

ISSN: 1665-1340

Luvina

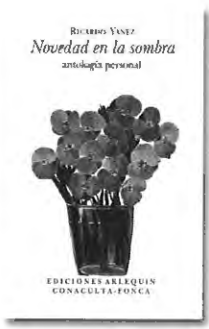
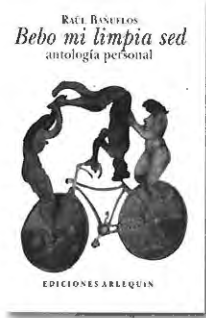
REVISTA LITERARIA ~ NÚMERO 34 ~ MARZODE2004 ~ NUEVA ÉPOCA



- ♦ **Julio Cortázar:** Saúl Yurkievich, Luisa Valenzuela, Silvia Eugenia Castellero, Alberto Ruy Sánchez ♦ **Conversación con** Juan Goytisolo
- ♦ **Literatura y guerra:** Ambrosio Fornet, Adolfo Castañón, E. Gómez Carrillo
- ♦ **Textos de** Leopoldo María Panero, Halina Poswiatowska, Rubén Bareiro Saguier, Óscar Hahn, José Manuel Fajardo ♦ **Pintura de** Germán Venegas

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ~ \$ 40.00

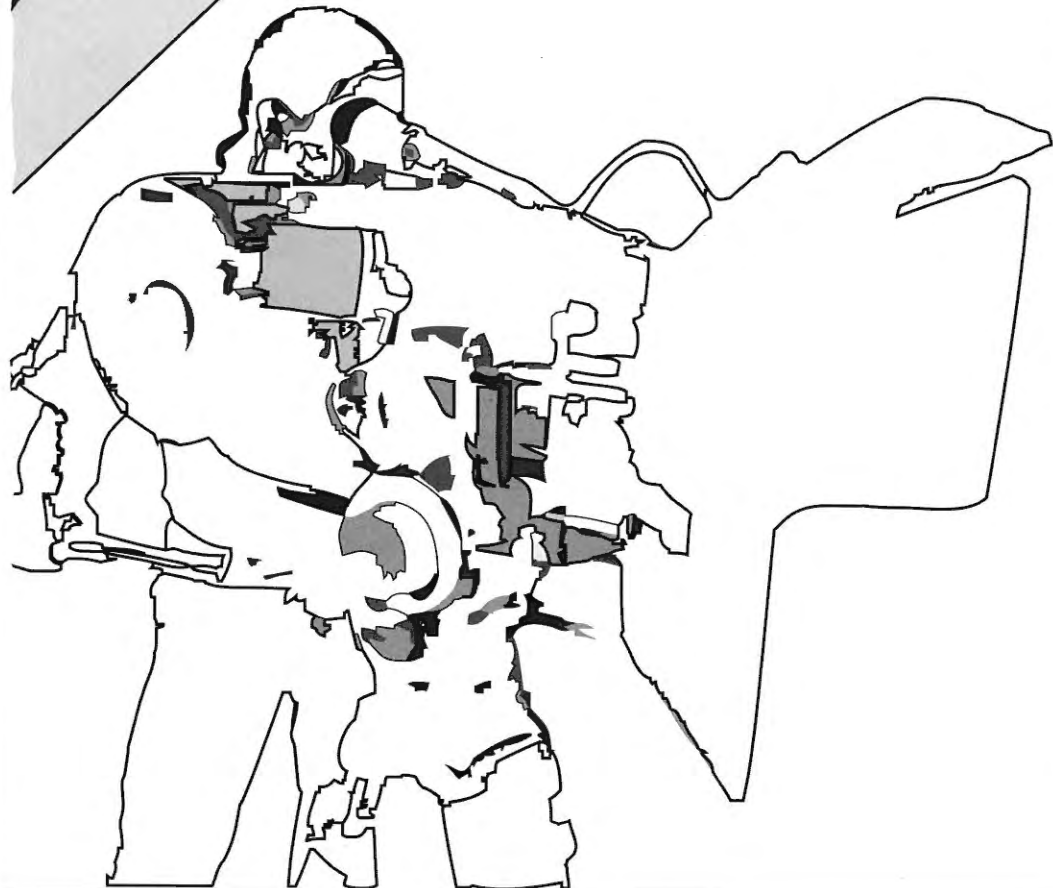
L I T E R A T U R A



EDICIONES ARLEQUÍN

Servicios Editoriales Arlequín, S.A. de C.V.

Avenida Río Nilo 3015 ~ Jardines de la Paz ~ 44860, Guadalajara, Jalisco, México ~ Tel. 52 [33] 3657 3786 ~ e-mail: edarlequin@hotmail.com



La **Unidad de Producción Audiovisual** (UPA) de la Universidad de Guadalajara es la instancia dedicada a la producción de televisión, cine y video en formatos de alta **c a l i d a d**.

Nuestra labor se complementa al ofrecer servicios integrales de producción: renta de equipos de rodaje, casting, scouting; equipo de post-producción, realización de series de televisión, documentales, cortometrajes, largometrajes, así como personal especializado en las diferentes áreas de la realización de cine y video.

Hugo Vazquez Reyes No. 28
Col. Parque Industrial Belenes
Zapopan Jalisco. CP. 45150
Tel/Fax: 52(33) 3833 8505
3833 8506
3833 8549

UPA 
UNIDAD DE PRODUCCION AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA: *Rector general*, José Trinidad Padilla López; *Vicerrector ejecutivo*, Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla; *Secretario general*, Carlos Briseño Torres; *Coordinador general académica*, Ruth Padilla Muñoz; *Coordinador general administrativo*, Gustavo Cárdenas; *Coordinadora general de extensión*, Silvia Álvarez Jiménez.

Luvina *Directora*: Silvia Eugenia Castellero. *Editor*: Fernando de León. *Administrador*: José Israel Carranza. *Consejo editorial*: Luis Armenta Malpica, Luis Vicente de Aguinaga, Jorge Esquinca, Ernesto Lumbreras, Luis Medina Gutiérrez, Jorge Orendáin, Eugenio Partida, León Plascencia Ñol, Felipe Ponce, Carmen Villoro. *Consejo consultivo*: José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, José María Espinasa, Felipe Garrido, Mario González Suárez, Hugo Gutiérrez Vega, Josu Landa, Tedi López Mills, Elmer Mendoza, Eugenio Montejó, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Saúl Yurkievich, Miguel Ángel Zapata. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis. *Composición, digitalización de imágenes*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Corrección*: Raúl Ramírez. *Captura*: Martha L. García.

Luvina Nueva época, revista trimestral (marzo de 2004). Editor responsable: Silvia Eugenia Castellero. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-011814404800-102. Número de certificado de licitud del título: 10984. Número de certificado de licitud del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jalisco, www.luvina.com. Imprenta: Editorial Pandora, S.A., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco.

2 • MARZO DE 2004

—requisitando el aire—

**5 Vivo mundo
al derecho y al revés**
SAÚL YURKIEVICH

**13 El último sueño
—recurrente— de Cortázar**
LUISA VALENZUELA

18 Facsímil:
carta a J.J. Arreola
JULIO CORTÁZAR

**21 Cortázar:
la espiral y la trenza**
SILVIA EUGENIA CASTILLERO

23 Postal para mi Maga
ALBERTO RUY SÁNCHEZ

—en el filo de las barrancas—

**29 Leopoldo María Panero:
poéticas
de la destrucción**
CONCEPCIÓN PÉREZ ROJAS

**35 Poemas de
Leopoldo María Panero**

39 Vietnam 1965
HALINA POSWIATOWSKA

42 Dos poemas
ÓSCAR HAHN

43 El río del exilio
RUBÉN BAREIRO SAGUIER

45 El hombre de fuego
JOSÉ MANUEL FAJARDO

Conversación con Juan Goytisolo
**49 El mundo árabe
necesita autocritica**
EDUARDO CASTAÑEDA H.

**53 Germán Venegas:
el peso
del sustrato original**
LUIS CORTÉS BARGALLÓ

En portada: *Afroditas III*



**61 La aventura y la historia:
siete escritores cubanos
entre la paz y la guerra**
AMBROSIO FORNET

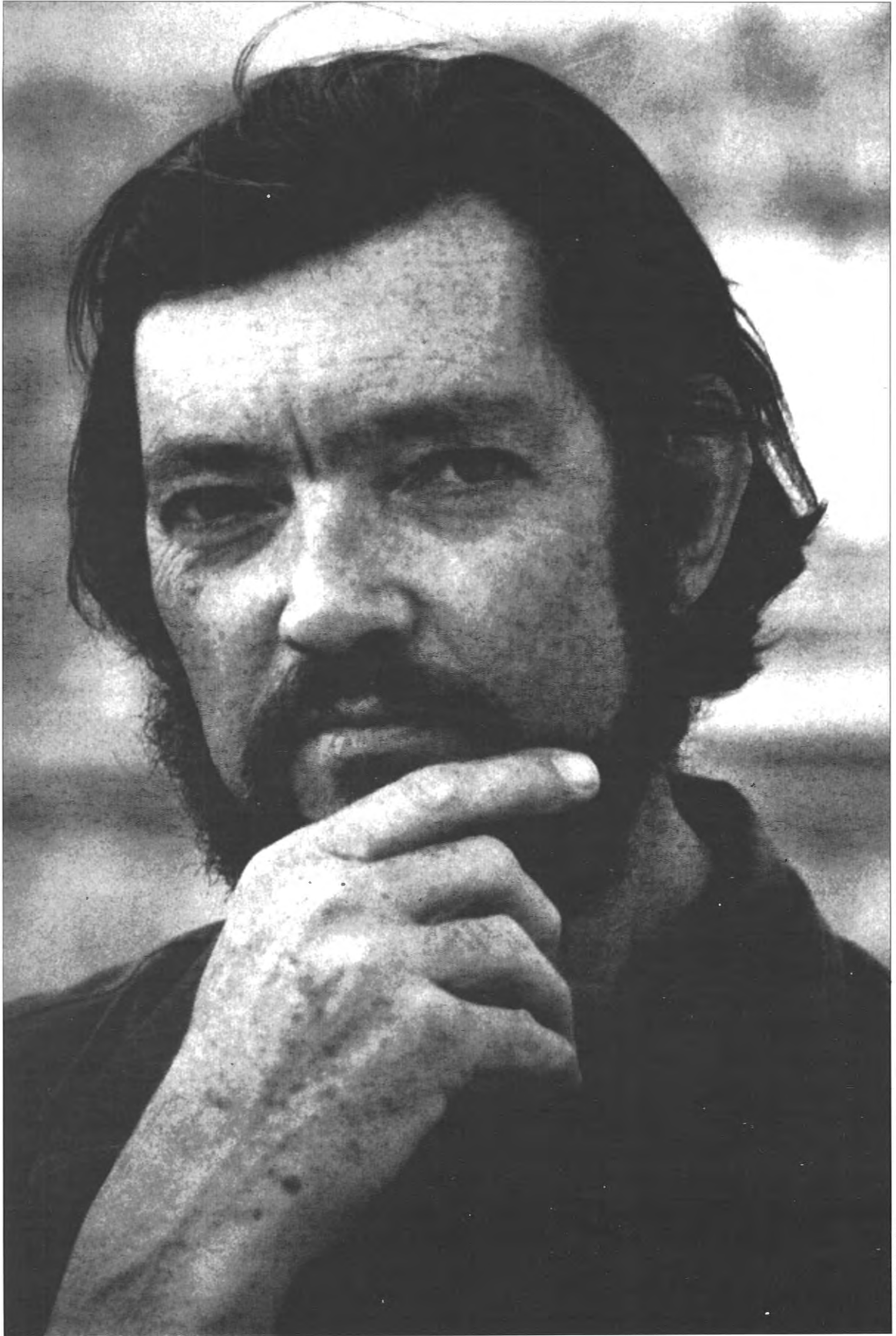
**69 Sobre
Francisco L. Urquiza**
ADOLFO CASTAÑÓN

**77 Campos de batalla
y campos de ruinas**
E. GÓMEZ CARRILLO

**83 Kevin Volans y Steven Mackey:
folclor para el siglo XXI**
CARLOS SÁNCHEZ GUTIÉRREZ

84 La máscara y el abismo
TERESA GONZÁLEZ ARCE

**86 Fernando Arrabal:
pic-nic en campaña**
VIVIAN BLUMENTHAL



ANNE DE BRUNHOFF

Vivo mundo al derecho y al revés

SAÚL YURKIEVICH

¿Dónde encontrar en la literatura moderna tal alianza de intensidad e inventiva, semejante confabulación de historias cautivantes y de formas novedosas, esta alianza de esencial, humanísimo saber y de divertidas ocurrencias, de drama existencial y de comedia ligera, de rico y vivo mundo al derecho y al revés, esa coexistencia de realidad presente, vigente, la nuestra al alcance de todos, y la otra de más acá o más allá, la intersticial que las fisuras de lo real aparente dejan vislumbrar insinuando el turbador poder de lo fantástico?

¿Dónde hallar tan variada, tan significativa riqueza? ¿Dónde si no en Cortázar? Cortázar es nuestro cercano y querido semejante y es toda la literatura o literatura a la enésima potencia. Difícil es hallar el equivalente de esa gracia, esa movilidad, esa chispa, esa felicidad verbal de su prosa, la mejor después y con la prosa de Borges. ¿Dónde encontrar otro conjunto de más de cien cuentos tan magistrales y tantas cautivantes novelas que revolucionan los modos de narrar? ¿Quién ofrece tal variedad de registros, esa capacidad de aliar (a la Buster Keaton) candor e ingenio, de ligar espontaneidad y sofisticación, humor seráfico e incisiva ironía, rebuscamiento técnico e improvisación desbocada, libérrima, inocencia y ciencia, conmovedora inmediatez del ser aquí con nosotros y transporte a la zona imaginante donde imperan las fuerzas extrañas (y sus desconcertantes patrañas), conjuntar juguetona levedad de cronopio, como la de los cómicos seráficos (Harry Langdom, Stan Laurel, Harpo Marx) y encarnación lasciva, la lúbrica pujanza hecha letra del apetente carnal? ¿Cómo no divertirse, estremecerse y embarcarse y alucinarse con su palabra dispuesta a todo, abrelotodo?

Estos dones propios de Cortázar no son connaturales, presuponen gran talento literario, pero son logros de un tesonero

apropiamiento. La lectura cronológica, o sea genética, de su obra permite reconstituir su proceso adquisitivo. Julio Cortázar prematuramente entró en literatura. La primera traza procede de sus trece años. Su madre rescata una serie de poemas de encanto candoroso escritos por un poeta púber en octubre de 1927. Son elegías de un enamorado a la diosa de su ensueño que evidencian ya un adecuado dominio prosódico y retórico. Inauguran una continua producción poética, a tal punto asidua que permite aseverar que la poesía era para Cortázar la escritura de la inmediatez, la más a mano. Cortázar se destinó a escritor (primero a poeta, luego a narrador) y no cesó hasta poder concentrar toda su actividad en la escritura literaria, hasta vivir con exclusividad en y para la literatura. Así lo consigue después de un exilio de siete años como profesor de enseñanza secundaria en adormiladas ciudades pampeanas, y de dos años como profesor de literatura europea en la Universidad de Cuyo. De regreso a Buenos Aires abandona para siempre la docencia y comienza para él hacia 1947 un periodo de libertad concentrada y de extraordinaria productividad.

En tres años, en esa última etapa porteña, antes de su partida definitiva a París, se configuran su visión, su percepción y su expresión del mundo, también se modela su situación en el mundo. En función de ellas, enuncia, explícita su poética y concibe las matrices, los módulos formales que van a regir su cuentística y su novelística, los dos géneros principales de su producción literaria. En este trienio escribe casi todo su teatro. En este trienio se genera el Cortázar que personalizamos, se caracteriza el paradigma Cortázar, el escritor que en primera instancia identificamos.

A la muerte de Julio, hace ya veinte años, encontramos en su casa de la rue Martel, en un cajón reunidos, los manuscritos de varios libros inéditos. Formaba parte de este tesoro *La otra orilla*, el primer libro de cuentos, compuestos entre 1937 y 1946, fecha ésta de la publicación de «Casa tomada» en *Los Anales de Buenos Aires*, revista dirigida por Jorge Luis Borges. «Casa tomada» hace pivote y puente entre el fantástico general, fabuloso y secular, como el de Borges, y el fantástico particular, actualizado, más moderno, de Julio Cortázar. «Casa tomada» es el último cuento de *La otra orilla* y el primero de *Bestiario* (1951), el libro siguiente que consuma la instalación de Julio en la estética del desfasaje gradual, de la infiltración perturbadora de lo insólito, su «estar entre» que Jaime Alazraki denomina «lo neofantástico».

Los cuentos de *La otra orilla* corresponden casi todos al repertorio de prodigios propios del viejo género fantástico, a

las mil maravillas y los mil pavores de lo legendariamente milagroso, sobrenatural. En 1947, también en *Los Anales*, aparece el cuento «Bestiario» y en 1948 en la revista *Cabalgata*, Cortázar publica «Lejana.» Con este trío inicial de cuentos neofantásticos modela acabadamente el oscilante mundo representado y sus modos personales de representación, singulariza la materia, la forma y la escritura. El cuento cortazariano figura una aparente extensión del texto al extratexto, un mundo familiar poblado por personajes congéneres, nuestros semejantes psicológicos que ejecutan acciones factibles. En este ámbito de lo común y consuetudinario, se producen perturbaciones e intrusiones extrañas (como la de los inidentificables invasores de «Casa tomada» o la del gran felino que se entrevé en la mansión de «Bestiario»). En la vida usual se introducen la descolocación y el desdoblamiento crecientes (en «Lejana» la dama de alta sociedad porteña va siendo poseída por una pordiosera de Praga), alteraciones del orden que no pueden ser absorbidas por la razón común, que rompen la cadena de las casualidades admitidas, que dejan entrever otro acontecer presidido por otras probabilidades, otros posibles pero desatinados, otros existentes y otras existencias.

Tal es el clímax de entremundo que Cortázar instala en sus cuentos, el avance de la descolocación que hace vacilar todas las pautas de lo real reconocible. Merced a estas puestas en intriga, un espectador cautivado y el axolotl del Jardín des Plantes, por el punto dorado de su pupila transmigran e intercambian sus identidades. Alguien entra hacia los años cuarenta en la Galería Güemes de Buenos Aires y sale por Galerie Vivienne de París en la *belle époque* de Lautréamont, y vive ubicuamente dos vidas disímiles, como el motociclista accidentado que yace presa de una fiebre infecciosa y que se sueña guerrero mochica, prisionero de los aztecas. En él combaten a vida o muerte la vigilia vivificadora y la soporífera pesadilla del sacrificio sanguinolento. Tales son las excentricidades con que Julio trata narrativamente de realizar lo fantástico. Para ser eficazmente contadas, requieren una instrumentación sin fallas que con el mínimo de componentes en juego logre la máxima funcionalidad, un desarrollo tenso y expectante sin dilaciones ni digresiones que lleve cohesiva e irremisiblemente a su conclusión. Cuento: una máquina perfecta, ineluctable, al servicio de un suspenso ambiguo, entre dos órdenes que pugnan por imperar:

Cortázar dice que sus cuentos se caracterizan por la esfericidad, por la forma completamente conformada y conclusa, y por la autarquía, porque representan un mundo en

FUI A LA COCINA, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

—¿Estás seguro?

Asentí.

—Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

JULIO CORTÁZAR

«Casa tomada» en *Bestiario*. Editorial Nueva Imagen, México, 1982.



acción autosuficiente, que se desprende como la pompa jabonosa de la pipa y se vale a sí mismo. Dice que sus cuentos se autogeneran como obsesión infusa que se modela dentro y sale redonca como un coco maduro. ¿Qué significa esta completa plasmación que se impone imperiosamente al cuentista? Significa que el cuento es una forma cerrada de extrema amalgama interna y máxima funcionalidad, a tal punto cohesivo e impelente que no admite nada que no sea inherente al relato, ningún aditamento ni desvío. El cuento, una vez desencadenado su proceso escritural, de por sí se circunscribe y entrama, por propio mandato se autorregula y autopropulsa. Por eso Cortázar, a partir de *Bestiario*, del primer repertorio editado por él, tenía seguridad absoluta acerca del valor literario de sus cuentos. Nunca hablaba con tanta certeza de sus novelas.

Con el cuento no se bromea ni se juega. Los cuentos son la literatura consumada. Presentan variantes focales, formales, sintácticas, discursivas, pero la panoplia narrativa es menos variada y menos osada que la de las novelas. El cuento no permite la autoexpresión ni una estremecedora infusión o una efusión de subjetividad. Ni autorretrato ni autobiografía, no tolera la mezcla, el dislate, la manipulación lúdica, la reversión o inflación humorísticas. No admite intrusiones, descalabros o rupturas. Nada que no participe de su trama. El cuento no tolera el anticuento, la novela sí puede admitir el descoyuntamien-

to propio de la antinovela. En Cortázar, el cuento es la literatura segura y la novela, la literatura tentativa.

En febrero del 84, en aquel cajón de la rue Martel, el cofre del tesoro, encontramos los manuscritos de dos novelas, *Divertimento*, escrita en 1949, y *El examen*, su sucesora de 1950, y dos libros de prosa reflexiva que fundamentan estas dos novelas, *Teoría del túnel* escrito en 1947 y *Diario de Andrés Fava*, en 1950. Antes de este hallazgo creíamos que la revolución radical, el portentoso salto que lleva a *Rayuela* estaba a medias preanunciado por la *nouvelle* «El perseguidor» y por los monólogos poéticos de Persio en *Los premios*. Nos faltaban estas dos causantes directas —*Divertimento* y *El examen*— las dos novelas que durante el trienio 47-50 netamente prefiguraron y producen el revolucionario sismo titulado *Rayuela*.

Teoría del túnel y *Diario de Andrés Fava*, de corte ensayístico, son como las «Morelianas», como las acotaciones meta-novelescas de *Rayuela*, donde el novelista reflexiona sobre su acto de novelar. Salvo que aquí el espejo está fuera y que la especulación teórica se constituye como libros a la vez reflejos y autónomos. Prueban que en Cortázar, narrador moderno, escritor de vanguardia, a la par obran la creación y la conciencia crítica, la escritura en caliente, imaginante, demiúrgica, y la escritura revisora, indagadora, examinativa. O evidencian que Cortázar en la novela, a la vez que osado aventurero, inventor de historias y de dispositivos, es a la par programático, proyectivo, necesita disquisitivamente ubicarse, poner en claro y fundamentar sus opciones literarias. Subtitulada «Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo», *Teoría del túnel*, el túnel transgresor que barreña la fortificación de la literatura literaria, sitúa, dentro del proceso de la novela moderna (de Proust a Beckett), estas dos tendencias a las que Cortázar adhiere y busca coaligar. Surrealismo comporta la fusión entre poema y novela, buceo en la napa subliminal, mitogénica, libreasociación, errancia onírica como recurso de revelación, percepción suprarrenal, de las convergencias en planos extraordinarios. El existencialismo implica el compromiso liberador, lo liga al ser en situación, que asume inserto en una historia en marcha su precaria y contradictoria situación, que se toma por entero a su cargo para encontrarse, encontrar su ser auténtico, y participar en la batalla de todos, la que libra el hombre por el hombre en asunción creciente de ser. Novela de personas y no de personajes, va del ser al verbo y no del verbo al ser.

La empresa novelesca de Cortázar comporta el desafuero de lo literario, una literatura fuera de sí, ante todo atenta a la

—¿QUÉ CONCEPTO TIENE del cuento?

—Muy severo; alguna vez lo he comparado con una esfera; es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos.

Un cuento puede mostrar una situación y tener un interés anecdótico pero para mí no es suficiente; la esfera tiene que cerrarse. Lo que no quiere decir que niegue la posibilidad de cuentos admirables —como algunos de Katherine Mansfield— que no responden a mi noción del cuento pero que me gustan mucho; simplemente yo no los hubiera escrito así.

Conversaciones con Cortázar

Ernesto González Bermejo. Editorial Hermes, México, 1978.



condición humana, capaz de enunciar enteramente al hombre y que se manifiesta como el modo verbal del ser. Cortázar considera la literatura como antropofanía, mostración del hombre, que lleva la lengua al límite y la excentra y exorbita para alcanzar a ejercer las más amplias y hondas posibilidades humanas. La empresa novelesca de Cortázar es antiarte y contracultura, comporta desacatar las preceptivas que constriñen, revolucionar la disposición y la enunciación, subvertirla mediante una movilidad tempoespacial y una diversificación discursiva. Comporta una técnica simultaneísta de *collage*, de mundo desmembrado y revuelto, un montaje contrastivo, disonante, que ensamble lo más disímil, lo nimio y lo magnífico, lo deleznable y lo excelso. Comporta el mosaico saltarín de *Divertimento* y el vertiginoso caleidoscopio de *El examen*, las novelas hermanas, preparadoras de *Rayuela*, esta porosa esponja fenoménica, este cuajo o coágulo existencial. La reflexión operante del *Diario de Andrés Fava* dialoga con la ejecución de *El examen* como el *log book*, el *Diario de bitácora*, complementariamente planifica la zigzagueante, la encrespada composición de *Rayuela*.

Novela talismán, novela iniciática, *Rayuela* comporta una propuesta existencial que aspira, potenciando lo humano, a cambiar la vida. Caleidoscópico mosaico, modelo para armar, confía al lector activo la recomposición de su decurso como si

este rompecabezas construido por ensamblaje de partes separables (que tanto procura novelarse como desnovelarse) contuviese mil otras novelas virtuales. Julio Cortázar, con *Rayuela*, magistralmente consume el más revolucionario ataque contra la novela tradicional, la sucesiva, la progresiva y concatenada, la decimonónica, la del realismo psicológico. Perpetuo mutante, Cortázar crea aquí un módulo variable que le permite representar la dispar y bullente movilidad de lo real, representar el mundo, entreverando lo subjetivo con lo objetivo, cual cambiante encrucijada de múltiples factores en pugna. *Rayuela* es discontinua, contrastiva, inestable, sorpresiva y sorprendente. Así como se compone, se descompone, así como se centra y se descentra, se excentra sugestivamente alterada por inserciones inesperadas —como una lista de farmacias de turno y agregados insólitos, como un artículo de periódicos sobre los peligros del cierto relámpago— que la movilizan por contraste diversificador. *Rayuela* aloja en su seno la contranovela que la desvela, que no la deja hilvanarse en un continuo discursivo que cuente una historia lineal con personajes tipificados. Cortázar no acata el decálogo realista, varía, fantasea, desvaría, dispara, pone en juego todos los lenguajes, todos los tonos, todos los registros, desde el irónico-humorístico al más dramático y sobrecogedor. Cortázar emplea la andadura novelesca para transgredirla y trascenderla, para llevarla a esos ápices de máxima intensidad poética como las estremecidas transfiguraciones, las líricas escapadas a lo desmesurado y a lo cósmico que en las escenas amorosas se operan; o como es vislumbre de un edén recobrado, del kibbutz del deseo, motivada por la conjunción de la piedrita de la rayuela con Heráclito hundido en la montaña de bosta.

Rayuela es a la vez una novela y una antinovela. Es una ingeniosa novela argumental, singularmente intensa, excepcionalmente fantasiosa. Está signada por la errancia y la búsqueda, por una demanda apasionada de sentido pleno, de relación inmediata, implicada y entrañada con el mundo, con el lector, con lo real encarnado; está propulsada por un reclamo vehemente del ser entero y de lo humano integral. *Rayuela* relata la desesperada tentativa de Oliveira, el inconformista, el *outsider*, el foráneo que se margina del orden social adocenado. Oliveira no quiere acogerse a la Gran Costumbre que todo lo constriñe y alisa, no admite el mundo preprogramado de las conductas convenientes, se niega a entrar en las anquilosadas estructuras del hombre maduro que está siempre de vuelta. Oliveira pugna por romper el cerco de lo consabido, de lo preconcebido, de lo previsible. Procura estar siempre

LA GRAN MARAVILLA DEL JAZZ es que nace de una noción libertad; no de sujeción, como el tango. Por eso el camino del jazz es infinitamente más rico y más variado y sigue sin agotarse hasta este mismo minuto en que estamos hablando.

Conversaciones con Cortázar

de ida, conservar la fresca mirada, la percepción virginal del adamita, el candor abierto a cualquier sorpresa, a la novedad potencial de cada instante. Para salir de la medianía, evitando las frecuencias intermediarias, Oliveira/Cortázar intenta moverse entre lo nimio y lo magno, entre opuestos extremos, entre el tejo de la rayuela y la estrella Beta del Centauro. Oscila entre un paraguas negro que inhuma ritualmente, entre los hilos que recoge en la calle para hacer tenues esculturas de aire, y los trances rítmico-afrodisíacos del jazz compartidos con su cofradía, la del Club de la Serpiente, ese pasmo primordial, el vagido de la trompeta fálica de Louis Armstrong, o el aflujo de la voz entrañada de Bessie Smith que comunica con el fuego central, o el paroxismo erótico que transmuta a la Maga en Pasifae y a Oliveira en el toro de Creta, la orgía pánica, la medular quemadura «de dentro afuera» que devuelve los amantes al estado mítico, al orden alocado de los dioses, a un furor transgresivo y a una sacralidad exultante. El amor restablece la confusión de identidades, la solidaridad primigenia donde el poder unitivo de la analogía funciona a fondo, y donde todo puede recomenzar.

Jugarreta novelesca, jugada metafísica, juguete lírico, *Rayuela* es también un dispositivo lúdico y un disparador humorístico. Su nombre mismo designa un juego, mezcla de azar y de destreza, para alcanzar desde la tierra la mediana del cielo. Simboliza uno de los pasajes para acceder, como diría Cortázar, del territorio (profano) a la zona (imantada). El juego interviene en todas las instancias de la novela, en el modo de barajar los capítulos como un mazo de naipes o en los abundantes juegos de palabras —juegos en el cementerio, preguntas balanza, invención de titulares de periódico, diálogos típicos, jitanjáfora birmana— que culminan con el glígligo, invención de una lengua emoliente, una jalea lúbrica que ablanda y disuelve las palabras. El juego, aliado con el humor irreverente, reversivo, irrisorio, subversivo, entra en la historia novelesca desde el comienzo, desde la deambulación de Oliveira por el dédalo parisino para hallar a la Maga por tropismo o atracción magnética. Y llega al paroxismo en la segunda parte, en la parte porteña, con el absurdo radical del puente de tablonés de ventana a ventana, entre Traveler y Oliveira, que Talita, reencarnación bonaerense de la Maga, debe cruzar riesgosamente para llevar un paquete de yerba. El juego que comienza como travesura de haraganes se extrema hasta absorber la existencia, hasta convertirse en destino, en juego de vida o muerte, en juego del todo por el todo.

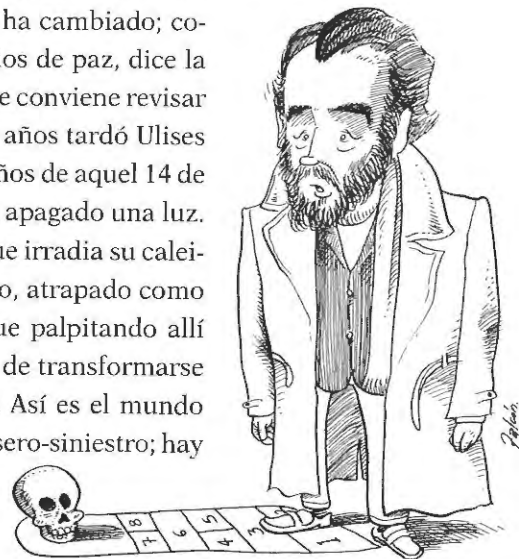
El último sueño —recurrente— de Cortázar

LUISA VALENZUELA

De chico le fascinaron los cristales, materia sólida a través de la cual se transparenta y a veces se desdobra y multiplica la realidad. Su escritura supo respetar esa fascinación temprana y nos legó una forma de espiar lo invisible. Aprendimos de él las frases trucas que se abren a nuevas instancias, supimos del juego peligroso de acechar el conocimiento prohibido. «Como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer sin tiempo».

Por mi parte poseo un cristal Cortázar y a veces lo contemplo a trasluz e intento compartirlo con otros. Se trata de un sueño, de un sueño recurrente. Julio me lo contó en diciembre de 1983 en una larga tarde neoyorquina, a punto de volar de vuelta a París, y después para él fue lo que ya sabemos y su ingreso a aquello que no podemos saber: la muerte.

Han pasado veinte años. Un lapso que nos mueve a creer que por fin comprenderemos las cosas como pretendo entender aquel sueño. Veinte años después, dice Dumas padre y nos muestra la otra cara de los mosqueteros; veinte años no es nada, dice el tango y sin embargo todo ha cambiado; correrá un río de sangre y vendrán veinte años de paz, dice la profecía de don Bosco para la Argentina que conviene revisar para que no se repitan los horrores. Veinte años tardó Ulises en regresar a Ithaca. Y han pasado veinte años de aquel 14 de febrero tan lamentado. Como si se hubiera apagado una luz. Nos quedan los resplandecientes reflejos que irradia su caleidoscópica escritura. Y en el inasible tiempo, atrapado como en ámbar, el último sueño recurrente sigue palpitando allí donde los hechos y las cosas están a punto de transformarse en algo que ni siquiera podemos entrever. Así es el mundo Cortázar, territorio de lo *umheimliche*, lo casero-siniestro; hay que irse asomando con cuidado.





HECTOR GARCÍA

Como aquella tarde mientras Julio me decía, con suave voz de arrastradas erres, que necesitaba tomarse un sabático para escribir su novela. Pero tantos compromisos previos con los compañeros en Nicaragua, y ese encuentro de escritores en La Habana, y después un viaje a Buenos Aires para visitar a su madre. Andaba con problemas de salud, y la novela esperándolo. «Me la debo, de distintas revistas me piden cuentos, obras de ficción, y con lo mucho que me gustaría escribirlos opto por mandarles un texto sobre los problemas latinoamericanos». Pero la novela, la novela... Fue el artículo determinante lo que me permitió arriesgar la pregunta que sospechaba perdedora de antemano. Quien alguna vez dijo que se sentaba a la máquina de escribir sintiendo sólo un impulso y emprendía la labor «como quien se saca de encima una alimaña», quien dijo de la obra que lo había consagrado en el mundo «yo seguía escribiendo un libro del que no sabía casi nada», ¿qué me iba a contar de algo que era apenas una intención? Sin embargo le pregunté si tenía idea del argumento, y la respuesta que recibí como un regalo la repito porque es iluminadora de manera tangencial, cortazariana. «No», me contestó Julio entonces; no tenía ni el menor atisbo del tema o del clima de la futura novela. Pero estaba convencido de que estaba ya armada en su cabeza, perfecta, completa. Se le había aparecido en un sueño recurrente en el cual el editor le entregaba el libro impreso, y al hojearlo él se sentía feliz. Por fin había podido decir todo lo que nunca antes,

había podido aunar mundos, atravesar barreras, fusionar de la manera más limpia y menos dogmática aquello tan difícilmente fusionable en literatura: sus paralelas vidas de escritor y de activista político. Y no sólo eso: había por fin encontrado el acceso directo a lo inefable, a aquello que había estado persiguiendo toda su vida.

Y (hizo una pausa, atento al desconcierto de lo que vendría), y en el sueño no le sorprendía en absoluto que el libro impreso estuviera compuesto tan sólo por figuras geométricas; perfectas, elegantes y armónicas figuras geométricas. Un libro tanto más claro y comprensible que cualquiera de los otros nacidos de su pluma.

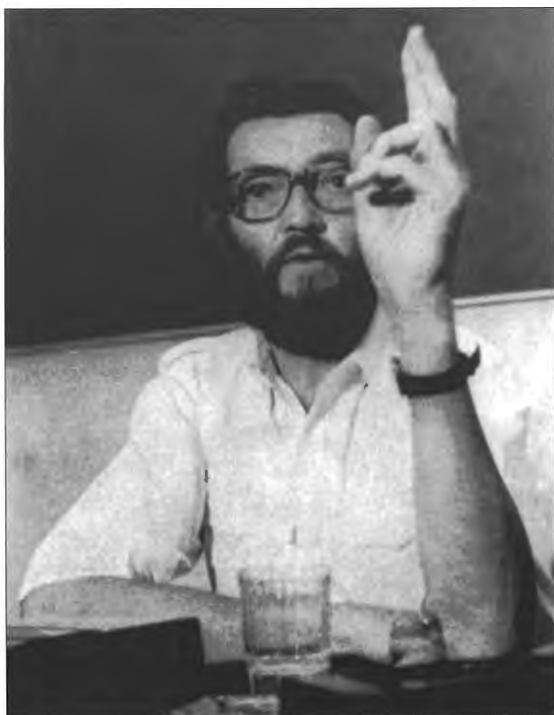
No sé si registrarlo acá (táchese si no corresponde) pero naturalmente una simultaneidad tan cara al autor de *Octaedro* saltó en aquel instante. Porque me vi precisada a contarle que camino a nuestro encuentro yo había entrado en una librería para buscar un libro de Oliver Sacks que pensé le interesaría. Pero el libro estaba agotado, y sobre una mesa de saldos vi otro que despertó mi curiosidad y decidí comprármelo al regreso. Su título: *Geometría sagrada*. Mis intuiciones, se ve, funcionan a medias. Quizá ocurra lo mismo con las intuiciones en general: a medias, esbozadas, y aquello que Cortázar interpretó como un libro futuro estaba ya diseminado a lo largo y lo ancho de su obra.

Esto último lo puedo pensar ahora, veinte años después, en el entrecruzamiento de las improbables coordenadas que damos en llamar tiempo y lenguaje. «Rara baraja», habría dicho Julio, como el turbio encuentro surrealista del paraguas y la máquina de coser. La mesa de vivisección, lugar de la cita, podría ser en este caso el propio escritor que quiso verle el revés a las palabras, descubrir todo lo ominoso que las palabras enmascaran con una sonrisa y con el cuchillo bajo el poncho. Muchos años después Baudrillard hablaría de la transparencia del mal que se deja vislumbrar tras los dichos y los hechos. Cortázar escuchaba ese latido sordo, Cortázar desesperadamente se enfrascó en una búsqueda que no muere con él, que renace con cada lectura y cada día porque las efemérides también tienen sus caprichos y tienden a encuentros fortuitos y en este 2004 al mismo tiempo que los veinte años de su muerte se cumplen noventa de su nacimiento. Cifras redondas, cabalísticas, que hablan de las dos puntas imbricadas que él intentó siempre reconocer en simultaneidad, la muerte colándose en la vida para hacerla más viva. Porque su geometría no es la euclidiana, tan cómoda para la explicación, es la geometría del Secreto, aquella de los símbolos móviles, cambiantes.

—HE DICHO ALGUNA VEZ —y siempre se piensa que es una *boutade* y no lo es en absoluto para mí— que si yo pudiera elegir entre música y literatura elegiría la música. Si alguna cosa lamento es no haber sido músico; hubiera sido más feliz que siendo escritor. Tengo la nostalgia de la música pero no estoy dotado para ella, salvo como auditor; como aficionado; no tengo capacidad musical creadora.

Como oyente de música soy un melómano y si me hiciera la pregunta de la isla desierta —creo que se lo decía en una reciente entrevista a Jacques Chesnel— entre llevar libros o discos, llevaría discos. Ya ve que para un escritor es una afirmación un poco violenta, digamos, y que sale un poco fuera de lo común.

Conversaciones con Cortázar



HÉCTOR GARCÍA

El libro publicado del último sueño resultó ser una concreción, una depuración de otro sueño que muchos años después habría de darnos a conocer un antes. En 1997 apareció una edición limitada, sólo para amigos, del llamado *Cuaderno de Zihuatanejo*, donde Cortázar menciona un sueño muy anterior, como un preanuncio del volumen final del que me habló y que parecería ser premonitorio de la muerte. Anotaciones de agosto de 1980: «¿Cumpló hoy, tantos años después, lo que no fui capaz de hacer cuando soñé repetidamente ese sueño de la rue de L'Éperon? Porque en ese sueño yo abría siempre un cajón del escritorio y sacaba *el texto* [...] En el sueño el Libro era un enorme manuscrito como los que sin duda escribían San Buenaventura y Guillaume d'Occam y Roger Bacon y Pierre Abelard, grandes páginas de cincuenta por cuarenta centímetros, [...] mi libro final escrito con tinta negrísima y caracteres que nada tienen que ver con mi letra de la vigilia, algo no gótico pero decididamente arcaico, una especie de runas absolutamente ininteligibles para mí inclinado sobre el Libro con la indecible maravilla de estar comprendiendo que mi obra había llegado a su fin y era eso».

Por fortuna su obra no había llegado a su fin, aunque sí era y siguió siendo *eso*. Porque con temeraria inteligencia supo tejer con el lenguaje cotidiano una red de cazar significados. En el libro de conversaciones con Omar Prego, Cortázar cuenta cómo, de muy niño, le gustaba dibujar palabras en el aire, disfrutar de las formas inasibles de las palabras que disfraza-

ban otras. Podemos recordar a Hugo von Hofmannsthal cuando expresó «las palabras aisladas flotaban a mi alrededor; se congelaban y se tornaban ojos fijos en mí, sobre los cuales, a mi vez, me veía forzado a fijar los míos, torbellinos que daban vértigo cuando hundía mi mirada en la de ellos, que giraban sin cesar, y más allá de los cuales no había sino vacío.» En cada una de sus obras Cortázar nos da a entender que el vacío no es tal, todo lo contrario. Mejor dicho, es todo lo contrario y el vacío: una y la misma cosa.

Hoy, partiendo de Lacan, se dice que el ser humano es un extranjero en la casa de nadie: el lenguaje. Cortázar pudo haber reído de tamaña pretensión porque supo llevar su extranjería al extremo y al mismo tiempo pareció sentirse perfectamente *at home* en la casa de nadie. Como nadie. Traductor de los mundos.

Grandes de la literatura han caminado el difícil filo hasta tocar con la punta de los dedos el vértigo de lo inefable. Pocos o ninguno le supieron ver la marca en el orillo, lograron la mirada doble del que está inmerso en la búsqueda y a la vez observa al que busca y de a ratos se burla de ambos. Johnny Carter y su abominable biógrafo, ¿quién de los dos es el verdadero Perseguidor? Oliveira y Traveler, y todos los personajes que se encuentran en la ciudad de sueños de 62..., en un modelo para armar que se nos desarma en las manos y se rearma a cada instante para brindar nuevas figuras donde el vampirismo es sólo una anécdota más de todo lo que estamos a punto de entender, apavorados.

El horror y el humor bailan al unísono, no los hune solamente la muy haspirada hache de la hironía cortazariana, también el espanto los une: «se explicará como en broma para despistar a los que buscan con cara solemne el acceso a los tesoros». Es un salto al vacío, posición post existencialista que ávidos lectores de los años sesenta acogieron como propia, rayueleando entre la tierra y el infierno, y se vieron en espejo. En espejo oscuramente, como por supuesto alentaba el maestro. Hoy podemos seguir compartiendo su búsqueda eterna, porque mucho más allá de *Rayuela*, de los inolvidables cuentos, de toda su obra de reflexión, está la apuesta que el sueño de la perfecta geometría pretendió clausurar pero para felicidad y angustia de todos los humanos —lectores y no lectores— sigue abierta: las palabras son lo único que tenemos, las palabras no alcanzan para comprender el misterio de la vida y de la muerte, pero son el andamiaje y tratemos de alzarlo lo más alto, lo más excelsamente posible. Respetando el Misterio. Con pánico y a carcajadas. Como nos enseñó Cortázar:

LO MÁS DIFÍCIL ES CERCARLA, conocer su límite allí donde se enlaza con la penumbra al borde de sí misma. Escogerla entre tantas otras, apartarla de la luz que toda sombra respira sigilosa, peligrosamente.

Empezar entonces a vestirla como distraído, sin moverse demasiado, sin asustarla o disolverla: operación inicial donde la nada se agazapa en cada gesto. La ropa interior, el transparente corpiño, las medias que dibujan un ascenso sedoso hacia los muslos. Todo lo consentirá en su momentánea ignorancia, como si todavía creyera estar jugando con otra sombra, pero bruscamente se inquietará cuando la falda ciña su cintura y sienta los dedos que abotonan la blusa entre los senos, rozando la garganta que se alza hasta perderse en un oscuro surtidor.

JULIO CORTÁZAR

«Vestir una sombra» en *Último Round*, tomo II. Siglo XXI Editores, México, 1969.

cortesía de Orso Arreola, fue escrita por Julio Cortázar en París, el 20 de septiembre de 1954, y en ella, además de evidenciarse el aprecio que Cortázar siente por los cuentos de Arreola, se manifiesta la necesidad de tener una futura cátedra en la que se estudie el cuento, y se esboza una brillante teoría cuentística.

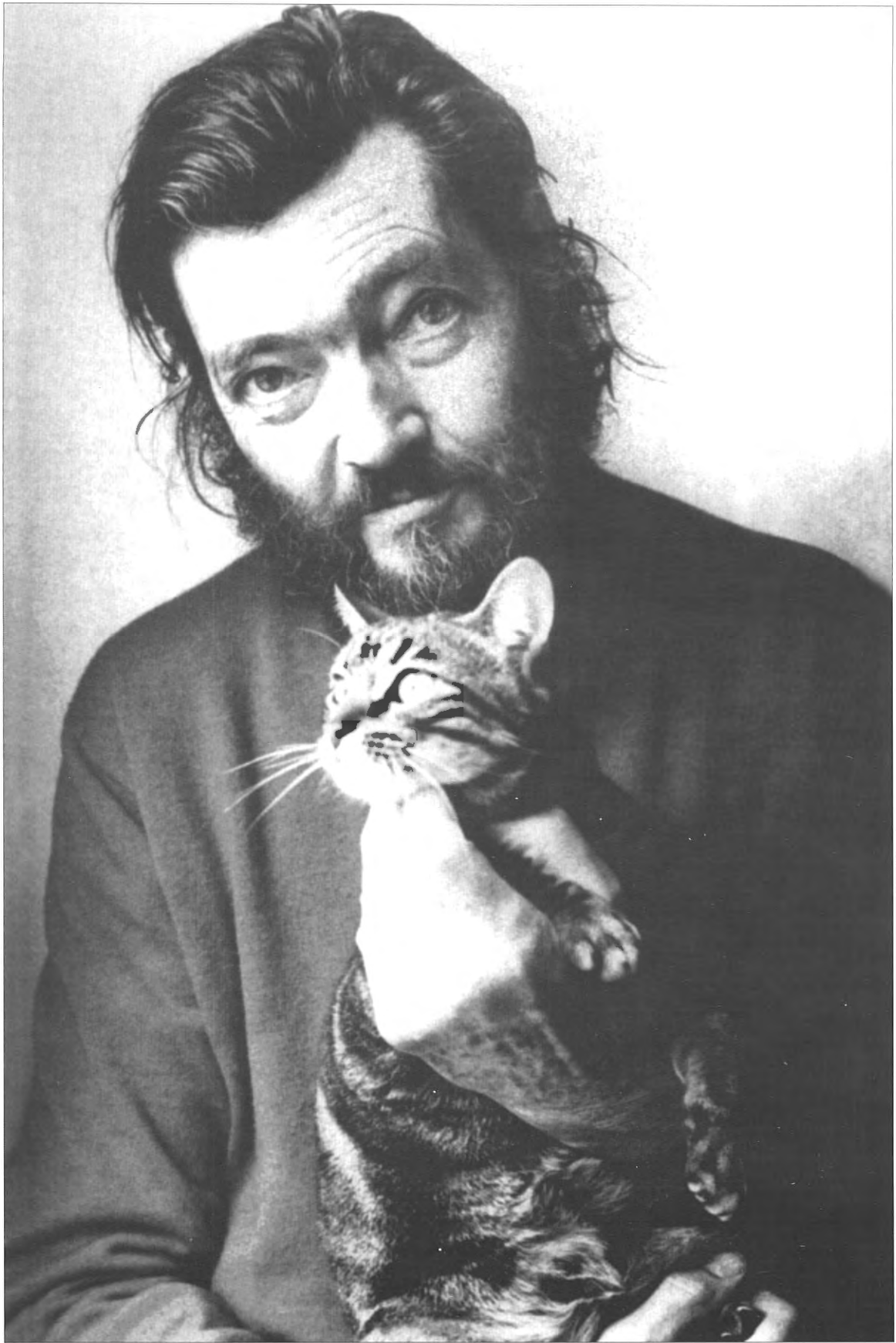
cómo, es una cuestión de tensiones, de comunicación. Yo creo que el blanco debe sentir una cosa así, según que la flecha lo alcance en los bordes (2 puntos) y el pleno centro (50 puntos, y a veces uno se gana un pollo). Es fulminante y fatal. Yo empiezo a leer "De balística" -no crea que lo cito por asociación con las flechas y el blanco-, o "El lay de Aristóteles", y se acabó: instantáneamente pasa la corriente, se establece el circuito, y ya se puede caer el mundo encima que no soy capaz de sacar los ojos de la página. Yo creo que detrás de todo esto está ese hecho sencillo (y por eso tan inexplicable) de que usted es poeta, de que usted no puede ver las cosas más que con los ojos del poeta. Conste que no insinúo que sólo un poeta puede llegar a escribir hermosos cuentos. En rigor el cuento es una especie de parapoésia, una actividad misteriosamente marginal con relación a la poesía, y sin embargo unida a ella por lazos que faltan en la novela (donde la poesía vale apenas como aderezo, y es siempre una lástima por la una y por la otra). ¿Cómo le vienen a usted los cuentos? Yo, que incurro además en la poesía -por lo menos escribo poemas-, no he podido advertir hasta hoy diferencia alguna en mi estado de ánimo cuando hago las dos cosas. Mientras escribo un cuento, estoy sometido a un juego de tensiones que en nada se diferencian de las que me atrapan cuando escribo poemas. La diferencia es sobre todo técnica, porque los "cuentos poéticos" me producen más horror que la fiebre amarilla, y estoy siempre muy atento a que lo que ocurre en mis cuentos proponga al lector una estructura definida, una realidad dada, por irreal que sea para los ojos del lector de periódicos y los seres con-los-pies-en-tierra (¿qué son los pies, qué es la tierra?). Si encuentro en sus cuentos una fraternidad que me emociona y me hace desear ~~ser~~ ser su amigo, es precisamente esa soberana frescura con que planta usted sus árboles de palabras. Los planta sin el rodeo del que prepara literariamente su terreno ~~xxxxxx~~ y "crea una atmósfera", como si la atmósfera no debiera ser el cuento mismo, la emanación irresistible de esa cosa que es el cuento. Un Henry James es un gran cuentista, pero sus cuentos son siempre hijos de sus novelas, están sometidos a la misma elaboración circunstancial previa, esa técnica de envolver al lector antes de soltarle el meollo del cuento. Cuando usted escribe "El rinoceronte", le basta la primera frase (¡qué perfecta!) para que uno se ~~y~~ olvide que está sentado en un sillón en un segundo piso de la rue Mazarine (una linda calle, créame) y que dentro de diez minutos le van a avisar que la comida está pronta. El "extrañamiento", el traspaso al cuento es fulminante. Usted es una hormiga león, si son las hormigas león las que hacen un embudo en la arena para que sus víctimas resbalen al fondo. Cuatro palabras y zás, adentro. Pero vale la pena ser comido por usted.

Como esta carta no es una reseña, no le hablaré en detalle de todo lo que podría surgir de mis lecturas. Pero hay algo que, por ser tan infrecuente en nuestra América, me interesa señalarle. Me gusta su brevedad. Quizá con excepción de "El cuervero", tan sabroso para un argentino que se queda maravillado de los giros, de la plástica de ese idioma que hablan las gentes mexicanas, creo que sus mejores cuentos son precisamente los cortos. Me asombra lo que usted es capaz de conseguir con tan poca materia verbal. "Sinesio de Rodas", por ejemplo -que como otras cosas suyas me hace pensar en Borges, y creo que no es poco decir-, e y el conmovedor y hermosísimo "Epitafio", que me trajo a mi François Villon de cuerpo presente, enterito, con toda su dolida humanidad que sigue bailando aquí, cerca de mi casa, en las callejuelas de la place Maubert, antiguo refugio de truhanes y putas opulentas y sentimentales.

Podría seguir diciéndole tantas cosas, pero no quiero aburrirlo. ¿Nos veremos alguna vez? Si no viene usted por aquí, escribame algún día que tenga ganas. Yo le iré mandando lo que publique, que será poco porque en Argentina las posibilidades editoriales están cada día peor. En todo caso le mandaré copias a máquina. Y usted también, mándeme sus cosas. Mi mujer, que ha leído sus cuentos con la misma alegría que yo, se une a mí en el gran abrazo que le enviamos, y que usted hará extensivo a Emma, tan buena e inteligente, y a la muy encantadora ~~Anita~~ Anita y a los Alatorre.

Su amigo,

Julio Cortázar



ULLA MONTAN

Cortázar: la espiral y la trenza

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

En *El otro cielo* Cortázar retrata dos tipos de amor: el libre, pasional y vulnerable, y el oficial, rutinario, seguro. El «otro cielo» constituye ese lugar que se encuentra fuera del límite y donde se permite el juego y el deseo. En *Rayuela* la seducción es un hilo conductor pero no el amor; el amor es un mundo tan movedizo como la rayuela: el jugador no llega, se equivoca, se queda a medio camino, a medio puente como la Maga. Los personajes de Cortázar son seres sumidos en la inconstancia del amor, como si el amor fuera el imposible jamás conquistado. En *62/Modelo para armar*, el amor —siempre dividido— es el elemento que pulveriza al lenguaje y su sentido, tanto del amor como del lenguaje, es el cometido de su desarrollo. El protagonista, entonces, es el lenguaje sometido a la conciencia que el autor tiene de ese lenguaje. Vale la pena analizar aquí esa alquimia de conceptos que, aunque de difícil lectura, van transmutándose más que en un texto en una textura y más que en una trama en una topografía.

Al igual que Proust en *En busca del tiempo perdido*, Cortázar elabora en *62...* un texto anacrónico y acrónico para dotarlo de un carácter retrospectivo al mismo tiempo que sintético; texto donde cada instante es la totalidad. A partir del momento en el restaurante Polidor en el que el protagonista concibe dentro de un estado de éxtasis un coágulo de significación unificante, en el que todos los elementos, que como derroteros se desarrollan a lo largo de la novela, se unen en una imagen: el castillo sangriento. Todo comienza en un juego de sonoridades y coincidencias: en un libro comprado al azar Juan lee «Chateaubriand», para escuchar un segundo después al comensal gordo abreviar ese mismo nombre para ordenar un corte de carne «château saignant» en lugar de «chateaubriand saignant», que inmediatamente por una analogía natu-

ral lo lleva a pensar en «sanglant», sangriento; y en el castillo sangriento, el Basilisken Haus de la condesa ninfómana. A partir de allí el coágulo, con sus hilos entramados, se desentraña ante el lector en una figura laberíntica, dentro de la cual se perciben todos los lugares y todos los momentos a la vez.

En esta ubicuidad espacial, los personajes —un grupo de amigos— traducen en lenguaje sus recuerdos, dibujan una red de relaciones emocionales, de sensaciones, que constituyen la obra. Cada escena es un polo magnético que se va cargando de una energía lograda a base de digresiones, retrosecciones, anticipaciones, paréntesis, repeticiones, descripciones, intervenciones didácticas del narrador y diálogos interiores de los personajes, formando así escenas paradigmáticas (en el sentido de inaugurales) en las que coexisten elementos homogéneos.

Dichas escenas son como bolas de billar que van transmitiendo el movimiento al texto, un ritmo a base de células verbales, una especie de temblor obsesivo capaz de originar un tiempo fuera del ordinario y de conducir a sus héroes a un nuevo espacio, al espacio de la analogía, constituido por el elemento emotivo del lenguaje:

Juan acabó sospechando que la alteración del tiempo que se le había vuelto evidente a través de la compra del libro, el pedido del comensal gordo y la tenue sombra de la condesa en la esquina de la rue de Vaugirard, encontraba una curiosa rima en el espejo ...y todo eso rimaba . . .con los antes y los después en los que vanamente había yo querido insertar los elementos de eso que cuajaba como una estrella en mi estómago.

Es de esta manera que los hilos conductores se van organizando en torno a algunos de los personajes y lugares hasta formar centros energéticos, los cuales a medida que crecen y se aproximan unos con otros, le imprimen al relato un ritmo sincopado (los cambios espacio-temporales son abruptos) pero logran a su vez enlaces entre las escenas, completando el todo. En esta espiral tejida de historias que dibujan un laberinto, cada anécdota ocurrida una sola vez, es narrada muchas veces. Dentro de la evolución de la figura total, el relato de las anécdotas va cambiando de intensidad, pues en la medida en que se acercan al centro, se vuelven más nítidas; además son vistas desde los diferentes puntos de vista de los personajes.

No obstante, al final del libro el lector descubre que el círculo no se cierra sino que recomienza. La novela está cons-

tituida por círculos concéntricos, con los cuales se está contando una sola vez —en una sola figura— acontecimientos venidos desde el tiempo originario, repetidos como ritos. En una sola emisión narrativa, la novela logra el todo externo, la figura ensamblada, en cuyo interior encontramos los hilos laberínticos de las varias historias contadas y recontadas. Podría decirse que *62/Modelo para armar* es una maqueta con muchos finales posibles, al término de la cual se descubre que más allá no hay nada: «...aunque luchara con todas sus fuerzas sentía que los dedos de la imagen se cerraban sobre Hélène y que él lo había sabido siempre, desde la nochebuena, desde la esquina de la rue Vaugirard, frente a ese espejo con guirnalda de alguna manera te alcancé, conocí esto que ahora me niego a aceptar...»

Pero el lector que realiza el periplo se ve perdido entre las anécdotas que logran a veces desbordar la escena total y abrir ventanas que dan al exterior. Hay que considerar que existe una complicidad del lector, o en términos de Coleridge, una suspensión voluntaria de la incredulidad, gracias a la cual el lector vive y vuelve a vivir los acontecimientos que ya conoce.

Como en *Rayuela*, el autor utiliza la forma *collage* como el procedimiento que le permite asociar elementos heterogéneos con los cuales formar una figura. *Rayuela* se abre, irradia muchas pequeñas rayuelas, siendo una de ellas *62/Modelo para armar*, rayuela caracol que se cierra sobre sí misma en un eterno recommienzo, en cuyo interior los elementos heterogéneos sufren la metamorfosis mística que los homogeneiza dentro de una unidad de relaciones válidas entre las cosas por analogía sentimental.

El *collage* permite a *62...* ser lenguaje vivo, representación en el acto de representarse. Compromiso entre lo dispar; *62...* pone en tela de juicio las convenciones y se abandona a la discontinuidad de este mundo caótico, para dar pie a una recomposición infinita. *62...* se torna entonces expresión poética de una urgencia existencial: un recuerdo, pero este recuerdo es una irrupción, el deseo de ser otro ente. La imagen, la novela, principia donde ya no hay posibilidades de un discurso, en ese límite de postración donde comienza la metáfora: nombrar algo encarnándolo en otro elemento hasta llegar a poseerlo. Pero, paradójicamente sólo la palabra —el lenguaje— puede ser la portadora de la cosa misma.

Es así que el autor transgrede la distancia temporal entre la historia y el texto, logrando la mediación necesaria al mismo momento que la inmediatez. Entonces asistimos a un despliegue del propio lenguaje, al desarrollo metafórico en

POSTAL PARA MI MAGA

ALBERTO RUY SÁNCHEZ

AVE BELLA, Sonámbula:

Volví a nuestros rituales, como ves. Regresé a la tumba del Gran Cronopio para tocar de nuevo a la puerta invisible de su piedra. Me di cuenta de que habías pasado por ahí unas horas antes porque me encontré las castañas y las semillas de girasol que siempre intercambiamos como en sueños. Dejé las mías y me llevé la mitad de las tuyas. Con esa suma y resta absurda se abrió la puerta invisible y esta vez me atacaron dos imágenes: primero, la de aquella tarde de Otoño en que, cruzando el Pont Neuf, nos topamos de frente con el Gran Cronopio que nos reconoció sin conocernos, por pura amabilidad de lo insólito nos tendió la mano como respuesta a la insistencia de nuestra mirada y comprobamos la verdad del mito: seguía creciendo atraído por las nubes y su piel era cada vez más joven. Más joven que la nuestra, que tenía veinte años. Recuerdas que lo seguimos a prudente distancia y comprobamos su itinerario: caminaba todos los puntos de *Rayuela*. Vivía en *Rayuela*, como él nos había hecho vivirla cuando compartimos su lectura unos años antes. ¿Cuántas veces nos preguntamos si era el fantasma



ROGELIO CUÉLLAR

acto. Sin embargo, como los diversos sucesos van tejiendo una figura, y los tiempos y los lugares se van mezclando para crear un mundo diferente, los narradores se yuxtaponen para dar existencia al correr del lenguaje, a su delirio aditivo, a sus oposiciones básicas, sin lograr confundirse sino hasta el final, en un eco.

El lector es el destinatario de ese eco que la novela, en su afán de representación, traduce en imagen, sitio con su propia topografía, ciudad para recorrerse. Y como en cualquier ciudad, el lector está invitado a hacer su propio periplo, a apropiarse el universo de la obra para encontrarse consigo mismo. El lector está invitado, igual que en *Rayuela*, a ser infiel, pues el texto necesita escapar a cualquier intento de final y continuar su movimiento circular que va del centro al inicio y del inicio al centro del laberinto.

La ciudad es la tentativa de alcanzar el límite entre lo conocido y lo otro, es ahí donde se opera el comienzo de trascendencia. Pero el misterio para Cortázar está «entre», no al principio ni al final, está en la ciudad con minúscula, no en el Cluny (café donde se reúnen los amigos) ni en los destinos posteriores de los personajes, está en el intersticio, es decir, en el desarrollo de la novela, en ese laberinto de palabras donde nadie conoce lo otro «ni el novelista ni el lector, con la diferencia de que el novelista adelantado es aquel que entrevé

las puertas ante las cuales él mismo y el lector futuro se detendrán tanteando los cerrojos y buscando el paso».

Uno de los primeros elementos que nos ofrece la novela es el basilisco, monstruo de ojos amarillos, mezcla de serpiente venenosa y gallo joven, cuyo poder maléfico es el de enloquecer o matar con su sola mirada: el Basilisken Haus de la condesa ninfómana Erszebet Bathory, y el pequeño basilisco que porta Hélène en el clip. Ambas roban la vida.

Reptil alado, el basilisco puede pensarse dragón que preside la ciudad, símbolo del orden y el desorden cósmicos, habitante del subterráneo y guardián de las fuerzas maléficas. Algunos especialistas consideran al dragón como un símbolo de las profundidades de la psique, ya que dotado de atributos benéficos y maléficos puede encarnar la dualidad del espíritu. Y lo asocian con el laberinto en el sentido de caverna, pues el laberinto debe a la vez permitir el acceso al centro a través de una suerte de viaje iniciático y de impedirlo a quienes no son elegidos. En este sentido se emparenta con el mandala, cuyo centro está oculto; y con la rayuela, cuyo objetivo es ir de la tierra al cielo.

Símbolo de un sistema de defensa, el laberinto anuncia la presencia de algo precioso o sagrado. Sólo el que atraviese las pruebas de iniciación podrá acceder a la revelación del misterio y una vez llegado al centro es consagrado, ligado al secreto divino. Los rituales laberínticos tienen por objetivo enseñarle al neófito, en el curso mismo de su vida terrestre, la manera de penetrar sin perderse en los territorios de la muerte, tras de la cual está la inmortalidad.

El laberinto es una combinación de dos motivos: la espiral y la trenza, con una voluntad evidente de figurar el infinito en su doble acepción de lo infinito en perpetuo devenir (espiral) y el infinito del eterno retorno (trenza). El laberinto de 62... es la caverna de la ciudad, sus fondos viscerales, su bullicio embrionario, el viaje infernal en pos de la muerte y la regeneración. Es en el vientre donde cristalizan las imágenes de repugnancia y pánico, donde suceden las pestes, es el movimiento incesante de los fondos donde se concentra lo turbio, lo digestivo, lo genital y lo fecal:

... lo podrido es la llave secreta de mi ciudad, una fecal industria de jazmines de cera,
la calle que serpea, que me lleva al encuentro con eso que no sé...
mi ciudad es hoteles infinitos y siempre el mismo hotel...
mi ciudad es retretes incontables, sucios, con portezuelas de mirillas sin cerrojos, apestando a amoníaco, y las duchas

del Gran Cronopio quien nos había saludado? ¿Cuántas veces estuvimos seguros de haberlo invocado porque siguió apareciendo con extraña fidelidad a nuestros caprichosos requerimientos? La otra imagen que vino a verme: esa tarde que nos encontramos tres veces por azar en la ciudad: yo salía y tú entrabas en un carro del metro en una estación que nunca antes habíamos tomado, luego en la librería Milles Feuilles y más tarde en el Pont des Arts, donde la silueta de los enamorados siempre toma forma al meterse el sol. Itinerarios caprichosos de nuestra geometría de *flâneurs*: de paseantes sin rumbo convocando la aventura a la vuelta de la esquina. Al día siguiente, sin planearlo de nuevo nos topamos muy temprano en el lago del Parc Montsouris, en la Place des Vosges al mediodía y por la tarde frente al hammam de la Mezquita camino al Jardin des Plantes. Y entonces descubrimos que el azar recurrente del amor y el deseo en París no había sido inventado por el Gran Cronopio. Era una dimensión de la ciudad. Pero él, como nadie antes, había sabido verlo y describirlo entre los hilos invisibles de nuestra urbe poseída y posesiva. Y eso había sido él siempre para nosotros: un guía hacia el otro lado del espejo, un descubridor de lo insólito diminuto y recurrente. Cada uno de sus libros era complicidad inesperada. Y ahora él nos convoca aquí, en ésta, su última página de piedra de las ausencias donde no está sino su nombre y su retrato en forma de Cronopio que, quiero creerlo, es una escultura del otro Julio, como él le decía a su com-

están en una misma enorme cuadra con el piso mugriento y una circulación de gentes que no tienen figura pero que están ahí...

La ciudad de esta novela es un laberinto cuyo centro conduce al vacío inicial y cuya imagen es la trenza de sus mismas repeticiones, pero a la vez el retorno infinito. El final del texto es el coágulo inicial, es el sumergimiento en la noche, es la búsqueda de la luz a través de los infiernos.

En el sacrificio la sangre revitaliza. El color rojo, el que se derrama desde el inicio de la obra con el «château saignant», con el muchacho muerto y que continúa en el pavimento rojo de la plaza de los tranvías, la vaga claridad rojiza de la calle de las arcadas, las casas rojas a la orilla de la carretera, y *frau* Marta y la muñeca que dejó una mancha rosada en el departamento de Hélène, y el color amarillo con el que mata el basilisco, crean una especie de evaporación para los ojos, espirales de chisporroteos amarillentos como estrellas y luego coágulos negros que se derraman en rojo; porque entre los personajes hay también un juego de refracciones y miradas, duelos oculares. Quebrantado el amor en triángulos amorosos, es un amor inconcluso, órfico, pues cargado de sinsentido busca sentido en un nuevo saber; traducido en un descenso al averno; ese nuevo saber está en la música que va a extraer del infierno. Es el germen que brota en forma de espiga (o tallo) hacia la luz. Sigue el rito de las estaciones, muere y renace; es pasado y es futuro.

62/*Modelo para armar* es abordable en tres diferentes planos. Con sus recurrencias le imprime al texto un ritmo cuyo vínculo es el rito de la iniciación en el laberinto; es una danza de descenso, una especie de enajenación donde el raciocinio se atenúa para dar paso al mundo paradójico del inconsciente, dragón mental. Este primer plano es donde la poesía aflora, el canto se vuelve otro por la vía de la celebración, cuyo objetivo es reanudar el ciclo y encarnar el mito, mediante el ritmo y el rito de la ceremonia.

El segundo plano es el de las sensaciones, tonalidad que se expande y concentración de reflejos, eco que se escucha en cada rincón del texto, a través de los túneles y las arcadas y los tranvías. Todo este mandala de cuyo centro brotan más mandalas es el símbolo de la intimidad y a la vez de la totalidad; todo está contenido en cada parte, es el terreno del espacio sagrado que implica la idea de repetición primordial y que transfigurando el espacio lo consagra. El mandala que comienza en el restaurante Polidor es el guía imaginario y provisorio de la meditación en un triple plano cósmico; es la

proyección visible de un mundo divino dentro del cual los recuerdos de los personajes se sintetizan y tienden a unificarse las oposiciones de lo uno y lo múltiple, lo desintegrado y lo íntegro, lo diferenciado y lo indiferenciado, lo exterior y lo interior, lo difuso y lo concentrado, lo aparente visible y lo real invisible, lo espacio-temporal y lo intemporal-extraespacial. Mundo intermediario entre la tierra y el cielo, el mandala de 62... se vuelve experiencia mística: concentración en sí a través de los miles de caminos de las sensaciones, las emociones y las ideas, para encontrar la luz.

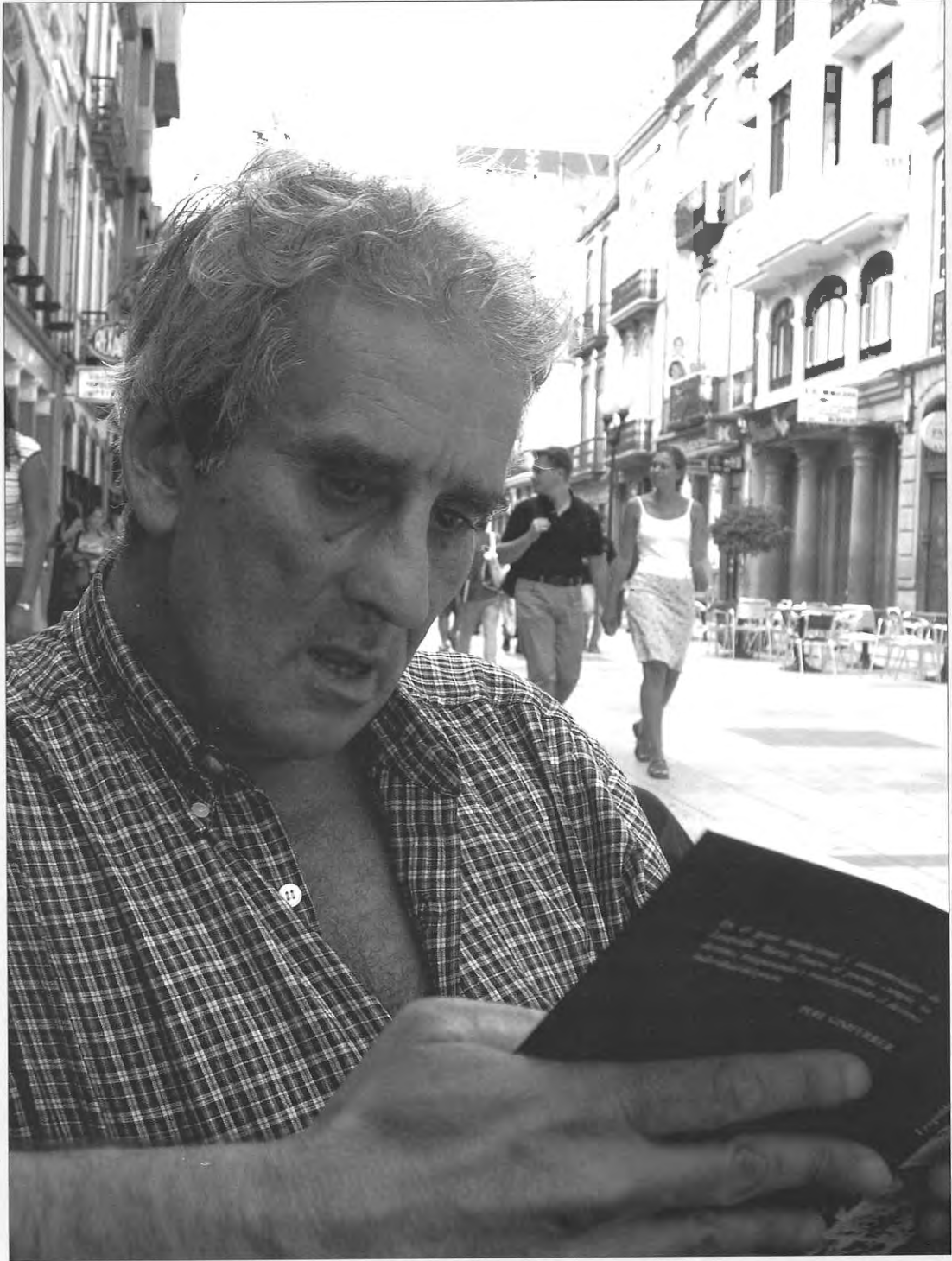
La tercera dimensión es la del juego: 62... es un juego de palabras que remite al juego del mundo: partida del destino entre la vida y la muerte. Destino definido por Saúl Yurkievich como la conjunción de destreza más azar. En este espacio intermedio el juego recobra una variación inagotable que contrasta con la fijeza de los fenómenos. Así, el juego literario es una partida donde jugar a lo decible es jugar a lo vivible. Para Cortázar el juego es una pervivencia en nosotros de un contacto con fuerzas profundas, y al igual que en *Rayuela* conecta el juego con el sacrificio a través del amor que, radicalizándose, llega a convertirse en la oposición extrema de vida y muerte.

El juego de la novela es la rayuela caracol, laberinto representado por el caracol Osvaldo, en el cual la novela es trasladada a un tiempo y un espacio diferentes, al micromundo donde tienen cabida las muñecas rotas por la mitad y donde los insectos forman poliedros, rompecabezas para armarse, laberintos que liberan mariposas o engendran escarabajos. Estos juegos, por la intensidad de sus efectos, realzan la importancia de límites que, traspasando el concepto convencional de lo real, liberan a la representación de ataduras heredadas por la tradición y favorecen, aprovechando el azar, una narración que se constituye a sí misma como frontera mutante —espacio sagrado— entre el ente que lo cuenta y el ente donde se cuenta. Este trastrocamiento inserta el plano existencial en el texto. El ejemplo tal vez más claro en la poética de Cortázar es el cuento «Continuidad de los parques», donde el escritor sufre en sí mismo los efectos que narra. O en «Lejana», el diario de una mujer fragmentada en dos personalidades y en el cual Cortázar deposita en las posibilidades mágicas del lenguaje el juego del cuento: Alina Reyes es también su propio anagrama: es la reina y... En *Historias de cronopios y de famas* hay también ese intento de borrar los niveles narrativos, donde el texto es la continuación de la vida y cada narración es una partícula de un mundo ordenado por el juego o por el rito.

plice: el artista que dio forma seductora a ese libro de asombros que es *La vuelta al día en ochenta mundos*, Julio Silva. Nos convoca su ausencia porque sigue presente en nuestros encuentros. Sigue viviendo en nuestro sueño, en nuestros cruces sonámbulos, como testigo sonriente de que tú y yo nos queremos «con una lógica implacable de imán y limadura.»

Lluvia de besos sobre ti, desde Montparnasse,

Alberto.



CONCEPCIÓN PÉREZ ROJAS

Leopoldo María Panero: poéticas de la destrucción

CONCEPCIÓN PÉREZ ROJAS

Leopoldo María Panero es el loco oficial de la poesía española. Así lo han señalado algunos y lo ha asumido él, con su porte de demiurgo rabioso y feliz. A sus cincuenta y cinco años, tiene a sus espaldas, amén y por encima de una interminable serie de encierros manicomiales, una de las carreras más prolíficas y brillantes del panorama literario español.

Hijo del poeta Leopoldo Panero Torbado y de Felicidad Blanc, nace Leopoldo María, el segundo de tres hermanos, en junio de 1948, en Madrid. De los tres a los cinco años de edad hace sus primeras incursiones literarias: aún no ha aprendido a escribir, y es su madre quien se entrega a la tarea de copiar, al dictado del niño, sus versos en cuadernos. Nunca desde entonces abandonará Leopoldo María la escritura.

La temprana muerte del padre, en 1962, deja a los tres vástagos sin referente. Tanto Leopoldo María como sus hermanos, Michi y Juan Luis, viven una adolescencia difícil y una juventud de compromiso y desenfreno. A diferencia de su progenitor, un poeta más o menos afecto al régimen franquista, éstos no dudan en echarse a la calle para manifestarse contra la dictadura —hecho éste que más de una vez hace dar a Leopoldo María con sus huesos en la cárcel—, adherirse a las proclamas del 68 francés y hacer, en menor o mayor medida, sus pinitos en literatura. Sin embargo, será Leopoldo María, entre todos los hermanos, quien con mayor ahínco y temeridad emprenda la búsqueda de sí, en un exploración que le lleva lo mismo a las letras que al alcohol, las drogas, el sexo y la locura misma.

No ha cumplido todavía veinte años Leopoldo cuando lleva a cabo su primera tentativa de suicidio, seguida en pocos meses de otras dos. Son el desencadenante de una serie de internamientos que inauguran su dilatado periplo en los manicomios.

Durante algunos años, Leopoldo María alterna sus encierros en la cárcel (por manifestarse contra la dictadura; por consumo de drogas y alcohol) con innúmeras bajas, altas y fugas psiquiátricas, y con una creación febril. En Madrid cuenta con el domicilio paterno, y eso hace que la ciudad se convierta en su «cuartel de invierno», a pesar de que con frecuencia pase largas temporadas en Barcelona, Tánger, París.

Desde muy joven, y en parte gracias a las amistades cosechadas por el padre, tiene la oportunidad de relacionarse con algunas de las más influyentes plumas de la poesía española del momento (desde Luis Rosales —íntimo amigo de la familia— hasta Luis Cernuda o Vicente Aleixandre) y otras que vendrían a serlo con el correr de los años (la práctica totalidad de sus compañeros —entonces, también amigos— de generación). No obstante, será decisiva para su carrera literaria su inclusión en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet, en 1970, donde su nombre figura junto a los de Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Pere Gimferrer y Vicente Molina Foix.

Toda su poesía ha sido, sin embargo, un culto parejo a la infancia y a la destrucción. En el justo abismo que media entre Peter Pan y Antonin Artaud —dos de sus *alter ego* predilectos— construye el poeta su escritura y su tiempo. Ya sus primeros poemas quedan envueltos en ese halo apocalíptico tan de su preferencia. Y en unos versos fechados en 1953, el pequeño Leopoldo, a sus apenas cinco años, escribe: «Entonces dije yo, es mi padre / dejadme y la gente pasaba / y los borrachos pasaban / yo me hallaba en la tumba / echado con las piedras, yo / decía / Sacadme de la tumba pero / allí me dejaron con los habitantes / de las cosas destruidas / que no eran ya más que / cuatro mil esqueletos» (Fernández, 1999: 51).

En sus poemas de juventud, las referencias a narraciones infantiles y a personajes de los cuentos quedan trabadas en un lenguaje descarnado que acoge por igual la frustración amorosa, la ambigüedad sexual, las drogas, la locura, la muerte, el *rock and roll*. En *Así se fundó Carnaby Street* (1970), Mary Poppins, Peter Pan, Blancanieves, el mago de Oz se entrecruzan con escenas bíblicas (Moisés y las Tablas de la Ley, los Reyes Magos, la huida a Egipto, la crucifixión), imágenes y seres de la mitología clásica (Dionisos, Ícaro) y homenajes a Ian Brady y a Caryl Chessman tanto como a Conan Doyle, Eliot, el Che. En general, no se trata sino de pulverizar los mitos con sólo enfrentarlos al espejo de la sordidez y la depravación; y con todo, romper el ídolo es una hazaña radicalmente épica que llena al poeta de satisfacción y de entusiasmo. Tragedia y epopeya se cortan el paso y unen sus destinos; quedan imbricadas, al tiempo que reclutan, cada

una para su extremo, sus propios elementos de defensa y ataque, su provisión de imágenes y de personajes, sus banderas. Sirva como ejemplo uno de los fragmentos de *Así se fundó Carnaby Street*:

Se trataba del flautista de Hamelin. Se había llevado todos los niños con su flauta. Hubiera querido que me enseñara a cantar y a bailar, y el Sermón de la Montaña, y los Diez Mandamientos. Pero la ciudad estaba llena de ratas, claro, mientras tanto, y ahora, claro, sin niños. Cuántos partieron en su busca. Visionarios, fanáticos, soñadores. Nosotros, mientras tanto, esperábamos, limpiábamos los ceniceros, arreglábamos un poco la casa. Unos se quejaban de la gota, otros de la guerra. Otros la deseaban ardientemente, héroes, ya se sabe, con el corazón muerto, una noche de verano (2001: 53).

Son temas que continuarán presentes en su poética posterior, articulados por el *leit-motiv* de la destrucción que en la autodestrucción logra su máxima catarsis. Mientras que locura y muerte, en su calidad de motivos, serán las constantes que estructuren el discurso.

Leopoldo María Panero no se limita, sin embargo, a rendir homenaje a la figura del loco ni a hacer crónica de su experiencia personal, aun cuando ésta impregne la totalidad de su obra y quede patente en no pocos poemas y hasta en series como la de *Poemas del manicomio de Mondragón*. Panero da un paso más, y hace sus propias incursiones (pseudocientíficas, huelga decir) en el campo de la psiquiatría.

Corre 1977 cuando el poeta, fatalmente seducido por la antipsiquiatría, llega a presentarse en el domicilio parisino de Félix Guattari para explicarle su tesis sobre los desechos orgánicos, el psicoanálisis y la anorexia manicomial. El francés le escucha pacientemente, y él, a cambio, decide dejar su huella, abandonando tras una cortina la bolsa de basuras que porta (Fernández, 1999: 222).

Entre la lucidez y el delirio, Panero se dedica a la observación de las psicosis y las respuestas que da la psiquiatría, para terminar no tanto volteando cuanto humanizando los paradigmas de la ciencia. En *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987), define la locura como una «regresión al abismo de la visión», y afirma que cualquier hombre puede ser un psiquiatra «con sólo prestarnos la ayuda de su espejo» (Panero, 2001: 367-370). Sus referentes serán a perpetuidad Nietzsche, Bataille, Deleuze, el propio Guattari y Lacan.

En una entrevista reciente, Leopoldo María Panero confiesa que el delirio es «un acto escéptico» y que tiene miedo de curarse

«porque ésa es la muerte de verdad».¹ No es la primera vez que el poeta advierte que el fin de la locura es también el de su posibilidad de crear y, con él, el único fin real de su vida. Y en efecto, es esa muerte, la que sobreviene a una cordura que priva de la lucidez, la que lo aterra y, al mismo tiempo, ejerce su poderosa atracción sobre él.

La necrofilia, el culto a la muerte, a sus símbolos y a sus rituales, no cejan, sin embargo, ni siquiera ante las puertas de la autodestrucción. Antes bien, Panero afronta y enfrenta ésta como un desafío y una oportunidad de provocación: es el magnetismo, en fin, de lo que se teme imposible, el que en él la muerte opera.

De sus innúmeras muertes y resurrecciones habla, sobre todo, en uno de sus últimos libros publicados, que no en vano titula *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (2002). En esta brevísima obra, escrita en una prosa atropellada y brillante muy de su estilo, se conjugan la lucidez y el delirio, lo trágico y lo cómico, lo hilarante y lo siniestro. «Aparte ya estoy muerto, cómo me iba a morir todavía más: los manicomios son como la segunda muerte, peores que el infierno y que la nada: no escaparéis de la segunda muerte», escribe el poeta, y habla de canibalizarse —otra de sus ideas recurrentes— como modo de evitar las resurrecciones, para terminar concluyendo que «soy Yo, Caín y no Abel, el condenado a la vida eterna» (pp. 58-59).

La idea de la eternidad es repetitiva, obsesiva, sofocante: una inmortalidad de la que no se puede zafar. «Y es que estoy muerto y resucitado desde hace siglos, si Jesucristo resucitó una vez, yo cuarenta, y sigue el veneno, como un rito, no sé si de vivir o de morir» (p. 80). En estrecha relación, pues, con el poder siniestro y seductor de la muerte, aparece la idea del suicidio, el único modo posible de vengar la eternidad, si no fuera porque incluso en ese extremo su voluntad está sellada: no existe la alternativa de morir.

Después de toda una vida entrando y saliendo de los manicomios, Leopoldo María Panero protagoniza su última fuga psiquiátrica en julio de 1997, cuando escapa del sanatorio de Mondragón. Tres meses más tarde, ingresa voluntariamente en el psiquiátrico insular canario de Las Palmas, donde permanece en la actualidad.

Sus decenas de libros siguen editándose y reeditándose, al tiempo que él continúa publicando y, con frecuencia, trabajando en varias obras a la vez. Que escribir es todo lo que se puede hacer en un manicomio es algo que repite Panero a menudo; y no niega su temor

¹ Entrevista realizada por Pérez Rojas y publicada en la revista *Cambio16* (núm. 1 668, 24/XI/2003: 62-63), bajo el título «Leopoldo María Panero: Tengo miedo de curarme porque ésa es la muerte de verdad.»

de que día llegue en que la palabra no lo acompañe. Pues «sin la palabra la vida da miedo» (p. 31).

«¡Qué pesadilla!», repite Panero cuando le toca pasar el día en el psiquiátrico porque así lo han prescrito los médicos; cuando otros internos se acercan a él esperando a que tire sus colillas para recogerlas; cuando, en cualquier parque de la ciudad, los transeúntes, que le ven rodeado de paquetes de tabaco, se aproximan para pedirle un cigarrillo. «¡Qué pesadilla!», repite Panero, para terminar zanjando que, si sale vivo de ésta, va a dedicar el resto de su vida a la psiquiatría. Aun cuando lo cierto es que disfruta de un régimen abierto que le permite pasar la práctica totalidad de los días fuera del sanatorio y volver a él sólo para dormir.

Tres autobuses separan el mar de las montañas isleñas, Las Palmas de Taira o, lo que es lo mismo, la ciudad repleta de gentes de la pequeña localidad del interior donde está enclavado el psiquiátrico. Para Panero, que la recorre a bordo de un taxi, es la distancia que, al anochecer, separa la libertad del encierro, y, por las mañanas, el encierro de la libertad.

En el manicomio, en medio de locos que bullen como almas felices, solidarias, de vez en cuando atormentadas, arrastra el poeta su figura, su anhelo de que le den el Nobel, su cansancio y su paciencia; se sabe un pegado postizo, y seguramente tampoco ignora que ahí está toda la cordura que es posible mantener. En Las Palmas, donde pasa la práctica totalidad de los días siempre que no lo manden quedarse en el sanatorio, Panero es, definitivamente, otro. Con su fragilidad, su extravagancia y su ternura auestas, es fácil saber que Leopoldo María Panero es un buen tipo. No es exactamente lo que cuentan sus biografías ni lo que él mismo está dispuesto a creer; pero, después de todo, rara vez se toma la molestia de leer todo eso que se escribe.

«¡Adiós!», le grita un pequeño, en mitad de la calle Triana. Se vuelve, visiblemente conmovido. Me mira, lo mira: «¡Adiós, niño!». A esa edad, él tenía un cordero que se llamaba Marcelino, y escribía versos. Hoy, los días son casi idénticos los unos a los otros: los mismos recorridos, los mismos bares, las mismas calles, las mismas comidas, el mismo tabaco, las mismas gentes: sólo los poemas, las portadas siempre nuevas de sus libros los hacen diferentes.

Panero está harto de que lo consideren un maldito, de que por la calle lo miren con extrañeza, conmiseración o repulsa. Camina durante horas, de la mañana al atardecer; camina sin descanso, con su bolsa de tela verde pálido, repleta de libros, al hombro. Y tan pronto se sume en larguísimos silencios como se entrega a una risa frenética, a sus cientos de chistes, canciones y chascarrillos. Aunque si algo

le es propio, es sin duda su discurso, plagado de seres y de situaciones que saben extrañas y delirantes si uno sólo le escucha a medias pero en los que, con poca atención que preste, no descubrirá otra cosa que las voces de personajes y autores que han desfilado por la filosofía y la literatura de todos los tiempos. Está harto de ser un maldito —asegura—, y cita sin descanso a terceros porque es el único medio que le queda para hacer valer su cordura, para rescatar cierta forma de credibilidad.

En *Buena nueva del desastre* (2002), uno de sus últimos libros publicados, el poeta no vacila en afirmar que «la locura es lo único real» (p. 35). Mientras que, en palabras del profesor Túa Blesa, la obra de Panero vendría a ser una suerte de «sol negro» en la cosmología de la poesía española de nuestro tiempo (2001: 7). Pero un sol negro, sin lugar a dudas, que aun renegando del malditismo y clamando normalidad, no ha dejado de orbitar el adagio mallarmeano que Panero aún repite sin descanso: «La destrucción fue mi Beatriz».

Bibliografía

- Blesa, Túa, «*La destruction fut ma Beatrice*», prólogo a la edición de Leopoldo María Panero, *Poesía Completa (1970-2000)*. Visor, Madrid, 2001.
- Fernández, J., Benito, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Tusquets, Barcelona, 1999.
- Panero, Leopoldo María, *Poesía Completa (1970-2000)*. Visor, Madrid, 2001.
- *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*. Huerga y Fierro, Madrid, 2002.
- *Buena nueva del desastre*. Scio, Lugo, 2002.

Poemas de Leopoldo María Panero

El último espejo

Inspirado en una pesadilla que tuvo por nombre

«Maraba Domínguez Torán»

Todo aquel que atraviesa el corredor del Miedo
llega fatalmente al Último Espejo
donde una mujer abrazada a tu esqueleto nos muestra
cara a cara el infierno de los ojos sellados
de los ojos cerrados para siempre como en una máscara
de muerta representando en el más allá el teatro último:
así miré yo a los ojos que borraron mi alma
así he mirado yo un día que no existe en el Último Espejo.

(Narciso en el acorde último de las flautas, 1979)

El loco

He vivido entre los arrabales, pareciendo
un mono, he vivido en la alcantarilla
transportando las heces,
he vivido dos años en el Pueblo de las Moscas
y aprendido a nutrirme de lo que suelto.
Fui una culebra deslizándose
por la ruina del hombre, gritando
aforismos en pie sobre los muertos,
atravesando mares de carne desconocida
con mis logaritmos.

Y sólo pude pensar que de niño
me secuestraron para una alucinante batalla
y que mis padres me sedujeron para
ejecutar el sacrilegio, entre ancianos y muertos.
He enseñado a moverse a las larvas
sobre los cuerpos, y a las mujeres a oír
cómo cantan los árboles al crepúsculo, y lloran.
Y los hombres manchaban mi cara con cieno, al hablar,
y decían con los ojos «fuera de la vida», o bien «no hay nada que pueda
ser menos todavía que tu alma», o bien «cómo te llamas»
y «qué oscuro es tu nombre.»
He vivido los blancos de la vida,
sus equivocaciones, sus olvidos, su
torpeza incesante y recuerdo su
misterio brutal, y el tentáculo
suyo al acariciarme el vientre y las nalgas y los pies
frenéticos de huida.
He vivido su tentación, y he vivido el pecado
del que nadie cabe nunca nos absuelva.

(Last river together, 1980)

Un asesino en las calles

No mataré ya más, porque los hombres sólo
son números o letras de mi agenda,
e intervalos sin habla, descarga de los ojos
de vez en vez, cuando el sepulcro se abre
perdonando otra vez el pecado de la vida.
No mataré ya más las borrosas figuras
que esclavas de lo absurdo avanzan por la calle
agarradas al tiempo como a oscura certeza
sin salida o respuesta, como para la risa
tan sólo de los dioses, o la lágrima seca
de un sentido que no hay, y de unos ojos muertos
que el desierto atraviesan sin demandar ya nada
sin pedir ya más muertos ni más cruces al cielo
que aquello, oh Dios lo sabe, aquella sangre era
para jugar tan sólo.

(El que no ve, 1980)

Auto de fe

Dios el perro me llama el aire quema a un hombre
horizonte dos cuerpos ardiendo intensamente
quince ángeles velan donde estuvo mi frente
soy el negro, el oscuro: ardiendo está mi nombre.

Mi caballo me busca y pronuncia mi nombre
con el hacha rompieron de dos en dos mi frente
lejos, en el ocaso, alguien dice algo o miente
soy el negro, el oscuro: ardiendo está mi nombre.

Es la ley el silencio y también la blasfemia
es mostrar a los hombres una cruz en la boca
y decirles que arde, como cabo de vela
mi alma en la penumbra como una blasfemia
Dios el mudo, escultura de sombra, florecer de roca
y los dados de un ciego que cierran el poema.

(El último hombre, 1983)

Inédito de *El último hombre*

Valdivia tiene más hombres, más caballos
y árboles que escupen fuego y sangre:
ante la bestia de Valdivia el indio
tiene sangre de hembra.
Valdivia tiene dioses para los que no cuenta
nada la sangre del hombre,
dioses como árboles sin savia
que llevan colgando de su cuello:
pero era la noche de Lautaro.
Y en la noche de Lautaro tras del árbol hay perros
y la luna ilumina el camino a los lobos.
Entra el hombre barbado, el español a saco
en nuestras casas y muestra su verga a las mujeres:
pero en la selva se pierde, en el laberinto
oscuro de El Dorado.
Hacen pues un camino con la sangre
entre los más oscuros árboles:

y que el hombre ahí se pierda;
porque era la noche de Lautaro.
En la noche de Lautaro el dios castellano
es menos que una víbora, y su cuerpo
es un pálido dibujo en la nieve.
Allá donde te dije que estaba El Dorado
está un artífice para labrar tu muerte.
En el tobillo desnudo están
las joyas que preguntas:
búscalas en la noche de Lautaro.

(*Contra España y otros poemas no de amor*, 1990)

Inédito

(Texto inédito, dictado por el poeta en el comedor de la Universidad de Las Palmas, segundo y tercer verso escritos de la mano de Panero; el resto, de la mano de C. Pérez Rojas).

un nardo en el desierto
hoja de la voz solo
[João Cabral de Melo Neto]
llueve en mi boca orina de otro tiempo
haz silencio de la cruz
flor en la espada
Peter Pan ha muerto

Poemas tomados de Leopoldo María Panero, *Poesía completa [1970-2000]*. Visor, Madrid, 2001.

Vietnam 1965

HALINA POSWIATOWSKA

I

por fortuna
mis padres me dieron un cuerpo inflamable
basta un poco de gasolina
en los leves pliegues del vestido
basta un poco de azufre
en la oscura cabeza del fósforo

no me hables de amor
no me recuerdes el aroma del bosque
ni mis cabellos tiernos
ni los dedos

he encendido esta hoguera
para iluminar el orbe

caminé a tientas y en la oscuridad

no rememores los dedos
no evoques el aroma

mírame: ardo de amor

Traducción: JOANNA ZEROMSKA. (Tomado de *Oda a las manos*, de 1966)

II

todavía sigo sin saber por qué lo hice
tenía a mi madre y a mi padre y un hermano pequeño
que hacía travesuras en su correr a la escuela
yo quería a los animales amiga fui aun de las estrellas
lloraba la muerte de toda flor marchita

por qué por qué lo hice

escribieron de mí los periódicos
un reportero gráfico incluso logró perpetuar
mis miembros a punto de extinguirse
no quedaba mucho
un puñado o dos

mi madre no supo encontrar el nombre entre las cenizas
mi hermano se revolvió impaciente y al verla
ciega de desesperación huyó
un barrendero cubrió con arena una mancha oscura en
la calle

todavía sigo sin saber por qué

ausente vago en el viento nadie quiere
mirarme

nadie ha posado todavía su mano sobre mi cabeza
y he que mis cabellos son suaves y radiantes como un día de verano
y mis labios creados para el beso...

III

hace mucho tiempo
a mi fe de niña
la asesinó la crueldad
pude haber compuesto un drama
o escrito un poema
pude haber criado algunos hijos
enseñarlos a odiar

pude haber entrado en mi propia casa
abrir la ventana
llenarme del aire del crepúsculo
escuchar la conversación de las hojas en el árbol

pude haber sonreído a la gente
darle los buenos días
despedirme con hasta luego
decir señora qué hermoso es su vestido

pude haber domesticado a un gato
para que siguiera cada uno de mis pasos
y tal vez hubiera muerto
cuando yo muriera

hace mucho tiempo
lo viví todo
en un breve parpadeo

y ahora no soy nada
arrullen las conciencias con una canción de cuna
aparten la mirada de los rescoldos agonizantes

Dos poemas

ÓSCAR HAHN

Coronación

Buscaba un ramo de flores
un ramo de pensamientos y de nomeolvides
para trenzarte una corona

Ya he cortado las flores
ya te he trenzado la corona
ya se la he dado al mensajero

pero el mensajero no ha encontrado tu casa

Y ahora la corona se marchita
en el sepulcro de nuestro amor

Estar sin ti

Estar sin ti es como estar sin música
sin Bach sin Mozart
y sin el clavecín bien temperado

Estar sin ti es como si de pronto
un gran silencio despojara al mundo

del canto de las olas y del trino
del ruiseñor o la alondra en Verona

Estar sin ti es como estar sin música
ni de la tierra ni de las esferas

El río del exilio

RUBÉN BAREIRO SAGUIER

Al comienzo fui pez en la corriente,
pez de placentario sueño
en el lecho del limo.

Después me convertí en ventana;
fui abriendo los ojos de los días,
preguntando noticias de la mar;
gritando mi sed de lejanía.

Ya por entonces cantaba una canción.

El relente puñal del mediodía
me tasajeó las alas.
Me dolía el cantar de las cigarras
y me puse a volar,
de pétalos a cifras,
sin alcanzar la estrella de la tarde.

Tricé cristales en el aire.
Mi voz sangró y me llamaron viernes,
sin más,
tal vez porque iba acumulando
miel amarga en mis panales.

Cuando la tarde comenzó a apuntar
la corriente del hombre oscureció
y mi sueño de pájaro tornóse cuervo
de ríspido plumaje
y de afiladas garras.

Ave de presa,
presa del odio,
de la nostalgia.
Tan lejos del agua lustral
de la primera tierra.

Ya no era yo el pájaro,
era la presa,
la rapiña del tiempo
con la espalda sangrando
de recuerdos.

Claro que puedo volver,
resucitar palomas,
desmadejar memorias,
recuperar libélulas,
techar la antigua casa,
recomponer septiembres,
embotellar el mar,
nuevamente habitar los espejismos.

Pero el sueño termina
con la muerte
porque el río
nunca sube de vuelta
la corriente.

Se queda la carción
que es pez ya sin declive.
Pero el río...
el río es de viento.

El hombre de fuego

JOSÉ MANUEL FAJARDO

Vi a Sansón Siparis pocos días antes de mi décimo cumpleaños. Hacía una semana que los carteles que anunciaban la llegada del Circo Barnum a la ciudad pregonaban su nombre desde los muros de las calles. Eran unos carteles grandes en los que se veía la negra silueta de un hombre sentado en medio de un infierno de llamas. Debajo podía leerse: «Sansón Siparis, el hombre de fuego». Y, más abajo, en letras pequeñas: «El único hombre que ha vencido a un volcán». Supongo que en los carteles aparecían los nombres de otros artistas, pero ya no lo recuerdo. En mi memoria sólo han permanecido la solitaria figura de Sansón y el rojo resplandor de las llamas.

En aquella época, muchas de las calles de la ciudad estaban sin empedrar. Por ellas circulaban, en medio del lodazal que formaban las continuas lluvias, los coches de caballos y algunos pocos automóviles, que eran la admiración de los paseantes. El mundo nos parecía todavía lejano y extraño, y las noticias que de él nos traían los periódicos tenían siempre algo de legendarias. En especial, aquellas que hablaban de catástrofes que castigaban a los desdichados habitantes de tierras de las que tan sólo teníamos conocimiento por los mapas. Las pobres fotografías en blanco y negro de la época no podrían competir hoy con el realismo de las imágenes de la televisión, pero tenían la virtud de excitar nuestra fantasía y magnificar así en la imaginación los terribles acontecimientos de que daban cuenta.

Durante meses, las noticias de los diarios sobre la erupción del volcán Montaña Pelada, en la isla de La Martinica, habían sido motivo de espantadas conversaciones en mi casa. Recuerdo que mi madre era incapaz de hablar de aquella tragedia sin irse en lágrimas, y a mí me costó un tiempo aceptar que su tristeza era pura filantropía y no la pena por la muerte de algún lejano pariente que morase en la isla asolada. Cada vez que preguntaba a mi padre por qué lloraba mamá, éste me respondía que nadie que tuviera corazón

podía permanecer impasible ante semejante desdicha. Y, sin darme ocasión de preguntar nada más, volvía a relatarme cómo la erupción del volcán había arrojado una gigantesca nube incandescente que había descendido su pelada ladera como un mal sueño, como un velo de fuego y asfixia que llevaba la muerte en su seno. Tras su paso, la ciudad de San Pedro de la Martinica se había convertido en un inmenso cementerio en el que no se veían más que casas calcinadas, cuerpos retorcidos como muñecos de cera y los cascos volteados de los navíos que habían naufragado en la misma bahía.

—¡Sólo sobrevivió un hombre! —exclamaba mi padre, con sentida admiración—. ¡Sólo uno! ¿Te das cuenta, hijo? Después de cuatro días de búsqueda sólo lo encontraron a él.

Y a mí se me ponían los pelos de punta al pensar en aquella calcinada desolación, que en mi imaginación se perdía en el horizonte, y en la figura de aquel hombre solo que además resultó llevar un nombre digno de tal proeza: Sansón. Sansón Siparis.

Con el paso del tiempo, nuevas catástrofes vinieron a relegar a la Montaña Pelada de la imaginación popular, excitada ahora con las noticias del terrible terremoto que había convertido a la ciudad de San Francisco en un montón de ruinas, cual si se tratara de una nueva Sodoma. Quizá ello explicara que, a pesar de las grandilocuentes palabras de los carteles, Sansón Siparis hubiera ido a parar a aquel circo de mala muerte cuya llegada yo esperaba con impaciencia, pues no había habido noticia alguna capaz de usurpar la preeminente plaza que aquel hombre ocupaba en mis sueños y en mis pesadillas.

La verdad es que no me costó convencer a mi padre de que me llevara a ver al héroe de La Martinica. Tampoco él lo había olvidado y, además, no había tantas novedades en nuestra ciudad como para despreciar el paso del hombre que había vencido a un volcán. La carpa del circo estaba a medio llenar, los payasos eran tediosos, las fieras, enfermizas, y los equilibristas

parecían suplicar con los ojos un plato de comida con algo más que sopa y arroz. Aplaudíamos los números más por darnos ánimos a nosotros mismos que por verdadera emoción y el espectáculo se fue desarrollando con el rutinario exotismo de lo que ya habíamos convenido entre todos que debía ser maravilloso. Ni siquiera mi ingenuo espíritu infantil terminaba de creerse las proezas de forzudos y malabaristas, no sé si porque eran en realidad tan lamentables como ahora me los presenta el recuerdo o porque se me antojaban estorbos a lo único que me interesaba: la aparición del hombre de fuego. Cuando Sansón Siparis salió por fin a la pista, el público le acogió con un tímido aplauso y yo batí palmas con tal fuerza que me dolieron las manos. Su número fue corto, pero me dejó el alma encogida de asombro. Varios ayudantes habían trasladado hasta el centro de la pista un gran cubo metálico sobre el que colocaron una silla. Sansón se sentó en ella y su corta estatura pareció agigantarse sobre el pedestal. Después se hizo un silencio, en el que sólo se oía el amenazador redoble de un tambor, y por los cuatro costados del cubo empezaron a surgir unas llamas que fueron creciendo en intensidad y altura hasta rodearle por completo. Realmente parecía que Sansón Siparis estuviera sentado en el corazón mismo del Infierno.

El ruido de una explosión, que levantó una nube de humo en torno al incendiado cubo, arrancó un grito de pánico en los graderíos, y entre los vapores apareció de nuevo la figura de Siparis, puesto ahora en pie sobre la silla y con las llamas prendidas de su ropa. Arreciaron los gritos entre el público hasta que Sansón saltó al suelo y un ayudante le arrojó con una gruesa manta de reflejos metálicos, bajo cuyo abrazo desaparecieron las llamas como por encanto. Una ovación entusiasmada rompió el bechizo y Sansón Siparis abandonó la pista tras una breve reverencia, como avergonzado de su propia bazaña. Yo seguía con la boca abierta, incapaz siquiera de aplaudir. Y así seguí hasta que terminó la función y volvimos a casa. Esa misma

noche decidí que tenía que hablar con el hombre de fuego.

A la mañana siguiente, en vez de ir al colegio dejé que mis pasos me condujeran de nuevo hacia el circo. Parecía increíble que entre aquellos carrmatos descoloridos se hubiera producido el prodigio del que yo había sido testigo. Ahora no había lentejuelas ni música ni risas, sólo peones que atendían desganadamente tareas más propias de una carpintería que del laboratorio de un mago. Me escurrí bajo las marmas que sujetaban la carpa y me adentré entre los carrmatos. Al poco, descubrí a Sansón Siparis. Estaba sentado sobre un taburete y tenía ante sí un balde con agua en el que sumergía las manos para refrescarse después con ellas los brazos. Su piel era negra y cuarteada, como si estuviera hecha de la misma materia que el cauce seco de un río.

Cuando me vio, clavó en mí sus ojos oscuros y me preguntó, sin dejar de asearse:

—¿Qué quieres, chaval?

Yo sabía bien lo que buscaba, quería saber. Así que respondí con otra pregunta:

—¿Es cierto que cuando explotó el volcán estaba preso?

Tardó unos segundos en responder, como si le costara recordar, pero cuando lo hizo su voz era segura, tan segura que incluso asustaba.

—¡Y tanto! Yo era el peor recluso de La Martinica —y, sacando la mano del balde, me la tendió con gesto desafiante: —¡Tengo tanta sangre en ella que no hay manera de que se limpie, por mucho que la lave!

Estalló en una carcajada y yo retrocedí un paso, acobardado. Pero no estaba dispuesto a echar a correr sin haberle preguntado antes lo que quería saber, así que me armé de valor:

—¿Y por qué no se quemó, señor? ¿Por qué Dios quiso salvarle solamente a usted, si era tan malo?

Sansón Siparis soltó otra risotada, como si yo acabara de decir la cosa más graciosa del mundo.

—¿Así que crees que fue Dios quien decidió

que yo estuviera encerrado en la celda de castigo cuando explotó aquel maldito volcán?

Me pareció que Sansón Siparis no estaba hablando conmigo. Calló un momento, cabeceó mientras removía el agua del cubo con la mano y añadió, mirándome de nuevo como si acabara de reparar en mi presencia:

—Pues a lo mejor fue así, chaval. A lo mejor Dios quería que supiera cómo es el Infierno, para que cuando me envíe allí no me pille de sorpresa.

¿Por qué me decía eso? El padre David nos explicaba que en el Infierno los condenados ardían por toda la eternidad, sin que las llamas llegaran nunca a consumir sus cuerpos atormentados. Y, sin embargo, a Sansón Siparis el fuego ni siquiera parecía dañarle.

—Pero usted tampoco se quema ahora... —balbuceé.

—¿Cómo podría hacerlo? ¿No ves que el fuego no puede quemarme porque lo llevo dentro?

—¿Come usted fuego? —pregunté, admirado.

Pero Sansón Siparis había dado ya por terminada nuestra conversación. Se levantó de golpe, dándome un susto de muerte, y extendiendo su brazo, como si me echara una maldición, me gritó:

—¡Fuera de aquí, mocosol! ¡Deja de molestarme con esas preguntas estúpidas!

Salí del recinto del circo a todo correr. Pero no era el miedo al hombre de fuego lo que movía mis piernas, sino la mala conciencia del ladrón, porque estaba seguro de llevarme conmigo su secreto: la fórmula que le hacía inmune al fuego.

Nunca volví a ver a Sansón Siparis y su mismo recuerdo se aletargó en mi memoria conforme los años fueron alejándome de aquella remota visita al circo, de mi ciudad y del resplandor asombrado de la infancia. Hubo nuevas catástrofes y horrores, conocí la guerra y la destrucción más allá de cualquier pesadilla, y el viejo mundo se esfumó para siempre cuando el hon-

go atómico convirtió Hiroshima en una ciudad arrasada, como aquella Martinica de mi niñez. Yo sobreviví como suelen sobrevivir los hombres a sus tragedias: envejeciendo. Pura insistencia.

El día en que estalló la caldera en la fundición en que yo trabajaba y la llamarada que mató a todos los que estaban conmigo dejó ciegos mis ojos para siempre, tampoco pensé en el hombre de fuego. Fue un poco más tarde, un día de invierno en que maldecía mi suerte sentado en el butacón de la sala de mi casa, mientras mi esposa se preservaba de mi amargura en la cocina y mi único hijo hacía los deberes de la escuela cerca de mí.

Hacía rato que le oía removerse inquieto en su silla, como si algo le impidiera concentrarse en su tarea. Por fin escuché cómo se levantaba. Era mejor así, a veces es bueno distraerse un poco cuando no se puede fijar la atención en el trabajo. Pensé decirle que saliera a jugar un rato

con los amigos o que viera algún programa de televisión, pero no tuve tiempo de hacerlo porque en ese momento sentí el suave tacto de su mano sobre la mía y una pregunta viajó por encima del tiempo y vino a decirme al oído, con voz insegura y curiosa:

—¿Papá, es verdad lo que dicen, que tú fuiste el único que se salvó en el accidente y que es un milagro?

Estuve tentado de responderle que yo tampoco me había salvado, que ya no era más que una criatura patética expuesta a la mirada de los otros pero incapaz de ver el mundo. Sin embargo, fue otra la respuesta que acudió a mis labios, y casi estoy por decir que fue también la voz de otro la que le dijo:

—Es que el fuego no pudo matarme porque ya lo llevaba dentro.

Y, por primera vez, le conté la historia de Sansón Siparis.

Conversación con Juan Goytisolo
El mundo árabe necesita autocritica

EDUARDO CASTAÑEDA H.

Juan Goytisolo, después de la guerra del Golfo Pérsico en 1991, decidió ir a averiguar por sí mismo las verdades del campo de batalla en Sarajevo y Chechenia; el escritor vive desde hace varios años en Marruecos y se ha convertido él mismo en un punto de enlace entre la cultura árabe y la occidental. El escritor nacido en Barcelona en 1931, por lo pronto deja la ficción. Con *Telón de boca* le pone puntos suspensivos a las historias que lo han hecho un escritor de renombre.

Pero no es que vaya a callarse. «Tengo ganas de gritar con los que gritan», dice con una sonrisa y un gesto de divertida confesión, ahora que ha dicho que se reconcilió con la gente de España y que posiblemente participe en actos ciudadanos.

El autor ha escrito *Las semanas del jardín*, *De la Ceca a La Meca*, *El sitio de los sitios*, *Señas de identidad*, *Paisajes después de la batalla*, entre otros, además de dos libros autobiográficos, *Coto vedado* y *En los reinos de Taifa*. Se exilió en Francia en 1956, donde trabajó en la editorial Gallimard y ha sido periodista. Desde 1996 vive en Marrakech. Entre otros reconocimientos, recibió en 2002 el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo. El escritor Juan Goytisolo, quien el año pasado estuvo en la ciudad para conducir un seminario y dictar una conferencia en la Cátedra Julio Cortázar, de la UdeG, asegura que después de lo que ha visto en otras guerras ya no se cree nada de lo que se informa ahora del frente en Iraq. Considera que al menos dos cosas se rescatan de la situación actual: que la comunidad internacional no avaló esta guerra ilegal y el «despertar extraordinario» de la opinión pública en el mundo.

Eduardo Castañeda H.: ¿Cuál es su estado de ánimo, respecto a lo que ha sucedido en Medio Oriente?

Juan Goytisolo: Puedo imaginar que es como el de la mayor parte de las personas sensatas del mundo. Lo que está ocurriendo ahora se diferencia de la anterior Guerra del Golfo, la llamada «Operación Tormenta del Desierto», en que en aquella ocasión se supo la verdad al terminar las operaciones y se vio la brutalidad. Era una guerra legal, Sadam Hussein había invadido Kuwait, que era una violación de la ley internacional, pero me pareció injusto castigar a un pueblo inocente por los crímenes de su gobierno. Es decir, la comparación que se hizo con Hitler no era adecuada, porque Hitler fue elegido dos veces democráticamente por el pueblo alemán, mientras que el desdichado pueblo iraquí no tuvo nunca la ocasión de elegir a este líder que le ha llevado a tres guerras y le ha conducido al desastre. En cambio en esta guerra, la verdad se sabía desde el principio. Los cambios de pretextos, primero hablando de la relación entre Sadam Hussein y Al-Qaeda, algo completamente falso; luego la búsqueda de armas letales, que por otra parte fueron armas que ellos mismos les distribuyeron durante la guerra contra los ayatolas; luego se habla de restablecer la democracia, de un protectorado norteamericano. Se trata además de una guerra completamente ilegal, que no se apoya en la legalidad internacional, no se apoya en el aval del Consejo de Seguridad ni de Naciones Unidas. Gracias a la resistencia de Chirac y de Schröder no pudieron conseguir la mayoría de votos, lo mismo que la actitud muy digna de Fox, de Lagos, la de Canadá y la de Turquía, han privado a Estados Unidos de actuar con legalidad. Se impone ahora en los países árabes la necesidad de una auto-crítica. En todos, no hay sociedad árabe que no necesite desesperadamente una auto-crítica. No hay un solo gobierno auténticamente democrático. Hay distintos grados, por ejemplo, hay un cierto grado de democracia en Marruecos, en Líbano también, pero en general son dictaduras

terribles y no hay una sociedad civil que se manifieste. Me parece indispensable la defensa de ésta y de la democracia, o están condenados siempre a ser víctimas de su propia retórica y a no salir del atasco en el que están.

ECH: Se habla de un incendio del mundo árabe, ¿lo considera así?

JG: Es muy posible, no se puede garantizar, pero es obvio que una carnicería como la que están haciendo suscitará respuestas violentas. Se tiene que tener en cuenta lo que ocurre en Palestina, si a eso se le une lo de Iraq, pues... sobre todo en gente joven, que no tiene porvenir, ninguna esperanza de salir en la vida, es muy fácil convertirse en bombas humanas. Claro, dentro de un contexto que lo favorece el refugiarte en el más allá, en la llamada vida futura. La gente que vive bien pues se preocupa muy poco de lo que hay en el más allá.

ECH: ¿Cuál es el ambiente en Marruecos, donde usted vive?

JG: Cada país árabe es muy distinto. Puedo establecer un paralelo entre lo que ocurrió en Marruecos en la primera guerra del Golfo y lo que ocurre ahora. En la primera hubo una reacción muy violenta. El turismo desapareció aunque no hubo violencia ni atentados. Murió un francés que se vio rodeado en la autopista de Casablanca, aceleró y mató a varias personas y fue linchado. Es el único caso. No puede decirse lo mismo de Europa en aquel momento, porque por ejemplo siete mil magrebíes tuvieron que huir porque les estaban incendiando sus casas. La noticia apenas apareció en la prensa. Esto de hacer pagar a alguien por la actitud del gobierno de su país... esto no existe en una sociedad como la marroquí. Este año, la visión había cambiado completamente por la actitud de Francia y Alemania. La gente decía: Chirac, Villepin y Schröder nos han defendido de una manera mucho más enérgica que los propios países árabes y la opinión pública italiana, inglesa, española, ha chillado más fuerte que nosotros, así que debemos aprender de ellos. Ésta ha sido la reacción de la gente con la que he podido hablar.

ECH: ¿No se siente un ambiente de «mueran los estadounidenses»?

JG: Bueno, no hay un solo norteamericano en Marruecos (risas). Sé por un representante de la delegada turística que me dijo que le habían pedido que acompañara a dos turistas que habían llegado y que estaban asustados, que querían acompañamiento policial. Cosa bastante absurda porque nadie sabe si un turista es norteamericano, alemán o etcétera, así más bien era paranoia de ellos.

ECH: Frente a esta situación mundial, ¿qué es lo que hay que hacer para comenzar un proceso que revierta lo que se nos presenta como opción única?

JG: En medio de esta gran catástrofe hay hechos, a mi manera de ver, positivos. Uno: que Inglaterra, Estados Unidos y el señor Aznar han entrado en una guerra ilegal. Ha habido una quiebra, pero la comunidad internacional no ha avalado esta quiebra ilegal. Y el otro es el despertar extraordinario de la opinión pública. En todos los países del mundo hay manifestaciones continuas y esto es una respuesta a toda esa prepotencia y el paso en un mundo donde una potencia rompe la legalidad internacional y establece sus propias reglas.

ECH: ¿Qué paralelo hay de esta situación de Estados Unidos con otras en la historia?

JG: En el grupo de fundamentalistas, te-evangelistas, protestantes o partidarios extremis-

«...no hay que olvidar que centenares de soldados iraquíes fueron enterrados vivos por las aplanadoras y esta noticia apareció semanas después de terminado el conflicto, con la respuesta del Pentágono diciendo que sí pero que no estaba prohibido por la Convención de Ginebra...»

tas de Sharon, pues sí hay una visión muy peligrosa: considerar que América debe usar su fuerza sin tener en cuenta nada más que el destino manifiesto de gobernar al mundo. Es que se ha producido desde el 11 de septiembre de 2001 una especie de golpe militar suave, que ha hecho que la democracia norteamericana haya quedado en manos de un grupo de fundamentalistas, cosa que no había existido antes. Hay un retroceso grandísimo en las garantías individuales, están investigando a todos los ciudadanos de origen árabe; hay una presión muy grande en las universidades con respecto a los profesores que no mantienen la línea oficial. Es un nuevo macartismo, para decirlo con toda claridad.

ECH: ¿Qué le queda al ciudadano frente a esta guerra que es también de información?

JG: Pues informarse e informar. Estoy muy al margen de la técnica, prácticamente no sé lo que es Internet, pero veo que es una manera de movilizarse extraordinaria y hay que tratar por todos los medios de volver

al mundo a la razón. Como decía en una charla: parece que la inteligencia se ha refugiado en las bombas inteligentes, en cambio ha evacuado el cráneo de nuestros hombres de Estado. Se lanzan a unas aventuras insensatas sin medir las consecuencias de lo que va a ocurrir. ¿Qué va a ocurrir después de esta carnicería? ¿Esto va a aumentar el amor, el aprecio, la buena

imagen de Estados Unidos en el mundo? Lo dudo muchísimo. Estados Unidos es una potencia hegemónica, están cometiendo un grave error. Aspira a la universalidad y la hegemonía no es la universalidad. Ellos son militarmente hegemónicos, económicamente igual, pero esto no quiere decir que tengan que aspirar a la universalidad, no pueden prescindir del resto del mundo.

ECH: Para la mayoría de la gente la guerra es algo que vemos por televisión, que leemos en los periódicos, ¿cómo entender eso que sucede allá?

JG: Bueno, yo a raíz de la primera guerra del Golfo, cuando me di cuenta que habíamos asistido a una videoguerra que ocultaba en realidad toda la carnicería que se llevó a cabo —no hay que olvidar que centenares de soldados iraquíes fueron enterrados vivos por las aplanadoras y esta noticia apareció semanas después de terminado el conflicto, con la respuesta del Pentágono diciendo que sí pero que no estaba prohibido por la Convención de Ginebra— decidí ir en persona a distintos conflictos bélicos para verificar la distancia entre lo que uno puede ver y la versión que dan. Yo estuve tres veces en Sarajevo durante el asedio. Un día, en enero de 93 cayeron sobre la ciudad más de mil 300 obuses y los gubernamentales respondieron con 38 (el comunicado de Unprofor (Fuerza de Seguridad de las Naciones Unidas, por sus siglas

en inglés), decía: «Nutrido intercambio de fuego de artillería». O, por ejemplo cuando la bomba que produjo una carnicería en el mercado, los de la Unprofor decían que no podían averiguar de dónde había venido el obús. Siempre había alguien que *off the record* decía: «Han sido los propios bosnios para atraer la piedad y la conmiseración universal». Ahora también escuchamos lo mismo en esta guerra, respecto a los obuses contra la población. En esta experiencia concreta de la guerra civil en Argelia o en Chechenia me di cuenta siempre de que la realidad era muy distinta de la que pintaban las agencias informativas. Después de todo esto ya no me creo nada de lo que se dice.

Lo que puede hacer la gente es tratar de averiguar la verdad, y en esta guerra es facilísimo porque los informes que dan son desmentidos inmediatamente por los hechos. Siempre ocultan las dos palabras clave en todo el asunto, que son petróleo y sangre.

ECH: ¿Se considera pesimista sobre la vida?

JG: Personalmente soy una persona muy optimista, dentro de los límites que nos impone la condición humana; procuro disfrutar de la vida. Siempre digo que cuando uno llega a los 70 años debe considerar cada día como regalo y hacer lo que uno quiere. Es decir, no me dejo programar por nadie, yo programo lo que me queda de mi vida y vivo con quien quiero, como quiero, y si vengo a México es porque me gusta.



Germán Venegas: el peso del sustrato original

LUIS CORTÉS BARGALLÓ

Mujer enamorada, 1998 [mixta/tela]



Luis Cardoza y Aragón habla de un sustrato originario que no termina de sedimentar y que de manera constante alimenta y renueva la imaginación del mexicano así como su capacidad de construirse cotidianamente sobre una base viva y compleja; una capacidad que tiene que ver con su sobrevivencia. Una imaginación que, necesariamente, dialoga y lucha con sus demonios y, de alguna forma, los exorciza. Un sueño, un cuerpo desmembrado de mitos y formas ancestrales



Jardín, 2002 [oleo/tela]

que buscan resarcirse ante los ojos y el tiempo inconcluso del presente y ante la posibilidad de transmutarlo en las obras que le dan un rostro.

Germán Venegas —dibujante, escultor, pintor y grabador— se mueve en esa corriente esencial con el impulso y el destino (creamos en él o no) de un artista singular. Desde que tiene memoria cultiva el arte raigal del dibujo con una sorprendente habilidad innata que con el tiempo ha sido asumida y ejercida con plena conciencia del oficio. Siendo ya un joven y experimentado tallador de madera en un taller tradicional que se dedicaba a la elaboración de imágenes devocionales y elementos decorativos de carpintería, emprendió el largo proceso de los estudios formales de pintura y escultura en La Esmeralda, en un momento —la segunda mitad de los años setenta— en el que se gestaba una vigorosa generación de artistas plásticos. Fue en ese contexto que su trabajo llamó la atención de la crítica por su violenta imaginación, su descarada sensualidad, por su asombroso y arriesgado colorido así como sus lazos evidentes con el mundo de las artes populares mexicanas, sin dejar de mencionar sus grandes formatos, su composición abigarrada y sus técnicas muy poco ortodoxas, cuando prácticamente todos los procedimientos se

han vuelto ortodoxos. Eso, por sí mismo, le valió para ser incluido en lo que algunos bautizaron, a falta de mejor nombre, bajo la etiqueta de «neomexicanismo»: un acento mexicano que guardaba cierto paralelismo (de emocionalidad y desarrollo técnico), quizás un poco forzado, con el neoexpresionismo alemán y norteamericano. Un término que si bien es inexacto e injusto, al menos, como afirma Jorge Alberto Manrique, quien también lo rechaza: «en el escenario tan amplio y variado del arte mexicano algo específico estaba pasando.»

La obra de Venegas, sin embargo, estaba signada por otro elemento que, aunque a la vista y en la superficie —¿dónde más podría estar?— me atrevería a calificar de interno y que le ha permitido tomar un camino propio, difícil y demandante. A mi juicio y percepción, se trata de una crisis y, por lo mismo, de una voluntad crítica capaz de poner en tela de juicio todos los argumentos y materiales y habilidades, todas las emociones disponibles y hasta las que no. Una profunda crisis, un constante cuestionamiento de la realidad y de sus formas, de las tradiciones pictóricas académicas o populares, que le impulsa a lanzarse sobre la obra con todo su cuerpo y con los contenidos más remotos y oscuros de la subjetividad. Llegar a ese punto en que la obra, por una parte, se somete a «la prueba de su desmesura», como diría Blanchot, pero por otra, se entrega al fuego de su depuración.

La desnaturalización consciente de los distintos órdenes de la imagen llevada a cabo por los artistas plásticos a lo largo del siglo XX continúa en una vertiente más subliminal, pero igualmente determinada, con el resurgimiento de las distintas formas de la nueva figuración en la que podríamos enmarcar la obra que nos ocupa. En ella debemos ver, por lo tanto, la inquietante gama de los nuevos contenidos y motivaciones emanados de esta situación. Aunque Venegas sólo nos ha dejado ver de forma específica su relación con estas preocupaciones en un periodo corto —y quizá uno de los más conocidos— de su trabajo, es algo que se sigue manifestando en el resto de su obra.

Más allá de sus temáticas podemos percibir la condición emergente del mundo; su figuración se



Borrachos bajo la luna, 2002 [óleo/tela]

Payasadas v, 1986 [gouache/papel]

Frutitas, 1998 [mixta/tela]

vuelve así en transfiguración incesante y en la búsqueda de un ritmo primordial que en su caso guarda una estrecha relación con la materia que lo refleja. Materia que se desborda de la superficie con una enorme carga gestual, muchas veces desgarradora, macabra y hasta irónica, como sucede con esa etapa de su obra —pienso en *El triunfo de la muerte* de 1987, y en otras piezas afines— en que brotan de la tela, o del soporte, piezas escultóricas de una rusticidad y crudeza conmovedoras; cuerpos y volúmenes embadurnados con su propia sombra, amasijos de materias tronchadas y espurias, espectros híbridos, calcinaciones en una composición irracional y vertiginosa que bien podrían tener algo más que algún sustento en los muros de la Quinta del Sordo; pero también materia y expe-



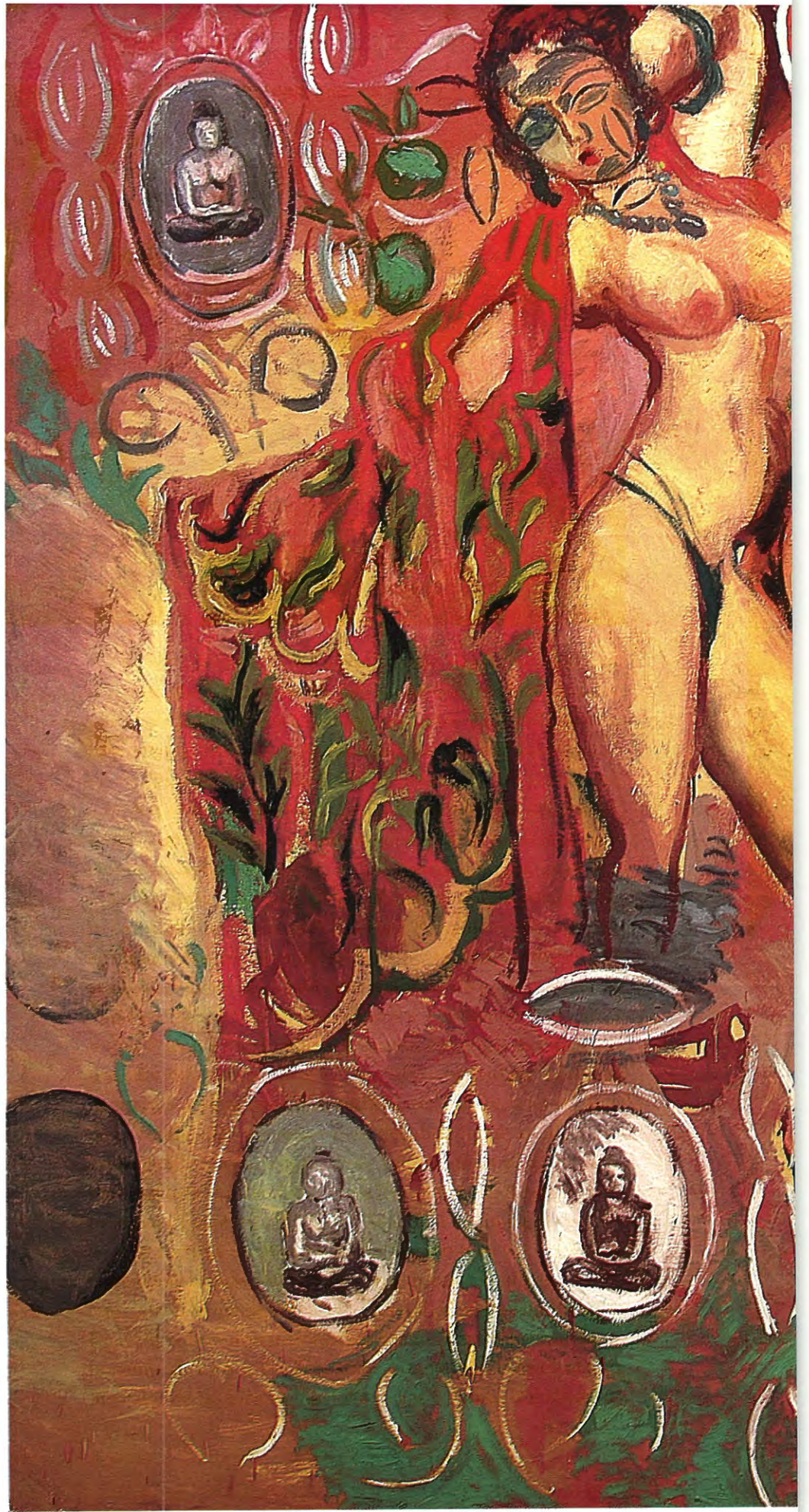
riencia que se transforma en el nuevo orden de una obra capaz de enfrentarse consigo misma, a veces con una mueca agrídulce de tragicomedia, para conseguir una reconciliación entre el ojo interno y el externo, entre la mano crispada del sufrimiento y la que empuña amorosamente la gubia y el martillo, o la que aplica una pincelada espesa y llena de fuerza vital.

Me parece del todo pertinente la pregunta que Germaine Gómez Haro se hace a sí misma antes de dar inicio a la entrevista que realizara al artista para *La Jornada Semanal*: «¿Se trata de un mundo en proceso de formación o de desintegración?» Creo que se trata de una larga batalla en la que estas dos fuerzas están imbricadas y de donde van quedando los aspectos más esenciales del impulso que le ha dado vida: un volumen voluptuoso y sereno, el valor del trabajo y la concentración que terminan por reflejarse en cada pieza como si éstas se impregnaran y proyectaran a su vez la fuerza espiritual de donde han surgido; un ineludible

carácter pictórico se impone en la expresividad de su talla, así como un rasgo escultórico aparece no sólo en la densidad y el manejo de las superficies de su pintura sino en ese trazo, esa forma de dibujar con el pincel que muchas veces pareciera dominado por una veta invisible, por el golpe preciso y hondo sobre la madera desbastada.

Una luz primitiva y primordial se abre camino entre la oscuridad que se imponía como una puerta estrecha infestada de presencias abismales. En esa larga serie de mediados de los noventa, pintada al temple, con predominio de los óxidos, aunque sólo en apariencia monocromática (*Ritos*, 1996), pareciera que el pintor se hace consciente de esta luz, una luz que no permite la explosión de los colores, una luz como salida de la memoria más arcaica de la luz. En ella se plantan esas figuras salvajes y feraces, erotizadas, que unos años después habrían de convocar de nueva cuenta un colorido lleno de espontaneidad, velado a cuenta y riesgo de un pintor que nos recuerda a sus pa-

Demonio Mara, 1998 [mixta/tela]







rientes fauvistas Vlaminck, Derain y, en mayor medida, a Matisse.

El arduo camino que ha seguido la obra de Germán Venegas podría verse encaminado hacia lo que César Vallejo encuentra en ese par de versos en espejo que concluyen el poema XIII de *Trilce*; ese par de versos que describen tan perfectamente el estertor y el vaciamiento: «Oh estruendo mudo./ Odumodneurtse!»

Sólo un momento aquí es el título de una de las exposiciones más recientes a la que corresponden sus deslumbrantes afroditas y sus no menos decididos y, por otras razones y de manera distinta, desnudos ascetas. Dicho título por una parte nos remite, por su sentido, a muchos cuerpos de las tradiciones filosóficas del taoísmo y el budismo con las que Venegas ha convivido estrechamente en los últimos diez años o más, pero por otra, ineludiblemente y de manera casi literal, a los célebres versos de Nezahualcóyotl. Esta doble

faz de su trabajo es también uno de los rasgos que han sobrevivido a las sucesivas transformaciones del arte de Venegas. En una exposición anterior, llamada *La Vena* (el nombre del lugar de donde provienen las ceibas arrancadas por un huracán y que fueron utilizadas para tallar las piezas), se exhibió una notable escultura, *El Bendito*, en la que en uno de sus flancos aparece una figura de Buda y en el otro, espalda con espalda, como si se tratara de un monolito prehispánico, un esqueleto humano, una representación muy a la mexicana de la muerte. A un ciclo muy cercano pero un poco posterior pertenece la enorme talla titulada *La forma es el vacío y el vacío sólo forma*, palabras que se recitan durante las sesiones de meditación zen y que resumen el contenido del sutra Prajna Paramita Hridaya. Aunque la figura respeta las características canónicas de la representación física del Buda, podemos reconocer en ella la intencionalidad y la personalidad artística de su autor



Payasadas II, 1986 [gouache/papel]

Afroditas I, 2003 [óleo/tela]

Afroditas II, 2003 [óleo/tela]

así como la fuerza y los volúmenes que le son característicos.

La escala de sus trabajos pictóricos y escultóricos resulta por demás significativa. «El muro de hierro», «la montaña de plata» son figuras que el budismo zen utiliza para describir los difíciles momentos en que un practicante se topa con la condición impenetrable del mundo y de la propia práctica. En ese trance, todo movimiento requiere de un esfuerzo titánico y la realización de la tarea más simple toma dimensiones colosales. Algo de ese muro se refleja en la imagen descoyuntada y anhelante de forma; algo de la inasibilidad, de la imposibilidad de fijar los pies sin resbalar en una «montaña de plata» imprime una tremenda

velocidad a las figuras, o bien las provee de enormes extremidades, de un anhelo vegetal de asirse a la tierra. Mucho de ese esfuerzo descomunal está en relación directa con la escala en la que este hombre se plantea su trabajo.

Todos los maestros del budismo zen, tradicionales o contemporáneos, han destacado la unidad esencial que conforman el mundo y la mente, al grado de considerarlos, con distintos matices según el tipo de práctica, como una misma cosa; de la misma manera han establecido una interdependencia esencial entre el todo y la parte: entre el individuo y la sociedad, entre éstos y la naturaleza, sin hacer mayores consideraciones entre lo que llamamos naturaleza humana y aquello que sólo como una consideración, una construcción cultural, también llamamos «naturaleza». No debe extrañarnos pues que un artista como Germán Venegas haya acogido la práctica —y no sólo el pensamiento— del budismo zen como una forma de vida que le ha permitido establecer un contacto y una batalla frontal con las imágenes y los contenidos de una experiencia visionaria que no pocas veces ha tomado, como ya se señaló, un carácter pesadillesco, abigarrado y grotesco. Se trata de un pintor que, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, ha eludido, con conocimiento de causa, la acción apropiativa y la actitud indiferente ante las imágenes —una operación que se ha vuelto, por cierto, paradigmática entre las generaciones más recientes—, un artista que, como afirma Carlos Ashida, ha sabido hacerse «responsable de sus visiones».

Antes, mucho antes de que Germán Venegas hubiera iniciado su práctica budista, su obra ya parecía cuestionarlo como hacen los maestros zen; baste recordar el famoso *koan* en donde se le pide al discípulo que conteste con apremio, como si en ello le fuera la vida —y, de hecho, le va—, ¿cuál era tu rostro antes de que fueras traído al mundo por tu madre y tu padre?

Cuando se descarga el peso que mantiene sumergido el sustrato original sus figuras ascienden demudadas, y por un momento alcanzan el grado de visibilidad y vida, el tránsito por una forma nítida y altamente reveladora.



PEDRO VALTIERRA [detalle]

La aventura y la historia: siete escritores cubanos entre la paz y la guerra

AMBROSIO FORNET

1

Nos movemos en un ámbito de intertextualidades. Los signos dispersos o articulados de la paz, la guerra y la escritura nos remiten inexorablemente a alguna máxima latina, a Tolstoi o al discurso del Quijote sobre las armas y las letras. Pero también a demandas y conflictos que involucran cuestiones de ética. Esto se hizo evidente en un manifiesto de varios intelectuales mexicanos, fechado en abril de 2003 y respaldado muy pronto por colegas de diversos puntos del planeta. Al denunciar la ruptura del orden internacional producida por la agresión a Iraq, en un diabólico clima de exaltación mesiánica que podía conducir también a una agresión a Cuba, los firmantes del documento precisaban: «Nosotros sólo poseemos nuestra autoridad moral y desde ella hacemos un llamado a la conciencia del mundo...» Responsabilidad moral, conciencia ética..., los únicos términos, tal vez, en que puede situarse un debate fructífero sobre la función del escritor en la lucha por la paz, es decir, en defensa de la cultura y de los valores que ella crea y que a la vez la hacen posible.

Yo no me siento en condiciones de aportar nada nuevo a ese debate —reabierto en Quito, a fines de enero del año precedente, por la Casa de la Cultura Ecuatoriana— y confieso, además, que me sobrecogen sus implicaciones, porque lo que ahora está en juego es el destino del mundo. Me preguntaba si interesaría en aquel foro —y ahora a los lectores de *Luvina*— el caso de nuestra literatura de campaña, lo que Max Henríquez Ureña llamó «la historia contada por sus protagonistas», uno de cuyos más impresionantes ejemplos es el último *Diario* de Martí. Por suerte, hice partícipe de mi desconcierto a un amigo, el poeta ecuatoriano Galo Mora —sin mencionar el caso de marras, al que volveré más adelante— y él

me sugirió de inmediato una honrosa salida: ¿por qué no hablar de la participación cubana en aquel gran congreso antifascista inaugurado en Valencia, continuado en Madrid y clausurado en Barcelona a principios de 1937, en plena Guerra Civil? Se trata del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en el que participaron por Cuba Juan Marinello —quien presidiría el grupo formado por los escritores hispanoamericanos—, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Félix Pita Rodríguez y Leonardo Fernández Sánchez. Ese acontecimiento, que hace apenas un año podía parecer historia antigua, cobra de pronto una tormentosa actualidad en el llamado de los escritores y artistas cubanos a constituir un Frente mundial que contribuya a frenar el ímpetu genocida de los nuevos dueños del mundo. La montaña unipolar no ha parido un ratón minúsculo sino una descomunal serpiente neofascista, y hay que hacer algo para tratar de impedir que nos engulla.

2

Con los textos de los asistentes cubanos al Congreso de Escritores que daban cuenta de las actividades del mismo o de sus propias andanzas por tierras españolas, podría hacerse una conmovedora antología. Iría precedida tal vez por las sinfónicas estrofas de *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, que Guillén escribió y publicó en México, en mayo de 1937, y cuya segunda edición no tardó en aparecer en Valencia (cronológicamente, el poema encabeza ese gran tríptico hispanoamericano que forman, además, *Aparta de mí este cáliz*, de Vallejo, y *España en el corazón*, de Neruda). Como preámbulo de nuestra imaginaria antología podría incluirse también el manifiesto que firmaron varios intelectuales cubanos en julio de 1936, apenas un mes después de lo que entonces se llamaba «la sublevación militar-zalangista». Su importancia estriba en que sitúa la epopeya española en su dimensión verdadera; se trata —dice el manifiesto— de «un episodio nacional de la gran pugna en que se hallan empeñados todos los oprimidos de la tierra en el camino de su manumisión, y ello le comunica un trágico interés universal». A través de los artículos y crónicas de aquellos días turbulentos estamos en condiciones de seguir, como sobre la coloreada superficie de un mapa, la trayectoria política y emocional de los atrevidos viajeros. Rumbo a Cataluña, por ejemplo, el 3 de julio de 1937, podemos cruzar la frontera con Guillén:

YO SÉ QUE encontraré mi suerte
En algún lugar arriba entre las
[nubes;
A aquellos que combato yo no odio,
A aquellos que defiendo yo no amo;
Mi tierra es Kiltartan Cross,
Mi gente los humildes de Kiltartan,
Ningún posible desenlace les quitará
[nada,
Ni les hará más felices que antaño.
Ni ley ni deber me invitaron a la
[lucha,
Ni los estadistas, ni la turba
[clamorosa,
Un solitario impulso de deleite
Me trajo a este tumulto entre las
[nubes ;
Todo lo ponderé y tuve presente,
Vano aliento parecían los años
[por venir,
Vano aliento los años ya partidos
Que equilibran esta vida y esta
[muerte.

WILLIAM BUTLER YEATS

«Un aviador irlandés prevé su muerte» en *Los cisnes salvajes de Coole*. Ciruela, Madrid, 1991.



Cuando el viajero de París penetra en España es como si amaneciera en otro mundo —escribe el poeta—. El pequeño túnel que a través del macizo de los Pirineos comunica Cerbere con Port Bou, no hace más que llevarnos, en realidad, de la vida a la muerte, del sereno y egoísta equilibrio francés a la desmesurada tragedia española. Ya en el mismo Port Bou, la destrucción nos sale brutalmente al paso.

Asistamos ahora a la llegada del grupo a Valencia, cuatro días después, y al insólito clima en que se desarrollaron en Madrid las sesiones del Congreso. Es Marinello quien cuenta:

A la madrugada [*en Valencia*] nos despertó la sirena de alarma [...], el ruido de los aviones enemigos, y, enseguida, el estruendo del cañón antiaéreo limpiando el cielo de alas siniestras. Los días que el Congreso trabajó en Madrid fueron escogidos por los facciosos para demostrar a los intelectuales de toda la tierra la medida de su crueldad. No hubo discurso que no fuese acompañado del repique de las ametralladoras y coreado por el aullido grave de los cañones sitiadores. [...] Entre ataque y ataque salíamos a la calle; el mismo horror de siempre: casas ardiendo, pavimentos horadados, mujeres destrozadas, niños agitándose entre la muerte...

Permítanme una oportuna digresión. Esas imágenes que aletean como pájaros siniestros sobre todas y cada una de

estas crónicas, escritas hace casi setenta años, nos traen a la memoria las que, ayer todavía, atravesaban como jinetes apocalípticos las pantallas de nuestros televisores. La historia se repite, pero esta vez no como farsa.

3

Al igual que a sus colegas de otras partes del mundo, a los viajeros cubanos les resultaba imposible contener el tono irritado y patético que brotaba al simple contacto con la realidad española de 1937. Fue algo que no tardarían en descubrir quienes se habían propuesto, como táctica persuasiva adoptada por cierta escuela de periodismo, narrar sus experiencias en un tono objetivo y mesurado. Véase el caso de Carpentier. Voy a detenerme en el conjunto de cuatro textos que publicó entre septiembre y octubre de 1937 en la revista habanera *Carteles*. El primer problema que se le plantea es un dilema de escritura —diría yo—, entendiendo por escritura, a la manera de Barthes, una «moral de la forma», o si se prefiere, un «lenguaje literario transformado por un destino social». Desde el punto de vista práctico el asunto parecía limitarse a un problema metodológico, pero Carpentier percibió de inmediato su verdadera magnitud y se sintió obligado a ventilarlo en un preámbulo que escribió para la serie. Se trataba, en suma, de lo siguiente: pensaba él dar cuenta de su periplo escribiendo *artículos* y no *reportajes*, porque a su juicio el reportaje, por exigir determinadas concesiones a lo puramente anecdótico y descriptivo, resultaba inadecuado para reflejar en su compleja intensidad la situación de España. Pero tan pronto como atravesó el túnel de Port Bou —ese pequeño túnel que ya conocemos, con toda su carga alegórica, y que reaparecería años después en el capítulo inicial de *La consagración de la primavera*— su propósito sufrió una mutación. «Me di cuenta —dice— que para hablar de la España que contemplaban nuestros ojos de hombres, era imposible permanecer en un plano meramente crítico o especulativo». De ahí que decidiera convertirse en testigo-participante desechando sus pruritos académicos y siguiendo, por el camino de Pascal, «la lógica del corazón». El resultado fue *España bajo las bombas*, título genérico con el que aparecieron sus colaboraciones en *Carteles* y que constituyen un modelo del mejor periodismo cubano del siglo.

¡Estamos en España! A cualquier hora, en cualquier instante, los aviones pueden dejar caer sobre estas viejecitas, sobre estos niños, sobre estos modestos empleados ferroviarios, feroces cargas de ex-

ES MENESTER NO CONFUNDIR retirada con huida, una fuga que sólo tiene en cuenta la propia salvación, a cualquier precio. La retirada es signo de fortaleza. Es necesario no dejar pasar el momento indicado, mientras uno esté en plena posesión de su vigor y conserve su posición. De este modo sabrá interpretar a tiempo los signos pertinentes y emprenderá los preparativos para una retirada provisional en lugar de trabarse en una desesperada lucha de vida o muerte. De este modo tampoco se abandona sin más el campo a merced del enemigo, sino que más bien se dificulta a éste el avance, mostrando todavía una persistencia en ciertos aspectos. De tal manera, en la retirada ya va preparándose el viraje, el cambio. No es fácil comprender las leyes de semejante retirada activa. El sentido que se oculta en un tiempo como éste es importante y significativo.

Fragmento del hexagrama «La Retirada», del *I Ching*. Editorial Hermes, México, 1983.

plosivos. Aldea fronteriza, Port Bou conoce un terrible privilegio: el de poseer una estación terminal importante. Los franquistas han tratado de destruirla varias veces. Hasta ahora no lo han logrado.

Hasta ahora... Un sintagma que basta para mostrarnos la abismal diferencia que marca el latido de la vida a ambos lados de la frontera. Esa diferencia consiste, simplemente, en la intensidad con que se vive. Situada bajo la constante amenaza de muerte, ante la permanente posibilidad de *no ser*, la vida, del lado español, adquiere «una conciencia total de sí misma». Como se ve, el autor viola por momentos las leyes internas del reportaje para dar un espacio a la reflexión y al análisis político. De hecho, *España bajo los bombas* es un curioso ejemplo de reportaje *autorreflexivo*, por decirlo así, en el que su autor no cesa de inmiscuirse con oportunas aco-taciones en la trama de su propio discurso. Después de soportar, en el desamparado vestíbulo de su hotel de Valencia, una hora y media de bombardeos nocturnos —los aeroplano-fascistas tienen sus bases en las Baleares y les sobra el combustible—, Carpentier llega a la conclusión de que el bombardeo de las poblaciones civiles es contraproducente:

Podéis estar convencidos de esto —dice—: muchos apolíticos, muchos hombres tibios, irresolutos, sin convicciones definidas, han sido conquistados por la ideología republicana... gracias a los aviones de Franco. En Madrid he visto gentes [...] que antes de la guerra tenían ideas levemente conservadoras, y que hoy son las primeras en alzar los puños y en proferir palabras de odio cuando comienzan los bombardeos cotidianos y sistemáticos de Madrid... ¡La carne grita!

Antes los viajeros, mientras se dirigen en caravana de autos a la capital, han creído tener la más profunda y conmovedora experiencia de todo el recorrido en una aldea de Castilla donde algunas docenas de niños, huérfanos de guerra, les han dado la bienvenida cantando en coro bajo las ventanas del lugar donde descansan. Horas después, al término del viaje, descubren que, en contraste con Valencia, Madrid ya no puede ser sorprendida por los ataques enemigos, porque

el cañoneo es constante. Se vive perennemente en el filo de la muerte. En cualquier instante los obuses enemigos pueden penetrar en vuestra casa, llevarse vuestro halcón, abrirle un nuevo hueco a la torre de la Telefónica [...], matar al pobre empleado que sale de una estación del Metro, echar abajo una iglesia, llenar vuestra sopera de cristales rotos... En tales circunstancias, los madrileños han optado

por la más heroica solución: viven como si nada ocurriera. Han abolido el luto.

En «tales circunstancias», ¿qué puede hacer el escritor sino dar testimonio de esa fría barbarie y esas insospechadas formas de heroísmo? Por los ojos de Carpentier vemos a algunos de los ciento cincuenta autores de veintiséis países que asisten al Congreso —Huidobro y Vallejo, Alexei Tolstoi y Tristán Tzara, Rafael Alberti, el anfitrión solícito ..— convertidos ahora en personajes de uno de ellos, el que a su vez, en algún momento del viaje, observado por unos ojos implorantes, se verá obligado a verse como personaje a sí mismo. Ahí están Marinello, Guillén y los demás cubanos junto a Octavio Paz y Carlos Pellicer apretujados en un autobús que los lleva de Port Bou a Gerona por los ondulados caminos de la Costa Brava; ahora escuchamos a André Malraux disertando sobre la responsabilidad social del escritor, y a Marinello, en una pequeña estación de radio provincial, despidiéndose de los oyentes en un catalán impecable; allí está un Guillén gesticulante recitando ante el micrófono algunas rítmicas estrofas de *West Indies, Limited*; allí está Neruda, en la añeja casona de Madrid donde se había alojado años antes, descubriendo entre sus abandonadas pertenencias una voluminosa edición de las obras de Góngora, ahora atravesada por una bala; y allí, en el Paseo de Rosales, sembrado de trincheras y milicianos, esquivando escombros y cristales rotos, vemos deambular a Pita, Neruda, Paz y Vallejo por los rumbos del Manzanarés y de la Moncloa, casi a la vista del enemigo. Como el lente impasible de una cámara, la mirada de Carpentier va desplegando ante nosotros esa galería de personajes, consciente de que merecen un trozo de posteridad, pero sin poder olvidar del todo la pregunta que se vio obligado a hacerse en la aldea de los huérfanos: ¿Qué puede la literatura? En efecto, al despedirse de los vecinos, en la placita del pueblo, se le acercó una anciana de arrugas minuciosas y negro pañuelo a la cabeza y le susurró, implorante, tomándolo como vocero del grupo: «¡Defiéndanos, ustedes que saben escribir!» «Nunca —confiesa Carpentier— me sentí tan humillado», porque «¿qué significa el saber escribir ante ciertos desamparos profundos...?» Quizá signifique, entre otras cosas, dar voz a quienes no la tienen, que era exactamente lo que la anciana les pedía.

4

Fue lo que hicieron en aquellos momentos ciertos corresponsales de guerra cubanos como Carlos Montenegro, que en

LA GUERRA ES EL HERMOSO tejido de hombres y el agua de la espada es la sangre [...] La página era extraña. No era una descripción de la batalla, era la batalla. En su desorden bélico se agitaban el Dios que es Tres y es Uno, los númenes paganos de Irlanda y los que guerrearían, centenares de años después, en el principio de la Edda Mayor. La forma no era menos curiosa. Un sustantivo singular podía regir un verbo plural. Las preposiciones eran ajenas a las normas comunes. La aspereza alternaba con la dulzura. Las metáforas eran arbitrarias o así lo parecían.

JORGE LUIS BORGES

«El espejo y la máscara» en *El libro de arena*. Emecé editores, Buenos Aires, 1975.



1937 publicó en La Habana la colección de artículos y reportajes *Aviones sobre el pueblo*. Y lo que hizo, sobre todo, Pablo de la Torriente-Brau, quien un 6 de agosto de 1936 —después de año y medio de estar cargando bandejas y lavando platos en Nueva York— anunció:

He tenido una idea maravillosa; me voy a España, a la revolución española. Allá en Cuba se dice, por el canto popular jubiloso: «No te mueras sin ir antes a España». Y yo me voy a España ahora, a la revolución española, en donde palpitan hoy las angustias del mundo entero de los oprimidos. La idea hizo explosión en mi cerebro, y desde entonces está incendiando el gran bosque de mi imaginación.

Le quedaban cuatro meses de vida. En el vórtice del torbellino revolucionario fue comisario político del ejército republicano y escribió las estupendas crónicas recogidas más tarde en el volumen *Peleando con los milicianos*. Murió combatiendo en Majadahonda, no lejos de Madrid, en diciembre de 1936. Ahora —apenas siete meses después, a punto ya de salir de España—, el grupo de los cubanos visita su tumba, en el cementerio de Barcelona.

El paraje y la hora —evoca Marinello— llenaban de sentido el recuerdo del muchacho excepcional. La tumba estaba en un montícu-

lo y frente al mar. Caía la tarde y, al tender la vista desde sus restos, al descansar la pena sobre el suave declive de trigos y olivares, pensábamos en cómo hubieran contemplado sus ojos aquel recodo del Mediterráneo, con todas las resonancias de la aventura y de la historia, sus dos grandes pasiones.

5

En Cuba, el propósito de dar voz a quienes no la tienen —y una fisonomía que podamos asociar a esa voz— se cumplió por primera vez en la literatura de campaña, expresión narrativa de nuestras guerras de independencia (que con intervalos más o menos largos se prolongaron durante treinta años, entre 1868 y 1898). Era sobre eso que me proponía escribir, sin saber muy bien cómo, cuando la providencial sugerencia de Galo Mora —reiterada después por Silvia Eugenia Castillero— me facilitó la tarea, porque la literatura de campaña cubana es un territorio vastísimo y poco explorado todavía, mientras que la participación cubana en la Guerra Civil española ha sido documentada exhaustivamente. Sólo he de añadir que el cambio de paradigmas propuesto por la literatura de campaña tiene fundamentos similares a los que señala Auerbach cuando se refiere al contraste entre los personajes de Homero —con su linaje más o menos aristocrático— y los personajes del Evangelio, plebeyos en su mayoría. En opinión de Auerbach, la dimensión que adquiere de pronto el drama de Pedro, cuando éste niega tres veces a Cristo, se debe a que, siendo Pedro un humilde pescador, pasa a ocupar de pronto el centro de un escenario histórico trascendental —el del surgimiento del cristianismo— y a protagonizar un conflicto que remite a valores universales (la integridad moral, la valentía, la negación de ambas...), papel que hasta entonces estaba reservado a otros. Homero no podía imaginar que un simple pescador de Galilea pudiera ser situado a esa altura. Pero en el mundo de Pedro ocurrían cosas tan insólitas como ésa, y también en el mundo de Pablo, donde bastaba la pasión por la aventura y la historia para que un lavaplatos como él pudiera forzar alegremente las puertas del Olimpo.

La Habana, octubre de 2003

«PRONTO» —SE REPITIÓ. Todo estaba sucediendo normalmente. El traqueteo del tren, el mal olor, la apatencia irreprimible de fumar y el escaso deseo de dormir. Ante la ventanilla desfilaban las masas sombrías de las casas. En un lugar lejano, unos cuantos proyectores sondeaban el cielo cual largos dedos de cadáver que rasgaran el manto amoratado de la noche. Se oía el tronar de cañones antiaéreos. Las negras casas, vacías y ciegas, continuaban desfilando. ¿Cuándo sería aquel «pronto»? La sangre le fluía del corazón, volviendo a él luego de haber circulado por todo su cuerpo y agitando su vida entera. Pero aquellos latidos sólo servían para advertirle: «Pronto...». No podía hablar de nada ni pensar en nada que no se refiriese a ello. «No quiero morir» —se dijo, y en seguida la frase se transformó en esta otra; «Voy a morir... muy pronto».

HEINRICH BÖLL

El tren llegó puntual. Biblioteca Básica Salvat, Navarra, 1984.

Sobre Francisco L. Urquizo

ADOLFO CASTAÑÓN

Secretario de la Defensa Nacional en el gabinete de Manuel Ávila Camacho, Francisco L. Urquizo (1891-1969) es un testigo privilegiado del proceso llamado Revolución Mexicana. Nacido en San Pedro de las Colonias, Coahuila, con la última década del siglo XIX, en 1967 recibe la Medalla Belisario Domínguez y sus restos reposan en la Rotonda de los Hombres Ilustres de la ciudad de México.

Desde muy joven se afilia al movimiento maderista y le toca describir el asesinato criminal de Madero y de sus colaboradores durante los sangrientos episodios de la Decena Trágica: su descripción, escrita muchos años después (1954) de la muerte y martirio de Francisco I. Madero, es, junto con *Febrero de 1913* de Martín Luis Guzmán una de las reconstrucciones más vivas y plásticas de aquel episodio en el cual queda brillando con vidrioso y turbio destello el cinismo ilimitado de Victoriano Huerta:

—Muchas gracias, mi general —contesta jubiloso el recién premiado—. ¿Viene usted para acá luego?

—No tardo mucho —informa Huerta, y luego agrega, con trágica ironía—. Nada más me despido de mi *huésped*. Mándeme bien escoltado a Bassó.

Huerta dejó el auricular del teléfono parsimoniosamente y sin poder evitarlo, una sonrisa de chacal asoma a sus facciones mientras vuelve al salón en el que ha estado comiendo con don Gustavo Madero a quien, al llegar, de regreso, dice:

—Don Gustavo, quiero regalarle una nueva pistola que es, seguramente, mucho mejor que la que usted usa.

—Muchas gracias, general; pero le advierto que la mía no es nada mala —responde don Gustavo Madero.

—A ver —habla Huerta mientras extiende la mano demandando la pistola de don Gustavo.

Éste desenfunda su pistola y se la entrega, comedidamente, al general

Huerta, diciéndole:

—Mire usted.

El general Huerta hace como que examina la pistola, la vuelve de un lado y del otro y luego, amartillándola, la empuña con la diestra mano y la apunta al pecho de don Gustavo, a quien dice, violentamente:

—¡Es usted mi prisionero!

Al mismo tiempo, por distintos lados han aparecido unos soldados que apuntan fijamente con sus rifles a don Gustavo Madero y al general Delgado, a quien también, uno de los acompañantes de Huerta, ha desarmado.

Don Gustavo exclama, en el colmo de la sorpresa:

—Pero ¿qué es esto?

—Lo que oye —dice Huerta ya sin tratar de disfrazar su natural grosero y brutal—. Lo de ustedes se acabó. El que manda ahora aquí soy yo —se vuelve a uno de los jefes que están ahí y le dice—: teniente coronel, hágase cargo de este señor y condúzcalo a la Ciudadela, y allí entrégueselo al general Félix Díaz (Francisco L. Urquizo, *Obras escogidas*. Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, Gobierno del Estado de Coahuila, Asociación Cívica General de División Francisco L. Urquizo, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 358-359).

Otro momento significativo del cual le toca dejar su testimonio a Urquizo es el que corresponde a la muerte de Venustiano Carranza en Tlaxcalaltongo. Publicado en 1932 por la editorial CVLTVRA, el libro *México Tlaxcalaltongo. Mayo de 1920* refiere con ágil objetividad los últimos días de su jefe, el presidente Venustiano Carranza, para no hablar de otros episodios que también recogen sus memorias. Testigo privilegiado, Francisco L. Urquizo estuvo ahí y supo mirar y escuchar y luego recordar y pasar al estado escrito estos recuerdos que todavía hoy nos estremecen.

Quizás una de las claves del éxito de Francisco L. Urquizo sea el haber rescatado de las visiones ignominiosas la imagen del ejército mexicano ampliamente desprestigiado en el ocaso del porfirismo. Urquizo tuvo el valor emotivo de re-suscitar las emociones ante esa institución, y en sus cuentos y narraciones aparece una declarada emotividad hacia el ejército, una devoción por la vida militar nacida en la infancia:

Creo no equivocarme al afirmar que todos los hombres, de pequeños, hemos tenido un gran amor por el ejército. Probablemente los chicos de hoy, verán a los soldados como yo veía a aquella pequeña

RAFAEL ALBERTI NOS LLEVÓ al frente instalado en la Ciudad Universitaria. Había que cruzar corriendo un tramo abierto en pleno llano para llegar a la Facultad de Letras, en donde estaban instalados los «rojos». El edificio estaba tan destrozado como los que lo rodeaban. Las ventanas tenían los vidrios rotos y algunos milicianos muy jóvenes, apostados al muro, sacaban las puntas de sus rifles para cazar a «los otros», instalados en una Facultad vecina. «Mira», dijo Rafael, y mostró con velocidad un hombro y una bala pasó zumbando. «No dirás que los españoles somos malos tiradores», comentó.

ELENA GARRO

Memorias de España 1937, Siglo XXI Editores, México, 1992.



guarnición de mi pueblo, con admiración y respeto, y a la vez con un cariño inmenso para esos hombres que se me antojaban diferentes de todos los demás; los veía más grandes, luciendo un uniforme y unas armas que sólo ellos podían usar; los veía marchar a compás y hacer sus movimientos todos ellos como si fuesen uno solo, y pensaba con deleite que cuando fuera grande sería yo soldado como aquellos que llevaban cintas doradas en las bocamangas y en el quepí, y que empuñaban reluciente espada» (p. 901).

Es de ese hondo respeto, de esa admiración ante los humildes *juanes* del Ejército, de donde surgen las páginas de *Tropa vieja*.

La literatura del general Urquiza, como ha dicho atinadamente Alejandro Katz en la presentación que acompaña esta edición, parece inspirada por la palabra desnuda de aquellos cronistas de la conquista de América que supieron dejar sembradas sus relaciones para memoria y comentario de las generaciones venideras. Pero quizá habría que subrayar que la voz de Urquiza es, como la de pocos cronistas e historiadores, una voz *ubicada*, una voz que cualquiera que sea la materia de su narrativa sabe dónde está literariamente hablando, una voz que conoce con puntualidad los límites y dimensiones en que puede desarrollarse. Una voz que sabe transitar entre las dos orillas de la realidad, el mundo y el trasmundo y que está guiada por un peculiar sentido del humor.

Nutrida básicamente en las letras hispánicas clásicas y

en la literatura europea del siglo XIX, la palabra de Urquizo sabe administrar y construir su narrativa con un sentido estricto del ritmo y dando a cada tramo de la narración su lugar, su respiración. Pero si bien obras como *Viva Madero*, *Páginas de la Revolución* o *Memorias de campaña* —todas reunidas en la edición aquí comentada— tienen como foco de atención central aquellos episodios revolucionarios —el sacrificio de Madero, la Decena Trágica, la muerte de Venustiano Carranza— que, toda proporción guardada, son para nosotros, mexicanos, lo que la muerte de Julio César y el juicio a Catilina fueron para los romanos, habremos de advertir que la lacónica sobriedad de un Tito Livio no es la característica principal de nuestro general. Urquizo tiene, en cambio, un sentido de la observación más completo y diríase armónico y no deja escapar detalle. Tiene ciertamente algo de novelista ruso y su sentido del humor y de la situación dramática puede asimilarse al de un Turgueniev, y en ciertos tramos sus pícaros pueden evocar el sórdido submundo de un Gogol. Pero no se puede reducir a Urquizo a la escritura de la Revolución y a la redacción de relatos revolucionarios: aunque ésta sea la materia central de su atención narrativa, Urquizo escribió recuerdos de viajes como esos sabrosos años contados en *Madrid de los años veinte* que nos permiten asomarnos a aquella Europa distante capaz de suscitar nostalgias de lo que fue aquella ciudad en el antiguo régimen al filo de los años veinte.

Pero sobre todo escribió cuentos y narraciones donde se combina el humor y el drama y donde hoy, para decirlo con él, H.D.T.U.P.¹ Pero hay sobre todo esa combinación tan mexicana de sentido contrastado de lo natural y de lo sobrenatural, y que es uno de los rasgos de la identidad nacional: el desenfadado desprendimiento ante la muerte. Es ella, la muerte, una de las presencias centrales de la literatura de Urquizo, ella la que va buscando y acosando en el campo y en la ciudad a los hombres y a las mujeres:

El resultado era que el enemigo se nos antojaba formidable, potente e inaccesible; veíamos sus destrozos: oficiales y soldados muertos traidoramente, pueblos indefensos asaltados e incendiados, trenes dinamitados, pacíficos habitantes asesinados y robados; palpábamos su existencia, lo sentíamos estar junto, a nuestro lado, y nos revolvíamos contra él, animosos, pero se nos esfumaba como una

¹ H.D.T.U.P. (Hay de todo un poco). Estas abreviaturas denotan el peculiar sentido del humor de Francisco L. Urquizo.

SUPIMOS QUE SILVESTRE Revueltas no hizo alto ni en Barcelona, ni en Valencia, ni en Madrid, sino que fue directamente a la frontera al frente de la Ciudad Universitaria madrileña. Sin guía, y sin nadie que lo aconsejara, se metió corriendo en los llanos que separaban las diversas facultades y recibió una lluvia de balas «rojas» y «azules». Silvestre corría en todas direcciones para esquivarlas, agitaba los brazos y gritaba: «¿En dónde están mis camaradas?...» Alguien a voces le indicó una trinchera abierta y abandonada, y ahí corrió a esconderse hasta que oscureció. Los españoles dejaron de tirar, creyeron que el gordo de pantalón de mezclilla y en mangas de camisa era un loco... Así nos lo contó él mismo muy tranquilo...

ELENA GARRO



sombra sin que encontráramos si había rastro siquiera de él, porque el follaje lo ocultaba y el césped ensordecía sus pasos; el enemigo existía, lo veíamos grande, acechándonos, vigilándonos siempre, con el puñal en la mano pronto a saltar sobre nosotros cuando cayéramos o tropezásemos en el camino; lo veíamos, al pasar junto a un gañán; lo veíamos receloso observarnos disimuladamente con el rabillo del ojo y contarnos, y al perderlo de vista, nos hacía fuego con la oculta carabina, de entre la espesura del cañaveral, y huía, y se perdía entre lo espeso del hosque; la escena se repetía constantemente, trágicamente (p. 910).

Tropa vieja, la novela más conocida de Urquiza, fue publicada en 1943, cuando el autor ya maduro frisaba los cincuenta años. Fue calificada por Salvador Novo como uno de los mejores relatos de la novela de la Revolución. No le faltaba razón. Cuenta la historia de Espiridión Sifuentes, un soldado cogido por la leva y un vástago de aquella novela picaresca cuyo realismo descarnado ha dado sostén a la novela escrita en español. La historia se inicia en los últimos días del porfirato y concluye en plena Revolución: se trama con minucia naturalista el proceso de formación y aprendizaje del recluta forzoso pero presenta ante todo un trozo, un tramo de vida. La principal lección de la novela es la conciencia que tiene el narrador de pertenecer a una comunidad, a un *continuo so-*

cial donde cada detalle es significativo, cada gesto y cada persona se encuentran inscritos en una perspectiva solidaria que los realza y llena de sentido. Los personajes están inmersos en un ambiente que los envuelve y los habla. Del paisaje dice a los hombres:

El sol caía a plomo sobre el arenal de la desierta Laguna de Mayrán. Ni un huizachito, ni un mezquite, ni una res, ni una labor, ni un rancho; tierra, polvo y remolinos a lo lejos y de vez en cuando, cada cinco leguas, una estación pelona metida en un carro sin ruedas de ferrocarril y una casa de piedra, como fortaleza para los trabajadores de la vía: Benavides, Minerva, Talía, Ceres... todas enteramente iguales con la sola diferencia de un letrado. El camino derecho, largo, largo y tendido sobre un arenal que allí a lo lejos parecía un espejo de agua clara y cristalina. Ni pájaros, ni bueyes, ni conejos; de seguro nomás allí vivían las víboras envueltas en la tierra de su mismo color: Tierra abandonada de la mano de Dios, sin agua ni verdor; tierra suelta hecha polvo, como para cobijar de un solo soplo de aire a los viandantes hambrientos y cansados que por allí pasaran. Tierra maldita, castrada, infecunda como las mulas que nunca han de parir. Tierra sin consuelo, tierra triste y sedienta como el pobre, como el gañán que vive y que vegeta y que no espera nada porque nada han de darle. Tierra blanca, pardusca y sucia como los calzones de manta de los hombres del campo; tierra que se adelantó a la muerte y que hizo polvo antes de morir (p. 28).

A Urquiza no se le escapa que en la bola todos los actores tienen, por así decir, la misma estatura, el mismo compromiso ante la vida y la sobrevivencia, la misma necesidad de respetar la vida: aunque no todos la pongan en práctica:

Las últimas palabras de mi compadre Celedonio, al despedirse fueron: —No se olvide, compadre, que en el otro lado anda su hermano José, procure no pelear; si puede seguir haciéndose guaje aquí en el hospital, mejor; si no, vea el modo de pelearse cuando le sea fácil. Piense que cada balazo que tire le puede pegar a su hermano (p. 110).

Esta lección verdadera y descarnada, este horizonte de unánime respeto ante la vida es quizá uno de los legados más perdurables de este escritor mexicano que conoció la vida del cuartel y los riesgos de la batalla y que supo extraer de ese conocimiento una lección profunda de solidaridad humana.

Lo natural y lo sobrenatural juegan al ajedrez sobre el

EN MINGLANILLA, en donde hubo otro banquetazo en la Alcaldía, nos rodearon las mujeres del pueblo para pedirnos que les diéramos algo de lo que iba a sobrar del banquete. Me quedé muy impresionada. Allí, a pesar de la prohibición de los compatriotas de hacernos notables, Stephen Spender y otros escritores nos invitaron a salir al balcón de la Alcaldía. Desde allí vi a las mujeres enlutadas y a los niños que pedían pan y me puse a llorar. Me sentí cansada y con ganas de estar en mi casa. Cuando apareció el libro de Stephen Spender, nos dedicó una línea que Paz leyó triunfante: «El guapo poeta Octavio Paz y su joven y bella mujer que en Minglanilla se puso histérica...» Nunca le perdoné la frase. Spender olvidó que, durante el banquete, Nordahl Greig pidió que se regalaran al pueblo las viandas espléndidas que estaban en la mesa. Sin ningún éxito. Tenía razón Pepe Bergamín cuando juntaba las manos, miraba al suelo y decía: «Hay que comportarse bien por los ingleses...» Años más tarde, cuando en París Aldous Huxley me encontró encantadora, no dije una palabra. Había aprendido la lección. André Malraux era distinto, se permitía tener «tics» y los cubanos, los españoles, los alemanes también se exaltaban...

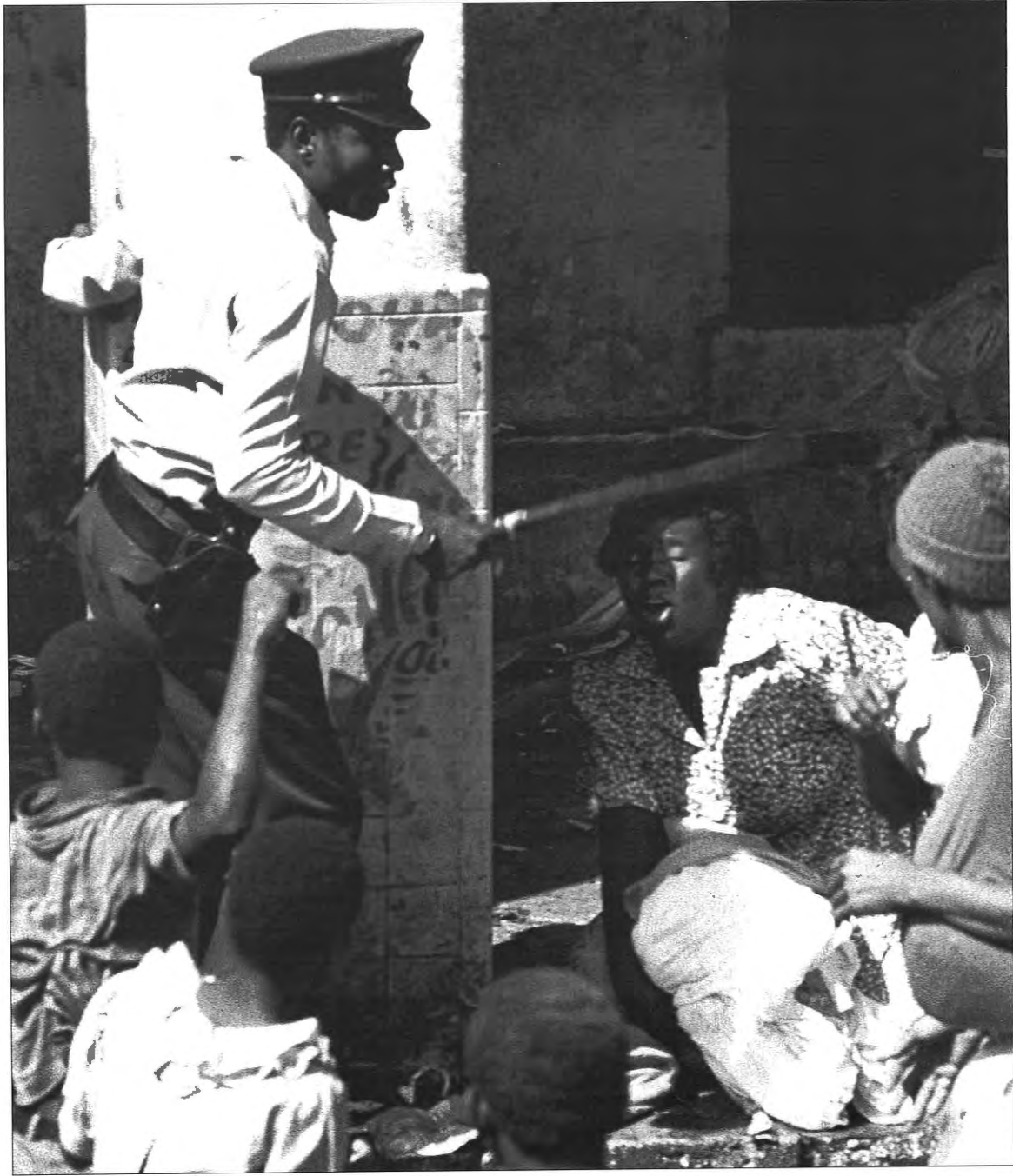
ELENA GARRO

tablero dispuesto por la narrativa de Urquizo: a la vida cotidiana de los militares mexicanos de la primera mitad del siglo XX, Urquizo la sabe desdoblar en una serie de sucesos, a veces simplemente macabros como la historia de la cabeza cercenada de Blanquell, a veces declaradamente inexplicables e insólitas como pueden ser las historias de personas que se desdoblan, los cuentos de adeptos que hacen ronda y corren veloces en la oscuridad hasta que vuelan, los cuentos como el del médium que lleva a Urquizo y a su amigo del borde mismo del precipicio a donde cayó el tesoro de Moctezuma, escondido por Cuauhtémoc, o la historia del loco mordido por un perro rabioso al que tiene que linchar el pueblo. Este contraste entre lo natural y lo sobrenatural presta a los cuentos de Urquizo un sabor propio, casi diríamos inconfundible, si no recordáramos que es precisamente la baraja entre lo natural y lo sobrenatural uno de los rasgos que dan fuerza a este género de literatura: recuérdense, por ejemplo, los cuentos de Rafael F. Muñoz.

De Urquizo se puede decir lo que él escribió sobre un oscuro médico militar, el Dr. Ricardo Suárez Gamboa, quien murió

...en la estación ferrocarrilera del puerto de Tampico, prensado entre dos trenes que maniobraban en el patio. ¿Fue un accidente, fue un suicidio? Jamás se supo ni importaba tampoco. La lucha era dura y uno más o menos en las filas nada significaba. Los que le conocimos y apreciamos le debemos un recuerdo de gratitud a nombre de los heridos revolucionarios que él curó sin interés alguno, sin ambición de grados militares, de dinero, de afán político; sólo por humanidad y llevado por aquella su locura que lo inclinaba al bien como norma final de su actividad siempre manifiesta.

A Urquizo también le debemos, al igual que a otros escritores de la Revolución Mexicana, una lección de humanidad y de comprensión del otro.



PEDRO VALTIERRA

Campos de batalla y campos de ruinas

E. GÓMEZ CARRILLO

París, 8 de noviembre (8-15-n.).
Gómez Carrillo, redactor de *El Liberal*. —Madrid.
Extrema Urgencia.

Dígame si está usted dispuesto a participar, como representante de *El Liberal*, de una excursión; organizada en la región de la guerra, en unión de algunos periodistas escogidos.

Si acepta, es necesario que se encuentre en París el martes 10 de noviembre. Le ruego me conteste con urgencia por telégrafo.

DELCASSÉ,
Ministro de Negocios Extranjeros.

Madrid, 9 (7 t.).
Delcassé, ministro de Negocios Extranjeros. -París.
URGENTE.

Acepto agradecido la invitación que vuestra Excelencia se sirve hacerme, seguro de poder rendir justo homenaje al admirable ejército francés. Tomo esta noche sudexpreso, y espero llegar mañana a París. Dando gracias a vuestra Excelencia, reitérole mis respetuosos homenajes.

Gómez Carrillo.

En el campo de batalla de Nancy

4 de febrero.

Tres días llevamos estudiando estos campos de batalla, en los cuales las cruces de las tumbas señalan los puntos de los combates, lo mismo que las banderitas en los mapas. Hemos visto Santa Genoveva, el bosque de Champenoux, las alturas del

Grand-Couronné. Hemos recorrido un «frente» de más de cincuenta kilómetros, en el que lucharon centenares de miles de hombres. Hemos bajado a las cavernas en que las innumerables baterías establecieron su línea de fuego. Hemos visitado, en fin, muchas aldeas convertidas en montones de escombros... Un capitán de Estado Mayor nos ha explicado las principales operaciones militares de los primeros días de septiembre, asegurándonos que, en conjunto, constituyen una de los más formidables y más gloriosos episodios de la historia de Francia.

¿Habrá interesado todo esto a mis compañeros, los corresponsales de guerra?... No lo sé. Pero por mi parte debo confesar, algo avergonzado, que no he conseguido, a pesar de mi constante esfuerzo de atención, darme una cuenta exacta de lo que es una gran batalla moderna.

—Allá, hacia la derecha —me dice hoy nuestro docto guía en la colina de Amance—, tenemos el ejército que defiende Pont-à-Mousson... A la izquierda, otro ejército se opone al avance del enemigo por las márgenes del río... Vea usted...

Y por más que me empeño en ver, no descubro sino la paz del campo lorenés, que ondula en la impasible marea de sus colinas. Fue por allá, y por allá, hasta el infinito... El inmenso cementerio es lo único que marca los linderos del escenario... Pero, ¡ay!, por lo mismo que es enorme, el cuadro nos desconcierta, impidiéndonos que nos formemos una idea pintoresca del drama.

Colocándose frente al bosque de Champenoux, cuyas enramadas negras se destacan, cual un velo de luto, sobre el sudario de nieve, nuestro capitán nos habla del ataque encarnizado del día 7 de septiembre.

—Por la mañana —nos dice— las tropas prusianas que tienen orden de tomar Nancy para que el Emperador haga su entrada solemne en la capital de la Lorena y se aloje en el palacio del rey René, descienden de las laderas del Seille y atraviesan el río por los puentes de Chambley, Moncel, Brin y Bioncourt. Después de un ataque general, establecen sus cañones de sitio en las crestas de Doncourt, de Bourthecourt y de Rozebois. El fuego de los obuses, dirigido contra Amance y sus inmediaciones, incendia en un instante las aldeas de Bouxières aux-Chenes, de Fleur Fontaine y de Laire. Las torres de las iglesias se desploman como juguetes de cartón. Los bosques arden y se estremecen entre la tempestad de hierro y de fuego. Al abrigo de este tiro infernal, los batallones se adelantan en un orden perfecto, y a medida que nuestras piezas de campaña los diezman abriendo brechas convulsivas

¿POR QUÉ TODOS estos guardias
[vigilan
las puertas de palacio, alrededor del
[altar
del templo,
por todas partes?
¡Está usted en guerra consigo mismo!
Usted no cree en la justicia,
sólo en el poder y el éxito.
Si derrota
a un enemigo, si se anexiona su país,
quedará aún menos en paz
con usted mismo de lo que está
[ahora.
Tampoco le permitirán sus pasiones
quedarse quieto. ¡Luchará
continuamente por
un más perfecto ejercido de la
[«justicia»!
Abandone su plan
de ser un «amante y equitativo
[gobernante».
Intente responder
a las exigencias de la verdad interior.
¡Deje de humillarse a sí mismo ya su
[pueblo
con estas obsesiones!
Su pueblo respirará al fin tranquilo
¡Vivirá
y la guerra terminará por sí misma!
CHUANG TZU

El camino de Chuang Tzu [versiones de Thomas Merton]. Lumen, Buenos Aires, 1996.

en la grandiosa muralla humana, otras tropas acuden, presurosas, a ocupar los espacios vacíos, marchando sobre los muertos. El clamor grave del *Deutschland uber Alles*, entonado por millares de bocas, sube en el espacio mezclándose, cual una melopea macabra, con la música de los cañones. La marcha forma un alud, tan poderoso, tan compacto, tan metódico, que ningún dique parece capaz de contenerlo.

Amance está perdido... Y una vez Amance en poder del enemigo, la ruta, abierta e indefensa, no es sino una amplia alameda para un paseo triunfal, cuyo término tiene, por fuerza, que ser Nancy. Los informes del Cuartel General aseguran que Guillermo II, rodeado de diez mil jinetes de su Guardia, se encuentra en el bosque de Morel, dispuesto a emprender la magna cabalgata que debe llevarlo, entre vuelos de estandartes y acordes de pífanos, hasta la Plaza Estanislao. Decir que nuestros jefes, con sus fuerzas relativamente escasas, tienen la esperanza de resistir al empuje del adversario, sería exagerar... No... Lo único que desean, en aquel momento, es ganar algunas horas. «Si nos mantenemos todo el día —dice un general— habremos hecho un milagro». Y el milagro se realiza. Al anochecer, el alud no ha conseguido arrollarnos; nuestro 75 lo mantiene aún lejos; nuestras descargas rompen su masa en algunos puntos. Al fin llega la noche que los incendios iluminan, y con la noche un rayo de esperanza luce en el alma francesa. Pero al día siguiente la tormenta resulta más recia, el ataque más intenso, el enemigo más fuerte. En poco tiempo, Velaine sucumbe y el desfiladero entre los dos montes de Amance se llena de ulanos. «Estamos perdidos», piensan los jefes más bravos. En el mismo instante, de todas nuestras posiciones adelántanse, no en formación compacta, sino en líneas tenues de tiradores, las compañías de refuerzo que acabamos de recibir. Los cañones de Amance redoblan repentinamente de actividad, segando como mieses los campos de cascos puntiagudos. Los clarines suenan en nuestras filas; algo que es una fiebre anima las almas; los bosques mismos se agitan con alegría. El Emperador, que domina el tumulto con su blanca silueta, da orden de que las reservas acudan a engrosar sus masas, y de las últimas líneas enemigas un cuerpo entero de ejército se adelanta hacia los puentes que la víspera han atravesado sin dificultad las primeras columnas. Pero nuestro tiro es entonces tan certero, que ni un solo enemigo logra pasar el río. No importa. El caballero blanco sacude su águila de oro y grita: «¡Adelante, adelante!; *Deutschland uber Alles!*»...

Durante algunas horas el choque es tan formidable, que el espacio vibra sacudido por la metralla. Un soplo de locura

anima a los de allá y a los de aquí. El Emperador, lívido, sigue gritando: «¡Adelante!» Mas de pronto, impelido por un movimiento irresistible, el alud retrocede envolviendo en su retirada a los diez mil jinetes de la Guardia, que galopan hacia Metz en desorden. Lo que la víspera era una victoria se convierte en una derrota. Al día siguiente, cuando nuestro general se prepara a una nueva lucha, preséntase ante el Cuartel un parlamentario que pide un armisticio de veinticuatro horas para enterrar a los muertos. «En nombre de Su Majestad», dice. El jefe francés se inclina y contesta: «Dentro de veinticuatro horas, cuando el Emperador haya enterrado a sus millares de muertos, lo esperamos de nuevo». Pero desde entonces Su Majestad no vuelve a aparecer por aquí...

El capitán hace un amplio ademán con los brazos abiertos como para abarcar la región de la lucha. Instintivamente, yo busco a lo lejos un punto que pueda sugerirme la idea de un campo de batalla. Las colinas cortan el paisaje, y por los desfileros no se ven en el fondo sino otras colinas blancas coronadas de pinares negros. Por más esfuerzos que hago no logro darme cuenta de lo que es un combate moderno a larga distancia, realizado con cañones que tiran a seis kilómetros. Y tengo que repetirme los datos terribles, tengo que pensar en los millares de alemanes muertos, tengo que imaginarme las masas remotas de alud humano para sentir la magnitud de la pelea.

—La batalla que usted acaba de describirnos —le digo yo a nuestro cicerone— ha sido una de las más terribles de la guerra actual.

Una sonrisa enigmática y desdeñosa contrae los labios del oficial.

—La acción de que hablo a ustedes —me contesta— no es sino un episodio de la batalla de Nancy...

Luego agrega:

—Y la batalla de Nancy un episodio de la gran batalla del Marne...

¿Cómo no sentirnos desconcertados ante las proporciones de estas operaciones militares del siglo XX?... Lo que la vista no puede siquiera abarcar no es un cuadro, sino un rinconcillo del cuadro... Y en este rinconcillo cabrían juntas todas las campañas que nos pinta Froissart, y que a través de las edades han hecho estremecerse nuestras almas.

—La batalla de Nancy —prosigue nuestro cicerone, volviéndose hacia la izquierda—, se desarrolla en realidad en una línea de más de cincuenta kilómetros y dura más de quince días. Desde el 20 de agosto, una de nuestras divisiones se halla en el valle del Mosela, dispuesta a defender la carretera

—NO HALLÁBAMOS DÓNDE encerrarlos. Por fin se nos ocurrió llevarlos a la cárcel. Hubo que soltar a los presos. Entonces oí a Periñón decir su primer discurso revolucionario:

—Libertad os doy —dijo a los presos— porque habéis sido víctimas de un gobierno injusto.

—¡Viva el señor cura Periñón —gritaron los presos.

Lo siguieron lealmente en su aventura. Todos murieron.

Cuando la campana tocó a rebato ya el peligro había pasado: los españoles estaban presos, los alguaciles desarmados. La ciudad en nuestras manos.

Periñón descolgó la imagen de la Virgen Prieta que estaba en el cuadrante, arrancó tres palos del bastidor y amarró el cuadro en una lanza, convirtiéndola en estandarte.

—Esta será nuestra bandera —dijo— y con ella venceremos.

Cuando la iglesia se llenó, salió al presbiterio y gritó:

—¡Viva México! ¡Viva la independencia! ¡Viva la Virgen Prieta!

El pueblo le contestó:

—¡Viva el señor cura Periñón!

Ni él gritó "¡vamos a matar españoles!" ni matamos a ninguno aquella noche. Periñón abrió una barrica del vino que él mismo hacía y nos dio a probar. Estaba agrio. Después dispuso guardias y nos fuimos a dormir.

JORGE IBARGÜENGOITIA

Los pasos de López, Océano. México, 1982.

que conduce a la capital de la Lorena. En Morhange sufrimos una cruel derrota, que permite a los alemanes apoderarse de Nomenv, primero y luego, en los primeros días de septiembre, de Pont-à-Mousson. El 4 de septiembre, cuando las fuerzas enemigas comienzan a descender de las alturas de Chateau-Salins con objeto de atacar nuestro centro, y después de un combate que dura largo tiempo, consiguen bombardear nuestras posiciones de Santa Genoveva. El 6, los alemanes, que encuentran el terreno mal defendido, se dirigen, seguros del triunfo, hacia Loisy, donde ellos saben muy bien que no tenemos sino una compañía. ¿Qué es una compañía en nuestros tiempos?... Na-da... Y sin embargo, la de Loisy, atrincherándose en el cementerio y aprovechando los repliegues del terreno, logra no sólo defenderse toda la tarde del 6, sino que obliga a los que la atacan a renunciar a la marcha de frente para buscar, con un movimiento de flanco, el camino de Santa Genoveva... ¿Saben ustedes qué tropas luchan contra la compañía de Loisy?... Un regimiento... Este regimiento queda casi enteramente deshecho en los terrenos pantanosos sin lograr el más ligero resultado. Sólo



PEDRO VALTIERRA

que los alemanes no economizan sus hombres. Al día siguiente una columna formidable se precipita hasta las alturas de Cuittes, donde establece sus baterías dominando nuestro centro. El comandante Montleber, que manda las tropas de Santa Genoveva, ve caer a sus soldados bajo la lluvia de metralla. No importa. «No retrocederemos ni un paso», grita. Y es necesario que el general le envíe una orden escrita para decidirlo a retirarse hacia las líneas de retaguardia, aquí, en estas colinas del Norte... Entonces es cuando el Emperador, viendo el terreno abierto ante sus tropas, da el 7 por la mañana la famosa orden del día que termina diciendo: «Mañana en Nancy...» Pero para realizar tal ensueño, hay primero que desalojar nuestras tropas de Amance...

El capitán, convencido de que es imposible darse cuenta ante el terreno mismo de los movimientos de los ejércitos, despliega su mapa y nos indica con el índice las amplias curvas de la batalla. Durante tres semanas muchos millares de hombres

maniobran en este espacio, que va desde las puertas de San Nicolás hasta los bosques de Luneville. Siguiendo en el papel las líneas rojas que pasan por Dommartin, Laneuvelotte, Champenoux, Remerville, Drouville, Sommervilles, Herimenil, se comprende la enormidad del combate en su conjunto. Cada posición, con su altura marcada en cifras, constituye la llave de una ruta; cada bosque es el baluarte de algún valle; cada arroyo sirve de foso para defender un desfiladero. En su grandeza épica, la lucha está realmente formada de episodios minúsculos. La compañía que, resistiendo un día entero en un cementerio contra varios batallones, permite a las reservas llegar a tiempo, es un peón decisivo y simbólico en el tablero general. Pero todo esto, que en un mapa glosado por un sabio oficial se aclara y se explica, resulta, cuando uno quiere verlo en el paisaje trágico, un misterio inextricable.

—Por allá venía el alud —oímos decir.

Y no vemos sino un horizonte cerrado. Mas ¿cómo ha de extrañarnos tal cosa, si ahora mismo, sabiendo que en esta planicie hay muchas baterías y muchos regimientos, sólo descubrimos el terreno que ondula, mudo y desierto?... En la extraña guerra moderna, tan diferente de las antiguas, lo que menos se ve es la guerra misma. Los cañones están enterrados... Los hombres están enterrados... Las voces de mando, que pasan por hilos telefónicos enterrados también, hacen brotar de las entrañas de la tierra torrentes de fuego que obligan a pensar en las erupciones cíclicas de los volcanes. Y los guerreros, que mueren y que matan sin ver y sin ser vistos, no tienen una idea de sus proezas, de sus triunfos o de sus reveses, sino cuando un boletín del Estado Mayor les lleva a sus cavernas el eco final de las batallas.

El sabio oficial que nos guía habla de este carácter científico y oculto de la campaña con un entusiasmo de técnico.

—Es la lucha científica —exclama.

Y sus ojos azules brillan a través de sus lentes de miope.

Pero yo, en vez de compartir su regocijo, me siento triste, triste, al evocar, como siempre que me hallo en un campo de batalla actual, muy grande sin duda, y sin duda muy húmedo de sangre, otros campos más estrechos, en los cuales, al conjuro de la Historia, surgen, entre el vuelo brillante de los pabellones, las huestes de caballeros de antaño que sucumbían en pleno sol, en plena alegría, en pleno orgullo...

Tomado de *Campos de batalla y campos de ruinas*. Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid, 1915.

VAN LOS HOMBRES partidos

[por la guerra,
empujados de sus tierras a otras,
hombres que sólo llevan ya

[a la muerte su diminuta muerte,
vagos semblantes sementeras,
deslavadas colinas

[y descuajados árboles.
La guerra los avienta,
campesinos de voces de naranja,
pechos de piedra,

[arroyos, torrenteras,
viejos hermosos como

[el silencio de altas torres,
torres aún en pie,
indefensa ternura

[hundida en las bodegas.

OCTAVIO PAZ

«Los viejos» (fragmento), en *Libertad bajo palabra*. FCE. México, 1960.

Kevin Volans y Steven Mackey: folclor para el siglo XXI

CARLOS SÁNCHEZ GUTIÉRREZ

Pese a lo que la lógica contemporánea parece indicar, las músicas popular y de concierto de todas las épocas han compartido siempre más de lo que es a simple vista aparente: desde las transcripciones de himnos populares que el Renacimiento convirtió en *cantus firmus*, hasta el ahora común uso de melodías e instrumentos del folclor mundial por parte de prácticamente cualquier compositor occidental u oriental. Todo esto sin olvidar la multitud de obras en las que, entre muchos otros, Mozart, Mahler, Stravinsky, Shostakovitch, Chávez o Stockhausen exploraron de una u otra manera folclores tan diversos como lo son el turco, el bávaro, el ruso, el mexicano o el amazónico.

En pleno siglo XXI, el penetrante concepto macluhiano del «pueblo global» lleva la obra de artistas de Java, Zimbabue y Bulgaria a los tocadiscos de Panamá, Belfast u Ottawa, y ha permitido a quienes se interesan en estos fenómenos observar tantas hazañas como atropellos, perpetrados

ambos siempre en nombre del «eclecticismo cultural».

Dos interesantes variaciones de este acercamiento son ejemplificadas por un par de obras inscritas en la mal llamada «música contemporánea de concierto». Se trata de *Indigenous Instruments (Instrumentos indígenas)* del compositor estadounidense Steven Mackey, y *Mbira*, del sudafricano recientemente nacionalizado irlandés Kevin Volans.

Tenemos aquí dos intentos diametralmente opuestos que surgen de una necesidad similar. En el caso de Mackey, nacido en Frankfurt en 1956 de padres norteamericanos y actualmente radicado en Princeton, Nueva Jersey, la idea es, en voz del propio compositor «componer una especie de música vernácula perteneciente a una cultura inexistente». Para ello, Mackey recurre a una serie de procedimientos técnicos ciertamente particulares: instrumentos de aliento que, contrariamente a los mandatos de la técnica tradicional, son tocados tanto

exhalando como inhalando; una especie de monocordio que debe ser tocado por dos personas, una punteando la cuerda, la otra alterando la tensión de la misma; un «órgano líquido», el cual consiste en una serie de membranas hechas resonar por la acción de un líquido viscoso de dudoso origen... y todo esto dentro de un marco general que sigue la —a estas alturas estandarizada en el «mundillo» de la música contemporánea— formación «Pierrot»: flauta, clarinete, violín, violoncelo y piano. La música resultante tiene indudablemente una calidad sonora muy original, y representa una especie de viaje turístico a tierras surrealistas, eso sí, hecho muy a la americana (un breve día en cada ciudad, no más...)

Indigenous Instruments se encuentra disponible en el disco compacto editado por el sello Newport Classic *Indigenous Instruments: The Music of Steven Mackey*. La interpretación corre a cargo de los San Francisco Contemporary Music Players, bajo la dirección del compositor.

Por otro lado, la música de Kevin Volans —nacido en Pietermaritzburg, Sudáfrica, en 1949— requiere tal vez de una explicación más detallada que la ofrecida en torno a Mackey. Es ésta la obra de un compositor blanco sudafricano, quien tras tener que salir de su país por motivos políticos se vio atrapado en esa especie de callejón estético llamado Serialismo Integral, del que in-

intentó escapar viajando de regreso a su tierra con el fin de investigar la relación existente entre la música y el entorno geográfico en el que se origina. *Mbira* es una de las obras resultantes de este viaje en el que Volans recopiló y transcribió una enorme cantidad de obras populares tanto instrumentales como vocales.

La instrumentación de *Mbira* es *sui generis*: un dúo de clavecines, acompañados de maracas. El timbre del clavecín evoca al de la mbira (o «kalimba») original, la cual consiste en una hilera de teclas metálicas que, al tocarse con los pulgares, vibran en simpatía con un guaje al que se adhieren y que les sirve de caja de resonancia. Volans eligió esta combinación debido a que los clavecines pueden reafinarse fácilmente, replicando así la escala no temperada de siete tonos utilizada por los intérpretes de la mbira en Zimbabwe. Muchas de las melodías originales utilizadas por Volans están basadas en una repetición a dúo de patrones rítmicos, los cuales a menudo son «desfasados» por uno de los intérpretes, alterando así la métrica original. Es relativamente fácil evocar este efecto con dos instrumentos poseedores de un timbre tan claro y de precisa articulación como lo es el clavecín. La progresión armónica original — una serie de doce intervalos de quinta consecutivos en uso tanto en Zimbabwe como en muchas otras regiones subsaharianas — es aquí observada rigurosamente.

Volans piensa que en la música africana el flujo de eventos ocurre de una manera natural, improvisatoria y anti-arquitectónica. Mucha de esta música es escrita como acompañamiento para una larga caminata, o como entretenimiento vespertino para quien posee una mbira, una guitarra o un par de maracas. Es música suave e intimista que no pretende ser escuchada por otro más que el autor mismo. Inicia igual que como termina: abruptamente, como el canto de un pájaro.

Al incorporar y parafrasear los procesos originales de esta música en un ambiente más occidental, Volans pretende aprender un poco sobre esta manera de crear una obra de arte no proporcional, e incapaz de «generar an-

siedad alguna al no presentar cambios temporales precisos». Asimismo, *Mbira* resulta ser una lección bastante clara en el uso novedoso de instrumentos tradicionales de occidente, así como de las posibilidades estéticas que podemos encontrar en el uso de la paráfrasis como mecanismo musical.

Mbira, para dos clavecines con acompañamiento de maracas, está disponible en el disco compacto *Cover Him With Grass*, editado por el sello Landor/Barcelona, en una interpretación del compositor y Deborah James a los clavecines, con Robyn Schulkowsky en las maracas.

Para mayor información sobre estos dos compositores, visite sus páginas: kevinvolans.com y stevenmackey.com.

La máscara y el abismo

TERESA GONZÁLEZ ARCE

Pedir a un escritor que estructure y exponga sus ideas acerca de su propio trabajo ante un auditorio tan heterogéneo como el que convoca una cátedra es, de cierto modo, empujarlo a transitar públicamente un sendero casi desconocido de tan íntimo. Buscar a

la luz del día las huellas dejadas en una caminata nocturna implica reconocerse en el viajero que nos precedió y emprender un recorrido extraño que, iluminado a veces por el recuerdo, nos reitera la evidencia de vislumbres anteriores. Del mismo modo, el escri-

tor que accede a la propuesta de volver comprensibles las etapas de un proceso personal de escritura se ve inmerso en la doble tarea de recordar esa experiencia viviéndola de nuevo, con todos los riesgos que supone.

La conferencia dictada por Luisa Valenzuela en la Cátedra Alfonso Reyes, en la ciudad de Monterrey, en la versión «corregida y muy aumentada» que ahora aparece bajo el doble sello editorial del TEC de Monterrey y el Fondo de Cultura Económica de España, es un recorrido lúcido y enérgico por los senderos no siempre apisonados de la escritura. Orientada por la consigna de «escribir lo que no se sabe acerca de lo que se sabe», la autora de *Cola de lagartija* explora el quehacer literario a partir de lo que ella misma considera uno de los pilares más importantes de su propia poética: ese Secreto con mayúscula que, inefable e inasible, late en el centro de la gran literatura.

Concebido como texto de conocimiento y de indagación, *Escritura y secreto* se instaura como el registro de una experiencia que no por ser real deja de ser inaprensible, incommunicable. El recuerdo de un impulso creador aún latente en cada una de las obras de la escritora se convierte aquí en esa incógnita que, a pesar de gobernar y atraer hacia su centro todos los componentes del texto, sólo se adivina tras las diferentes máscaras que sugieren su presencia. Como quien arroja un bote de pintura a lo inefable para señalar el lugar de su invisibilidad,



bilidad, Luisa Valenzuela elabora metáforas para entrever la escurridiza experiencia que parece alejarse para siempre, ahuyentada por el punto final.

Para hacer visible ese secreto que es la experiencia literaria, Luisa Valenzuela propone imágenes que, como las máscaras de las tribus primigenias, dan contornos a lo invisible. Construcciones hechas de palabras y memoria, las metáforas del acto de escribir provienen a menudo de un pasado mítico de tan lejano, y evocan escenarios y figuras procedentes de historias de viajes y de cuentos de hadas. Desde las inmersiones submarinas de esos buzos tan sutiles que alcanzan el fondo del mar sin asustar a los peces hasta la búsqueda infinita del leopardo de las nieves, pasando por el intento fabuloso de «atisbarle la cola al lobo», cada una de las metáforas empleadas por Luisa Valenzuela constituye un nuevo acercamiento a ese núcleo magnético que constituye el

tema central de *Escritura y secreto* y que resiste con tenacidad el acecho de la palabra.

Detrás de la red de imágenes y significados tejida por la prosa emocionada de Luisa Valenzuela se adivina una poética para la cual la creación es un acto casi sagrado que exige una valentía semejante a la del héroe mítico que se adentra en cavernas y laberintos guiado únicamente por el deseo de saber o, lo que es lo mismo, de encontrar un tesoro destinado sólo a él. «La valentía», explica la autora, «es uno de los principales ingredientes de la gran literatura, aunque el lego nunca lo sospeche».

Al igual que Nérida Piñón, para quien escribir una novela es como entrar en una cueva con una caja de cerillos en la mano, Luisa Valenzuela avanza aquí siguiendo las sinuosidades de la piedra sin retroceder ante las formas indefinidas que se mueven en la oscuridad ni asustarse ante la negrura de su propia alma. Decidida, con un arrojo aprendido de las mujeres ancestrales, la autora intuye que su búsqueda puede llevarla a encontrar ese secreto entrevisto en el sueño y olvidado al despertar.

«En la duermevela», leemos en *Escritura y secreto*, «entreveremos verdades sorprendentes, la luz de la vigilia las apaga y nos hace creer que la comprensión fue una trampa, un engaño puesto en juego por medio de las asociaciones disparatadas, imposibles». Esas verdades, con todo, se manifiestan en la vigilia gra-

cias a las fisuras que la palabra revela en la lisura coherente de lo real. En este contexto las obras de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gonzalo Celorio y Clarice Lispector —cuyos correlatos metafóricos son el puente, el doble, la sed y el deseo, respectivamente— son para Valenzuela ventanas que permiten vislumbrar aquello que se encuentra siempre más allá y que es necesario alcanzar para entregárselo a otro.

Como en todo proceso de iniciación, en efecto, la epifanía del *Secreto* supone la transmisión ulterior de tal experiencia al lector —el cual, según Valenzuela, participa del texto con su propia emoción, enriqueciéndolo—,

tanto durante la lectura como en su tránsito hacia una escritura propia, personal. En este sentido, el taller de escritura breve incluido en el volumen abre la reflexión de la autora hacia la práctica de la escritura: tanto quienes asistieron en aquella ocasión a la Cátedra Alfonso Reyes como los lectores de esta edición de *Escritura y secreto* son llamados a reinventar la experiencia literaria de la autora con sus propias palabras, a sabiendas de que toda escritura es un intento de lectura y una invitación al encuentro.

Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto*. ITESM/FCE de España, Madrid, 2003, 173 pp.

Fernando Arrabal: pic-nic en campaña

VIVIAN BLUMENTHAL

Cuando al niño Alí Ismail Abas, único superviviente de las 20 personas, incluidos sus padres y hermanos, que se encontraban en su casa de Bagdad en el momento en que un misil de la coalición que invadió Iraq la alcanzó el 30 de marzo 2003 —recuérdense las imágenes ampliamente difundidas del niño llorando de dolor, con la frente vendada, los brazos

amputados y el torso untado con una pomada para aliviar su sufrimiento— se le trasladó en un avión privado para implantarle miembros ortopédicos en el centro de rehabilitación Queen Mary, en Roehampton, al suroeste de Londres, un portavoz de Cooperación Internacional del Partido Conservador inglés afirmó que era «un gran honor para el

país» y que «Alí siempre ha querido venir al Reino Unido y espera que, después de él, otros puedan recibir un tratamiento de la misma calidad».

Bajo la influencia de este tipo de noticias, pero acerca de las atrocidades de la guerra de Corea, un Fernando Arrabal de veinte años escribió *Pique-nique en Champagne* (el título es un juego de palabras cruel, parece significar «pic-nic en el campo», pero significa en realidad «pic-nic en el campo de batalla»). La obra, en un acto, nos muestra a un soldado, Zapo Tépan, aislado en la primera línea del frente. Sus padres, demasiado inconscientes para comprender la ferocidad de la guerra, van a visitarle para pasar un domingo agradable, juntos en el campo. Un soldado enemigo, Zepo es hecho prisionero, pero luego se le invita a que se una a ellos en el pic-nic. Es una pieza sin el consolador final feliz en la que se advierte la mezcla de inocencia y crueldad característica de toda la obra de Arrabal.

Así como Alí experimentó un remolino de crueldad extrema y amor, Zepo, en medio de una cruenta batalla, es recibido con las más altas muestras humanitarias por parte de sus peores enemigos:

SEÑOR TÉPAN: Mientras tanto, átalos.

ZAPO: ¿Por qué?

SEÑOR TÉPAN: A un prisionero hay que atarle.

ZAPO: ¿Cómo?

SEÑOR TÉPAN: Las manos.

ZAPO: Está bien. (*Al prisionero*). Junte las manos por favor.

ZEPO: No me haga daño.

ZAPO: Lo procuraré.

ZEPO: ¡Ay! Me duele.

SEÑOR TÉPAN: Con cuidado, no maltrates a tu prisionero.

SEÑORA TÉPAN: ¿Es de tal manera como te he educado? ¿Cuántas veces me oíste repetir que hay que ser cortés con los semejantes?

ZAPO: No fue adrede. (*Al prisionero*). Y así, ¿duele?

ZEPO: No. Perfecto.

Pique-nique en Champagne sigue siendo el más representado de todos sus dramas, aunque está lejos de ser considerado a la altura de sus obras maestras (*El arquitecto y el emperador de Asiria*, 1965, y *Cementerio de automóviles*, 1966). Al respecto, Arrabal dice: «...siento una especie de enfado cuando llegan casi todos los días peticiones para representar la obra en muchas partes del mundo. Pero con el tiempo me ha ido gustando esa obra».

Todo escritor pone mucho de su ser, de su propia vida en su trabajo. De niño Arrabal presencié el arresto de su padre cuando estalló la Guerra Civil en 1936, al que nunca volvió a ver; en los cincuenta se refugió en Francia donde pasó varios meses en un sanatorio antituberculoso; inició en 1962 el movimiento Pánico junto con Alejandro Jodorowski cuya idea maestra resultó del espectáculo que les ofrecía ver a la gente confortablemente «instalada» en su «angustia». En ese período, una dedicatoria «pánica»



Puesta en escena de la Cía. de Teatro de la UdeG, 1987

a un joven, cuando firmaba ejemplares en una librería durante una visita en España: «Me cago en Dios, en la Patria y en todo lo demás», le costó que lo encarcelaran. La participación de figuras como Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Peter Weiss, Jean Anouilh sorprendió al gobierno español que consideraba a Arrabal como una figura sin relieve, pero que bajo presión encontró la forma de liberarlo aduciendo ridículamente que en la dedicatoria había escrito «Patria» en vez de «Patria» refiriéndose a su gato Cleopatra. Arrabal no niega sentir cierto orgullo por haber sido considerado persona *non grata* aun después de la muerte de Franco.

Su experiencia en la cárcel, donde pasó un mes en contacto con varios presos políticos, tuvo un efecto tremendo sobre el escritor y empezó a investigar las

posibilidades de un teatro-guerrilla cuya culminación fue ... *Y pondrán esposas a las flores* (1969).

La estética de Arrabal desde su primera obra es la coincidencia de lo cómico y lo horroroso:

ZAPO: Seguramente van a bombardearnos. (*A sus padres*). Idos al refugio. Os caerán las bombas encima.

El ruido de los aviones aumenta. Comienzan a caer bombas. Explotan cerca, pero ellos no se dan cuenta. Ruido ensordecedor. Zapo y Zepo se agazapan entre los sacos terreros. El señor Tépan habla muy calmado a su mujer, quien le responde tranquilamente. Por el bombardeo no se oye el diálogo. La señora Tépan coge una de las cestas, sacando un paraguas. Lo abre. La pareja se cobija bajo el mismo, como si

estuviera lloviendo. (En la puesta en escena de Rafael Sandoval en 1987 ambos personajes bailan al compás de *Cantando bajo la lluvia* que inmortalizara Gene Kelly). Están de pie, balanceándose y hablando de sus asuntos. Continúa el bombardeo. Por fin se alejan los aviones. Silencio. El señor Tépan saca una mano fuera del paraguas para asegurarse que no cae nada del cielo.

Caracterizados por toques de absurdo de Beckett, los personajes de Arrabal, en su amoralidad, cometen actos crueles y al final son aplastados por el mundo incomprensible que les rodea. Buscan la verdad en un mundo falto de sentido, por lo que su existencia se convierte en una empresa absurda y trágica, tan grotesca como los juegos que continuamente se inventan. Finalmente,

el juego y la guerra tienen demasiados elementos comunes: basta mirar el mazo de naipes diseñado por el Pentágono con los rostros más buscados de Iraq y cuyo as, un megahomicida, ya ha sido capturado en un mundo que no puede dar una norma moral consistente.

**Tinto y Blanco:
Los colores de la buena mesa
y la mejor cava...**

**Ven y vive una experiencia diferente.
Visita nuestras exposiciones
plásticas y deléitate con nuestros
Miércoles de Jazz por las noches.**

Tinto & Blanco
WINEBAR RESTAURANT

Av. Francisco Javier Gambóia 235
esquina José Guadalupe Zuno,
Colonia Lafayette, Guadalajara 44100, Jalisco, México.
Teléfono 3615 95 35 Fax 3615 19 49. E mail reservaciones@tintoyblanco.com.mx

 *Ballet Folclórico*
de la Universidad de Guadalajara



TEATRO DEGOLLADO
funciones todos los domingos



estación cuatro
tu compañía

...primavera
..tu emoción



otoño::tu imaginación



verano,
tu diversión



invierno::tu ilusión

