1980, Vicky M. Doodle rento el cuarto # 16.

Con un Bloody-Mary en la mano derecha, Vicky mira cómo se estaciona frente al bar una pareja de motociclistas franceses: tanto la niña como el joven están forrados de cuero negro muy fino, que alguna inglesita pandilleril tachoneó de insignias: águilas de plata, cruces gamadas, lingams y yonis. Vicky no entiende cómo alguien puede seguir vistiéndose de cuero en regiones tropicales, fiel al uniforme como un soldado alemán en el Norte de Africa (rumor de viejos tanques verdes inscribiendo una ruta de muerte por el desierto). Los motociclistas han entrado en la tienda de *souvenirs* para comprar bufandas. "Absurdo", piensa Vicky. Los motociclistas hacen girar la puerta del bar, con los cuellos envueltos en bufandas. En la barra apoyados, piden vodkas-tonic, mirando lánguidamente los carteles que anuncian corridas de toros. Un olor a pescado frito reina. La sinfonola comienza a funcionar. Vicky M. Doodle mata un mosco de un golpe en su hombro izquierdo. Los motociclistas vuelven la cabeza. Vicky M. Doodle aúlla de horror.

****

A lo largo de su historia, el hotel ha procurado satisfacer, más que las necesidades, los sueños —y las pesadillas— de sus huéspedes.

****

La muerte de Vicky M. Doodle no es sino la llegada de la noche: Victoria M. Doodle asiste a una gran fiesta en una terraza frente al mar.

****

En un rectángulo blanco se proyectan los resplandores de la alberca. Sobre el rectángulo imprimieron la palabra M-U-E-R-T-A.

****

Orquídeas violeta claro brotan de súbito entre dos carnosas ramas de un árbol de jacaranda.

****

El viento que recorre las frondas: música triste del agobio en las hojas, oh verano infinito: la escritura del aire sobre la escritura del agua: rumor contra rumor. El mismo verano, impreso en el bikini húmedo de Vicky. Garrapateo a la sombra de los plátanos: Vicky llena la hoja en blanco. La pluma, falo de plata, va derramando su esperma verde en el cuerpo virgen de la libreta. ¿Y qué texto engendra su laborioso amor? Un *script* para una película de horror basada en la leyenda de una banda de motociclistas que exhiben una gran tarántula en los pueblos del Oeste de los Estados Unidos...

****

El sol se vuelve negro. ¿Es el sol o la entrada de un túnel?

Y sus irradiaciones, ¿no son como las paredes de una gruta circular?... Vicky se sirve, nerviosa, otro vodka-tonic. Esa sensación de estar "bajo techo", aun en lugares abiertos, la inquieta mucho. Es como si al desplazarse transportara una cárcel, o como si tratara de huir siempre de dominios cuyas fronteras fueran alejándose al avanzar ella. Pero el sudor que humedece la toalla bajo sus nalgas es producto de los rayos de un verdadero sol y ella, Vicky, es realmente ella, Vicky: libre, no prisionera. Por otro lado, si un hotel puede ser una cárcel y sus vacaciones el transcurso de una condena, el sólo hecho de haber ella elegido lugar y tiempo hace menos angustioso el asunto.

****

Vicky sube las escaleras de caracol y, llegando al balcón, me encuentra sentado frente a una botella de vino negro y dos copas rectangulares. Lotos blancos decoran el mantel. Un jardín de cactáceas retorcidas, casi monstruosas, florece junto a la piscina transparente y helada. Luego una escalinata de mármol y las arenas azules de una playa infinita: sulfato de cobre resplandeciendo bajo la consistencia verde y oleosa del mar, a su vez intacta bajo el azul cielo del cielo. Restos de altares blancos en los arrecifes, habitados por gaviotas: ruinas clásicas manchadas de excremento y, entre las columnas y los bustos de Pan, rostros famélicos de sirenas adolescentes. Un avión de guerra nazi, con los motores averiados y el tanque de combustible en llamas, desciende silenciosamente y es tragado por las olas. Abro una cajita circular etiquetada SELECTED DROPS y escojo un dulce amarillo. Lo introduzco (esferita de piña) en la boca sonriente de Vicky, a mi lado con sus anteojos en forma de corazón y sus pecas de colegiala, que vuelven lúbrica la punta de su nariz respingada. Calza unas sandalias japonesas de plástico. Su bikini blanco ha ido reduciéndose peligrosamente desde la primera zambullida (una noche antes) y amenaza con desaparecer del todo en la segunda. Tiemblo de goce al pensar que eso ocurrirá en poco tiempo, cuando agotemos nuestros cigarros y nuestras copas. "Estos nuevos productos son realmente de consumo", divaga Vicky, refiriéndose al bikini. "Es una suerte", digo sin pasión, a causa de un súbito bochorno solar. "¿No quieres crema?", pregunta Vicky. Niego con la cabeza. "Estoy engrasado globalmente", aseguro. Vicky saca de su bolsa una cassetera y oprime un botón. El programa se inicia a mitad de *Maggie May*, de modo que Vicky hace retroceder la cinta. Guitarra medieval...

"¿Tienes sueño?"

****

Amsterdam

Las adolescentes se convierten en lobas a las doce de la noche y en las chamarras negras resplandecen águilas de plata.

Neón rosáceo.

Tatuajes en la frente de Baby Lon, que tomó el Harmónica Zoog para llegar al infierno.

Muy lejos, el sol con sus maravillas.

1978, dicen los periódicos que hay apilados en las esquinas.

Baby Lon sonríe, bebiendo su leche malteada: "Con escritura desmantelaremos la ciudad de los adictos, y al sustituirla por una utopía contemporánea, el Maligno vendrá sin remilgos a pasar sus vacaciones..."

Ahora, un hombre negro afila su navaja en el pavimento, frente al hotel azul.

* * * *

"*Dandies* de rostro pálido y aristócratas cadavéricos, niñas castas como lirios, rameras que bajo los afeites y el *khol* pretenden ocultar ojeras de eterómana, dando el aspecto de momias enjoyadas, han venido a pasar la mañana de verano en la iglesia, como si todo el Moulin Rouge hubiera abandonado una orgía languidesciente para oír misa, o como si un sonambulista hubiese reunido, con promesas irresistibles, a los noctámbulos de los barrios elegantes en un recinto funeral donde humearan inciensos litúrgicos. El sermón del padre, lento y cadencioso, adquiere por momentos un son de letanía. Llama *fantasmas* a las mujeres y a los hombres *espejos*. Un Cristo de carnes leprosas ríe de sus llagas en un nicho anaranjado. Parece una imitación de Grunewald ejecutada por un pintor sifilítico. ¡Oh, razas latinas! ¡Oh esplendor de los cirios frente al dorado chisporroteante y eléctrico de los ángeles bizantinos en las cúpulas! ¡Y las frases del padre, unas veces abriendo oquedades góticas en el espacio, y otras adquiriendo verdosidades húmedas, como de moho!..."

Vicky interrumpe la lectura de *El invernadero maldito* para prepararse un vodka-tonic.

****

Playa Oleosa, 1994

Sobre la arena azul, un picnic de colegialas, con el uniforme negro que los perversos aman. El chofer las mira desde el volante del autobús, limpiándose el sudor con la mano derecha y meneándosela con la izquierda. Piernas doradas montan imaginarias bicicletas en el aire. Calzones blancos, triángulos floreados, rajas apetitosas de quinceañera. Una niña de magníficas nalgas comienza a bailar, alzándose las faldas, un simulacro de danza clásica... El chofer eyacula.

Una rubia contempla maravillada la sangrienta puesta de sol, chupando un gajo de mandarina. El mar sucio rompe en los arrecifes artificiales... Una película de vellos suavísimos cubre las piernas doradas de la rubia. El viento perfumado los besa, los acaricia.

****

Vicky dora su culo todos los días, echada sobre una toalla verde, frente al mar. El culo de Vicky es una obra maestra de la redondez asesina. Provoca chorros inconvenientes en los autobuses repletos y en las grandes concentraciones y en las filas de las ferias (recuerda una noche en que un adolescente se le derramó ante la Casa del Horror). Vicky mira su culo en un espejo rectangular. "¡Cuántos orgasmos hay implícitos en esos dos globos tersos!", piensa con orgullo. Coloca sus manos en las rodillas: agachada, puede ver su culo en todo su esplendor. "¡Qué culo divino, Dios!", grita Vicky. Deambula por el cuarto, arreglando algo aquí, otra cosa allá, perseguida siempre por su culo sagrado. Vicky se asoma por la ventana y mira a la gente que, apiñada en una plataforma gigantesca entre las rocas, aguarda la llegada del Yate de los Sueños. Vicky no lo piensa dos veces: deja el cuarto, cruza el hotel y se pierde entre la multitud.

****

Aurora Paradise (niña-escándalo de bellas nalgas) me masturba con sus dedos rosados.

****

1980

Baby Lon tararea Sweet Little Sixteen a orillas del mar grisáceo de un antiguo pueblo marinero, en Holanda. Hojas de diario con extraños grabados románticos vuelan a su alrededor. El vapor de los barcos mercantes asciende, a lo lejos. Gaviotas monstruosas picotean conchas de aspecto alimenticio, hasta destrozarse el pico. Una pandilla de marineros de rostros bestiales bebe cerveza, ríe y clava dardos en la penumbra de un café-bar. Baby Lon piensa: "En el roof-garden de un viejo hotel unos hombres de negocios griegos rompen botellas de *Retsina* en cariátides moradas y agitan sus banderines militares, sin hacer caso de la niña egipcia que se retuerce, desnuda, bajo reflectores..."

Baby Lon tararea Sweet Little Sixteen mientras sube las escaleras interminables de un hospital fétido... Enfermeras delgadísimas y pintadas con exceso roncan sobre los escalones manchados de excremento.

Baby Lon pisa accidentalmente la mano de una, que se despierta, atrapa con rabia el pie de Baby Lon y lo muerde con sus dientes afilados. Baby Lon, al sentir esas agujas en su carne porosa, tiene un orgasmo.

****

El aviso (historia verdadera; relato de Mike el Tímido; 1959)

Eramos nueve, amigos y amigas, en un auto robado y excesivamente estrecho. A Tina le gustaba apretar el acelerador, y esa tarde de juerga no iba a ser una excepción: apenas salimos de Neon City, el auto empezó a aumentar de velocidad, a pesar de las protestas borrachas de Pretty Polly y de Baby Lon, y pronto volábamos por una carretera recta y vacía, en la que Tina confiaba y que yo no había recorrido nunca. Todos comenzamos a entonar himnos, como remedio contra los nervios. No recuerdo quién la vio primero, pero alguien nos tocó en los hombros a Pretty Polly y a mí. Volvimos las cabezas. Ahí, junto a la ventana, mirándonos, corría una mujer de largos cabellos rubios, *a la misma velocidad suicida del auto*, mirándonos con ansiedad... un rostro pálido...

Cesaron los cantos. La vimos todos, con horror y fascinación, todos menos Tina, que no quitaba los ojos de la carretera... Uno de los nuevos amigos le dijo: "¡Pára el auto! A ver si así se detiene ella..." Tina fue disminuyendo la velocidad y al fin el auto se detuvo. Abrimos las puertas y salimos. La mujer había desaparecido. El auto se había detenido justo al borde de un agujero mortal que Tina no habría podido evitar a la velocidad con que conducía. De no haber sido por aquella extraña mujer, hubiéramos pasado a ser nueve juveniles cadáveres.

Tina nunca nos creyó: dijo que la embriaguez nos había impedido ver la motocicleta que montaba la mujer, que no era posible que unas piernas humanas corrieran a esa velocidad, que a veces coinciden felizmente la casualidad y las alucinaciones colectivas...

Pero yo, que no era supersticioso, creo desde aquella tarde en los avisos premonitorios. Y aunque sigo robando libros, ya no me atrevo a robar autos.

****

La Doctora X (un demonio: escena expresionista)

La Doctora X podía liquidar a un muchacho en las letrinas manteniendo un silencio tan perfectamente religioso que nadie, de quienes orinaban o defecaban en los gabinetes contiguos, podía escuchar un sólo quejido. "¡Espectáculo exquisito!", piensa Pretty Polly al entrar, ganosa de aliviarse, en el reducido espacio del crimen. Ante sus ojos hay una guirnalda de vísceras rosadas por las que chorrea una sangre violeta. La cabeza de la víctima (un *hippie* de dieciocho años) ha sido colocada por la asesina en las aguas cristalinas del W.C., que van tiñéndose de rojo. La Doctora X ha cortado las piernas y las ha puesto, como un par de esquíes, apoyadas en la pared. Los brazos cuelgan enganchados a las dos perchas que hay en la puertecilla metálica. Pretty Polly toma la cabeza por los cabellos rubios, la hace rodar hasta un rincón, se baja los pantalones y se sienta a orinar. Luego de limpiarse, abre la puerta y sale de las letrinas. En un gabinete que sirve para guardar escobas se despoja de su disfraz de viejo pervertido y se uniforma de niña-escándalo.

Se sienta en una mesa y pide un café. Se lo traen. "A la salud de la heroica Doctora X, maga de la medicina", susurra y bebe.

****

Una mesera de nariz respingada, párpados azules y escote delicuescente sirve el café en tazas adornadas con swásticas. A su lado hay una niña de trece años vestida de monja. Con la mano izquierda sostiene un ramillete de azahares envuelto en papel de diario. Con la mano derecha levanta suavemente su hábito y descubre las piernas, forradas de nylon rojo, y los muslos de colegiala. Desliza sus dedos infantiles por la raja de seda. Las cortinas caen y descubren un paisaje marino con un castillo gótico al fondo y un sol que parece lámpara de interrogatorio. Por la alfombra verde han desperdigado rosas funerales. Un letrero sobre la cabeza rubia de la niña dice DEAD BABY en letras amarillas. El café está servido. La mesera deja las tazas humeantes y se pierde en la ciudad de utilería...

****

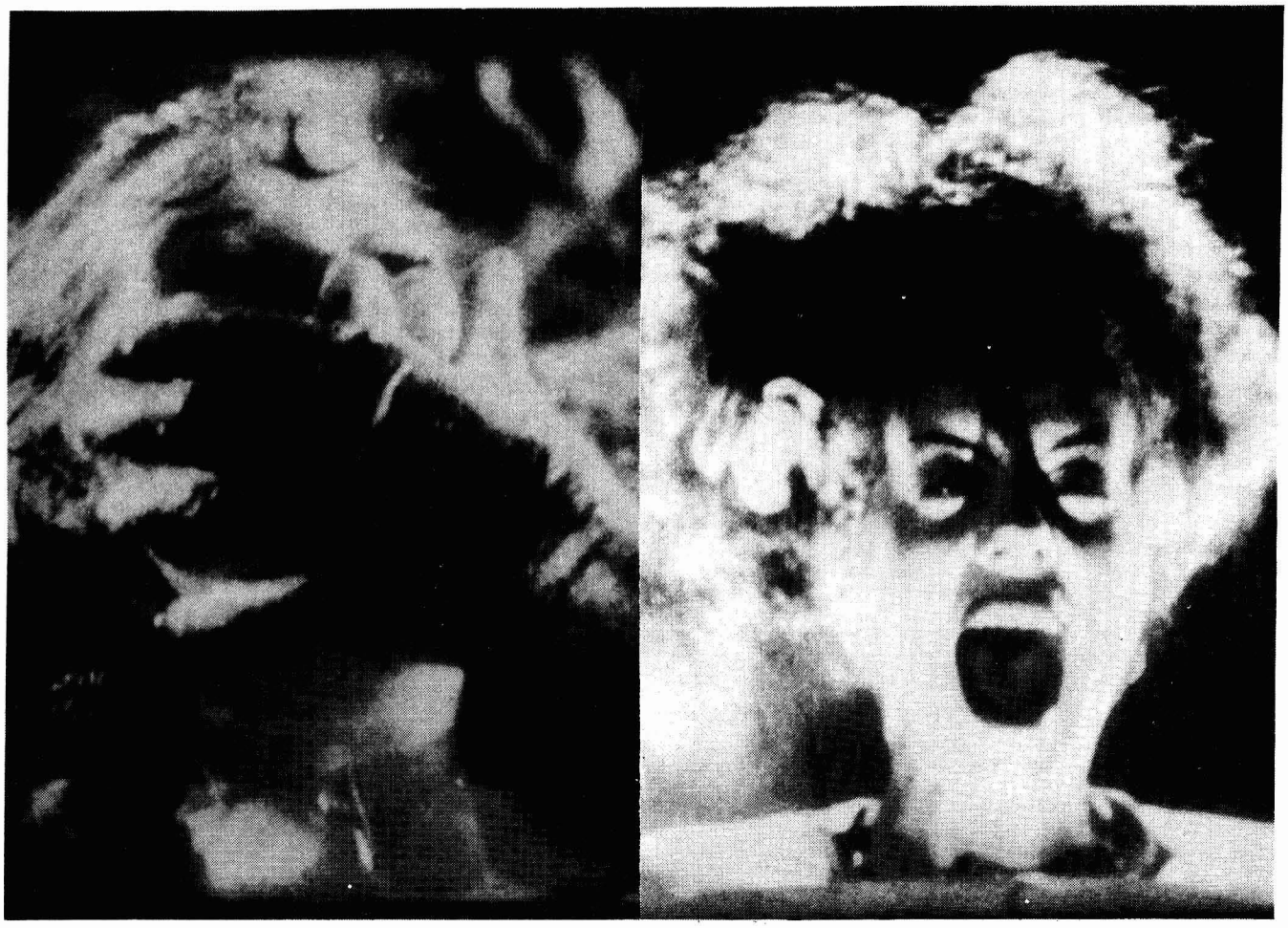
Por tubos de aire descienden motas de polvo: una enorme cápsula llena de corpúsculos amarillos disolviéndose en aguas que reflejan ramas de palmera. Las arenas, que tienen el color del sulfato de cobre, se recortan muy violentamente contra el verde olivo del mar: sustancia oleosa sobre rugosidades pétreas, aceite lamiendo rocas desmenuzadas: erosión milenaria de un verde sobre un azul... derrame de tinta en la primera hoja de un cuaderno sagrado.

****

Vicky, sudorosa, cruza las piernas doradas y se abanica con un abanico barato comprado en la tienda de *souvenirs*. En el abanico hay un torero y unas rosas rojas. Vicky deja el abanico sobre la mesa. La mesa es de lámina y, a juzgar por los vestigios de pintura roja y negra, sirvió alguna vez para anunciar un producto: cerveza... o gasolina. Vicky mete su cuaderno en la bolsa de paja que hay entre sus piernas. De nuevo toma el abanico y lo usa. Vuelve a dejarlo sobre la mesa cuando el mesero llega con su vodka-tonic. Hace un calor africano. El mesero ha dicho algo entre dientes. Vicky bebe lentamente.

****

"¡Si supieran que muchos de mis textos son sólo pretextos



para estampar ciertas palabras, ciertas frases *necesarias* que de pronto aparecen, injustificadas, en mi cabeza! ... Palabras sagradas, frases sagradas... Los textos han sido construídos a partir de esas frases (o imágenes que se dan simultáneos a las frases que las expresan) para *justificarlas*. Las frases forman textos, y los textos libros: es cosa de tiempo."

(Del CUADERNO DE APUNTES de Vicky M. Doodle)

****

Siempre quiso vivir en una casa blanca, de paredes blancas y de alfombra blanca, llena de muebles de mimbre, bien iluminada, con un gran balcón para desayunar frente al mar. ¡Y las plantas! La llenaría de geranios blancos, anaranjados, violeta claro; de verónicas, de esos cactos monstruosos llamados ágaves, de gomeros y hules, de helechos y de lirios amarillos, de bugambilias, de hortensias azules y rosadas, de guayabas, adelfas y tulipanes color carne, de "orejas de elefante" ... Plantaría un árbol de chabacano, de esos a los que les crece un musgo blanco y que dan hojas más delgadas que las del aguacate. Plantaría orquídeas, que a veces son como mariposas moteadas y a veces como exangües falos colgantes, multicolores (recuerda unas muy bellas, con manchas purpúreas sobre fondo blanco, que habían vampirizado casi por completo a un arbolito grisáceo).

Vicky ha dejado el bar y ocupa una silla de madera blanca despostillada, en las arenas blancas. De su bolsa de paja extrae una botella plástica de HAWAIIAN TROPIC: *Royal Tanning Blend (for the natural tan of the islands). Super rich: a rich blend of Nature's tanning and conditioning oils.* Un producto de Honolulu, Hawaii, que contine *mineral oil, coconut oil, cocoa butter, mink oil, avocado oil, aloe, lanolin, eucaliptus oil, fragrance, oils of Plumeria, Xuxui, Manako, Kwana, Mikana, Laili, Lilikoi. No sunscreens. To be used only by those with a good tan.*

En la etiqueta roja, un sol poniéndose y unas palmeras. Botella color jugo de manzana. Vicky se unta el aceite de coco sintiendo que celebra un rito infantil, una ceremonia de bautismo solar que amoldará su cuerpo al sueño del amado, en las configuraciones nocturnas del deseo.

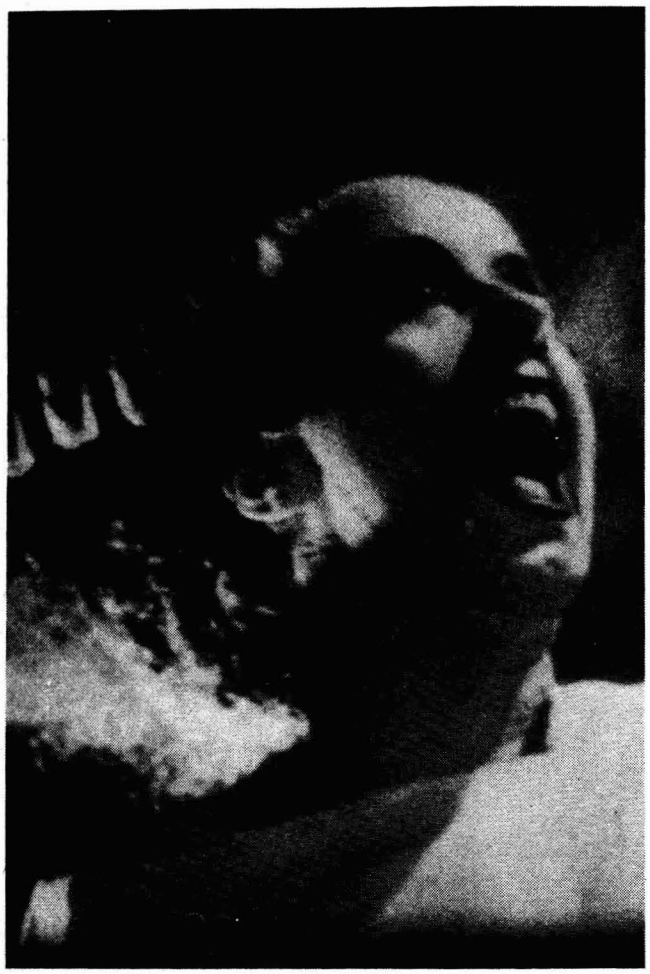
Vicky vuelve a pensar en su casa blanca. Se mecería en una hamaca azul, toda la mañana, fumando *hasch* en una pipa de marfil, como una reina olvidada de la Atlántida, sin otra compañía que los guacamayos y que los macacos en días verdes y blancos y marinos...

1990

****

La noche se cierne, como una gran tarántula, sobre la ciudad. Jardín con flores de neón...

Baby Lon abre la portezuela de su convertible rojo y una pierna dorada surge, seguida de una pierna plateada. Los tacones de Baby Lon despiertan ratas ocultas en los rincones, y se detienen frente a lo que parece ser una pila de desperdicios: un mendigo, un mendigo sonriente que silba cuando los ojos amarillentos de Baby Lon se clavan en los suyos. Baby Lon alza lentamente su falda negra y las sólidas piernas (oro suave, tersa plata) iluminan el rostro del mendigo. Entre los andrajos un pene color hollín asciende junto con la falda. Baby Lon se arrodilla (el mendigo gime), apresa la verga anhelante y húmeda con sus carnosos labios ana-



ranjados y chupa. Siete u ocho lengüetazos bastan para que el semen, hirviente, le llene la lengua voluptuosa y la linda nariz respingada. El mendigo sigue gimiendo cuando Baby Lon se levanta y regresa al auto. En la penumbra del asiento de atrás, el amante de Baby Lon (un gordo sudoroso y millonario) se masturba frenéticamente.

"Puedes eyacular", dice Baby Lon. "Me inundó la cara de Gloria".

La mano azulada y regordeta de su amante redobla los meneos y, pronto, un semen culpable y feliz le empapa los pantalones de terciopelo verde y la camisa de amarilla seda.

"Te amo", dice.

Baby Lon arranca el auto y se pierde, con su voluminoso amante, por calles vacías, desoladas, que van a dar al mar.

Son las tres de la mañana.

"En las aguas fangosas de ciertos canales, que exhalaban miasmas pútridos de pantano indonesio, la imagen de la ciudad se depravaba en un reflejo infernal, mostrando el negativo de la fotografía, el rostro oculto que era el verdadero: una urbe maldita, como borroneada por ángeles dementes en una cartulina rugosa: una metrópolis de sueños espantosos, inmóvil y atroz, aguardándome en el fondo de aquellas aguas densas y muertas. Probar de aquellas aguas habría sido como beber el veneno del olvido, una pócima de silencio hecha con esencia de adormideras y de amapolas.

De pronto, vi algo que se movía en el fondo de aquellas aguas; uno de los habitantes de la ciudad sumergida se animaba, cobraba una vida horrible ante mis ojos encantados por la delicuescencia de los verdes podridos y del sepia lodoso: una mujer cubierta por un velo negro, tal vez la hija del rey de Is... ¡Is!... la Sodoma feérica de las profundidades, la Atlántida condenada a la corrupción del agua negra y a los sueños eternos de Neptuno..."

Vicky interrumpe la lectura de *El invernadero maldito* para beber la bebida fatal. Sus labios tiemblan al contacto de la copa de ónix verde.

***

Vicky llega a la playa, se instala en su silla y abre el *pocket-book*: una expedición terrestre se pierde en las arenas azules de un planeta desconocido, hallando a su paso tan sólo ruinas de imperios: así, el "monólogo interior" de Vicky va perdiéndose en la monotonía de contemplar vestigios del pasado...

***

"Vicky M. Doodle es como una ondina pelirroja", piensa el Escritor al besarla en la mejilla.

"Dentro de un instante pasarán siete lindas muchachas venecianas, en bicicleta", le dice Vicky.

El Escritor sonríe. El mesero les pregunta qué desean tomar. Anota: M-U-E-R-T-A dos o tres veces, fingiendo anotar: "un vodka-tonic / una cerveza oscura / limones"

"Tengo el manuscrito en el cuarto", dice el Escritor. Unas risas alegres y adolescentes le hacen volver la cabeza. Las siete muchachas bronceadas y rubias pasan con lentitud, en sus bicicletas. El sol arranca fulgores irreales de sus cabelleras doradas.

El Escritor piensa: "He soñado esto alguna vez. No a las muchachas pero sí a Vicky, la cita en el bar de un hotel costero... ¿qué demonios significará eso?"

Vicky se abanica con un abanico de papel. En silencio, el Escritor y Vicky se miran, deseándose.

"¿Sigue usted escribiendo historias de pesadilla?", pregunta de repente Vicky.

"No. Trato de soñar..."

Un estruendo siniestro. Dos motocicletas se aproximan por la misma calle serena de las muchachas.

"Otra vez", murmura el Escritor.

"¿Qué dijo usted?..."

"Otra vez. No...no..."

El escritor estruja la rodilla derecha de Vicky, babeándole la amplia falda floreada.

"¿Se siente usted mal?..."

Los motociclistas se detienen frente al bar. Se quitan los cascos y los lentes oscuros y se dirigen hacia la mesa de Vicky y del Escritor. Vicky comprueba con espanto que los rostros de los motociclistas *son idénticos al rostro del Escritor*, a pesar de que uno es hombre y el otro mujer. Vicky se levanta y al retroceder choca con el mesero, que deja caer la bandeja. Estrépito de vidrios rotos. El Escritor ha desaparecido. Los motociclistas ocupan los asientos de Vicky y del Escritor. Vicky tiembla cuando el mesero, solícito, pregunta a los motociclistas qué desean y éstos responden: "Un cuerpo. Sangre. Un cuerpo..."

El paisaje tiembla también y Vicky se desmaya.

Cuando despierta está sentada frente al motociclista hombre. Junto a su mano derecha hay un vodka-tonic. Está vestida de cuero negro. El hombre bebe cerveza. Las motocicletas los aguardan al otro lado de la calle.

"Quisiera vomitar por toda la eternidad..."

"¡Bebe tu vodka!", ordena el hombre.

El viento arrastra por la calle una revista pornográfica... un manuscrito ...

Homero Aridjis

HOW POOR A THING IS A MAN

Nací en la Calle Pobreza
esquina con Injusticia

mis padres fueron Dignidad
y Mañana Tal Vez

siempre en la puerta del palacio
de la señora Rectitud

desde muy joven aprendí
a comer aire

y a apreciar lo Invisible
en la escuela de la Privación

Un día de lluvia
porque estaba allí

mojé mi puñal
en el pecho de un general

y pasé veinte años
en la casa de la Realidad

Ahora soy libre
para correr las calles

de Nuestra Señora la Ciudad
acompañado de Desgracia y Vejez

Juan García Ponce

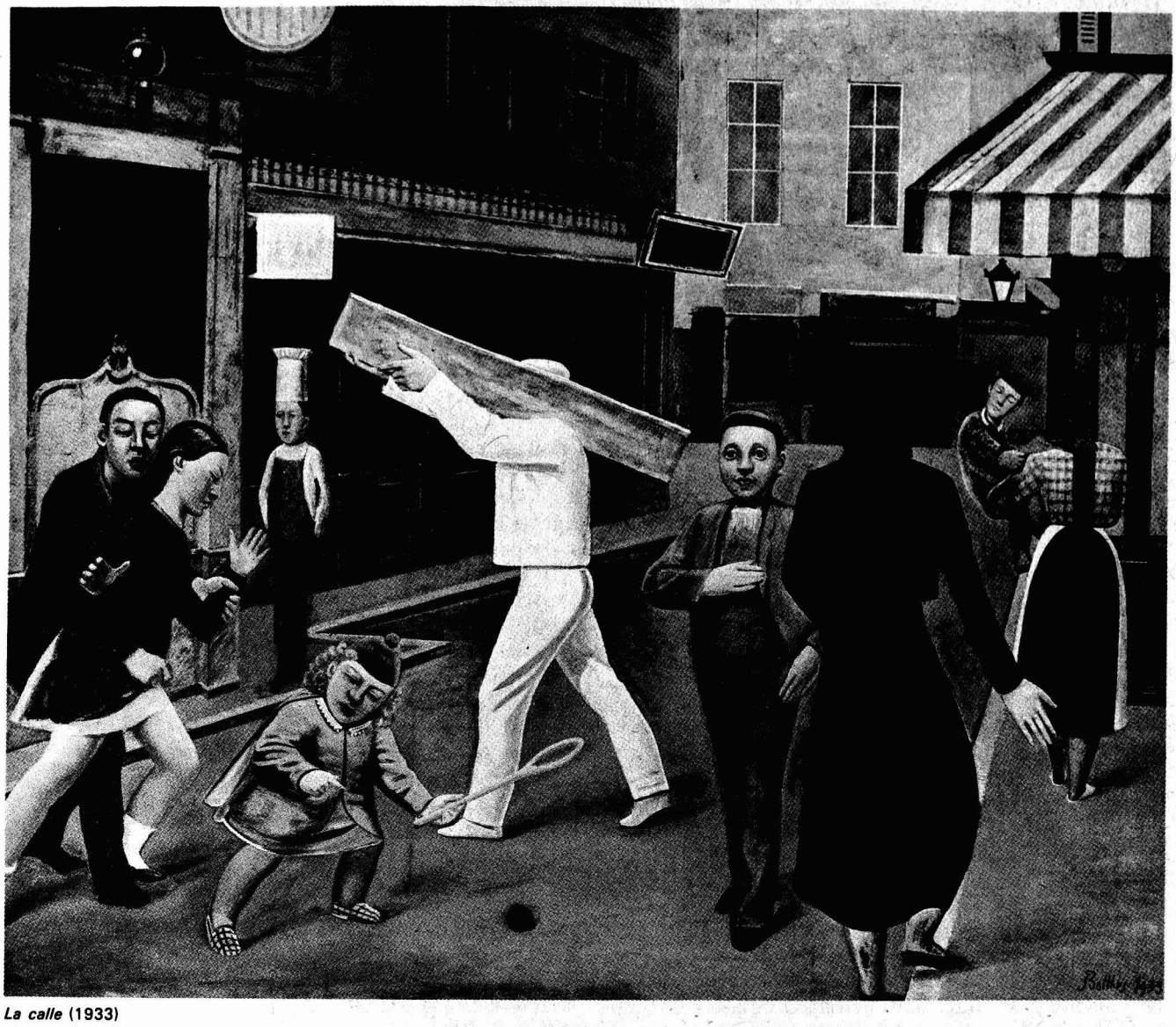
UNA LECTURA PSEUDOGNOSTICA DE LA PINTURA DE BALTHUS

También para los dioses el triunfo entre los humanos es indispensable. No tenemos que repasar toda la historia de las religiones —tarea fascinante pero imposible para un mero aficionado a los misterios divinos. Sirvámonos tan sólo de algunos ejemplos más o menos inmediatos para nosotros tanto cultural como históricamente. Zeus y su ronda de doce dioses y diosas, tan dados a darse a conocer por los hombres reflejándose en ellos al imitar sus actos menos recomendables para subrayar su impasibilidad divina, contaron con Homero y con Hesíodo, con los simulacros que les daban una apariencia a través de la escultura y la pintura, con la poesía lírica y la literatura trágica y hasta con la invención del pensamiento abstracto que estuvo cerca de matarlos pero no lo logró por completo y permitió su sobrevivencia hasta el grado de hacerlos necesarios al Imperio Romano con sus nombres latinizados llevando a Virgilio a repetir a Homero al escribir *La Eneida* para mayor gloria del imperio y permitiendo que Cicerón repasara desde Tales hasta Zenón y Epicuro para hacer posible su *Sobre la Naturaleza de los Dioses*. De la suerte del Dios único del Antiguo Testamento todos somos testigos por medio de la malabarística asimilación que permitió su continuidad en el Nuevo Testamento, cuando el Dios Padre de la justicia se unió con el Dios Hijo del amor convenientemente enlazados por obra y gracia del Espíritu Santo. Ese dios cuenta para afirmar su unidad trina no sólo con la Biblia sino también con las variaciones de los Evangelistas, con el terrorismo de San Pablo, con los furibundos creadores de la patrística que con tanta dedicación, habilidad y paciencia corona San Agustín, capaz ya de establecer los precisos límites de una *Ciudad de Dios* y, antes de caer en las diversificaciones reformistas, con el prodigioso edificio de la filosofía escolástica que tanto contribuyó a levantar Aristóteles. En cambio, en su libro sobre *Los misterios de Mitra*, Franz Cumont se conduele de que el mitraismo, esa religión que en los años finales del paganismo floreció en casi todo el Imperio Romano, que llegó a ser favorecida hasta por distinguidos ciudadanos en la misma Roma además de por los rudos soldados que servían en las más distantes guarniciones de las dilatadas fronteras del imperio, desde el Danubio hasta las ciudades mediterráneas de Africa, y cuyo culto, habiéndose infiltrado por el peligroso contacto con las distintas tendencias espiritualistas del Asia Menor, se mantuvo incluso durante los primeros siglos de la verdadera fe hasta el grado de que el mismo San Agustín es sospechoso de haber sido uno de sus adeptos durante sus años de duda, cuando había perdido ya la confianza en los corruptos dioses paganos, y que con un ligero movimiento de la rueda de la fortuna pudo haberse convertido en la religión oficial del Imperio Romano, con lo cual ocuparía el lugar que tiene el cristianismo en la cultura de Occidente, por esa mera desviación de los azares de la historia nos sea casi totalmente desconocido ahora y a pesar de que se cuenta con algunas bases para suponer que el cristianismo heredó de ella gran parte de su incipiente liturgia, no tengamos del sugestivo culto solar de Mitra más que unos cuantos datos inciertos y las dispersas huellas arqueológicas de los hermosos frisos que reproducen la fascinante imagen del Tauróctonous Mitra en el momento en que le clava el puñal en el cuello al toro y en vez de sangre de la herida brotan las fecundantes espigas de trigo que evocan un poderoso mito perdido en la oscura noche de la historia.

Por un motivo semejante, en su tratado sobre *La religión* —¿o las religiones?— *gnóstica*, Hans Jonas se lamenta de que las múltiples sectas heréticas que infestaron con sus pestilentes atrocidades Alejandría, Antioquía, Roma y todas las grandes ciudades, incluyendo la misma Atenas, durante los primeros siglos de nuestra fe, no hayan contado con ningún Dante, Milton, Miguel Angel, para ilustrar sus vertiginosas teogonías antes de ser refutados y arrasados por la furia persecutoria de Irineo, Tertuliano, Orígenes, Clemente de Alejandría y hasta el mismo Plotino, ya que si bien este último permaneció un tanto solitario en su empecinada fidelidad al platonismo, los primeros contaban con la fuerza de una religión democrática que ofrecía la salvación a todos y había alcanzado el apoyo oficial para enfrentar con su poder a los orgullosos elitistas que, con insoportable vanidad, pretendían que el conocimiento, la gnosis, la salvación por medio de ese conocimiento secreto, sólo podía ser alcanzado por unos cuantos elegidos, con el resultado de que, hasta el muy reciente descubrimiento de la transcripción cóptica de varios "evangelios" gnósticos que forman la llamada Biblioteca de Nag Hammadi, sólo contábamos con los fragmentos que citaban sus errores en los escritos de los fiscales que se encargaron de exterminarlos, ¿por completo?, para saber en que consistía ese conocimiento secreto que alimenta a las distintas sectas gnósticas.

Es cierto. El cristianismo, que parece entrar a su ocaso, hasta el grado de que algún tronante profeta del siglo XIX se ha atrevido a anunciar que "Dios ha muerto", tuvo tiempo de contar con un Dante, un Milton, un Miguel Angel, ha sido capaz de llegar hasta nosotros a través de los sentidos por medio de la poesía, la pintura, la música, la escultura, la arquitectura. Hay un glorioso mundo cristiano que, más allá de la vida o la muerte de su dios, de su permanencia o su desaparición, llega y seguirá llegando hasta nosotros mediante el deslumbrante testimonio que forman la Catedral de Chartres o la pintura flamenca, los versos de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León o *La Pasión según San Mateo* de Bach.

En cambio, Hans Jonas tiene razón: la religión o las religiones gnósticas jamás contarán con tan convincentes apoyos. Sin embargo, a través de una poco recomendable admi-



La calle (1933)

ración por los vestigios de las vertiginosas invenciones mítico-teológicas de tantos heresiarcas gnósticos, siempre me he preguntado si, aparte de una sobrevivencia subterránea, que sale de pronto a la superficie en manifestaciones como la de la secta de los bogomiles, que resucitó muchas de las creencias gnósticas en el siglo IX en Bulgaria, o la de los cátaros, que infestaron el sur de Francia y parte de España en los siglos XII y XIII, las herejías gnósticas no han dejado de contar con ocultos seguidores en el mundo del arte. El intachable Dante coloca nada menos que junto a Santo Tomás a Siger de Bravante en el reparto de premios y castigos que forman *La Divina Comedia* y Siger, en su época, fue acusado de una obstinada propensión a sostener teorías cátaras. ¿Tenemos derecho por esto a suponer que tal vez Dante no es totalmente ortodoxo sino que adolecía de ciertas tendencias desviacionistas? Después de todo, como nos lo recuerda Borges, Dante profesó una idolátrica adoración por Beatriz. Cuando Virgilio lo abandona en las puertas del paraíso, es Beatriz la que lo conduce hasta la Suprema Visión y esto no puede dejar de hacernos pensar en la Elena, madre de los ángeles. prostituida por ellos que se enamoran idolátricamente también de su figura, y que, en la teogonía gnóstica que relata su historia, reencarna como Elena de Troya para provocar la conocida contienda que cantó Homero y convertirse, finalmente, en la compañera de Simón el Mago, quien la encuentra en un lupanar, e "inventa" toda esta fábula para explicar la dispersión del alma original en el hombre, alma que sería redimida y liberada de su prisión por la gnosis que él propone.

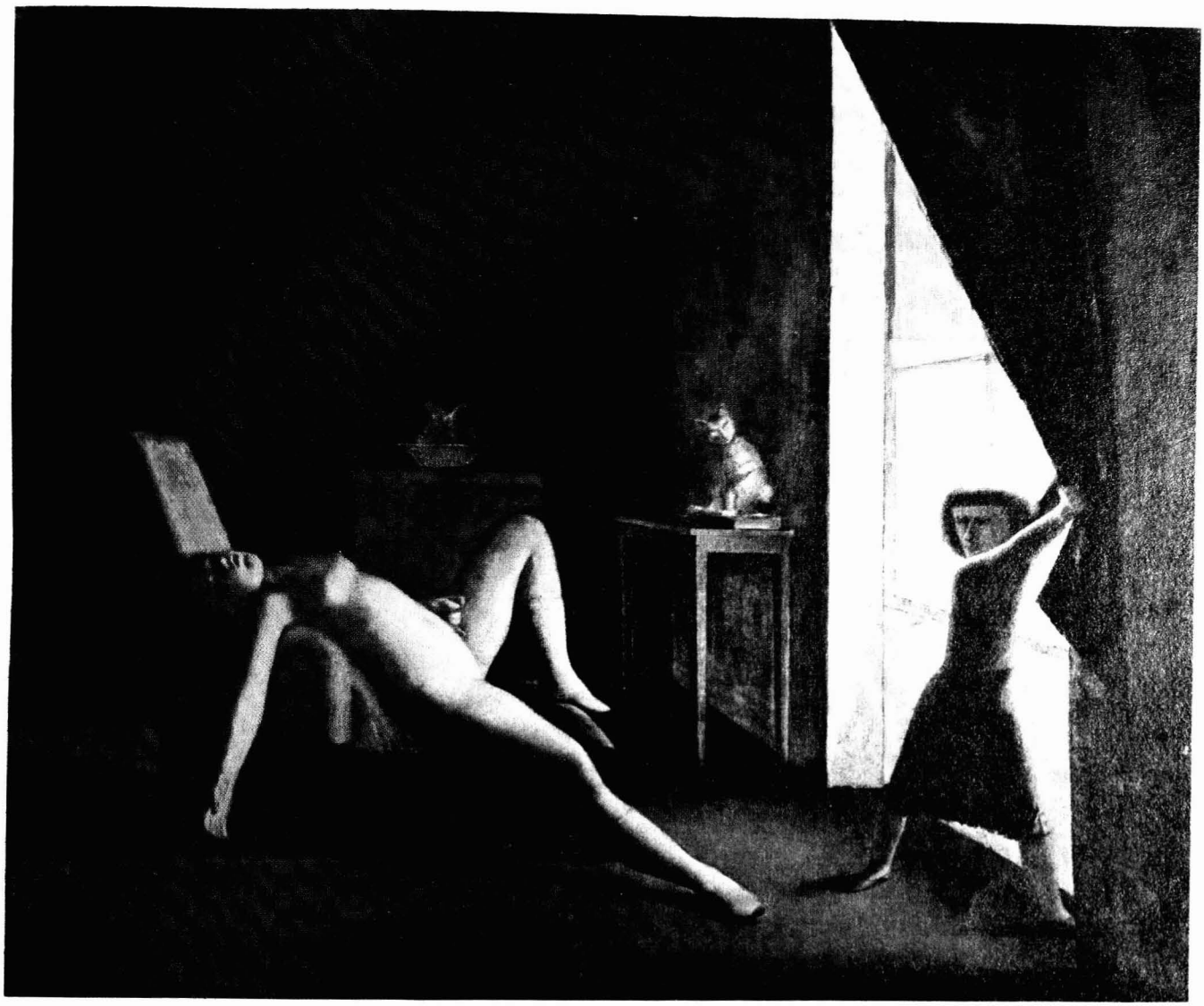
Sospecho, con muy vagos fundamentos fuera de la incesante multiplicación de prodigios en sus cuadros y la combinación en ellos de elementos ascendentes y descendentes, además de un gran deseo de caer en el error, que Hieronymus Bosch, de cuya excéntrica vida aislado siempre en castillos solitarios tenemos tan pocos datos, perteneció a otra de estas sectas secretas. ¿La de los adamitas, como supone Norman Brown? Y no puedo ver *La expulsión del paraíso* de Giovanni di Paolo sin sentir una profunda conmoción herética ante la posibilidad de encontrarme frente a otro testimonio de alguna secreta tradición que se disimula y se mantiene oculta por medio de su propio hermetismo para ponerse a salvo de cualquier acusación de heterodoxia en una época en que las llamas de la hoguera inquisitorial estaban, como los boy-scouts de nuestro tiempo, "siempre listas a servir".

En el cuadro de Giovanni di Paolo está representado un majestuoso Dios Padre implacable y justiciero, cuya forma anticipa a la que tendrá el de Miguel Angel, expulsando del paraíso, con el dedo índice extendido y rodeado de los múltiples ángeles que forman su corte celestial, a nuestros primeros padres después de que éstos han probado la fruta del conocimiento (¿La fruta de la gnosis, por tanto, que según algunos gnósticos fue precisamente el primer acto positivo del hombre, aquel que lo puso en el camino del conocimiento permitiéndole saber que el supuesto paraíso era un falso paraíso y el dios que los castigaba por su acción el demiurgo malvado que había creado el mundo?); están representados Adán y Eva con su bello cuerpo de pecado, en el suntuoso marco del paraíso poblado de todo tipo de flores y de árboles en los que resplandecen las doradas manzanas del conocimiento, del que son legítimamente expulsados, y está el ángel con alas de fuego que hace las veces de agente policiaco de la divinidad, pero que siendo un ángel, un puro espíritu, igual que Dios Padre y que nuestros primeros padres, tiene *también* un cuerpo de pecado diferente al de los ángeles que rodean a Dios Padre y tan bello como el de Adán y Eva. Una representación del mundo rodeado por los nueve círculos de tantas teogonías gnósticas ocupa la parte central del cuadro y en la parte inferior, prominente y al mismo tiempo inexplicable como presencia en esa obra, se muestra lo que podría ser la serpiente que hizo las veces de tentadora; pero si es una serpiente tenemos que preguntarnos por qué tiene una forma tan imprecisa en un cuadro que es todo forma y precisión en su absoluta belleza. ¿Esa serpiente, si es una serpiente, es un símbolo que debe permanecer casi oculto? ¿Pertenecía Giovanni di Paolo a la secta de los ofitas que veneraban a la serpiente además de como tentadora como la imagen de un tiempo circular opuesto al tiempo lineal del cristianismo? ¿Al tentar a Adán y Eva nos ha puesto en verdad esa serpiente bienhechora en el camino del conocimiento? ¿Por el hecho mismo de ser una mujer, naturalmente opuesta al dios puramente masculino de la religión monoteísta, tiene Eva una relación secreta con esa serpiente y es una mujer semejante a la Elena de Simón el Mago o a la Pistis Sofía de Valentín y de tantos otros heresiarcas gnósticos? Quizá por fortuna es imposible responder. En varios de sus elementos el cuadro es un puro misterio. Muy poco sabemos de Giovanni di Paolo y sus intenciones permanecerán secretas. Tal vez como *La Divina Comedia*, como la obra de Bosch, el cuadro sea uno de esos testimonios cuya ausencia lamenta Hans Jonas y que queremos convertir en la prueba de una permanente y radiante sobrevivencia.

Por este mismo motivo impío, sobre pistas inciertas, quisiéramos avanzar hacia la quizá mera invención de un posible pintor gnóstico, inconsciente tal vez, pero tal vez tampoco totalmente inconsciente de esa categoría gnóstica, que colocaría su pintura abiertamente en el plano religioso que muchas veces nos sugiere, aunque no sea más que por una cierta complacencia en la representación del mal que forzosamente hace suponer la existencia de su contrario, con lo que al representar el mal haría aparecer igualmente la posibilidad del bien. Ese pintor sería el pintor Balthus, nacido en 1907 o 1908 o 1910 según la fuente consultada y dedicado todavía a la práctica de su oficio con un sentido totalmente ascético de las exigencias de ese oficio, una entrega casi mística a él y una absoluta originalidad en su desprecio por la llamada evolución de los estilos, como empieza a ser cada vez más sabido por profanos de todas las latitudes.

En la *Introducción* del libro sobre Balthus editado recientemente por Skira, Jean Leymarie nos dice en su atildado y preciso texto que Balthus ha preferido que no se reprodujeran en este libro algunos cuadros cuya naturaleza es "iniciática". Extraña reserva. Nos conduce a rememorar la manera en que los gnósticos disimulaban sus creencias y costumbres, disfrazaban sus ritos y preferían hacerse pasar por cristianos durante los difíciles siglos de extricta persecución por parte de los heresiólogos de la iglesia católica. ¿Pero es necesario este tipo de reserva en nuestro tiempo, cuando el poder para levantar hogueras se ha extinguido y sólo puede conservarse la nostalgia por una autoridad capaz de definir el recto camino de la verdad e imponer la obligación de seguirlo? La libertad absoluta puede mostrar la soledad del yo y producir temor. Le ocurría a Pascal ante la contemplación de los infinitos espacios frente a los cuales la capacidad de su pensamiento disminuía hasta ser equivalente a nada y despojarlo de toda seguridad con respecto a su propio sentido de sí mismo. Este no es un sentimiento desconocido en relación con las presiones metafísicas y psicológicas que se encuentran en los orígenes del gnosticismo al producirse el sincretismo nacido de la mezcla entre la filosofía griega, la tradición hebrea y el dualismo de las distintas elaboraciones míticas procedentes del Asia Menor. Y por otra parte, el gusto por lo secreto, por el mero hecho de poseer un conocimiento que pertenece tan sólo a unos cuantos elegidos, está también en los orígenes de la misma palabra "gnóstico". El gnóstico es el "perfecto", el "pneumático", el que ha sido tocado ya por la luz del espíritu y está por encima de los meros "psíquicos" a los que todavía debe poner en el camino que conduce a la perfección y más por encima aún de los que permanecen prisioneros del "hylos", de la oscura materia, y ni siquiera sospechan la existencia del ilimitado e intangible mundo de la luz. Si, entonces, el motivo por el que se disimulan u ocultan las propias creencias por temor a las persecuciones debe ser descartado y como dice Pierre Klossowski, el hermano mayor de Balthus, en su novela *La vocación suspendida*, es mucho más arriesgado enfrentarse al partido comunista que a la religión católica, cuyo poder secular se ha hecho nulo, los otros dos motivos: el temor a la libertad absoluta y el gusto por lo secreto deben utilizarse para buscar la razón de esta "reserva" de Balthus.

Quizás antes que nada hay que preguntarse de qué "iniciación" se trata y por qué el pintor ha preferido, por lo menos momentáneamente, apartarla del *corpus* de su obra. Al repasar el libro salta a la vista de inmediato la ausencia de un cuadro que durante mucho tiempo ha sido notorio por el carácter atrevido y hasta escandaloso de su tema, que aparece en el célebre *Diccionario del erotismo* editado por Pauvert, y, lo que es más sorprendente, se reproduce en el catálogo de la última exposición de Balthus en la Galería Pierre Matisse. Este cuadro, como es bien sabido, se titula *La lección de guitarra*. Es una de las más perfectas creaciones dentro de un cierto tipo de obras características de un aspecto capital de la pintura de Balthus. En él la guitarra que es motivo de la lección, aparece, en un primer plano, abandonada en el piso y más allá vemos a la que debe de ser la maestra que tiene un rostro en el que se expresa una severa y extrema malignidad. Está sentada en uno de los típicos sillones con respaldo redondo y patas curvadas de la pintura de Balthus. En el extremo derecho del cuadro vemos un fragmento de piano. La habitación tiene un empapelado a rayas rojas y verdes y su piso es de madera. Crea el ambiente que Balthus parece haber elegido para que se realice en él una suerte de liturgia cuyo objeto es provocar la aparición del mal o negar la posi-



El cuarto (1952/4)

bilidad de la inocencia. Un obvio propósito religioso cuya meticulosa objetividad en la representación parece negar toda complacencia en aquello que se representa para servirse de ello sólo como una forma de demostración. La seria blusa gris de la maestra con mangas abombadas hasta arriba del codo y ceñida al tronco hasta el grado de que uno de los pechos que cubre distiende la tela haciendo resaltar bajo ella el pezón, está abierta y de ella surge desnudo el otro pecho que podemos ver duro y enhiesto. Acostada sobre sus piernas, con la falda negra de su vestido levantada hasta más allá del ombligo y el puber sexo descubierto, se halla la que debe ser la alumna. La maestra, con el brazo derecho, la mantiene inclinada hacia el piso tomándola con violencia por el pelo y la mano izquierda se extiende sobre el muslo desnudo de la niña muy cerca del sexo en el que evidentemente muy pronto está "tocando la guitarra". En el rostro de la niña se mezclan el placer y el dolor en una forma que hace difícil precisar la edad de ese rostro, como si el dolor correspondiera a un aspecto de su psique o su alma y el placer a otro y al mismo tiempo se confundieran. Pero es una niña. Lo muestra el corte de su blusa a pequeños cuadros, el discreto lazo que cierra su cuello y el definitivamente infantil que adorna su pelo cuya parte libre de la mano de la maestra cuelga hacia el piso, sobre el que también se extiende su brazo derecho cubierto con un suéter rojo y cuya mano se entreabre en un gesto de abandono mientras con la otra mano toma entre sus dedos el pezón desnudo de la maestra. ¡Las calcetas blancas que terminan bajo sus rodillas y las zapatillas de la niña son tan inocentes! Podemos imaginarla un momento atrás, ajena por completo a lo que iba a ocurrirle, caminando por la calle rumbo a la casa de su maestra con el estuche de su guitarra en la mano, tocando luego el timbre y entrando finalmente a la habitación donde la lección se convertiría en esa siniestra y terriblemente atractiva ceremonia. O tal vez fue la maestra, con su aspecto maligno, la que avanzó por la calle para llegar a la casa de la niña y abusar de esa manera de la confianza de ella y de sus padres. Pero todo eso ocurre en el tiempo y lo que importa es el presente perpetuo del cuadro en el que se nos revela ese rito de iniciación, cuyo carácter es extremadamente erótico en su suprema crueldad y la absoluta concentración en sus sensaciones de las dos oficiantes. Si la maestra se cierra sobre sí misma en la dedicación a su tarea, el abandono de la niña al placer y dolor, al dolor del placer, al placer del dolor, es absoluto. La maestría del pintor no desaprovecha ninguna de las posibilidades de esa liturgia secreta. ¿Por qué se ha decidido ex-

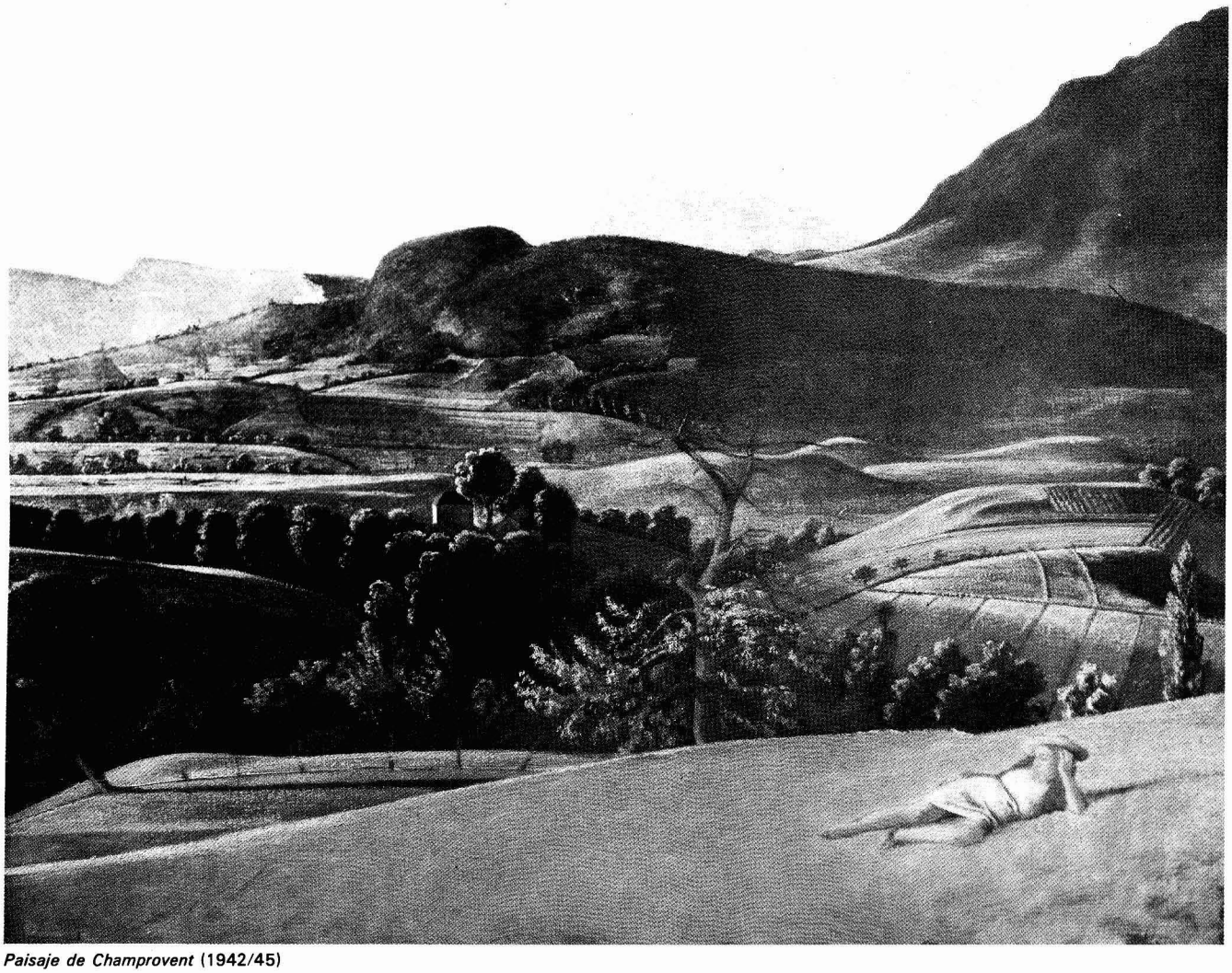
cluir este cuadro del hermoso libro en el que tan claramente se muestran las excelencias de una obra excepcional dentro del arte contemporáneo, apartada total y muy voluntariamente de todo elemento "innovador" en un sentido formal y sin embargo, tan personal y distinta en su fidelidad y su apego a la más tradicional pintura de Occidente, en el sentido de que es la que forma la alta tradición de nuestra pintura?

Sería conveniente dar un rodeo para responder a esta pregunta. Todos sabemos que entre las múltiples sectas gnósticas había unas ascéticas y otras libertinas. También que ambos aspectos, tan aparentemente contradictorios, eran el producto de una misma convicción: el absoluto desprecio por el cuerpo en particular, en tanto éste mantenía prisionera al alma, y por el mundo en general, en tanto era la deficiente y malvada creación de un demiurgo menor que pretendió atribuirse poderes que no le correspondían. Los matices de esta concepción general son incontables dentro del gnosticismo, pero no dejan de estar presentes en ningún momento: la creación es una trampa; el mundo es malvado; el cuerpo es una prisión.

Podemos suponer con Marción —aunque una autoridad tan temible dentro de la historia de las religiones como Harnack afirma que los adeptos a las enseñanzas de Marción ya no son gnósticos y al igual que lo hacemos ahora nosotros, es respetuosamente desoída por Hans Jonas en su libro sobre el gnosticismo— que hay un dios de Justicia que es el del Antiguo Testamento y otro, sin ninguna relación con él, que es el dios del Amor del Nuevo Testamento y es indispensable abstenerse de confundirlos. El dios del Amor es una pura luz, una pura irradiación del espíritu puro ajeno por completo a la creación que no representa más que una baja y lamentable caída en la materia. Pero ese dios del Amor garantiza, por el mismo carácter infinito de su amor, nuestra redención. Marción exigía el más absoluto ascetismo para apresurar el triunfo del espíritu sobre la materia en este bajo mundo. Sin embargo, sobrecoge pensar en las posibles consecuencias éticas y morales de esta concepción de la vida que anula toda posibilidad de la validez de nuestras acciones y por tanto, del bien y del mal. Por el camino inverso, nos acercamos peligrosamente al "Todo está permitido" del nihilismo de Dostoievski y entramos al "Más allá del bien y del mal" de Nietzsche. También podemos volvernos hacia Valentín o hacia Basílides, hacia el mismo Simón el Mago. Elena o esa otra figura que tiene el mismo sentido y a la que se llama Pistis Sofía, han perdido su pureza y hay que emprender la tarea de recuperar esa pureza para encontrar la pura verdad espiritual de la luz. Pero estos rodeos no muestran, en el fondo, más que vacilaciones con respecto al carácter gnóstico de la obra de Balthus. Nuestra guía debe ser la propia obra para intentar, a través de ella, ver expresada la variedad y las contradicciones de las enseñanzas gnósticas. Balthus debe ser el Dante, el Milton, el Miguel Angel cuya ausencia lamenta Hans Jonas en relación con los gnósticos. No debemos partir de la historia de las religiones para llegar a la obra, sino de la obra para llegar a *su* religión.

En tanto supuesto gnóstico, Balthus encierra como pintor una contradicción fundamental que, en términos estrictos, debería bastar para hacer inútil la pretensión de encerrarlo dentro de esta categoría: la belleza y la clásica serenidad de muchos de sus paisajes, esas vastas obras en las que un amplio horizonte abre el mundo a la posibilidad de una contemplación tierna y equilibrada, rica y majestuosa en la sutil transición de un plano a otro hasta que el cielo se une con la tierra, difícilmente puede, a primera vista, comunicarnos la convicción de que el mundo es la deficiente creación de un demiurgo menor, tal como lo suponían los gnósticos. Y sin embargo... Es fácil advertir el carácter "iniciático" del que nos habla Jean Leymarie en muchas de las obras abiertamente "malditas", perversas o libertinas, de Balthus y de ellas nos ocuparemos después. Pero quizá la más corrosiva intención oculta se encuentra en esas perfectas representaciones de lo natural dentro de las que, la mayor parte de las veces, no aparecen figuras humanas. Hay un mundo que se nos impone de inmediato pareciendo inmutable y eterno. Pero luego una sensación inquietante surge de los cuadros. No hay nada inmutable y eterno. La misma belleza de las apariencias no parece tener otra función que engañarnos. De una manera que no puede explicarse, que sólo es el producto de la contemplación y se muestra gracias a ella, ese mundo está venenosamente corroído por la presencia del tiempo. En Balthus lo inmutable es vertiginoso; lo eterno rigurosamente temporal. La contemplación misma de la realidad que encierran los cuadros nos conduce hacia otra realidad, una realidad sobrenatural y metafísica que está detrás y que abre incluso las apariencias más inmediatas a una sensación de extrañeza, de separación, de desarraigo detrás de la que no se encuentra más que el reconocimiento del desamparo ante la suprema indiferencia y la magnitud del universo que ya conocía Pascal. Por este camino basta la perfecta representación en su poder imitativo de las ramas de unos cuantos árboles sin hojas, de un civilizado, cercado y seguro jardín florecido en el que una muchacha trepa en una escalera para arrancar las frutas de los árboles o de la enorme perspectiva desplegada ante nosotros de un paisaje en el que, a partir de la representación de una figura humana yaciente sobre la hierba en el primer término del cuadro, el paisaje avanza hacia atrás y el mundo retrocede, retrocede hasta perderse en un cielo sin límites que no cierra sino que abre hasta el infinito la reproducción de árboles, praderas, montañas y nubes, de tal manera que, ante esa ausencia de límites, el mundo se convierte en una prueba de nuestra soledad dentro de él, en un espacio que no nos tiene en cuenta, mientras nosotros, ante ese mismo espectáculo, no podemos dejar de hacernos las preguntas de siempre: ¿quién soy yo?, ¿por qué estoy aquí?, ¿cuál es mi fin?

Entonces podemos volvernos hacia el otro "tipo" de cuadros de Balthus. La realidad del mundo, sus deslumbrantes apariencias, nos muestran más claramente su mentira cuanto mejor las representemos. Nuestra seducción ante esas apariencias es el engaño mediante el que quiere guardarnos en su seno la materia, impidiéndonos ascender hasta la inmaterial pureza de la luz del espíritu, que no se refleja en nada, que no ilumina nada, sino que vive en sí misma como una pura luz. El mundo no nos acoge, nos expulsa porque nuestra realidad es otra y está oculta también incluso dentro de nuestra propia apariencia. Hay que denunciar ese engaño. Retrocedamos hasta el cuadro de Balthus titulado *La calle* y pintado en 1933. ¡Qué incongruente y perturbador espectáculo! En primera instancia, podemos pensar que nos encontramos ante un pintor de domingo, un ingenuo primitivo, que ignora por completo las reglas de su arte y en cuyos cuadros ni siquiera la perspectiva es correcta. Y luego advertimos que ésta pretendida ignorancia es un sutil subterfugio. Mediante ella lo que se busca y se logra expresar es el carácter absurdo del mundo. Todo está *pasando* dentro del tiempo falazmente detenido por el arte en ese cuadro; todo instante va a precipitarse de inmediato hacia el siguiente y en tanto el



***Paisaje de Champrovent* (1942/45)**

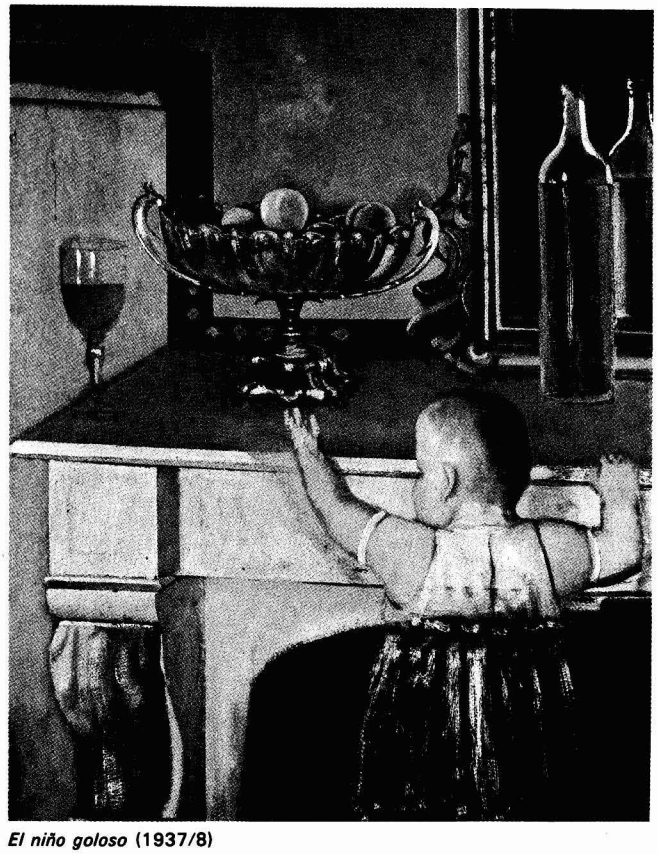
escenario y la acumulación de figuras que lo animan es más onírico que real, forma y muestra el grotesco sueño al que ingenuamente se llama vida. El cuadro pretende representar simplemente un momento cualquiera en una calle cualquiera y ese momento y esa calle son meramente asombrosos. Si la vida es así su sentido es un radical sin sentido en el que lo imposible se hace evidente con una intolerable naturalidad. Todo ocurre en efecto, como en un sueño; pero los sueños diurnos que habitan la imaginación de Balthus en ese cuadro o que alimentan con su presencia esa imaginación parecen querer borrar, querer destruir todo espacio en el que exista alguna posibilidad de inocencia. La creación es la obra de un deficiente demiurgo menor y malvado. La aparente ingenuidad o la incapacidad técnica de un cuadro como *La calle*, con el hieratismo de sus figuras, con su inmovilidad en gestos banales o perversos —un hombre de aspecto mongoloide ataca sexualmente por la espalda a una niña, una monstruosa bebé enana juega con una raqueta y una pelota roja, un obrero inmaculadamente vestido de blanco atraviesa la calle con una pulida viga al hombro, dos mujeres cuyo paso se manifiesta en gestos duros y artificiales se alejan dándonos la espalda y una de ellas lleva en los brazos a un niño que es una suerte de grotesco muñeco de ventrílocuo, un hombre sin sexo ni edad, con corbata de moño y un traje de cartón camina con la mano sobre el pecho en un gesto napoleónico y con la ausencia de expresión de un sonámbulo y por último otro muñeco con un gigantesco gorro de panadero, delantal y una camisa blanca, mira hacia ningún lado con las manos en los bolsillos— tiene un propósito muy concreto. Esos son los falsamente casuales transeúntes de una encrucijada maldita en la que nada es indiferente sino que todo tiene un significado secreto, incluso las tiendas con toldos a rayas, las puertas y ventanas, de las cuales sólo una está abierta y por ella se asoma o se muestra una enigmática imagen con un jarro frente al pecho y si hay un letrero blanco, una puerta que se abre a la oscuridad, una lámpara sobre el marco de esa puerta, fragmentos de los que deben ser anuncios, ese escenario es fantástico por su misma falsa naturalidad. Su presentación prueba una absoluta maestría en el perverso designio de utilizar a la pintura como un oficio que se domina totalmente y debe aplicarse a revelar la monstruosidad de lo cotidiano, tal como Balthus vuelve a hacerlo en otro cuadro con un tema semejante al de *La calle*, titulado *El pasaje del Comercio San Andrés*, pintado veinte años después entre 1952 y 1954. No hay un cambio de propósito. Composiciones de muy diversos tipos se realizan durante esos años, pero siempre persiste la tentación de representar lo que debería ser banal o inocente como monstruoso. Recordemos un cuadro como *El niño glotón* de 1937-1938. ¿Qué puede haber de perverso o prohibido en un niño que alarga el brazo

La lección de guitarra (1934)

hacia un frutero colocado sobre la repisa de una chimenea y en la que hay también una copa de vino blanco a medio llenar, la botella de vino y un fragmento de espejo en el que se refleja la botella mientras el cuerpo del niño, vestido casi como una niña con delicados encajes y telas transparentes que sugieren una suerte de ropón, tapa en parte el hogar de la chimenea cuyo resplandor apenas se sugiere? La sola descripción de la escena insinúa un momento encantador colocado como siempre fuera del tiempo por el milagro de la pintura, el oficio de Veermer, de Velázquez, de Claude Lorain. Estamos en el interior de una casa de buen gusto, dentro del seguro orden en el que transcurren los días, y un niño se dispone, llevado por un impulso natural, a tomar una fruta que despierta su apetito. Y sin embargo, el cuadro resulta fasci-

nante por repulsivo. Ese niño es ya un pequeño monstruo. Lo vemos de espaldas, la especie de ropón lo despoja de sexo, su cráneo, cubierto por una leve pelusa en vez de pelo, es deforme, el fragmento de mejilla que podemos ver es asquerosamente pálido y mofletudo, sus brazos son también pálidos, desproporcionadamente cortos y gordos, igual que sus manos. Una de ellas se apoya en la orilla de la chimenea, la otra se extiende hacia el frutero pero es tan corta y deforme que jamás lo alcanzará. Allí están las frutas, allí está el vino, todo estará siempre fuera del alcance de ese niño glotón. ¿Para qué aplicarse con tal maestría a representar esa triste escena en la que jamás se podrá tomar la fruta del *conocimiento*? ¿Por qué la "inocencia" de la infancia encierra siempre una suerte de idiotez y de deformidad que la hace fea y maligna como vuelve a mostrársenos en *El niño con pichones*, donde la obscena figura del niño parece tan fuera de lugar en el hermoso interior donde se encuentra y en relación con los pichones que se hayan en el exterior y son mirados por el niño desde la infinita lejanía que crea en relación con toda la escena la deformidad de su figura? Balthus seguramente es ajeno a todas estas implicaciones. El es un artista y pinta cuadros con temas muy diversos; pero el arte jamás es inocente porque la *creación* no lo es.

Si la luz le permite a Balthus pintar tantos paisajes cuya precisa y bellísima objetividad crea esa nostalgia por la indiferencia del mundo ante la presencia del tiempo que hace al hombre un extranjero en ese mundo como tan claramente se nos muestra en *La montaña*, donde cada uno de los gestos mantenidos en suspenso de las figuras humanas que aparecen en el cuadro las hace tan terriblemente ajenas al suntuoso escenario en el que se realizan esos gestos, tenemos que inferir que en verdad todos los cuadros de Balthus tienen un carácter tan "iniciático" como la censurada *Lección de guitarra*, que el artista ha querido excluir de un libro tan rico como el publicado por Skira. Basta con meditar en la "inocencia" de un cuadro como *Los bellos días* de 1944-1949. En efecto, son los bellos días, nada debe turbar la apacible belleza de esa hermosa escena que ocurre en el protegido interior de cualquier casa de familia. La chimenea está prendida. Debe haber un cálido ambiente. En el centro del cuadro una bellísima niña está casi acostada en uno de los particulares sillones cuyo asiento es sumamente largo de la pintura de Balthus. Tiene un espejo en una mano y la otra se deja caer lánguidamente hacia el piso con los dedos extendidos. Una de sus largas piernas también reposa sobre el piso, más allá del largo asiento del sillón. La otra se dobla para que su pie, calzado con zapatillas blancas que dejan su talón descubierto, se apoye en el asiento del sillón. La niña no se mira en el espejo que tiene levantado a la altura de la cintura. Parece mirarnos a nosotros, los espectadores, o simplemente está perdida en la lejanía de cualquier ensueño de infancia provocado por la misma placidez de la escena. Tal vez entonces la culpa es nuestra. ¿Quién nos ha llevado a penetrar como degenerados voyeurs en la intimidad de esos bellos días? A mirar no nos ha llevado nadie; pero es Balthus el que ha hecho posible que nuestra mirada encuentre al cuadro. Y lo que nuestra mirada encuentra en el cuadro o lo que nuestra mirada pone en el cuadro es de un inaudito y ambiguo erotismo y los bellos días lo son porque parecen inducirnos a despertar nuestros más secretos y prohibidos deseos. ¿Cómo podría resistirse la tentación de ultrajar la inocencia de esa niña que apenas empieza a dejar de serlo pero que está allí, expuesta, tendida sobre su sillón con un total abandono de sí, reducida a lo que su figura nos muestra cuando el vestido descubre el hombro del brazo que cae lánguidamente hacia el piso, resbalando por ese brazo del mismo modo que la falda resbala sobre sus muslos hasta mostrarlos casi por completo y que permite que su sensual abandono la exhiba de una manera tan incitante aunque al fondo del cuadro podemos ver que no está sola sino que frente a la chimenea un rudo hombre con el torso desnudo remueve el fuego hasta hacer levantar en el hogar de la chimenea unas poderosas llamas? Imposible ignorar lo que la pintura de Balthus, sea cuales fueran las intenciones del pintor, no deja de decirnos en ningún momento: el mal está siempre presente en el mundo, es el mismo mundo y la fuerza que lo mueve. Tal vez la pintura, una vez que existe, que ha sido "creada", sea tan indiferente a todo juicio moral como el mismo mundo, pero no puede dejar de hacer presente al mal del mismo modo que el mundo lo hace. Simón el Mago, Valentín, Basílides, Saturnilo o Carpócrates podrían haber afirmado lo mismo y por lo visto, si atendemos a las obras de Balthus, esta afirmación no puede dejar de alimentar a su pintura.



***El niño goloso* (1937/8)**

Quizá por eso, porque la multiplicación del mal —de la vida— es incesante una vez que se ha iniciado el proceso de la creación, que nunca debería haber existido si no fuera por la malvada intervención de un demiurgo menor, también en los cuadros de Balthus una representación dá lugar a otras que son ya representaciones o recreaciones de lo que el arte ya ha creado, representado. Durante 1936-1937 Balthus pintó un retrato del que como nos lo recuerda Jean Leymarie se omite "por discreción" el nombre del modelo y se titula al cuadro *La falda blanca*. Esa discreción nos impide saber el nombre del modelo; no evita, no puede evitar, en cambio, que ella aparezca con su deslumbrante belleza en ese cuadro donde se la ve sentada en un sillón con las piernas extendidas, la

falda blanca llegando casi hasta sus tobillos, calzada con unas zapatillas rojas en las que se dibuja un complicado diseño que cubre todo el empeine. Sus brazos descansan en los del sillón. Su blusa, blanca también, está totalmente abierta y dejar ver la insinuación de sus pechos pudorosamente cubiertos por un sostén casi transparente y color carne. Si la deslumbrante blancura de los pliegues de la falda recuerda los retratos de tantas santas de Zurbarán y hace resaltar la elegante belleza de las piernas que cubre y de las zapatillas rojas con su elaborado diseño en el empeine, la de la blusa abierta y remangada hasta dejar desnudos los antebrazos parece anticipar la absoluta sensualidad del rostro felino y femenino, con sus labios carnosos, su nariz de vibrantes aletillas, sus ojos rasgados y su frente recta sobre el perfecto arco de las cejas, con una abundante y rizada melena roja que resplandece cubierta de reflejos. En el cuadro también aparece una cortina recogida, un fragmento de pared que la cortina deja descubierta, pintadas con la habitual maestría de Balthus. Y en efecto, toda la obra es una obra maestra como pintura; pero también es una obra maestra en la sugestión de la sensualidad del modelo y en la manera en que esa sugestión nos despoja de toda objetividad como espectadores. Y luego es casi imposible dejar de reconocer a ese mismo modelo en el cuadro titulado *La toilette de Cathy* que es una variante del gran número de ilustraciones que Balthus realizó con los temas de *Cumbres borrascosas*, la novela de Emily Bronte tan abiertamente dedicada a la celebración del mal, como ya lo ha visto Georges Bataille. En ese cuadro se incluye un autorretrato del mismo Balthus, joven y bello, sentado de lado en una silla cuyo respaldo le sirve para apoyar el brazo izquierdo, que cruza sobre ese respaldo, llevando su mano a quedar debajo de la derecha cuyo brazo también está doblado sobre su pecho. Está presente en la toilette de Cathy, pero no repara en ella. Con las piernas cruzadas, mira hacia el frente, hacia el espectador como si lo acusara de presenciar esa deliciosa escena íntima, cuando ha sido él, en tanto pintor del cuadro, quien nos ha abierto la entrada a ese interior, tan acentuadamente cálido y protegido como casi todos los que pinta Balthus, con la precisa recreación de su espacio tan recogido y abierto, como si para Balthus, en realidad, toda casa fuera un escenario al que le faltara esa cuarta pared que en cualquier teatro hace posible la participación de los espectadores que, sin embargo, no pueden intervenir en lo que ocurre en la escena. ¿Por qué en esta escena Balthus que es el responsable de su existencia se representa a sí mismo como si fuera ajeno a la toilette de Cathy? ¿Pretende el demiurgo ignorar su creación? Sabe que es inocente pero que para nuestra corrupta mirada resulta perverso? ¿No se ha hecho al demiurgo responsable de que seamos capaces de advertir el mal encerrado en su creación y pretende ignorar esa responsabilidad al tiempo que nos mantiene prisioneros de ella? Porque, del mismo modo que es difícil apartarse de las tentaciones que encierra la vida que el creador ha hecho posible para mantener prisionera de sus encantos al alma cuyo único fin debería ser buscar la liberación y unirse de nuevo al increado espíritu puro, es imposible dejar de ver culpablemente el cuerpo desnudo de Cathy cuya bata abierta deja ver por completo, mientras una de las ambiguas sirvientas, con algo de alcahuetas, del maligno genio de Balthus, burdas, serviles y cariñosas al mismo tiempo, como una suerte de servidores menores en una cohorte celestial cuya presencia en la tierra los ha degradado, arregla con cuidado la suntuosa melena roja de Cathy. Ella en cambio no es más que su presencia. Está allí y su pelo rojo, su rostro felino, tierno y cruel, y su cuerpo perfecto bastan para decirnos todo lo que nunca se debe decir. Pero por algo la pintura no habla. Su ámbito es el silencio.

Sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos: ¿por qué Balthus, que ha realizado tantas ilustraciones de *Cumbres borrascosas*, esa novela en la que el amor sólo parece ser posible durante los años libres de toda responsabilidad de la infancia y en cambio Heathcliff y Cathy nada más pueden volver a unirse después de su muerte, como fantasmas, como puros espíritus que se han liberado de su cuerpo corruptible, nos entrega en cambio esta escena de una profunda y feliz intimidad, la que corresponde a un amor realizado, en la que él mismo se hace aparecer como un posible Heathcliff y el modelo de *La falda blanca* parece haber sido también el de Cathy? ¿Corrige Balthus a Emily Bronte? ¿La felicidad es posible en el mal? ¿El demiurgo menor y malvado responsable de la creación no quiere renunciar a su tarea y persevera en el perverso designio de hacérnosla parecer siempre atractiva, manteniéndonos ligados a ella? Es cierto: como el mundo de las apariencias, como las apariencias del mundo, la pintura no habla, pero la obligación de los servidores del espíritu es denunciarla y hacer evidente su radical maldad, precisamente porque no se puede dejar de reconocer su poder de seducción.

Pero todavía, además, otro de los cuadros célebres del pintor, el que se titula *El cuarto* y que fue pintado entre 1952 y 1954 vuelve a ser escandalosamente revelador. Han pasado veinte años desde que Balthus realizó esa obra "iniciática" que se titula *La lección de guitarra*. Podemos considerar este último cuadro como una digna ilustración de algunas de las ceremonias de las sectas gnósticas libertinas. Se nos estaría abriendo el secreto de esa humillación del cuerpo a través de la entrega al placer que debe conducir a la liberación del alma o a mostrar el culto al orgasmo que, según Carpócrates, es un liberador de la "luz celeste". La maestra de guitarra, que ha convertido a su alumna en el instrumento del arte que debe enseñarle, haría las veces de una oficiante en una misa cuyo orden sería descendente en vez de ascendente, cuyo rito evocaría de todas maneras un sacrificio e invirtiendo los valores provocaría una forma de elevación. Debemos suponer que, convertir en instrumento el cuerpo degradado de la discípula, que por esto mismo también busca los órganos sensibles de su maestra al descubrir su pecho y tomar el pezón entre sus dedos, libera a su alma y conduce a una liberación de la maestra también. Pero si ese suceso ocurre dentro de un orden al que podemos definir como "realista", el que se nos describe veinte años después en *El cuarto*, por la misma naturaleza del escenario y los sucesos de los que somos testigos en él, tendría que considerarse como "mítico". Al cabo de veinte años, de una larga dedicación a representar los misterios, los horrores y el poder de seducción de las apariencias, Balthus mismo parece haber accedido de la *iniciación* al *conocimiento*. Su pintura abandona el mundo natural y entra al sobrenatural, a esa representación simbólica dentro de la que los términos abstractos tienen un equivalente fijo, en el que los protagonistas de sucesos "conceptuales" adquieren un "cuerpo". Es siempre el camino del mito. Las "bellas o terribles historias" se convierten en "bellas o terribles representaciones". El Dios bíblico se muestra como la zarza ardiente; Zeus es el rayo y el trueno. Son innumerables los mitos gnósticos en los que el origen de la creación se nos describe como un romance en términos físicos en el que la luz —el espíritu en toda su pureza y su ausencia de límites, en su carácter no-creado— sería poseída por la oscu-

La falda blanca (1936/7)

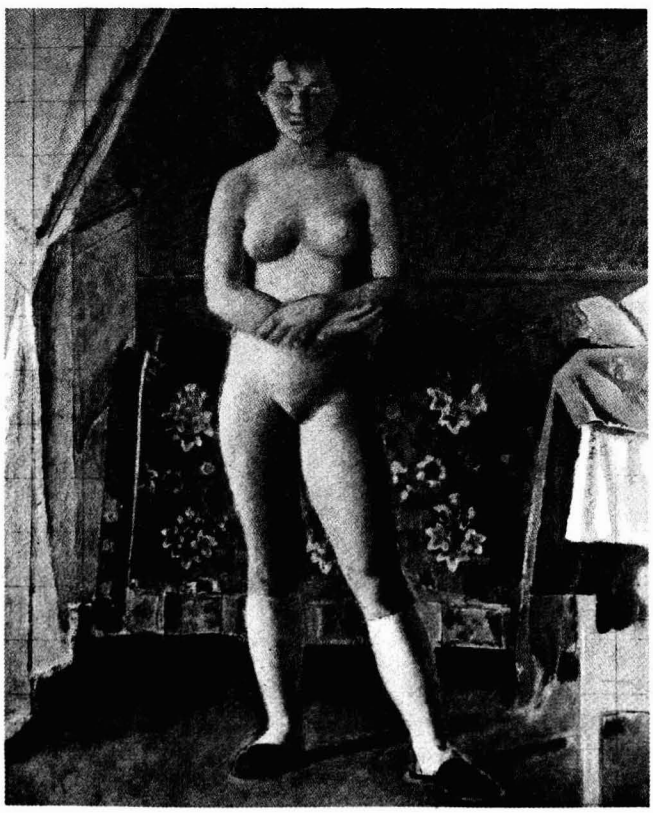
ridad —la materia en toda su pesada densidad, su carácter cerrado y maldito precisamente por representar lo contrario que la luz— o aceptaría ser seducida por ella porque las dos —luz y oscuridad— en su continua expansión, ya que no son más que puras esencias sin sustancia, han tocado sus límites y se han puesto en contacto, han entrado en relación una con la otra. ¿Se nos describe en *El cuarto* ese encuentro en el que se encierra el instante a partir del cual se inicia la creación, el puro espíritu deja de serlo, la luz pierde su pureza y aparece el mal, que es el mundo, la vida, sometidos al imperio del tiempo tal como de alguna manera se nos hace ver en tantos cuadros de Balthus?

En cualquier forma, ante la contemplación de *El cuarto* nos parece ser testigos no de un rito de iniciación sino de un suceso trascendental cuyas implicaciones son imprevisibles, pero parecen anunciar una catástrofe antes que un bien. En él la imagen del mal o la perversidad, cuya figura es precisamente perversa por indeterminada —vieja, niña, enana, andrógina, feroz, cruel, despiadada, todapoderosa en su inevitable sumisión al mal y por eso mismo también dolorosa y lamentable en su horrible fealdad—, abre una cortina y mediante esta acción logra que la luz entre al tenebroso ámbito del cuarto y al hacerlo no puede evitar poseer y ser poseída por las tinieblas mismas que, bajo su acción, se convierten en un rendido cuerpo femenino, indefenso, adolescente, recostado desde un absoluto abandono en la postura tradicional de muchas de las figuras de Balthus, con una pierna extendida, otra encogida y apoyada sobre el asiento de uno de esos también tradicionales muebles del pintor que tienen algo de sofá, algo de sillón y forman el equivalente de una especie de cama con respaldo, mientras su brazo derecho, por encima del brazo del sillón, desciende hacia el piso con los dedos de la mano extendidos y su mano izquierda aparece entre las piernas, cubiertas, como siempre, con unas calcetas blancas que terminan bajo sus rodillas. En tanto, su cuerpo desnudo, revelado, poseído por la luz a la que la siniestra figura, en la que se encierra toda la fidelidad al mal al que no puede dejar de ser fiel porque su misma deforme fealdad lo representa ya, ha dejado entrar al ámbito de la oscuridad para que nos muestre todo su poder de seducción, yace con los ojos cerrados, la boca entreabierta y la cabeza echada hacia atrás, igual que la niña en *La lección de guitarra*. ¿Lo terrible de ese cuerpo, su perturbador encanto que no corresponde a una adolescencia de la que apenas se está saliendo, se encuentra en su abandono o en el hecho mismo de ser un cuerpo? Es muy significativo el papel que representan los cuerpos en la pintura de Balthus. En *El cuarto* esa mujer-niña tenía que estar allí; el mal ha abierto la cortina para hacer culpable a la luz, que, aún sin intervenir directamente, no puede dejar de mostrarla, de hacerla presente, de poseerla. Y entonces, la

luz también se pone al servicio de la maestría de Balthus como pintor. Ilumina el respaldo del sofá o sillón que es verde. Y éste es el único color que destaca en un cuadro en el que todos los tonos son opacos y predominan los ocres como si se quisiera hacer aún más evidente la acción de la luz sobre el cuerpo de la mujer-niña. Sin embargo, podemos ver la mesa sobre la que se halla un gato con expresión maligna —lo natural es abominable, nos ha dicho Baudelaire que tenía una cierta relación con las flores del mal— y que también parece sorprendido por la irrupción de la luz cuando, tal vez, él miraba el cuerpo desnudo *desde la oscuridad,* y más al fondo hay una mesa camilla con un aguamanil encima. ¿Iba alguien a purificarse lavándose las manos en ese aguamanil antes de iniciar algún rito secreto del que la mujer-niña sería el objeto y el gato el silencioso testigo antes de que el mal interrumpiera la ceremonia convirtiendo a la luz en el oficiante en vez de que ésta se desarrollara en la oscuridad donde todas las formas desaparecen?

De todas maneras, es indudable que el cuadro demuestra que originalmente la luz estaba de un lado y la oscuridad del otro. Pero si la oscuridad ya no lo es más sino que ha logrado su propósito de llegar hasta la luz, la luz está inevitablemente contaminada por la revelación de lo que la oscuridad ocultaba y que el ser maligno, cuya figura es la de la perversidad, ha provocado. Nos encontramos en el origen, en el momento en que se unen el intangible espíritu y la densidad de la materia. Nace la vida y ella es seductora y al mismo tiempo negativa y terrible por su misma capacidad de seducción. En ese cuadro se nos cuenta "el principio". A partir de él todo es posible, incluso la propia pintura de Balthus, que viene a satisfacer nuestra nostalgia por ese conocimiento secreto que es la gnosis.

Por eso, la ascesis propuesta por Carpócrates en la que el culto al orgasmo se basa en su capacidad para liberar a la "luz celeste" de su prisión en los cuerpos explicaría muchos de los cuadros "libertinos" de Balthus. El pintor aduciría que la pintura no tiene moral y es nuestra mirada la que coloca cualquier posible "mal" en ella. De esto se trata precisamente. Igual podemos ver la Capilla Sixtina como una ilustración de ciertos sucesos que nos narra la Biblia y que Miguel Angel ha utilizado para hacer pintura, para realizar una obra de arte. Pero lo que ahora ilustra adquiere realidad debido a la ilustración, como lo ha hecho anteriormente gracias a la propia Biblia también. Y ya hemos señalado que de lo que se trata al ver con esa mirada "culpable" la pintura de Balthus es encontrar al arte que ilustre los mitos gnósticos que nunca pudieron hacerse visibles mediante este recurso. Por eso también podemos suponer que si Marción aspiraba a la pureza incorpórea en el absoluto dualismo maniqueo que exponía la radical oposición entre el bien y el mal a partir de su existencia independiente, dentro de la cual uno representaba al espíritu y el otro a la materia, es evidente que en todas las obras de Balthus hay un acento que convierte a los cuerpos en objetos de incitación al libertinaje. Su aparente inocencia no es más que un disfraz detrás del que se oculta la realidad del mal. Esa inocencia siempre es perversa. Entre 1968 y 1976 —durante ocho años—, Balthus pinta el cuadro titulado *Katia leyenda.* Katia es una niña, empieza a ser una adolescente, está sentada leyendo efectivamente en uno más de los sillones característicos de los interiores de Balthus, el resto de la habitación es el espacio propicio para mostrar la riqueza de la materia, los infinitamente sutiles efectos de la luz característicos también de la pintura de Balthus; pero si Katia es sólo una niña que lee, lo hace con una blusa que deja sus hombros y sus brazos desnudos, tiene la pierna izquierda apoyada en el piso y la derecha en el sillón, de manera que su falda resbala por sus muslos y los deja descubiertos. Además está descalza. Su actitud es inocente. Ella está leyendo a solas. No tiene por qué preocuparse de su cuerpo. Pero nuestra actitud no puede ser inocente: nosotros la estamos mirando y nuestra mirada nos permite sentir y advertir que la misma inocencia de Katia provoca el reconocimiento de que el cuerpo es culpable, de que, en última instancia, toda apariencia lo es en la misma medida que lo es la mirada que la solicita y concluir, por último, que también es culpable el pintor —el demiurgo— que provoca su aparición. Lo que es malvado es el hecho mismo de la creación. La obra puede ser ajena o pretenderse a sí misma ajena a cualquier intención moral; pero su sola existencia abre la posibilidad del mal. Y por tanto, toda obra se opone a la pureza incorpórea y es malvada. Más aún: su maldad se acentúa incluso cuando intenta disfrazarla con una apariencia banal o pretende disimularla fingiendo un distanciamiento que busca hacer totalmente objetiva la mirada del pintor.



El aseo **(1957)**

En el primer caso, no hay más que recordar al gato que aparece en *El cuarto* o aún más claramente al que se ríe con malicia sentado en una silla en el cuadro titulado *Niña con pez dorado* en el que, si todo pretende representar una circunstancial escena intimista, es obvio que lo que se ve tiene algo perturbador que parece calificado por la imposible sonrisa del gato que corresponde a la apariencia del niño y la niña que también están en el cuadro mirando, infantes deformes y curiosos, al pez dorado encerrado en la pecera que más bien recuerda una copa de cognac. Ni el gato, ni los niños, ni nada es natural en esa pintura, nos atrevemos a suponer que ni siquiera el pez dorado que apenas se insinúa en ella. Y luego tenemos que recordar también que uno de los autorretratos de Balthus tiene una inscripción en la que se lee *The*

Los días dorados (1944/49)

king of the cats y ese Rey de los Gatos se retrata a sí mismo con una feroz cabeza de gato cuando golosamente sentado a la mesa con las piernas y los brazos vigorosamente abiertos, empuñando un cuchillo y un tenedor, se dispone a devorar con una alegría en la que se borran los límites entre lo animal y lo humano, los manjares marinos en el cuadro titulado *El gato en el Mediterráneo.*

Destinado a decorar una de las paredes en el restaurante El Mediterráneo del que Balthus era cliente, la obra es una gozosa sátira alegórica del placer de la comida marina que resulta simultáneamente alegre y desmesurada, como si, aún en la alegría, se quisiera denunciar el exceso al que conduce cualquier entrega hasta a los placeres más aparentemente naturales. El cuadro se burla incluso de la pretensión de que el hecho mismo de comer pueda ser un acto civilizado. Y sin embargo, hay que aceptar que en esta ocasión no es maligno, a pesar de la feroz burla del hombre-gato, sino alegre. ¿Implica una reconciliación con el mundo? Es dudoso. La acumulación de elementos realistas y alegóricos al mismo tiempo se precipita con demasiada fuerza sobre nosotros, como si quisiera indicársenos que aun cuando se representa al hombre como un animal que cede a la exuberancia de sus instintos, este recurso no hace más que enmascarar perentoriamente el verdadero carácter de lo real. El goloso hombre-gato ya tiene frente a sí en la mesa un suculento pescado, una botella de vino blanco, una copa a medio servir, un pan y lo que tal vez sea una fruta. Hay una roja langosta colocada a su lado en una bandeja sobre un cubo de madera. Al fondo un pseudoprimitivo paisaje marino, con un esquife en el que una de las mujeres-niñas de Balthus, que tiene el torso desnudo y el pelo agitado por el viento, rema con una mano y con la otra saluda alegremente ¿al espectador? Atrás, en el extremo derecho, se ve el cielo con unas oscuras nubes tormentosas. En el izquierdo hay un faro a partir del cual empiezan a levantarse las montañas. En el centro el cielo se ve atravesado por un radiante arco iris cuyo medio círculo se cierra con una línea de peces voladores, que no pueden dejar de recordarnos el inextricable carácter "iniciático" que los peces voladores tienen en los cuadros de Hieronymus Bosch. ¿Puede ser que toda esa alegre acumulación que parece celebrar el puro goce de vivir no tienda más que a convertirse en una engañosa escenografía que se burla de lo que pretendidamente celebra?

En el segundo caso, Balthus reproduce con absoluta maestría y precisión distintos grupos de objetos. Puede tratarse de una copa, de una lámpara, de jarras, de cafeteras, ollas y sartenes dibujados a lápiz o de unas cuantas frutas o fruteros colmados a los que la misma maestría en el uso de la acuarela nos entrega con todo el esplendor de los matices encerrados en sus distintas formas y colores. Imposible encon-

***Muchacho con pichones* (1959/60)**

trar en la magistral representación de estos "objetos", de estas frutas, alguna impureza. Todo es transparente. El artista se ha apartado. La distancia de su serena imparcialidad es absoluta. Sólo son las frutas o los utensilios de uso doméstico los que se nos muestran. Pero entonces podemos aducir: ¿con qué derecho se pretende convertir algo material y tan inmediato en una pura representación de lo espiritual? ¿Tiene que terminar siempre la luz por servir a la materia? Esos objetos, esas frutas están sacadas de su verdadera naturaleza. La materia jamás es pura. El espíritu no tiene forma. La intervención del artista pretende trastocar estos dos principios. O quizá hacerlos evidentes mediante su inversión. Es posible que éste sea el motivo por el que los más precisos dibujos de Balthus también denuncian la oposición de la materia a la pureza incorpórea que, según Marción, corresponde al puro espíritu. Y entonces es indispensable volverse hacia el libertinaje. El erotismo de las niñas a las que múltiples veces pinta o dibuja Balthus puede o no ser una reponsabilidad de ellas, puede encontrarse en la intervención del artista o en la de nuestra mirada; pero nuestra mirada y la intención del artista se unen cuando el erotismo de dibujos y cuadros es evidente tanto en la absoluta desnudez como en el mal intencionado empleo de los vestidos para entreabrirlos y hacer que muestren los hombros y el principio de los pechos, que resbalen por los muslos o apenas cubran algunas partes de los cuerpos haciendo aún más tentadora su semiencubierta desnudez. Al ofrecer los cuerpos a la contemplación, como la vida, el arte inicia esa cadena que sólo puede terminar, si quiere dársele un fin positivo, en el orgasmo mediante el que Carpócrates buscaba liberar a la "luz celeste". En el campo de la representación, las mujeres tienen en la obra de Balthus el mismo poder para conducir al camino del deseo, el desorden, la orgía, mediante los que el alma castiga al cuerpo destruyendo su individualidad, su "identidad consciente", en el placer, que el de las jóvenes gnósticas quienes, tal como lo testimonia San Epifanio, trataron de tentarlo para que se hiciera miembro de su secta, apartándose del recto camino de la verdadera fe y participando en una de sus orgías durante el siglo II de nuestra era.

Es un largo viaje en el tiempo. Los fanáticos vuelos de la imaginación creadora que hicieron posible las grandes construcciones míticas que forman las teogonías gnósticas han desaparecido. Tal vez ninguna bella joven tienta ya a algún casto varón con sinceros propósitos religiosos. Pero hay un pintor mediante cuyo arte reaparece y se representa un sentimiento gnóstico. El maligno poder de seducción encerrado en las apariencias se denuncia abiertamente o se disimula para revelarlo de una manera indirecta en las diferentes obras de Balthus. La realidad puede ser incongruente o terrible hasta el grado de que su representación parece reproducir un sueño sin sentido, la malvada creación de un demiurgo falsamente seducido por un engañoso poder; puede envolvernos a través de la belleza que hace evidente su objetivo despliegue tan sólo para llevarnos a advertir mejor que nos es radicalmente ajena; puede ser inocentemente perversa en el descuidado olvido de sí de tantas de las niñas de Balthus que nos dejan mirarlas perdidas en la seguridad de su propio bienestar, cuando esta seguridad y ese bienestar son los que nos inquietan encerrando la posibilidad de romperlo por el mismo hecho de que se muestra; puede tomar la forma de lo grotesco y lo monstruoso: niños deformes, gatos con una expresión maligna o maliciosa, andróginas figuras perversas; puede evocar un rito de iniciación, como en *La lección de guitarra* o el mítico instante en el que la luz y la oscuridad se encuentran para hacer visible un cuerpo cuya misma existencia destierra para siempre la "pureza incorpórea", tal como ocurre en *El cuarto*; pero Balthus nunca se liberará de la culpa innata encerrada en toda creación en tanto ésta pone ante nosotros la existencia del mundo, aún cuando sus interiores, en vez de revelar en la misma banalidad de los objetos un espacio maldito en el que se aloje el mal, se vuelvan hacia el vértigo de la decoración en el que aparece la japonesa con la bata rosa abierta descubriendo su cuerpo desnudo y que no se mira en el espejo que sostiene en su mano izquierda, sino que, característicamente, mira hacia el frente, hacia el lugar donde algún día algún espectador ocupará el sitio privilegiado que tuvo el pintor, en el cuadro, realizado entre 1963 y 1966, que se titula *El cuarto turco* o durante nueve años, entre 1967 y 1976, se aplique a la magistral recreación de las engañosas apariencias adoptando voluntariamente los términos y las exigencias de la pintura japonesa, en un intento quizá de escapar al dualismo occidental heredado de todas maneras de Oriente, en las dos obras maestras que forman *Japonesa ante el espejo negro* y *Japonesa con mesa roja*, donde nos tientan dos desnudos en los que la representación de los cuerpos contradice el "realismo" de la pintura de Occidente sin probar más que, aún al volverse hacia otra cultura, el arte de Balthus no deja nunca de hacer evidente la atracción que su origen tortuoso y malvado pone en las apariencias. Esa denuncia, voluntaria, tiene uno de sus posibles orígenes en la concepción gnóstica del mundo y en el sello de rechazo que pone sobre la creación. Muerta en la historia, desaparecida como práctica de una religión viva, renacida sólo a través de la nostalgia que crea su conocimiento, Balthus ha hecho posible en el arte la permanencia de esa concepción que condena al mundo, haciéndolo más atractivo aún por medio de la condena, al prestarle su genio de pintor.

Danubio Torres Fierro

GÜNTER GRASS: POR EL SOCIALISMO, POR LA DEMOCRACIA

Nacido en 1927, en Danzig, Günter Grass alcanzó trascendencia pública no sólo por su actividad artística (es poeta, novelista, cuentista, dramaturgo, escultor, dibujante y grabador) sino también por su compromiso político, que lo llevó a crear en 1969 la llamada iniciativa electoral social demócrata, un grupo que reúne a simpatizantes del Partido Socialista Alemán y que se caracteriza por tener frente a éste una actitud crítica y cuestionadora. Grass tiene el aspecto de esos detectives que miran por encima de sus lentes con aire distraído pero a los que es improbable que algo se les escape: la mirada, cuando es intercepetada, revela inteligencia y astucia. Es de gestos tranquilos y no puede parar de fumar. Y, una vez metido en una conversación, tampoco puede parar de hablar; así, y por ejemplo, la entrevista que sigue se extendió largamente en el jardín de un hotel de Morelia, en agosto pasado.

—Usted es poeta, novelista, escultor, dibujante y dramaturgo. ¿Cómo explica esa variedad de actividades, y qué relación establece con todas y cada una de ellas?

—En realidad, fue mi madre la que previó eso, y la que en buena medida preparó las cosas para que yo me convirtiera en un artista. ¿Por qué? Porque me lo dio todo desde niño. Aquí debo señalar que mi origen es burgués con un sustrato provinciano. Mi familia materna era natural de Kasubia y mi madre era una mujer con alguna sensibilidad artística: le gustaba ir al teatro, a los conciertos, y también leía. Era socia de un club del libro. Sospecho que la actitud extrema del burgués respecto del artista, esa mezcla de terror y admiración, seguramente también habrá contribuido a que mi madre fomentara mi inclinación a las artes, tanto más cuanto que dos de sus hermanos, caídos durante la Primera Guerra Mundial, tuvieron predisposiciones semejantes que no pudieron desarrollar por haber muerto prematuramente. Lo cierto es que ya a los trece o catorce años yo tenía la seguridad de que sería un artista. Y esa carrera —si así se la puede llamar— no quedó trunca a pesar de que a los quince años fui ayudante en la Lufwaffe, a los dieciséis debí cumplir servicio de trabajo y a los diecisiete ya era soldado y estuve en un campo de prisioneros. ¿Por qué no me frustré en medio de la destrucción que imperaba en Alemania después de la guerra? Creo que fue gracias a mi tesón. En 1945 me gané la vida como minero y luego como músico de jazz, pero ya en 1946 terminé un curso de picapedrero y escultor e inmediatamente estudié en las academias de bellas artes de Düsseldorf y Berlín Occidental. Fue durante ese periodo que comencé a escribir poemas, algo de prosa y algunas obras dramáticas en un acto. Y, en el último año que cursé estudios en Berlín, apareció mi primer libro de poesía ilustrado con dibujos míos. Así, desde un comienzo supe que era posible dedicarse a la escritura y —digamos— a la obra gráfica: existía una relación entre ambas. La relación —ahora lo sé— es ésta: someter una línea escrita a las líneas del dibujo es verificar la eficacia de una metáfora. Quiero decir: mi imaginación me demuestra que siempre hay formas distintas de ver una cosa, y al entrenarme como escultor aprendí a recorrer todos los puntos de vista posibles, a dar vueltas alrededor de un centro y a acercarme por todos los ángulos a mi objeto. No puedo, en cambio, decir cuál de mis actividades es la más importante porque una u otra de ellas se impone de acuerdo a lo que desee expresar. Pero hay algo interesante: puedo escribir una novela y hacer dibujos al mismo tiempo pero no hacer una escultura y escribir una novela al unísono porque una y otra tarea exigen una dedicación absoluta. Hace ahora más de un año que dejé de escribir prosa porque en los setentas, que fue un buen periodo para mí, publiqué cuatro libros y después del último (la novela *El rodaballo*) sentí que cuando me pongo a escribir ya sé lo que voy a decir. Me había vuelto demasiado elocuente, y eso es malo porque corro el riesgo de convertirme en mi propio epígono. Pero retomar la actividad de escultor, después de veinte años, no fue fácil. Me sentí muy nervioso porque no sabía muy bien lo que podría hacer en ese campo. No obstante, y vistos los primeros resultados, me siento muy feliz.

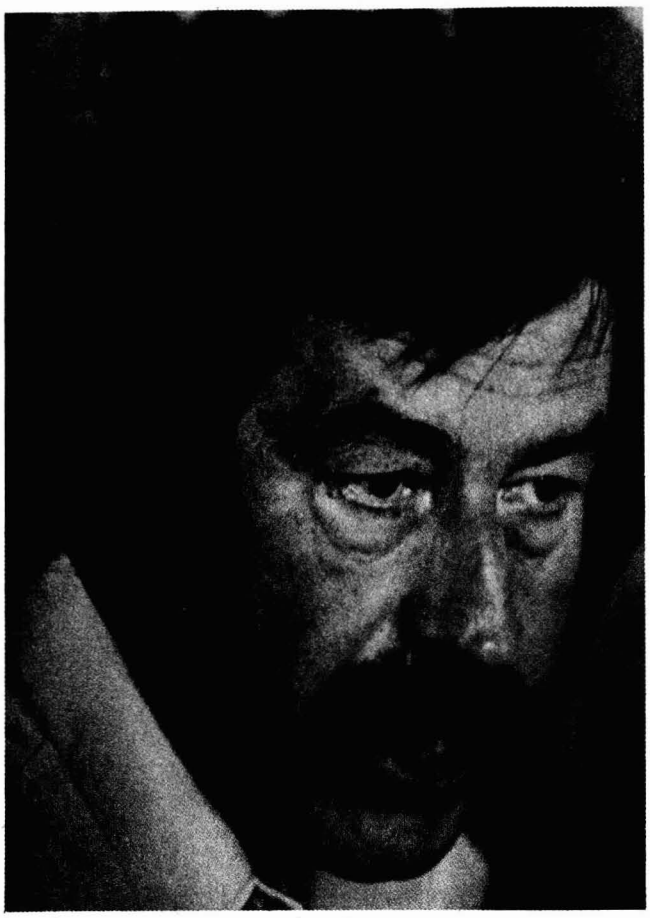
—En alguna oportunidad usted declaró que aún cuando confía en su oficio y su gusto de artista plástico, y en su capacidad como cuentista y novelista, lo que más le importa es la poesía.

—Eso es cierto porque la poesía es, siempre, el mejor instrumento para probarme a mí mismo. También entiendo que todo lo que he escrito en prosa, incluído el teatro, es poesía. Voy a poner un ejemplo para ilustrar lo que digo. *El rodaballo* comenzó realmente a gestarse a partir de varios poemas que saltaban de un siglo a otro, eliminando la cronología estricta, y sólo cuando tuve escritos 15 o 20 de ellos empecé a ver que el asunto se volcaba poco a poco hacia la prosa.

—En su caso, la unión de la poesía y la prosa es notable porque en la primera le gusta ser conciso y económico mientras que en la segunda se deja llevar por la corriente de la narración hasta alcanzar una estatura épica. Por lo demás, y como dijo antes, usted amplía constantemente su objeto mediante asociaciones, digresiones, parodias, etc.

—Así es, y no me cabe duda de que esos recursos forman parte de lo que podríamos llamar el vocabulario de lo épico. Siempre tendemos a hablar únicamente de la realidad. Pero a mí

* Véase en la página 41, la reseña de Verónica Volkow sobre *El encuentro en Telgte*, última novela de Grass traducida al español.



me han salido al encuentro varias realidades, realidades que se excluyen entre sí, realidades que están escondidas, ocultas por la misma realidad. La obra de arte, y no hablo tan sólo de libros, tiene la posibilidad de vehicular y explicitar la multitud de realidades. Al escribir se pueden aprovechar para ello diversos planos estilísticos ya que la simultaneidad de acontecimientos, el pasado que se prolonga en el presente, la anticipación del futuro, la multitud de las voces que oímos aún cuando sólo estén presentes una o dos personas, todo eso reclama descripción. Y exige naturalmente al escritor ciertas formas que no se limitan a un mero narrar cronológico ya que la cronología, aún cuando la consideramos como realidad, no es sino ficción.

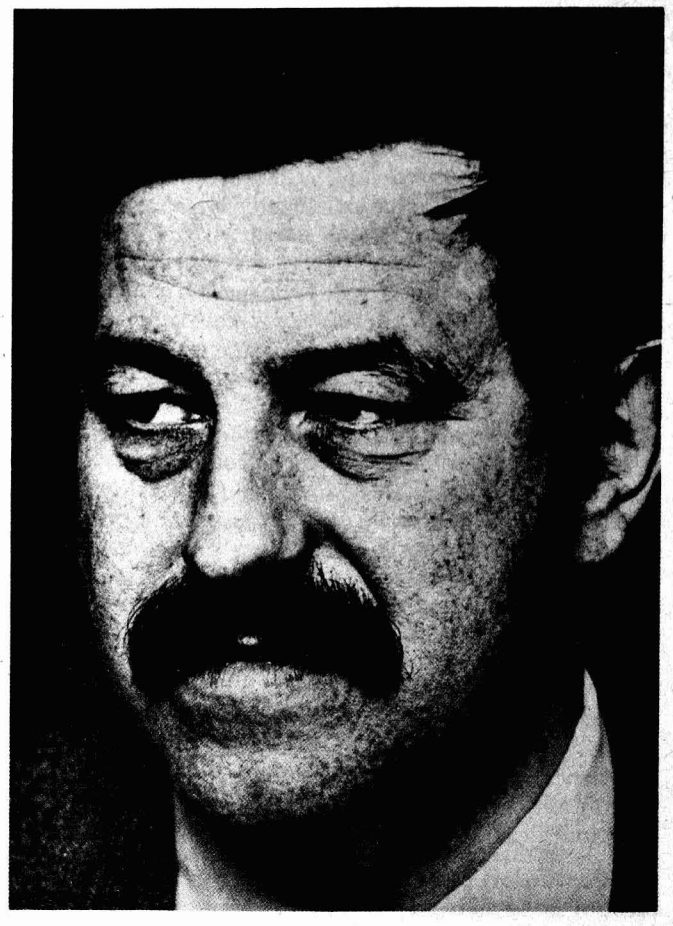
—También declaró usted alguna vez que el ejercicio de la dramaturgia lo acercó a la política. ¿Cuál fue ese proceso?

—Mi actividad como artista, o como intelectual, se alimenta de dos vertientes principales. Por un lado, y apoyándome en la tradición novelística europea (desde la picaresca española a las traducciones de Rabelais hechas por Fischart, y pasando por el *Aventurero Simplicissimus* de von Grimmelshausen), mi deseo es el de ampliar el concepto de realismo e incluír en la escritura el subconsciente, la fantasía, lo ilusorio y lo fantástico. Por otro lado, y aquí puede estar la explicación de mi intensa actividad política, echo mano al rigor del espíritu de la Ilustración y del siglo XVIII para esclarecer las cosas y colocarlas en su justo lugar. Pero a esta altura es imprescindible hacer una puntualización. Yo no trato de esclarecer ciertas cosas por el mero hecho de hacerlo sino que intento —como dije antes— ampliar el horizonte con una realidad más vasta, con una ilustración que con frecuencia es imperceptible y que está hecha exclusivamente mediante recursos artísticos. Ahora bien: a comienzos de los sesentas —y después de una interrupción relativamente larga— volví a la dramaturgia con *Die Plebejer proben den Aufstand*, que fue una obra muy polémica a la que se acusó, entre otras cosas, de ser antibrechtiana. En realidad, esa pieza nació cuando empecé a escribir un ensayo sobre la versión de Brecht del *Coriolano* de Shakespeare. A medida que escribía ese ensayo me fuí dando cuenta de que Brecht, que siempre habló de revolución y estuvo del lado de los obreros, no supo ver lo que sucedía en la calle —y tampoco que la realidad del teatro no era necesariamente la realidad real. Digámoslo con claridad: Brecht, que es uno de los padres del teatro moderno, se equivocó porque defendió a pies juntillas —y ése es un rasgo admirable suyo: la fidelidad a una causa— una revolución que, una vez hecha, defraudó ilusiones y aspiraciones de mucha gente. Estoy seguro de que el propio.

Brecht fue uno de esos desilusionados; pero él no culpó a la revolución sino a la realidad. Llegado a esta conclusión, abandoné el ensayo y me puse a escribir *Die Plebejer proben den Aufstand*. Pienso que allí muestro la dificíl posición del escritor que está inmerso en el mundo de la política. Una política, aceptémoslo, de la que todos somos víctimas. Mi experiencia personal me dice que no vale la pena que el escritor se meta en política y que si lo hace debe ser muy cuidadoso y entender que ella (la política) es sólo una dimensión de nuestra existencia. Ya lo dijo Trotsky en ese maravilloso libro que es *Arte y revolución*: el arte jamás debe estar al servicio de la revolución sino que debe permanecer siempre libre. Por desgracia, muchos escritores olvidan esos principios mínimos —como le ocurrió, por ejemplo, a Pablo Neruda, quien asesinó a la poesía al someterla a la línea política del Partido Comunista Chileno. Es cierto: yo soy un socialdemócrata pero aquí debo precisar que no soy miembro del Partido —y si lo fuera ya me habrían echado de él a puntapiés. La verdad es que me siento mucho mejor solo. Esa postura me permite, además, analizar las situaciones y los problemas desde ángulos y perspectivas que le están vedados a los políticos ya que ellos —como debe ser— están comprometidos con su pragmatismo. Por lo demás, y como señalé antes, como escritor mi posición ante la realidad es otra ya que no trazo una línea divisoria entre la fantasía, los sueños y lo real. De ahí que deteste el realismo socialista creado en la Unión Soviética. Aparte de que sus resultados son deplorables, demuestra muy poco sentido común para con la realidad.

—En 1969, usted creó lo que se llama la iniciativa electoral social demócrata, que a partir de entonces el Partido Socialista Alemán ha apoyado en todas las elecciones posteriores de la Dieta y el Congreso. Hable, por favor, de esa experiencia.

—Esa iniciativa fue creada por mí con el apoyo de algunos estudiantes e intelectuales, y aunque la primera vez que organizamos una campaña electoral, en 1969, salimos derrotados, ganamos cuatro años más tarde, cuando Willy Brandt fue elegido canciller. Lo que define a esa organización es que sus miembros apoyamos a la social democracia pero no somos militantes de partido. Así, cuestionamos muchas posturas del Partido, mantenemos una actitud crítica y hablamos desde nuestra libertad pero —a la vez— trabajamos en favor de una corriente política. Ha sido una experiencia dolorosa y difícil. También ha sido reveladora y provechosa. Por ejemplo, yo aprendí cosas que hasta ese momento eran simples abstracciones: el problema de los jubilados, la situación de la seguridad



social en el país, las relaciones entre los sindicatos obreros y las empresas. Es curioso: la mayoría de los escritores que se meten en política se dedican a firmar declaraciones y manifiestos y carecen de la menor información sobre los asuntos sociales más urgentes —que son los que realmente importan a quienes tienen que votar en las elecciones. Yo me interioricé de esos problemas cuando debí viajar por Alemania como delegado político. Y en esa experiencia aprendí algo más: que después de un tiempo de emplear términos y giros políticos se cae en la cuenta de que en realidad se está usando un lenguaje de segunda mano, un lenguaje de resoluciones. Eso es nefasto para un escritor. De ahí que, también aquí, se deba proceder con mucha cautela y tacto. No hay que asustarse de que así sean las cosas —pero hay que tomar conciencia de los peligros que acechan.

—¿De qué manera se interrelacionan socialismo y democracia para usted?

—Políticamente hablando, soy un socialista democrático. Pero, ¿qué es eso? Se puede explicar de manera muy simple. Creo que democracia y socialismo se condicionan recíprocamente. Un socialismo sin derechos fundamentales democráticos cada vez más amplios e infraestructurados desembocará en una dictadura, en la automagnificencia de un partido único dominante a costa de dichos derechos. Lo hemos experimentado en carne propia los alemanes. Por otro lado, una democracia meramente formal, que garantiza derechos individuales liberales, crea por cierto revistas y periódicos vivos en la superficie y garantiza libertad de movimiento —todas cosas fundamentales que no deben minimizarse en absoluto a la hora de la verdad—, pero al mismo tiempo permite una enorme cantidad de injusticias sociales y de este modo provoca la falta de libertad. En buena medida, y diciéndolo corto, la democracia burguesa está destinada a los *happy few*. Así, quien no tenga igualdad de oportunidades con respecto a los derechos fundamentales democráticos existentes, no podrá hacer uso de los derechos liberales. Por otra parte, está demostrado que el cambio de un sistema capitalista a una suerte de capitalismo estatal, como el que existe en la Unión Soviética, no otorga ninguna libertad a los trabajadores. Allí se pasa de un sistema a otro sin que el pueblo tenga un control estricto de la situación —y por ese control es que luchan los polacos ahora, situándose así en la línea de su compatriota Rosa Luxemburgo, que es quizá la presencia más viva en Polonia en estos días.

—Perdone que insista: ¿cómo se imbrican socialismo y democracia en su concepción política?

—Pienso que una solución efectiva de los problemas que vivimos necesita tanto del socialismo como de la democracia, y que de la unión de ambos puede surgir un equilibrio de justicia. La democracia tradicional no lo consigue, aun con las mejores intenciones. Siempre creará una sociedad de clases en forma encubierta. Eso que yo llamo "socialismo democrático" es para mí la alternativa ante la concepción de la democracia del capitalismo privado de Occidente, con la superestructura democrática formal y los derechos fundamentales liberales en la superficie, y por debajo la injusticia social. Pero ese socialismo democrático es también para mí la alternativa ante el comunismo autoritario como el que encontramos en los estados del bloque oriental, en donde arriba existen ciertas justicias sociales pero donde, también, la dependencia del obrero del Estado es tan grande como la que existe en el capitalismo privado. Ahora bien: confieso que no creo que en este siglo tengamos oportunidad de llegar a ese socialismo democrático.

—Una vez hecho ese planteo, ¿cuál debe ser, a su entender, la relación de Alemania en particular y Europa en general con la Unión Soviética?

—Nosotros, los alemanes, vivimos exactamente en el centro de Europa y somos el resultado de la derrota sufrida en la Segunda Guerra Mundial —una derrota que, además, nos dividió. Tenemos que convivir con esa realidad, por más triste o humillante que ella sea. Dentro de ese estado de cosas, lo primero que debe reconocerse es que existe una gran influencia de la Unión Soviética sobre Alemania del Este y de Estados Unidos sobre Alemania occidental. En cierto sentido, ambos son países ocupados. Y, ante ello, pienso que tenemos que tratar de ser, en un concepto europeo, mucho más europeos de lo que somos, y de esa forma no pertenecer ni al Este ni al Oeste, es decir, no enfeudarnos a cualquiera de las dos superpotencias, siempre dispuestas a destruirlo todo. Creo, además, que Brandt tuvo razón cuando hace ahora diez años promovió el diálogo con el bloque oriental: tenemos que hablar con esa realidad y conversar con esa gente, entre otras razones por la fundamental de que así se pueden llegar a plantear las condiciones para que los habitantes del Este reflexionen y puedan vivir mejor.

—¿Cómo explica el éxito que alcanzó el terrorismo en Alemania?

—El éxito del terrorismo en Alemania —como en cualquier otro lugar— corrió por cuenta de la derecha, al estimular y pro-

vocar una reacción que estuvo a punto de llevar al poder a Strauss y sus aliados. Por fortuna, eso pudo frenarse. Aquí quiero precisar muy claramente que odio a esa gente que, desprovista de todo apoyo popular, se erige en una pretendida vanguardia del pueblo. Así comenzaron a gestarse el nazismo y el fascismo: esa clase de vanguardia de la revolución que preconizó el grupo Baader-Meinhof fue la misma que promovió Mussolini en los veintes. Hay que decirlo con claridad: el anarquismo terrorista alemán, que alcanzó dimensiones criminales, creó una atmósfera de miedo y exacerbó las emociones. Ante ello, sospecho que la masa de la población ni siquiera reaccionó demasiado. Pero lo peligroso —insisto— fue la forma como se quiso crear seguridades *ad hoc*, por ejemplo mediante el dictado de leyes represivas, y que pudo desembocar en el apogeo de la derecha. Esa fue una manera de restringir las libertades existentes y alcanzar precisamente lo que el grupo Baader-Meinhof no pudo conseguir mediante su terrorismo. Y esa fue, por cierto, una experiencia deprimente y también un indicio de inmadurez. Si me pide que siga sacando conclusiones diré que estos son tiempos difíciles para alguien que, forzado por la necesidad, opine que el momento es oportuno para encontrar por fin esa simbiosis entre socialismo y democracia de que hablé antes. Ya le dije que soy pesimista al respecto, y que no creo que alcancemos esa meta en este siglo.

—Usted dijo antes que la política es solo una dimensión de la realidad, y eso queda demostrado en *El tambor de hojalata*, donde son muchos los planos en que se aborda la realidad. Hable de ese libro, por favor.

—Empecé a escribirlo en 1954/55 y lo terminé en marzo de 1959. Como se sabe, en la década de los cincuenta Alemania comenzó a reconstruirse bajo Conrad Adenauer, y quizás el éxito de lo que dio en llamarse el "milagro alemán" hizo que la gente satanizara el nacionalsocialismo y llegara a afirmar que el nazismo y el fascismo habían sido demonios venidos en la noche a mover al crimen a los pobres alemanes, en sí buenos y honrados. Eso era una falsedad. Todo sucedió en 1933, en forma democrática y a la luz del día: los jóvenes votaron por Hitler y la mayoría del país lo aclamó. Yo crecí en medio de ese universo, en Danzing, esa ciudad que yo perdí para siempre y que está llamada a ser un lugar de encuentro entre alemanes y polacos. Por lo demás, estuve en ese entonces en un campo de prisioneros y allí mismo comencé a oir comentarios acerca de los crímenes alemanes. Me equivoco: antes ya había oído sobre ellos pero me negaba a creerlo: no era posible que los alemanes hicieran tales cosas. Conocer esa verdad me dejó muy impresionado y oscuramente supe que algún día tendría que escribir sobre ella. A ese trauma se sumó otro. A los tres días de ser soldado debí participar en una batalla en el frente ruso, en un regimiento compuesto enteramente por muchachos de mi edad. Muchos murieron y otros quedaron tan marcados como yo al saber que sus vidas eran manipuladas. A partir de ese momento sé que vivo de milagro. No quise olvidarme de esa experiencia. Así que un día decidí, junto con mi mujer, irme a París. Y allí, con bastante distancia, pude escribir ese ejercicio de desmitificación que quiso ser *El tambor de hojalata*.

—Una última pregunta. Usted dijo que es mejor que el escritor no se meta en política, que mantenga una actitud crítica ante los partidos políticos y que sea muy cuidadoso en todas aquellas decisiones que conciernen al campo político. ¿Por qué, entonces, desde los sesentas usted mantiene una actividad política bastante intensa?

—Por un lado, a partir de *Die Plebejer proben den Aufstand* pude extraer la consecuencia de que hay una brecha casi insalvable: de una parte se encuentra el escritor y el artista que vuelca en el papel las exigencias revolucionarias, y de otra está la realidad que de manera abominable se comporta en forma distinta de la esperada por el artista. Esa brecha sólo se puede salvar cuando el escritor abandona ocasionalmente el ámbito en el que escribe. Cuando dice "política" debe practicar política. No puede colocarse sobre un alto pedestal, tan sólo como observador, como profeta, como preceptor, sino que debe ser también ciudadano. Por otro lado, y en respuesta a su pregunta, a cierta altura entendí que mi generación tenía como una de sus tareas fundamentales la creación de una auténtica democracia, y que ésta debía materializarse a través de la Constitución que por suerte tenemos en la República Federal, despojándola de lo meramente formal. Por las décadas del cincuenta y del sesenta todo eso no pasaba de ser una promesa. Las injusticias sociales eran cada vez mayores y por añadidura la permanente alusión las encubría: "al fin y al cabo vivimos en una democracia" —era la eterna cantinela. Así, para el propósito que me alentaba, el Partido Social Democrático me pareció el más indicado por ser el más antiguo. A pesar de los muchos errores del pasado, me ofrecía la mejor garantía de duración y evolución de la democracia en relación con el socialismo. A eso vino a sumarse una lección que me enseñó la historia: en países industrializados como los de Europa Central, los cambios se alcanzan mejor por el camino de la reforma y no por saltos revolucionarios. En eso estamos.

Francisco Segovia

POEMAS

PAISAJE

Sólo estas estatuas quedan
tierra estupefacta
largamente acariciadas
y la sal de sus lóbulos sobre la arena.

Sólo la luna
gallo blanco
y las estatuas.
Porque nos callamos todo
para parecer hermanos
y tú, Medusa
y yo, Perseo
pactamos la sal del mundo.

CEGUERA

Pongo el oído contra la tierra:

Hay una oscuridad de barro viejo caliente
de pedacería de guijarros en lo que mi oído toca

Conozco la atmósfera roja de esa temperatura
como la intimidad de un grano de sal

Algo me dice que yo sé lo que es la ceguera.

APARICION

Un bosque hace subir las sombras
por las faldas del Ajusco.

En obediencia a la misma ley
un hombre abre las manos
se esfuma el paisaje
la atención se desvanece entre la bruma.

(Lo que la noche hiciera visible
tendría una apariencia lenta
escanciada largamente en la distancia
espesa vegetal intrascendente)

La atención se desvanece entre la bruma...

Como si acabara de crearla el aire
unánime
una palomilla se queda quieta en vuelo.

(Me toma por la espalda súbita la sorpresa:
En verdad no he sabido esperar).

RESEÑAS

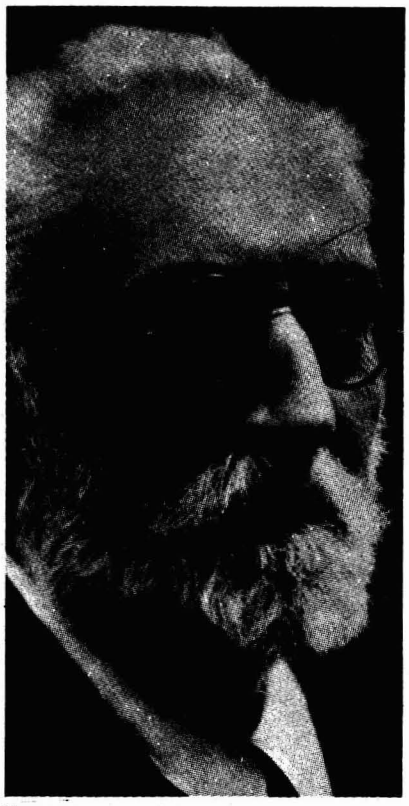
EL FANTASMA DE LA HISPANIDAD

Hay libros que nacen viejos. Uno de los más seniles que he tenido ocasión de leer en estos últimos tiempos, se titula explícitamente: *Historia y literatura en Hispano-América (1492-1820). La versión intelectual de una experiencia*, y su autor es el historiador español Mario Hernández Sánchez-Barba. La obra se presenta como parte de una colección titulada "Pensamiento literario español". Como verá el lector, el título de la colección es más adecuado que el de la obra.

Porque Sánchez-Barba (para acortar el nombre) está más interesado en reconstruir una versión *española* del mundo colonial hispanoamericano que una versión *intelectual* del mismo. No porque le falten subsidios intelectuales. Sánchez-Barba cita cientos de distinguidos pensadores europeos, y utiliza, por lo general, un vocabulario crítico que revela cierta familiaridad con el ejercicio del intelecto. Su problema no es ése. El error fundamental de su libro es continuar (ya muerto el Caudillo) una propuesta sobre la cultura hispanoamericana que responde a la óptica de la Hispanidad. La perdida metrópoli, —que nunca logró realizar del todo su sueño de imperialismo intelectual y que perdió, ya en la fecha límite de este estudio (1820) su poder militar y económico, para no hablar de su liderazgo intelectual— reaparece en la prosa de este libro como el centro de cultura hispánica que nunca fue.

No quiero negar la inmensa contribución de los pensadores españoles al debate sobre América durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Por el contrario. Nombres como Las Casas o Sahagún bastarían para inmortalizar a cualquier cultura colonialista. El problema es otro. Al articular el pensamiento de América en la época colonial sobre el esquema triunfalista del poder español, Sánchez-Barba desconoce lo mejor de ese pensamiento; es decir: su inconformismo, su cuestionamiento del poder

▲ **Mario Hernández Sánchez-Barba: *Historia y literatura en Hispano-América (1492-1820). La versión intelectual de una experiencia*. Fundación Juan March/Editorial Castalia. Madrid, 1978, 349 pp.**



Unamuno

central, su heterodoxia. Para Sánchez-Barba, importa al contrario el poder central. Uno de sus capítulos (el II, p. 102) se inicia con este axioma: "Los cuarenta y dos años del reinado de Felipe II (1556-1598) ofrecen un importante y complejo significado en la formulación intelectual del modo de pensar hispanoamericano". ¿Cree *realmente* Sánchez-Barba que ese "pensar" dependía de la duración de un reinado, cualquier reinado?

Esta fascinación del historiador con la Corona, con la España imperial, le hace pasar con la mayor inocencia sobre los conflictos que debieron enfrentar casi todos los que se atrevieron a pensar en la América colonial. Su circunspección de historiador registra impecablemente la lista de autores cuya obra no llegó a publicarse en su tiempo sino en el siglo XIX (después de la Independencia) o aún en el XX. La lista es impresionante:

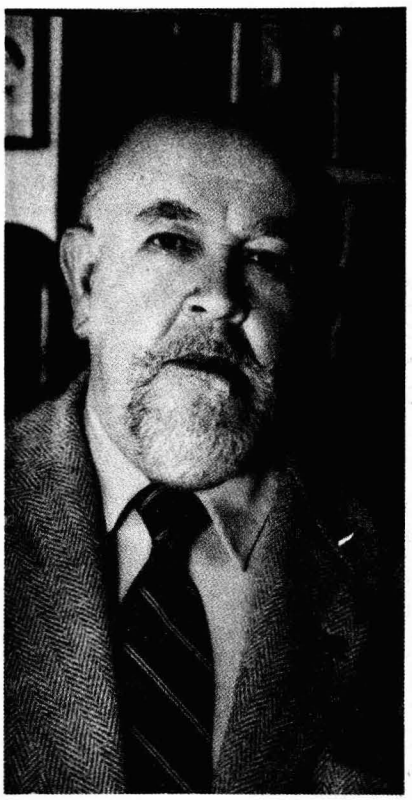
—Las Casas (p. 64, habla de la *Historia de las Indias* pero no indica que permaneció manuscrita durante la Colonia);
—Sahagún (p. 83, idem);
—Mendieta (p. 88, indica, sin comentarios, que es sólo publicado en 1870);
—Landa (p. 91, idem);
—Peralta y Barnuevo (p. 97, idem);
—Matienzo (p. 117, idem);
—Gamboa (p. 131, n. 37, idem);
—Castellanos (p. 144, idem).

¿Es posible escribir una historia de la literatura colonial, del punto de vista de su *versión intelectual*, sin discutir el fenómeno de una censura monstruosa que impidió la circulación de las mismas obras que hoy se alegan para mostrar el esplendor de esa cultura? El historiador (que no ha leído a Pierre Menard) parece desconocer el elemental principio de que sin lectores las obras son sólo monumentos virtuales. El único lector de esos libros de la época colonial fue el censor. Sus primeros lectores somos nosotros, plural que incluye (ay) a Sánchez-Barba. La decisión del autor de esta *Historia*, etc., de ignorar este aspecto elemental del proceso histórico le lleva a lo que en Brasil llaman el *ufanismo*: él se ufana (congratula, extasía, delira) con la grandeza del pensamiento producido por los españoles de América y de la metrópoli en aquellos siglos dorados. La verdad es que ese pensamiento existió, y es de gran calidad, pero fue combatido, silenciado y hasta destruído por esa misma metrópoli que este libro trata de exaltar.

La actitud hispanizante del autor se traduce también en sus omnisiones. Ya en las primeras líneas del libro (Introducción, p. 9) podemos saber lo que nos espera:

> Desde la fijación de los primeros conceptos críticos relativos a la literatura hispanoamericana por Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo y Miguel de Unamuno, etc.

La broma es siniestra. En un historiador colonial hablar de *primeros* cuando se trata de escritores de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX es inexplicable. ¿Acaso se olvida de Andrés Bello y de Juan María Gutiérrez que sí son los *primeros* en fijar, etc.? Revisando el libro se advierte que Bello es citado dos veces (pp. 303 y 340) pero sólo como poeta; que Juan María Gutiérrez aparece (p. 289, n. 10) en una bibliografía y sin que parezca haber sido



Alfonso Reyes

realmente consultado. Pero aún es más siniestra la afirmación si se piensa que Juan Valera entendió tan poco las letras americanas, sobre las que escribió notitas amables, que acusó a Darío de "galicismo mental", como si su estilo de *chroniqueur* galante y sus novelitas rosas no tuvieran la marca del galicismo. En cuanto al ilustre Don Marcelino, entendió tan poco el Barroco de ambos lados del Atlántico, o el Romanticismo hispanoamericano, que su famosa *Antología* es hoy útil como monumento de su incapacidad de entender poesía. Unamuno es otra cosa: arbitrario, lleno de lagunas, periodístico, el gran vasco tenía lo que faltaba al frívolo Don Juan o al plúmbeo Don Marcelino: genio, intuición, chispa crítica. Pero sus observaciones sueltas, ni en el mejor de los casos, constituyen conceptos críticos capaces de *fijar* nada. Esta tarea estaría reservada a aquellos primeros críticos que Sánchez-Barba desconoce, y a Rodó, a Alfonso Reyes, a Mariátegui, a Borges, a Henríquez Ureña, a Picón Salas, a Martínez Estrada, a Octavio Paz. ¿Desde que Batuecas escribe Sánchez-Barba para no tener a manos otros subsidios críticos?

Con este prejuicio de ufanismo hispanizante, no es de extrañar que Sánchez-Barba omita toda mención a uno de los textos más singulares que produjo la Colonia: *El Primer nueva Crónica y Buen Gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala. Censurado por la Corona, descubierto a principios de este siglo en la Biblioteca Real de Copenhague, reeditado varias veces, este libro es la obra más singular producida precisamente por esa experiencia colonial que trata de captar Sánchez-Barba. El autor, que se llamó Guamán Poma (Aguila-Jaguar) para mostrar su entronque incaico, escribió y dibujó el texto en forma de carta al Rey Felipe III. Mezclando un español fonético con su nativo quechua y algunas palabras en aymara, Guamán Poma presenta un cuadro desolador de la condición de los indios en el Perú. Su solución: volver a dividir al mundo en cuatro partes (como en los tiempos de los Incas) y redistribuir los hombres en esta forma: los españoles en España, los indios en el Perú, los negros en Guinea y los árabes en su tierra.

Guamán Poma mezclaba la ideología incaica con las nociones aprendidas en los Evangelios. Para él no había duda de que los indios eran aquellos pobres de que hablaba Jesús en el Sermón de la Montaña. En su doble fe, creía que el Rey habría de escucharlo. El primero en hacerle caso fue un erudito danés del siglo veinte. Para Sánchez-Barba, Guamán Poma no existe. Es más: todo lo que representa la versión indígena de América (lo que León-Portilla ha llamado la "visión de los vencidos") le irrita. No disimula su fastidio en la p. 84: "no podemos estar de acuerdo con esta caracterización que tiende a separar lo que es culturalmente, una cosa". En efecto: para Sánchez-Barba, el indio sometido y el conquistador eran una sola cosa. El látigo y la espalda humillada se confunden en esta apoteosis del ufanismo.

También le molesta la teoría de lo "real maravilloso". En la p. 54 lo califica de "inexistente fenómeno literario". Una vez más, sus prejuicios le hacen dar un traspié. Lo "real maravilloso", como ha demostrado brillantemente la profesora Irlemar Chiampi en el libro de ese título (de próxima aparición en Monte Avila, de Caracas), tal vez no exista en la realidad pero sí existe "como fenómeno literario", para usar las palabras de Sánchez-Barba. Toda una zona del discurso hispanoamericano revela la presencia de lo maravilloso como uno de sus más importantes atributos.

Pero Sánchez-Barba, que ha leído a Juan Valera y a Menéndez Pelayo y a Unamuno, parece no conocer la crítica hispanoamericana a partir de 1820, ni la literatura de contestación al poder colonial, ni la existencia de una censura de castradora eficacia que convierte esa experiencia intelectual que él historia en un diálogo de mudos.

La fundación Ausías March, que financió esta investigación anacrónica, debía reclamar que se le devuelva el dinero. Para llegar a las conclusiones que llega Sánchez-Barba, basta leer los discursos completos del Caudillo.

Emir Rodríguez Monegal

ENCUENTRO CON LA HISTORIA

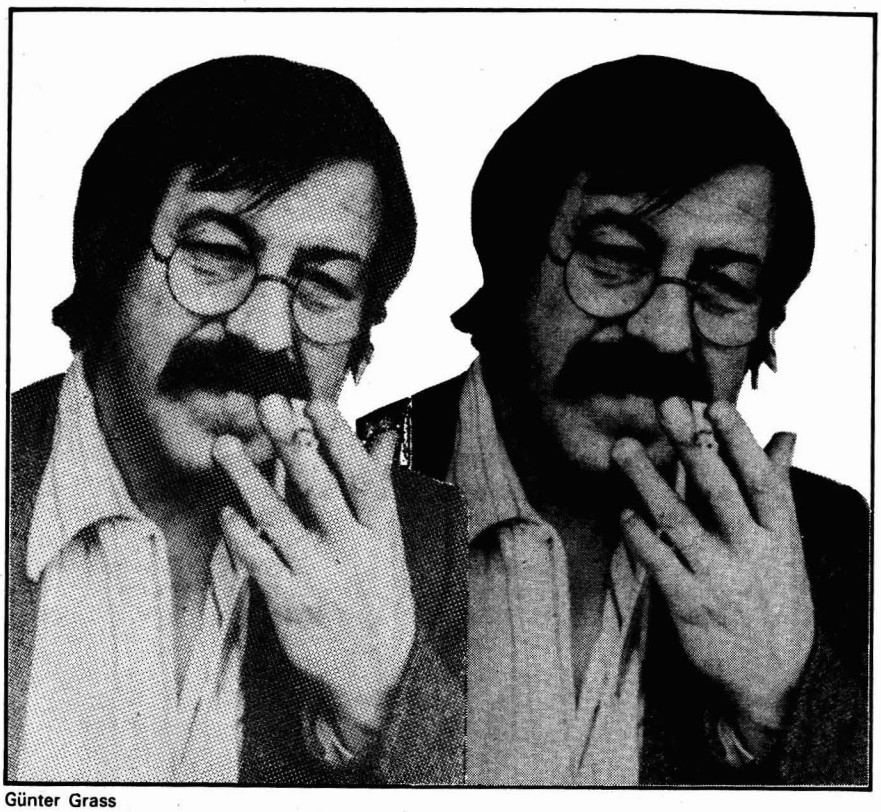
En el verano de 1647, a finales de la enconada guerra de los Treinta Años que enfrentó a la Liga Católica con la Unión Protestante y a los príncipes germanos con el creciente poder de la Casa de Habsburgo, Günter Grass imagina lo que hubiera sido un encuentro de poetas, críticos y editores alemanes. Encuentro probablemente paralelo al que realizaron los escritores de la Alemania Occidental y Oriental después de la segunda Guerra Mundial. Con la frase que inicia la novela; "Ayer será lo que mañana fue", se establece la clave entre la reconstrucción del pasado y el presente. La historia del pasado la determinarán los eventos del futuro, el pasado seguirá transformándose a medida que se transforme el futuro. Así, la posibilidad de este encuentro de escritores en el siglo XVII es concebida gracias a un encuentro similar ocurrido en el siglo XX.

Después de una larga peregrinación, los poetas lograrán hospedarse en Telgte, lugar donde tendrá lugar el encuentro. Telgte es un lugar de paso en-

▲ **Günter Grass: *El encuentro en Telgte*. Sudamericana, Buenos Aires, 1981.**

tre Münster y Osnabrück, donde se firmará la paz de Westphalia, en el primero con los franceses, en el segundo con los suecos. La geografía en esta novela tendrá un contenido simbólico importante como también lo tiene en la novela picaresca, género con el cual se encuentra íntimamente emparentada.

Se podría decir casi que esta obra de Grass se encuentra construida sobre dos novelas picarescas clásicas de la literatura alemana del siglo XVII, *Courasche* y *Simplicius, Simplicissimus* de Johan Jakob Christoffel von Grimmelshausen. De esta primera novela Bertolt Bretch sacaría su personaje de *Madre Coraje*. El personaje de "Coraje" aparece en la novela de Grass encarnado por la posadera Libuschka de quien Gelnhausen (Grimmelhausen en la realidad) se inspira, por venganza, para crear posteriormente su famoso personaje. Gelnhausen también aparece con el jubón y las calzas verdes y la astucia y el arrojo de su cazador de Soest. Es gracias a su audacia y sus engaños que los poetas pueden celebrar su reunión en Telgte.



Günter Grass

Es también de las novelas de Grimmelhausen que está sacado el escenario que rodea las discusiones de los poetas: las terribles matanzas, los cadáveres que bajan por el río, los campesinos torturados y empalados enfrente de sus hijos, el saqueo y el pillaje constante, la prostitución y las violaciones de mujeres, el clima de absoluta inseguridad.

El ambiente de la novela de Grass es completamente picaresco, y picaresco es también el comportamiento y las motivaciones de sus personajes a pesar del carácter intelectual de sus discusiones. Un elemento fundamental del libro, que lo es también de la novela picaresca, es el hambre. Todo el encuentro de poetas se celebra alrededor de las mesas de la posada con precisas descripciones de la comida y de la manera de comer de los comensales. La comida da la tónica e inclusive el tema de las conversaciones literarias. La comida es física y metafóricamente el eje central de la reunión: "Se sirvieron con ambas manos. Los codos clavados en la mesa, la expresión extática. Con apetito silesiano, franco, elbeo, brandemburgués, alemánico. Todos sin diferencia alguna, los soldados de caballería, los mosqueteros, los perros de la posada, el peón encargado de los caballos, las mozas y las demás mujeres traídas de la ciudad. No dejaron de los gansos, lechones y el carnero más que los huesos".

Este tono picaresco no deja de sostener un constante contrapunto irónico a las elevadas conversaciones espirituales de los poetas. Es allí donde pretenden hacer brillar las palabras y asegurar su inmortalidad. Pero es este contrapunto irónico el que está diciendo lo que los poemas callan, el que está situando a los poemas dentro de su verdadero contexto. Y el verdadero poeta del siglo será Gelnhausen, será él quien dará la expresión más fiel y atrevida de la realidad de su época.

Toda la ironía de *El encuentro en Telgte* es de alguna manera un homenaje a Grimmelhausen, el homenaje del veredicto de la historia a Grimmelhausen. Este pretende mezclarse a la reunión de poetas y es repudiado y sometido a un juicio por el sofisticado gremio, al despedirse de ellos les responde con arrogancia: "Con sus soldados de caballería y mosqueteros había obrado de acuerdo con los imperativos de la época, así como los caballeros allí reunidos se veían forzados a obrar según la época y accedían a alabar en sus poemas de veneración a los príncipes para quienes las matanzas y los incendios eran tan corrientes como el cotidiano Ave María..." Antes de marcharse, por fin, les promete volver: "Por cierto, transcurrirían quizá años y años y unos cuantos más hasta que lograra pulir su saber..., pero entonces estaría presente allí: intensamente vivo, escondido en mucho papel impreso, pero que nadie esperara de él triviales pastorales, las usuales profecías funerarias, intrincados poemas figurados, delicados gemidos del alma o cumplidas rimas para la comunidad parroquial. Antes bien abriría la gran bolsa, dejaría escapar la hediondez apresada, abriría de nuevo la prolongada guerra cual un duelo verbal, enseguida soltaría una espantosa carcajada y daría libre curso al idioma para que fluyera, tal como naciera: áspero y suave, sano y herido, aquí afrancesado, allí melancólico y descontentadizo, pero siempre extraído de la vida y sus toneles."

La novela termina con el incendio de la posada de Telgte, en el que queda chamuscado el manifiesto de los poetas. Y cada quien inicia el regreso a su lugar de origen.

Verónica Volkow

DOS VOCES

Después de asambleas y décadas recientes de poetas jóvenes, algunas personas opinan que los críticos deberían afilar las puntas de sus lanzas para contraatacar el multitudinario avance de todo tipo de obras. Hace poco yo mismo intenté un inoperante llamado a la concordia, tratando de evitar ese desenlace en un campo de batalla más bien ridículo. Pero los hábitos destructivos de nuestra sociedad literaria parecen tener más fuerza que cualquier certidumbre biológica, de tal modo que a veces siento cómo el misterio del arte crece para salvarse de una hostilidad mortal. A veces creo necesaria una estratificación rigurosa como la perseguida por la vieja estética. Y en ocasiones vuelvo a hacer conjeturas acerca del crítico que no escucha a los sabios de la tribu y que forma espejismos de la historia. Ideal. Quizá sea que no imagino al crítico investido de más poderes que los que tiene sobre sí mismo y sus artefactos no elocuentes.

A pesar, pues, de la duda que la palabra convoca, pienso que "Zacualpan" es el poema que tiene mayor interés de los publicados por Paloma Villegas en su libro *Mapas*. Aparecido por primera vez hace un año en la revista *La mesa llena* —editada por el grupo que integran David Huerta, Coral Bracho, Jorge Aguilar Mora y Evodio Escalante, entre otros— reúne las claves para una lectura que puede allegarse toda riqueza menos la de un ser insólito.

Es posible entender este poema a través de un breve recuento. Si creemos que no es el azar el que dispone un principio y un fin en los libros, podría decirse que la progresión de las páginas señala un camino hacia "Zacualpan". A pesar de que no entiendo la razón de las frases en inglés (único indicio: "ni sola en la llegada internacional", que como el teléfono, el parabrisas o una taza y un cigarrillo o la cama y los excesivos miembros, dan idea de una especie de literatura pop), es notoria la búsqueda de la mujer en las mujeres, que se da como una imagen ajena, apresada por la segunda persona del singular, el sujeto aludido tradicional, y por el recuerdo caótico y la inteligencia fría. A pesar de frases que no tienen significado, la escritura de los poemas parece ser para Paloma Villegas como una manera de cifrar la vida: avanza cambiando de estilo, mezclando creencias poéticas con excesos vitales. Así se arriba al poema titulado "Pieza oscura". Pienso que se escriben muchas cosas que no importan para lograr un poema valioso como éste.

"Pieza oscura" refiere el tema dominante del libro. Escalera, puerta y el lugar donde se quisiera encontrar la raíz de las sensaciones. Veo la locura de una persona en la oscuridad:

> aprendo hechicería con los hombros
> atados a la almohada en el peso azabache,
> denso, y los cuervos y voces de la cueva:
> dibujo dedos que son pases y números,
> la casa clama cábalas y ensalmos
> junto a mi cuerpo al lado de tu cuerpo.

El estar afuera, sea la calle o la naturaleza, asusta, y al buscar refugio en un cuarto oscuro, la soledad y la vida arrancada de un cuerpo inmóvil no es algo extraño. Y en "Zacualpan" también se está en el límite de lo sensible y lo inteligente. Hay un dejar que el tema repetido busque las palabras y configure las imágenes, si no inesperadas, por lo menos sin el peso de esas reminiscencias de *No hay otro cuerpo*, el libro de Jorge Aguilar Mora; y sobre todo sin el juego de la cercanía pop y la lejanía poética.

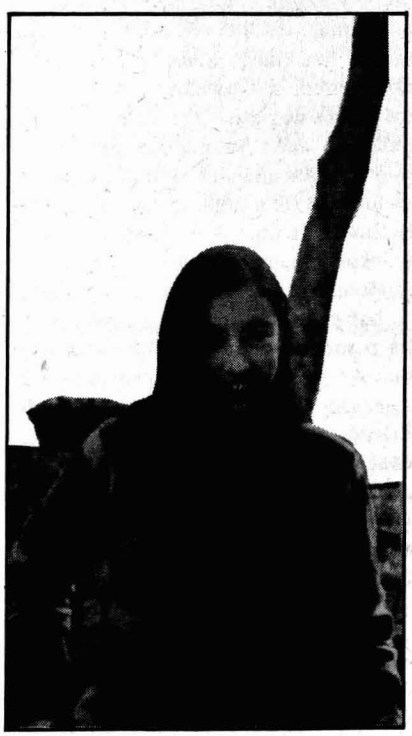
"Zacualpan" es por tanto una continuación, una cima del poema "Pieza oscura". Una sucesión de aciertos, por la que el crítico tendría que escribir una paráfrasis. Poema del amor femenino escrito con una fuerza y sensibilidad inéditas, donde existe la compleja e incomprensible vida del misterio poético. La oscuridad es el terror primitivo, y aunque poco ayuda el conocimiento se urde una salvación: se localiza en el cuerpo y, más, en la afirmación del nombre, sentido que debe ser mirado, al que despierta la mujer mientras todo duerme.

* * *

Enrarecido, el libro de Alfonso D'aquino, *Prosfisia*, está lejos de ser poesía, lo que no le resta validez. En principio, la escritura experimental crea un problema no de comprensión sino de definición. Su posible veta puede encontrarse bajo las extensas capas de tradiciones frecuentadas desde hace siglos; descubrirla es difícil. Quizá sea como la fiebre del oro de los artistas, un delirio.

La escritura experimental posee su propia tradición, por ello no es señal de una novedad inevitable: no es sólo de hoy, como algunos poemas no son sólo de ayer. Lo experimental además puede ser una actitud; sus méritos, siempre, son los del arte.

Prosfisia es un pequeño libro de veinticinco páginas dividido en dos partes: Nada y La peste; cada una ocupa exactamente once páginas. La primera es confusa desde el título: "Nada", ya que en el índice se lee "Necrospermia". La angustia, el vértigo de ver una hoja en blanco es irreal cuando quien la ve no está pensando en una forzada escritura. El primer texto, pues, se refiere al espacio, manchado por el recuerdo de un vaso y la sustracción de las palabras de la poesía: conceptual. Esa inmensa blancura propicia los juegos del humor, como las "lecturas reversibles", los textos cortados a la mitad, los juegos de palabras y las repeticiones. Intentos de haikais, me gustaría creer que recuerdos de José Juan Tablada.



Paloma Villegas

▲ **Paloma Villegas: *Mapas*. Era, México, 1981. Alfonso D'Aquino: *Prosfisia*. Martín Pescador, México, 1981.**

El segundo texto me permite aclarar el comentario anterior. "La peste" se presenta como un poema convencional, sujeto a la crítica de la poesía, no de la escritura experimental. Si la primera parte apenas pasa de cien palabras, la segunda tiene versificadas alrededor de mil.

Jaime G. Velázquez

LA HISTORIA INVENTA SUS NOVELAS

Silvia Molina

"Ascensión Tun nació en Campeche en el barrio de San Román en 1878; quedó huérfano el 26 de octubre de 1889 y al día siguiente ingresó a la Casa de Beneficencia. Su ficha, en el archivo, dice: "...la trágica muerte del niño Ascensión Tun hizo que los habitantes de la Casa de Beneficencia hicieran de él una leyenda..." (p. 151). También es el protagonista visible de la segunda y reciente novela de Silvia Molina.

El libro tiene un preámbulo ("El mito") donde alguien que se deja identificar con la Molina sostiene una plática con la hija de uno de los involucrados en la leyenda. La forastera curiosea, indaga, duda, se deja fascinar, y decide al cabo de la entrevista: "he resuelto escribir una historia y le pondré *Ascensión Tun* en honor a esta mujer". Mito, Leyenda: Historia; eso es lo que interesa a la Molina. Ella, después de escuchar las fantasías que la hija de Josefa reproduce y de indagar en archivos y bibliotecas, pasa de escuchar a proferir su propio relato e inventa una novela histórica. Se propone una representación de lo que fue Yucatán a lo largo del siglo pasado: revueltas indígenas de signo confuso, sucedidas en un marco de pugnas políticas que conducían al separatismo del sureste respecto del territorio nacional. En suma: la Guerra de Castas, pocas veces atendida por nuestra memoria histórica.

La novela elige, con riesgo y acierto, un momento de paz —de tregua y espera— dentro del ciclo histórico: el año 1889. También condensa la coordenada espacial y erige una cierta Casa de Beneficencia como microcosmos de aquel Yucatán. La anécdota cuenta la vida de la Casa en un año. La Casa dirigida por don Mateo Solís es Yucatán gobernado por un poder ajeno, donde por mucho que se intente un trato cortés y equitativo no deja de ser —en el planteamiento del libro— un dominio indeseable. Las amistades y enemistades que en la Casa van tejiendo los personajes en su ocioso discurrir significan las relaciones dadas entre los diversos sectores sociales existentes que laboraban por formar una figura histórica. Los habitantes (los "beneficiados") son, por fuerza, disímiles: junto al mesurado don Mateo, el Capellán y doña María, los brazos de poder. Por su lado, el tata indígena, Juan Bautista, el pequeño y huérfano Ascensión y la loca Consuelo, víctima de un ataque indígena durante la Guerra de Castas. El portero Antonio y Josefa, quienes se casarían al año siguiente, son los cuidadores de la Casa.

Los momentos de paz, cuando no se ha resuelto un conflicto histórico sino que las fuerzas se han nivelado y neutralizado entre sí, contienen los momentos anteriores y posteriores de necesaria beligerancia. En *Ascensión Tun* Juan Bautista y Consuelo cumplen la función de recordar en vivo la historia de las luchas padecidas. El Chilam Balam tiene el mismo papel y se constituye, para los indígenas yucatecos, como conciencia rebelde de raza y clase. El receptor natural de tales fuerzas es el niño Ascensión, quien ha de potenciarlas hacia una posible solución futura, de la que es responsable. (Juan Bautista adoctrina en el espíritu de su raza a Tun: "—El espíritu del hombre pena cuando aún no ha despertado, cuando el corazón así lo cree, Ascensión." —p. 52—.) Descubrimos, además, que la Historia ha delegado su carga en los individuos solitarios y desvalidos, haciéndolos responsables de la acción progresista. Ahí se celebran las alianzas y el momento más tierno sucede cuando Ascensión ayuda al envejecido Juan Bautista:

> Por la noche el anciano se movía intranquilo. Ascensión, que había notado su delgadez y abatimiento, tampoco dormía recordando las palabras de Josefa. Se animó a interrogarlo:
>
> —Tata, ¿qué tienes?
>
> —Sed.
>
> El niño Tun fue a buscar agua fresca del aljibe y Juan Bautista bebió hasta la última gota. Mientras Ascensión, de pie, se grababa bien aquellos pómulos, nariz y frente.

(p. 40)

Dentro de la Casa hay enfrentamiento entre los dos grupos raciales, lo que aflora en un conflicto religioso entre dominadores y dominados. Así se plantea la pugna entre dos ideologías puestas más para la batalla violenta de imposición que para el sincretismo creativo. Son dos sistemas que se autopostulan como dominantes y excluyentes, incapaces de aceptar elementos ajenos que los modifiquen e interpreten. Ex-

▲ Silvia Molina: *Ascensión Tun*, Martín Casillas Editores, México, 1981, 154 pp.

cepción indispensable: la comunicación de los oprimidos. Juan Bautista respeta en silencio las crisis de la loca Consuelo, mientras que "doña María comprobaba con vergüenza que Consuelo no motivaba en ella ningún sentimiento de piedad." (p. 51) A su vez el niño Ascensión dice: "Fuiste la única que entendió mi palabra, nuestra palabra: huérfanos. Eso somos tú y yo, Consuelo. El tata Juan Bautista dice que hay palabras que sólo puede descifrar el que sufre su violencia, el que de verdad las siente." (p. 85) Por esto mismo el gobierno de don Mateo no resuelve nada, por muy bien intencionado que sea, y la tensión se agudiza; lentamente la Casa se vuelve un acertijo sin salida ("parecemos muertos entre estas paredes", señala Tun). La alianza entre las dos partes sufrientes se consuma cuando Consuelo rebasa sus traumas contra la raza que la ha victimado y facilita la huida de la Casa —la "ascensión"— a Tun. Para entonces las dos partes han aprendido algo: "La guerra, según cuenta el tata, se hizo precisamente porque somos iguales y casi siempre se olvida." (p. 88)

En el código de la obra resultan muy adecuados dos recursos. La Guerra de Castas también se simboliza en cuatro textos que aparecen en la novela. Dos corresponden a la parte indígena y dos a la de los blancos. El Chilam Balam y las leyendas orales que van del tata a Ascensión se complementan, oponiéndose, con las Memorias que don Mateo está redactando y con el auto de Calderón (*El Gran Teatro del Mundo*) que el Capellán quiere llevar a escena como medio de aliviar los problemas de la Casa y hacerse del poder. Los cuatro textos son depositarios del pasado histórico, son la memoria activa, y se enfrentan en la novela, enunciando los dos discursos antagónicos.

Dentro de *Ascensión Tun*, como segundo recurso, se establece un contrapunto narrativo representado tipográficamente. Hay uso alterno de cursivas y negritas. Las negritas (tipografía normal) dan un nivel —el actual— que se encara con el de las cursivas: presente/pasado, realidad cotidiana/realidad mítica, normalidad/locura, vigilia/sueños. El contrapunto es eficaz y auxilia en la comprensión del haz de relaciones que hay entre el nivel práctico y el ideológico, lo que acaba por establecer la historia de la Casa de Beneficencia como una alegoría del sureste nacional en el siglo pasado.

Hay todavía más cosas en la novela; el conflicto racial queda contenido (pero también lo contiene y redefine) en un conflicto propio de los blancos: hay dos facciones opuestas (los de Barbachano y los de Méndez) luchando por el dominio político de la Península. Los dominadores, pues, están divididos y en su lucha acarrean a los indios (Barbachano pacta con ellos para robustecerse contra Méndez). A lo que se añade el separatismo yucateco del gobierno mexicano... De esa manera, con el poder indeciso y debilitado, entre recovecos políticos y politiqueros, los blancos entraron en la Guerra de Castas y la resolvieron, casi en el siglo XX, masacrando a los indígenas. Se echa de menos, es bueno decir, en la indagación histórica de la Molina, que los móviles de cada bando sean tan confusos y superficiales; su trabajo se hubiera redondeado si ella hubiera aclarado el posible sentido histórico de la pugna o, lo que hubiera sido más viable, que ella hubiera propuesto su interpretación histórica del conflicto. En *Ascensión Tun* estaba ya dado el material literario y social para ofrecer al lector una figura lúcida más compleja: La Guerra de Castas, sí, pero dentro del laberinto de dos bandos opositores que la manipulan y que son por ella afectados; todo ello visto dentro de la complicada conducta del caótico gobierno mexicano que tendía al centralismo y que —no podía faltar en aquel siglo XIX— era otro poder escindido entre los diversos bandos que lo codiciaban y las diversas fuerzas que, contradictoriamente, lo formaban.

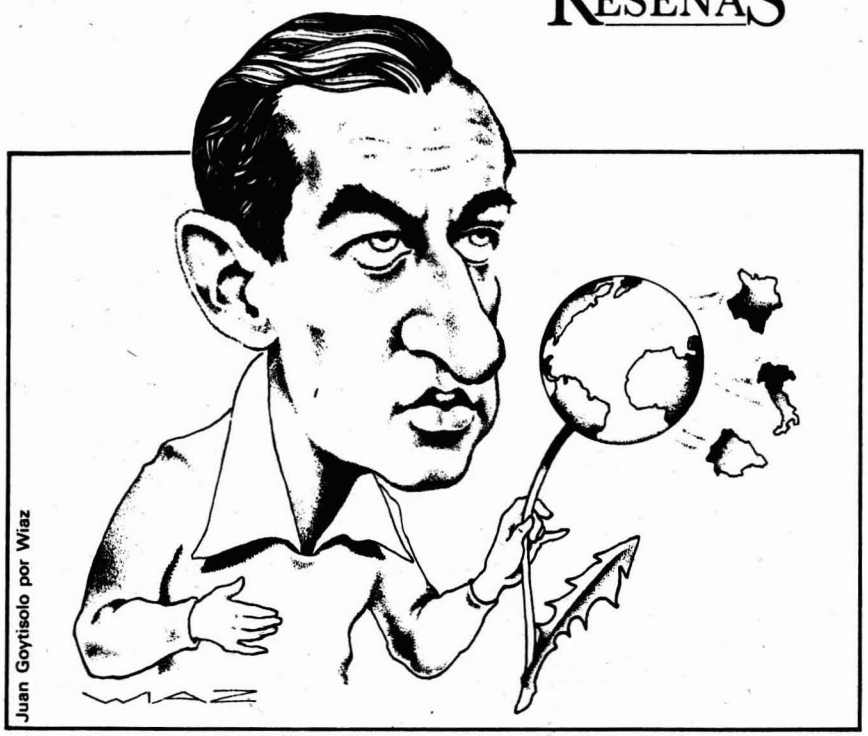
Alberto Paredes

SORTILEGIOS DE JUGLAR

En *Makbara* no hay escenas de interiores. La ciudad es el espectáculo del amor, del tedio, de los acontecimientos absurdos. Conciencia colectiva que se torna en monólogo abrupto: espejo y cara de las circunstancias cambiantes que aparecen arbitrariamente conforme irrumpen los diálogos. El escenario público es el entorno alegórico de los eventos, pues todo regocijo disquisitivo está inscrito dentro de las leyes de la fiesta, como si bastara una voz, un incidente siniestro para que el discurso abunde en descripciones accidentadas e inconexas, de tal manera que la coherencia siempre está expuesta a los avatares del ritmo citadino: saturación de información, vida impersonal y subversiva en donde sólo quedan los momentos de regresión, el ejercicio de la memoria como única recurrencia posible. La extravagancia es la contraparte del hastío, de la iniquidad exacerbada. Las circunstancias se ramifican. Lo que se dice aquí siempre se repite en otra parte, quizá de la misma manera, y esa otredad siempre responde a lo que en sí mismo no encuentra definición. No hay estructura que no sea la interpretación de otra y se confunden lo real con lo verdadero. La ciudad es vista como la invención irónica del mal pero al mismo tiempo es el subterfugio de la civilidad y el estrépito: la historia edificante de la no permanencia, de la no reflexión. Los personajes hablan mediante evasivas, se trata de dar sentido a lo beligerante y las percepciones son el rudimento nostálgico de una mística tornadiza; se trata de soslayar las convicciones porque todo se sobreentiende, ya que la tragedia urbana estriba en saber callar. Se provocan los actos para escapar del anonimato, o simplemente para romper el ritmo de la monotonía. Existe la necesidad de *darse a conocer*, no importa cómo. El deseo de trascendencia se manifiesta en los dibujos pornográficos que aparecen en las letrinas de los sanitarios, en las paredes, en los relajos callejeros, en los enfrentamientos con desconocidos. El emporio de la abundancia hace más palmaria la falta de indentidad. Todo corresponde a un *deber ser*: control mental, cursos de personalidad, conferencias sobre cualquier cosa. El juglar es el artista que divierte pero que dentro del soporte social siempre es relegado a un segundo plano. Todo merece aplauso y conmiseración.

Todo es aceptado y despreciado según el estado de ánimo. Todo está a expensas de la novedad, no interesan las ideologías sino el *nuevo enfoque*, lo que se opone a lo establecido o lo que se

▲ **Juan Goytisolo. *Makbara*, Seix Barral, Barcelona, 1980, 222 pp.**



Juan Goytisolo por Wiaz

niega como simple medida de lo absurdo. Juan Goytisolo establece aquí un puente entre el deseo y la queja y estos dos conceptos se transforman hasta convertirse en rutina, el diálogo permanente. La ciudad es el escaparate donde todo se exhibe y todo se aniquila. El sistema de puntuación que emplea el autor (ya utilizado, por lo demás, en algunas de sus obras anteriores) da la pauta para que las voces intervengan de manera más libre: así, cada palabra, cada frase, cada descripción, son el bosquejo de una intensidad momentánea que obedece a otra más vasta e indescifrable donde el ludismo será el elemento trágico que más tarde soportará el peso de las acciones. Sin embargo no hay una estrategia ni una directriz dramática, la narración se diluye de acuerdo al ritmo de los acontecimientos y cualquier acto, cualquier voz, pueden interrumpir los sucesos. Quizá la única secuencia lineal que aparece en toda la novela se manifieste en los actos terroristas fracasados, pero aún así el autor se encarga de informar al lector acerca del resultado final de la maniobra y únicamente se remite a la descripción soslayada de los hechos para recuperar de inmediato ese tono monologal austero y subrepsticio. Los incidentes se subvierten y son conducidas a un desenlace anárquico que muchas veces no encuentra su decurso natural; siempre lo intempestivo aparece, pero dentro de ese esquema no hay colindantes axiomáticos: una serie de resquebrajamientos anula el flujo discursivo. No obstante, los diálogos son el hilo conductor de la trama y mediante ellos se construirán los escenarios, de tal manera que ese recurso muchas veces impide dilucidar la directriz de la historia. Y es precisamente aquí donde la novela se pierde, pues cabría preguntarse: ¿hacia dónde conduce tanta saturación? El exceso conceptual se traduce en incertidumbre. Lo multitudinario cae por su propio peso porque asfixia, la narración se niega y sólo queda el espectáculo de las voces. Una lírica impostada que pese a su flexibilidad no provoca nunca esa tensión dramática de que están hechas las grandes obras. Si bien se advierten los indicios de una transformación estructural, *Makbara* figurará siempre como una posibilidad especulativa de un nuevo lenguaje. No es una literatura identificable, sino una mera asociación exhaustiva de ciertos mecanismos formales. No es acaso una historia que se pueda aprender de memoria, sino un síntoma de lo heterogéneo que no encuentra cómo explicarse a sí mismo. Pese a los logros que Goytisolo había alcanzado con sus novelas *Juan sin Tierra* y *Reivindicación del conde don Julián, Makbara* es producto de los sortilegios de un juglar cuyo ingenio parece estar agotado. Tratar de llevar a un plano estridente la desmesura urbana, tal cual se presenta en la realidad, es una empresa que requiere de mayor emancipación.

Daniel Sada

DE ARTES PLASTICAS

EL DISCURSO DEL CUERPO

Una primera mirada a las obras que Oliverio Hinojosa (28 años) realiza desde hace un tiempo descubre estructuras de apariencia simple: casi siempre se trata de una figura humana que se expande sobre un espacio vacío o dividido en muy pocas áreas. Sin embargo, esos trabajos componen un discurso del cuerpo que en su concreción formal revela un notable rigor.

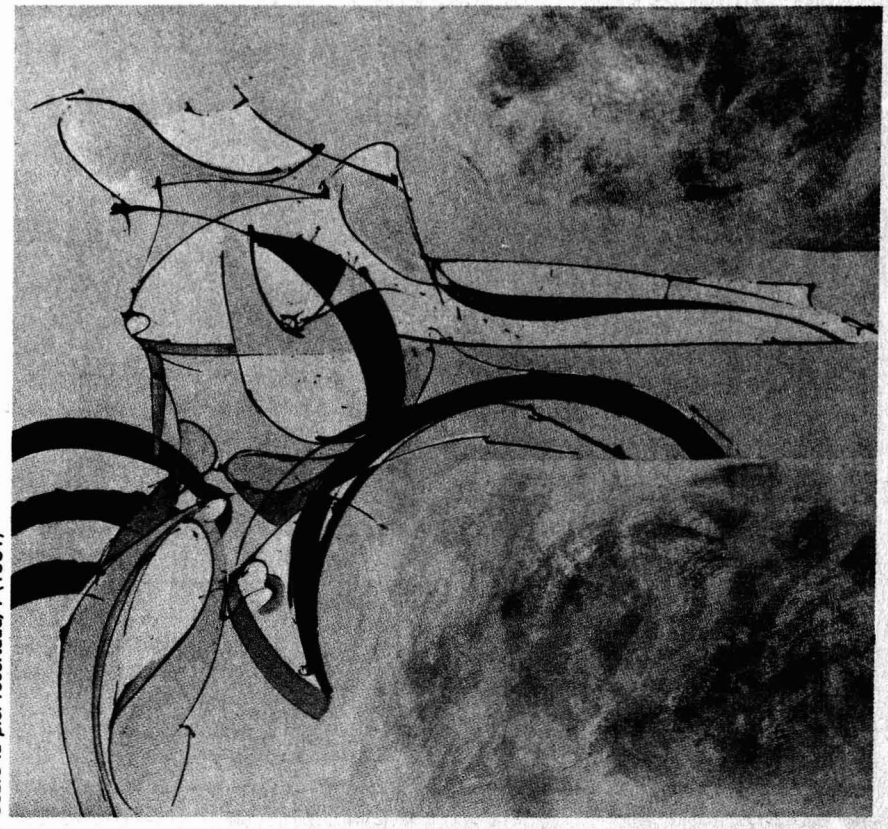
En una etapa anterior, la pintura de este artista fue abstracta. Ahora, desde la figuración, desde un contexto figurativo, recupera rasgos, abstractos que, en el plano del significado, tienden a congelar la emotividad. Por ejemplo, es muy frecuente el uso de colores fríos —azules, grises, morados— sobre fondos donde no existe ningún objeto, ninguna pauta recreadora de ambientes, de cierto clima; por el contrario, la superficie de apoyo aparece desnuda o surcada por escasas líneas rectas, sobre las cuales se desplaza el lenguaje del cuerpo antes aludido. En ese marco, los tonos sienas tienen un matiz sordo, seco, ayudado por un tratamiento de la materia uniforme, delgado y neutro, salvo en muy pocas zonas con transparencias. Al no recargarse, la materia no habla, no llama sobre sí la atención, no es canal afectivo y asume un rol secundario. Además, antes que representada, la figura humana se ejecuta por medio de un dibujo que sin anularla le resta similitud, en cierto modo la abstractiza. En ese sentido cabe decir que el dibujo des-construye la imagen; cada anatomía presenta en su interior líneas de un recorrido arbitrario que forman franjas de colores diversos ajenas a un remedo de piel. Los brazos y piernas suelen parecerse a cuerdas que se expanden hacia los límites de la tela. No hay diferencia, a veces, entre el tronco y los miembros, o bien falta allí algún miembro o falta el tronco. Nunca hay rostros ni cabezas y siempre hay órganos genitales. Vale decir que el cuerpo se resta, se mutila. Y se muestra abierto pero no tiene entrañas sino líneas, trazos y colores que muy plásticamente sugieren las nervaduras, los huesos y las venas; es decir

las partes duras. El contorno es negro, muy definido, aunque en algunas zonas se multiplica o se quiebra; cuando el color dominante es el gris, dicho contorno se transforma en rojo. Insistimos: mediante esa intensa marcación se des-construye la imagen, la representación de aquello que pertenece al mundo exterior. Hablamos aquí de desconstrucción en un sentido histórico, pensando en los cambios de los planteos figurativos operados desde hace una centuria, y extremados, por cierto, a partir del cubismo con las variaciones y altibajos ya conocidos. Y a propósito: en un cuadro realista el dibujo es un primer paso ya que la pintura después tapará los trazos y en las partes desnudas dará a los bordes el color de la piel, mientras que las áreas vestidas llevarán los tonos del ropaje; todo ello otorgará a la figura una tranquilizadora semejanza con lo real. Muy por el contrario, en trabajos como los de Hinojosa, el dibujo no es un primer tramo del proceso, una base-vehículo para ejecutar luego la ilusión de realidad; es, más bien, una de las partes significantes de la estructura cuyo objetivo es resaltar que, en el interior de lo pintado, el cuerpo es una forma plástica. Y a partir de esa formalización emergen los significados.

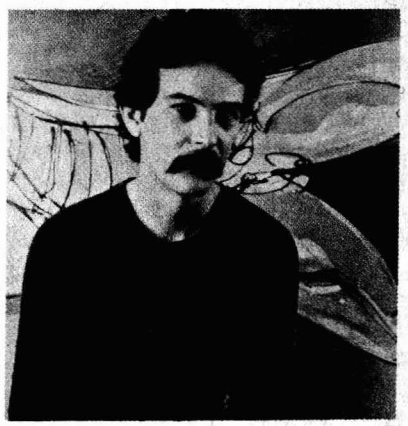
Desde este enfoque, la idea de Olivier Debroise —expuesta en el catálogo de la exposición que Hinojosa realizó en el Carrillo durante agosto y septiembre pasados— acerca de la figura como un espejismo es discutible. Si el cuadro es un objeto real sus formas son formas reales (aunque constituyan un recorte particular dentro de lo real). No son espejismos de cosas extra-pictóricas.

Debroise afirma que Hinojosa "esculpe la carne humana". No es precisamente la carne humana lo que se observa como esculpida sino la figura. Pero sin duda resulta interesante tal relación entre la escultura y estas anatomías pictóricas, fragmentadas en su interior de modo tal que dejan ver el plano de fondo, al mismo tiempo que se diferencian con bastante nitidez de ese fondo; poseen, en suma, un juego de volumen y espacio resuelto de un modo que las aproxima a la apariencia escultórica.

Sobre la mesa tenemos un libro de Calder (*Calder, the artist, the work*, Archives Maeght I, Lund humphries, London). En la página 37 encontramos la



Sobre la piel recortada, I (1981)



Oliverio Hinojosa

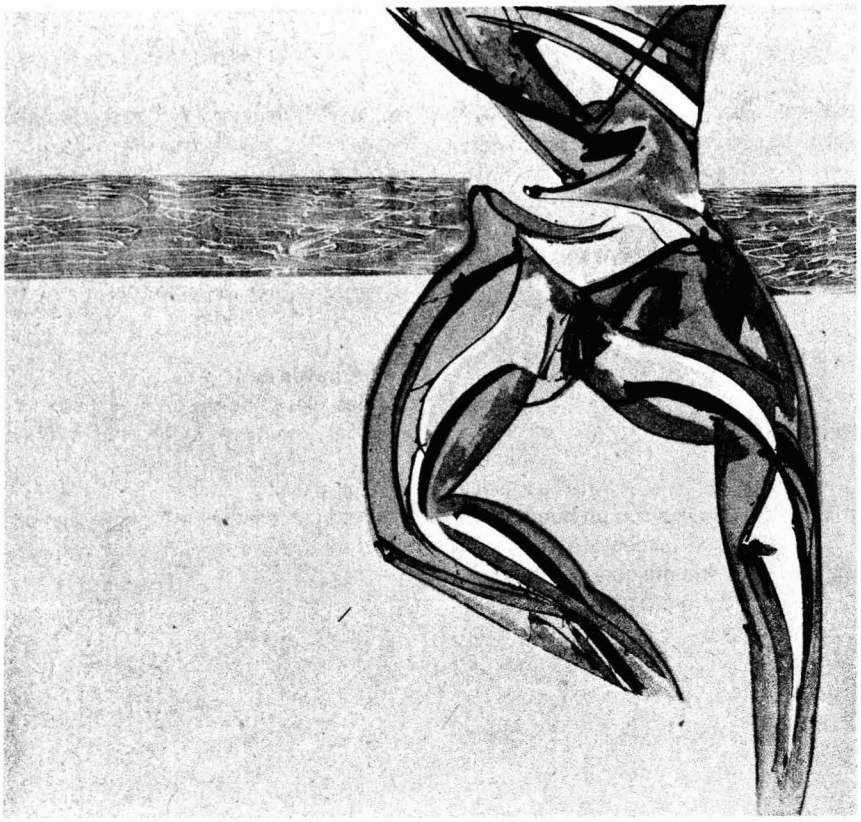
reproducción de "The Negress", ejecutada en 1929. Es una figura de mujer en cuclillas hecha con alambres. Salvando todas las diferencias del caso, ¿no nos recuerda levemente al trazo negro de pincel con el que Hinojosa perfila a sus personajes? Más adelante, en el mismo libro, están "Los acróbatas", de 1944, construídos en bronce. Son dos piezas ensambladas, de línea delgada y ágil, con amplios movimientos envolventes de brazos y piernas; el aire se cuela en todos sus grandes huecos. Una lejana reminiscencia, pero existente al fin, de ese tipo de obras volvemos a observar en muchos trabajos del artista mexicano.

Y si nos detenemos en su obra "Ventana, una mujer", descubrimos un torso cuya parte inferior choca con el límite de la tela; ese torso tiene los brazos cortados por debajo del hombro y le falta la cabeza. ¿No nos recuerda acaso, esta vez notoriamente, a las esculturas romanas?

Otros aportes a la apariencia rígida de la piedra o el metal están dados por el color: hay mucho gris, y allí los blancos en contacto con el azul o el mismo gris se aceran o adquieren un tono de piedra. Por otro lado, hay una insistente dialéctica entre rigidez y movimiento, entre el cuerpo detenido (como si una cámara de filmación lo paralizara) y su proyección dinámica en el campo del cuadro.

La presencia del sexo

En los lienzos de Hinojosa las anatomías siempre tienen sexo; ahí pueden faltar otras partes pero no los órganos genitales; las piernas están abiertas muy a menudo para que esos órganos



Sobre la piel recortada, II (1981)

se expongan. Son figuras sin cabeza, sin rostro; lo que importa es el cuerpo como materia (sin el carácter individual que puede dar la cara), como materia plástica o dicho de otro modo como signo de la materia corporal.

El sexo está ahí, quieto y en exhibición. Lo que intenta el pintor no es poner en funcionamiento el acto sexual: simplemente lo muestra; y propone una lectura de ese acto como centro del cuerpo. No en vano casi siempre se trata de una sola figura. Sin embargo, hay un lienzo denominado "Amantes" en el que dos protagonistas sugieren la cópula; no es casual que haya cierta voluminosidad, cierta sensualidad más expresa en esas contexturas.

Y aquí cabe otra reflexión: se percibe una tensión entre 1) las formas estilizadas, de aspecto frío, acerado, de conformación por fragmentos levemente geométrica, y 2) la sensualidad que brota de los sexos, la carga repulsiva, un tanto monstruosa que poseen los cuerpos fragmentados o mutilados, la deformación, en resumen.

Recordemos, en este segundo sentido, el díptico "A Francisco de Goya sobre los desastres de la guerra". En estas dos telas unidas la muerte humana adquiere la forma de enormes reses destazadas; en ellas estalla toda la carga dramática que reprimía los otros trabajos. Y un punto intermedio —con evocaciones de opresión y tortura— está en las cuerdas que amarran al "Cuerpo en silencio" y al torso amorfo de "Las manos, el cuerpo"; cuerdas que se desatan en "Danza para un cuerpo en fuga".

Los títulos, un lenguaje ad hoc

Una reflexión muy rigurosa precede a la elaboración de estos cuadros: ninguna línea, ninguna forma, ningún volumen nacen del gesto, del impulso; inclusive las tachas aparecen como muy calculadas. Por eso seguramente los contenidos poéticos son desplazados hacia los títulos —ese lenguaje ad hoc de la pintura— en los que leemos: "Cuelga el cuerpo como rostros despojados", "El artesano de la magia" o "Cerca de los epigramas de la piel".

¿Por qué Hinojosa repite tan a menudo un mismo esquema? ¿Se trata de un serie inconfesa? Lo cierto es que dentro de uno y otro marco parecen ejecutarse las variaciones de una danza que el pintor fija en la superficie de la tela. Compone una danza paralela. Recrea (en el sentido de volver a crear) el instante en el que el bailarín deja de ser un cuerpo particular y humano para transformarse en una forma dentro del contexto estético del escenario y la música.

Una fina malla se pega a la piel de los danzantes destacando sus angulosidades; vistos desde lejos, dan la impresión de estar desnudos, se pliegan, se estiran, dibujan líneas y elipsis con las extremidades en el aire, son una pura forma que se muestra. Hay una sutil coherencia entre ésto y la obra de Hinojosa, entre las figuras de uno y otro ámbito, entre el mundo cerrado del cuadro y el de la danza.

Y todavía hay otra homología con el mismo grado de sutileza posible: hemos aludido al sexo como motivo centro de la obra. Los seres inanimados de este autor se ofrecen desnudos renunciando a toda actividad (recordemos la idea de cámara filmadora que los paraliza); están ahí para ser mirados, escudriñados, profanados si se quiere. En la experiencia erótica hay momentos en los que los cuerpos viven una cierta pérdida de sí mismos y se aquietan, se inmovilizan. Asimismo, hay un ritmo que se agiganta y muere, ajeno y distinto a lo que existe fuera de él. El erotismo como acto completo, al igual que la obra de arte realiza un corte en el espacio y el tiempo creando su propio espacio y su propio tiempo.

Divertimentos

En la exposición hubo cuatro cajas rectangulares en posición vertical que, colgando del techo, eran observadas en sus dos caras. El artista las llamó construcciones. Adentro de ellas amarró vestimentas de uso cotidiano pintadas por encima —una camisa, un pantalón de mezclilla— y los hizo imitando la forma de los cuerpos tal como se ven en los cuadros. Uno de esos montajes tiene en su parte inferior un montón de ropa apilada. Es como si un poco displicentemente nos dijera: ahí tienen la ropa de esos que están en los cuadros.

El signo y la cosa

Finalmente, el "Tríptico a la muerte por un grito de silencio" en formato mayor merece ser leído con detalle: líneas horizontales y paralelas producen cierto juego óptico; por su parte, cinco cuerpos delineados en rojo atraviesan verticalmente a la tela y se cortan abajo, a la altura de dos mesas de un gris uniforme (este es el color dominante en toda la superficie), sobre ellas hay dos manchas rojas. Y colocadas sobre el piso adelante del cuadro otras dos mesas pintadas en idéntico tono gris establecen una continuidad con las líneas de las mesas del lienzo. El juego de correspondencias es evidente: por un lado el rojo de los cuerpos y de las manchas; por el otro, las mesas de adentro y de afuera del marco. Las de adentro, con sus necesarias diagonales introducen la perspectiva en el sistema compositivo de este autor (nos estamos refiriendo estrictamente al cuadro), introducen la perspectiva y el objeto. Eso genera profundidad, lanza hacia atrás a las figuras. Dicha profundidad se agudiza, por otra parte, mediante las mesas ubicadas sobre el suelo.

Y aquí se plantean varias propuestas teóricas conocidas ya en el arte de nuestros días. En primer término, el cuadro abandona su estricta sujeción al muro, su condición de superficie plana para convertirse en una obra que actúa en el espacio concreto. Ese desplazamiento combina a ambas zonas y lleva implícito un cuestionamiento de la división esquemática entre la realidad de la obra y la realidad social. Vale decir, y nunca se insistirá bastante, que la obra no se parece sino que es parte de lo real, con sus propias reglas de funcionamiento; no representa sino existe como estructura significante. En segundo lugar se crea una dialéctica entre el objeto mueble pintado y el objeto mueble del mundo cotidiano, entre el signo plástico y la cosa. Finalmente, la presencia de las dos mesas de madera son un llamado de atención sobre la obra misma, sobre su condición sobre todo plástica como si dijeran: ¡cuidado, a pesar de su verismo (el de sus iguales en el seno de la tela) esto es antes que nada una forma!

Lelia Driben

DE MUSICA

MUSICA Y PLASTICA

A través de la historia de la crítica del arte han sido muchos los intentos de crear una visión integrada, gestáltica si se le quiere llamar así, de las diversas manifestaciones artísticas. Es decir, se ha tratado de hallar paralelos muy estrechos, casi equivalencias, entre los lenguajes, símbolos, medios y mensajes de un arte con los de otro. La música y las artes plásticas son un buen ejemplo de ello, y al respecto quiero citar aquí un texto que me parece interesante. Se trata del prólogo a las notas de programa que se imprimieron con motivo de un enorme concierto que se ofreció hace algún tiempo en el Museo de Arte del Condado de Los Angeles. Ese concierto, dedicado enteramente a la música contemporánea, formó parte de las múltiples actividades dedicadas a la celebración del centenario de la fundación de Los Angeles.

El texto en cuestión importa porque es otro intento de relacionar estrechamente la música con la plástica, en este caso en dos ámbitos muy concretos: en el concierto de música contemporánea estaban representados dieciséis compositores, y en las salas del museo se llevaba a cabo una exhibición con obras de diecisiete artistas. Así pues, no dejó de ser interesante escuchar el concierto, leer el mencionado texto y después visitar la exposición para tratar de sacar algo en claro sobre la relación entre la música y la plástica. He aquí la traducción del texto, cuyo autor, para desconcierto de todos, deberá permanecer anónimo, ya que las notas del programa no estaban firmadas.

"A través de la historia existen notables ejemplos de profunda admiración y simpatía mutua entre artistas que trabajan en campos diversos: Delacroix y Berlioz, Baudelaire y Wagner; en nuestro propio tiempo, Mark y Morton Feldman, y en nuestra propia comunidad, Ron Davis y Morton Subotnick. En un nivel diferente, Shakespeare y Verdi, Grünewald y Hindemith, Mallarmé y Boulez. Pero a pesar de estas afinidades, y a pesar del concepto wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*, las fronteras que separan a las artes son tan claras e inviolables como las vio Gotthold Lessing hace dos siglos en su *Laocoonte*.

El romanticismo logró negar, aunque sólo parcialmente, la estética de Lessing. Pero ahora parece que esa estética está siendo revalorizada. El arte en el espacio y la música en el tiempo no se mezclan bien; los músicos no toman muy en serio la im-

Delacroix: estudio para "La Piedad de Saint-Denis del Santo Sacramento"

plantación de aparatos sonoros en esculturas y móviles, y el proceso contrario da lugar a engendros tales como el Triforium. Hallar paralelos entre la música y la pintura, como este concierto pretende hacerlo en relación a la exhibición actual del museo, es en realidad futil, y si se intenta, resulta superficial. Pero no deja de ser interesante, como pretende mostrarlo este breve ensayo. El evento que tiene lugar en el asiento trasero del Dodge 1938 de Kienholz fué *sonado* más o menos exitosamente hace varias generaciones, en el preludio del *Rosenkavalier* de Strauss, en el interludio de *Troilo y Cressida* de Walton y en un episodio de la *Lady Macbeth* de Shostakovich. Pero por más descriptivos que puedan ser los cornos y los trombones al pintar el acto, no pueden diferenciar entre el asiento trasero de un Dodge, la recámara de un palacio vienés, una villa romana y una dacha en Rusia. Las propiedades características del montaje de Kienholz son sencillamente inexpresables en música. Por otra parte, pueden hacerse vagas comparaciones entre las dos artes respecto a, por ejemplo, el empleo de materiales nuevos: acrílicos y esmaltes (Bengston, Kauffman), fibra de vidrio (Davis), tubos de neón (Naumann) por una parte, y por la otra sonidos electrónicos generados por computadora (Strang), multifónicos en los alientos (Krenek, Stalvey), cinta grabada (Lazarof). Este énfasis en la técnica es común a ambas artes. Pero así como el medio tradicional de óleo sobre tela ha servido a pintores tales como Diebenkorn, Irwin, McLaughlin y Ruscha, los instrumentos y las técnicas tradicionales sirvieron a compositores tales como Kraft, Lesemann, Linn, Kohn y Stravinsky. Algunos miembros del público podrán quizá hallar una relación entre los espacios abiertos en blanco de *Berkeley*, de Sam Francis, y los frecuentes silencios de *Branches*, de Paul Chihara.

Shostakovich, 1943

Para los músicos que frecuentan las galerías, o que poseen pinturas de artistas contemporáneos, siempre es sorprendente el hecho de que la literatura sobre el arte moderno nada dice de la música como parte del ambiente del pintor —aunque hay frecuentes referencias a los escritores. El catálogo de la exhibición del museo es un ejemplo; otro, es la *Musa del sol* de Peter Plagens, en cuyo índice no aparece siquiera el nombre de John Cage. Y sin embargo alguna forma de música (radio, televisión, sinfonola, Muzak) está siempre presente, inescapable. Uno se imagina que, de alguna forma, la

· KARL BÖHM (1885-1981)

Enterarse de la muerte de Karl Böhm es como perder de pronto el contacto con una de las instancias más ricas de la audición musical. Antes de ser director de orquesta, Böhm se graduó en la carrera de leyes. La parte importante de su carrera musical comenzó cuando Bruno Walter lo llamó a dirigir a Munich. Después, Darmstadt, Hamburgo y Dresden vieron crecer la figura de este gran director, que finalmente se asoció con tres grandes instituciones: la Opera Estatal de Viena, el Festival de Salzburgo, y la Filarmónica de Viena. Mozart, Beethoven, y su amigo personal Richard Strauss, fueron los compositores cuyas obras exploró Böhm con más dedicación durante su carrera artística; no es, pues, una casualidad, que algunas de sus más célebres grabaciones se relacionen con esos tres autores: ¿cómo olvidar sus versiones de la *Eroica* de Beethoven, las últimas sinfonías de Mozart y el poema sinfónico *Así hablaba Zaratustra* de Strauss?

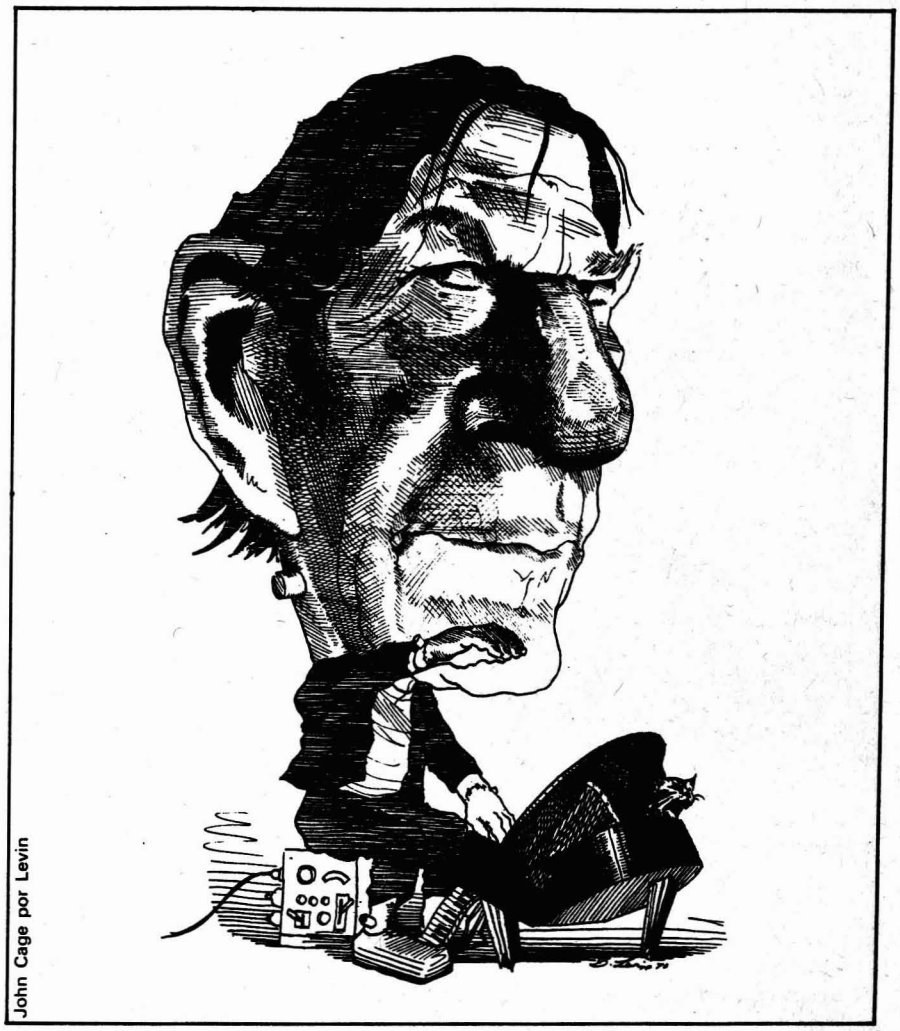
La claridad de su pensamiento musical, su fidelidad a la partitura y su rechazo a la publicidad, pueden ser resumidos quizás en una frase suya: "Trato de aplicar a la dirección orquestal mi propio entusiasmo por la música. Y quizá haya algunas cosas que yo sé y que otros no saben."

música incidiría en la conciencia del artista plástico. Pero de esto hay poca evidencia excepto, quizás, en esos cafés que tuvieron alguna época de popularidad gracias a la música barroca interpretada en ellos por músicos aficionados en flautas dulces y pequeños y estridentes clavecines. Puede ser, finalmente, que la plástica y la música sean tan disímbolos que nunca se encuentren mutuamente.

Es claro que, una vez leído el texto, quedan muchas dudas por resolver; si bien soy consciente de que un sonido y una imagen valen más que mil palabras, me referiré aquí brevemente a las obras (plásticas y musicales) que el autor menciona, con la intención de dar al lector algún punto de referencia.

El *evento* que tiene lugar en el Dodge 1938 de Edward Kienholz podría ser descrito como un estudio en decadencia *pop*: un Dodge 1938 azul, comprimido al mínimo, exhibido sobre un trozo de pasto artificial. En el interior del auto, y a su alrededor, palomitas de maíz y botellas de cerveza Olympia; en el asiento trasero, una mujer de yeso es poseída por un hombre de tela de alambre. La ropa interior de ella decora el parabrisas del auto. Mientras tanto, la radio del auto está permanentemente encendida, sintonizada en una estación de música popular indefinible. ¿Cuáles serán los puntos de contacto entre este Dodge 1938 y la música de Strauss, Walton y Shostakovick?

La obra plástica de Bengston se compone básicamente de polímeros y esmaltes sobre masonite, figuras que recuerdan mesas de *pinball*, y que inmediatamente remiten al espectador no a algún sector tradicional de la música de concierto sino a la ópera-rock *Tommy*, del grupo inglés The Who. Por otra parte, la obra de Kauffman, realizada toda en acrílico y plexiglás, es una sucesión de cápsulas y burbujas sutilmente coloreadas que sugieren un ambiente tecnológicamente aséptico y frío. Ronald Davis, por su parte, con fibra de vidrio y poliester, crea figuras geométricas rudimentarias, coloreadas brillantemente. Y lo más sobresaliente de la obra de Bruce Nauman es una composición en tubo de neón color púrpura, titulada *Mi apellido exagerado 14 veces verticalmente*. Por supuesto, el neón ilumi-



John Cage por Levin

nado es acompañado siempre del característico zumbido, no del todo extramusical. ¿Qué paralelos hay entre estas obras y las músicas de Strang, Krenek, Stalvery y Lazaroff?

De Gerald Strang, se escucharon en el concierto tres piezas electrónicas hechas por computadora, en las que el elemento aleatorio es lo más importante. De Ernest Krenek, una obra para oboe y piano en la que las demandas técnicas para el oboe son asombrosas, particularmente el uso de los armónicos del instrumento; de similar dificultad es la obra de Dorrance Stalvey, para clarinete solo, en la que la producción de multifónicos está a la orden del día. Y la *Cadenza VI*, de Henri Lazaroff, para tuba y cinta, exige al instrumentista la flexibilidad suficiente para hacer sonar su instrumento como un ballena o como un corno romántico.

La obra *Berkeley*, de Sam Francis, es una enorme tela (2.5 por 4.5 metros) enteramente blanca con excepción de cuatro zonas de color cerca de las esquinas; *Branches*, de Paul Chihara, para dos fagotes y percusión, emplea aditamentos mecánicos para alargar el rango de los fagotes, y emplea estos instrumentos de aliento como si fueran de percusión.

Hasta aquí, el intento de describir esquemáticamente la música del concierto y las obras de la exposición a las que se refiere el texto. Lo demás queda enteramente a juicio del lector: ¿existe de hecho la posibilidad de hallar paralelos claros entre la música y la plástica? ¿Puede darse alguna instancia completa, cabal de la *Gesamtkunstwerk* de la que habla Richard Wagner? ¿O se trata simplemente de crear, un poco artificialmente, una hermandad que nunca ha existido entre músicos y artistas plásticos?

Juan Arturo Brennan

DISTRIBUIDORA DE LIBROS DE LA UNAM

☐ VIAJE AL CENTRO DE LA FABULA
Augusto Monterroso, $ 80.00

☐ COPIADOR DE CARTAS Y DIARIO PARTICULAR
Manuel Vilar, $ 180.00

☐ SUPLEMENTO AL THEATRO AMERICANO
(La Ciudad de México en 1755)
José Antonio de Villaseñor y Sánchez, $ 120.00

☐ EL TEATRO BULGARO
P. Yavorov, R. Stoyanov, $ 140.00

☐ LA DISPERSION DEL MANIERISMO
Jorge Alberto Manrique, $ 300.00

☐ **GORGIAS**
PLATON
Versión de Ute Schmidt O., $ 130.00

COLECCION CUADERNOS DE POESIA

☐ EL ERROR
Francisco Segovia, $ 50.00

☐ DURAMAR
Antonio Leal, $ 60.00

☐ VISPERA
Filiberto Cruz Obregón, $ 50.00

☐ POR INSTANTES, LOS PRODIGIOS
Antonio Castañeda, $ 50.00

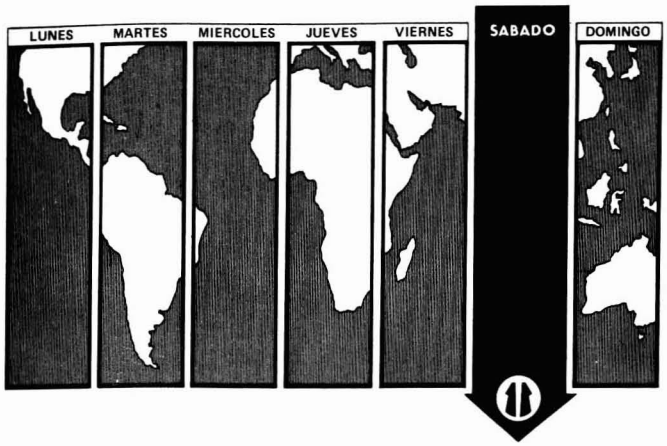
☐ BISUTERIA
Tomás Segovia, $ 50.00

☐ EL TRES ES SIEMPRE MAGICO
Manuel Durán, $ 50.00

LIBRERIAS UNAM:

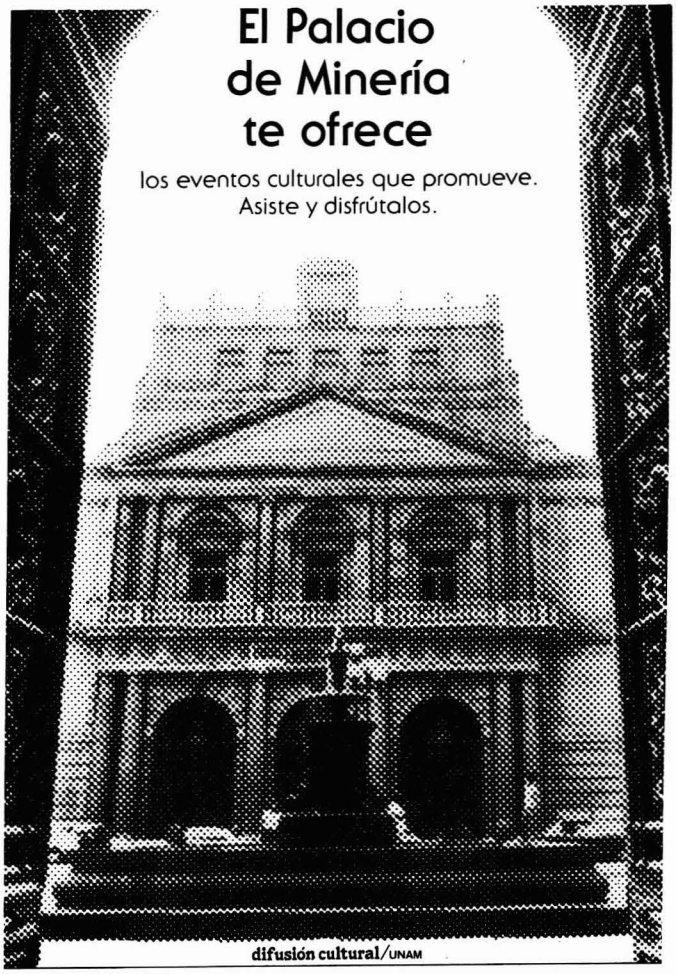
☐ INSURGENTES SUR 299 ☐ PALACIO DE MINERIA

☐ ZONA COMERCIAL DE C.U.



ASI FUE LA SEMANA

LA NOTICIA Y EL ACONTECIMIENTO NACIONAL E INTERNACIONAL COMENTADA Y ANALIZADO POR PABLO F. MARENTES, PEDRO OCAMPO RAMIREZ, CRISTINA PACHECO, ANGELES MASTRETTA, LUISA JOSEFINA HERNANDEZ, JUAN HELGUERA, CARLOS ILLESCAS, MARTIN LUIS GUZMAN FERRER, CRISTINA RUBIALES, PALOMA DE VIVANCO, LILIA ARAGON Y JULIETA EGURROLA. TODOS LOS SABADOS A LAS 20:00 HORAS



naturaleza

publica en su último número:

albert v. baez
ciencia para la educación del futuro

ricardo lópez wilchis
los reptiles y el agua

manuel i. guerrero
la esperanza en el mar

de venta en algunas librerías.
ejemplar: $ 45.00
suscripción anual: $ 230.00

mayor información en comercio y administración 26,
apartado postal 69-607 méxico 21, d. f.

copilco-universidad, d. f.
tels 548 84 35 y 548 84 75

ISM

Impresta Madero, s. a.

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO