

JOYCE, VISIÓN IRLANDESA DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA

EDUARDO LIZALDE

"COMO TODOS SABEMOS, CRISTÓBAL COLÓN ha sido honrado por la posteridad debido a que fue el último que descubrió América". ¿De quién, sino de James Joyce, hubieran podido ser estas palabras? Podrían haber sido, es claro, de algún otro irlandés como Oscar Wilde, cuya sagacidad para el sofisma y el epigrama consistentemente históricos, y sólidamente ofensivos, aún celebramos.

La cita corresponde a uno de los artículos publicados por Joyce en italiano ("Ya que no podemos cambiar de país cambiemos de lengua"), en *Il Piccolo della Sera*, Trieste, 1 de septiembre de 1912, y recogido por Ellsworth Mason y Richard Ellmann, el imprescindible en estos temas. "Il miraggio del Pescatore de Aran. La Valvola dell'Inghilterra in Caso di Guerra", es el título original de estas cuatro o cinco páginas con las que Joyce, aparte de ganar unas indispensables liras, se divertía exhibiendo misterios de su milenario terruño y su juvenil erudición. ¿Erudición, sabiduría? Dice su amigo irlandés Arthur Power, que no era J. Joyce precisamente un hombre de muchas lecturas, y también lo anota precisamente Ellman (en *The Consciousness of Joyce*), cuando expone los confusos modestos conocimientos del autor del *Ulises* en cuanto se refiere a lengua, literatura e historia griegas. Pero ¿qué es una cultura grande? Un edificio es alto o grande sólo comparado con uno mucho menos alto y grande. No ocurre lo mismo cuando de medir cultura se trata.

La sabiduría, como el talento creador, es en los casos ejemplares más sensibilidad, antena, sentido de las cosas y tino para la selección de lo que se hace y lee, que acumulación de conocimientos y producciones. "Ganapanes de la cultura", llamaba curiosamente Schiller a los vastos académicos y eruditos vacíos. Si Joyce no hubiera sabido eso, ni *Ulises* ni *Finnegans*, resúmenes, compendios geniales y crítica de una era (entre otras cosas), hubieran podido ser escritos.

Cuatrocientos veinte años del descubrimiento de América se conmemoraban

cuando Joyce publicó el artículo que nos ocupa, en cuyo breve espacio se da tiempo para ironizar en serio sobre otros asuntos. El tema del nuevo mundo descubierto, tan tardíamente, por Colón, es el primero.

Mil años antes de que el genovés emprendiera su viaje, "San Brendan levantó anclas rumbo a lo desconocido en la desierta playa hacia la que nuestro buque avanza", dice Joyce. Se refiere a la isla santa, Aranmor o Aran, llamada también Inishmore, situada tras la bahía del avanzado puerto de Galway, al suroeste de Irlanda. Pero no dice mucho más de la historia de la isla, ni de las otras dos islas Aran, a las que dio fama John M. Synge, célebre escritor al que suele fustigar nuestro autor en sus cartas y ensayos, y del que fue amigo cercano.

El caso es que, la aparente humorada sobre la tardía hazaña de Colón y el milenario viaje del santo irlandés hacia América, es técnica, geográfica e históricamente mucho más que una broma. Al celebrarse el IV centenario del descubrimiento, se editaron varios notables libros sobre, precisamente, el santo Brandon, Brandon o Brendan (454 - 578) y su legendario viaje por el Atlántico, desde las costas de Aranmor a las de Florida, del que dan testimonio todas las sagas medievales en todos los idiomas, incluido naturalmente el gaélico. En el año del centenario, 1892, se publica en Bérgamo el libro *la Navigatio Sancti Brendani, in antico veneziano*, y en años anteriores *Les voyages merveilleux de St. Brendan* (París, 1878); *Zur Brendanus Legende* (Leipzig, 1888) y también *Acta sancti Brendani*, en original latino, publicado en Dublín, en 1872. Muy probable es que Joyce haya tenido la curiosidad de navegar un tiempo en esos libros que hablan de la vida de Brendan y de la hermosa isla de Aran, "que duerme como un gigantesco tiburón en el océano".

No son ociosas estas vagas referencias bibliográficas (que podrían fácilmente ampliarse con reprochable abuso). Se trata aquí, ya que hablamos de la grande o

limitada cultura de un gran escritor, simplemente de indicar lo complicado que sería un sondeo exhaustivo de las fuentes que alimentan la redacción de un texto de seis cuartillas, juvenil y circunstancial como el que comentamos.

La propia Enciclopedia Británica sólo se ocupa de St. Brendan y sus hazañas en las ediciones antiguas; en su versión moderna (bien dotada con treinta volúmenes de macropaedia y micropaedia), la Británica decidió suprimir la extensa nota dedicada al santo y sus viajes, o decidió disolverla entre los renglones de sus decenas de miles de cuartillas, acaso para no alentar el orgullo irlandés por tan ilustres pioneros. Y ya se ha dicho que Joyce, crítico acerbo de su Irlanda, no era nunca tan irlandés como cuando la atacaba, ni dejaba nunca de celebrar sus bellezas y grandezas naturales, políticas y estéticas. Por eso defendía a O'Sullivan por encima de Caruso (con algún exceso), a St. Brendan por encima de Dante (esto con mayor exceso patriótico), por haberse adelantado también varios siglos, en la visión literaria del infierno, el purgatorio y el cielo, al gran florentino. La visión del viaje hecho por Fursa a los infiernos, en edición medieval de la obra del santo, dice Joyce, "hubiera podido fácilmente ser el motivo de inspiración que indicó el camino al autor de la *Divina Comedia*, quien, lo mismo que Colón, mereció los honores de la posteridad, por ser el último en hacer la pintura de las tres regiones del alma". (El artículo puede leerse en la edición española de Alianza editorial, en traducción de Andrés Bosch, dentro de la antología titulada por Ellmann y Mason: *James Joyce, escritos críticos*).

El viaje de San Brendan a "la isla prometida de los santos", como se dice en las crónicas, parece responder a una obsesión irlandesa muy antigua, pues no sólo Aran, la mayor de las tres islas, es llamada isla santa, por el gran número de monasterios y eremitas religiosos que

la habitaban; la misma Irlanda, a la fecha centro de la rebeldía católica frente a Inglaterra, es conocida como isla santa, donde debería concluir alguna vez "ese coherente absurdo llamado catolicismo" opuesto a "ese incoherente absurdo que se llama protestantismo", como lo dice Joyce en otro largo artículo de 1907 ("Irlanda, isla de santos y sabios").

Ya se sabe que no era Joyce ni protestante ni católico, y que aquello del "coherente absurdo llamado catolicismo" tiene que ver con su acendrado tomismo de incrédulo y de ateo, pues admiraba con razón y estudiaba la obra de Santo Tomás de Aquino, "tal vez la inteligencia más aguda y lúcida de la historia", y a quien sabía discípulo de otro irlandés, el teólogo Pedro Hiberno. Y nada, por cierto, más irlandés que ese apellido, pues Hibernia es nada menos que el nombre antiguo de Irlanda; nombre de evidente origen griego y con curiosa secuela lingüística: Hibernia, Ierne, Iberio, luego Erin, y finalmente Eire. No intenta ser este un ensayo histórico etimológico, pero subrayo la palabra Iberio, porque según los lingüistas (no hay que creerles siempre todo), la palabra Ériu, forma antigua (gaélica) de Eire, no es sino una contracción o apócope de la palabra Iberiu, Iberio.

Además, para concluir con esta digresión, que no lo es tanto, es curioso advertir que también cunden leyendas sobre el común origen celta de los primitivos pobladores de España e Irlanda, y sobre la idea de nexos lingüísticos (vascos entre ellos) del habla inicial de los dos pueblos.

Más curioso aún es que Joyce, en su artículo sobre Aran, señale con un dejo romántico "la forma en que los ciudadanos del Galway, recordando la vieja amistad entre irlandeses y españoles", protegieron a los fugitivos de la venganza inglesa, tras su derrota en el Canal de La Mancha.

La hazaña de San Brendan, su viaje desde Aran a la ignota Florida no alcanzó reconocimiento político por varias razones: otros eran los tiempos sociales, comerciales, técnicos, mentales; otros los intereses científicos, otra la idea del mundo, etc., pero, sobre todo, el viaje de San Brendan era un viaje místico, no perseguía objetivos materiales, era la aventura de un iluminado en busca de la tierra prometida, por alguna secreta escritura, a los más santos de la Tierra.

El intrincado trasfondo, que superficialmente sondeamos, de este aparentemente sencillo texto sobre Aran y Galway, es propio de toda la obra del autor de *Dublinenses*, desde que su compleja y original personalidad empieza a proyectarse en páginas impresas. Por algo ha dicho maliciosamente, en alguna carta, que con sus libros capitales no ha intentado sino ocupar y fascinar a sus lectores e investigadores durante varios siglos. No lo dice exactamente con esas palabras pero, por lo pronto, ya logró su propósito con creces durante los tres últimos cuartos del siglo que está a punto de concluir; siglo de Joyce terminará acaso por llamarse, como se llamó siglo de Dante el correspondiente.

Y al final de cuentas, en ese bello texto sobre el espejismo del pescador de Aran, con un background histórico tan vasto como el que sospechamos, Joyce no se proponía centralmente sino el planteamiento de un asunto político y práctico muy característico de la atmósfera de la preguerra mundial de la época: un asunto más bien relacionado con la estrategia bélica y la autodefensa comercial de la Gran Bretaña en caso de guerra.

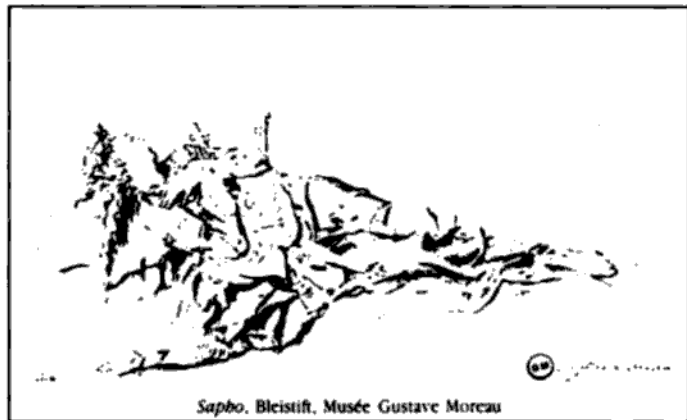
Después de enarbolar orgullosamente ese descubrimiento de América en el siglo IV, Joyce procede al análisis de mapas y rutas marítimas para demostrar que, ya entonces, el viaje por mar de Europa a las costas americanas tendría una duración de menos de setenta y dos horas (con los transportes usuales en 1912): "Desde Galway... hasta Saint John, Terranova, un vapor hará el recorrido en dos días y dieciséis horas, y, desde Galway a Halifax, primer puerto

canadiense, en tres días y diez horas". Hechos estos cálculos, el autor hace, más en serio que en broma, "un cálido llamamiento al almirantazgo británico, a las cámaras de comercio y al pueblo irlandés" para que tomen en cuenta esa vía acuática, que se hubiera convertido en la mencionada "válvula de seguridad" de Inglaterra, que con la apertura del camino más corto entre los dos continentes habría estado en condiciones de traer y llevar toda clase de productos, tanto en tiempo de guerra como en tiempo de paz.

La propuesta de Joyce no fue escuchada y no fueron la isla de Aran ni el puerto de Galway beneficiados por la apertura de la nueva línea de navegación intercontinental.

Pudo haberse Joyce consolado por las injusticias históricas cometidas, en todas las eras, por los grandes centros imperiales de la cultura y la riqueza material. Ahora que conmemoramos el quinto centenario del encuentro entre el viejo mundo y el nuevo (que era tan viejo como el otro al ser conquistado), nos hallamos, cuando menos los hombres de América Latina, con que aún estamos por ser descubiertos. Basta entrar a una librería del primer mundo para darse cuenta de lo que falta al viejo mundo por descubrir en el nuevo, desde los años en que todos (europeos, asiáticos y americanos), éramos precolombinos. Precolombinos fueron tanto Netzahualcōyotl como San Agustín.

Y para mayor consuelo de Joyce, el continente descubierto nunca se llamó Brendania, pero tampoco se llamó Colonia, sino injustamente América.



Sappho. Bleistift. Musée Gustave Moreau

LOS DOMINGOS DE DON PEDRO

DAMIÁN BAYÓN

POR FIN LLEGÓ EL DÍA EN QUE EL PROPIO Henríquez Ureña me invitó a visitarlo. Don Pedro fomentaba, más informalmente, otro tipo de encuentros en su casa los domingos por la tarde, cuando la mayoría de la gente iba al fútbol o jugaba a la "canasta". Mis compañeros y yo habíamos pasado hasta entonces esos domingos poniéndonos al día con los "deberes" atrasados del Colegio Nacional, o intentando el *bridge* que parecía, al menos, un juego intelectual. Por eso, cuando poco después, identificándome ya como Fulano de Tal, don Pedro me animó a ir a su casa, no pude resistir a la tentación de codearme con algunos escritores y esas gentes maravillosas que parecían saberlo todo y opinar de todo, haber estado por el mundo entero, y que además conocían a las personalidades que yo sólo admiraba desde lejos.

Un día que ya no recuerdo pasé el umbral de la calle Ayacucho, esquina Paraguay, para subir al segundo piso y tocar —aterrado— el timbre. Don Pedro me debió de acoger con esa sonrisa bondadosa que le obligaba a entrecerrar los ojos como si no quisiera dar miedo al interlocutor inhibido que seguramente yo era. Fue allí, en un amplio, luminoso departamento porteño: paredes blancas, muebles de caoba, pocos cuadros, muchos libros, donde conocí muy joven aún y gracias a él, a la verdadera flor y nata de la cultura —de cierta cultura, más de la calle Florida que de la calle Boedo— que actuaba entonces en el Buenos Aires anterior a la guerra civil española.

Aparte del dueño de casa, Ángel Battistessa y Amado Alonso, solían aparecer por allí, y también —aunque con menos asiduidad— lo hacía el ya famoso Jorge Luis Borges. Había siempre algunas otras personas importantes y mayores que "oficiaban" en esas cordiales ceremonias en las que nosotros, los jóvenes, no éramos sino los solícitos y deslumbrados acólitos.

Las deliciosas meriendas que preparaba Isabel —la esposa mexicana de don Pedro— constituían el entreacto en aquellas sesiones realmente pensadas a la escala de esos muchachos que entonces demostrábamos alguna inquietud cultural. Así, había entre nosotros varios retoños de intelectuales. Por empezar las propias hijas de nuestros anfitriones: Naticha y Sonia, representadas en un dibujo que les había hecho Norah Borges, la hermana del escritor y mujer del crítico español Guillermo de Torre. Recuerdo un día en que descubrí embelesado que las *Canciones para Naticha* de la uruguayana Juana de Ibarbourou le estaban dedicadas, justamente, a la hija mayor de don Pedro... Todo parecía mágico allí: se iba a la biblioteca y se topaba uno con una preciosa foto en sepia, que representaba a un hombre buen mozo, engominado... que no era otro que el propio Ricardo Güiraldes. No sólo eso: la foto estaba dedicada con letra elegante y segura.

Era importante para mí que don Pedro no tuviera por desdorado enmarcar un retrato del escritor que habíamos admirado en *Don Segundo Sombra*, pero que ya estaba de moda criticar por afrancesado (sólo porque había escrito su libro en París). Abría uno —al azar— un libro sobre la mesa y aparecía una dedicatoria de Borges a don Pedro, dedicatoria que me sé de memoria desde entonces: *A Pedro Henríquez Ureña, con admiración, con respeto, con miedo*, todo escrito con las patitas de mosca del cegatón Borges. Sus renglones se iban invariablemente para abajo, que es lo que los grafólogos dictaminan como síntoma de pesimismo o de estado depresivo. Debo decir que seguí viendo a Borges por muchos años y nunca observé en él esa peligrosa inclinación a lo negativo que su escritura dejaba sospechar.

Decía yo que también había siempre allí algunos hijos o sobrinos de intelectuales, sí: los Lugones, Aguirre, Castro, Baliero, González Garaño, Rinaldini, todos ellos constituían una especie de "aristocracia" lo bastante despreocupada como para aceptarnos a los otros sin

ningún rasgo de discriminación. Presidía de manera lejana e invisible —como *deus ex machina*— la dueña de casa: Isabel Lombardo Toledano, mexicana vestida de oscuro que nos fascinaba por su acento, expresado en voz baja, dulce, y la atención que prestaba a lo que decíamos, como si nosotros los desconocidos fuéramos también de algún modo "importantes". Tomábamos ese café o ese té ritual acompañados de algún dulce en el comedor ovalado —habitación de esquina— en donde lucían unos raros objetos mexicanos y la vajilla de reluciente plata. Presididos desde las paredes —¡oh suprema satisfacción para el esteta en agraz que yo era!— por un espléndido cuadro de Pedro Figari todo en tonos pastel, y un precioso óleo de Diego Rivera que representaba a un niño con flequillo vestido de marinero escribiendo aplicadamente en su cuadernito.

Eran memorables aquellas veladas. Se aparecía uno como a las tres o cuatro de la tarde —yo siempre el más puntual—, y había que llegar así temprano si se quería tener derecho a la sesión "juvenil" especial que don Pedro nos dedicaba a las visitas y a sus propias hijas cuando ya estuvieron en edad de frecuentar la tertulia. Más tarde, "caían los célebres" para la hora del té, y ya la reunión se ponía un tanto más mundana y chismosa. A mí, en particular, me gustaba más la primera parte íntima porque en ella, a veces, don Pedro nos leía con su voz pausada algún texto famoso que paladeaba con deleite: por ejemplo, algún diálogo de Platón (puesto que él mismo sostenía que había que ir pronto y directamente a las fuentes sin pasar por demasiados intermediarios). El problema debía de consistir para él —pienso yo ahora— en encontrar grandes pensadores que fueran, al mismo tiempo, accesibles para mentes jóvenes no acabadas aún de formar. Recuerdo que, precisamente, así les perdí el miedo no sólo a Platón sino más modernamente a Bergson, a Unamuno, a Ortega y Gasset, éste último de gran influencia en mí en el sentido de hacerme valorar para siempre la claridad, la inteligencia, la imaginación.

* Fragmento de *El tiempo joven*, libro de memorias en que trabaja actualmente el autor.

Me jacto de haber sido siempre en esas reuniones un buen preguntón, yo diría casi que un preguntón ideal. Y si preguntaba yo tanto —en mi mayéutica improvisada— no era tanto por aclarar un punto (que a veces ya comprendía) sino por el placer de obligar a mi sabio interlocutor del momento —fuera quien fuera— a profundizar sus propias ideas, a ser más explícito aún sobre algún punto complejo. En ocasiones debo de reconocer que me salió el tiro por la culata, sobre todo cuando quien respondía era un hombre brillante —pero pronto de genio— tal como ocurría con Amado Alonso, el filólogo español. Un día que yo inquirí, tímidamente, qué era un *recitativo*, casi me fulminó. Tenía razón: si el término estaba en el diccionario no valía la pena perder el tiempo en contestar a una pregunta vana.

Por el contrario, Ángel Battistessa, historiador de la literatura francesa, era un gran tímido. Yo le había seguido unos cursos en el Colegio Libre de Estudios Superiores: uno sobre Paul Claudel —del cual había traducido muchos poemas—

y otro sobre Lenormand, un autor teatral de quien ahora —tal vez injustamente— se oye muy poco hablar. Battistessa era ya entonces un hombre frágil, siempre vestido de oscuro, con unas manos febriles con las que parecía amasar una perpetua dificultad de ser. Llevaba un pelo relativamente largo para la época, del cual se le estaba cayendo siempre un eterno mechón sobre la frente amplia. Su voz, delicada y tenue, correspondía muy bien a su propia presencia en el mundo, que siempre parecía estar pidiendo permiso o perdón por atreverse a existir.

Borges —nuestro favorito— era, sin embargo, al que menos veíamos, ya que sus visitas resultaban más espaciadas y, sobre todo, siempre imprevisibles. He escrito “nuestro” pensando en los que nos sentíamos poetas en ciernes; entonces —entre historiadores y filólogos— el único literato puro era, precisamente, al que más admirábamos. Tenía apenas treinta y tantos años y, con razón, se lo consideraba únicamente poeta, puesto que el Borges cuentista no había aún na-

cido. Era el tiempo en que en los banquetes literarios que se estilaban, alguien —a menudo Norah Lange— leía los espirituales discursos del escritor, ya que él mismo no se atrevía a pronunciarlos.

Modesto, en general callado, sólo de cuando en cuando se formaba en sus labios la famosa pregunta “interrogativa negativa” que venía a continuación de una frase ingeniosa: “¿no...?”, ese no inútil, que fue siempre su marca de fábrica. Una suerte de fórmula de buena educación como para amenguar cualquier afirmación que pareciera demasiado perentoria. En las llegadas y las despedidas darle la mano a Borges —esa mano fría y blanda que nos presentaba apenas— constituía siempre para mí una empresa turbadora a la par que un timbre de gloria: esa mano había escrito ya *Cuaderno San Martín* y *Luna de enfrente*. El personaje borroso que se perdía en la calle vería sin duda poco, pero para él no había llegado todavía el tiempo de la fama universal ni el de los voluntarios lazarillos...

SEÑALAR A LANDOLFI O LANDOLFI Y SU MONO

ALFONSO D' AQUINO

AUN DENTRO DE UNA TRADICIÓN LITERARIA como la italiana, en la que el arte sólo en la singularidad se revela, la escritura instintiva de Tommaso Landolfi aparece como un caso raro. Ya en los años 30 su escritura resultaba “anómala y atípica” dentro de un panorama claramente consciente de su propia riqueza literaria. Pues Italia veneró desde la Edad Media a los clásicos latinos; y Dante —según Attilio Momigliano— no vio en ellos sólo un ejemplo, “sino que supo continuar, recuperar y purificar tanto el culto por Roma como el íntimo culto a la poesía en la figura de Virgilio”. A partir de él, “la nueva literatura nace con un carácter de interioridad, como el signo de una revolución espiritual que no se pudo anular”. Más adelante, Antonio De Sanctis —cuya obra crítica es el mayor fruto del romanticismo italiano, al decir de nuestro crítico— escribió una *Storia della letteratura italiana* que es en realidad una historia de Italia a través de su

literatura. Sus escritores parecen haber hecho suyos el carácter universal y “la gloria irrevocable” de sus antepasados imperiales. Da la impresión de ser una literatura construida como se construye una ciudad: algo tiene de arquitectónico, de monumental, se abre en grandes espacios o se *moldea* hacia dentro, llena de recovecos y recintos secretos... De modo que esta literatura, que a partir de Petrarca “recupera la posesión del mundo” por las letras, acabó creando un mundo de puras palabras, en el que el prestigio de la escritura y del nombre, es decir, el resultado de la templanza artística, son factores primordiales. Y en este sentido, Landolfi, en contradicción con lo que decíamos al principio, resulta un caso típico.

Poseedor de una vasta cultura literaria, que trascendió sin duda el suelo italiano, y de una perfección estilística fuera de lo común, Landolfi en su caso singular no dejó de incorporar y de

cultivar en su obra junto a su perfección formal, una serie de valores negativos —instintos, miedos, fantasías malsanas— que no sólo poblaron sus páginas de seres grotescos, sino que acabaron descomponiendo las formas literarias que los contienen. Sí, el arte puede configurar las emociones, pero Landolfi prefirió disfrazar su pasión con bellas letras, hasta donde le fue posible, hasta el límite de lo expresable, y deliberadamente. Más allá de las posibilidades del artificio, en las que se complacía, sus palabras se deshacen y de su cambiante materia emerge un sentido, también múltiple e indómito. Su escritura, aun siendo tributaria de un lenguaje literario consagrado, se aleja de la función social común de toda literatura, y sometida al impulso que la rige prefiere ser la expresión de su propia singularidad sin coincidencia entre el juicio social y la creación personal. No obstante, como dijera Carlo Bo en repetidas ocasiones: “Landolfi

fue el primer escritor desde D'Annunzio que pudo hacer con la pluma lo que quiso. Y lo que quiso hacer fue verter su pensamiento indeterminado, arcaico, crepuscular, dentro de elaboradísimos moldes literarios: el resultado es una obra de máxima tensión y de máximo equilibrio: tensión entre el inconsciente y los instintos del yo, esto es, los instintos de muerte, de forma; y equilibrio, en el sentido en el que los signos emocionales e imitativos del hombre primitivo le permiten elaborar un sistema de alta retórica, "una prosa de arte", en la que las palabras lejos de ser simples signos lingüísticos son signos psicológicos. De modo que cuando decimos que Landolfi escribe en un lenguaje arcaizante, tenemos que reconocer que no sólo su lenguaje es arcaico, sino también la experiencia que transmite. Sin olvidar, obviamente, aquello que Breton llama "la vida afectiva de las palabras", es decir su propio impulso, su voluntad de configuración.

La combinación exacta, el cálculo cerebral sobre la informe materia de las tendencias instintivas, la elegante indiferencia que se resuelve en armonía estilística, todo ello ingeniosamente jugado, "con seguridad y rapidez" —como anotaba Gatto en 1938— marca la escritura de Landolfi con el signo de la artificialidad y la hiperconciencia literaria, que en conjunción con sus temas sospechosos, nos da la imagen de una mente tortuosamente perversa, característica del decadentismo. He aquí otro rasgo imperial heredado por nuestro autor. Nos sentimos tentados a decir que su gesto es semejante al de sus antepasados latinos con respecto a los juegos, y así como aquellos reclamaban "lo innumerable, lo extraño y lo portentoso", en la obra de Landolfi parece manifestarse condensando todo esto, algo que podríamos llamar el reclamo de Roma, entendida ésta en su sentido etimológico de "poder de la carne", —limitado en su caso por las neurosis del siglo, pero transferido al plano de la literatura por aquello que Plinio el joven llamaría "el angustioso placer del espectáculo". Y en este punto es preciso señalar la abundancia de animales en las páginas de Landolfi; lo cual sin duda no resulta extraño en la literatura italiana, en la que nunca falta la ambientación natural, sin embargo, en Landolfi, estos seres y sus grotescas metamorfosis tienen un carácter por completo

irreal, pareciera que se trata de animales de otro mundo, y en realidad lo son, soldados en el ruedo de la página y acosados con todos los recursos de la razón y la retórica. Así por ejemplo, Tombo, el chango del cuento titulado *Las dos solteras* (1946), uno de los textos más significativos del primer periodo narrativo de Landolfi. Tombo, quien es "el verdadero protagonista, así como el héroe de este cuento" es un travieso simio que vive con dos ancianas solteras que lo llaman "hermano" y lo tratan como "al hombre de la casa". En realidad, hace muchos años el verdadero hermano de ellas lo trajo de uno de sus viajes y allí lo dejó. Pues bien, por las noches Tombo se escapa de la casa sin ser visto, se introduce sigilosamente en la iglesia de la ciudad provinciana donde todo esto se desarrolla, se disfraza con la ropa del cura, y sube al altar a oficiar misa y con mímica grotesca y bendiciones asquerosas devora noche tras noche una hostia, hasta que finalmente es descubierto y luego juzgado por el pueblo frenético y por los curas perplejos, y por último sacrificado por sus viejas hermanas en expiación de todos los pecados. Simulacro y tentación llevados hasta el último extremo, donde Dios y el animal, como despliegue de los instintos, son lo mismo. Así pues, nuestro autor se ha complacido jugando nada menos que con el error y la insuficiencia, con la profanación y la irrisión, con la culpa, la locura y la muerte, y todo su posible interés por la tradición clásica y sus formas se transforma en blasfema parodia en honor de las bellas letras. De manera complementaria a este párrafo encontramos en los *Cuadros de historia de las costumbres romanas* del historiador Ludwig Friedländer las siguientes citas referentes a los juegos romanos: "Parece que los domadores de la antigüedad ponían especial empeño en amaestrar a los animales para que hiciesen precisamente aquellas cosas más contrarias a su naturaleza." O bien: "Podemos decir que apenas habría ningún tormento o tipo de muerte espantosa conocidos por la historia o la literatura cuya reproducción en carne viva no se llevase al anfiteatro para solaz y entretenimiento del pueblo de Roma."

En estos ejemplos, que en realidad forman parte de todo un sistema de fantasías tan sólo aparentemente dislocado por el tiempo, el animal ha representado, tanto

en carne propia como en imagen, las propias tendencias humanas, sus estratos profundos. Obviamente es un símbolo vivo, como lo es también el juego, y lo que resulta particularmente notable en Landolfi es su afán de integrar estos contenidos psíquicos a la literatura. Claro que todo esto tiene raíces surrealistas, pero ni la persecución narrativa de las imágenes, ni la elaboración formal, de algún modo matemática, de los relatos y novelas de Landolfi son productos típicos del surrealismo. De tal modo que los críticos italianos llegaron a hablar de un "surrealismo landolfiano". Por nuestra parte, remitiéndonos a la simbología animal, tal como se conoce en diversas tradiciones del mundo, hemos rastreado a modo de ejercicio, la imagen del mono, del simio, a fin de amplificar un poco nuestra visión del sacrilego Tombo, como para ubicar mejor a nuestro autor. Limitemos los ejemplos. "El mono —leemos en un útil diccionario de símbolos— es bien conocido por su agilidad, su don de imitación y sus bufonadas. Hay un aspecto desconcertante en la naturaleza del simio, que es el de la conciencia disipada (...) De hecho, en la simbólica tibetana representa la conciencia: pues ésta aplicada al mundo sensible salta de un objeto a otro, como el mono de rama en rama (...) Entre los egipcios, en la figura del dios Thot es el patrón de los sabios y de los letrados; es el escriba divino, que anota la palabra de Ptah, el dios creador (...) El mono chino, como tantos otros, es en realidad un sabio iniciado, que esconde su verdadera naturaleza bajo esta apariencia bufona (...) Entre los aztecas se consideraba que los nacidos bajo el signo del mono eran expertos en las artes, cantores, oradores, escritores, escultores (...) y entre los mayas aparece representado como gemelo del dios de la muerte, y significa el cielo nocturno y todo lo que es sacrificado al alba para el retorno del sol (...) La actitud del mono en el arte de Extremo Oriente es a menudo la de la sabiduría y el desprendimiento, quizás por escarnio frente a la falsa sabiduría de los hombres." Sólo en la iconografía cristiana y sintomáticamente en la interpretación psicoanalítica de los sueños se pone mayor énfasis en resaltar sus aspectos más viles; así para los cristianos "es a menudo la imagen del hombre degradado por sus vicios y en particular por la lujuria y la malicia",

en tanto que para los seguidores del doctor Freud representa "una imagen de indecencia, lubricidad, agitación, insolencia y vanidad".

Pero volvamos a Landolfi, ahora reconocido como un escritor de los institutos. En un libro de carácter autobiográfico como *La bière du pecheur* es patente que la manifestación de sus impulsos a través de las palabras se lleva a cabo en un plano que no sólo nos revela la personalidad de Landolfi, sus mentiras o su angustia, sino también el contagio de su mal al acto de la escritura y al producto literario subsecuente. *La bière* representa una distensión, una vez alcanzado el máximo refinamiento, una liberación de las formas, provocada extrañamente por la enfermedad y la pasión del autor. Así que la aparente falta de equilibrio de un libro como éste bien pudo haber sido deliberada o determinada por su propio asunto. El hecho es que la expresión se contagia y a su vez transmite el desorden funcional a las diversas partes del libro. De manera que de una enfermedad imaginaria se desarrolla una escritura y un libro fantasmas. Podría decirse que a semejanza de aquellas enfermedades donde una causa psíquica provoca un desorden a nivel orgánico (como la histeria), así en el caso de Landolfi, y considerando la página como zona histerógena, el desorden viene dado a nivel artístico, o simplemente literario, textual. Aquí la expresión ver-

bal del mal no parece desembocar en la curación, sino por el contrario representa una amenaza al acto creativo. Y no obstante, si la medicina puede llegar a ser un arte, ¿por qué la enfermedad no podría también llegar a serlo? No se trata, sin embargo, de que Landolfi y con él su escritura se refugien en la enfermedad, sino más bien, como hemos dicho, que a través de ella se revelan. La escritura es expresión y parte del mal. La expresión es crispación. Los símbolos se han convertido en síntomas y la tensión entre el inconsciente y las formas literarias creadas por el yo parece ceder. Así *La bière* con todos sus deslices hacia la ficción y hacia la realidad nos parece un libro escrito en lo que Starobinski, poéticamente, ha llamado "la lengua de las enfermedades".

Por otra parte, el contexto hagiográfico en el que se desarrolla este libro, nos permite citar, sin abuso de autoridad, a san Agustín, cuando dice en sus *Confesiones*: "Atiende a tu intuición creadora y haz lo que quieras". Siguiendo este consejo parece estar escrita *La bière du pecheur* e incluso podría definir el modelo de vida de Landolfi, quien prefirió jugar y escribir a hacer. Y si clama o no sinceramente por ayuda divina, eso no lo sé, pero lo que es indudable es que en todo caso no intentó mostrar ninguna veracidad ni ante Dios ni ante los hombres. Es notoria esta ausencia de personas en sus obras. Las palabras te-

nían para él algo más seductor que la gente o los hechos, pues a su modo las palabras hacían los hechos, creaban otros seres hasta cierto grado autónomos, y también porque las palabras le permitían seguir jugando, con ellas mismas y en general con la literatura; por eso cultivó el plagio como cultivó todos los géneros literarios, e incluso los mezcló, en un afán de incorporar el juego a la creación. Y si bien Landolfi definía el juego como "una voluntad de poder", toda su obra aparece determinada más bien por algo que podríamos llamar una voluntad de juego, y naturalmente de juego poético. Un aspecto representa al otro, y así, en este mundo de fantasías del cual aun la realidad parece formar parte, tal vez sólo la escritura, el estilo, "como parte de la historia personal", puedan revelarnos de algún modo "la imagen auténtica" del autor, de modo que diríamos: ése es el Landolfi vivo, no el de carne y hueso, sino el de tinta y papel.

A este fin, quisiéramos citar el epitafio (o epigrama) escrito por Landolfi para sí mismo y que se encuentra al inicio del segundo volumen de sus textos autobiográficos. Dice así:

Tommaso,
que soportó desde la cuna
la dura carga de una vida ociosa
cansado, dice, de no hacer cosa alguna,
un día se mató por cualquier cosa.

CARTA DE MADRID

UNA POSGUERRA MÁS

BLAS MATAMORO

ESTA MAÑANA ME HE CORTADO AL AFEITARME. En el rito cotidiano que permite, ante el espejo, recordar la identidad personal después del sueño (¿soy el mismo que se durmió anoche?), quitándome la media máscara blanca de espuma, apareció un punto de fresco bermellón que se fue extendiendo como una frontera provisoria por mi cuello. No tengo servicio en casa y, si se me mancha la camisa, es un engorro fregarla para evitar ese recuerdo de oro viejo que deja la sangre seca sobre el paño.

Pasé un dedo sobre el guión sangriento

y, sin pensarlo, lo llevé a la boca. La sangre tenía un gusto arcaico, idéntico al de la primera vez que probé su sabor. Creo recordar que fue en mi niñez, cuando se me cayó un diente flojo, de esos provisionales que luego se reponen con otros, definitivos, a esa edad en que la vida promete tantas cosas definitivas. Los olores y sabores del cuerpo se alteran con los años, pero el de la sangre se obstina como si fuera eterno. Un poco de sangre es escandaloso en una mañana como todas. Esta podría ser una definición de la paz. Muy lejos, embadurnando

el desierto, trozos de cadáveres, piltrafas y carroñas marcaban el fin de la guerra. Otra definición: la guerra es una catarata de sangre sin escándalo.

Saboreaba mi duelo infantil, la primera noción de haber perdido una parte de mi cuerpo en el diente chico ensangrentado que, puesto bajo la almohada, se convertía, durante la noche, en un regalo imprevisto. Empezaba a aprender a morir, a dejar restos anónimos en esta tierra entrañable, provisoria, ajena.

No siempre era tranquila una pérdida como aquella. A veces la rodeaba

insidiosos dolor de encías. No valían los analgésicos corrientes. Había que esperar la llegada de mi padre, que tenía fórmulas de taumaturgo para las neuralgias bucales. Me hacía inclinar la cabeza del lado dolido y me daba un pequeño buche de coñac. Me tocaba la frente y, mientras el coñac se iba entibando en mi boca, el dolor se desvanecía en el olvido. Yo empezaba a aprender el goce, que suele consistir en abandono y amnesia, en una pacotilla de eternidad, como el resabio de la sangre a lo largo del tiempo. Mi madre me recomendaba echar el alcohol, mientras mi padre me guiñaba un ojo y me incitaba a una modesta embriaguez.

¿Por qué recuerdo a mi padre, ya tan lejano de toda guerra y toda paz, en esta mezcla de sangre y espuma de afeitado, tan escasa de heroísmo guerrero, tras varias semanas de ansiedad informativa en torno al Golfo Pérsico? Una noche de verano, mientras los vecinos tomábamos el fresco en la puerta de casa, mi padre habló de la posguerra. Eran los años finales en la década del cuarenta. La Guerra, única y también final, había terminado hacía poco, lejos de Buenos Aires, una ciudad exenta de guerras. La contaban los inmigrantes, entre ellos un muchacho español al que una bomba le había arrancado el balón de la habitación donde dormía, de niño, con su madre. Cada vez que pensaba en sus cuentos del Madrid bombardeado, yo solía imaginar o contemplar los balcones, sólidos, invulnerables, de mi ciudad.

La Posguerra también tenía mayúsculas. Estaban las Naciones Unidas, donde los civiles discutían y negociaban con las manos inermes.

Pero había imágenes que hacían tambalear la convicción de mi padre en la abatida noche de verano. Las barras de chocolate que mi madre molía en las tardes del invierno venían envueltas en una marquilla con la figura de un soldado vestido de verde, empuñando un fusil entusiasta, junto al rojo estallido de un obús. Una leyenda explicaba que, comiendo aquel chocolate, los soldados aliados habían ganado la guerra ¿Para qué tomábamos aquel alimento de guerreros?

Sobre una página de diario con letras que aún no podía descifrar, una figura larga y oscura, un hombre flaco, semienvuelto por una sábana blanca y acompañada de una cabra, evocaba las películas inglesas sobre la conquista de la

India. En ellas siempre había unos indios enjutos y ensabanados, viendo pasar con indiferencia o perplejidad a la gallarda caballería británica. Me dijeron que ese personaje cetrino era el Mahatma Gandhi, al que acababan de matar. Era un hombre que andaba por el mundo con una sábana, una cabra y unos anteojitos mínimos ¿Por qué le dieron con un arma al indio indefenso?

Mi herida se ha calmado, en medio de un espejo donde se agolpan las viñetas del tiempo perdido. Menos mal, no tendré que fregar mi camisa. Bajo la blancura de la espuma, aparece mi cara de ayer. Estamos en paz, nuevamente en paz, en otra posguerra que, lo siento, viejo, no es la tuya, pero que necesito escribir de nuevo con mayúscula: Posguerra, Paz. Vuelvo a precisar de la taumaturgia, esta vez en forma de letra, como aquel buche de coñac que llevaba a la embriaguez, la cesación del dolor, el olvido.

La mañana es fresca y el *after shave* se evapora rápido en el sutil aire madrileño. Sí, reconozco el tópico: en todos los folletos de turismo el aire de Madrid es sutil, mata a un hombre y no apaga un candil, etc. Como una "bomba inteligente".

En la esquina, aún cerrado por lo precoz de la hora, está el Museo Municipal, con su portalón de contorsiones barrocas. Recuerdo aquí una exposición sobre la guerra civil. Debí ser en 1986, cuando el cincuentenario del golpe de Estado contra la República. En las vitrinas, memorias inocuas de aquellos años ya, también, inofensivos: dinero fuera de uso, propagandas de productos ahora inexistentes, fotos de tonadilleros muertos, condecoraciones y birretes que sólo valían como *atrezzo* carnavalesco. Lo que logra sobrevivir al tiempo sirve para una fiesta conmemorativa. Un altavoz pasaba las canciones de entonces, habitadas por la Lirio, Lola Puñales, la Dolores, tan honesta y difamada, Maricruz la de Triana, la chica del diecisiete de la plazuela de Tribulete, con sus *toilettes* y sus *aigrettes* fuera de circulación.

Los visitantes se miraban, sonriendo con mesura, y pronunciaban el mágico ¿recuerdas? De pronto, se apagaron las luces y se proyectó un video. Aviones, bombas, casas despanzurradas. El altavoz transmitía el sonido de una sirena antiaérea. Las sonrisas caen, nadie comenta nada, los rostros se paralizan como si las cargas explosivas estuvieran

estallando de nuevo, a pocos pasos. Nadie pronuncia el hechizado ¿recuerdas? Esto no es un recuerdo, esto es, de nuevo, la vida amenazada por la muerte. En mi memoria se desmorona un balcón madrileño, el de aquel muchacho que evocaba la guerra ante mi infancia incrédula de argentino sin batallas que contar.

Herida cicatrizada, camisa a salvo. Tomo notas para dar una clase sobre el romanticismo americano. Vuelvo al inevitable Sarmiento. *Facundo* está escrito para inventar un país que no conoce, que ni siquiera existe y que él decide, tras la muralla andina, bautizar como un Hacedor, un *poietés*. Menuda pretensión de un gran escritor.

Sarmiento ve a la incierta Argentina de 1845 como una dispersión de núcleos humanos separados por lonjas de desierto. Esto hace que unos vivan en el siglo XIX mientras otros permanecen en el XII.

La historia se deshilacha entre conjuntos de gentes que comparten la misma edad, pero no la misma época. Son coetáneos, pero no contemporáneos, un fenómeno al que nos habituaron a pensar Ortega y Octavio Paz. Hemos avanzado inmensamente en el mundo de las comunicaciones desde los polvorientos años de Sarmiento, pero todavía estamos en la prehistoria, si por Historia entendemos un solo cauce epocal, compartido por todos los hombres. Hemos visto por la televisión del siglo XX unas proclamas a la guerra santa islámica, propias del siglo VI, y unas declaraciones de fe calvinista en la providencia histórica que evocan a los caudillos del siglo XVII. El ejército más moderno de nuestro tiempo (¿nuestro?) ha desembarcado en un país donde es delictuoso, para las mujeres, conducir automóviles. Mientras caen los *scuds*, miles de frentes caen asimismo sobre alfombras de oraciones y dan contra muros de lamentación, invocando el favor de un mismo y único Dios para una distinta parcialidad militar. Es difícil imaginar que los sobrevivientes puedan sentirse en torno a una mesa, a compartir un solo tiempo de negociaciones pacíficas.

Revolviendo libros en busca de *Facundo* me encuentro con los gruesos tomos de Treitschke sobre la historia de Alemania. Empiezan con la paz de Westfalia, cuando los hombres de Europa, hartos de matarse por ese mismo Dios que todos acaban de invocar en el Pérsico, deciden pactar la Posguerra. No

habrá más guerras de religión, cada pueblo tendrá la de su príncipe y los vecinos respetarán la creencia del otro.

Puede pensarse que estamos ensayando, malamente, aquella Posguerra, con recaídas constantes como las de mi padre en un lejano verano porteño. No hemos avanzado gran cosa, salvo en tecnología guerrera. Los ejércitos del barroco son batallones infantiles en comparación con las huestes del general Schwarzkopf. Todo sigue igual, aunque tal vez, lentamente, la lógica de la paz vaya sustituyendo a la lógica de la guerra. No los hechos de la paz, sino una mentalidad relativamente moderna y tardía, que concibe la paz como natural a la vida en sociedad.

Durante toda la historia, acaso hasta esa paz de Westfalia, a mediados del siglo XVII, los hombres concibieron la guerra como el estado normal de la vida en común. La guerra se hacía siempre, permanentemente, salvo cuando, por razones atmosféricas o rituales, se declaraban las treguas de Dios o los cuarteles de invierno. Después, hace apenas trescientos años, se esboza la idea de que las cosas son al revés, que el derecho funda la convivencia y no es la mera legitimación de un dominio de hecho. Que hay una ley por encima de las leyes y que todos nos sometemos a ella. Serán necesarios algunos siglos más para que esta fantasía humanitaria se transforme en mecanismo cotidiano. Sólo entonces existirá la Historia. O no la alcanzaremos nunca. Pero es sabido que los hombres somos animales locuaces y que, a fuerza de machacar palabras, encasillamos la vida. En este caso, se trata de encasillar los mecanismos de la muerte, las exquisitas técnicas de masacre que hoy exhibe la civilización.

Antes de ir a la clase, paso por la peluquería de don Lorenzo. Funciona en un caserón "a la malicia", con un solo piso, de esos que en el Seiscientos servían para evitar la servidumbre de hospedaje: el alojamiento de oficiales cuando una tropa se asentaba en la ciudad. Tal vez rozaron estos muros de la esquina Palma - San Andrés, en alguna excursión entonces suburbial. Quevedo o Villamediana.

Pido al peluquero que no me afeite. No sea cosa de que se reabra la herida de guerra, digo de paz. El barbero me informa que estoy sentado en el sillón de Marcial. De nuevo, un nombre guerrero, o mejor, de poeta satírico. Me

cuenta que allí solía atenderse Marcial Lalande, un famoso torero de los años treinta y cuarenta, cuando venía de visita familiar al barrio. Un hombre que se ganaba la vida matando en un acto ritual y estético.

¿Y la guerra civil? Para don Lorenzo se reduce a unos escuetos recuerdos: las lámparas de cobre modernista fueron requisadas para hacer cápsulas de bala. Me muestra una foto donde se prueba el antiguo y desaparecido esplendor del salón. También hay algún momento placentero: en el vecino teatro Barceló había una bodega clandestina, seguramente ignorada por Hemingway, que entonces hacía de camillero y cronista en el ejército republicano. Por pocos centavos, en la penumbra del vestíbulo, se podía beber un pasable Valdepeñas. Durante los bombardeos, se refugiaban en el piso bajo de la casa y mataban el tiempo cantando, de memoria, unas romanzas de zarzuela que evocaban la paz. No se habla del Pérsico. El barbero vive su propia posguerra y no quiere saber nada de más bombardeos. Para él, Saddam Hussein debe ser un moro, de esos que resultaron vencidos, definitivamente, en Alhucemas, en los años veinte. Creo que Gabriel Miró vinculaba, en una página —primorosa hasta la extenuación, como suelen ser las suyas— los peluqueros con la muerte. En efecto, los pelos y las uñas nos crecen aún en el sepulcro, es lo más vital que tenemos. Por eso, seguramente, las culturas de distintas épocas y lugares han desarrollado toda una estrategia para cuidar pelos y uñas.

MAPPLETHORPE

Hace unos años, la galería Fernando Viñe ofreció una muestra "caliente" del fotógrafo norteamericano Robert Mapplethorpe. Pasado el tiempo, la muerte y el escándalo de la censura han popularizado equivocadamente al artista. En estas semanas, tenemos un Mapplethorpe tranquilo y sin aristas en la galería Alexander. Hay desnudos, vistos de cerca y de lejos, con genitales evidentes, pero esto ya pertenece al folclore de la publicidad.

La exposición tiene dos secciones, retratos y cuerpos. De algún modo, las dos mitades de este fotógrafo y las dos mitades de la fotografía misma. Los retratos son una biografía sintética, como

reducida a ese complejísimo momento de la rememoración proustiana, cuando toda la historia cabe en un bizcocho remojado en té o en una baldosa floja. Nada más personalizado que un retrato: es la historia intrasferrible, única, irrepetible, de cada quien.

Pero la fotografía también permite hacer lo opuesto: captar un cuerpo a la distancia de su reconocimiento normal o a distancias y acuidades visuales que el ojo humano es incapaz de abordar. Entonces, el cuerpo se torna abstracto, todo lo contrario de una biografía: un fragmento anónimo, a menudo indecifrabable, de cosmos. Un pezón es una isla en el océano, un oasis en el desierto, una tropa vagando por la meseta. Una axila es un animal extraterrestre, el ángulo de un bosque, una calle porticada. Un ombligo es un molusco gigantesco en una playa tropical, una joya prehistórica, el signo de una ideografía cuyo código hemos perdido. Y en esos abismos de la cercanía nos extraviados por espirales deliciosas y vertiginosas (la rima es voluntaria, querido lector), porque eso que no sabemos qué es, justamente *eso* somos nosotros.

EL LISSITZKI

Exhaustiva exposición Lissitzki en la Caixa de Barcelona. Desde esbozos juveniles, folclorizantes, donde aparecen los violinistas voladores de los cuentos populares rusos, los que hoy asociamos a Chagall, hasta los irrealizados proyectos arquitectónicos, pasando por su obra de dibujante, ilustrador, organizador de paradas bolcheviques, etc.

Haroldo de Campos devora la exposición con ojos brillantes de gula infantil. Luego comenta que resulta patético ver cómo un comunista convencido, que quiere poner su arte revolucionario al servicio del proceso revolucionario, es marginado por la burocracia de la revolución y sustituido por unos funcionarios del arte que aproximan a Stalin y Mussolini. Lo mismo ocurre con los famosos suicidas de la lírica rusa: Esenin, Blok, Maiacovski, al cual ha traducido Campos.

Divago por el otro gran ejemplo: la revolución francesa. Parece que las revoluciones, precedidas por el apoyo de los pensadores y artistas de avanzada, generan una cultura académica. Son doctrinales, totalizadoras, no admiten la di-

versidad, porque induce al error y estropea el modelo de "vida buena". Y proponen paradigmas, que es lo propio de las academias.

El gran arte francés se dará por oposición, no por apoyo. Stendhal hará la novela de oposición a la restauración borbónica. Balzac será el opositor reaccionario a la monarquía de julio. Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé excavarán una gruta para apartarse de la sociedad del segundo imperio. Y habrá poetas malditos y salón de rechazados. Pero el control de los Estados revolucionarios, su paranoica imposibilidad de aceptar el hueco y la indeterminación en la vida del otro, acaban con el otro mismo. Y así es difícil que el arte resulte productivo.

No obstante sus peloteras con la burocracia stalinista, Lissitzki, artista revolucionario, ha triunfado en nuestra rechoncha sociedad consumista. Al salir de la Caixa me compro unos calzoncillos que ostentan un estampado sobre diseños lissitzkianos. Mira, Haroldo, cómo la historia acaba dando siempre la razón al arte, siendo que el arte se hace por-que, justamente, critica a la historia.

LUCHO GATICA

Otro que vuelve, con imperturbable acento chileno, a recordarnos los boleros del sesenta. Hay un *revival* del bolero y, en general, de los "bailes de salón" en el Madrid de estos tiempos. Ciertos locales, como *Vatén* y *Chatanooga*, se especializan en estos encuentros corporales donde, al son de un ritmo constante, nos rozamos durante un minuto y medio con alguien que desconocemos y queremos reconocer. Se oponen estos bailes al sacudón aislado y masivo de la discoteca. Por eso, para restañar el olvido del "baile agarrado", se han abierto academias que lo enseñan.

No abundaré en consideraciones sobre el bolero ante los lectores mexicanos. Simplemente, apunto un buen tema de estudio: leer, en paralelo, los mundos amorosos del bolero y el tango. De algún modo, nos traen dos tradiciones poéticas importantes, en tamaño reducido y, a menudo, trivializadas (sólo a menudo): el modernismo y el romanticismo. El tango es modernista, canta al amor maldito porque ha tomado cuerpo, a la mujer fatal de los decadentes, que lleva al hombre al vicio, la abulia y la esterilidad. El bolero, en cambio, es

la enésima visita a la noche romántica, donde el amor es fantasmal, lejano, infinito y eterno. Se besan las almas y se tocan las palabras, en un más allá de la materia tangible. En el tango, normalmente, se queja un varón. En el bolero, con frecuencia, la mujer toma la palabra, aunque sea con el tono andrógino de Elvira Ríos o Chavela Vargas. No es casual que figuren entre sus clásicos obras de María Gréber y Consuelo Velázquez.

La obligación de decirlo todo en pocos versos otorga a estas canciones estróficas un don de síntesis que es una virtud de la buena poesía. Canta Lucho: "Reloj, detén tu camino/ haz esta noche perpetua/ para que nunca se aparte de mí/ para que nunca amanezca". La eternidad de la noche amorosa, la postergación del alba, el amor que vence a la historia, son tópicos del wagneriano *Tristán*, sólo que el maestro de Bayreuth le llevaron cinco horas de embrollados cromatismos.

TONADILLAS

Otro *revival* español de estos últimos años: la tonadilla. De algún modo, sintetiza al tango y al bolero. Tiene del primero su carácter escénico, de monodrama de bolsillo y, del segundo, la importancia protagonista de la mujer. Una mujer que toma la iniciativa erótica, interpela y aún apesilla al varón, en una retahíla de amores prohibidos, oscuros o desgraciados, que se convierten en la dicha de ser cantados en público. Todo, muy meridional.

La tonadilla, que venía del barroco y pasó por la España viciocilla y liberal de principios de siglo, atravesó la gazoñería franquista con cierto tufo de maldición. Entre cantares patrióticos y paisajismos inocuos, las tonadilleras mantuvieron encendido el fuego negro del pecado, el placer de confesarse pecador a los gritos pelados, en la plazuela.

Ahora, en esta España del hedonismo consumista y la más desparpajada libertad de expresión, la orla truculenta de la tonadilla tiene un deje pintoresco. Se admira con una sonrisa el esfuerzo de aquel personaje tonadillesco que, por ejemplo, iba de bar en bar y de puerto en puerto levantando las mangas a las camisas de los marineros para ver si llevaban el tatuaje de aquel memorable fugitivo del que sólo sabemos que era "rubio como la cerveza".

El éxito de películas como *Las cosas*

del querer de Jaime Chávarri o *Yo soy esa* de Luis Sanz apunta a tal encuentro entre una memoria de escasez y prohibición y una actualidad de abundancia y relajación. Por eso, el resultado es *triqué*: la evocación de la posguerra que esos films nos ofrecen, idealizan un mundo sórdido y cruzado de penurias, volviéndolo lujoso, elegante y vistoso. Bueno, finalmente, el arte sirve para inventarnos un pasado y en esa invención reside nuestra condición histórica. Aunque fuimos pobres, tristes y canijos, éramos, en definitiva, hermosos, brillantes y desmandados.

CARISMAS

¿Con quién se casará el príncipe Felipe de Asturias? ¿Con la elegante aunque plebeya señorita Isabel Sartorius o con la noble Tatiana de Lichtenstein? ¿Cómo, cultísimo lector de *Vuelta*, no lo sabe usted? ¿Acaso no le preocupa averiguar en qué lugar de la humanidad crecerá el embrión de quien, alguna vez, podría ceñir la corona española?

En estas semanas, la mayor parte de la superficie satinada de las revistas locales vapulean a don Felipe, entre Isabel y Tatiana. Tanto es así, que los compradores pasan largos minutos vacilando entre *Hola*, *Diez minutos* o *Garbo*.

Bueno finalmente, la historia de don Felipe es la de tantos muchachos a lo largo de los siglos: chico ama a chica pero familia prefiere otra chica y la clave en el próximo número. Y así ocurre en la totalidad de las noticias que aportan, con aguerrida monotonía, las "revistas del corazón". Se trata de gente que se casa, se divorcia, tiene niños, envejece y muere como todos los demás.

Bien, pero estos personajes que hacen todo como cualquiera y, sin embargo, son radicalmente distintos a los otros, son lo que, a lo largo de esos mismos siglos, se ha conocido como "aristocracia". Ser igual y ser absolutamente diverso, ése es el trivial misterio de las aristocracias. Entonces: ¿es que, a pesar de que hemos profanizado y democratizado nuestra vida, seguimos creyendo en la existencia de tales gentes? ¿Por quién se decidirá nuestro gentil príncipe? ¿Podrá acaso decidirse? ¿No aparecerá una tercera mujer, equidistante de las otras dos, para completar el cuadrado mágico de la sucesión dinástica? La respuesta en otra vuelta.

ARMAS Y FUTUROS

Se ha muerto Gabriel Celaya, poeta de numerosas fórmulas en torno a las cuales se agruparon las medias palabras de una supuesta resistencia antifranquista en los años cincuenta y sesenta. La más afortunada, entonces, fue: "La poesía es un arma cargada de futuro". Leída con los códigos de entonces, podría significar que la poesía era un arma de lucha para alcanzar un futuro deseable. La lucha era por el socialismo y el arma estaba proporcionada por el Partido legitimado en las leyes de la historia para cumplir semejante tarea.

Pero la historia no es dóxica, sino *para* - dóxica y ha despojado de contexto al dicho de Celaya, puliéndolo

como pule la muerte a todo poeta, convirtiéndolo en canto rodado. La poesía, entonces, es un arma, cuya carga es el futuro. Tenemos una herramienta de guerra donde, dormido como un proyectil a punto de ser disparado, está el futuro, que es un instrumento dentro de otro.

Poder aferrar, ahora, el futuro, y hacerlo con un medio bélico, es lo que propuso el futurismo a principios de siglo: desdén por el presente en favor del porvenir, y el soldado como modelo de vida frente a la pasividad embrutecida del burgués filisteo. Treinta años después de los manifiestos futuristas, tenemos a Italia en guerra y a Marinetti como presidente de la Academia vigilada de cerca por el gobierno fascista. Con esto volvemos a un tema anterior, los mean-

dro del arte en las revoluciones. No olvidemos que el fascismo también se proclamó revolucionario y, más en el caso de Alemania que en el de Italia, tuvo un dogma estético oficial.

El lenguaje no es un arma, evidentemente, sino una interpelación que los hombres nos hacemos a nosotros mismos a su través, y viceversa. Si lo usamos como un arma, nos puede salir el tiro por la culata. O podemos emplearlo en el suicidio de Essenin, Blok y Maïakovski, los revolucionarios que se inmolaban en medio de la revolución. Más bien: descarguemos las palabras, a ver qué tienen dentro, no las cerremos como cápsulas de proyectil. Que su sonido, en cualquier caso, no sea el de un disparo.

FRESCOS: PINTURA Y TEATRO

JEAN - CLAUDE MASSON

El arte es el gran grito donde el genio hace resplandecer la desgracia de todos.

CAMUS, *El artista en prisión* (1952).

LOS PINTORES ESPAÑOLES EN PARÍS: DOS exposiciones se hacen eco, lejano, de la polimorfa fiebre de las corrientes artísticas al entrecruzarse los siglos XIX y XX. La primera, "Cincuenta años de pintura española (1880 - 1930)", ocupa los salones silenciosos y nostálgicos de la Casa de España, la segunda, una retrospectiva de Zuloaga (1870 - 1945), el escenario aparatoso y futurista, ya caduco, del Forum des Halles.

Comencemos por los buenos barrios: la Casa de España está a un paso de Saint - Pierre - de - Chaillot, una iglesia neorománica, helada y sombría, cuyos vitrales parecen aspilleras. Fuera de una pequeña torre fortificada, que recuerda las delicadezas guerreras de la arquitectura normanda, el conjunto resulta tan apabullante como los demonios de los años treinta: el estilo sólo tiene de románico el nombre, es agresivo, anguloso y pesado. Todo lo contrario de las creaciones de principios de siglo, de los arabescos del art nouveau, como el admirable Saint - Jean - l'Évangéliste, en la Place des Abbesses, terminado en 1904

por Anatole de Baudot, cuyo interior, esta vez neobizantino, parece tallado en la luz. Saint - Pierre - de - Chaillot es un atentado contra el espíritu. Saint - Jean de Montmartre, una parábola del pensamiento.

Por el contrario, nada es anguloso en los salones de la Casa de España. El Banco Hispanoamericano expone aquí sus colecciones de la escuela española, de una época donde se pensaba que todos los talentos debían medirse con la vara de París o al menos, transitar por la capital francesa. Los catalanes, en particular, se mostraron numerosos, petulantes y activos. Para la mayoría del público, la sombra de Picasso o Dalí los devoró con demasiada frecuencia, pero los apasionados por la pintura no se engañan: una obra de Santiago Rusiñol, aunque se trate de una reproducción, no pone en riesgo la honra de un departamento. Es el caso de *Camino en un parque*, instantes antes de la caída de la tarde, con los verdes profundos de sus arboledas y los troncos, matizados con el mismo color malva de las flores que flanquean el sendero. Estamos aquí, en este parque y este minuto indeciso, entre azul y buenas noches, vivirá en el ojo del espectador mientras duren los cuadros. (Otra obra maestra de Rusiñol, *La cons-*

trucción del Sacre - Coeur, forma parte de las últimas adquisiciones del Museo de Orsay, expuestas actualmente).

Familiar, mejor dicho, cómplice de Toulet y Erik Satie —lo que bastaría para esclarecer su carácter, risueño y a la vez, caprichoso y melancólico—, Rusiñol tuvo por amigo otro catalán de primera: Ramón Casas. Fue él quien, imitando al *Chair - Noir*, donde cantaba Aristide Bruant, creó el célebre cabaret barcelonés *Els - Quatre - Gats*, uno de los grandes centros del modernismo en España. Y es cierto que la modernidad se encuentra, toda ella, en sus obras, sintéticas e irónicas, por ejemplo, aquella donde Casas se representó en un tándem con Pere Romeu: un extracto de la atmósfera de 1900.

Les ahorro la declinación de los "ismos" que podrían atribuirse a estos cuadros de pintores de España influidos por movimientos que vieron la luz del día en Francia, particularmente la escuela de París, en la época del *Lapin - Agile*, el antiguo "Cabaret de los Asesinos". Sólo citaré ciertas obras que llamaron mi atención. En primer lugar, dos tableros de Josep Maria Sert, extraídos de la gigantesca obra *Las bodas de Camacho*, concebida para decorar el comedor del Waldorf Astoria de Nueva York, en pleno

crac bursátil... *La siesta* y *Castellers* (esa fiesta catalana donde los jóvenes trepan sobre sus espaldas hasta cinco pisos) sólo tienen de sonriente el título: los rostros provienen directamente de Goya. Por desgracia, el estilo convencional de Sert es, también, algo ampuloso.

En *La calle de la Noguera* de Gimeno, encontramos todo el vacío, rojo y blanco, de las pequeñas ciudades postadas del otro lado de los Pirineos. Qué vida tan dulce, por el contrario, profunda y apacible, en *Dos campesinos bebiendo vino* de Joaquín Agrasot, nacido en las mismas *Huertas* que Miguel Hernández. Aquí todos los colores son caricias del sol: esmeralda, jade, bermejo, ocre, celeste. La misma felicidad de gestos simples, lentos y armoniosos, la descubrimos en *Asturias* de Cecilio Pla: un viejo granero de trigo montado sobre pilotes, una joven segadora acostada en la hierba del mediodía, una mensajera de porte firme y orgulloso: la edad de oro del rosa y el verde, para evocar otro colorido título de Stendhal. Por fin, un instante de gracia de Sorolla, *Niños buscando conchas* y ciertas marinas de Llorens, cuyo pequeño cuadro, *Coches de caballos y niños sobre la playa*, parece recordado en la transparencia.

Los catalanes de París contaban con un vasco entre sus cómplices: Ignacio Zuloaga. Una importante selección de su obra domina las alturas del Pabellón de las Artes, junto a la Casa de la poesía —donde Rimbaud y Trakl se disputan la taquilla. No es fácil discernir la obra y la personalidad de Zuloaga. Se diría que todo en este hombre es excesivo, al igual que las aversiones y fervores que ha suscitado. Idolatrado por numerosos vascos, familiar de los grandes de España y de otras partes (lo cual le reportó una fortuna colosal), fue blanco de la más áspera crítica española y perseguido a causa de ciertas honras funestas, como el gran premio Mussolini de la Bienal de Venecia, otorgado cuando su país se encontraba en plena Guerra Civil. Las discrepancias de Zuloaga, verificables hasta en sus frecuentaciones artísticas, literarias y mundanas, se manifiestan en su obra. Abrazó corrientes y sensibilidades que van desde el impresionismo hasta un extraño presentimiento del hiperrealismo (*La familia del artista*, por ejemplo), incluidos el simbolismo y el expresionismo. En pocas palabras, una retrospectiva de Zuloaga es, también,

cien años de pintura moderna, sumados a su pasión por los grandes maestros clásicos: Velázquez, Zurbarán, Ribera, Murillo, el Greco, Goya (compró su casa natal). En medio de tendencias tan diversas y, a su modo, contradictorias, los resultados no siempre son felices; en cambio, los logros y los hallazgos, por ello mismo, resaltan todavía más.

Si la palabra "intertexto" estuviera aún de moda, podríamos hablar de las "intertelas" de Zuloaga. Su arte está tejido de alusiones y citas. Alusiones históricas, religiosas, sociales, artísticas y literarias. La literatura, precisamente, ocupa un lugar esencial en esta obra. En el curso de sus numerosas estancias en París (principalmente en 1890, cuando compartió su taller con Gauguin), el artista frecuentó asiduamente los círculos simbolista y afines, y ejecutó retratos de numerosos escritores: Charles Morice, Camille Maclair, Elémir Bourges (y su exacto opuesto, el popular Paul Fort), Ana de Noailles (la pintó con cara de esfinge, a la manera de Moreau, o de Khnopff), Maurice Barrés (quien le debe la revelación del Greco). También entró en relación con Rodin, Ravel y Rilke. Del lado español, fue amigo (y con frecuencia retratista) de compositores —Albéniz, Manuel de Falla— y de los mejores autores de la generación de 98 y de 1900: Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset... Los representó juntos en *Mis amigos* y se insertó él mismo en el cuadro, con un guiño de ojos a las *Meninas*. Otro guiño, notable, lo ofrece la *Enana doña Mercedes*, con ese objeto central que refleja el otro lado del cuadro, al igual que *La boda de Arnolfini* de Van Eyck, donde la escena se reproduce en un espejo, colgado al fondo de la pieza, al mismo tiempo que nos muestra, minúscula, la parte trasera del decorado: lo que ve la pareja que nos mira de frente. Pero la enana deforme sigue siendo la pareja, contradictoria, de la *Venus en el espejo* de Velázquez...

La veta de la "España negra" es, a mi juicio, uno de los mejores momentos de la obra de Zuloaga. La virulencia de su crítica coincide, perfectamente, con el giro de los escritores de 1898, quienes fustigaron una España abúllica y replegada sobre sí misma. Se trata del bien conocido tema del *Ideario español* de Ganivet y del hermoso libro de Unamuno acerca del casticismo; es la época en

la cual Machado vilipendió la "raza de Caín" y Valle-Inclán concibió el *esperpento*, ese efecto de distorsión teatral que devuelve al espectador su imagen menos complaciente. Es, en fin, la época en la cual Verhaeren escribió su *Viaje a la España negra*, traducido e ilustrado por Darío de Regoyos. El poeta flamenco y el pintor asturiano viajaron juntos por España, cincuenta años después de Théophile Gautier. Y la situación descrita por el escritor francés hacia 1840 se agravó aún más tras la segunda guerra carlista, seguida de cerca por el desastre de Cuba. Más allá de la exaltación romántica del riesgo, la inconformidad, lo secreto, lo exótico y lo inesperado, en una palabra, la aventura, la España profunda se convirtió en un país miserable, ignorante, grosero, tiñoso y lleno de soberbia, "donde lo obligan a uno a pagar a precio de oro la nada que le dan", observaba ya Gautier.

Esta es la España que encontramos en la pintura de Zuloaga hacia 1910, en *El enano Gregorio*, por ejemplo, *Las mujeres de Sepúlveda* (descarnadas, envueltas en una especie de sudario verdoso), *El cardenal* o el *Cristo de sangre*. Una de las composiciones más hermosas es, sin duda, *El alcalde de Torquemada*: este magistrado lleva documentos bajo el brazo —quizá extraídos del catastro— y discute con dos campesinos de rostros agobiados. De nuevo, el efecto de los espesgos enfrentados, la *mise en abyme*: se diría que el tono es un trozo de paisaje desolado, una parcela de pedregal inculto —todo el peso de la ley convertido en máscara de la opresión más despiadada.

La opresión, la iniquidad, la hipocresía y todas las formas de la enajenación son los temas recurrentes, obsesivos, de la obra de Thomas Bernhard, uno de los escritores más sombríos de nuestro siglo —que no ha sido avaro en la materia. Desde *Perturbación* (1967) hasta *Extinción*, publicado en 1989, poco antes de la muerte del autor, los libros de Bernhard ilustran, con mano maestra, la proposición de Giorgio Manganelli en *La literatura como mentira*: "Todo lenguaje, ¿no es acaso un sistema de locura coherente, una delirante organización de la nada?" Sí, una locura coherente, que recuerda al último opúsculo de Beckett, tan reveladoramente titulado *Sobresaltos*, publicado también en 1989, la víspera de la desaparición del escritor

irlandés: "¿Podríamos afirmar, razonablemente, a propósito de alguien que no está en su sano juicio, que se pregunta si lo está y más aún, que se empeña con todo lo que le queda de razón en resolver este rompecabezas para no caer en la incoherencia?". He aquí el *fuego central* de los personajes de Bernhard.

Los orígenes de Bernhard dibujan, ya, una trama ambigua: hijo de un agricultor austriaco y la hija de un escritor alemán, nació en los Países Bajos en 1931. Durante la *Angschluss* tenía siete años. Cursó sus estudios secundarios en Salzburgo (mi primera y última alusión al Año de Mozart, ese Barnum del *lucro* internacional), al concluir la guerra estudió musicología y, muerto su padre, obtuvo un diploma de comercio. Con todo, quizá esto no sea lo más duro: no se lleva gratuitamente un pasaporte austriaco. En la literatura austriaca abundan los desertores, los prófugos, los candidatos a apátridas y otros renegados. Pues la patria del Führer es una tierra, no de contrastes —como dicen las malas guías turísticas a propósito de todos los países—, sino de terribles contradicciones históricas. Bernhard jamás se repuso de ellas —para bien de la literatura.

Una frase de Nietzsche debió concentrar largamente la atención de Bernhard: "El socialismo moderno tiende a crear una forma de jesuitismo secular, a convertir a todos los hombres en instrumentos". El austriaco vomitó tanto el socialismo bien peinado de la actual república como el nacional-socialismo, de siniestra memoria. Para él, no había una auténtica solución de continuidad entre el nazismo y el poder que lo sucedió sin limpiar las cava de la dictadura hitleriana. La ideología fascista fue, simplemente, reprimida, los actores de la catástrofe se lavaron las manos demasiado rápidamente: el fuego aún incubaba. Lo cual, literalmente, enfermó a Bernhard. Por ello, jamás cesó de lanzar invectivas contra el poder, los periodistas y el público. La sociedad austriaca se lo cobró caro: se mostró tanto más feroz (o indiferente) con él cuanto Bernhard rechazaba la polémica y se mantenía ferozmente al margen de los círculos vieneses. Meditó, sin duda, los dos versos de Schiller que le gustaba citar:

Con todo, lo que los vieneses no me perdonan es el haberlos privado de un espectáculo.

Utilicé la palabra "enfermedad" y precisé que no debía tomarse en sentido figurado. Bernhard residió, mucho tiempo, en un sanatorio y, al igual que muchos escritores, mantuvo una relación muy ambigua con la salud y la enfermedad. Paradójicamente, se podría decir que la enfermedad es el "fundamento óseo" de la obra de Bernhard, aquel *buen fundamento* sin el cual, según Ivy Compton-Burnett, la literatura no es sino un montón de "rebabas de fragmentos de vida". Para la novelista, este fundamento se encarnaba en la denuncia implacable, milimétrica, de la institución familiar en Inglaterra la víspera de la primera guerra mundial. La familia también es un tema predilecto de Bernhard, pero él encuentra, además, el problema de la tierra natal y, finalmente, el de la humanidad entera. De la patología como modo universal de sociedad.

Los teatros de París y de los suburbios multiplican las puestas en escena de Bernhard: *Heldenplatz*, montada por el argentino Jorge Lavelli en el Teatro de la Colina; *El sobrino de Wittgenstein*, una variante sobre Diderot (cuyo *Sobrino de Rameau* tradujo Goethe) en Créteil; *El Reformador* en Bobigny y la adaptación de *Sí*, por el *Ensemble Théâtral Mobile*, en Saint-Denis. Este monosilabo, lleno de promesas, me tentó.

Asistir a las representaciones de *Sí* exige todo un recorrido iniciático. Llegué usted al Teatro Gérard Philippe, dispuesto en la antigua sala de fiestas de Saint-Denis, frente a un parque enaltecido con un busto de Robespierre, y comienzan por informarle que el espectáculo no tendrá lugar allí. Usted debe esperar un autobús que lo conducirá al local apropiado. El público no está roído por la inquietud, pero sí un poco perplejo. El autobús llega, embarca un número estrechamente calculado de espectadores (un par de docenas) y circula interminablemente a lo largo de los suburbios. Se detiene frente a una especie de callejón desierto —ni un gato bajo los faroles, sólo bodegas viejas, una escuela descarpelada y al fondo, frente a un sendero bordeado de setos que atraviesa las primeras praderas sucias de los confines de la ciudad, una pequeña construcción, triste y vetusta, con puertas desvencijadas. Los representantes de los servicios culturales de la embajada austriaca comienzan a preguntarse seriamente dónde han caído. Luego, teatralmente

—perdónenme—, entramos a una estancia amplia, a la vez rica y austera, de una opulencia muy protestante. Un auténtico *salón* burgués, no una sala de teatro. En toda la estancia —lo mismo al centro que en las esquinas— hay canapés y sillones confortables, distribuidos y orientados de diversas maneras. Los espectadores se instalan —en el espectáculo— y en ese momento descubren que al fondo del salón un hombre sentado frente a la chimenea, descalzo, en pijama y bata, pálido y con la barba crecida, de una cuarentena de años, les da la espalda. Silencio. Cambios de luz. El actor se levanta, se dirige a un tocacdiscos colocado sobre la repisa de la chimenea, lo echa a andar y se sienta de nuevo: se escucha un *lieder* —entre dulzón y sublime— en la mejor tradición germánica. El disco se detiene, el hombre se levanta de nuevo, da la cara al público y se entrega a un monólogo de noventa minutos.

La primera frase del relato de *Sí* ocupa tres páginas. Las palabras subrayadas por el autor —que el comediante recalca fuertemente, con una mezcla de dolor y delectación— proporcionan el leitmotiv de todo el parlamento: compañera, espantar, chocar, todo, des-cubrir, re-velar, a propósito de todo, todo. Hasta la "atención flotante" del psicoanalista más inexperto discerniría, en estos *acentos*, alguna pista. No es necesario decirlo, se trata de un "discurso depresivo" (así lo comentaría la medicina, cuando más bien deberíamos decir *contratido* o *convulso*) y nada nos será ahorrado.

¿De qué nos da parte el actor —este enfermo o convaleciente—? De Moritz, un agente inmobiliario y su familia, de un suizo y su compañera, La Persa, de la Austria rural, de un terreno invendible, de una casa monstruosa. Su lúcido delirio —no encuentro otra expresión— es como una herida abierta, lenta, despiadadamente. En ningún momento se relaja nuestra atención, pues el hombre que está frente a nosotros, a la vez apático y audaz como la desesperación, violento y atormentado, insultante y punzante, este *enfermo furioso*, digno y detestable, nos descubre, uno por uno, a los espectadores. Además, se desplaza continuamente por el salón, se planta frente a usted y dirige su discurso sea a uno, sea a otro. Tranquícese, sin embargo: no hay provocación, al estilo de ciertos *happenings*. El texto es tan fuerte que sería inútil —e incongruente— añadir más.

Todo pasa por el tamiz: el racismo, el tráfico de armas y de influencias, la mentira instituida, la violencia bendita, la demagogia vociferante o lenitiva, la felicidad de pacotilla, la destrucción de talentos desde la más tierna edad, el infierno oculto en la paz de las parejas, la bomba H, la perversión o la erradicación del pensamiento crítico, el sadomasoquismo, la culpabilidad omnipresente, la irrisión universal, todas las epifanías del culto a la muerte.

Además del considerable trabajo memorativo y la concentración sin reposo,

el arte del actor está, todo entero, en el modo, atrocemente delicado y refinado, de triturar nuestras heridas. De allí que el nihilismo del final del relato nos ofrezca un extraño alivio: "...ahora recuerdo que durante uno de nuestros paseos por el bosque de Alerces le dije a La Persa que hoy día muchos jóvenes se suicidan y que la sociedad en la que se ven forzados a vivir no tiene la más mínima idea del por qué, también recuerdo que, sin pausa, con toda la brutalidad de la que soy capaz, le pregunté a La Persa si ella misma se mataría algún día. Ella se con-

testó con reír y dijo *Sí*". ¿Es la conclusión de una sociedad decadente que se pudre de pie? Quizás. Pero Bernhard permanece fiel a las más alta ambición del teatro, tal y como fue definido en Grecia hace más de dos mil años: lavar-nos del mal, al menos durante el lapso de un espectáculo, hacer del caos cósmico la perfección de unas cuantas pobres palabras, transfigurar el Terror de los Atridas.

París, a 25 de marzo de 1991.

Traducción de Conrado Tostado.

LITORAL

JAIME GARCÍA TERRÉS

DARNTON

Robert Darnton es un profesor de Princeton que escribe y publica en inglés sobre temas historiográficos del siglo XVIII. A pesar de su especialización, su amabilidad y la novedad de sus indagaciones y observaciones le han valido un público lector numeroso. Ahora, acaba de aparecer en París su primer libro escrito y editado en francés, y es probable que su tema le gane más lectores todavía.

LITERATURA CLANDESTINA

El libro se titula (en español): *Edición y sedición en el siglo XVIII: el universo de la literatura clandestina*, y el propio Darnton se encarga de presentarlo: "He establecido una lista de los libros más difundidos en dicha época. Se encuentran pocos de los grandes textos canónicos, como el *Contrato Social*, de Rousseau. En cambio, encabezaban la lista *El año 2440*, de Louis Sébastien Mercier, y las *Anécdotas secretas de Madame Du Barry*". En este último volumen, se nos cuenta que "Madame Du Barry fue educada en las mejores casas de prostitución de París. Gracias a los talentos ahí adquiridos puede manipular al Rey". Comenta Darnton por su lado: "El tono general es una extraordinaria grosería: se deslegitima y se desacraliza... En un nuevo libro en el que estoy trabajando, sobre la opinión pública en vísperas de la Revolución, intentaré mostrar, mejor aún,

cual fue el impacto de este género de literatura".

EDICIÓN Y SEDICIÓN

Edición y sedición... cubre una época precisa: los veinte años que precedieron a la Revolución Francesa, y específicamente la literatura clandestina (por estar prohibida) que circulaba en esos años. O sea "el reverso del iluminismo oficial". La categoría mayoritaria era, sin duda, el llamado "libro filosófico", es decir, el que era subversivo, bien en el terreno político, o bien en el religioso, o bien —¡atención!— en el pornográfico. "He intentado aquí —prosigue el autor, Robert Darnton— reconstituir una manera de pensar en el mundo, gastos comerciales, métodos de prospección, astucias para escapar a controles y aduanas y a la persecución policiaca... Así se descubre todo un sistema de valores que están lejos de corresponder a nuestras actuales costumbres y a nuestros lugares comunes con que solemos apreciar la virtud proclamada por los filósofos en el Siglo de las Luces".

PORNOGRAFÍA

Claramente, el estudio de la pornografía dieciochesca se ha puesto de moda en Francia. Al mismo tiempo que el libro de Darnton, otra editorial parisien- se nos ofrece una obra de Jean - Marie Goulemot titulada *Esos libros que se*

leen con una sola mano: Lectura y lectores de libros pornográficos en el siglo XVIII. Al respecto, escribe Michel Delon: "La pornografía es una estrategia de escritura, de la cual J. M. Goulemot propone múltiples figuras. Ella debe a la vez variar y repetir incesantemente la imagen que excita la imaginación, que suscita el deseo... El relato despliega una intriga que concretan diversos cuadros destinados a fijar la atención, o la inatención, que les sustituye, por deslizamiento, el fantasma erótico de cada lector".

GRAHAM GREENE

Graham Greene no necesitó ser pornográfico para ser popular; ni recurrió a demasiados experimentos formales para ser un excepcional novelista. Ya he contado (en *El teatro de los acontecimientos*) cómo una amiga brasileña me lo descubrió en el curso de una tediosa travesía. "Era natural —refiero en ese lugar— que al regresar lleno de saudades a mi país me diera yo prisa por adquirir, como entonces lo hice y lo sigo haciendo hasta la fecha, cuantos volúmenes de G. Greene veía en escaparates y catálogos. Ni las advertencias de muchos amigos, que lo motejaban de 'novelista clerical y antimexicano', ni las ocasionales desilusiones provocadas por mediocres engendros o coincidencias teologizantes, me hicieron cejar en semejantes empeños de coleccionista nostálgico..."

LAICISMO

También los musulmanes inteligentes defienden el laicismo, institución en la cual Fouad Zakariya ve la única salvación de las sociedades árabes de nuestro tiempo. ¡Lástima que la del señor Zakariya sea, en más de un sentido, una voz que clama en el desierto! Es evidente, en todo caso, que "el problema del laicismo no es un problema de religión, sino de democracia, de los derechos humanos que es necesario instituir y hacer respetar..."

EL CÓDICE SUSTRÁIDO

El robo en París del Códice Tonalámatl-Aubin se había convertido en un asunto prácticamente insoluble por las vías jurídicas y las raciales. Cuando el año pasado fui a París con el objeto de visitar oficialmente la Biblioteca Nacional (pronto Biblioteca de Francia), Manuel Tello, embajador de México, me advirtió que mejor no lo intentara, porque desde el despojo de marras bastaba que en esa Biblioteca supieran que un mexicano deseaba hacer uso de los servicios, para que le pusieran un foco rojo en la cabeza y lo rodearan de guardias. Así es que el feliz arreglo a que se ha llegado deber ser saludado con general satisfacción y un respiro de alivio. En verdad, la situación se había vuelto imposible desde el punto de vista internacional.

LA GIOCONDA

El mismo asunto me ha hecho recordar otro percance famoso del mismo tipo: el robo, en 1911, de La Gioconda, que un italiano llamado Vincenzo Perugia sustrajo de su lugar de honor en el Museo de Louvre. En el proceso que le fue instruido, Perugia afirmó que si se había apoderado del cuadro había sido por motivos patrióticos: que lo quería restituir a Italia, su sitio de origen, entregándolo a la Galleria Degli Uffizi, en Florencia. No le valió el alegamiento: lo encarcelaron aunque por poco tiempo. Cabe aclarar, sin embargo, que el gobierno de Italia (en donde Perugia fue capturado junto con el cuadro hurtado) nunca vaciló en devolver La Gioconda. El cuadro fue entregado simbólicamente al embajador francés en Roma, y luego de un circuito triunfal por varias ciudades italianas, regresó al Louvre con el beneplácito universal.

PROBLEMAS

No cabe duda, este tipo de problemas tiene aspectos contradictorios. El deseo de reintegrar un elemento importante del patrimonio nacional es, en sí, respetable y atendible. Pero ¿adónde iríamos a parar si las naciones originalmente desprovistas (aun por procedimientos legales, como la compraventa) organizaran brigadas de choque para emprender las recuperaciones juzgadas necesarias. Por mucha razón que tenga Melina Mercouri en su afán reivindicatorio de los mármoles griegos, ¿la imaginan ustedes entrando con violencia en el British Museum para lograr esa reivindicación de cualquier modo? Admitamos en definitiva que las convenciones internacionales, aunque no nos parezcan del todo justas, tiene su razón de ser, y son mejores —o menos malas— que el caos de la justicia por propia mano y la acción directa.

JÜNGER Y GARCÍA MÁRQUEZ

Eric Heitz ha difundido unas páginas del diario inédito de Ernst Jünger, en las que

el celebrado polígrafo alemán, a los 90 años de edad, se ocupa del Bolívar de García Márquez. El novelista colombiano y Premio Nobel, según Jünger, "describe una muerte lenta que, entrecortada de sobresaltos, vacila hasta el fin... La prosa es buena, si puedo fiarme del traductor. El número de sustantivos que García Márquez puede deslizar en una frase es asombrosa. Añadamos las cortas imágenes expresivas..."

MÁS SOBRE OWEN

Gracias a Vicente Quirarte por el afectuoso envío de *El azogue y la granada. Gilberto Owen en su discurso amoroso*. Es considerable la nueva información documentada que Quirarte ofrece y ordena con inteligencia, en su estudio. Si acaso, se advierte cierta vaga decisión de no digerir hasta sus últimas consecuencias semejante abundancia, privando a la investigación de una menos imprecisa espina dorsal. Pero el trabajo merece atención y respeto. Vicente Quirarte es un investigador serio y competente, de quien cabe esperar frutos aún mejores.



Paul Gauguin: *Stephane Mallarmé*, (1891), aguafuerte.

DISPARATARIO

JAVIER ARANDA LUNA

SABIA VIRTUD DE CONOCER EL TIEMPO

Pasó el tiempo, la lucha de clases se acabó, yo gané, y ahora tengo mi casa en El Pedregal (René Avilés Fabila en entrevista con César Güemes, *El Financiero* 12-IV-91).

SÍ, PERO QUE SEAN DE SAL

En la actualidad, la generalidad de los pueblos de la geografía nacional no cuentan con estatuas de héroes de las distintas etapas históricas que les ha tocado vivir y nos preguntamos ¿cómo pueden las presentes como las futuras generaciones conocer a los héroes y benefactores que con su sangre nos dieron patria, libertad e independencia? (Prof. Gilberto Marín Rizo, *Novedades*, 15-IV-91).

FALTA CENSURA EDITORIAL EN CUBA

En cuanto a política editorial en Cuba ésta ha sido muy amplia, incluso a veces demasiado. En ocasiones uno ve libros que no sabe ni para qué se publican (Minerva Salado en entrevista con César Güemes, *El Financiero*, 17-IV-91).

EL PERDONAVIDAS

De la misma laya sería la operación de rescatar a Octavio Paz y a su cohorte porque al fin y al cabo no hicieron versos tan malos, si llegara —digo, es un decir— la hegemonía del socialismo (Mario Monteforte Toledo, *La Jornada Semanal*, 5-V-91).

ESTOY EN EL RINCÓN DE UN SILOGISMO

El miércoles 3 de abril de este año, La UNICEF (Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia) advirtió que según sus investigaciones, había tres millones de niños iraquíes en peligro inminente de muerte, por virtud de los bombardeos y el bloqueo económico impuesto por gringos y banda. El mismo día, uno de los miembros de la banda, los ingleses,

publicó las cifras de su evolución económica durante los primeros meses del año; en ellas se podía leer que de 431 millones de dólares que entraron a las arcas inglesas en el periodo de enero a marzo, 416 eran de contribuciones de gobiernos europeos y árabes al financiamiento de la guerra.

Si hacemos un par de sumas y un silogismo de cantina, descubriremos que por cada chavito árabe que el ejército inglés dejó en peligro de muerte, los bancos europeos, japoneses y sauditas le pagaron al gobierno británico algo así como 138 mil 600 dólares. Sin duda el poder mortal impune es el mejor negocio (Álvaro Enríquez, *El Nacional* 19-IV-91).

EL ROCK DE LA VIRGEN

Si la Virgen tuviera rayos, y claro que los tiene, esos serían los de una guitarra debidamente electrificada, con gua-gua y distorsionador. A sus pies, y cercano al aturdimiento, encontraríamos postrado a [José] Agustín, casi orgasmado por los decibeles, pero eso sí, llevando el ritmo (Evodio Escalante, *Sábado*, 21-IV-91).

LA JAUJA DE LA MELANCOLÍA

Debo decir que, a primera vista, los treinta años de vida política y cultural que abarca el libro de José Agustín me parecen inenarrables. Treinta años de historia que presentan un reto casi insuperable, no porque su grandeza sublime sea tal que no existan palabras que la puedan describir, sino porque su grisura y exigüidad se antojan un motivo para disuadir al más osado de los escritores (Roger Bartra, *La Jornada Semanal*, 21-IV-91).

PARA ENCONTRARLE LA FALDA A HENRY MILLER

El hombre es más épico, más narrativo del mundo de afuera y su circunstancia; en cambio, las mujeres a la hora de escribir, somos más viscerales y más íntimas (Perla Schwartz, *El Universal*, 30-IV-91).

ORIGEN POÉTICO DE LA APERTURA COMERCIAL

Un aire fresco se coló por las puertas y las ventanas después de recorrer valles y montañas a lo largo y ancho de esta patria nueva fortalecida y más segura de sí misma (Rafael de Jesús Lozano Contreras, presidente del Congreso del Trabajo, *El Universal*, 30-IV-91).

¡AVE FENIX MORITURI TE SALUTANTI!

El prísmo no se jubila, germina con muerte y está en pie de lucha, además de que volverá por sus fueros (Ramón Aguirre Velázquez, *El Economista*, 29-IV-91).

LO BUENO, SI MAÑANA, DOS VECES BUENO

Estamos de acuerdo en que todos los ministros de la Iglesia ejerzan el voto, aunque ahora es saludable para la misma Iglesia que los ministros sigan renunciando a este derecho (Victor Atilano Gómez, líder del PDM en una encuesta de Oscar Wong, *Siempre!*, 8-V-91).

Le Décadent No. 11 11-21 Nov 1991

LE DÉCADENT
REVUE LITTÉRAIRE BI-BENDELLE
Directeur : ANATOLE BAZ
PRIS : QUINZE CENTIMES
SOMMAIRE
Bonne Rencontre : ... Chantal Gaudin
L'Œuvre de l'année : ... Éric Chevillard et le Roman
Nouveaux Romans : ... de Gaudin
Roman et l'écriture : ... de Jean de Lévis
A. Baz : ... Baudouin, l'art de l'écriture
Prose : ... Texte poétique : ... Bazin

BUREAU
M. Baudouin et M. Chevillard, 18
Rue Saint-Jacques, 100, 75001 Paris
Signaler au directeur : Bazin, 100, rue Saint-Jacques, 100, Paris

DE VICENTE HUIDOBRO A GUILLERMO DE TORRE

París, 30 de Enero de 1920

Querido amigo:

Me pregunta Ud. por qué no escribo a España, y bien puesto que soy un hombre franco y leal debo decirle a Ud. la verdad ruda: porque estoy asqueado de la conducta de todos esos literatillos de vuestra tierra para conmigo y no quiero saber nada de lo que pase por allá.

Creo que esto es bien simple y excepción (*sic*) hecha de Mauricio Bacarise (*sic*) y Ramón Prieto creo que la inmensa mayoría de los otros no son sino unos aprovechados arrivistas (*sic*) y unos bobos que desacreditan con sus confuciones (*sic*) y sus producciones ineptas la seriedad de algo que yo estoy obligado a defender más que nadie.

Maldita mil veces la hora en que pasé por España y os revelé una parte de mi secreto tan querido y tan digno por su verdad y su pureza de mejor suerte y mayor respeto.

Unos me han estropeado con la falsificación y la confusión (*sic*) respecto a la poesía misma y los otros queriendo robarme lo que era mío para ponerlo en la cabeza de Apollinaire, de Reverdy o cualquier otro imbécil.

Y lo que es más cómico esto lo hacen individuos a quienes yo les he revelado sin miedo la existencia de esos otros y que al principio se espantaban y abrían la boca y los ojos con gesto de niños bobos. Ahora resulta que saben más que yo de lo que yo les he enseñado y creen satisfacer su envidia con vestir de adornos ajenos a otros poetas que no conocen, adornos robados de aquel que conocieron... Helas!!!!(*sic*).

Felizmente aquí las cosas se pasan muy de otra manera y toda la gente grande ve la diferencia y la distancia que hay entre este buen Huidobro y los otros.

Así hoy todos han visto y palpado la diferencia entre los comediantes como el infeliz Cocteau, el otro desgraciado de Reverdy y yo.

Todavía ellos (y todos aquí) siguen siendo poetas descriptivos, aún no pueden escapar de lo que ellos pretenden haber gritado y hecho antes que yo, y con eso queda demostrado quién ha sido el primero.

Reverdy, a quien considero un mal discípulo mío, como dije a Ud. allá que respondía a su carta, está completamente muerto y en vano me tiende la mano con una mirada lastimera pues ahora vengo en justiciero y en quijote, lanza en ristre, a defender lo mío y separarlo de las malas compañías y las camaraderías equívocas, y no sanar moribundos.

Anteayer en el diario "le Temps" Sunday le da un palo a Reverdy y le dice exactamente lo que yo le dije a Ud. de él hace poco en Madrid: que sus versos son descripciones cortadas y como notículas al margen de algo.

En cambio toda la gente que sabe dice que yo soy el único que no es descriptivo ni anecdótico, y en el cual todo es creado por el poeta.

¡Lo que vengo sosteniendo desde el año 1915!

En fin ya sabe Ud. por qué no quiero escribir hacia esos lados. Estoy harto de los pic-pockets literarios. No me refiero a los poetas que hicieron verdadero creacionismo sino a los ladrones de paternidad.

Manuel María Durand en una carta que me contesta desde Oviedo culpa a Ud., amigo Guillermo, y a Cansinos de

haberme presentado al público español como habiendo hayado (*sic*) en España, lo que ya existía en Francia.

¡Tanto existían que aún hoy en 1920 no logran, a pesar de que se estrujan los sesos hacer un poema creado!

Por eso no quiero escribiros, porque vosotros no aclaráis las cosas y dejáis cundir, con agrado quizás, la confusión (*sic*) y el caos y porque yo pienso atacaros a todos los que han procedido mal conmigo, y muy rudemente, en mi próximo libro sobre estética.

Ya verá Ud. lo que os digo y sobre todo a Cansinos a quien si ve le ruego decir de mi parte que se resigne ante la verdad y no busque más padrinos al "Creacionismo" porque no los encontrará ni en Mallarmé ni en nadie y ya verá cómo yo le respondo en mi libro.

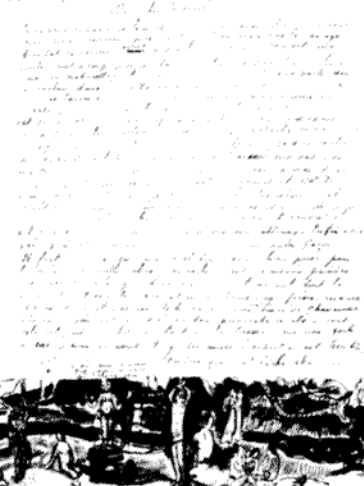
No quiero saber nada con la estupidez bullanguera llámese dadaísmo, futurismo o ultraísmo. Soy felizmente algo más serio. Afectuosos saludos

Vicente Huidobro

—Le ruego advierta a Cansinos y a todos que prohíba reproducir cosas mías sin mi permiso.

(Procedencia: archivo de A. Linares.)

Verso 1915



Paul Gauguin: Carta a Daniel Manfread.

VISIÓN DE FUTURO

GUILLERMO SHERIDAN

COMO SE SABE, ESTE AÑO SE LLEVAN A CABO en México elecciones para renovar a las cámaras de diputados y senadores, así como para elegir a varios gobernadores. Haré un breve comentario sobre un problema relativo a estas elecciones inminentes y, de pasada, una preguntita.

El problema es el siguiente: el 7 de mayo pasado el periódico publicó, juntas, estas dos noticias. La primera dice: *Anuncian a los 32 precandidatos del PRI al senado*. Y la segunda: *Emite el PRI su convocatoria para elegir a los aspirantes al senado*.

A pesar de mi bisoñez en materia de política, tengo la vaga impresión de que hay una cierta contradicción en esas dos noticias. ¿Cómo es posible que los resultados de una convocatoria preexistan a la convocatoria? ¿Cómo no hubo siquiera un día entre la convocatoria y su resultado? ¿Acaso unas bases priistas (que quieren democracia) lograron que hubiera una convocatoria, y otras bases priistas (que no quieren democracia) les hicieron madruguet?

Esto que se le metió al PRI de que las bases elijan a los candidatos, comenzó en Nuevo León cuando se vino el cambio de gobierno estatal. Las bases priistas recibieron de la cúpula la orden de efectuar una elección interna para que nadie dijera que el candidato había sido impuesto por la cúpula. Las bases se convocaron a sí mismas, se sondearon y se presentaron a cinco pre-candidatos. Luego se dijeron: "Este es Sócrates Rizzo, quien, como su nombre lo indica, es el candidato de las bases! ¡Y estos otros son los contrincantes de Sócrates, cuyos nombres, como sus nombres lo indican, no vienen al caso!" Acto seguido las bases se preguntaron: "¿a quién elegimos?"

Sócrates Rizzo fue el candidato de las bases. Las bases están impresionadas por su propia democracia. Nosotros aprendimos que hay bases abajo y, contra lo que podría esperarse, bases arriba. Los contrincantes del PRI se quejaron de que habían sido víctimas de un fraude orquestado por el PRI. El PRI contestó

que el PRI jamás hace fraudes y que esas quejas eran de perdedores del PRI.

Pero volvamos al 7 de mayo. Esto de que el mismo día se anuncien los candidatos y se convoque a postular a los candidatos, podría, en apariencia, ser una afrenta a la inteligencia, a la lógica, al principio de causalidad, a la verosimilitud y hasta al episteme *même*, pero no es tal: se llama *visión de futuro*, requisito indispensable, según la convocatoria priista, para ser uno de "los mejores".

La convocatoria define a "los mejores" como "los candidatos idóneos que pide la sociedad y que han de ganar el voto: militantes y líderes honestos y eficientes, con *visión de futuro*, comprometidos con las causas ciudadanas y auténticos representantes de nuestro partido".* Pues bien, esa *visión de futuro* es la que permite que, al mismo tiempo, se diga: 1) *estos ganaron*, y 2) *tenemos que discutir quién va a ganar*. La *visión de futuro* de los mejores es en tal grado aguda que antes de que las bases pregunten *¿quién coadyuvará?* ellos ya gritaron *¡yo coadyuvaré!*; en lo que corresponde a la eficiencia, ésta es tan alta que antes de que los elijan ya fueron elegidos; y por lo que toca a su honestidad, es tan a prueba que hasta se les perdonan los trámites. Uno puede imaginarse a las bases discutiendo:

—¿Se viene la convocatoria para elegir candidato a senador!

—Lo elegimos hace mucho.

—¿Cuándo?

—Dentro de una semana.

Y es que según el periódico, varios candidatos declararon en entrevistas "en confianza" que desde hacía una semana se les había avisado su triunfo en esa competencia que ni siquiera comenzaba, lo cual demuestra que las bases (que desde luego son las que les avisaron) no se quedan atrás en esto de visionar el

futuro. Uno puede imaginar entonces la conversación siguiente:

—¿Se encuentra el licenciado Aldous Chacón?

—Yo soy. Usted es las bases, ¿verdad?

—¿Cómo supo?

—Visión de futuro.

—Licenciado Chacón, ¿quiere ser senador?

—Mi visión de futuro me dice que se lo sabré agradecer con disciplina, mire: *soy su servidor*.

—Entonces nombro a usted pre-candidato a la senaduría de su estado natal. Cuando salga la convocatoria para buscarlo, será usted pre-candidato y cuando gané será candidato.

—Luego seré senador y, por tanto, post-candidato. Pero también seré pre-candidato a gobernador y a post-senador.

—¿Qué visión de futuro, licenciado!

Dice el diario que mientras aparecían simultáneamente la lista de candidatos y la convocatoria para buscarlos, el líder priista Colosio y el líder camarl González coadyuvaban comiendo en un restaurant de la Zona Rosa. Y es aquí donde entra mi preguntita: *¿Qué comen que adivinan?*



* "Bases claras para seleccionar los mejores (sic). Convocatoria. Sección *Recomendaciones*" Comité Ejecutivo Nacional del PRI, México, a 7 de mayo de 1991. En toda la prensa nacional.