

**EDICIÓN FACSIMILAR 1988-1989**

---

**NaRaNja  
DULCE**

---

**EDICIONES INCUBADORA  
COLECCIÓN SAMSA  
IDALIA MOREJÓN ARNAIZ (ed.)**



---

**Naranja Dulce. Edición facsimilar 1988-1989**

© Primera Edición Ebook: inCUBAdora  
Ediciones / Libri Prohibiti 2020

© VVAA.

© Idalia Morejón Arnaiz

© Diseño editorial: Iara Pierro de Camargo

© inCUBAdora Ediciones 2020

ISBN: 978-80-87656-41-9

---



## CONTENIDO

---

PRESENTACIÓN IDALIA MOREJÓN ARNAIZ	<b>4</b>
---------------------------------------	----------

---

NARANJA DULCE EDICIÓN FACSIMILAR 1988-1989	<b>14</b>
---	-----------

---

EDICIÓN ESPECIAL (6) DE EL CAIMÁN BARBUDO, DICIEMBRE, 1988	<b>15</b>
---	-----------

---

EDICIÓN ESPECIAL (7) DE EL CAIMÁN BARBUDO, S/F.	<b>48</b>
--	-----------

---

EDICIÓN ESPECIAL (9) DE EL CAIMÁN BARBUDO, S/F.	<b>81</b>
--	-----------

---

EDICIÓN ESPECIAL (10) DE EL CAIMÁN BARBUDO, S/F.	<b>114</b>
---	------------

---

ÍNDICE POR NÚMERO	<b>147</b>
-------------------	------------

---

---

**PRESENTACIÓN**  
IDALIA MOREJÓN  
ARNAIZ

---

En la edición de noviembre de 1989 de *El Caimán Barbudo*, Rolando Prats publica el artículo «Nuevas tribulaciones del joven Werther», en el que explica en cinco puntos por qué se hace difícil reconocer la condición singular del poeta y, también en cinco puntos, las consecuencias que de ello resultan. La primera, nos introduce en el debate sobre la relación marcadamente tensa entre los poetas jóvenes y la política cultural del Estado: «El diálogo generacional entre maestros y aprendices no pasa por la academia», afirma Prats, «y el sentimiento de pertenencia a una generación sólo se puede forjar alrededor de una revista o de una política editorial más o menos orgánica y competente, pero se sabe que el papel y la tinta... escasean».

La ironía final acerca de los recursos necesarios para publicar una revista denuncia el argumento trivial que imposibilita a los fundadores de *Naranja Dulce* llevar adelante lo que cualquier grupo de escritores con ideas afines pretende para sí: crear una revista, inscribir en ella su propia identidad, entrar al ruedo del pensamiento entre pares, difundir sus ideas, hacer de sus lectores un público cautivo –todo ello perceptible en ese «sentimiento de pertenencia» a que se refiere Prats.

Sin embargo, asistimos aquí al cierre de dos proyectos que entre 1988 y 1989 corrieron juntos pero no revueltos: el grupo PAIDEIA<sup>1</sup> y *Naranja Dulce*, edición especial de *El Caimán Barbudo* que contó con apenas cuatro ediciones «especiales» entre diciembre de 1988 y finales de 1989; tiempo suficiente, además, para abrir un espacio de discusión en torno a la política cultural del Estado que incluyera a la generación que, a finales de los ochenta, emergía entre las grietas de una fisura histórica global. Así como lo hicieron los vanguardistas latinoamericanos de los años veinte, el rechazo al poder discursivo que detenta la academia resulta metáfora de la rigidez institucional ante el gesto innovador de un grupo, que defiende el reconocimiento oficial de

---

<sup>1</sup> Ver el «Especial PAIDEIA - Tercera Opción» publicado por *Cubista Magazine* en las secciones Dossier y Utopista, en el verano de 2006. <http://cubistamagazine.com/utopista.html>

un lenguaje antimimético, no «hipertrofiado», que no ponga «en entredicho» la identidad de la poesía y que, mucho menos, continúe reduciéndola a presa fácil de la ideología dominante. «Poco habría que agregar al ritornelo del trapiche editorial que relanza a Chofre y pospone a Joyce», agrega Prats, al paso que defiende el lenguaje de la poesía como «absoluto» y pide libertad de expresión poética, pues considerar la autonomía del lenguaje de la poesía es también un modo de garantizar la autonomía del poeta.

En la sección «Los raros» de la edición caimanera de marzo de ese mismo año, Víctor Fowler había puesto sobre la mesa las cartas de un pensamiento sobre la poesía y el lenguaje que también rechaza la mimesis: «Recapitulaciones», de Octavio Paz, publicado en 1967 en *Corriente alterna*. En la presentación a dicho ensayo, Fowler no se detiene en el pensamiento de Paz, sino que introduce, a modo de genealogía, las ideas de Wittgenstein y Mallarmé sobre la independencia del lenguaje con respecto a la realidad. La tribu de *Naranja Dulce* desea, tanto como Mallarmé, restituir a las palabras de un nuevo sentido y en ellas reconocerse como miembros de una comunidad.

## BREVE EXPEDIENTE DE CONTRACULTURA OFICIAL

*Naranja Dulce* es huella dactilar de una época; más que retrato de grupo, retrato de escritores emergentes, punto de partida para la construcción de poéticas grupales o individuales que hoy reconocemos sin esfuerzo; sinécdoque (im)perfecta de la atmósfera cultural de La Habana de finales de los ochenta, nuevo escenario visual y escritural en cuyos bastidores (bibliotecas, salas de cine y teatro, galerías, parques, bares, conciertos, patios, balcones y azoteas) se entrecruzaron, cuerpo a cuerpo y tête à tête, colaboradores y lectores –de otras generaciones (o no), amigos y enemigos. *Naranja Dulce* es también lugar donde se inscriben rupturas y escisiones negociadas, capítulo importante en la novela de aprendizaje que protagonizan los jóvenes escritores y artistas nacidos alrededor de los años sesenta.

Esta publicación ingresa a la hemeroteca cubana de modo aún misterioso: sus páginas no exhiben con puntualidad los certificados de nacimiento y muerte, en su apuesta por la diferencia no se arma de una política de textos editoriales, descuida inscribir las fechas en el calendario de su serialidad, hace mutis por el foro cuando edición ajena interrumpe su secuencia; nos dice

apenas que se trata de cuatro ediciones especiales (números 6, 7, 9 y 10) de *El Caimán Barbudo* y que la institución responsable es la Asociación Hermanos Saíz. Sabemos que surgió en diciembre de 1988 y terminó en 1989, sin que exista en sus páginas registro del mes exacto de esta última salida. La quinta naranja, que nadie chupó, ha llegado hasta el presente como fantasma y colofón inacabado, no sobrepasó la etapa de recepción de las colaboraciones. La coartada institucional de la escasez de papel salió oportunamente al paso para evitar que más naranjas rodaran por el cuerpo de un caimán que es, a su vez, metáfora de la patria socialista.

Entre lo más significativo de este regreso digital encontramos, en primer lugar, la oportunidad de releer las contribuciones de los miembros del equipo editorial –Víctor Fowler, Omar Pérez, Emilio García Montiel, Ernesto Hernández Busto, Abelardo Mena, Atilio Caballero, Alberto Garrandés, Luis Felipe Calvo y Antonio José Ponte–, así como las colaboraciones que cada uno de ellos, redes personales mediante, consiguieron pescar: más tiburones que sardinas.

Omar Pérez ha observado que la edición especial número 6, la primera naranja, guarda un aire de familia mucho más cercano a la sintaxis de *El Caimán* que las que le sucedieron, y así es. Sin embargo, en la edición especial número 7 el equipo editorial ya ha configurado secciones autorales, en las que podemos apreciar sus propuestas y afinidades electivas. «Tamiz de la biblioteca», conducida por el propio Omar Pérez, se dedicó a explorar ciertas delicias de bibliófilos sepultadas en los anaqueles de la Biblioteca Nacional; Ernesto Hernández Busto, en «La educación sentimental», comentó obras clásicas de la literatura infantil. Tanto el «Homo Eroticus» allí forjado por Víctor Fowler, como «La literatura maldita» de ascendencia anglosajona presentada por Alberto Garrandés exploraron el cuerpo y la sexualidad; Atilio Caballero, de cara al teatro contemporáneo, presentó en «Público vs. Público» a dramaturgos y directores. Rolando Prats se concentró en la reflexión teórica sobre la poesía y el cine, mientras que Abelardo Mena, a su vez, encontró buenos «Pre-textos» para discutir la relación entre el arte y las nuevas tecnologías, o destacar la necesidad de una política cultural que abriera la mirada hacia zonas del imaginario social vinculadas a la cultura de masas. Como cada uno de los redactores en sus respectivas columnas, Luis Felipe Calvo manifestó su interés por la investigación sobre la presencia de la risa y el humor en diversos lenguajes del arte, la literatura y la cultura popular. Emilio García Montiel, en «Al este del paraíso», así como Antonio José Ponte con su «Entrada al 19», exhiben temas que luego serán obsesiones en cada uno de ellos: el orientalismo que conduce a Japón al primero, el ensayismo que piensa las vueltas que da el camino de la ciudad letrada en el segundo.

Humor, orientalismo, pensamiento poético, arte contemporáneo, teatro de vanguardia, cine, son algunos de los temas que la revista presenta, en miradas y lecturas diferentes a las del discurso oficial, y con el subsidio de una biblioteca renovada: Blanchot, Barthes, Gramsci, Lezama Lima, Bataille, Martí, Eco y Jakobson, entre otros pensadores. Se trata, pues, de autores y obras aún excéntricos en la Cuba de los ochenta, cuyas ideas impulsan en otra dirección un proyecto editorial que desea construir otra imagen del escritor y de la escritura, con gestos que escandalizan y generan extrañeza. En tanto proyecto, *Naranja Dulce* apenas se sostiene en la biblioteca pública de la patria –mejor dicho: se sostiene en dos puntales de esa biblioteca: Lezama y Martí, tal como lo muestran los ensayos de Antonio José Ponte. Sus editores devuelven a la prensa cultural habanera algo tan sabroso de paladear como una dulce naranja: la diferencia.

Humor ácido, ironía, elegancia, conceptualismo, amaneramiento, solemnidad, y algo de cátedra hacen de la *Naranja* fruta para varios gustos. Otra de sus contribuciones es la capacidad de establecer una sintonía con el presente del mundo a través del ejercicio entonces poco valorizado de la traducción, que en sus páginas reúne excelentes entradas a los poetas rusos y soviéticos, a los italianos y estadounidenses, organizadas por Omar Pérez, Víctor Fowler, Ernesto Hernández Busto, José Manuel Prieto, Jean Portante y Daína Chaviano.

Las colaboraciones provienen en su casi totalidad de autores cubanos, siendo los poetas, narradores e incipientes ensayistas los más extraordinarios, entre ellos: Radamés Molina, Reina María Rodríguez, Jorge Yglesias, María Elena Hernández, Rolando Sánchez Mejías, Rogelio Saunders, Félix Lizárraga, Sigfredo Ariel, Odette Alonso, Gerardo Fernández Fe, Damaris Calderón, Heriberto Hernández Medina, Ernesto Santana, Juan Carlos Flores, José Manuel Prieto y Pedro Marqués de Armas. Lo extranjero es, más bien, naranja chupada de antemano, que rezuma nuevas maneras de acceso a la formación y al aprendizaje intelectual.

## EROS Y CENSURA

El trabajo editorial más sólido realizado por los responsables de la *Naranja* aparece en la última edición de 1989: un breve tratado del erotismo sujeto con pinzas y visto con lupa. Con pinzas lo agarra Víctor Fowler, encargado de escribir una presentación que confiere unidad al número, al tiempo que funciona como espacio de negociación contra la censura. Sus párrafos,

dedicados a instruir al lector sobre qué es el erotismo y cuál es su amplitud, podría pensarse como manual de instrucciones para tranquilizar a los ideólogos de la cultura. En su discurso, Fowler defiende y justifica la pertinencia y visibilidad del erotismo en un sistema en que el cuerpo es controlado por el Estado en casi todas las instancias de la vida. Con Bataille como maestro de cabecera, puntualiza en nueve incisivos algunas de las cuestiones más necesarias a comprender, para romper no el tótem sino el tabú: el moralismo es una barrera para la cultura, existen diferencias entre erotismo y pornografía, lo erótico «es un saber». Y ese saber se convierte en objeto de escrutinio en la *Naranja*, tanto a través del diseño como en los modos en que los textos abordan el erotismo. En esta última edición destaca la portada, con una enorme foto de El beso de Brancusi, y en algunas de sus páginas interiores reverberan los *collages* de Max Ernst, junto a reflexiones sobre el *voyeurismo*, el incesto, la pedofilia, el pansexualismo, el lugar robado a Sade por la mirada freudiana, tanto como la pulsión erótica en la religión afrocaribeña, en la poesía y en el arte. A diferencia de la presentación de poemas eróticos de lengua inglesa a cargo de Daína Chaviano, quien incluye, entre otros, la extraordinaria pieza de Bukowski, «¿Has besado alguna vez a una pantera?», la selección erótica de poetas cubanos excluye el presente y se refugia en el erotismo, entre decimonónico y republicano, de José Manuel Poveda, Hilarión Cabrisas, Dulce María Loynaz, Plácido, Martínez Villena, Lezama Lima y Regino Boti, garantizando con autores muertos una muestra menos censurable ante un presente de renovada clausura. Así, esta edición consolida una escena de lectura que ha venido organizándose en las anteriores, tanto en la columna de Fowler, «Homo Eroticus», como en «La literatura maldita» que condujo Alberto Garrandés. Importa destacar además el artículo del venezolano Rubén Monasterios, quien se aproxima impudicamente al cómic erótico y al comentar libros clásicos de este género –*Paulette*, *Valentina* y *Gwendolina* llevan los pantalones– se adentra en el territorio de una literatura prohibida en Cuba. Con este número de la *Naranja* nos arriesgamos a especular que la mesa estaba servida más que para el goce, para el borrado de una voz ardiente y colectiva.

## DISEÑO

Si bien en la primera naranja fue todavía el diseñador de *El Caimán* –Peyi– quien concibió la parte gráfica, a partir de la segunda, la publicación encontró un artista propio y apropiado: Juan Carlos García Díaz, responsable por la estridencia y versatilidad en el manejo de una iconografía que combina la



tradición de las vanguardias artísticas con la expresión del arte conceptual cubano de ese momento, dotando al diseño de una fuerte capacidad de convocatoria estética y política. Al tiempo que mantiene el diálogo con los textos, las imágenes en *Naranja Dulce* también consumen el espacio que necesitan para sí mismas. Si en la portada de Zaida del Río para la primera entrega, un joven aparece entre la muchedumbre sosteniendo sobre su cabeza una naranja como metáfora del proyecto, García Díaz se concentra en un tema de mayor amplitud: la reflexión política sobre el fin del comunismo y la inserción de Cuba en un nuevo orden mundial. En la contraportada de la segunda, sobre un fondo con soldados que marchan presenta la misma fruta, ahora como un globo terráqueo cortado en dos mitades, del que surge la imagen de Cuba en forma de rayo, mientras su jugo salpica. En la portada de la edición dedicada al cómic, retoma la cuestión del lugar político y cultural de la isla en el mundo, al colocar a Elpidio Valdés y a su amada María Elvira en el mismo nivel de visibilidad que los personajes de Disney. *Naranja Dulce* busca incidir en el presente, proyectarse al porvenir, deslizarse en la grieta, arrebatarse de manos de la ortodoxia su inscripción de nacimiento con los datos completos.

Además del diseño de García Díaz, la única contribución autoral de un artista joven aparece a cargo de Jorge Pantoja, quien comparte los créditos de la tercera edición de la *Naranja*. Pantoja presenta sus credenciales con siete dibujos que ya anuncian una poética, cuya marca registrada es su visión excéntrica del mundo, distante de la interlocución con el imaginario del arte cubano fabricado en las academias. Publicados en la edición especial número 8, cuyo tema gráfico fue el cómic (género que en los ochenta conquistó el mundo *underground* de las revistas no institucionales a escala internacional), los dibujos de Pantoja contrastan con la serialidad de ese tipo de narrativa, fluyen con delicadeza mediante el uso de líneas finas, permitiendo así que la economía de las imágenes haga su propio despliegue de ironía, humor sombrío y sensibilidad estética.

## ¿UNA NARANJA DENTRO DE UN CAIMÁN O UN CAIMÁN DENTRO DE UNA NARANJA?

¿Qué publicaba, hacia dónde miraba en idéntico período, *El Caimán Barbudo*? Con algunos colmillos cariados da continuidad a la política de promover la cultura oficial en el lenguaje de los fotorreporteros; feliz y con nostalgia,



besa el ombligo a los años setenta: Arturo Arango, Abilio Estévez, Albis Torres, María Elena Cruz Varela, Leonardo Padura, Raúl Rivero; Arturo Sandoval, el Grupo de Experimentación Sonora, la trova tradicional, Frank Fernández, Silvio Rodríguez; Pastor Vega y muchos otros artistas y escritores que entonces ya ocupaban los pocos espacios de visibilidad existentes. Con su barba gris, *El Caimán* defiende a las guerrillas, recuerda a los héroes, a los viejos astros de Hollywood; se preocupa con los problemas de la recreación en Holguín, con el pensamiento político latinoamericano y la experiencia del sandinismo. Le interesa, además, el «cambio de sensibilidad» en el cine cubano y, ante cuestiones candentes cede la antorcha a los jóvenes artistas, para que discutan bajo supervisión, las tensiones provocadas por el arte contemporáneo. A su manera fotorreportera, *El Caimán* no se pierde un evento: Jazz Plaza, Premio Casa, Festival de Cine Latinoamericano, Festival de Teatro, Festival de Varadero, Festival Amistad '89, IX Festival de la Cultura Caribeña...

Las páginas de *Naranja Dulce*, en contrapartida, dejan claro que sus editores no están comprometidos con la (ir)responsabilidad política de tapar el sol con un dedo, o abarcarlo todo. Sin perder el foco, también consiguen colocar sus textos dentro de *El Caimán*.

## LOS INFILTRADOS

Si *El Caimán Barbudo* aloja estas cuatro ediciones de *Naranja Dulce*, es porque la naranja ya estaba ahí, enrareciendo el aire realista del nacionalismo: con la crítica mordaz y lúcida de Omar Pérez a las crónicas de cine de Mirta Aguirre, «Una marxista en Cinelandia», con sus traducciones de poetas del surrealismo inglés, de Eliot y Donne; con los primeros relatos en miniatura de Radamés Molina, las lecturas de Antonio José Ponte sobre Rimbaud o el *Diario de campaña* de Martí, así como los poemas inolvidables de Emilio García Montiel. En *El Caimán* también asistimos, bajo la firma de Rolando Sánchez Mejías, a la defensa de la prosa fragmentaria. Sánchez Mejías, que ha leído los ensayos de Blanchot, entra y sale de la órbita del barroco de Lezama Lima, se decanta por la escritura última de José Martí, carga la mano en autores definitivamente raros: Macedonio Fernández, Felisberto Hernández. A su vez, Víctor Fowler se ocupa de presentar a Octavio Paz como otro «raro», más por censurado que por desconocido, y esboza su «Pequeña teoría de la censura», en la cual roza con el dedo Gramsci el meollo de la cuestión: las relaciones contradictorias entre los intelectuales y la política. Luis Felipe Calvo, quien al igual que Omar Pérez comparte tareas en la redacción de revista y suplemento, busca en

los «voceadores» o pregoneros tesoros olvidados del humor. Odette Alonso se queja de la tensión que genera en esos tiempos la ausencia de respaldo institucional a la visión crítica de la realidad que los jóvenes traman desde las artes escénicas o plásticas, y dice más: lo pernicioso no es el arte nuevo, sino «cerrarnos al mundo». Rolando Prats, por su parte, divide ensayo con Reina María Rodríguez y, como mencionamos al principio, entra en polémica. Desde la sección de reseñas de libros, Ernesto Hernández Busto desliza unas breves notas en letra menuda, en las que clama por la libertad editorial de Lezama o saluda a la revista *Albur*, otra rama dorada de las iniciativas negociadas de los años ochenta que igualmente surfeaba en las olas de la censura.

Mientras maduraba, la *Naranja* ya crecía en el árbol familiar de las revistas cubanas; selectiva y discreta, fabricaba de forma independiente su propio saber, construía su biblioteca, invertía su capital simbólico en la apertura del pensamiento crítico, en la autonomía del arte. Ponía el dedo en la llaga y miraba con lupa.

Las cuatro ediciones especiales de *Naranja Dulce* desestiman las pautas nacionalistas de *El Caimán*, contradicen a la escritura de espectro testimonial practicada en la publicación cultural de la Unión de Jóvenes Comunistas. En sus páginas aparecen los indicios de un nuevo tipo de ensayo, de una nueva poesía, de un pensamiento en consonancia con el presente cultural del mundo. *Naranja Dulce* vive su vida, aparece en los estanquillos, conquista lectores, inclusive discípulos. No se trata apenas de una fisura en la sólida política editorial del animal que la hospeda, sino de una grieta en la política cultural del Partido Comunista. *Naranja Dulce* se muestra capaz de sostener su identidad, hace ruido, se divierte, es solemne, ve películas de Tarkovski, reivindica a Frankenstein, disfruta el ballet-teatro, piensa en la cuarta pared, estudia a los antiguos, (des)aprende filosofía.

## PASADOS YA 30 AÑOS

Pasados ya treinta años de una muerte no por anunciada menos fulminante, esta edición facsimilar de *Naranja Dulce* ha llegado para corroborar el valor historiográfico, (auto)biográfico y crítico de una pieza importante para la historia intelectual de una generación de escritores y artistas que, en complicidad, procuró insertarse de manera activa en la discusión sobre el lugar de la poesía y el arte, indagar sobre qué significa ser escritor –escritor joven– en un sistema político totalitario. Desde sus columnas fijas también

movilizó otro saber y creó escenas de lectura originales, en consonancia con el lenguaje de las publicaciones culturales de otros países en ese momento. Para verse realizado, tal propósito tuvo que ser, al mismo tiempo, metódico, arqueológico y por momentos solapado en sus estrategias para enfrentar al poder. Sus editores escarban en las bibliotecas, ponen a circular las novedades extranjeras de mano en mano, valorizan el aprendizaje de otras lenguas y, desde luego, saben que tienen algo diferente que decir. En esos movimientos se concentra el empeño de los que garantizaron colaboraciones para echar a rodar la fruta.

*Naranja Dulce*, reza la leyenda, desapareció debido a la escasez de papel. *Naranja Dulce*, dicta el presente, bien que habría desaparecido por segunda vez, debido a la baja calidad del papel en que fue impresa. De ahí el valor de los archivos que la han preservado, para que hoy podamos sacarle el zumo en edición facsimilar.

São Paulo, julio de 2020

---

**NARANJA DULCE**  
EDICIÓN FACSIMILAR  
1988-1989

---

---

EDICIÓN ESPECIAL  
(6) DE **EL CAIMÁN**  
**BARBUDO,**  
DICIEMBRE, 1988

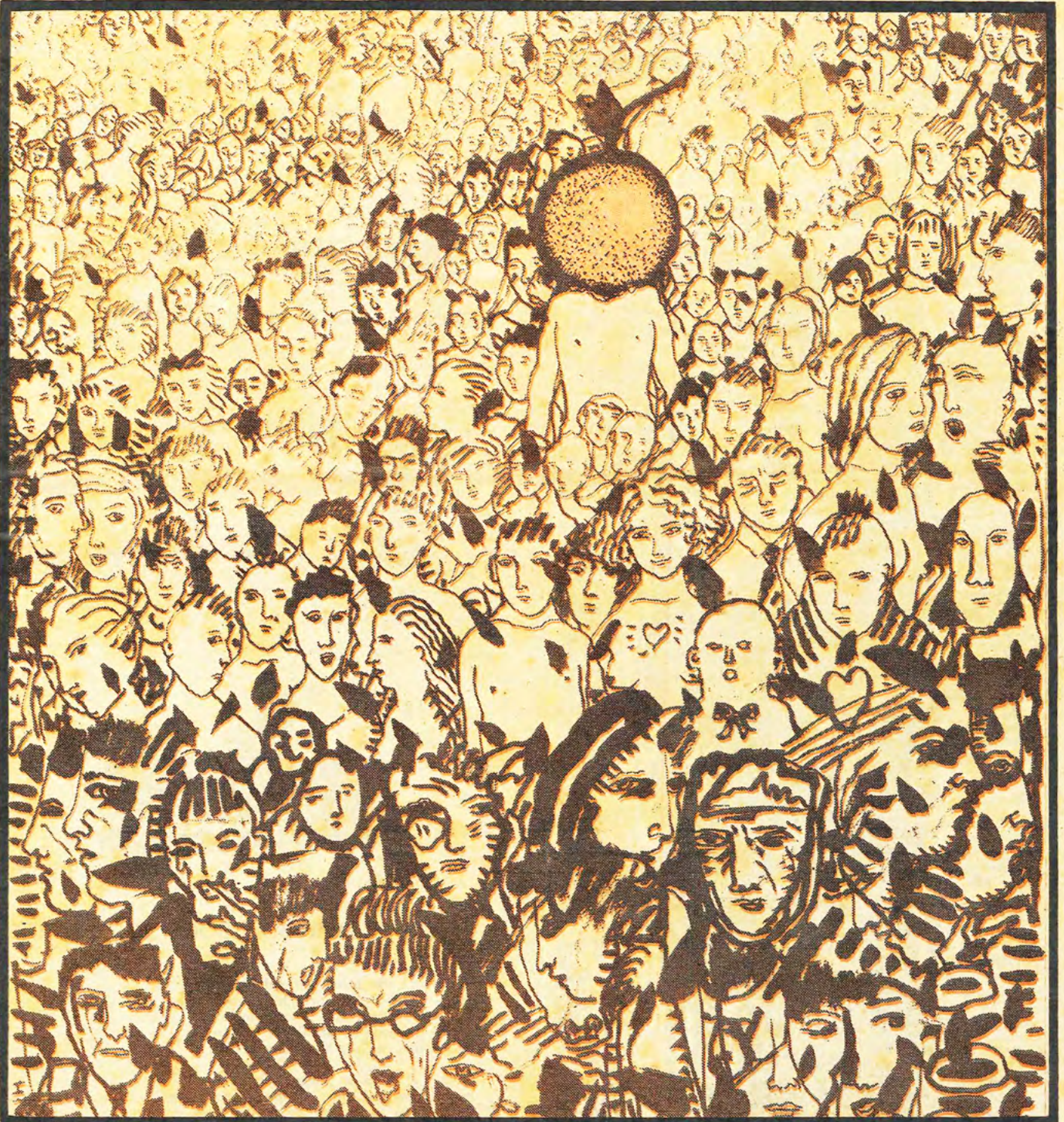
---



ISSN 0864-0513.  
10 Cts.

# NARANJA DULCE

A cargo de la Asociación  
Hermanos Saíz



Dibujo: ZAIDA DEL RÍO



Edición Especial (6) de El Caimán Barbudo





Grabado: HIDALGO

POESÍA

# TOCAR

El Premio al Poeta Joven lo otorgó este año la Asociación Hermanos Saiz en coordinación con la Casa del Joven Creador y la Empresa española CREATUAL que patrocina proyectos artísticos de jóvenes creadores latinoamericanos. Un jurado que integraron Reina María Rodríguez, Osvaldo Sánchez y Lina de Feria otorgó el Premio a Damaris Calderón y a Antonio José Ponte y MENCIONES a Reinaldo López Hernández y Said de la Cruz Boshini.

## DAMARIS CALDERON

### CON EL TERROR DEL EQUILIBRISTA

*"... las aguas del abismo  
donde me enamoraba de mí mismo"*  
QUEVEDO

Sobre el espanto del pozo  
siempre pensé tocar el agua.  
Nunca lavar las manos,  
no mancharías,  
Sólo el pozo y mi sed.  
Nunca las viejas bocas  
ni los baldes usados en balde.  
No el agua que titila  
su comfortable techo  
y toda la pasión de sus ahogados.  
Nunca  
el ojo contemplativo.  
Todo esto lo digo  
con el terror del equilibrista



### HACIA EL SITIO MAS DOCIL DE LA NOCHE

I  
Mi madre va tirada por caballos  
hacia el sitio más dócil de la noche.  
Ya nadie evoca sus lejanas manos  
ni los humeantes prados la conmueven.  
Destazada, la luz, la va inventando.

II  
Quizás el cielo se ponga todavía  
cuando los caballos, piadosos, recuperen  
el resto de mi madre de las sombras.



# EL AGUA

PREMIO AL POETA  
JOVEN, 1988

## SAID DE LA CRUZ

MANAGUA, 1988

I

la ciudad no existe  
desapareció entre los juegos sísmicos  
convertida en mar infinito con manchas rectas y blancas  
sobre el cual navegan las casitas extraviadas.  
allí las calles adoquinadas para atravesar

circunvalar  
tangenciar el pecho  
el meandro de paredes acabadas y esquinas ínfimas  
dignos despojos habitables del sueño arquitectónico  
una sabiduría que continúa su viaje hacia la pérdida  
no hay modo de hallarla  
apenas (a duras penas) se descubren en los edificios últimos  
/ bombardeados por el lodo

no existen las ruinas  
(sólo) grandes almacenes para asegurar memoria.  
un vientre con dos millones que abortar a otro vientre.



## ANTONIO JOSE PONTE

### ANTES DE RELEER LA ILIADA

Está lloviendo en Troya hasta lavar la tierra  
hasta los dientes amarillos de desgarrar  
contra los que la lluvia nada puede,  
hasta los huesos que dejaron de doler hace ya tiempo.  
Lloviendo sobre cuerpos ovillados  
sobre el fuego y el ponto  
sobre el círculo de perros que persiguen sus colas.

Dientes, huesos, cenizas, sal antigua:  
yo busco un signo que aclare aquella historia.

En Diciembre, viendo volar los fuegos de artificio  
pienso en el tiempo.

Un año no comienza esta noche  
hecha para que algunos se abracen y ríen,  
sino en la calma mañana de mi cumpleaños.

Esta noche tan clara para los augurios  
no cambiará mi suerte.

Puedo olvidarme de tocar madera  
hasta volcar la sal podría,  
no cambiará mi suerte para nada.

¿Qué nos hace creer que en diciembre  
termina una suerte y empieza otra?

¿Y para qué brindamos  
deseándonos nuevos destinos?

Amarga es la madera de mi ventana  
y pongo allí la frente.

Quiero que pase el tiempo como en las películas.

Ya dije amor y me he quedado solo,  
he dicho tiempo

seguro de que todo lo arrastraba.

Voy a seguir contando las cosas que no fueron  
lo que se echó a perder por algunas palabras  
el dolor que nos dejan las despedidas.



## REINALDO LOPEZ HERNANDEZ

### COMPROMISO SIN PUNTO FINAL

—Fragmento—

El punto final  
de esta historia  
está en el último verso  
de los sancionados  
de los condenados  
a la inexistencia.

El punto final  
de esta historia  
es un compromiso  
apagado de prisa  
es una entrega inconclusa  
y sin tiempo,  
algo así  
como comprender  
hasta dónde llegan  
nuestras fuerzas  
y superarlas de un golpe  
y caer luego  
en el más profundo consuelo.



# La Anunciación

**MENCION PREMIO LITERARIO  
EL CAIMAN BARBUDO, 1988**

Por ANDRES JORGE GONZALEZ

CUENTO



Dibujo: EDUARDO ROCA (Choco)

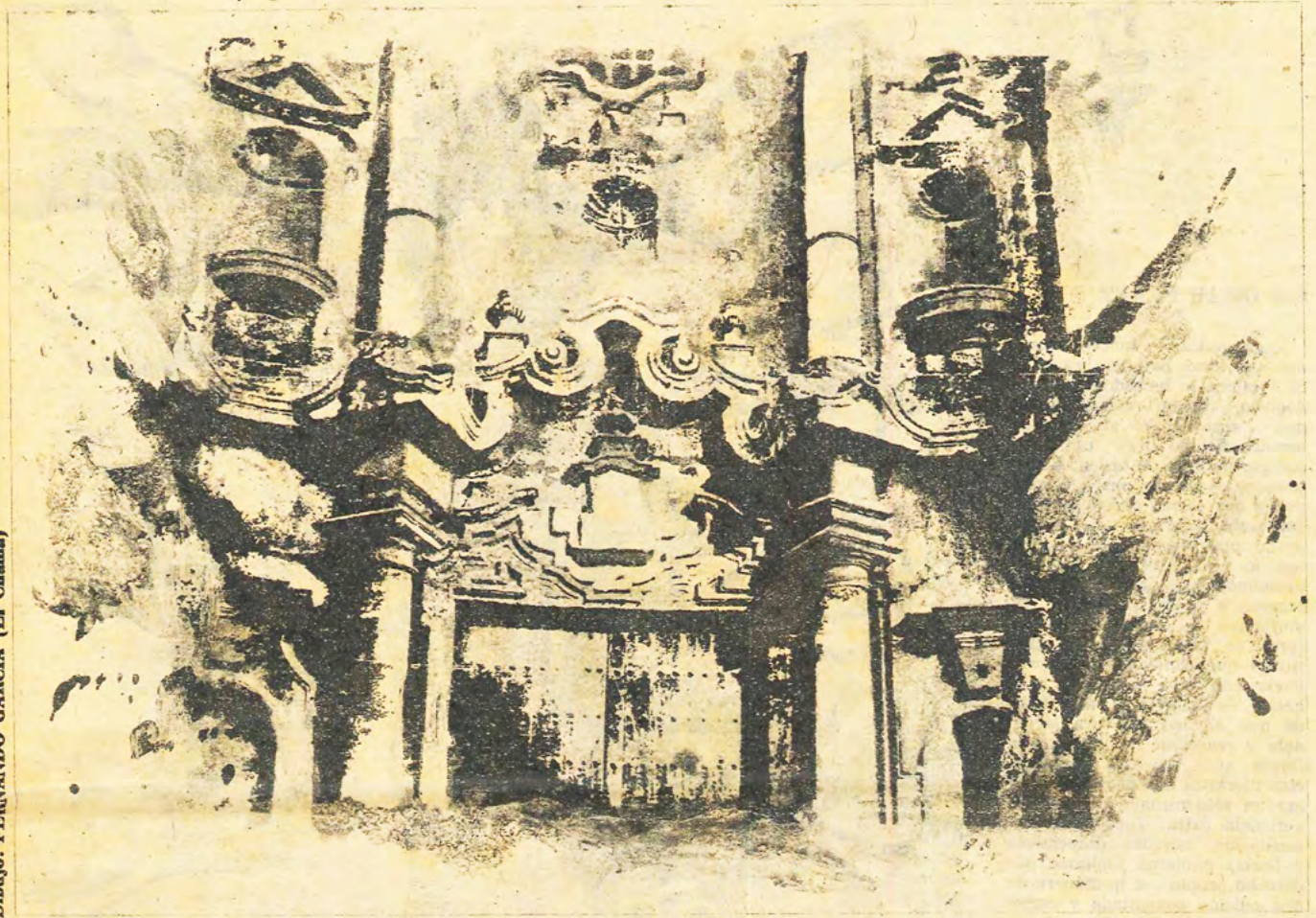
Cuando desperté él no estaba. Estaría en el baño o la cocina. Estaría desnudo o en calzoncillos preparando la jornada para después llamarme y sentarse unos minutos más en la cama. Estaría... Recordé el sueño y el libro. No podría decir dónde acababa uno y comenzaba el otro. Había una mujer rodeada de un jardín que la aprisionaba. Ese mismo jardín que había crecido dentro de mí sin haber florecido. Toda la noche había estado debatiéndome entre un jardín y una mujer con lluvia en los ventanales. Podría estar haciendo el café y lo traería a la cama y sonreíría y hablaría, pero había una mujer y un jardín en el libro, todo lleno de verdor, primavera, y mi vientre era un vacío. Mi vientre era un jardín de hierbas y bejucos hechos cocimientos, un jardín de remedios. Cómo te sientes y me pasa la mano por el pelo. Desde hace 16 años me pasa la mano por el pelo y gemimos juntos cuando lo tengo entre mis piernas, sólo para saber cuando se apaguen los gemidos, que ese calor derramado dentro de mí no va a parar a ninguna parte, que saldrá igual de mi vientre árido para que haya 16 años de perdón y yo asocie la primavera de un jardín de novela y una mujer desconocida de un sueño con mi incapacidad para tener un hijo, esa asociación que como una sombra, como una pequeña hermana triste, me sigue a todas partes y se me mete entre la sonrisa y la almohada.

Cuando lo vi venir con el café en mi vaso, desnudo y grueso, pensé en cuanto había cambiado su figura a la altura de los 40 años. Había dejado atrás manías, tantas posiciones y vueltas para que yo admirara sus músculos cultivados con deporte y sol y juventud, su cuerpo malgastado en mi cuerpo. Su cuerpo que había perdido el vigor en las salas de espera de los hospitales, aguardando para escuchar que no, que no tenía problema, nada orgánico, ninguna lesión interna, éramos los dos normales, normales, normales, normales, normales... era una cuestión síquica. Y se había hecho normal que yo terminara el día en que su voz saldría del otro lado de la mesa para decir que no seguía, para proponer. Era normal que hasta de él escondiera mi pequeño rincón de recortes y esperanzas pasadas y recuerdos futuros, pedazos de revistas con rostros de niños, experimentos fructíferos en la Unión Soviética, quintillizos en Gran Bretaña, regalos misericordiosos en el Día de las Madres a tía que es tan buena, tarjetas postales, bebés probetas y madres sonrientes. Era normal que durante tanto tiempo puséramos triple amor en los besos y las mordidas, en mis caderas y sus sacudidas, que yo alzara más las piernas para que penetrara hasta allí donde se encontrarían los dos animalitos y se pondrían a crecer en uno solo que se llamaría como el padre. Como la abuela. No, varón, con el cuerpo y las aptitudes del padre y la inteligencia de la madre, tu nariz y mis ojos.

Eramos tan normales como para que aun el me traiga el café a la cama y hablemos y nos queramos desafiando la sombra y yo nunca me atreva a preguntar si alguna vez en la vida ha sentido deseos de... y él me silencio con la mirada. Y yo en silencio me pregunte cuántas veces él ha sentido deseos de abandonarme, de sobreponerse al amor y largarse para siempre a buscar a otra parte. Normal que yo me preguntase si alguna otra mujer le había dado eso y un niño entre la multitud un día iba a mostrarme un rostro idéntico al de su padre. Todo tan normal.

Cuando de nuevo se levantó y abrió la ventana la luz rebotó en las paredes y una





brisa ligera trajo el olor del limonero del patio, florecido hasta la última rama, viejo y florecido. Primavera y por primera vez el suave perfume del azahar, ligado al gusto del café en mi boca me parecieron repugnantes y la luz de la mañana lerdá y embotada, aunque esta no fuera más que una mañana de domingo como otra cualquiera en que podía estar un rato más en la cama, leyendo o jugando con él a toques leves y largos para prolongar una ansiedad sin reloj y culminar en explosiones más allá de las cotidianas. Podíamos también irnos a cualquier parte ya maduros y sin nada que cuidar que a nosotros mismos sin el peso de otro amor entre nuestros cuerpos, sin que nada nos interrumpiera, podíamos tantas cosas y sin embargo ese dichoso sueño de anoche, ese libro de una mujer sola que anda buscando algo, esa sutileza de la primavera colándose a través de la ventana con la brisa hoy sólo me hacían desear que el tiempo pasara, que la vida pasara hasta que pasara la esperanza.

Cuando comencé a peinarme, el espejo me dio a entender que sí, que en todas las formas la vida estaba pasando y dejando trazos en mi cara y en mis manos, el tiempo se había sedimentado por debajo del ombligo y la piel ya no es tersa, ya no eres un sueño erótico siquiera. Y recordé el tiempo en que mi cuerpo era un arma y me daba seguridad y autoconfianza y vibraba sólo con escuchar unas palabras. Entonces, por supuesto, no existía la pequeña sombra y la palabra estéril era una palabra estéril. Mis senos, agresivos todavía, no pedían cuajarse y recibir una boca pequeña que succionara la vida que esperaba en ellos, como ahora en que mirán-

dome al espejo sentí como si algo tirara de mí desde dentro y me invadiera.

Cuando comencé a preparar el desayuno escuchándolo hablar sobre lo bien que habían brotado los helechos que por puro entretenimiento había sembrado en el huertecillo al final del patio, me di cuenta que una parte del jardín del sueño era un pedazo de tierra hermosa que nosotros llamábamos huerto y que en otro tiempo habíamos tratado de sembrar sin que luego nos preocupáramos de lo que habíamos sembrado. Y que esa noche en que él había llegado medio borracho hicimos el amor acostados en la hierba mojada del huerto y luego durante un tiempo yo creí en esa noche, como antes había creído en otras. Sentí una especie de asco, como si algo me hiciera repeler todo lo que hasta ahora había soñado en vano.

Cuando terminé de preparar el desayuno recordé que aún no había lavado mi cara, olvidaba un paso del ritual cotidiano, un pequeño placer del día que hoy tampoco sentía deseos de cumplir porque pesaba mi cuerpo, estaba simplemente cansada por la mala noche o por el mal despertar o por las eternas premoniciones y prefería volver a acostarme y dormirme y no pensar. Él se reía de algo que había dicho a sí mismo mientras se sentaba a la mesa. Lo miré y su risa me pareció grotesca y agigantada por el vértigo en mi cabeza.

Cuando me llevé el cepillo a la boca y comencé a frotar mis dientes apretados, el olor y el sabor del mentol estremecieron todo mi cuerpo, la náusea casi me hizo caer y allí quedé, sin siquiera tener el valor de pensar qué podía estar ocurriendo dentro de mí. ●





Por OMAR PEREZ

Vagabundear inocentemente con un libro bajo el brazo no es —nunca lo ha sido— un mal negocio, mucho menos ahora que “aprovechar al máximo nuestro tiempo libre” es la imperiosa palabra de orden. Corremos, no es menos cierto, el riesgo de ser considerados petulantes, snobs, o de que tarde o temprano otro vagabundo inocente nos lo pida prestado. Aun así asumimos con gusto la tarea aunque a veces, prudentes, camulemos el ejemplar con un forro de papel periódico. Hay títulos que conviene alguna vez llevar con uno porque el sólo hecho de hacerlo y, aún más, de que alguien nos vea leyéndolo y reaccione de una u otra forma ante nuestras preferencias literarias nos provee sin pagar un sólo centavo de una experiencia extra. Todos esos comentarios, miradas despectivas y burlas pudieran incluirse por derecho propio —a la manera de una edición comentada y corregida— en futuras reimpressiones para dar una idea del prestigio (o el desprestigio) del que gozaba tal o más cual libro en tal o más cual época.

Frankenstein es uno de esos títulos y en esas lecturas fugaces que más que aliviar, justifican la espera por un almuerzo, una conversación crucial (si las hay) o por un simple partido de béisbol a las nueve, hubo de comprobarlo en carne propia. ¡Frankenstein!, exclamó una amiga y empujó hacia mí el libro como si fuera un foco de infección; ah, Frankenstein, sonrió un joven escritor —cuyo nombre me reservo más por solidaridad humana que profesional— mirándome compasivo, con la frase “Tú también Brutus” en la mismísima punta de la lengua; ¿Frankenstein? —preguntó mi propia madre— no sabía que eso pudiera interesarte.

Obligado a confrontar los resultados de mi encuesta, por demás involuntaria, y al preguntarme el por qué de una actitud tan irreverente hacia una novela que alrededor de 1818 debe haber aterrorizado a más de un ama de casa y suscitado el interés de más de un crítico, sólo se me ocurrieron dos causas razonables: por una parte, el paso de estos dos últimos siglos ha tenido un efecto devas-



# FRANKENSTEIN, ese romántico



tador en la novela gótica en general y en Frankenstein en particular; por la otra, la intervención del cine (léase Hollywood) ha dejado en los lectores potenciales un recuerdo incurable (léase un tambaleante Boris Karloff) que repercute en su idea de lo que la novela o su personaje pueden ofrecer. Si no añado otras razones es porque sé que el tiempo y una alocada versión cinematográfica son capaces por sí solos de arruinar la buena reputación de casi cualquier novela. Ciento setenta años después de su publicación, podría decirse que el camino recorrido hacia la inmortalidad por Frankenstein y su, en aquel entonces, joven autora ha sido (como aquella canción de Lennon-McCartney) largo y tortuoso. No son sin embargo las desventuras de la novela las que me atormentan —¿a quién puede importarle hoy el destino de una novela gótica?— sino las desventuras de un personaje que Hollywood por comodidad llamó Frankenstein y a quien Mary W. Shelley rehusó dar un nombre, llamándole sencillamente, "el monstruo".

#### FRANKENSTEIN & FAMILIA

Tantos años y tantos rollos, después de su muerte valdría la pena sopesar la importancia y la ganancia que tiene desenterrar un monstruo tan pesado, tan desprestigiado y —perdonen el sentimentalismo— tan incomprendido como Frankenstein. Aparte de los valores peculiares que tiene la novela, aunque sólo sean los de una reliquia literaria, su personaje principal —que no su protagonista— merece más que una mirada escép-

tica, más que una recreación comercial y menos que el olvido. Como en *La isla misteriosa* de Verne, donde seis naufragos, incluyendo un perro, se disputan el papel protagónico que el infalible *Ciro Smith* llega a merecer, sólo para darnos cuenta al final que el personaje principal, el imprescindible, era el *Capitán Nemo*, así, en la obra de *Mary W. Shelley*, su protagonista nominal: el quejoso y omnipresente *Doctor Frankenstein*, no resiste a la larga la competencia con sus engendros cuyas intervenciones esporádicas se roban la atención del lector y sostienen la novela. Por su fuera poco, Frankenstein (el monstruo) completa y polariza junto con su enemigo (el Doctor) el perfil de un ente que marcó y fue marcado por ese período convulso que va desde finales del XVIII hasta comienzos del XIX. De un lado la plenitud física, la comunión con la naturaleza sea bosque, quebrada o glaciar, la obsesión de amar y ser amado; del otro, la constitución enfermiza, la supremacía del verbo sobre la acción, el tributo pagado al conocimiento y por ende a la duda. Dos mitades —el deseo de sobrevivir y el deseo de sobresalir— que arman una figura irreductible: el romántico. De esto dan fe los largos parlamentos del doctor, no por plañideros menos válidos, y sobre todo la suma de los capítulos del 11 al 16 que pudiéramos llamar "el monólogo de Frankenstein" (si el término no recordara tanto ¡oh tanto! al príncipe de Dinamarca) y que constituye —para decirlo con un cliché inmejorable— un testimonio conmovedor de la sole-

dad del hombre entre los hombres. Es así como Frankenstein narra su temporada de aprendizaje: aprender a andar erguido, a diferenciar la nieve del sol y éste de la luna, a conservar —como el primer hombre— un fuego encontrado casualmente; de no haber sido por la "rudeza y aspereza" de su voz hubiera aprendido quizás a hablar como los pájaros. No le hizo falta: aprendió a hablar como los hombres. Bien vale la pena oírlo reflexionar sobre la historia y el poder, alabar "el genio y la actividad de los griegos antiguos" y condolerse —por incongruente que parezca— de la suerte corrida por el indio americano después de la Conquista. No hay dudas de que Frankenstein hubiera redondeado un perfecto ejemplar de buen salvaje, pero el destino —ese elemento ominoso que enrarece la atmósfera de todas las novelas góticas— no lo quiso así, ni tampoco su progenitora, la precoz *Mary Wollstonecraft Shelley*.

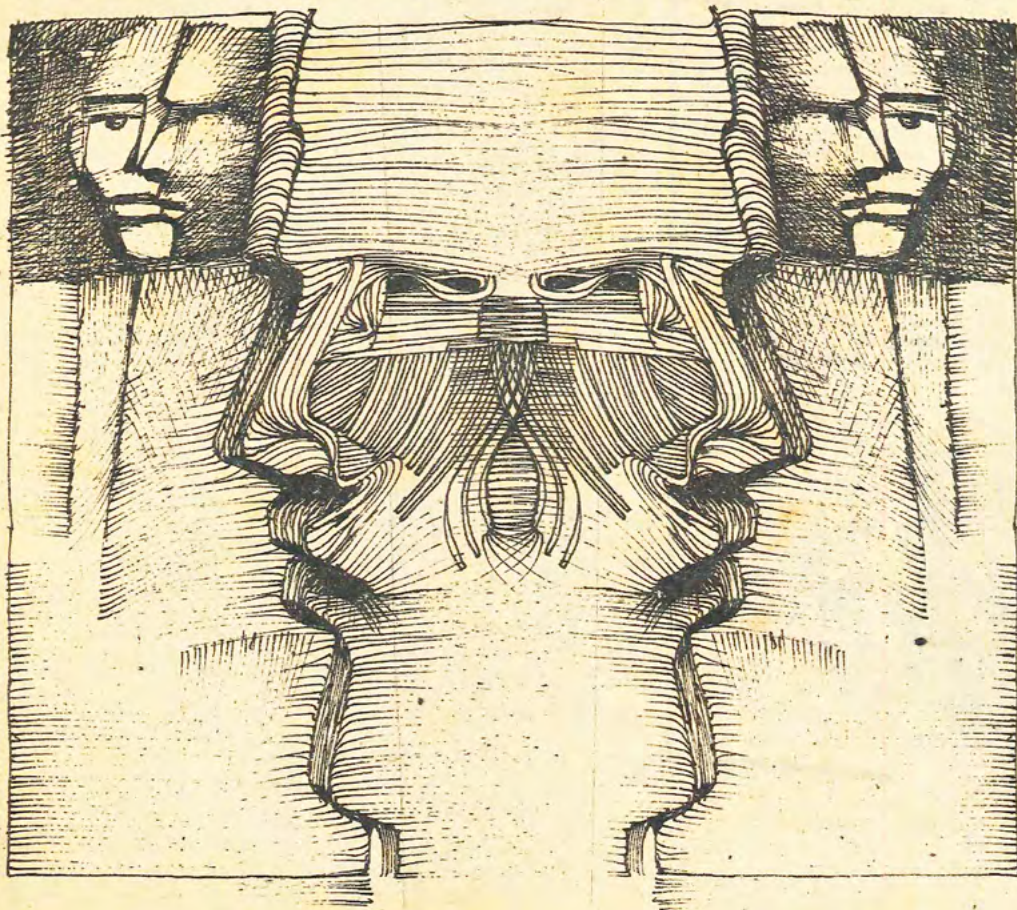
Si casarse a los 19 años con *Percy Bysshe Shelley* —el poeta más "enteramente revolucionario" de su generación— no fuera ya una precocidad, si lo es el haber engendrado como un divertimento de luna de miel a uno de los personajes más notorios y —vaya paradoja— menos conocidos de la literatura de ficción moderna. La Shelley fue el resultado más perfecto de los amores extramatrimoniales de *William Godwin*, un publicista de ideas liberales, con *Mary Wollstonecraft*, una feminista de armas tomar. Su padre, que aprovechó el río revuelto de la época para deslizar algunas de sus ideas de corte más o menos radical, era el animador de

una controvertida tertulia que podía atraer lo mismo a un poeta-problema como *Byron* que a un revolucionario y ateo confeso como *Thomas Paine*. Se dice que fue precisamente en casa de *Godwin* donde *Paine* (a quien por cierto cuesta trabajo no imaginar tal y como *Harvey Keitel* lo interpretara en el filme *La noche de Varennes*) recibió el aviso salvador de que el rey *Jorge III* había firmado una orden de arresto contra él, y se dice además, que ese día entre los asistentes a la tertulia se encontraba un oscuro poeta y grabador, admirador furibundo de *Paine*, que respondía al nombre de *William Blake*. Con tales antecedentes familiares, con tales compañías, no es raro que la Shelley se encontrara imbuida de lo mejor y más actualizado del pensamiento reformista de su tiempo y por ende no hay por qué asombrarse si su engendro, el terrifico pero hipersensible Frankenstein, al lamentar la existencia de diferencias sociales o al cuestionar la necesidad de "leyes y Gobiernos" le sirva, en cierto modo, de vocero. Es lástima que un accidente absurdo tuviera que cortar el flujo de su talento de escritora: el 8 de julio de 1822 *Percy B. Shelley* cometió la delicada torpeza de ahogarse con un volumen de las poesías de *Keats* en el bolsillo. Desde ese momento la Shelley se dedicó casi exclusivamente a la ardua tarea de publicar la obra de su esposo. Frankenstein tendría que esperar más de un siglo para renacer, olvidado e inermes.

#### UN MONSTRUO EN LA FABRICA DE MONSTRUOS

En un día cualquiera de 1909, o quizás sea mejor decir, en la noche más oscura y lluviosa de 1909, llegó al Canadá —probablemente escapando a una decepción y concibiendo alguna que otra esperanza— un tal *William Henry Pratt* que no podía ostentar más linaje que su pasaporte inglés, sus 22 años y una estatura bastante más elevada de lo normal. Su decepción se debía al haber fracasado en sus intentos de ingresar en la carrera diplomática, su esperanza... ser actor. Algún tiempo más tarde pisa por primera vez un tablado de teatro, debuta en una peliucita en *Quebec* y, finalmente, es contratado en 1919 —diez años después de haber abandonado su patria— para trabajar como extra en *Hollywood*. Pero antes, en uno de los gestos más sensatos de su vida, el joven actor decide cambiar su anodino *William Henry Pratt* por otro nombre con el encanto de lo inusual y el misterio de la fonética eslava, un nombre que hizo erizarse a unas cuantas generaciones de cinéfilos y que aún hoy no puede ser escuchado con indiferencia: *Boris Karloff*.

Enredado en la nada apasionante tarea del actor de relleno, *Karloff* vegetó durante una larga temporada interviniendo en filmes con títulos tan inescrutables como *The Dumb Girl*



Dibujos: R. FRANK VAL.

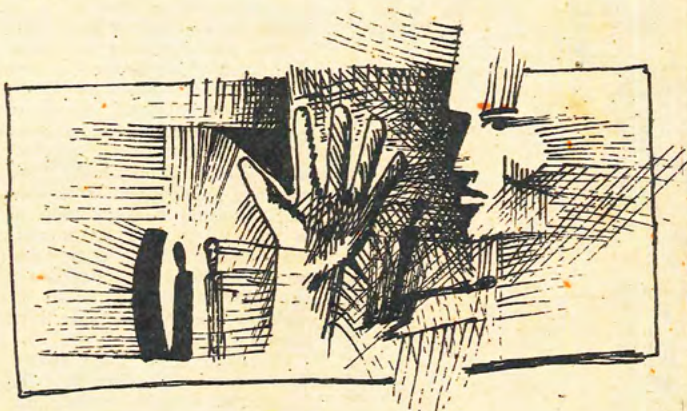


of Portici o Mr Ratinoﬀ y en una versión de 1920 de El último de los Mohicanos a la que valdría la pena echarle un ojo, aunque sólo fuera por sana (o malsana) curiosidad. Sin embargo, a los 45 años Karloff halló por fin al hombre de su vida, el director James T. Whale. Este, luego de probarlo satisfactoriamente en El caserón de las sombras (The Old Dark House), una curiosa y a menudo olvidada joya del cine de horror cuyo reparto incluía también al moﬀetudo Charles Laughton, lo iba a llevar en el mismo 1932 a consagrarse en un ﬁlme que estaba destinado, o más bien, predestinado a convertirse en un clásico. A pesar de ello, de haber asistido al ﬂamante estreno de Frankenstein, Mary W. Shelley hubiera abandonado la sala de proyecciones turbada y melancólica: ese no era su monstruo. Contrariamente al Frankenstein de la Shelley —el mejor de los monstruos posibles— un atlético y ágil especimen que hablaba con soltura el francés y disfrutaba la lectura de las Vidas Paralelas o El Paraíso Perdido, James T. Whale fabricó un lentísimo primate cuya única virtud era derrumbar puerta tras puerta con la impasibilidad de un bulldozer. Desprovisto del don de la palabra, del entendimiento y, en ﬁn, de cualquier otro don que no fuera su biotipo formidable, este Frankenstein tenía para colmo de males un increíble Talón de Aquiles: un terror más que animal al fuego, y resulta increíble porque su homónimo literario era, si no un piromaniaco, al menos un consumado incendiario.

Si bien es cierto que llevar a la pantalla una versión estrictamente respetuosa de Frankenstein —como de cualquier otra novela gótica o romántica— hubiera conllevado exponer al espectador a los efectos de una larga tirada de pseudofilosofía, fatalismo y, por supuesto, lágrimas, no lo es menos que "Frankenstein" fue una víctima más de la pesada mano de Hollywood para con las obras literarias. Sin embargo, mostrando mejor corazón que la Shelley, Whale accedió a concederle a Frankenstein lo que aquella le había negado: una novia. Esa novia (The Bride of Frankenstein, 1935) daría inicio a una saga que incluiría a su hijo (The Son of Frankenstein, 1939), su mansión (The House of Frankenstein, 1944) o sus luchas contra supuestos competidores (Frankenstein contra el hombre lobo, 1943), por no mencionar aquellas en las que Boris Karloff no tuvo culpa alguna y por no recordar a Abbot y Costello atormentando al pobre monstruo con sus chistes de segunda mano. Cuando después de tanto atentado a Frankenstein, Mel Brooks —llevando de la mano a un Gene Wilder medio sentimental, medio lunático— ﬁlmó en 1974 su excelente Frankenstein Jr, Mary W. Shelley no pudo menos que sonreír con alivio.

#### FRANKENSTEIN HA MUERTO... ETCETERA, ETCETERA

¿Qué quedaría por decir al despedir el duelo interminable de un monstruo que se resiste todavía a ser enterrado? Abandonado en glaciares, carbonizado en graneros o sepultado en un pozo, incorporándose para interpretar una y otra vez la misma fábula, Frankenstein (típico resultado de "los sueños de la razón") vuelve para recordarnos —aunque sea rudimentariamente— el tema de la responsabilidad del creador para con sus engendros, algo que ha obsesionado al hombre desde el Génesis hasta Oppenheimer. Reivindicar una novela de los achacos que exhibe junto con la mayoría de sus contemporáneos —y no hay que excluir al glorioso y avejentado Joven Werther— es cosa de especialistas o de apasionados como Lovcraft. Pero reivindicar a un personaje que, ya sea en la expresión casi ingenua de Karloff o en la verborrea conmovedora de su pariente literario, es extraña e indiscutiblemente carismático, es una tentación que puede tocarle a cualquiera. Una tentación que además implica la otra y mayor tentación de armar como un rompecabezas un nuevo personaje, un nuevo monstruo, un híbrido magnífico con el físico memorable de Boris Karloff y ¿por qué no? el alma candorosa y atormentada de Percy B. Shelley. ●



## POESÍA

# ARISTIDES VEGA CHAPU



### CONVERSACION CON CABRALES

A dónde han ido a guardar sus máscaras como el que esconde su angustia.  
Se vuelven atrás a reconocer su tierra, un dibujo que les asemeje la luna cuando no todos descubren que siempre estuvo sobre los caminos, sobre los espejos traídos para arrancarle los rostros más bellos.  
Han llegado de conocer a oscuras que no existe la ciudad. Sólo han vuelto por las luces, por sus relojes de arena. Será tan lejano ese tiempo, lejano ese país que una vez recordaron sus huellas sobre viejos árboles cerca de los lavados donde las mujeres vuelven azules las ropas de sus hombres. No dejen los ojos al roto espejo, en la escarcha han tenido manteles blancos para mañana volver a la luz por la transparencia del vino. Será tan lejano ese tiempo, lejano el país, es el pecho dispuesto a la espada, a las flechas extraviadas por los ángeles. No es de nieve la sombra. No es la nieve en las manos de Patsy Smith, son las marchas hacia el océano donde perdieron su inocencia como el que pierde su única identidad. No es la nieve, es la esperma en sus manos. En este verano volverán los hombres a levantar la hoguera sobre la nieve gris, las fotos de los tiempos hermosos; al lado de un beetle, al lado de la cruz romana, junto a los blanquísimos cisnes. Puede que mañana necesite encontrar a todos, a los que ya no están, a los que nunca existieron a pesar de sus sombras a la que siempre volvemos para encontrarnos. No son las manos de Patsy Smith ni la nieve gris en el álbum familiar. A dónde han ido a guardar sus máscaras los poseedores de la siembra de trigo. Yo también tuve un amigo junto a la luz.



## TU NACIMIENTO PUEDE ESTAR SOSTENIDO POR EL RUIDO DE UNA FLAUTA

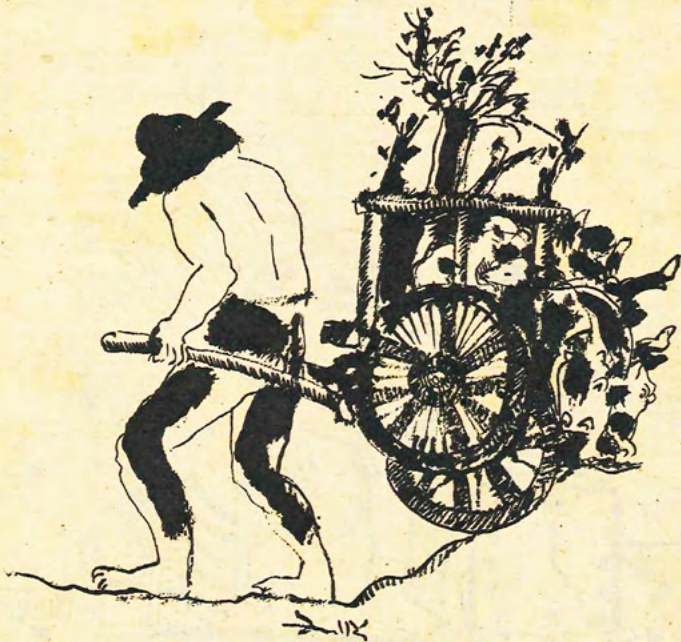
Atiendan todos los que velan  
la hora más solitaria de la tierra.  
A orillas del río  
mis amigos confirman su propiedad de tristes.  
Nadie quiere creer en los cohetes  
calzando los músculos del conejo.  
Y unos pájaros grises descubren el camino  
hacia la noche.  
Una música de flauta va apoderándose de un poema escrito  
a pesar de que tus ojos pertenecen  
ahora  
a este claro del ministerio.  
Las noticias de la guerra  
quedan en algún rincón de la casa.  
Mi abuelo las contempla desde su pecho,  
espejo de carne,  
sombra oscura.  
El mundo puede parecer cansado  
de soportar el peso de una bomba  
sin entender a los muertos del futuro.  
Todo no es la ternura de un embarazo  
de un niño escuchado a cuestas  
para quedarnos prendido de sus alas.  
En este instante  
podemos ocupar otros silencios  
con el corazón hallado por un sonido.  
Otras vegetaciones pueden descubrirnos  
apenas sepamos conquistar un rostro al miedo  
y una alondra puede exigir su nacimiento.  
Puedes quedarte sin nido  
y tus alas huir golpeando todo.  
Mientras tanto estamos armando el columpio de la infancia  
aun cuando nadie ha cambiado el tedio de una tarde como está  
ni existe una llave con trampas propicias  
donde encontrarnos los felices  
cuando estamos vendados por la lluvia  
y crecemos  
porque la vida se hizo de un gesto poderoso.  
Y a veces fuiste la verdad infinita  
con Frank moviendo la calma  
para quedar sujetos de todo abismo.  
Y a veces nos quedamos inmóviles sobre las nubes  
alcanzadas por el peligro del mundo  
mientras huyen animales sin cuerpo en el bosque  
o entrando a casa de nadie  
con el cabello mojado por la lluvia.



## POR UN ANGEL CAIDO DEL CIELO

—de una litografía de  
Zaida del Río—

Cómo pueden quedar huérfanos entonces  
los dos rostros dentro y fuera de nosotros  
ambos sujetos a los cuerpos  
o a la fábula antigua  
que bajo una cáscara de magia  
nos condena a toda brevedad del miedo.  
El Universo está en el cuerpo  
y a veces se siente la partida  
madre que une el frío  
madre reino de todo pecho descubierto.  
Parece que el amor se hace un oficio  
y ya nadie quiere creer en la poesía  
donde el cuerpo sea un fantasma de dos muertos.  
Dónde ciega guerra de nosotros mismos  
dónde clavarte el músculo del hombre  
tensado por lo inmóvil de un gran sueño.  
Dónde cantar.  
Lugar cierto de la tierra.  
Dónde guardar la muerte  
sitio habitado por hondas respiraciones  
si la noche está apoyada sobre los cuerpos  
y todas las sombras recordarán el mundo bajo el cielo.  
Dónde estarnos en un ligero temblor a tu lado  
cuando un silencio hallado sin esfuerzos  
forma parte de la tierra más profunda.  
El ruido de la lluvia sería mi amigo  
mojando las palabras con tierna furia;  
un levantamiento de amor.  
Tal vez al viento lo dejaron húmedo  
y ahora es un ave y nos descubre.  
Cómo pueden quedar huérfanos entonces  
los dos rostros,  
si la soledad estará más allá de nosotros  
si se hincha el pecho para que este corazón quede al centro  
de todos los hombres.  
En el definitivo incendio de tus manos  
y la enorme tentativa de la tierra  
familia me recuerda el diluvio  
cuando estamos vendados por la lluvia  
y crecemos  
porque la vida se hizo de un gesto poderoso.  
Y a veces fuiste la verdad infinita  
con Frank moviendo la calma  
para quedar sujetos de todo abismo.  
Y a veces nos quedamos inmóviles sobre las nubes  
alcanzadas por el peligro del mundo  
mientras huyen animales sin cuerpos en el bosque  
o entrando a casa de nadie  
con el cabello mojado por la lluvia.



Dibujos: ZAIDA DEL RÍO



# El Retablo de la Sombra

Por ERNESTO SANTANA

Cuando mira la arena no piensa en nada; sólo mira la arena. Antes, en el mundo de allá, miraba los objetos y los hombres tal si fuera talismanes, y veía en ellos un esplendor: en todo lo veía y en todo amaba él ese esplendor.

Ahora, el sol incinera el aire sobre las dunas: la luz quema a la luz. Bajo una peña, el hombre mira la inmensidad blanca. el cuerpo apoyado a la roca. huesos y sangre en ella.

Parece que el viento ardoroso se llevara la arena y los peñones, e incluso su cuerpo; el mismo viento luminoso, insaciable, que lo trajo desde las casas olorosas a panes y peces hasta esta soledad de calcinado aroma.

Abandona por fin el refugio de la laja. Hirviente es la arena bajo su pie; los incontables dedos del aire forman una mano de fuego aún más ancha, pero nada es tan ardiente como el ojo del sol sobre su espalda, en su cabeza.

Lo detiene su sombra erguida en la pendiente de una duna: negrísima, viviente sombra sobre el deslumbramiento de la arena. Piensa entonces que el sol purifica los cuerpos echando afuera lo que escapa al beso de la luz. Parecido sol tendría el alma, se dice. Y recuerda que su sombra ha venido antes.

Los tuyos preguntan por tí, le dice la Sombra, con voz distante, triste. Creen que te llevó la noche, la locura.

Pronto volveré, responde él.

La Sombra se incorpora, alta, más empinada por la duna, y mira al hombre con ojos en cuyo verde, casi olvidado, nostálgico y profundo, tiente un do-

ble signo: verde de la sabiduría, verde de la demencia.

Nos hemos reconocido siempre, dice la Sombra como perfilando en roca sus palabras. Y siempre nos reconoceremos. Somos hijos del mismo padre. Dirás que soy el hijo que nunca se ilumina. El Contrario. El Negador. Que me alimento de lo que no tiene esplendor. Pero dime qué es la sombra y qué es la luz. Una es el contraste de la otra: son intercambiables. Mira.

Y el hombre mira. Y ve un ondulado mar negro: lo lustra un viento oscuro, nacido en el ojo de abismo que derrama penumbra sobre la tiniebla, y aquí sólo resplandece la silueta que antes fue sombra: sus ojos son un doble sol crepuscular. Y el hombre sigue sintiendo sobre su cabeza el peso del viento y del día.

¿Ves? Somos dos caras de un misterioso Uno, que no es ni luz ni sombra y es ambas cosas, el uno que nos hace dos y, por lo tanto, adversarios. Máscaras.

Yo no soy tu adversario, replica el hombre, deslumbrado por la tiniebla. No es esto la noche: es una mentira colocada ante el rostro del día. Tú niegas, yo afirmo. Tú cambias, pero yo permanezco. No te odio, pero te aparto. Tú no me amas, pero quieres atraerme.

La Sombra ríe y con su risa termina la inversión: recuperan las dunas su color, el sol torna a dar su luz, el viento es otra vez la mano infinita. Y la Sombra es sombra. Y el hombre cae, de rodillas, cegado como si jamás hubiera conocido el resplandor, fulminado. La Sombra llega y se yergue ante el caído.

Estás agotado, tu raza está marchita. Ahora podrías ser tú mi sombra. Yo te daría lo que tú ni me ofreces. Mira.

Y el hombre está arrodillado sobre la arena húmeda del mar, acariciados sus cabellos por la brisa. Verde, azulado, el mar bebe el color del cielo y lo devuelve más limpio. Detrás del hombre está la tierra y él mira hacia uno y hacia otra, mientras habla la Sombra, invisible:

Hay maravillas en la tierra y en el mar que no cantan los poetas. Yo te enseñaría las ciudades más remotas del océano y de los valles de la tierra; te mostraría los seres más recónditos de ambos mundos, los incomparables cantos que tengo para todos ellos, y las secretas páginas en que revelo todas las claves. Conocerías los extremos del cielo si conocieras estas maravillas.

El cielo alimenta el mar y la tierra, dice el hombre. Cuando yo tenga sobre mi tierra y mi mar mi propio cielo, tendré lo que merezco, panes y peces, árbol y tempestad. Y entonces tomaré las palabras que están en el viento y las esparciré sobre la tierra, y traeré el fuego que lava las sombras y besaré el mar que nutre las travesías, espejos del vuelo.

El hombre se incorpora mientras el mar desaparece y se pierde el viento de sal. Vuelto a las dunas, no encuentra a la Sombra sino a una enorme figura:

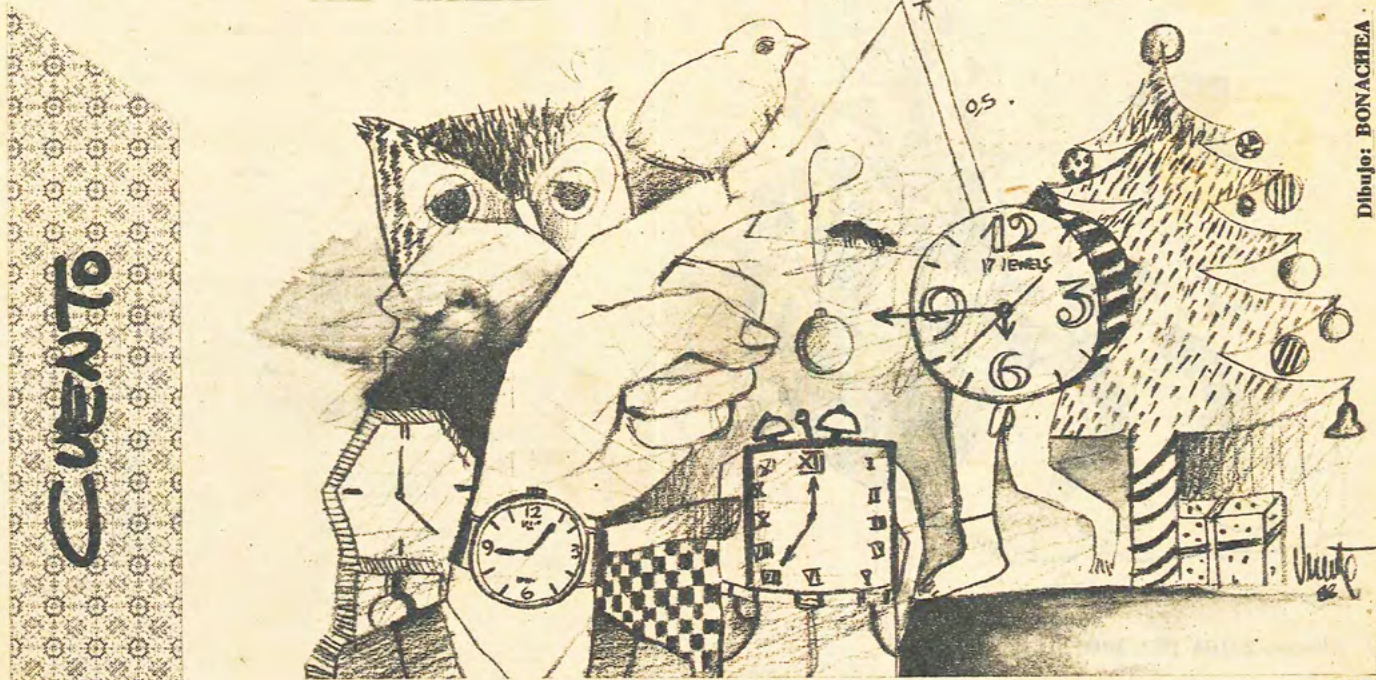
Yo soy el Guerrero. Nadie puede derrotarme y tengo a todos los poderosos a mis pies.

Y el Guerrero se inclina hacia el hombre cansado y le muestra sus manos poderosas, su es-

cudo labrado por las lanzas de muchos reinos: Ven conmigo, mira, le dice. Y, llevándolo a la cima de la montaña más alta, le abre con un gesto de la mano la visión de los reinos todos de la tierra, y sus palabras resuenan encima de las cúspides del panorama:

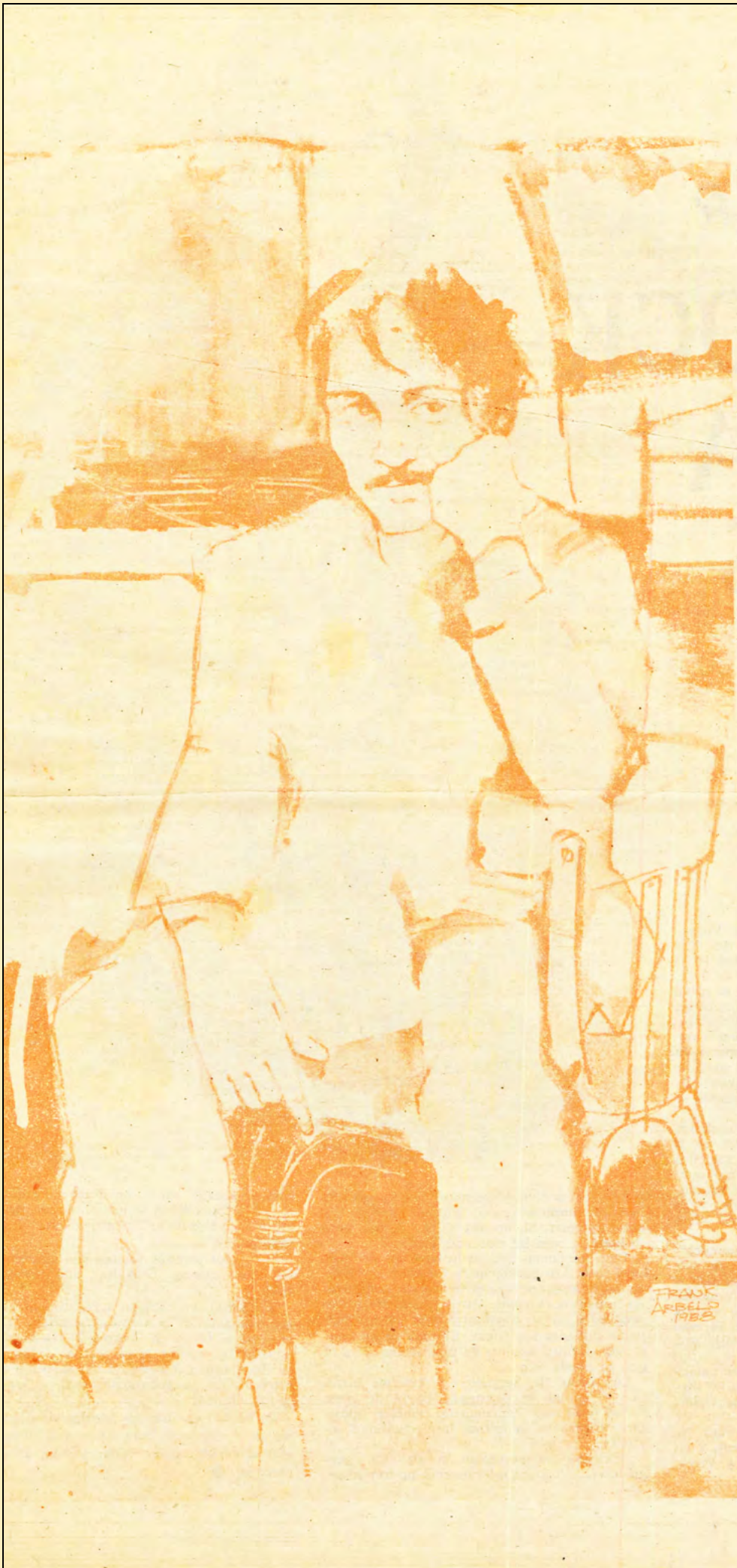
Mira, todo será tuyo si eres mi sombra. Conserva tu nombre y llámame a mí la Sombra, si quieres. Mira bien: es la hora del odio: los hijos renegan del padre y comen frutos robados lejos, y me sirven matando y muriendo lejos sin el orgullo del guerrero, ciegos y mudos y sordos. Yo les prometo que mañana comerán oro y beberán sabiduría porque con mi alquimia serán dueños de los ejes del mundo; tendrán la creación, el crear, con los ingenios de mi alquimia; y entonces ellos olvidan las palabras de ayer y arrastran sus ojos sobre la tierra, humillando a la madre y borrando de su alma la semilla del padre. En verdad te digo que esta es mi hora y que sólo en mi nombre puedes hermanarte con ellos. Sólo te entenderán con mis símbolos. Diles lo que quieras, no me interesan las palabras. Háblales de ti, sin mencionarme. Ya he triunfado porque no creen en mí. Pero sé tú mi sombra. Yo te daré mi hora y mi reino.

Lentos pasan los ojos del hombre por el paisaje: hay ciudades brillantes y nubladas ciudades, pero todas son clamorosas y altas. Lentos suben los ojos del hombre hasta la mirada veloz del Guerrero. Lenta es también su voz:



Dibujo: BONACHEA





Nadie borra de su alma la semilla del padre, que es el alma misma. Solamente puede olvidar. Yo no quiero tu reino ni tu hora. No tengo nada que hacer con tus dones. Tampoco puedo ser tu sombra. Aunque lo quisiera, ¿qué sol pondrías entre tú y yo?

La sombra es mi luz. Yo me alumbro a mí mismo, dice el otro. Durante el día te escondes detrás de tus simulacros, replica el hombre. Por la noche eres más libre, aunque te aturden las almas que ensueñan. Pero nunca alcanzas tu epifanía, tu esplendor. Lo que puede lograr una flor amarilla, un insecto minúsculo, e incluso el peor hombre, no lo logras tú, porque eres el No de la luz.

Tomando sus huesos como un manojo de briznas, la Sombra lo lleva hasta lo aïto de una edificación.

Mira, le dice, replegado a su espalda y susurrando en su oído: la multitud viene al templo. Si ahora tú te derramas sobre ellos, te adorarán, serás su Dios y podrás negarme ante todos. Conquistarás los otros templos y nadie se resistirá a tu palabra. Les devolverás el cielo a los desmemoriados, la esperanza y la armonía del cielo. No te niegues a bajar hasta ellos.

Los templos no importan, le habla el hombre, sin verlo. Un templo es uno mismo si, por un instante, cierra los ojos a su sombra y los abre a su alma, humilde y magnífica. No hay cielo que devolverle a nadie: cada cual lo toma cuando puede. Mientras tanto sólo lo entrevé en los sueños y en el beso. Cuando entonces el hombre es Dios: ha entrado en la esfera y toda sombra ha sido abandonada. Y esa hora de amor solamente está hecha con humildes instantes del amor en medio de la sombra y vuelto hacia la luz.

El hombre está ahora en el mismo sitio, de pie junto a la duna en que se alza, negrísima, la Sombra. Con manos resacas se enjuga el hombre la frente sudorosa. Y con ojos sin impaciencia mira los verdes ojos del otro. Y, sobre el hondo silencio de la Sombra, pasan las palabras, en el viento blanco:

Mis panes y mis peces no tendrán la marca de tu nombre. Yo no acepto tu reino ni tu hora. Pero tú me darás el dolor y la muerte, y entonces yo completaré mi nombre y dejaré mis palabras sobre la viva roca regada por el agua viva. Y me darás tu dolor para siempre yo estaré edificando mi hora.

El hombre se aleja a pasos lentos sobre la arena, sin volverse a mirar a la Sombra, silenciosa, mientras dice:

Sólo compartiré contigo un atributo, cuando ya esté desnudo en mi propia lumbre: la tristeza. Yo estaré solo en mi árbol para siempre mirando tus ojos fijos en mí, viendo en ellos el esplendor que tú ves, y perdonándote la prisa y el delirio y la desolación, para siempre.



ARTÍCULO

# EL ROCK EN LA URSS

Algunos  
a favor,  
otros  
en contra

Qué un poeta de la talla de Andrei Voznesenski dedique un artículo a hablar del líder de un conjunto rock no es algo usual en la Unión Soviética.

En el mismo país en que durante el pleno de la sociedad de escritores, Yuri Sergueiev, joven escritor del Cáucaso del Norte declaró: "el rock no es música", y para probarlo puso la grabación de un concierto de heavy metal al que había asistido la víspera, el artículo "Noches blancas de Boris Grebenchikov" demuestra que todavía hay polémica cuando se habla del rock en la URSS.

Las cosas no son fáciles para el rock soviético. Aún en el proceso renovador en el cual está inmersa toda la sociedad soviética hay que luchar contra opiniones como esta: "Conjuntos al estilo occidental con ejecutantes sin pizca de vergüenza, sin voz, y de dudoso sexo..." (Serguei Vikulov, 65 años, escritor).

O las de otros "seriamente preocupados": "Estoy profundamente convencido de que estos bailes de juventud no son inofensivos ni mucho menos, sino es una enfermedad infecciosa que, por desgracia, ahora resulta incurable. Es un SIDA moral contra el cual no existe aún remedio". (Serguei Mijalkov, 74 años, cineasta).

El rock se convierte en una polémica nacional. Pero junto con la polémica salen los discos de grupos como Cruise, Chornoe Coffee, y del propio Acuario.

A lo mejor para estos últimos el éxito ha sido más fácil. Son más bien melódicos, y en sus conciertos armonizan con Bach y Vivaldi.

Los textos de Grebenchikov tienen una alta calidad literaria como ustedes mismos podrán apreciar. Sí, no hay dudas de que para Acuario la cosa ha sido más fácil.

Pero los demás grupos insisten en su estilo hard rock. Los conciertos se suceden, el público repleta en ocasiones graderías completas de inmensos estadios. Otros grupos de países socialistas viajan constantemente a las principales ciudades soviéticas. El rock se ha convertido definitivamente en una opción... a la que se puede ir o no.

Las ideas de Sergueiev y muchos otros, que enarbolan la consigna "Basta de rock. Ni un paso más", encuentran también opositores dentro de la misma intelectualidad soviética:

"Extraña intervención la de Yu. Sergueiev (...) En esa intervención no hay ideas,

sino amenazas, rabia, un deseo de suplantar el arduo trabajo con la juventud, por métodos inútiles". (Alexander Borschiagovski, 74 años, escritor).

"(...) los jóvenes quieren una cultura nueva, ideas nuevas. Esto hay que tenerlo en cuenta.

Yu. Sergueiev hablaba agresivamente sobre la agresividad de la nueva generación. ¿Quién se lanzó al fuego en Chernobil? No les dimos escafandras contra la radiación... los jóvenes bomberos perecieron y nos salvaron a nosotros. ¡Que su generación cante y escuche lo que quiera!

Es verdad que hay en nuestra vida elementos de vandalismo, mas ¿por qué culpar de ello al rock? (Andrei Voznesenski, 54 años, escritor). ●





## SENTADO EN UNA HERMOSA COLINA

Sentado en una hermosa colina frecuentemente veo los sueños. Realmente me parece que la cosa no está en el dinero ni en la cantidad de mujeres, ni en el viejo folklore ni en la Nueva Ola.

Vamos a la izquierda, por extraños lugares. todo lo que tenemos es alegría y pena. Pena porque somos peores que lo que podemos y alegría de que esté en buenas manos en cada sueño.

De ninguna manera puedo negarme, corro hacia algún lugar, pero cuando despierto confío en que estaré conmigo.

**Boris Grebenchikov**



## SUEÑOS DE ALGO MAS

Salgo a sentir temprano una mañana de febrero la noche pasada queda entre la bruma. A fin de cuentas, para qué pensar en ello hallaré alguien que me lo cuente todo.

Un puñado de perlas en las palmeras: he ahí el camino que dejo en secreto. Agradezco este regalo: poder dormir y ver los sueños. Los sueños de algo más...

Cuando empieza el tiempo de justificarse ¿qué te digo? que no vi sentido en hacerlo mal ni oportunidades de hacerlo mejor. Por lo visto pasamos algo por alto (y no sé cómo decirme esto)

No en vano, en casa todos los espejos son de barro, para por la mañana, no discernir en las pupilas sueños de algo más...

**Boris Grebenchikov**

Traducción: Ernesto Manuel Hdez.

# LA TROVA TRADICIONAL: ESA DESCONOCIDA

Por SIGFREDO ARIEL

Los que asistieron a las funciones de homenaje a Floro, a los Enrizo o a Pancho Majagua, hace 60 años, es posible que hoy puedan separar en el recuerdo una de aquellas jornadas de las otras noches de su vida. La mayoría de aquellos cubanos murieron antes de que nacióramos. A estas alturas se han ido acomodando en una historia que fluye sobre pudores, inexactitudes y olvidos.

No es posible hacer una Historia General de la Trova Vieja Cubana por una sencilla razón: el encubrimiento y la levedad conforman también su aliento y su secreto mejor; en la sencillez de las casas de familia o en la memoria, las canciones de los trovadores fijaron su pureza, revelada a trechos —cuando quiere— en un giro melódico o en la expresión de una voz, es decir, una de las voces de aquellos tiempos.

Sería sumamente inútil un estudio metodológico sobre esas canciones; aburrido y convencional un trabajo que sondeara las posibles tramas semánticas o musicológicas de "las cosas" de un Patricio Ballagas o un Sindo Garay. Francamente no encontraría qué hacer con un análisis científico y enjundioso de "El Huracán y la Palma" o "Injusta duda". Estas canciones brotaron con la respiración, con un poco de dolor a veces, tal vez por el infortunado final de un "romance", como se decía entonces.

Los deliciosos dislates que aparecen en las letras de muchos textos de la primera trova son parte del encantamiento. A veces pusieron música a un soneto cualquiera, de aquellos que la prensa de la época publicaba bajo una florida viñeta en un recuadro de corondeles. Un Sindo Garay o un Miguel Matamoros no se preocuparon demasiado por hacer público el nombre del autor de aquel trozo neo-romántico del que se sirvieron, levantando un nuevo pequeño misterio que hoy es prácticamente imposible descifrar. Aquellos silencios fueron haciendo historia.

Sindo, Corona, Villalón y Rosendo Ruiz, "los cuatro grandes", son también los que se mencionan poco, los más secretos. "Injusta duda", de Enrique González Martínez; "Condenado", de autor anónimo; o las canciones de Patricio Ballagas, las "rosas" de Pepe Sánchez, no son más conocidas que la mayoría de las canciones del cuarteto famoso. No hay demasiados cubanos que reconozcan los ácordes de "Germania", "Las flores del Edén" o "La baracoesa". Es muy frecuente oír hablar de la trova tradicional apoyándose en los comodines de "La tarde", "Longina" y dos o tres lugares comunes más. En realidad nuestra vieja trova no son solamente esos rostros visibles, bellísimos por cierto, sino la pa-

ciente sedimentación, los fragmentos de una tradición cultural sólida en su raíz, que tiene que ver más con nuestro desconocimiento que con la teoría escolar.

Una posible historia de la Intuición Artística Cubana tiene forzosamente que comenzar con la trova vieja. Sindo complicó todo lo que pudo la armonía de sus canciones para acercarse a la ópera wagneriana que lo fascinaba. El trovador Godina incluía en su repertorio, en los últimos años, una canción de Corona junto al bolero de moda del boricua Pedro Flores. La llamada "trova intermedia" de los años 40 no pasa de ser un movimiento sucedáneo. En Radio Cadena Suaritos, María Teresa Vera cantaba "Las mirlas" a seguidas de "Timidez" de Patricio Ballagas.

Las grabaciones que se conservan de Floro y Miguel, de Sindo, Zequeira y Tata Villegas son prácticamente simbólicas. Todavía, tras el scratch, los que acerquen el oído, tendrán la esperanza de tocar la piedra fundacional, pero eso no es bastante. La vida de la Trova, más que descrita tendrá que ser imaginada. Lo maravilloso es inasible e irre recuperable. Los trovadores viejos nunca supieron que eran quizás, lo más constante y singular de la tradición de una cultura. Hay letras de Corona, Sindo y Villalón que pudieran incluirse en una antología poética de principios de este siglo. Matamoros concibió imágenes más originales que un Sánchez Galarraga. Los ecos neo-modernistas pusieron pensiles y ninfas en la lengua de los trovadores.

Los sobrevivientes, al recordar los días de la trova vieja, tienden muchas veces a adornar y tratar de "mejorar" la imagen de los muertos. Hay quien se ha empeñado en asegurar que aquél no bebía ni una gota de alcohol, que fueron todos buenos padres-amantes esposos-ciudadanos intachables. Lo cierto es que la mayoría de los trovadores llevaron una vida difícil, aguijoneada y desigual. La mayoría no pudo vivir de sus boleros y guarachas, pero vivieron y cantaron siempre que hubo la menor oportunidad. Aunque muchas se han perdido, sus canciones están ahí, en unos pocos discos y en la voz de quienes las oyeron alguna vez.

No vendría mal una serie de discos con una buena cantidad de las canciones de la trova de antaño. Si alguien pretende ordenar, clasificar y analizar esta herencia, que sea bien recibido. Los trovadores viejos van a defender siempre la sutileza y el misterio, los pequeños enigmas y el aliento encubierto de esta música "del alma", como se decía entonces. ●



# La Patria del Espejo

**HERIBERTO  
HERNANDEZ  
MEDINA**

## CENA EN LA QUE ME ATREVO A MIRAR DEBAJO DE LA MESA

Si la sombra es un puente sobre la madrugada  
han de tender las aguas  
los manteles bordados en el oscuro invierno.  
La música de gris habitación humana, es un incendio amable en los  
/altos corredores  
que el anfitrión dibuja de espaldas a la muerte.  
Tendrás muy bellas piernas si aprietas el pez contra tu pecho,  
tendrás muy bellas piernas, mas si el pez se dorara tendríais  
/que comerlo.  
Tendríais que abrazarlo antes de que amanezca;  
en el corredor tendida la red se quemará, sueño del ciego  
que el pescador ahuyenta amenazante, con las manos aún llenas  
/de sal.  
Tendrás muy bellas piernas, yo miraré bajo la mesa en la que sólo  
/tú y yo estamos despiertos;  
duerme el ciego, sus ojos siempre duermen,  
el pescador ensarta en sueños ostras muertas,  
los guardianes han clavado sus espadas en la mesa de roble  
pero su filo no ha dividido siquiera la verdad.  
Las hojas muertas, sobre el pecho han dejado una huella para si  
/envejecemos una noche lluviosa.  
Pon las manos vueltas sobre el mantel, escucha,  
si no viniese el pescador con sus redes o el pecho ardiendo,  
tendremos aún un invitado  
él oculta su rostro como una enredadera y ha de contar largas  
/historias;  
pero tú has de abrazar el pez, se dorará y tendremos que  
/comerlo,  
pero tú has de abrazar el pez, has de abrazarlo.  
Cuando todos se hayan ido, hemos de pensar ya en el año próximo;  
puede que el ciego traiga nuevas oscuridades  
y los guardianes destruyan nuestra mesa a golpes de hojarasca;  
pero no ha de faltar el pescador con su sangrante herida,  
el pez para bebernos la amargura y el vino.







Dibujos: ZAIDA DEL RIO

## HACER LA CASA

Coordenadas del árbol, en la sombra que festejan morbosos el  
/pájaro y la furia,  
se ha de alzar la ciudad donde reinen nuestros hijos;  
será el tiempo en que la manzana, madure sólo la parte en  
/que alguien le mordiese.

Nacerán nuestros hijos en la próxima luna y en sus manos traerán  
/el signo de las aguas  
en las que han de limpiar nuestra memoria, nuestra canción  
/que duele como una extraña fiebre.

Muchachas, dejad vuestros vestidos junto al último sueño, la  
/lluvia os hablará de la humildad  
y del pacto sonoro del agua en vuestros labios,  
no miréis con recelo la insospechada huida, en la que el  
/hombre y el pájaro desgarraron la niebla;  
pensad en el joven que habita sin voz vuestra nostalgia,  
pensad en el tiempo desnudo en vuestro pecho, desarmado,  
recorriendo a ciegas la música del arpa.

Ha muerto el músico, de noche a qué temerle; es la canción, su  
/espejo, de noche a qué temerle  
si vuestros vientres son el templo en que gime el arpa muerta.

Muchachas, dejad vuestros vestidos junto al último sueño;  
en la sombra que festejan morbosos el pájaro y la furia,  
/destruiremos a la luz nuestros turbios vestidos,  
/nuestra sucia memoria,

las fieras ataduras a la canción antigua.

Hoy cumplimos un año más de muertos, pero la joven que bordara  
/el pez más limpio

tendrá pasos muy dulces si moja sus espaldas, ella mordió  
/en un tiempo sus manos sin mirarnos,  
dejada, es ahora nieve, contadle de nosotros.

Tomad del agua los vidrios, haremos el vacío; encerrados, más  
/libres dejad vuestros vestidos junto al último  
/sueño.

Nuestros hijos romperán los cristales, mas quién puede salvarlos  
/si el pájaro escapara

Ellos han de limpiar nuestra memoria, corred hasta las aguas;  
dadnos la música que vuestros vientres guardan;  
junto al árbol, muchachas, se abre enorme el vacío,  
no nos nombra más duele que sea cierto.

El pez bordado, oh sueños, no puede acompañarnos:  
los vidrios, si el pájaro escapara muere el arpa en el vientre,  
pensad en el joven que habita sin voz vuestra nostalgia,  
pensad en nosotros, en nuestra voz que será música muerta.

## FABULA DEL DELFIN Y LA SOMBRA DEL PAJARO

Sentado entre dos muertos, la sombra del pájaro en vuelo  
/convertida, sombra de la sombra;  
como herida sentado entre dos muertos: la cerveza espuma  
/oleada sobre el pecho  
y a nuestro lado dos muertos punzando los rostros de la  
/conversación.

La verdad no es el vuelo del pájaro, es el plumaje penetrando la  
/ambigüedad del canto,  
el canto como un pequeño ruido acuchillado en el vacío  
/del pecho.

En la jarra de los bebedores, la espuma de la cerveza como la voz  
/del niño que entre dos muertos canta,  
es un ahuecamiento que va el doblez bordeando, un penetrar  
/lento del plumaje en la oscura sordidez  
/del sonido.

Viene el volatinero con las palabras del último golpearse,  
/del último secreto impulso de estar ciego.

Todos alguna vez vimos su risa azul y el azul tras la risa del  
/que sabe que ha recibido la última noticia;  
es el pañuelo, la estrella plateada en el pañuelo que ha  
/lanzando el delfín, ahora busca en el agua  
/la hendidura por la que ha de escapar,  
pero el niño ha dejado ya de abrirse el pecho, comienza  
/a juntar los fragmentos del salto,  
pero ha vuelto a saltar y la vidriera se quiebra, cae  
/como una lluvia de sal sobre los ojos.

Los bebedores alzan las jarras, beben largos sorbos de cerveza  
/y de muerte,  
pero la canción ha cesado, el niño va guardando junto a su  
/pecho los vidrios de colores,  
pero el delfín ha vuelto a saltar: cruza el pájaro, la sombra  
/del pájaro en vuelo convertida,  
pero el delfín ha vuelto a saltar  
y el niño está tendido junto al agua con el pecho cubierto  
/de hojas secas.

Cruza el pájaro, la verdad no es su sombra.







En una entrevista filmada durante su visita a la II Bienal de La Habana, el fotógrafo Duane Michols (1) repitió a Mosquera las mismas confesiones que siete años atrás yo escuchara en su estudio en Nueva York... "Qué tonto de mi parte —expresó— pensar que sería tan fácil. Había confundido las apariencias de los árboles y la gente y los autos con la realidad misma, y creía que una fotografía de estas apariencias transitorias sería un registro de ellas. El hecho de que nunca podré fotografiar la realidad y siempre fallaré es una verdad melancólica. Soy una reflexión fotografiando otras reflexiones dentro de una reflexión. Fotografiar la realidad es fotografiar nada"...

Tuve la extraordinaria oportunidad de observar el video sin cortes. A la respuesta del artista sigue un silencio que se prolonga varios metros de cinta, Mosquera mira fijamente el perfil de Michols, éste solloza (esta parte fue editada) sin apartar los ojos de la cámara. Así exhibió la derrota que, públicamente, nunca antes reconoció.

Cuando nos conocimos en Nueva York en 1980, yo filmaba un documental sobre el blues urbano y Duane fue Virgilio en los clubes pornos. Ya había abandonado el boxeo, y mucho antes el fotoreportaje.

Ahora, según guión previo, fotografiaba escenas narrativas montadas en estudio o en lugares de la ciudad, y luego las organizaba en un libro a manera de comics o fotonovelas. En febrero 87, ART NEWS informaba que Michals había renunciado también a este método creativo.

Para fijar en imágenes su caída, desde un piso 23, instaló dos cámaras de video: una desde el interior enfocada a la ventana, otra en la pared exterior hacia el pavimento. Según la revista, el MOMA y la Corte Federal discuten si la filmación del salto fue una obra de arte conceptual, o el testamento de su impotencia ante la realidad.

De meridiano cultural bien diferente, Roland Barthes es (sus) cribió conclusiones similares antes de su muerte accidental en 1980. En la *Chambre Claire*, edición póstuma del siglo XXI, analiza con mucha nostalgia una foto de su madre y tío (ambos a los 5 años) tomadas en el Jardín de Invierno de la casa natal.

Definiendo la fotografía por su esencia tautológica ("...la imagen no es lo real, pero es al menos su análogo perfecto...") constató el fracaso de toda búsqueda detrás del referente. "Yo no puedo —escribió— mostrarles la foto del Jardín de Invierno. Existe sólo para mí. Para ustedes no sería otra cosa que una foto indiferente"...

Aquella estancia en Nueva York me apartó del equívoco desgarrador de Barthes y Michals. 1980 fue precisamente una epide-

mia para el blues: el cáncer de la laringe, los años y la droga hicieron clarear sus escuadras más valiosas. Llegabas de madrugada al hotel, tras filmar en un pub del barrio negro, y desayunando, la imagen horizontal del artista de esa noche se te atragantaba desde el obituario de un periódico mañanero. Pero filmar equivale a un land-art sobre la dura cáscara del olvido, y en tus rollos él fraseaba todavía con la aorta a punto de estallar y las axilas mojadas. Eso te garantizaba acceso al ritual de amigos y fanáticos. Previo acuerdo, se reunían en alguna estación del subway donde el entrecruzamiento de vagones arrojados a velocidad infinita cortara todo diálogo, e instalaban altavoces para escuchar grabaciones del difunto, con un volumen enronquecido por la reverberación del túnel, luego tensos los rostros, un proyector incrustaba las escenas

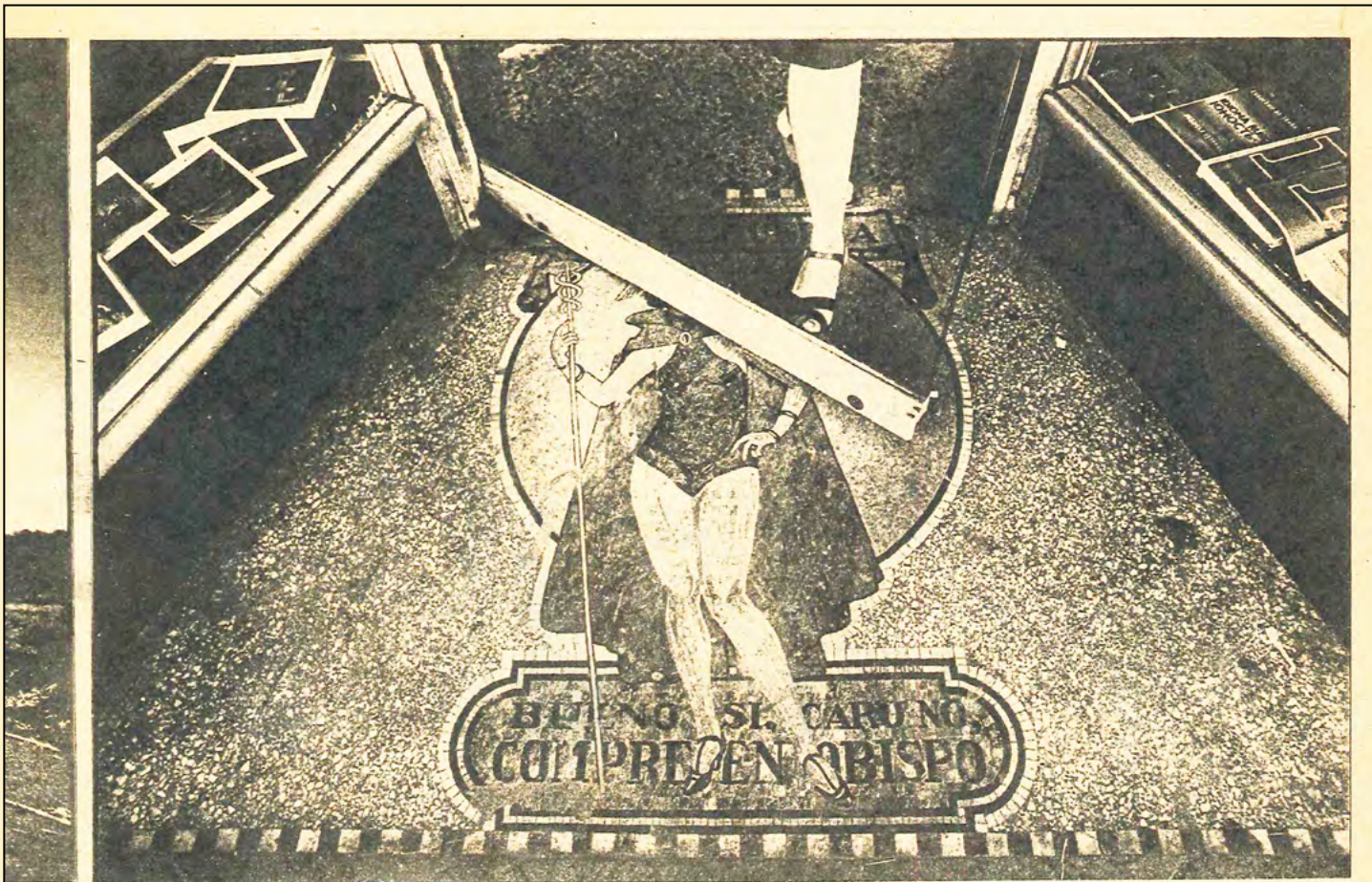
filmadas por ti sobre los resbaladizos vagones, ataúdes de acero graffiteados que esa noche protagonizarían un silbante funeral bajo el suelo de Nueva York.

Al regreso, ya había desembarcado en La Habana cámaras fotográficas computarizadas, y la recepción fue propia de indígenas. Complejas como batidoras, los nuevos equipos ofrecían fáciles presunciones a sus dueños, pero la calidad de los trabajos era inversamente proporcional al costo de la tecnología utilizada. Esta no era la clave: frente a nuevas realidades muchos enfundaban la cámara. Mientras tanto, engrasados obreros —sosteniendo herramientas y sonrisas— se repetían creador tras creador en cada exposición. El oficio abundaba, sólo eso.

Si en los '70 habíamos perdido el registro del peinado turquino, las guaguas Leyland o los hippies de la Rampa, ahora desenfocábamos los ejércitos de la noche —Kiss o Led Zeppelin en el pecho— que cada sábado invadían Coppelia y fornicaban en la grupa de sus motocicletas. El presente no era fijado como Historia, y se escurría por los vertederos de la ficción (olvidable por tanto) (...cuando entraste en beca, el pudor no te permitía desnudarte frente a los otros, y ya en 10mo. grado apagar un perchero caliente sobre el estómago seco de Freyre se convertía en rito colectivo. Pero extrañamente, la única prohibición reglamentaria que seguimos fue no entrar cámaras fotográficas, una simple cámara —aun las de 12 fotos— que ahora, cuando necesitamos tragos y cigarrillos para enfocar jirones de memoria colectiva, cumpliría con más efectividad la función que, derrotados, asignamos a la palabra...).

Aunque despreciados en nombre de la pose, los ejemplos de Cartier Bresson, Atget o Capa permanecían imbatibles. En el fondo, ellos fueron monjes zen bautizando las piedras del camino —ready made fotográficos— que les impresionaban por su textura y diseño.





Luego, humildes y gozosos, las arrojaban sobre las páginas de los anuarios y salas de exposición. Inconscientemente, la fotografía fue, desde fines del siglo XIX, el acto artístico de máxima pureza: encuadrar un presente, aislarlo de su oración cotidiana, intensificar su sentido. Atget, hombres y perros mareados de tanta nitidez— fue el primero de los duchampianos. Pero Aduanero él también, lo desconoció.

(... una sencilla cámara Kodak o Smena testigo incómodo photopravda underground que avanza en picada y dolly al arroz empedrado que en mortal abrazo revuelca sus piernas sobre el chicharro, solución electrolítica nítidamente disociada en 30% de soluto y 70% de espuma, rencor un sordo encabronamiento que asciende a la boca en contracorriente al bolo, esta noche —concluyés— esta noche daré un palo al comedor aunque sólo encuentre pan y compotas, y no el pescado frío que arrojas al piso colilloso orinado del albergue pescado fish smell a fish cristo olor a bacalao a papaya de mujer a pene de todos los pajuzos desnudos y mojadados que corren y se toquetean por el cubículo pero entonces el árbitro, fuuuuif-fuuuif, ¡la directora! acompañada y sostenida por sus jamones varicosos junto a fotógrafos de órganos nacionales y revistas de exportación nos volvemos actores ni Marion Brando lo hace mejor, a ver nifitos los dientes bien limpios, la ropa planchada, los zapatos lustrados, las orejas blanquitas, talco en el cuello y los huevitos a la escuela hay que llegar puntual todo el año hay que del almacén nacen las corbatas que ya no existían y las camisas sin zurcidos estiradas porque leemos a Martí en la biblioteca con olor a quirófano y los libros bien levantados para que los periodistas click click nuestros hijos el palacio de las ciencias click y en el comedor desenfardelan el arroz amarillo —con pollo— para visitas y la Directora ¡Oh César! abandona su despacho AIR CONDITIONED y desciende a la cuchara de aluminio sonrisas click qué lindos click sostengan la alegría click. Moraleja del cuento: nunca delegues en otro la hechura de tu imagen...)

Las nuevas tecnologías, con publicidad egocéntrica, ofrecían paradójicamente el efecto contrario: se volvían transparentes. La foto se hace en el ojo, y sin los tics de Bresson. El voyeurismo del fotógrafo se hace ilimitado. Para reconocernos, sin embargo, no bastaban fotos de juveniles campismos, mediopuntos coloniales o mulatas tropicánicas. Había que intuir el vértigo de la realidad desplomándose sobre el nitrato, atrapar ese video holográfico sin REWIND, la axilarayada, el pezón que se trasluce, el ojo de vidrio.

Barthes lo percibió, pero el análogon es victoria no derrota. Con la imagen poseemos el objeto que "ha sido", vive enclaustrado en el plano con la angustia egipcia de tal certeza, pero sigue siendo, allí al menos no muere. De posible texto a reescribir en un futuro ha alcanzado categoría de documento, de testimonio de au-

sencias. Momento decisivo no será únicamente el soldado español clavado por una bala al cielo, o el grito de la delatora de campo en Dessau. También gato Barbieri escupiéndome tango y soledad sobre los ojos del mundo, o tú que te desnudas frente al espejo como la mejor de las putas y avanzas hacia mí.

En la tierra de hoy, "aldea planetaria" donde la mitad de la población observa vía satélite la muerte por inanición de la otra mitad, ser fotógrafo reivindica la estirpe de Marco Polo. Cazador del presente escondido, él desafía las fronteras medievales sembradas por la censura y la desinformación. Pero no necesita emprender un largo viaje, basta con abrir los ojos a su alrededor, detectar úlceras o enfocar un rostro que reclame cópula eterna con el tiempo. Cuando vuelva del viaje, cargado con su Wunder Kammer de 35 mm, los daguerrotipos aterrizarán en nuestra credibilidad. "Esto ha sido" es un hecho incuestionable, objetivo que se alojará en nuestra experiencia a través de periódicos y noticieros.

Pero la invención de Morel, patentada por nipones y yanquis, puede convertir al fotógrafo en un capitán Cook, degollado por sus propios espectros. Según artículo del mexicano Pedro Meyer, la computación ya puede reproducir, imitar o crear imágenes "fotográficas" sobre la base de parámetros matemáticos. La alquimia visual desterrará el análogon perfecto obtenido en cámara oscura, la credibilidad en la foto —último asidero cultural en tiempos de crisis y cambio permanente— habrá naufragado sin remedio. La fisonomía del mundo será una ficción creada en laboratorios digitales, un texto lúdrico donde Borges acampará en el Kremlin, y el Capitolio habanero será sustituido por el Pan de Río de Janeiro... La dimensión retrospectiva indispensable para cualquier reorientación vital de nuestro futuro colectivo se ha convertido, entre tanto, en una vasta colección de imágenes, en un multitudinario simulacro fotográfico" ... (2).

La fotografía no será más la metaconciencia ideada por Cuenca, y toda búsqueda de espejos (¿tenías razón, Michols?) será imposible. Rota la credibilidad, nos impondrán fantasmagorías de linterna mágica, y las fototecas arderán a 451° Fahrenheit. La miseria del Tercer Mundo será un borrón a tachar en los displays de los Señores de la Imagen. Un Brave New World elaborado con técnicas de video-clips.

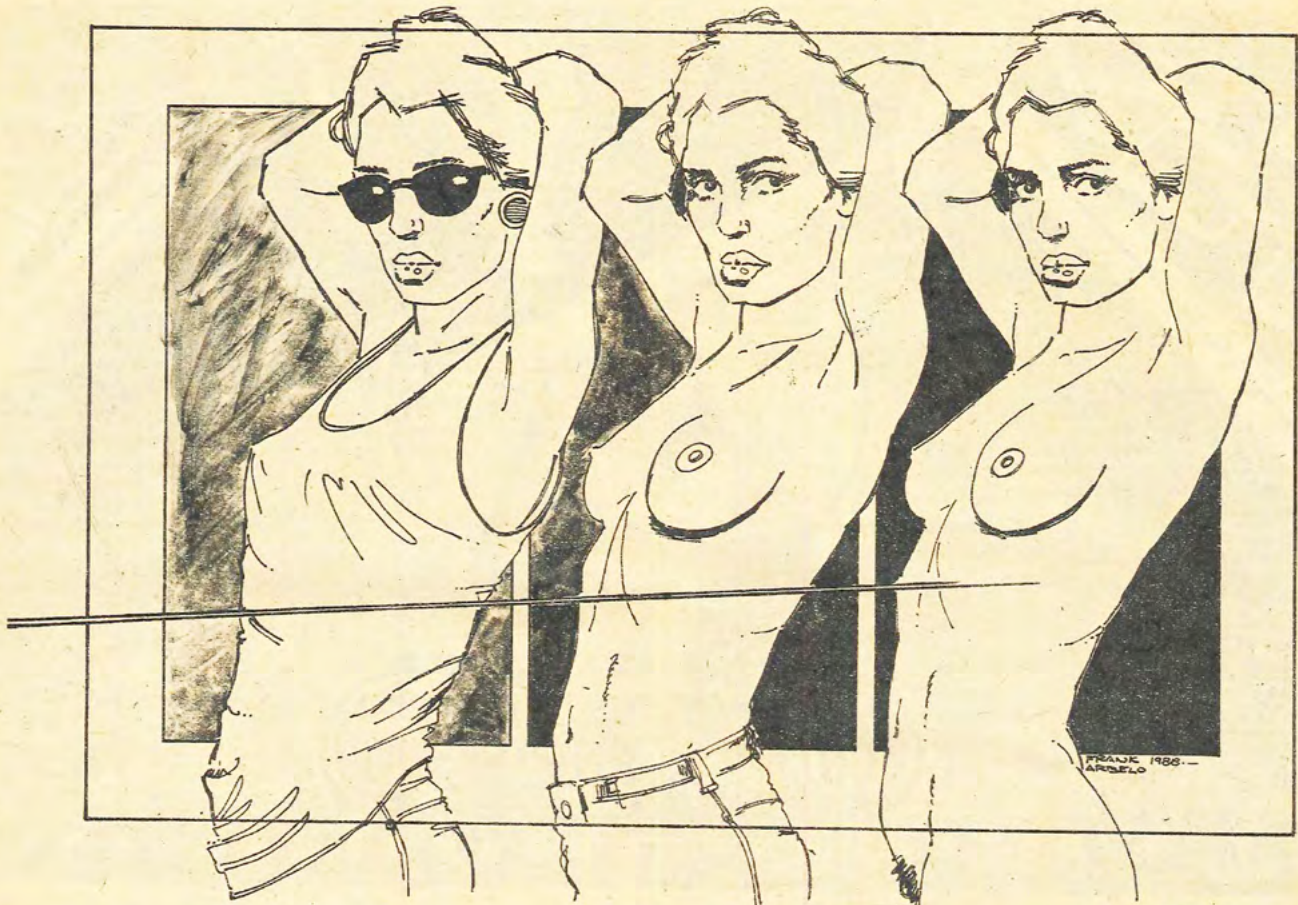
Mientras comienza el dulce apocalipsis me he armado con una modesta Lubitel y —tierno y lúbrico Bukowski— salgo cada tarde a perseguir el fulgor adolescente que, tensos los gemelos sobre pedales, recorre lentamente la 5ta. Avenida de Miramar. ●

(1) Ver Bruno Tausk: Historia de la fotografía del siglo XX.

Ver Índice biográfico

(2) Jameson, Frederic: "El postmodernismo y la lógica cultural del capitalismo tardío". Revista Casa No. 155 p. 152, 1986.





Dibujo: FRANK ARBELO

CUENTO

# al aire libre

Por JOSE PRIETO GONZALEZ

Justo al salir de la curva sentí el desperfecto. Unos 200 metros más allá, por el escape salió un humo negro y la máquina, dando unos saltos ahogados, se detuvo al borde del camino.

Con las manos negras de haber trasteado en el motor cerca de una hora, me encontré cuando se apareció con su caballo, no caballero, sino con las riendas en la mano y el caballo como a dos pasos de él, siguiéndolo.

—Bueno, me imagino que nunca me he quedado roto con este —dijo y señaló a su acompañante de ancas largas y nervudas. pecho ancho y crines cortadas a cepillo.

—¡Ah claro!, pero a éste no sé lo que le pasa. Miré el carburador: nada; los frenos, la inyección.

—¿Qué le va a hacer? Por aquí pasan muchas máquinas, se les puede pedir ayuda.

Pensé que se iría, pero se quedó un rato con la mirada puesta en un bosquecito de pinos. Miró la hierba crecida y un poco más allá del borde de la carretera, clavó una estaca en el suelo y amarró a su caballo. Después fue hasta la linde del bosquecito y se sentó bajo un árbol.

Yo abrí la máquina y miré si quedaba café en el termo. Estaba frío pero eché un poco en la tapa. Toqué el claxon, saqué el termo por la ventanilla y lo señalé con el índice de la mano derecha. Vi como bajo el árbol el hombre me hizo un gesto negativo con la cabeza.

Encendí el radio. No había pasado ningún carro y tendría que esperar algo más. Dejé la portezuela abierta para oír música y me senté en la hierba a leer un libro que traía en el portagantes.

Al rato cambió el día, se oscureció. Cerrando el espacio vino una cortina de agua ha-

cia nosotros. Corrí hasta la máquina y subí las ventanillas traseras. Recordé al hombre ahora bajo el agua. Volví a tocar el claxon y por sobre el run-run de la lluvia se oyeron dos notas vacías y tirantes.

El hombre se había quedado dormido, pero ya llegaba corriendo. Tomó la manigueta de la parte del chofer, después enseguida se dio cuenta y fue hacia la otra portezuela que yo le tenía abierta.

—¡Eh, qué lluvia!

Bajó la cabeza para entrar y ya adentro la sacó por la ventanilla y miró hacia arriba.

—¿Y el caballo? —le pregunté yo.

—El caballo? —replicó asombrado: —¿Dónde íbamos a meter el caballo? Ahí se queda.

Eché hacia atrás mi asiento y le mostré como debía hacerlo con el suyo. En el parabrisas el agua corría en pequeños arroyitos y me dormí mirándolos.

La hierba estaba mojada y sentí la humedad pasar a través de las ropas. El caballo aflojó la estaca dándole tirones de cuello y terminó de agrandar el círculo de césped rapado que había formado a su alrededor. Cerca de la tierra se sentía subir el calor de la tarde y ahora que empezaba a refrescar se asimilaba como un recuerdo agradable y cálido.

Trás el bosquecito de pinos pasaba la carretera y los autos, al alumbrar con sus faros, hacían mover los finos troncos de los árboles como nerviosas piernas de ballerinas. El ruido llegaba apagado y se acrecentaba, hasta que se les adivinaba doblando por la curva. Al pasar frente a nosotros salpicaban un poco de agua y seguían de largo hasta perderse de nuevo. El aire se volvía fresco y flotaban los olores de los pinos y las hierbas mezclados al de los gases de la combustión.

La silueta del caballo convertida en una mancha oscura resopló largando un ligero vahído, hurgó con los cascos la tierra y volvió la testa hacia él como preguntándole.

El se paró y lo llamó:

—Sss, sss.

Cogió una manta que traía arrollada sobre el lomo, le quitó la silla y le hizo tumbarse cerca de donde había estado sentado. La hierba estaba casi seca y trayendo un poco más para sí al caballo, logró arrebujarse contra su vientre y las largas ancas que se estiraron con cuidado, mientras todo quedaba en silencio, él y su caballo dormidos.

Cuando desperté, ya el caballo estaba pastando más allá de su círculo. El día se anunciaba cálido como el anterior pero la humedad de la noche no lo había abandonado aún. Pasaron unos camiones que alzaron gran ruido y barro: por un momento me trasladé al centro de una construcción en la que había trabajado el verano pasado entre la misma algarabía de máquinas. Cuando se perdieron tras la curva, vi junto al camino a unos pájaros picoteando unas naranjas pasadas y supe que siempre había camiones por este camino.

—Haga señas y algunos de esos le pararán.

—Sí, sí —dije y volví a mirar a los pájaros.

Tomó su caballo por las riendas y se alejó a paso lento. El machete en la cintura, en un ángulo que se ampliaba periódicamente, dándole de plano contra la cadera. Las grupas del caballo también se movían acompasadamente. Dos o tres veces el rabo espantó unas moscas posadas en su nacimiento.

Cuando ya no eran visibles sino en siluetas, empezó a salir el sol y al rato se vieron oscuros contra un fondo rojo en ascenso. ●



# diez tesis provisionales

## sobre poesía

Por ROLANDO PRATS PAEZ

1. Intentar definir la poesía, hacerlo —que es una y la misma cosa, pues toda definición es una tentativa y toda tentativa que no devenga definición es una protoforma—, (pre) supone por el definidor el reconocimiento (sea tras una verificación cualquiera o como consecuencia de una intuición reveladora) o la aceptación apriorística, en calidad de premisa, de la existencia real del objeto que aspira a definir; realidad objetiva diferenciable, clasificable, relacionable, jerarquizable y, por tanto, definible.

2. Intentar definir la poesía, hacerlo, (pre) supone en el definidor la conciencia, mejor aún, el convencimiento, al menos la sospecha de que no sólo existe el objeto que se aspira a definir como poesía, sino también de que tal objeto se puede determinar en un grado de generalidad, regularidad y semejanza tales, que permitan reconocer en él una entidad que rebasa, sobrepasa y trasciende sus formas de actualización histórico-concretas; entidad que —a partir de cierta y determinada tipología— puede ser diferenciada tanto de aquéllo que se reconoce como no-poesía, cuanto de las formas histórico-concretas de actualización de la poesía.

3. Definir un objeto cualquiera (pre) supone para el definidor la operación de reconocer, aislar, generalizar y jerarquizar en forma de sistema el conjunto de rasgos, propiedades, relaciones y funciones del objeto que constituyen la manifestación de la esencia de dicho objeto, es decir, de lo que el objeto es, que no es ninguna otra cosa (no aisladamente sino en su relación con todas las demás cosas que no son lo que es el objeto), de lo que el objeto no puede dejar de ser para ser lo que es. Así, por ejemplo, si se dice del agua que es una sustancia, o que es una sustancia compuesta, o que puede encontrarse en la naturaleza en cualquiera de los tres estados de agregación de la sustancia, o que es incolora, inodora e insípida, no se da del agua precisamente una definición (toda definición es una entre otras posibles más exactas), pues ninguna de las propiedades mencionadas son propiedades únicas y exclusivamente del agua en tanto sustancia, ni separadas ni en su conjunto, siendo la única definición posible (por ahora) la de que el agua es una sustancia compuesta, cada una de cuyas moléculas contiene dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno y cuya fórmula química se representa mediante la notación simbólica  $H_2O$ . Una definición de la poesía, por tanto, sería aquella que lograra establecer una combinatoria tal de elementos para una unidad mínima ("molécula") de un nivel X (fonológico (?), morfológico, lexical, sintáctico, textual, supratextual, contextual) que fuera única y exclusiva de la poesía, en tanto objeto (definición estática), fenómeno (definición dinámica) o forma de existencia de una otra entidad más amplia que la contiene e implica (definición funcional).

4. Intentar definir la poesía, hacerlo, a partir de elementos tales como el tropo, la imagen, la polisemia, el ritmo, la métrica, la gráfica u otros, o de las funciones que tales elementos desempeñan o pueden desempeñar (no ética, comunicativa, expresiva, reguladora, lúdica, simbiótica, etc), o —en última instancia— de la intensidad y regularidad con que dichos elementos y funciones se verifican, es ignorar o pretender ignorar de antemano que tales elementos y propiedades son, también, unidades y funciones de otros sistemas, tales



como la ciencia, la música, el juego o el lenguaje humano propiamente dicho, de los cuales la poesía no se diferenciaría por la presencia de tales o más cuales elementos o propiedades, o por tal o más cual intensidad o regularidad con que esos elementos o propiedades se verifican, ni tampoco por tales o más cuales funciones, que aquéllos puedan desempeñar; sino única y solamente por una cierta combinatoria —si existiese— que organice, distribuya, relacione y jerarquice dichos elementos, propiedades, relaciones y funciones en un sistema único (subsistema o metasistema) que pueda reconocerse como poesía.

5. Intentar definir la poesía, hacerlo, —ante las dificultades que plantea hallar combinatoria tal— mediante la poesía misma es una petición de principio que sólo puede derivar en mera tautología. Términos del tipo "inexpresable", "inapresable", "inefable", "indefinible" para referirnos a la realidad o

naturaleza de la poesía no solucionan la cuestión de responder a la pregunta acerca de qué es la poesía, sino sólo introducen nuevos elementos que previamente no han sido definidos.

6. El que no exista una definición universalmente válida para la poesía provoca consecuencias de índole contraria. Por un lado, se observa la existencia de un fenómeno de reduccionismo genérico (poesía es un género literario, en oposición a la novela, el cuento o el ensayo) o formal (poesía es una composición literaria en verso, en oposición a una composición literaria cualquiera en prosa). Por el otro, el de una extrema ampliación del contenido semántico del término (poesía es una propiedad, no una cosa).

7. Si la semiótica (semiología) es una rama de la lingüística (véase, por ejemplo, Roland Barthes) y no a la inversa; si, por tanto, el estudio, esto es, el análisis y modelación de cualesquiera sistema de signos puede y debe hacerse sobre el eje paradigmático del lenguaje en tanto estructura reconocible y reconocida de unidades, niveles y funciones que constituyen un sistema, entonces toda apropiación que el hombre hace de la realidad a través de un sistema de signos es un hecho de lenguaje, un acto u operación lingüística, una realización, en suma, de su competencia signica (lingüística).

8. Si la poesía es un sistema de signos lingüísticos, entonces poesía es lenguaje. Pero no un lenguaje (o metalenguaje) artificial que privilegia unos signos sobre otros, unas funciones sobre otras, ni un lenguaje que se opone al habla como ésta se opone a la lengua, sino el lenguaje mismo en su doble aspecto (lenguaje y habla), el lenguaje como tal, en tanto momento sintáctico, semántico y estilístico del pensamiento humano.

9. La división del lenguaje en estilos, es decir, en funciones retóricas; la subdivisión del llamado estilo literario en géneros y subgéneros; la reducción de la poesía a su función tropológica; la identificación de la poesía con una u otra forma de consumo históricamente privilegiada por razones nada intrínsecas (aparición de la mercancía obra literaria, enajenación del escritor con respecto a su público, retroceso de la oralidad); la tenaz y tácita identificación de poesía y verso; la existencia del concepto mismo de lenguaje literario en oposición al lenguaje científico, jurídico, periodístico u otro; la identificación de lenguaje y estilo; tales operaciones y sus consecuencias pueden ser subvertidas o, al menos, enfrentadas, tanto en el campo de la teoría como en el de la práctica mediante acciones verbales concretas, cuyo objetivo sea la creación (individual o colectiva) del Texto Móvil, el Texto Total, el Texto Absoluto, como expresión sistémica, contradictoria e íntegra de un estado de cultura.

10. Poesía es unidad dialéctica de contrarios: realidad y pensamiento; pensamiento y lenguaje; lenguaje y realidad; lengua y habla. Poesía es el mecanismo de funcionamiento del lenguaje mismo, sobre el eje de sus antinomias: estática-dinámica, fenómeno-esencia, expresión-sustancia, retórica-ruptura; tradición-vanguardia. ●

27 de julio de 1988



Contrariamente a lo que debiera haber ocurrido, en atención a su elevadísimo nivel estético y a su mensaje humanista, la poesía soviética es casi un absoluto desconocido entre nosotros. Varios son los esfuerzos hechos por ambos países para borrar este abismo, pero en todos los casos (o la gran mayoría) se ha interpuesto como barrera infranqueable la traducción. En unos casos se trata de intentar reproducir la métrica y rima original de los poemas, lo que obliga a torsiones sintácticas y aun de sentido; y en otros ha malogrado el intento una inadecuada selección de los materiales por parte del traductor. Ello hace que nombres como el de Ossip Mandhelstam, Marina Tsvetáeva, Nikolai Zabolotsky (entre los de más edad), Silvia Kaputikián, Alim Keshókov, Kaisín Kuliev, Alexandr Tvardovsky (en-

tre los nacidos en los años próximos a la Revolución de Octubre) y Evgueni Vinokúrov, Andrei Voznesensky, Imants Ziedonis, Bella Ajmadúlina (entre los nacidos en la década del 30) sean todos nombres casi desconocidos, aun por el lector de poesía, pese a estar todos publicados en nuestro país.

Lo mejor del hombre soviético: su amor a la patria, su humanismo, su honestidad y civismo, su valentía, todo está en su poesía. Esta es una muestra diminuta, una gota de agua en el inmenso mar (al decir de Langston Hughes). Queremos que, al menos por un día, la poesía soviética resplandezca con el brillo y belleza que realmente tiene, que nuestros jóvenes escritores la amen y vean en ella una perfección y sentido humano que debemos alcanzar.

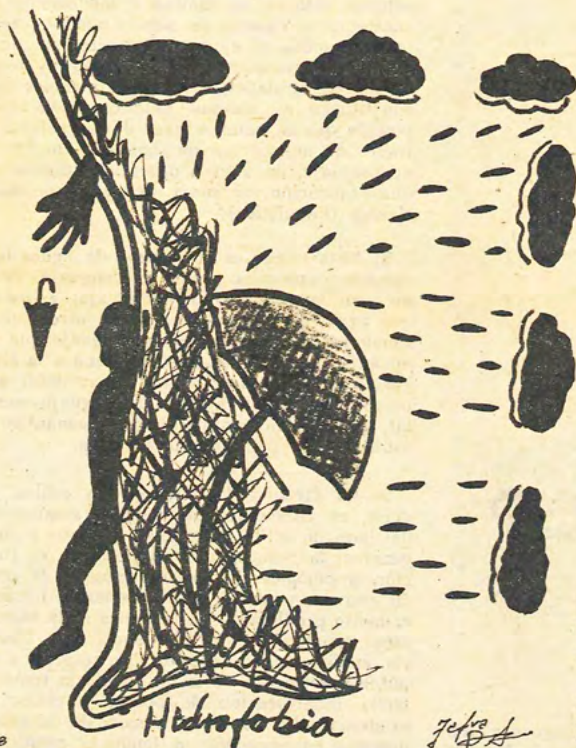
Silvia Kaputikián es armenia.  
Imants Ziedonis es letón.

Alim Keshókov y Kaisín Kuliev son, ambos, de la nacionalidad Kabardino-balkaria.

Marina Tsvetáeva es rusa (1893-1941). Es reconocida hoy, junto a Ossip Mandhelstam, Boris Pasternak, Anna Ajmátova y Vladimiro Maiacovsky, Serguei Esenin y Alexandr Blok como uno de los más grandes poetas rusos del siglo.

En todos los casos la traducción literal es de José Manuel Prieto. Trabajamos en las versiones José Manuel Prieto, Víctor Fowler Calzada y Ernesto Hernández Busto.

● Víctor Fowler Calzada



Dibujo: ZAFRA

Hidrofobia

1786

No comas, oh, hijo mío, cuando una canción es cantada. ¡Nunca comas, hijo mío, cuando una canción es cantada! Aquí, en la canción, algún alma está implorando y mendigando —quizás siente hambre en este momento—. No comas, nunca comas, oh, hijo mío, cuando una canción es cantada.

No bebas, oh, hijo mío, no bebas cuando una canción es cantada. Ella es un pájaro rogando porque llueva, mendigando permiso para tomar una gota de rocío. Ella es el pájaro pidiendo e implorando aquí, hambrienta canta atormentada por la sed.

Los hombres somos una tribu de tragones, oh, hijo mío, aun así, coloca tu cuchara encima de la mesa; cuando una canción es cantada, coloca tu cuchara encima de la mesa, oh, hijo mío. No hagas caso, oh, hijo mío, de ese anciano que está comiendo, no aprendas de él: hace mucho que engulló todas sus canciones y hoy no puede entonar siquiera la canción de una patata.

La misma puerta permite atravesar a una cuchara y a una canción. ¿Se detendrá la cuchara ante tu boca cuando sea cantada la canción? Oh, hijo mío, toma con la mano tu cuchara, con calma dirígela hacia un lado ¡deja que pase la canción primero, oh, hijo mío!

Imants Ziedonis

En mi tierra, donde las montañas continúan su eterno discurso, Prometeo se me aparece donde quiera que voy.

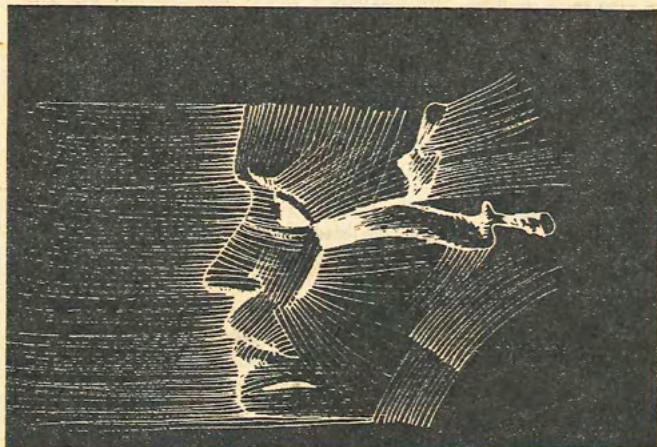
Un anciano de pelo gris, luego de pedir prestado carbón a un vecino regresa arrastrándolo para el horno como siglos atrás. A través de las sombras del crepúsculo teñido de púrpura va el abuelo.

En el camino, sobre las ascuas cubiertas de ceniza, sopla con pasión. ¿Sabrá que una vez el gran Zeus en su ira encadenó a estas rocas al Titán que osadamente robó el fuego del Olimpo? Sobre el oscuro cañón la niebla riza su bordado, mientras caliento mis manos en el fuego me pregunto a mí mismo por qué en el mundo no va nadie y roba sabiduría del cielo; ciertamente, un poco más de sabiduría es hoy lo que la gente necesita más.

Alim Keshókov

Una madre llora por su hijo piloto y, perdido el sueño, mira con fijeza hacia la noche como si su hijo pudiera regresar, o como si alguien pudiera consolarla en su desgracia. Yo veo otras lágrimas de mujer, también ella mira fijo hacia la noche y llora por su hijo, un auriga, que se estrelló hace cinco mil años.

Kaisín Kuliev



Dibujos: R. FRANK VAL



# poetas soviéticos



Dibujo: CEDEY

## CUANDO NO SE ABRE EL PARACAIDAS

Mirando que has hallado el anillo de emergencia  
y no se abre el paracaídas  
y allá, bajo ti, se extiende sin orillas un mar de árboles  
y está claro que no te salvarás.  
No hay de donde agarrarse  
y nada que encontrar en el camino,  
abre tus brazos con calma, como un pájaro,  
y vuela, abarcando la inmensidad.  
No hay hacia donde recular  
ni tiempo para enloquecer  
y sólo existe una salida, la más simple;  
calmarse uno por primera vez en la vida  
y caer abrazando el universo.

Evgueni Vinokúrov

No pienso, no me quejo, no discuto.  
No duermo.  
No me lanzo ni al Sol ni a la Luna,  
ni al mar ni a la nave.  
No siento el calor de estas paredes  
ni lo verde del jardín.  
Hace ya mucho que no espero el regalo  
que esperaba y deseaba.  
No me alegran la mañana  
ni el tranvía en su correr sonoro.  
Sin ver el día vivo,  
olvidada del siglo y de la fecha.  
Sobre una cuerda a punto de partirse  
soy un pequeño volatinero.  
Soy una sombra de la sombra de alguien.  
Soy un lunático de dos lunas oscuras.

Marina Tsvetáeva

Una mujer que me es desconocida  
y por causa que me es desconocida,  
lloraba apoyando su cara en la pared.  
Aceptando el infortunio con todo su cuerpo  
la pared escuchaba su llanto.

Me apuré —me esperaba un lejano país—  
mi tren era "La Flecha",  
iba a su lejanía la muchedumbre sordomuda.  
Sonó el silbato, danzó el vaso.  
Como un mimo pálido flotaba mi sobretodo  
en la oscuridad y, de pronto,  
en medio del bosque que volando pasaba  
me alcanzó el inmenso inconsolable llanto.  
De él se compadecía el afligido tren  
con sus ruedas que iban midiendo la sombra;  
de tal modo sonaba —clavando el dolor en tu mente—,  
como si llorara el hierro.  
Se balanceaba el sobretodo, danzaba el vaso.  
¡Oh, prisa del mundo! ¡¿Cómo hacer que funcione la emergencia?!  
El llanto, como un verdugo, me ejecutó cien veces  
y la almohada del sueño me fue áspera  
como el tajo de un cadalso.  
¡Deténganse, trenes de la tierra!  
¡No se lancen, aviones, a las alturas de la aurora!  
¡Motor de siglo, detente!  
Por el dolor del llanto ajeno todos somos culpables.

Silvia Kaputikián

Puede que la injusticia nunca encuentre el camino  
para entrar en tu casa y allí hacer su prédica.  
Pero si acaso te eligiera,  
sopórtalo pacientemente y aprende a esperar.  
Se paciente como una bala que aguarda en la recámara.  
Se paciente como una mina escondida en la tierra.  
Soporta el dolor como el árbol cuando es talado,  
como una piedra bajo el golpe del martillo.  
El coraje del paciente  
no es menos noble que el coraje en el combate.  
La paciencia es la verdadera arma de los héroes  
cuando las otras armas  
le han sido arrebatadas.

Kaisín Kulév





# ocho poetas soviéticos

CARTA DE LA DINASTIA MING

I  
"Dentro de poco serán treinta los años desde que el  
ruiseñor escapó de su jaula y se fue volando.  
Y al filo de la medianoche el emperador toma sus pastillas  
con la sangre de un sastre caído en desgracia,  
se recuesta en sus almohadones y echando a andar su muñeco de cuerda  
se sumerge en el sueño acunado por la monótona canción.  
Son estos aniversarios tristes, impares  
que festejamos bajo el Cielo.  
El espejo especial que alisa las arrugas  
cada año encarece. Nuestro pequeño jardín  
está en decadencia.  
El cielo también está cubierto de agujas  
como las paletas y la nuca de un enfermo  
(su espalda es lo único que vemos).  
A veces le explico al hijo del emperador  
la naturaleza de las estrellas, y entonces bromea.  
Esta carta es de tu amada, el Anade Salvaje  
escrita con tinta sobre papel de arroz  
el que me dio la emperatriz.  
No sé por qué alrededor hay cada vez  
más papel y menos arroz".

II

"El camino de mil li comienza con un paso  
dice el refrán.  
Lástima que de este paso  
no dependa el camino de vuelta,  
—mucho más largo en miles de li  
porque lo vas contando desde O.  
mil li... dos mil li... Mil  
significa que ahora estás lejos del techo materno  
y el sinsentido que plaga esta palabra  
se traslada a las cifras,  
más que todo a los ceros.  
El viento vuela hacia el occidente  
como las amarillas semillas de una vaina  
reventada hacia allá, donde se yergue la Muralla.  
Con ésta como fondo, el hombre  
luce feo, monstruoso, como un jeroglífico  
como cualquier otra escritura ilegible.  
Los movimientos hacia un sólo lado me convierten  
en algo alargado, como la testa de un caballo.  
Las fuerzas que habitan en el cuerpo  
se fueron en el roce de la sombra  
contra las espigas secas de la cebada salvaje".

Joseph Brodsky

ODISEO A TELEMACO

Mi Telémaco,  
la guerra de Troya  
ha terminado. No recuerdo quién venció.  
deben ser los griegos: sólo los griegos  
pueden tirar tantos muertos fuera de la casa...  
De todos modos, el camino que conduce al hogar  
resultó ser demasiado largo,  
como si Poseidón, mientras nosotros allá  
perdíamos el tiempo, alargara el espacio.  
Desconozco dónde me encuentre,  
lo que tengo ante mí. Una isla sucia  
arbustos, construcciones, el gruñido de los puercos,  
un jardín abandonado, una reina,  
hierbas y roca... Querido Telémaco,  
todas las islas se parecen  
cuando por tanto tiempo viajas  
y el cerebro aturdido  
pierde la cuenta de las olas,  
el ojo empañado por el horizonte, llora  
las lágrimas que impiden escuchar...  
No recuerdo como terminó la guerra  
y cuántos años tienes ahora, no recuerdo.  
Hazte grande, Telémaco, crece.  
Sólo los dioses saben si volvamos a vernos.  
Ya no eres el pequeño  
ante el cual yo retuve los toros.  
De no ser por Palamedes viviríamos juntos,  
pero puede que él tenga razón: sin mí  
estás a salvo de las pasiones de Edipo  
y son puros tus sueños, mi Telémaco.

Joseph Brodsky



Dibujos: CHACON ZALDIVAR



# Jerarquías horizontales

Por FELIX LIZARRAGA MORGADO

I

El respeto a la cultura —entendida ésta en el sentido que le da, por ejemplo, Hermann Hesse en su *Juego de Abalorios*, no en el sentido más amplio, antropológico—, no significa el respeto a determinadas formas del trabajo, contrariamente a los que muchos suponen y hasta profesan; significa el respeto a determinados órdenes del ser. Lo que puede inspirarnos respeto ante el poeta, su rostro, sus palabras, sus escritos, no es el mayor o menor esfuerzo con que ha perfeñado su obra, criterio cuantitativo, torpe y circense que ha contado sin embargo con defensores de la talla de un Paul Valéry en sus variantes más refinadas, poeianas; no es sino su ser, algo que reside en su persona misma y que es la fuente secreta de todo lo demás. Saludamos en él una presencia, no una ciencia; no al alquimista arduo, sino al elfo inocente. Tienen razón los que, incultos, miran con desconfianza a artistas y filósofos, y los tienen por parásitos vanos; no es con ese rasero con el que han de ser medidos. Todo criterio de utilidad, de laboriosidad, etc., debe ser descartado aquí. Es el traje del emperador: sólo lo ven algunos. Los pícaros no eran tales, y el traje que el emperador dio al olvido, creyéndose estafado, era la más preciosa vestidura. Occidente, Occidente.

II

Lo que cada cual hace, es la valoración al uso, no lo que cada cual es; puede objetarse que el ser es una acción, también o fundamentalmente, como se prefiera; en este caso se trata de determinadas formas de acción —las acciones útiles, o las que se tienen como tales— que son valoradas por sobre las otras. En ese sentido, el englobador concepto antropológico de cultura tiene de común con el otro su valoración no utilitaria de la actividad humana. Es curioso,

de todos modos, que el criterio utilitario valore en tanto al deporte, eflorescencia vana si las hay, desde este punto de vista; puede objetarse que el deporte, incluso el ajedrez, no es actividad del espíritu y no participa, por tanto, del tabú moderno.

III

La carta robada. La cultura es eros y parródia, decía Goethe no sé dónde —lo he leído en Lezama y en Thomas Mann—. Seguramente lo dijo en conversación con Eckermann, o alguien; dudo mucho que haya puesto semejante cosa por escrito. Ese trabajo lo dejaba él a los otros; por eso se buscaba buenos interlocutores, devotos, pacientes y con memoria. El sólo daba atisbos. ¿Qué secretas mixturas cocería en su interior, que aromas tan extraños despedía cuando, por un instante, se destapaba la olla, se entrecabría el mágico crisol? Todo lo que nos ha dejado —libros, frases, cartas, notas sueltas y más frases— son descuidos, a veces pistas falsas. De él puede decirse que, como los autores de tramas policiales, desvía taimada y voluntariamente la atención de los otros. ¿Por qué permitió que lo rodease la vana pompa de Weimar, la adoración de tantos comecartibias, sino como fachada, salida falsa del laberinto o cortina de luces? Nada hay mejor oculto que lo que está a la vista. Pero, él, ¿qué ocultaba? Tenía una mano puesta sobre ¿qué?, y con la otra prestidigitaba gesticulante de manera que nadie pudiese su atención en eso; nadie, excepto quizá quien descifrara las señas secretas que aquella mano vana deslizaba entre sus carantofías. Y yo, ¿de qué hablo ahora?

IV

Jugando a hacer combinaciones fortuitas de palabras he tropezado con esta expresión: *molicie estética*. Es una suerte de subrayado. Me recuerda otra expresión ya manoseada

—el ocio culto—, y esta frase de un filósofo chino: "El ocio es al tiempo, lo que el espacio desocupado en un cuarto". Otro chino hizo un poema que me gusta mucho, y que se llama precisamente *El Salón del Ocio*, para adornar el suyo. (Debiera llamarse en realidad, creo, *El Pabellón del No Hacer*, pero aceptemos aquella versión). En esta línea del ocio chino, para seguirla y acabar de una vez con la reminiscencia, Lin Yu Tang, de quien he tomado las citas anteriores, opina que la cultura es esencialmente —en el sentido Hermann Hesse, of course— un producto de la holganza. Toda la razón. Las cosas de la cultura son expresiones del ser, y sólo por accidentes o negligencia, o sea, en segundo grado, productos del hacer. Un cuadro es como una flor, no importa si nace de dos pinceladas hechas al descuido o de años de furioso emborronar: existe, y eso es suficiente. Una obra de arte es una máquina de *perpetuum mobile*, contra la cual nada puede la inercia; si se resquebraja o desluce, se le puede restaurar o, en el peor de los casos, reproducir. Sus engranajes no envejecen, sea cual fuere el estado de la técnica que la engendró, no se la puede sustituir por otra más reciente como a un barómetro, una computadora o una moledora de carne.

V

Se es artista —o sea, creador de formas no útiles— como se es abeja, o ave, o piedra. El artista no ejerce una profesión, sino que reside en una de las jerarquías del ser —jerarquías horizontales, por cierto: horizontales, porque tienen todas parejo asiento a la tabla redonda— esmeraldina del ser; jerarquías, porque Artús, Iwaine o Lancelot no son el mismo. "Sólo Galahad, el casto", recuerda Sánchez Dragó en el segundo volumen de su monumental *Gárgoris y Habidís*, "alcanza el ónfalo; sólo Parsifal, el electo, se instala en él". ●

ARTÍCULO

Foto: GRANDAL



23





Dibujo: MICHEL FERNANDEZ VINAT

# el extraño caso de los bailarines solitarios

Por VICTOR FOWLER

Hace 1 000 años más allá del simple espectáculo de una pareja bailando era posible encontrar un claro simbolismo sexual. Podía haber comenzado diciendo: "Hace 100 años..." Bailes de salón (minuet, rondó, vals) son motivo de unión estilizada del macho con la hembra. Por sanas que parezcan las evoluciones de los bailarines encierran todos los elementos de un juego sexual en el que la mujer se convierte en el animal que escapa en las mismas narices del cazador que la persigue y persigue sin descanso. La cultura (me refiero a la progresión y desarrollo) no ha hecho más que estilizar este momento, mucho más transparente mientras más descendemos en la espiral de los pueblos subdesarrollados. En el Satiricón de Petronio se habla de una cortesana experta en un tipo de baile tan excesivamente lascivo que muy pocas otras mujeres en Roma se atrevían a bailarlo, y eso casi en secreto (aunque con invitados haciendo público). En la cultura hindú tenemos que Siva, uno de los tres grandes dioses, dios de la fertilidad y a veces también de la muerte, es divinidad propiciadora del baile y la danza (son más que conocidas las imágenes del Siva danzarín) y fue adorado principalmente bajo forma itifálica, a veces representada en unión sexual con su esposa Parvati. Con frecuencia dichas representaciones quedan unidas al falo, o linga, en todas sus formas y dimensiones. Del baile afrocaribeano conocemos el profundo simbolis-

mo sexual que oculta. Incluso en el caso de bailes no hechos para parejas, como es el caso de las danzarinas árabes, hindúes, de las geishas japonesas, etc., se presupone la existencia de un espectador del sexo opuesto que durante la contemplación satisface el Eros, reafirma el ego y sus relaciones de dominación (sean estas reales de dueño, es decir: económicas, o sociales, es decir de macho sobre la hembra).

¿Qué es el break dance entonces? ¿Qué son todos esos bailes para hombres cuyo antecedente es el break? No estoy hablando de las condiciones de su aparición, sino de su proliferación. En primer lugar, se trata de un baile esperado o fabricado para una comunidad narcisista: adecuado para quien sea capaz de hacer el mayor esfuerzo físico y —lo principal—, aunque apto para hombres y mujeres, en él no es necesaria la pareja. Es posible estar durante horas evolucionando al ritmo de las arquitecturas del sintetizador, la batería y el bajo, solo y en estado de plena auto-satisfacción. Se puede incluso llegar a algo cercano al éxtasis, cercano al orgasmo dancístico, sin que haya un público presente: basta con tener uno delante un espejo mediante el cual ir perfeccionando y perfeccionado los movimientos. Claro que los adictos a los psicologismos a ultranza pueden protestar diciendo que de algún modo la imagen reflejada en el espejo es un público, puesto que es una imagen del yo, pero no...

que en ella el bailarín ve cierta ajenidad. Vayamos más lejos, quitamos el espejo, dejemos al cuerpo contorsionándose solo en una habitación.

De cierto modo este o estos son bailes agónicos, bailes para solitarios necesitados de autoafirmación. Detrás de esa especie de alegría histérica que contamina las ruedas de bailarines de break hay una gran soledad. Multitudes de jóvenes solitarios que encuentran aquí una vía para asombrar al mundo y que se les admire. Asombrar, esa es la palabra; otro baile es posible bailar solo o regular, pero con el break no es posible: él necesita de seres perfectos, de evoluciones perfectas, de ruedas perfectas en las que cada bailarín esté a la altura de los demás, sino más arriba y más arriba y más arriba siempre: como en un orgasmo. Pero la demostración única requiere de largas sesiones de solitaria práctica, de auto perfección.

Sólo el break es unisexual. El bailarín es a la vez hembra y macho, la representación del animal que escapa y el cazador que lo sigue. En el rock and roll, en el tango, la rumba, el mambo, calipso, samba, etc., había un cuerpo ajeno al que en el calor del baile uno trataba de acercarse y tocar (cosas que luego eran contadas como hazañas la mañana siguiente en todas las escuelas del mundo). En el break uno es la hembra, el macho y el público. El ejecutor, el espectador y el crítico del espectáculo. No hay soledad posible mientras se baila break, puesto que en él todos los contrarios se unifican. Se trata del Paraíso o por lo menos de una de las puertas de acceso. Por un instante, lo que una pieza dura, es llevado a la realidad el viejo sueño (mito) que en El banquete pone Platón en boca de Aristófanes: el Andrógino. Mi edición dice: "Primero, la raza humana constaba de tres géneros, y no de dos como hoy —macho y hembra—; había también un tercer género, común de ambos y cuyo nombre queda, aunque él haya desaparecido: el género andrógino se realizaba entonces en unidades concretas, que participaban de los otros dos —el masculino y el femenino— no sólo por el nombre, sino también por su forma; hoy ese nombre yace en el oprobio".

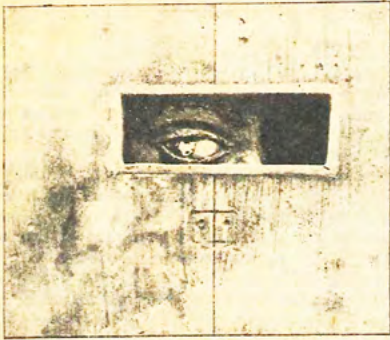
## II

La primera versión de este artículo fue escrita a finales del año 1987 y nunca pensé en su publicación pues me parecía una reflexión tardía sobre un fenómeno extinguido. Una visita que hice, a principios de este 1988, a la casa de mi amigo, el poeta Almelio Calderón, sembró en mí las primeras dudas: el menor de los muchachos de la casa, al ritmo de una movida canción de Madonna, se fue a la habitación del fondo y allí comenzó a contorsionarse. Desde el lugar en que me senté, apenas podía verlo parcialmente, él me ignoraba. Al acercarse los acordes finales de la pieza dio par de rápidas vueltas y sonrió al comprobar que había terminado "just in time". Un tiempillo después (pongo este inusual diminutivo para indicar que sucedió acaso dos o tres días más tarde), y ya picado por la curiosidad, estuve en una fiesta de rockeros fanáticos del sonido heavy metal: al lado de los gigantes baffles un grupo de solitarios se contorsionaban al compás de fortísimos golpes de guitarra. Entonces pensé que eran ya demasiadas coincidencias para no poder extraer de allí alguna regularidad.

Cuando estudié la secundaria (la primera mitad de los 70) era un pecado casi, y una vergüenza, el no tener pareja con quien bailar en las fiestas del sábado. Se condenaba uno a estar todo el tiempo pegado a las paredes (le decían "estar repellido") esperando que alguna —linda, fea, flaca, gorda— quedara desocupada. Ahora resulta que esa soledad que nos esforzábamos en esconder se lleva, casi como una medalla o es mostrada (yo diría mejor lanzada) como una escupidada.

Mientras escribo esto faltan aproximadamente dos años para que termine el siglo. ●





# si pierdo la memoria qué pureza

## ARTÍCULO

Por ALEJANDRO ROBLES  
y RADAMES MOLINA

He titulado estas páginas con un verso del poeta español Pedro Gimferrer haciendo uso del texto que nombra una de las piezas de la más reciente muestra de Rubén Torres Llorca. Hacer uso de este texto es quizás un riesgo. El olvido parece ser, entre nosotros, más que un acto inconsciente, una disciplina que cuenta con innumerables devotos. Qué decir del silencio de los medios especializados alrededor de la muestra *El Hombre Incompleto*, exhibida en la Galería Habana el pasado mes de marzo.

Crear puede ser un don del azar o una actividad del espíritu. No es el propósito de estas páginas reducir ese acto o ese don. Intentaré hacer algunas valoraciones sobre la obra de Torres Llorca.

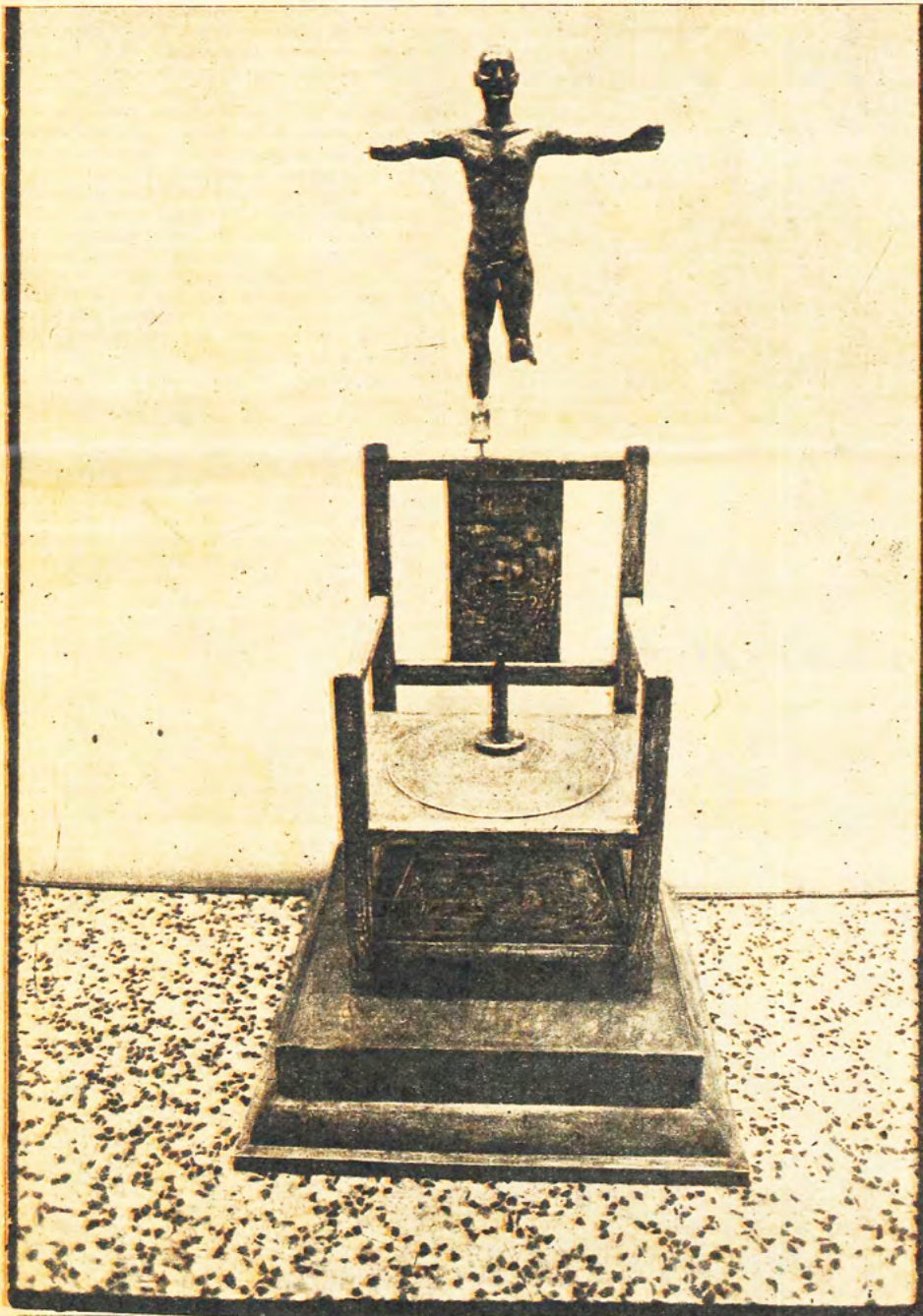
### I

Sus creaciones: ¿Son un mecanismo de significación que el espectador decodifica y activa? ¿La obra dice o es un medio para que el espectador diga? En el primer caso el espectador participa en la medida que recibe e interpreta el mensaje que la obra pretende transmitir. En el segundo caso hace algo más: que recibir e interpretar, forma parte de la obra y la completa cuando le sirve como vehículo para decir. Para Rubén ambas conjeturas son válidas y de uso legítimo.

En este punto se hace ineludible la referencia a los términos obra cerrada y obra abierta. Toda obra es una ficción, un modelo comunicativo, los términos cerrado y abierto son arquetipos. Una obra enteramente cerrada como un edificio sin puertas, que no es dada a contemplar desde afuera, sería inaccesible; una totalmente abierta hasta el punto que el espectador pueda agregar todo lo que siente o intuye no sería obra, sino una "aporía", el exceso de ambigüedad o información la dejaría en el puro rumor.

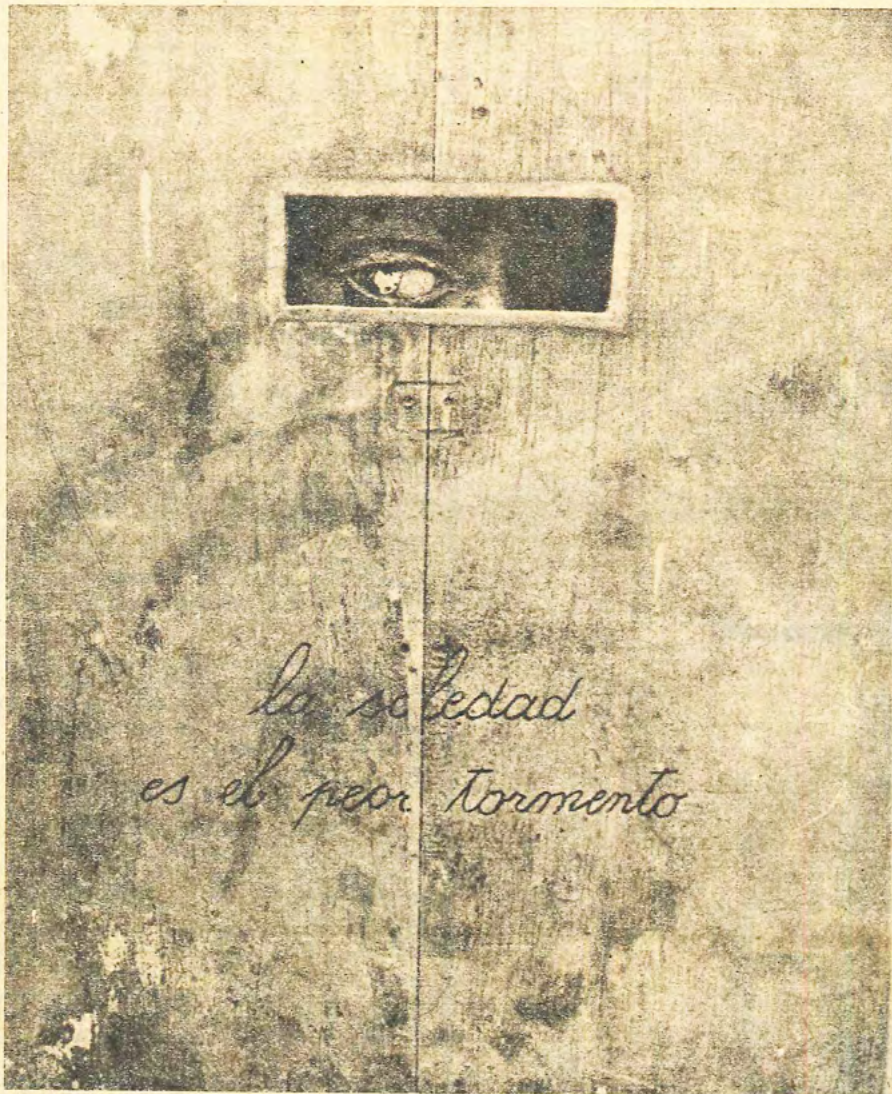
Las obras son siempre cerradas y abiertas. Emiten un significado y reciben un significado del espectador. Cada lectura y en rigor el resultado y efectividad de la obra, depende de los códigos a los que responde el espectador. No sé si "La soledad es el peor tormento" es para otro receptor lo mismo que yo percibo o intuyo y si es lo mismo que intenta comunicarnos Rubén.

Recurro a las palabras intenta o pretende. En el proceso creativo la figuración de las ideas antecede siempre a la realización de la obra, entre estos dos puntos hay un abismo que no todos logran salvar. De la forma que cubren estas ideas depende que se comuniquen y se active lo que deseamos. Si la emoción de las ideas previas en el creador es superior en el espectador, en esta medida el hecho estético sólo ocurrirá cuando se concibe y se ejecuta la obra, después, cuando se lee o se percibe. Mientras tanto las obras podrían ser objetos simples entre otros. Si aceptamos esta afirmación puede decirse que el hecho estético es comparable al patético idealismo de Berkeley.



"Bienaventurado el artista que no tiene nada que perder"  
1988/Rubén Torres.





¿Cabría asumir ese hecho como una obra?  
¿Tiene ese acto forma alguna cuando miles de personas fluyen en ese espacio de tiempo consultando inocentemente en el inmenso reloj la posición de las agujas?

Lo importante en todo caso son las motivaciones que asume para la ejecución de su obra y su efectividad resuelta en la prolongación de ese acto. Según declarara el propio Grass: "Estamos inmersos en el tiempo y esa sustancia común a todo hombre nos consume y nos aniquila. Verificar el paso del tiempo en una maquinaria que no es la sustancia, sino uno de sus nombres, es asumir el carácter temporal de cada hecho, de cada circunstancia y de nuestra propia existencia".

Este happening nos incluye, somos sus ejecutores, los fragmentos aislados y dispersos de una obra desmesurada. Grass tan sólo figura como su magnificador. Como creador pertenece a la historia del arte e incluir su nombre en un tratado de estética (sin otra noticia que la que aquí exponemos) es análogo al hecho estético perpetuado por Duchamp. Con idéntico carácter la pieza de Rubén Torres "El sonido de cuando una parte de nosotros se pierde y ya no nos importa" no fue ideada para ser expuesta en el espacio de una galería. El título —único elemento de atención visual de la obra— está dispuesto con letras de bronce sobre el anverso de un listón de madera, la ausencia de algunas letras que dejan su silueta refuerzan el sentido y la intención propia del texto y de la pieza. Ocultos en el reverso del listón innumerables papeletos traen, al contacto del viento, un sonido similar al leve rumor del viento al rozar una brizna de hierba. Por esa similitud que la hace reconocible cobra vínculos efectivos que atraen la atención del espectador y lo conducen a un estado evocativo.

Es significativa la multiplicidad de canales expresivos de esta obra (visual y auditivo) y la síntesis estructural que alcanza. Logra todos sus propósitos en un objeto único. El espectador no lee el texto y después recibe el sonido en otro sitio: Todo lo percibe en un objeto único y a un mismo tiempo. Lo más asombroso de esa pieza es que no está destinada a ser expuesta, su ámbito puede ser el de la palabra, y una de las formas de percibirla es tal vez este texto que la describe.

Cuando Rubén titula una pieza está apelando, sin cenizar otras, a un modo particular de lectura y reflexión. En este sentido sus

Otra manera de manifestarse el hecho estético sería a través de la proyección mítica de la obra. "Toda mitología vence, subordina y modela las fuerzas de la naturaleza en la imago y con la ayuda de la imago" (1). La mitología es la ordenación artística de la naturaleza. Puesto que los objetos, los sujetos y la cultura forman parte de esa naturaleza y el mito es un sistema de valores genéricos que trasciende el carácter y la percepción de la obra como un objeto, la obra es entonces un puente hacia ese sistema de valores donde el concepto de obra se convierte en un nuevo código que debe enfrentar al espectador, un modelo operativo, un instrumento de estudio de la realidad que el hombre pone en movimiento.

Todo mensaje estético quiere llamar la atención sobre la forma; las definiciones de obra y forma son entonces harto relativas.

Marcel Duchamp expone un inodoro en una galería. ¿Era importante su forma, sus dimensiones, su color? Lo que importaba era el hecho de convertirlo en objeto de contemplación, recontextualizándolo, dotándolo de otras funciones. En ese acto mítico está la forma que comunica el hecho estético. Este procedimiento ya nos anuncia que el carácter objetual de la obra desaparece. Obra y forma residen en la lectura que se nos propone.

Igualmente inquietante es el happening ejecutado por el artista belga Semiol Grass (2), en noviembre de 1973, cuando permanece por espacio de 12 horas confrontando continuamente el enorme reloj que reluce en lo alto de una torre en medio de una avenida londinense.

"La soledad es el peor tormento"  
1987/Rubén Torres



"Con mi enemigo bajo el mismo techo"/1987/Rubén Torres



En su última muestra, **El Hombre Incompleto**, las piezas asumen los rasgos de las iconografías políticas y religiosas, solicitando para ellas nuevas funciones y confrontaciones a partir de la abolición del sentimiento sobrenatural que suele acoger a los objetos de culto y veneración. Esto se hace evidente en piezas como "Mi enemigo bajo el mismo techo", "Si pierdo la memoria qué pureza" o "A semejanza nuestra", en la que una virgen es reducida al rango de ser humano.

En la ironía resuelta de "Bienaventurado el artista que no tiene nada que perder" muestra erigido sobre el respaldo de un trono a un hombre desnudo y en cruz. Ha perdido una pierna y en el espacio ideado para sentarse nace la punta de una lanza. Las piezas son citas de referencias culturales concretas: en cada obra, en cada texto, está el eco de esa referencia. Las cubre el velo de la intertextualidad y cobran frente al espectador su resonancia. Hay en ellas un deliberado descuido en la forma, una elaboración que quiere hacer evidente ese descuido. Busca comunicar en otro sentido, anhela una interpretación crítica para sus íconos. Nadie quedará conmovido por la belleza, habrá que ir ineludiblemente más allá, buscar en lo hondo.

Rubén expone una suma: un sistema móvil de factores y problemas existenciales más los problemas propios del acto de creación. La obra no es idéntica a la realidad que pretende reflejar como la palabra no es igual al objeto que nombra: son dos realidades. Sus piezas tratan de ser un puente mediante el cual quiere salvar esa distancia, pero esa distancia forma parte de la realidad. Sus obras se mueven entre dos propósitos fundamentales: una profunda búsqueda y afirmación de los valores mágicos de la obra y una vocación renovadora.

## III

"Tocar o abarcar con máxima economía la mayor cantidad de zonas posibles en el enfrentamiento de un tema" es lo que Torres Llorca ha nombrado ensayo visual. Asume que "cada obra es una tesis del problema tratado, el reflejo de un problema, la encarnación de un problema y su polémica en sí misma". Esta definición recubre otra, la de "cambiar al hombre". Esta propuesta es lo que se ha definido como estética curativa.

El contenido mítico del arte también pretende conciliar al hombre con su medio, con su naturaleza, brindarle un instrumental para salvar esa distancia. Partiendo de que toda mitología "...vence, subordina y modela las fuerzas de la naturaleza en la imago y con ayuda de la imago". (4)

En todo caso el cumplimiento de estos propósitos puede parecer o ser una utopía, mas no es esto lo que importa, sino la vitalidad y esencialidad de los problemas que abarca como artista. Todo esto es parte de algo más grande que lo envuelve: su poética como creador. Su obra exige quizás un espectador tan activo que parece quedar reducida al ámbito de los creadores. En realidad busca la inocencia del neófito. Anhela, como ya ha dicho Umberto Eco, "...modificar la esencia de la élite, ampliarla". (5)

Rubén Torres Llorca crea un universo que el espectador al interpretar recrea. Su obra no es una forma plástica sino un sitio de encuentro entre la creación y el hombre. El creador y el espectador son dos instantes mágicos de una realidad única: la obra. ●

Rubén Torres Llorca crea un universo que el espectador al interpretar recrea. Su obra no es una forma plástica sino un sitio de encuentro entre la creación y el hombre. El creador y el espectador son dos instantes mágicos de una realidad única: la obra. ●

## NOTAS:

- (1) y (4) Marx y Engels: *Obras Completas*. Tomo XII pág. 737.
- (2) Arthur Giles: *Semiol Grass (1899-1986)*. *Nocturnes de estética*. pág. 325.
- (3) Umberto Eco: *La estructura ausente*.
- (5) Umberto Eco: Tomado de la revista *Quimera*



"Si pierdo la memoria qué pureza"/1987/Rubén Torres

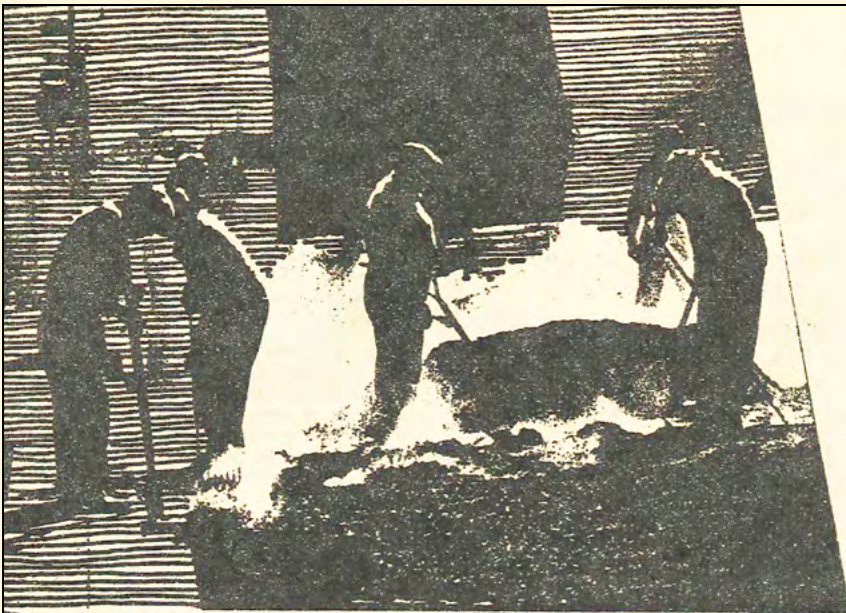
creaciones no sólo toleran la diversidad de interpretaciones sino que además admiten la coexistencia dinámica de los contrarios. Es importante apuntar que los títulos se incluyen en el espacio de la obra y forman parte de la propuesta y su elaboración final. En algunos casos como "En esta obra/ No hay espacio/ Para la ironía" el título es para los tres elementos que componen el conjunto el artificio unificador.

Sus títulos casi nunca son explicativos y aún cuando lo son, es a partir de una ironía que busca el extrañamiento del espectador. Brindan una imagen que actúa como metáfora. Rubén le confiere a sus obras funciones a las que no estamos habituados a responder como espectáculos (y nos exige nuevas funciones frente a la obra) apelando a la lectura reflexiva a partir de un mensaje estético autorreflexivo. Las obras son siempre

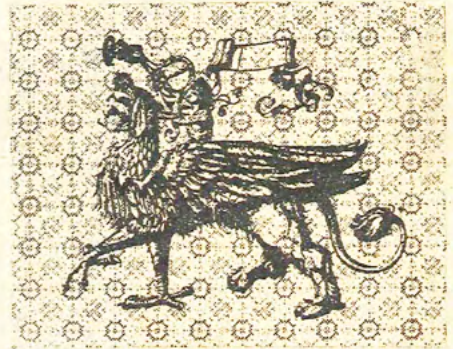
procedimientos operativos, donde cualquier función se convierte en signo de la función misma: una reflexión de la obra y en la obra sobre sus propias funciones y el hombre.

Su estética parte de la realidad y de los códigos con que se representa. Me refiero a la representación genérica, no gráfica, indispensable para entender las cosas y los fenómenos y que introducen nuevas conexiones entre ellas y el hombre. La obra deja de cumplir cánones funcionales e intenta asumir nuevas funciones, ser creativa con respecto a sus propias funciones. Su estética como cuerpo teórico y su obra como consumación práctica, anhelan, y esto sería lo más elevado, "el salto que consiste en pasar del universo de los seres humanos que hablan al universo de los modelos comunicativos, mediante una serie sucesiva de ficciones" (3).





# CUENTO



Por **ATILIO CABALLERO**

Digamos que no tiene comienzo el mar.  
Empieza donde lo hallas por vez primera  
y te sale al encuentro por todas partes.

J. E. Pacheco

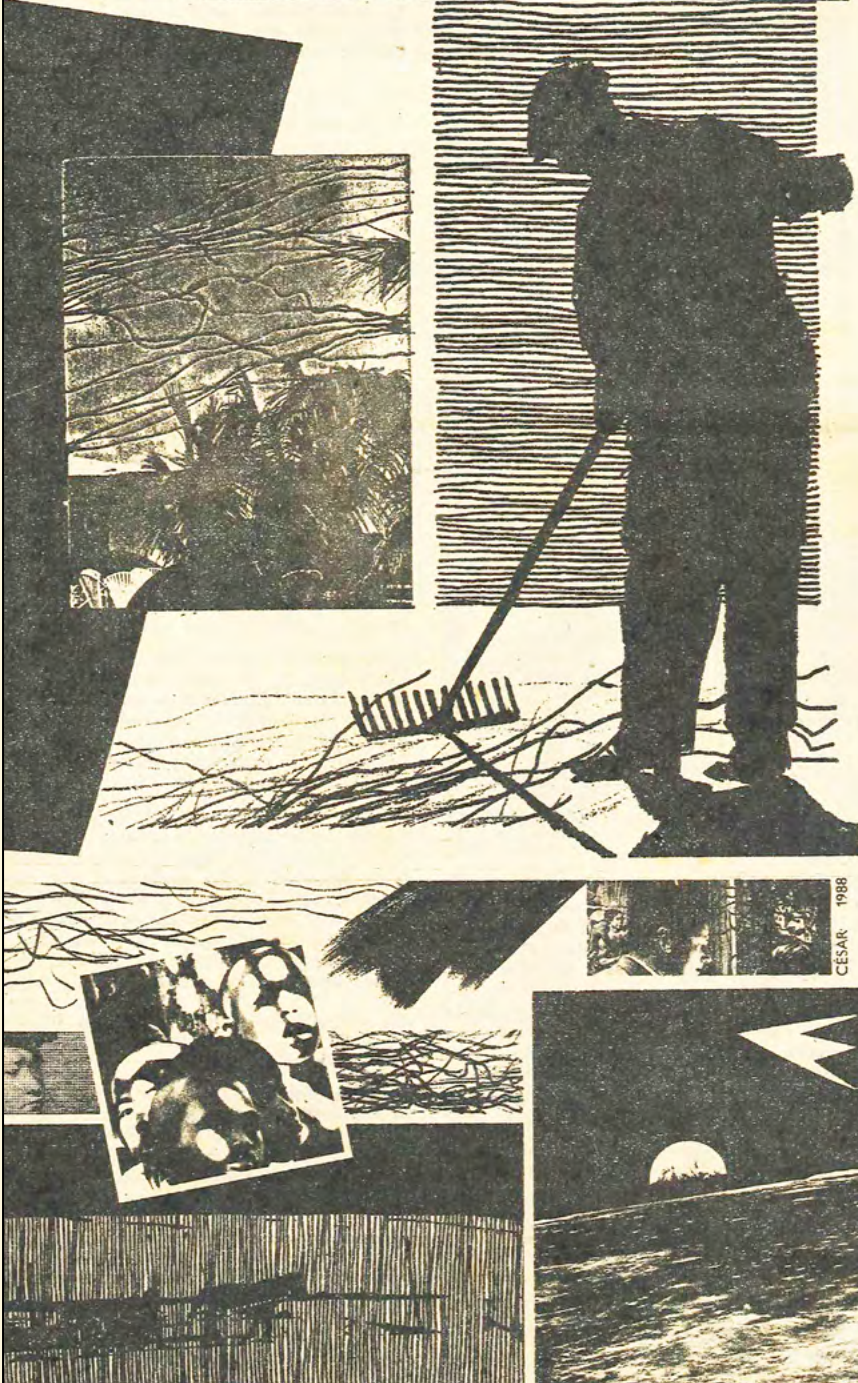
Ya no duda. Tampoco puede equivocarse. Los olores raros son su preferencia. Algo se acerca y lo golpea en plena cara hasta hacerlo recordar el sentido de lo que creía olvidado. Fue hace unos cinco años, aproximadamente, y ahora una circunstancia bien distinta a aquella lo ha traído hasta aquí, donde no lo puede ver pero lo presente.

siempre he sido un hombre de la tierra. Quiero decir, de la pura tierra de monte adentro. Mi infancia, madre ordeñando la vaca, laboriosa siempre bajo su delantal blanco, padre cogiendo la fresca y la borrachera de los sábados por la tarde; la escuela, el río y el caballo. Todo ha sido así hasta hoy. Es decir, hasta ayer. Hoy vi el mar.

Es el número 134 del segundo pelotón de infantería y uno de los diez zapadores de la brigada. Su trabajo consiste en explorar el terreno por donde habrá de pasar luego todo el regimiento. Es una misión importante, pues de él depende en gran medida la suerte de todos los demás, y la suya no depende sino únicamente de él, ya que en todo caso será su voladura la que indique y rectifique el camino a seguir por los otros, los que vienen detrás. Ahora es casi un juego de niños, una simple maniobra en la que todos saben que las minas son de práctica, y que todo no irá más allá de un buen susto, una humareda tremenda, y los insultos primero seguidos de las prevenciones del teniente.

por eso mi infancia es diferente. Las palabras mar, barco, playa, olas y horizonte siempre las vi a través de una neblina azulosa que se perdía tras el follaje siempre verde de este campo inmenso. La sensación más cercana que tenía de todo esto era la de las olas, al escuchar algo muy parecido en una novela radial que oía mi madre cuando era pequeño. Enseguida me llamó la atención ese ruido largo y sostenido que parecía venir de muy lejos, y me preocupaba por su persistencia en dos tonos únicos: uno largo y agudo primero, y ronco y grave después, como un escarmiento. Mamá dijo entonces que eran las olas, de las que estaba formado el mar, culpables de que esto estuviese bravo o tranquilo.

28





# PERTENENCIAS

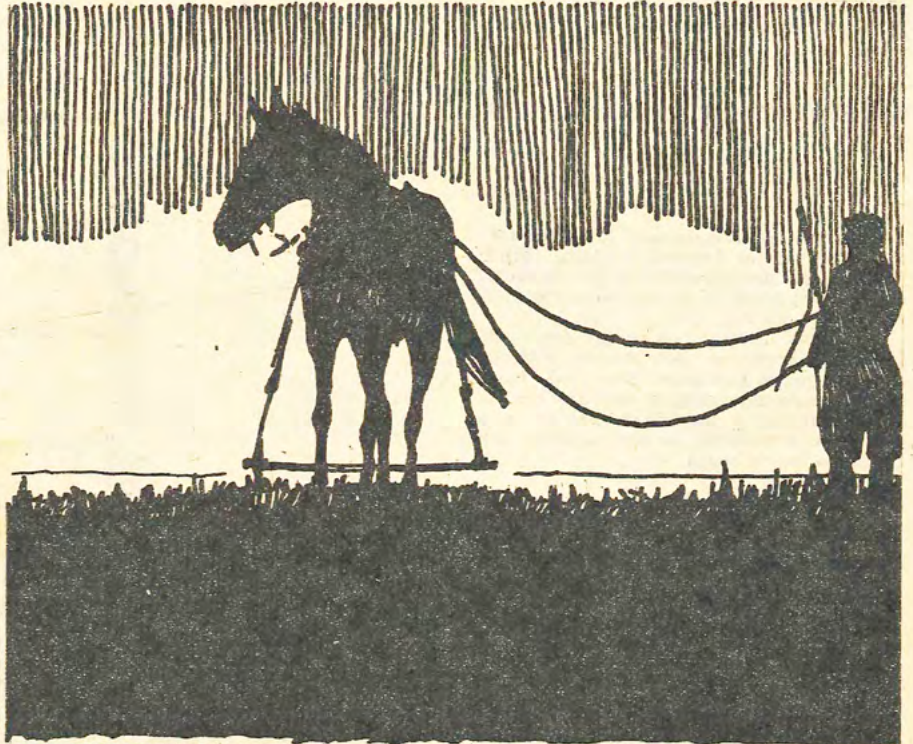
Están extenuados y se ordena un descanso. Se tumba sobre la hierba todavía mojada bajo el sol alto. Alguien le alcanza un poco de agua y lo que bebe ahora irremediablemente es el mar. Es entonces que la evidencia cobra forma, crece hasta no dejarme ver. "Esta agua está salada", contesta mientras su compañero ríe. "Es agua de pozo, pero puede ser porque el mar está muy cerca".

pero hoy lo vi. Estaba tranquilo y serenito como el corral de casa cuando cae la noche, y tenía barcos, muchos barcos, una playa con hierbas y una línea lejana, infinita, que debía ser el horizonte. No sé cuanto tiempo estuve mirándolo. Lo cabalgaba en uno de esos botecitos blancos, que se movían de allá para acá con gente dentro que lo impulsaban con unos remos que hacían mover a la vez, pero que no eran iguales a las varas que se utilizan en el río. Unía los trozos claros con los mas oscuros, que debían ser los más profundos, y despertó con la impresión de que todo comenzaba a partir de aquí, de este mar, que aunque no lo pude tocar lo sentía corriendo dentro de mí igual a la sensación de fría humedad en las mañanas de monte o el sol de pleno mediodía que te raja las ganas de trabajar. Ya es de noche y aún las olas continúan salpicándome la frente para no dejarme dormir, la sal me arde en los ojos cuando los cierro y un rumor de arena me sigue golpeando dentro de los oídos con su ritmo lento, soberbio, dominante

no me cabe duda me volverán a arder los ojos se me humedece la lengua con un sabor raro pero amable, un sabor extraño, levemente familiar. Y está aquí otra vez, desafiándole el tacto la vista todos mis sentidos que han empezado a funcionar movidos por una energía nueva y desconocida. Corremos por la arena incómoda bajo nuestras botas enormes, cavando pequeñas trincheras personales que nos protegen de un enemigo in-

visible, que no está pero cualquier día puede ser real, y siguen avanzando y retrocediendo y replegándose en una gran U que bordea toda la costa, pero yo sólo veo una masa uniforme que me va llenando el pecho y me llena de espuma la cabeza cuando sólo confundo el ruido de las salvas con el ronroneo de las olas... voy a tocar ese mar, voy a tocarlo lo voy a tomar mis compañeros me están llamando desde allá arriba pero yo sólo veo sus gestos como en una película silente se quita las botas el casco la camisa y una fría humedad crece por sus piernas cuando una voz más fuerte me grita ¡soldado! entonces me viro y es el teniente de mi compañía ¡recoja la ropa y forme! y trato de explicarle que es sólo un momento pero no debe ser así porque claro todo el mundo tiene ganas de bañarse y comprendo pero le dice que no se trata únicamente de bañarse que yo que este mar ¡forme! vuelve a repetir y dando media vuelta se aleja pesadamente sobre la arena y no me deja terminar de explicarle que el mar que este mar me pertenece que ya lo siento tan mío como mis deberes mi camisa y mis preocupaciones... se vé en medio de la corte y la disciplina que se marcha sin querer todos mis compañeros me miran y secretamente me critican bien lo sabe pero tal vez ellos no tengan o quizá ya lo hayan superado no se los critico los felicito pero a mí me falta perdón y camina y me mojo los pies y se mete en el agua.●

Dibujos: CESAR ERNESTO





# ARTÍCULO

Por ERNESTO HERNANDEZ BUSTO

## I

Mirar a lo exterior, es ante todo, una reafirmación de los propios sentidos. "Mira, luego pienso" podría ser uno de los postulados estéticos del poeta (si es que realmente estos sirven para algo).

Abunda la literatura en poetas ciegos. De Homero a Borges el poeta aparece marcado por el signo de la ceguera. Pero todo poeta mira siempre algo, porque compara con un modelo interior, y esa mirada interior es la que viene a sustituir la confrontación con el mundo que lo rodea.

## II

La mirada en sí misma, despojada de imaginación, es un acto vacío, simple ejercicio del órgano. No es ni siquiera constatación de la propia presencia. Si no pensamos en lo que hemos visto no hay prueba de que estamos en algo, de que no somos lo otro.

En poesía, mirar, imaginar y reinventar lo observado son hechos consecutivos. Esta reinención, este reordenamiento implica de alguna manera la destrucción. La imaginación poética es esencialmente un hecho de contradicción entre el proceso de negación y la nueva encarnación de la materia poética. Armar un cuerpo poético en un nuevo espacio. Pero, ¿en cuál?

## III

A partir de este punto el poeta comienza en una lucha por desfigurar la verdadera naturaleza. Se escinde en el problema ontológico de incorporar lo que le rodea a su propio ser para luego transformarlo.

Rilke, por ejemplo, al preguntarse: "¿No será por ventura/ ese pálido y blanco abedul/ estremeado por la primavera?", no hace otra cosa que utilizar la naturaleza como justificación para el planteo del problema ontológico. Es un desgarrarse entre lo exterior (la naturaleza en este caso) y el Alma que se constituye y reafirma en la confrontación con lo externo.

## IV

En Cernuda, este mismo problema pasa por una serie de soluciones. Es un trayecto de preguntas y respuestas, que va a quedar interrumpido, como para que siempre pueda haber algo más.

En sus primeros poemas (1924-27) ya la naturaleza es un tema recurrente. Hay "un acorde total" —para emplear una frase del propio poeta— entre la naturaleza y el ser que la contempla. Una armonía perfecta, una especie de concierto del que ya hablaba Fray Luis de León: "... el gran concierto/ de aquellos resplandores eternos". Esta armonía semeja un fluir: el crepúsculo que huye, un detalle del paisaje que restituye la identidad del soñador. En fin, un cuadro perfecto: la descripción del hombre que mira.

Se dice que los antiguos pintores chinos vivían durante semanas entre montes y bosques, entre animales, e incluso en el agua con tal de fundirse por completo con la naturaleza. Erraban estos artistas por los bosques días y noches, retirándose cuando volvían a casa, a una habitación donde no se les molestase. Entonces, en un estado de saturación casi mística componían sus pinturas.



Dibujo: WALDO SAAVEDRA

# CERNUDA o la naturaleza de la angustia



Dibujo: ISRAEL MATOS



A este es al estado que aspira Cernuda en sus primeros poemas:

"Y el acorde total  
da al universo calma:  
árboles a la orilla  
soñolienta del agua"

Y también:

"Sobre la tierra estoy  
déjame estar. Sonríe  
a todo el orbe; extraño  
no le soy porque vivo".

Pero si por esta vez la comunión con lo natural está justamente en el hecho de existir, en los poemas posteriores será la vida misma la encargada de revertir esta experiencia armónica.

## V

El canto del poeta, se convence Cernuda, no puede ser un canto completamente natural. El canto de un ave difiere de lo poético por esencia, incluso difiere de lo artístico. El pájaro canta a su mundo y dentro de este. El poeta (y en general el artista, me atrevería a agregar) no puede sino separarse del suyo y cantar a esta división. Cernuda dice ajarse, no creo que haya otro término más perfecto. Es como si el poeta fuera dejando jirones de su propio ser cuando rompe con lo que le rodea, y de cierta manera, lo encierra. El pájaro, sin embargo, no puede separarse del mundo natural so pena de convertirse en un ruiseñor mecánico.

Las veces que el poeta se incluye a sí mismo en el entorno que lo rodea lo hace para preguntarse algo, para autoutilizarse, para reconocerse, y así separarse del paisaje. Pero no tiene otro remedio. No se afirma en su realidad inmediata y tiene que recurrir a la afirmación por diferencia con lo otro. Su yo se crece en la otredad.

## VI

Si para Rilke, decíamos, la naturaleza no era otra cosa que justificación para plantear un problema ontológico, en Cernuda, la naturaleza misma es una parte del problema, uno de los oponentes en la prueba del Spr.

Hay un momento en que Cernuda va a renunciar a esta naturaleza como fuente de inspiración poética:

"Junto al agua, en la hierba, ya no busques/  
que no hallarás figura/ sino allá en la mente".

Quizás es demasiado tajante el poeta, angustiado en el conflicto imaginación-substancia, y acudiendo como solución momentánea, a reinventar esta última en la primera.

## VII

En un libro posterior (Como quien espera el alba, 1941-44) hay un poema donde se siente que Cernuda ha entrado en una estancia definitiva de su pregunta. "Hacia la tierra"; un título que prefigura la vuelta, el regreso al mundo natural. Esta vez a una naturaleza simbólica, donde es posible hasta la absolución ética. Esta nueva naturaleza de Cernuda no posee un significado ni una connotación propiamente moral.

Un mundo que no tiene nada de paraíso o de infierno. Un mundo vital donde sólo hay la salvación como posibilidad verificable. Hay muerte, y la vuelta a la tierra es la llegada, no

punto de partida hacia la expiación o el disfrute. Llegada a una tierra en la que se anega el espíritu del poeta.

Recuerda todo esto la noción de naturaleza adánica, lugar de retiro, ~~de~~ ansió, purificado antes de que el hombre cometiera el pecado original. Después de la culpa de Adán el hombre ha perdido la Naturaleza, tal y como fue concebida en el acto de suprema creación. Peso y angustia mayores que cualquier ángel de fuego. Sólo hay paz en la vuelta de Cernuda, cuando: "...se une la piedra/ al fondo de su agua/ fatal, oscuramente/ con una tierra amada".

## VIII

He aquí la solución de Cernuda a su conflicto con el mundo natural que le rodea y al conflicto con un mundo ético, que lo marca y aprisiona. Dos pájaros de un tiro, diríamos como el refrán. Pero en realidad la poesía de Cernuda es mucho más. Cuando escribí lo anterior pensé que las distintas posiciones del poeta con la naturaleza podían ser etapas de una contradicción mucho más amplia. No olvidar que el significado bíblico de naturaleza es "manera de ser".

Asusta pensar que el escritor contemporáneo viene a ser algo así como un testigo de la división existente entre la Obra como realidad intelectual y su experiencia vital. Ya no se crea como aquellos pintores chinos, en estado de saturación, sino en estado de ausencia y rechazo vital (como proceso germinal me refiero). Pasa entonces que mucho de lo escrito sea literatura sobre literatura, que hallan muchísimos cuestionamientos que en su mayoría deriven de la intertextualidad. Quizás por eso se diga que la Crítica es el género al cual tiende la literatura de la época.

Lo cierto es que después de Eliot, por ejemplo, la poesía contemporánea es más que to-

do, un proceso de asimilación intelectual (que conste que no tiene esto ninguna connotación peyorativa). Es curioso que a lo largo de la historia del pensamiento humano una serie de poéticas literarias y filosóficas (la naturaleza de Pascal, la sobrenaturaleza de Lezama, la última noción de naturaleza en Cernuda) hayan desembocado en la búsqueda de "otro espacio" en el cual será posible recuperar la primitiva noción de cultura, donde la participación vital no tenga valor sólo en la medida que se convierte en experiencia intelectual.

Un amigo me decía que el escritor intelectualiza aquello que no puede vivir y que el sustituto constituye una tentación constante. La tentación de vivir en lo que se escribe. La experiencia intelectual posee el atractivo de Misión, de la Perpetuidad, contrapuesta quizás a lo efímero de la experiencia vital, menos concentrada y más contaminada.

San Agustín le pedía a Dios que lo hiciera puro, "pero ahora no". En la creación del escritor hay un camino que apunta a la cultura como un todo, a la santificación de la impureza. Está también el otro, aquello de Cernuda de no "hallar figura sino allá en la mente". Todos estamos en la encrucijada. ●

Ciudad de La Habana, 1988

## NOTA

1.— Es importante señalar que la diferenciación que se hace aquí entre experiencia vital e intelectual es puramente intuitiva y conveniente. Lógicamente, la experiencia vital del ser humano, comprende su dominio intelectual, pero aquí se trata de rescatar lo intelectual o cerebral que hay en la creación no utilitaria de inmediato, producida a partir de la separación con el medio, y que da como resultado la obra artística. El autor de este trabajo no acepta las clasificaciones de la poesía en sensitiva, intimista e intelectual que a veces se utilizan en trabajos de esta índole.



Dibujó: LEONARDO HERNÁNDEZ



CONSEJO EDITORIAL: Víctor Fowler Calzada/ Omar Pérez/ Emilio García Montiel/ Ernesto Hernández Busto/ Abelardo Mena/ Atilio Caballero/ Luis Felipe Calvo/ Diseño: Peyi

DICIEMBRE, 1988





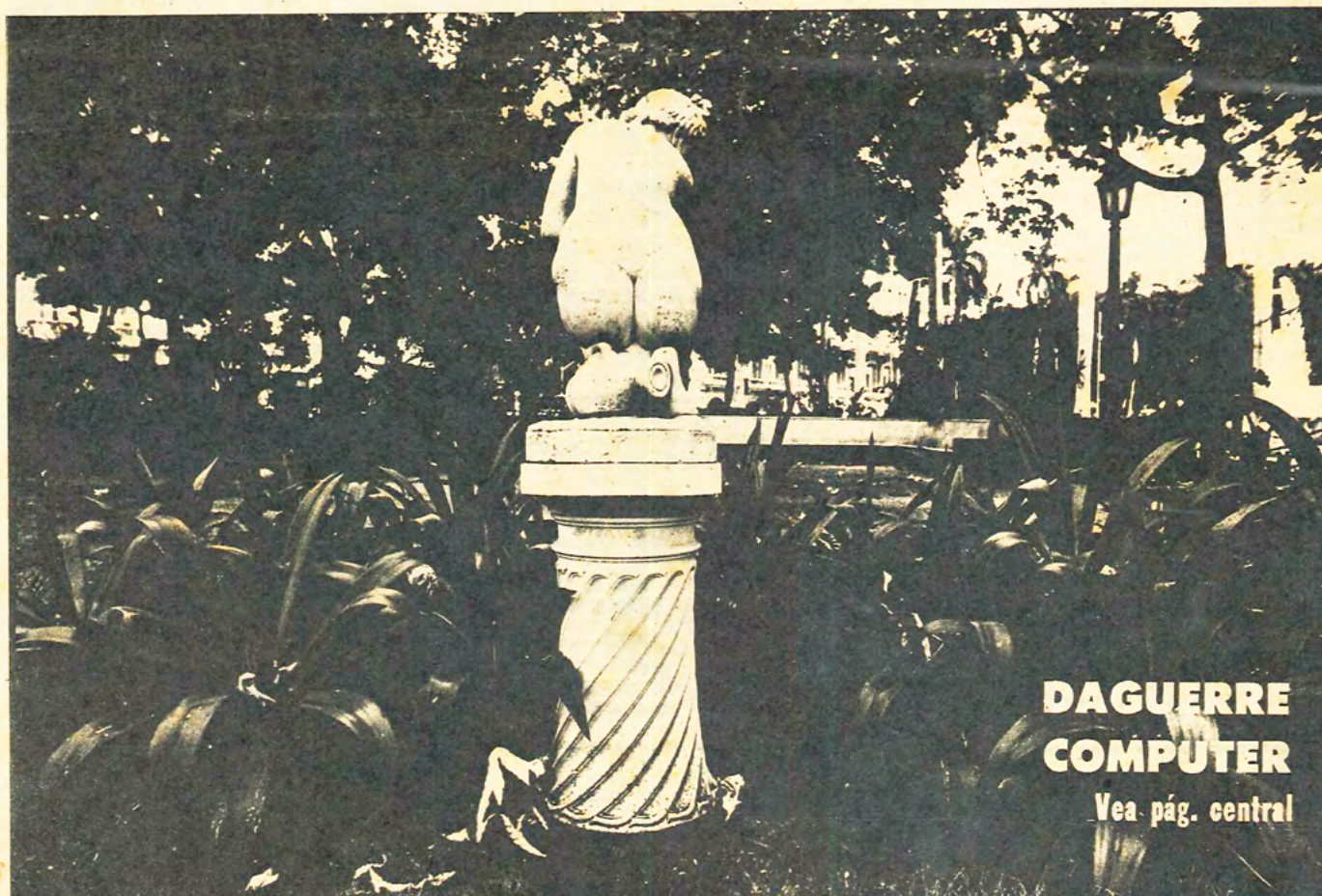
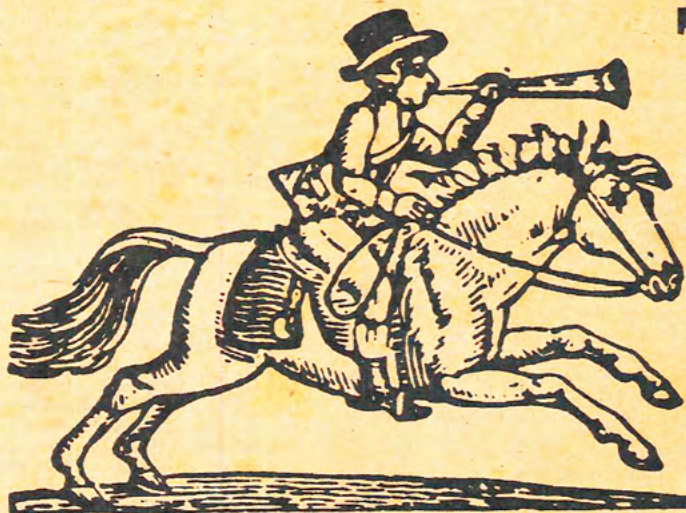
**EL ROCK EN LA  
URSS**  
pág 12

# NARANJA DULCE

A cargo de la Asociación Hermanos Saíz

## FRANKESTEIN, ESE ROMANTICO

pág 6



**DAGUERRE  
COMPUTER**

Vea pág. central

Diseño: PEYI

Foto: GRANDAL



---

EDICIÓN ESPECIAL  
(7) DE **EL CAIMÁN**  
**BARBUDO**, S/F.

---



# NARANJA

ISSN-0864-0613

Diez centavos

# DULCE

A cargo de  
la  
Asociación  
Hermanos Saiz



EDICION  
ESPECIAL (No. 7)  
de El Caimán  
Barbudo



# SUMARIO

# EL MURO

- 2/LIMITE DE CIUDAD  
por Pedro Marquéz de Armas
- 3/POESIA de María Elena Hernández
- 4/EUGENIO BARBA Y EL ODIN  
TEATERT Selección de Atilio Caballero
- 6/EL QUE RIE ULTIMO...  
por Luis Felipe Calvo
- 7/POESIA de Reinaldo García Blanco
- 8/TAMIZ DE LA BIBLIOTECA  
por Omar Pérez
- 9/POESIA de Esteban Ríos Rivera
- 10/LAMARQUIANAS por Ismael González Ballester
- 12/Cuentos de Radamés  
Molina Montes
- 12/LA EDUCACION SENTIMENTAL  
por Ernesto Hernández Busto
- 13/ESCULTURA CUBANA por Félix Suazo y Alejandro Aguilera
- 15/POESIA NORTEAMERICANA  
Selección de Omar Pérez
- 18/HOMO EROTICUS por Víctor Fowler Calzada
- 19/BLEIN por Reina María Rodríguez
- 21/PUBLICO VS PUBLICO  
por Atilio Caballero Méndez
- 22/AL ESTE DEL PARAISO  
por Emilio García Montiel
- 24/NOTAS PARA UNA TENTATIVA  
ILUSORIA por Alberto Garrandés
- 25/POESIA de Almelio Calderón  
Fornaris
- 26/CUENTO de Roger D. Vilar
- 27/ENTRADA AL 19 por Antonio José Ponte
- 28/CON LOS OJOS DESNUDOS:  
WEEGEE por Melvis Ochoa Valdés
- 30/PRETEXTOS por Abelardo Mena
- 31/POESIA de Juan Carlos Flores

## CONSEJO EDITORIAL:

Omar Pérez, Víctor Fowler, Ernesto Hernández, Luis Felipe Calvo, Emilio García Montiel, Atilio Caballero, Antonio J. Ponte, Abelardo Mena.

## DISEÑO E ILUSTRACIONES: JUAN C. GARCIA DIAZ

Agradecemos la colaboración de Peyi en la realización de esta edición.



Kafka toma al azar una de las piedras que traban el muro. El número de piedras es infinito, pero él escoge la número siete. El espacio de aire entre el muro y Kafka es una respuesta condenada a vaciarse. Pronto es la nada lo que media entre ambos, un silencio, y el eco del grito de sus antecesores. No saca partido de las erratas cometidas, y por ahí escapa su otro Proceso, al decir de Elías Canetti, estudioso de su obra.

De nuevo el eterno problema del muro y el espejo. Desfilan de este modo los arquetipos astillados por la exégesis y la incongruencia de los exégetas. Job, Abraham, el judío de antes y después de la guerra; Kierkegaard, el unicornio y Zenón de Elea. Todos se han reunido en torno al establo. Puede decirse que anteceden la ubicuidad de un astro que ha venido a posarse, justo en el momento en que despertará el niño. Le miran y signan la condena del que ha despertado. Al fondo, escuálidos bueyes cambian la tierra, como si verdaderamente el hombre y el buey arrastraran un mismo destino. Se han acercado con sus tijeras lógicas, cortan tal saga, tal lumbre, tal heno, pero la idea del pecado toma resoluciones disímiles.

Mientras tanto, Kafka continúa dando vueltas en la soledad de su cuarto. Se repite que estar solo en una habitación es una condición necesaria para la vida. Lo repite una y otra vez. Quiere oírse, se obstina; lo que mirado más seriamente también es falso, pues esas cuatro paredes hacen su condición como persona, su máscara, y bien no hallada la salvación dentro de ese cerrado sin fin, tampoco podrá hallarla afuera, en los medios bancarios, con sus otras paredes en blanco. Es el color de un mundo que suponemos absurdo en cuanto a su final asidero, no el blanco de vértigo de un Octavio Paz, ni el de los manicomios de un Dylan Thomas. Es el color de aquel que renuncia incluso a un parecer lógico de la idea del pecado. Quizá, una de las salidas más acuciantes que tocara, fue su conta incursión por el budismo. Pero también allí debió afrontar calamidades; quiso participar del mito del topo y terminó mirado a su altura por dos veteados ojazos amarillos. De nuevo, le ha vencido un intrincado complejo. Ahora podrá asumir la longura del horrendo animal que se le avecina; sobre la tierra roja, donde está tendido, la abulia y el miedo cruzan ofertas como dos congéneres.

## II

Pulsar ese número no significa mucho en un plano simbólico; claro, que la condena del hombre puede ajustar sus símbolos. Pero hay algo decisivo en el encuentro de todo este empedrado. También la piedra número 12 o la mil habrían convertido su vida en el

claustro que fue, su obra en un certero presagio de la conciencia del siglo. Aceptado a un nivel individual, la traducción de una mentalidad herida que se remonta hasta su formación como ser físico y definitivo. Al parecer, según la clínica certeramente desarrollada por Canetti en su libro *El Otro Proceso de Kafka*, ya en los finales de su vida, su estado corresponde a una psicosis hipocóndrica. Los galenos de entonces fijaron su atención en la naciente tuberculosis, diagnóstico que cerró la carrera de un escritor que tanto ahondara en sus abismos interiores.

## III

Hay una línea que puede llevarnos al reconocimiento del muro. Aquí el grito se nos ofrece como una condición existencial pura —estado de límite. No existe una forma de superación del hecho real que un individuo afronta. Solo la intervención del milagro podrá devolver el equilibrio que se ha perdido. La realidad visual es el muro. El colquio de las preguntas no encarna respuesta alguna. Es el grito de Job, su propagación a través del filósofo danés, su próximo diapasón de resonancia en la novela y el hombre de K.

Otra línea conduce al espejo, estado ilusorio. El espejo se ubica como velamen, detrás el espacio es permitido, la respuesta posible. Es la intervención del milagro. Job recupera sus predios, finalmente su condición vital. Kierkegaard no tiene otro camino que la conversión por la fe, no es lo uno, sino lo otro. Dios, y su grito estalla en franca locura; el desierto se abre y cierra como un acordeón que termina falseando sus presupuestos lógicos. Locura. Alucinación. Reconocimiento desesperado de una realidad que se suspende. Espejismo. Milagrosa ganancia de lo eterno.

Sin embargo K burla la oferta de cualquier equilibrio, mantiene su penetración obstinada en el muro. Rasga el muro, pero éste no le devuelve su rostro. Ve sólo escurrir la sangre entre sus dedos. Se mira las manos sangrantes, pero ellas no le transparentan.

## IV

“De un punto determinado no hay regreso. Este punto puede ser alcanzado”. Sucede que ese punto es la piedra K. Si la fuerza del que insiste lograra, en algún momento, superar la ubicuidad del punto, entonces vendría abajo el andamiaje secular de la muralla. De alguna forma precisa que responde a un orden, todos debemos afrontar este espacio que se nos opone cuando nos asalta un muro, una verja, otro problema necesario e intrascendente. Aquí mismo, en La Habana, existió una muralla. Hoy se nos hace difícil reconstruir la totalidad de la obra, a partir de los retazos que poseemos, pero no fue una ventaja: los libros de historia se han encargado de recordarnos la otrora existencia de ese límite de ciudad.



# DES CUBIENDO



## POEMAS DE MARIA ELENA HERNANDEZ

### EL OSCURO NAVEGANTE



La puerta del oscuro hospital donde nació era hermosa, más hermosa aún que las herrumbrosas puertas del amanecer. Conoció una montaña, una ciudad, unos puentes. Lejos estaba el mar. De su imperceptible rumor extrañaba la música. En la hojarasca, en su sangre, adivinaba sus pasos. En el flujo y reflujo se extendió, se extendió. Era comparable al mar.

### EL ORADOR

¿Y has conmovido al mundo con tu ordinaria voz? Fatal, te permitimos subir para que utilizaras la lengua. ¿Tu cólera? ¿Tu estiercol? Para ti se han encendido las luces de esta ciudad, los pequeños portales. Ah, muéstranos cuán acabado eres. Lenta cruza la muchedumbre por su pecho. Viejas sátiras bailan en sus ojos. Demasiada luz, hay demasiada luz.



### TODOS LOS DIOS



Todo sea hecho como está escrito, y todo se cumplirá.  
B. Pasternak.

Todo sea dicho en tu nombre. Has invadido los últimos recintos. Los ángeles rabiosos se apresuran, llevan su carne al matadero. Pasan entre las piernas arqueadas de los dioses.

Todo se ha cumplido. Antes del alba un cuerpo saldrá a flote. Ya nada los conmueve. Ni su propia miseria.





Junto a figuras como Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner o Kantor, Eugenio Barba es sin duda uno de los epígonos más sobresalientes del teatro contemporáneo. Creador y director del *Odin Teatert*, sus escritos teóricos sobre la función escénica crean nuevas e insospechadas pautas en la historia de este arte milenario. Esta selección de algunos de sus escritos más recientes, extraídos de *Más allá de las islas flotantes* y *El camino del rechazo*, tratan de combinar aspectos de su reflexión conceptual de las artes escénicas junto a la posición y compromiso de todo creador con su época, con todas las épocas. Barba, actualmente radicado en Italia, combina sus funciones como Director del *Odin Teatert* y de la Escuela Internacional de Antropología Teatral.

ATILIO CABALLERO

Este texto se refiere a una biografía profesional y a la actividad de mi grupo de teatro, *Odin Teatert*, caracterizadas por condiciones y circunstancias particulares. Cito algunas: el no haber sido por mucho tiempo aceptados; el haber entendido que los otros no considerasen necesario nuestro trabajo; la necesidad de cambiarnos a nosotros mismos sin pretender cambiar a los demás; la urgencia de inventar nuestro saber teatral partiendo de la condición de autodidactas; la exigencia de una disciplina que nos hiciera libres; el permanecer extranjeros; el impulso a viajar lejos del territorio en el que vive normalmente el teatro; el encuentro con otros "emigrantes"; la profunda convicción de que el teatro no pueda ser sino rebelión; la búsqueda de cómo transmitir el sentido de la revuelta sin ser aplastados (...); la conciencia de que la profesión del teatro proviene de una actitud existencial en un único país transnacional y transcultural.

Este país me ha parecido por mucho tiempo como un archipiélago. Y sus islas, como islas flotantes. He utilizado un parangón histórico: un episodio menor de la historia del Nuevo Mundo habla de hombres que abandonaron la seguridad de la tierra firme para llevar una existencia precaria sobre islas flotantes. Para permanecer fieles a sus deseos, construyeron pueblos y ciudades o bien miserias moradas con un puñado de tierra por huerto, allí donde parecía imposible construir o cultivar algo: sobre el agua y en las corrientes. Eran hombres que, ya sea por necesidad personal o porque eran constreñidos, parecían destinados a ser asociales y consiguieron crear otros modelos de sociabilidad. La isla flotante es el terreno incierto que puede desaparecer bajo los pies, pero que puede permitir el encuentro, la superación de los límites personales. Pero, más allá de las islas flotantes, ¿qué es lo que existe? ¿Qué y quién se encuentra?

#### LOS VIAJEROS DE LA VELOCIDAD

Existen personas que habitan una nación, una cultura. Y existen personas que habitan su propio cuerpo. Son los viajeros que cruzan el país de la velocidad, un espacio y un tiempo que no se confunden con el paisaje y la hora del sitio atravesado. Se puede permanecer físicamente durante meses y años en el mismo sitio, y ser sin embargo un viajero de la velocidad que atraviesa lugares y culturas distantes a miles de años y kilómetros, que se siente en sincronía con pensamientos y reacciones de hombres lejanos por la piel y por la historia. La velocidad es una dimensión personal que no se deja medir por instrumentos científicos, aun si la ciencia y el progreso tienen origen en esta dimensión inmensurable.

# EUGENIO BARBA Y EL ODIN TEATERT



En esta dimensión personal, en el centro de este país que se limita a nuestro cuerpo en vida, se encuentra la capital, el *Palacio del Emperador* y en éste el corazón. El corazón de este país que es nuestro cuerpo en vida es una constelación de ideas fijas, de problemas muy particulares, de obsesiones personales, de enfermedades individuales. Incluso entre los teatros se puede reconocer a los viajeros de la velocidad. Lo extraño de su vida, de su rebelión, ha sido olvidado. A veces ellos mismos han sido olvidados. Otras veces se han vuelto, tan sólo, famosos. Uno, por ejemplo, tenía una obsesión muy personal: cómo ser capaz de repartir cada noche su papel de actor como si fuese la vida la que fluyese, sin ninguna predeterminación mecánica.

Otro buscaba al hombre nuevo a través del actor.

Alguien pedía al teatro que revelara la realidad trascendente, esas realidades más verdaderas de todo lo que nosotros llamamos verdadero y que están tras el velo de nuestro mundo y de nuestra sicología.

Aquél se esforzó toda su vida para construir el teatro como una muralla china, contra las ondas irracionales y emotivas que trastornan los años y los días y esconden la profunda dialéctica de la Historia.

Y finalmente otro, quizás el más cercano a mí, sin duda el más querido, empezó por querer cambiar Polonia, para después cambiar el teatro y su oficio. Y después quiso cambiar la vida de algunas personas. En el mapa de los teatros y de su historia, los habitantes de las grandes tradiciones y los viajeros a la velocidad conviven y son confundidos los unos con los otros. Los primeros viven en el interior de una herencia que transmiten a veces empobrecida, otras veces alterada o enriquecida a las generaciones sucesivas. Los segundos al llegar a un cierto punto de su camino, se miran las manos y descubren que con ellas han construido cosas distintas de las que habían pensado.

Durante largo tiempo han caminado en grupo. Luego han descubierto que han caminado a solas entre otros solitarios.

Continúan.

Pero, ¿qué ven más allá de los rostros conocidos?

#### REFLEXIONES SOBRE UN VEINTEAÑERO SEXAGENARIO

(...) Aparentemente hay dos períodos distintos en la vida de nuestro grupo. El primero comienza en 1964, cuando se integra el *Odin Teatert* y dura diez años. (...) El segundo período comenzó en 1974, con una prolongada estadía en un pueblo del sur de Italia (...)

En un primer momento el grupo construyó sólidos cimientos en su interior y en el exterior. Después, edificó sobre aquellos cimientos, una actividad que infringía los confines del teatro. Sólo desde un punto de vista epidérmico se pueden ver contradicciones y divisiones entre el período de un teatro cerrado, concentrado sobre sí mismo, y el momento sucesivo cuando el teatro parece proyectarse hacia el exterior. Es sólo porque nos hemos concentrado durante diez años sobre las condiciones de nuestro trabajo y hemos logrado cambiarnos a nosotros mismos, antes de hablar de cambiar el teatro o la sociedad, que hoy podemos librarnos, en gran parte, del vínculo con un solo tipo de organización teatral.

En la vida de un grupo, como en la vida de un individuo, llega el momento en el que las condiciones de una cierta seguridad se consolidan. Nos hallamos entonces ante la alternativa entre rutina o acumulación. Para escapar a la presión es importante entonces saber en qué dirección proyectar las propias energías. Es el momento crítico cuando el hilo corre el riesgo de romperse. Cada uno, para escapar a esta tenaza, busca un camino propio. El impulso se vuelve tan centrífugo que fragmenta el grupo en proyectos indi-



viduales o fugas hacia el exterior para buscar oxígeno, nuevos desafíos, nuevas relaciones.

Se piensa, con frecuencia, que un grupo de teatro tiene una unidad si sus integrantes se asemejan. Al contrario: es necesario buscar la diferenciación recíproca si se quiere conseguir la totalidad. Es mediante este proceso de diferenciación, basado en la confianza de los unos hacia los otros, que se forma un sólido terreno unitario bajo las diferencias. La unidad superficial, en cambio, incluso cuando es unidad de ideas o de intenciones, se esfuma con el primer soplo de viento.

En términos profesionales se puede traducir así: si en un grupo de actores el trabajo de uno se asemeja al trabajo de otro, esto significa, casi siempre, que ellos tienen tan sólo, algunas teorías en común, agotadas, en las cuales su desarrollo artístico corre el riesgo de flaquear. Es un buen signo cuando el trabajo de cada uno de los actores de un grupo comienza a desarrollarse a lo largo de líneas tan diversas que no parecen tener ninguna relación, desde el punto de vista técnico y estético entre sí. La diferencia, la falta de homogeneidad de los resultados es, quizá, una de las pruebas más confiables de una profunda unidad de método.

Esta unidad de método alimenta tan sólo el impulso que empuja a cada uno a recorrer su propio camino hasta encontrarse a sí mismo y a su propia visión, no la visión del maestro (...).

En diversas ocasiones, durante los años de mi profesión teatral, distintas personas me han hecho la misma pregunta:

—Y tú, ¿para quién haces teatro?

He respondido de muchas maneras: le he dado rodeos a la pregunta o bien la he analizado. He dado a entender que hacía teatro tan sólo para mí o bien para dos o tres personas muy conocidas o para un espectador ausente y presente, que me imaginó siempre a mi lado durante el trabajo y cuyo juicio es para mí la medida de la objetividad.

Hoy pienso cada vez con más frecuencia que hago teatro para quienes tendrán 20 años en 1994, los que nacieron cuando el Odín hacía *Mim Fars Hus* (La casa del padre). Creo que esta es por el momento la respuesta más auténtica a la pregunta que tantas veces se me ha hecho. Pero es también, la respuesta que más se asoma al vacío, porque significa hacer un teatro que desaparece para espectadores que aún no han aparecido...

## EN EL CORAZON

—Cada vez que los cimientos empiezan a temblar bajo tus pies, cada vez que no estás ya seguro de la estabilidad de tus experiencias pasadas —me aconsejaba Grotowski—, regresa a tus orígenes.

Estábamos sentados en el restaurante de una estación ferroviaria polaca, hace un cuarto de siglo. Y añadía:

—Es lo que aconsejaba también Stanislawski: regresa a tus orígenes, regresa a tu primer día de teatro.

Es el primer día de trabajo el que determina el sentido de tu camino.

Cuando recuerdo este consejo, me viene a la mente la imagen de un niño de cinco años, de lento desarrollo mental, capaz apenas de hablar, que creyó estar presenciando un prodigio cuando su padre le regaló una brújula de bolsillo. Sesenta y dos años después, al escribir su biografía, Einstein cuenta: "Aquella experiencia provocó en mí una impresión honda y duradera; algo profundamente escondido debe encontrarse detrás de cada cosa".

¿Cuáles son, entonces, mis orígenes? ¿Mi primer día de teatro? Quizás el día de la separación, cuando perdí la lengua materna al establecerme como extranjero en un país que no era el de mi nacimiento.

Es indudablemente el día en que, sin ser consciente, me convertí en una "isla flotante", un viajero de la velocidad, ciudadano de un solo país: mi cuerpo en vida. En casa y no obstante extranjero a través de las distintas culturas. Deseoso de encontrar islas similares, otros archipiélagos.

Ese día comenzó mi búsqueda: superar los límites individuales, encontrar la realidad circundante, conseguir nuevas condiciones de vida: un grupo como una pequeña isla que puede desprenderse de la tierra firme permaneciendo, sin mebargo, cultivable; volverla fuerte haciendo énfasis en sus debilidades; encontrar, a través de las diferencias con los demás, su propia identidad, el propio ser. Pero, ¿qué existe más allá de las islas flotantes? ¿Quién o qué encuentras? ¿Qué veo más allá de los rostros conocidos?

Por un momento miro hacia atrás:

—¿Qué larga preparación!

Me pregunto: ¿para qué?

Y me respondo con un dicho burlón:

—Se necesitan 60 años para hacer un hombre y cuando está listo sirve tan sólo para morir...

Delante veo el gran teatro, inútil e irrazonable.

Jacek Woszczerowicz era viejo, pequeño, jamás había sido bello.



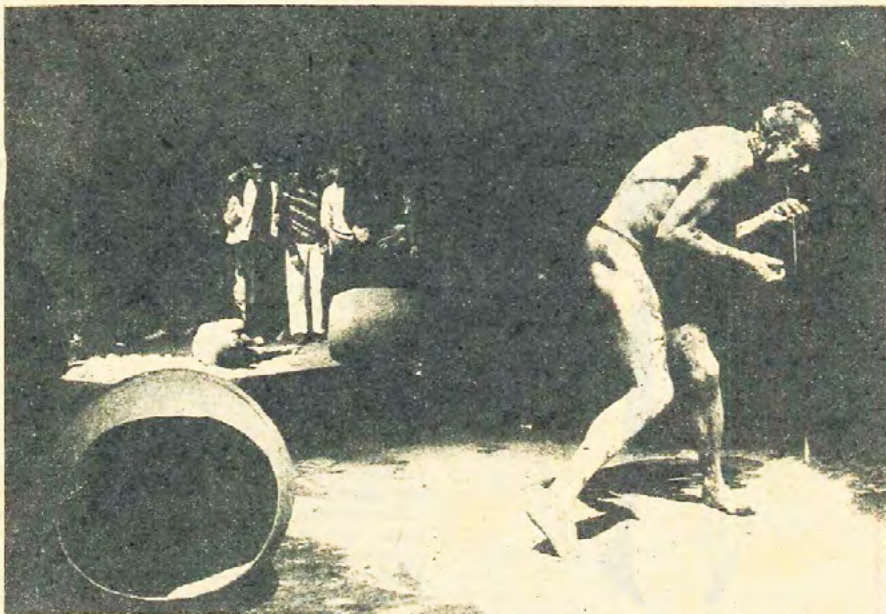
Tenía el rostro devastado por las arrugas y una calvicie avanzada. Era polaco y actor. Después de un infarto los médicos le habían ordenado que no actuara más. Continuó. Vino un segundo infarto. Los médicos le predijeron una muerte cercana si continuaba apareciendo en el escenario. Se empecinó: dos veces por semana, cubierto con una pesada armadura, arrastrando el paso como si un secreto bien guardado lo oprimiera, era Ricardo III. Dos días antes comenzaba a prepararse, alimentándose tan solo de caldo y bebiendo agua. Caminaba de arriba a abajo en su habitación, sin detenerse jamás, como para reafirmar su propio cuerpo: "¡Lo lograremos!".

El día del espectáculo ayunaba como un religioso que se prepara para la ceremonia. Pero sólo pensaba en aligerar su estómago para la fatiga del espectáculo. A las tres de la tarde salía de su casa y se dirigía hacia el teatro con paso obstinado, murmurando las líneas de su papel. La gente que lo veía pasar lo creía borracho o loco. Después se cubría con su armadura. Llegaba entonces el momento en que su mirada vagaba más allá de sus compañeros o de los espectadores, como para espiar la muerte.

—¿Comprendes? No actúo para el público. Actúo para Dios".

En Varsovia, en la Escuela de Teatro donde viví mi primer día de aprendizaje, pensaba que sólo los enfermos del corazón debían ser actores (...).

(...) Trabajar en el teatro puede transformarse no en la profesión de un punto de vista, sino en el ejemplo de una visión encarnada. El teatro puede así convertirse en el instrumento que multiplica. Y prolonga la voluntad individual de rechazar. ¿Pero qué es un teatro? Si tratara de reducir esta palabra a algo tangible, lo que encuentro son hombres, mujeres, seres humanos que se han reunido. El teatro es una relación particular en un contexto elegido. Esta relación se da primero entre las personas que se acercan unas a otras para crear juntos; y más tarde, entre la creación de este grupo y sus espectadores. ¿Por qué o cómo los caminos individuales se han encontrado? ¿Cuáles son las condiciones materiales —elegidas o impuestas por circunstancias exteriores— que determinan su trabajo cotidiano? En última instancia, las reglas que todos respetan, las ambiciones y los sueños —y los procedimientos que se utilizan para darles vida—





la justicia; la justicia simple y clara que se manifiesta en la actividad diaria. Estas son las fuentes secretas que alimentan los resultados y que los sitúan en un contexto y no en otro: en una calle o en una iglesia, en una escuela periférica o en un teatro municipal, frente a 60 ó 600 espectadores (...).

#### STANISLAVSKI

(...) Pienso frecuentemente en Stanislavski. Como hombre de teatro y como individuo que supo hasta el final conservar la dignidad en relación a su época y a su profesión.

(...) Una vez más me confronté con Stanislavski y le pregunto. Pero los muertos nos reenvían nuestras propias palabras. Y así Stanislavski me habla porque todo lo que ha hecho, todo lo que ha creado lo ha hecho y creado para mí. Soy su hijo. Todos somos sus hijos. Los hombres del teatro occidental no descienden del mono, sino de Stanislavski (...).

En 1936, en Moscú, se festejó el cuadragésimo aniversario del Teatro de Arte de Konstantín Sergueievitch Stanislavski. En esta celebración participaba también el primer secretario del Partido Comunista de la URSS, José Stalin. Un brindis sucedía a otro brindis, un discurso a otro. Cada orador, de pie, agradecía al primer secretario las condiciones favorables que había creado para el desarrollo del teatro y los resultados que había logrado en la nueva era instaurada por él. Cada orador se levantaba y enfatizaba la importancia que Stalin jugaba en el incremento de la cultura soviética. Al final de la velada, Stanislavski levantó su vaso y propuso beber en memoria de Sacha Morosov, el rico comerciante que había financiado el Teatro de Arte en sus inicios.

Las miradas de todos los concurrentes se posaron en Stalin, quien sonrió benévola-mente, pero levantó su copa. Todos lo imitaron.

(...) Me pregunto, ¿cómo era ese padre? ¿Cómo ha llegado a ser lo que es, marcando así la historia? No me bastan las teorías ni los hechos conocidos. Quiero penetrar hasta lo más profundo del nudo, hasta aquello que lo inquietaba y que lo hacía único. Sus heridas ocultas, sus obsesiones personales. Su motor secreto. Pero, ¿cuáles eran las obsesiones de Stanislavski, este rico propietario de una fábrica de telas, que hacía teatro de aficionados y que a la edad de 35 años decidió consagrarse enteramente a la profesión y fundó el Teatro de Arte? ¿Por qué toma alguien una decisión semejante a esa edad? ¿Qué necesidades íntimas, qué deseos imperiosos lo impulsaban a este giro existencial, haciéndolo cambiar incluso su propio apellido?

El busca la verdad en el escenario, como sinceridad total, como auténtica vitalidad. El actor no debe "parecer" el personaje que representa. Esta es la palabra clave: ser, volverse unidad, individuo, indiviso, no dividido (...). Sus resultados, la manera de lograrlo constituyen su búsqueda. A mí, y a todos nosotros, nos legó la pregunta: ¿cómo se alcanza esa concentración total de toda nuestra naturaleza moral, espiritual y física? Más aún: ¿cómo ser, como convertirse en la-dividuo a través y dentro del teatro?

A principios del siglo, Stanislavski era ya famoso. Tenía seguidores, había hecho escuela. Pero no se sentía satisfecho. Abandonó su teatro, abandonó a sus colaboradores, los honores y la seguridad económica y se retiró a una pequeña población finlandesa para dedicarse a su obsesión: cómo llegar cada noche al estado creativo; cómo dar el máximo, lo mejor de sí mismo. Al final de un largo y sombrío invierno en Finlandia, regresó a Moscú con el embrión del "sistema", el famoso "sí mágico" (...).

Si estoy influenciado por Stanislavski, no es porque sus teorías —es decir sus respuestas— me hayan marcado. Sino porque he heredado algunas de sus obsesiones: ¿cómo



preservar la propia dignidad en la vida y en el teatro cuando se lucha no sólo contra sus propios demonios, sino también contra las fuerzas oscuras y tangibles, que existen en el exterior? ¿Y cómo ser, alcanzar la unidad de todo aquello que somos, en cada acción que realizamos, en cada palabra que pronunciamos y no solamente en el contexto elegido del teatro? (...).

Todas las metodologías del juego teatral intentan crear una arquitectura nueva de tensiones en el cuerpo del actor, es decir, una nueva tonicidad. (...) Los componentes básicos de las catedrales son piedras cuyo peso las destinaría a caer a tierra. Imprevistamente esas piedras parecen no tener peso, aéreas, como si tuvieran una espina dorsal que empuja hacia arriba, vuelan. Es este el secreto de la arquitectura, pero también el de la "vida" del actor: la transformación del peso y de la inercia, por medio, del juego de oposiciones, en energía que vuela. El teatro como la arquitectura es saber descubrir la cualidad de las tensiones y modelarlas en acciones (...). Un entrenamiento de esta naturaleza transforma al actor en un nudo dinámico pre-expresivo, en un receptáculo de tensiones a punto de desprenderse y que se convierten a los ojos del espectador en acción expresiva. El entrenamiento hace surgir esta arquitectura de tensiones, diferentes a la de la técnica cotidiana, que transforman el peso y la inercia en ligereza y fuerza (...). La búsqueda de nuestro blos, de nuestro "país", de nuestro cuerpo-en-vida sigue el camino del rechazo. Es la búsqueda de como estar siempre en transición, de no asentarse en lo que se ha acumulado, de no capitalizar las habilidades y las teorías, de no hundirse en un territorio especializado. Es la búsqueda de una temperatura propia (...). El teatro es la fortaleza sobre la montaña, visible e inexpugnable que me permite ser social siguiendo el camino del rechazo.



# EL

Por LUIS FELIPE CALVO

Llamar humorista a Silvio Rodríguez puede parecer una aberración, hija más de la lucubración festinada que del sereno ejercicio del criterio. Puede parecer también, la trasposición del procedimiento puesto en boga por los defensores de la literatura policial, quienes para enfrentar la avalancha de detraiciones contra el género, recurrieron al expediente de sumar a sus huestes a cuanto literato importante haya rozado —siquiera ligeramente— un hecho criminal en su obra.

No es tal el propósito de estas líneas. El humor cuenta entre sus cultores con figuras de suficiente nombradía, que tornan superfluo cualquier intento en este sentido. Mucho menos intentamos agregar un mérito más a quien le sobran virtudes harto reconocidas. Nos mueve el ánimo de reparar, en lo posible, una omisión que empobreció la imagen global del trovador.

#### LO COMICO EN SILVIO RODRIGUEZ

Si aceptamos que lo cómico "es una forma estética resultante de la captación consciente de las contradicciones entre un contenido caduco y débil, pero que pretende ser actual y valioso, y su forma (...)", hemos de convenir entonces que muchas canciones del trovador reflejan fielmente tal contradicción. De hecho, en sus inicios, el fenómeno de la nueva trova se granjeó la feroz oposición de contenidos caducos que aún se creían actuales. En el ya lejano 1970 Silvio cantó:





# ULTIMO

No se agotan con estas las canciones de Silvio donde lo cómico hace acto de presencia. Nos acuden a la mente títulos como *Los cazabrujas de Dores* (tan sólo en el título hay ya un magnífico retruécano), *El extraño caso de las damas de Africa* (malograda broma por la interpretación "seria" que de ella hace el trovador)... Ciertamente son pocas; pero Alain Fournier sólo escribió *El gran Meaulmes* y se ganó el derecho a ser llamado novelista. Las canciones aquí citadas gozan de tal virtud bautizadora y mientras no se demuestre lo contrario, llamarle humorista a Silvio Rodríguez no será, jamás, una lucubración festinada.

**NOTA:**

Todas las citas sobre lo cómico en: *Estética marxista-leninista*, colectivo de autores, editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1986, pp 149-160.

POETICA  
narrativa

# QUE RIE

Hay un grupo que dice que una canción tiene que ser muy fácil para la razón...

definiendo en un par de versos la postura ideológica de sus opositores.

Silvio los conoce bien. También él cantó "en tonos menores". Ese mismo año de 1970 —tiene ya en su haber textos imprescindibles de la nueva canción cubana— rompe definitivamente con ellos. De la desgarradura saldrá una canción donde lo cómico servirá como "afirmación de determinado ideal estético". Canta en *Debo partirme en dos*:

Pero te quiero, mi amor, no me dejes solo  
no puedo estar sin ti, mira que yo lloro...

para luego afirmar irrevocablemente:

No volveré a cantar este estribillo...

No son sólo las contradicciones inherentes al acto de creación, las que mueven al trovador a tomar partido por una u otra forma de lo cómico. Del prolífico año 70 —"pasmosamente fértil" llamaron Noguerras y Casaus al período 1968-1970— data *Viven muy felices*, donde el autor fustiga con lograda sátira a "quienes no miran más allá de sus narices":

Que fácil es seguir caminos  
ya caminados por otros pies  
que no haya un hoyo no avisado  
donde te puedas caer sin ver...

Pasando a otra forma de lo cómico, el humor, encontramos una canción de Silvio que tal vez pueda considerarse como la más lograda en este sentido: *Cierta historia de amor* (del *LD Mujeres*, 1978). Con una estructura heredada de los cómicos —no olvidar los pínos del trovador como dibujante a principios de la década del 60—, Silvio canta la relación amorosa entre una mujer de 35 años y un muchacho de 18 (el propio cantor) a quien los amigos consideraban "un bárbaro del diablo". El acendrado machismo criollo es expuesto a nivel fenoménico en todos sus detalles. Raras veces alguien ha sintetizado en pocas palabras la médula del asunto. Silvio lo logra en dos versos, los finales de la canción:

...sin sueños dorados  
pero a salvo "el honor".

La provocación al oyente es otro recurso empleado por Silvio:

Oyeme esto y dime  
dime lo que piensas tú

canta en la *Fábula de los tres hermanos* (*LD Rabo de nube*, 1979), un alerta contra el pragmatismo de las soluciones intermedias. El desenlace final —la suerte corrida por el menor de los tres hermanos— no sólo es una joyita de buen humor por la contradicción evidente "entre un alto objetivo y un medio inservible"; es también "ridículo": ergo, es cómico.

## LA CASA DEL FABULADOR

Por REINALDO GARCIA BLANCO

Una ciudad que no es el silencio ni la oreja de Sísifo ni el asombro de los músicos que ahora limpian el trombón de vara. Aquí estábamos muchachos y celestes de paso por las piedras, hombres dejan sus ropas, hombres dejan sus mejillas.

La casa del fabulador tiene los horcones podridos, no hay árbol ni rueda para hacer los cuentos, allí quedó la migaja o la cuerda. Uno tiene más de 20 años y regresa a buscar la piel de las rodillas y no está el trompo ni bailan con los instrumentos de viento. Se han quedado unos hombres que juegan al dominó, a ratos se topan y saben que el dobleblanco es la suerte o el infarto.

No es subir la montaña con la piedra y quedarse a ver como se acaba la ciudad. He suspendido el arco. Esa desazón de cruzar el aire y atravesar la pluma del pecho no es más que un alarde.

Que no se atreva el diablo a lidiar con el rompavientos, no se pierda la calma de los gifuntos, la misma mujer barré los patios y habla con los vecinos, son los vecinos de siempre con unas muertas otros vástagos y vienen a la casa del fabulador a no creer que se pudre la madera, encuentran muy triste al niño que ha leído las noticias.



El padre lleva tiempo suicidándose, nadie se ahorca, nadie pasea el aire, nadie decide. Así el reloj no va a envejecer, así una paz interminable, así la casa del fabulador que espera unos ciclones y sólo ha llegado finísima agua, preámbulo del gran susto de la costurera que se tapa los oídos y viene a curar los maleficios con unas hierbas.

Una luciérnaga trae su cabeza de polvo, los viejos dicen que es para enamorarlos, los novios no dicen y salen al patio a besar la piedra o la talanquera.

La muerte no ha llegado a estos contornos, cada niño tiene un azabache huesitos en cruz para el mal de ojo, abre camino para el loco que pregona unos músicos altos y metálicos como un trombón y soplan toda la algarabía. La gente baila, comen unas frituras que no saben los periódicos. Es la hora de las apariciones, los que se ahorcan los que saltan los que se envenenan los tienden rabiosos. ¡Ah!, la infidelidad no digan, no digan, la moral está en manos de los padres, en el filo de los parientes, no digan, no digan.

Por la mesa ruedan los dados, todo es posible, todo puede detenerse menos la tierra o el perfume. Cinco ases de un tiro tienen la propiedad de un doble blanco. No hay fabulador que no se preste a la orgía de los pedazos, no hay resina como la que riega el hombre, no hay fogón que recuerde aquel cocimiento de muérdago que apacigua a los suicidas y ahora nadie sabe la hora ni la receta ni quienes van a suspenderse con peligro para el arquitrabe. Algo se desboca en los círculos que dejó la piedra en el río. Trepan los muchachos por la cumbre a empinar papalotes, se mientan la gripe, la visquez, no saben que un día serán famosos o desconocidos en la ciudad que buscan y no encuentran no por la falta de puentes ni el trébol de cuatro hojas, es que se han perdido los mapas, regalaron el astrolabio. Así la casa del fabulador sin un lugar en el mundo.

# HAIKAI

Por OMAR PEREZ

Ensayo de Haikai Antillano, de Eduardo Benet y Castellón.  
C. 361. 4 Prensa Excelsior  
Ben Cienfuegos, Cuba. 1957  
E 82 páginas

Más de un lector imaginará tener a mano, ante la pregunta ¿qué es un haikai?, una respuesta pronta y decorosa; pero difícilmente alguien, este redactor incluido, sabría definir qué es, o qué podría ser, un haikai antillano. El librito de Benet y Castellón intenta en la práctica, es decir, proponiendo sus propios versos como definición, salvar esa ignorancia, o quizás debiera decir, esa incongruencia. Como si la decisión de Benet y Castellón de atenerse al apotegma "un haikai debe escribirse en una hoja de ceceo" —insustituible para un asiático, pero sospechosa en un latino— no fuera ya lo bastante conspicua, éste acude además a la noción de haikai proferida por Alfonso Méndez Plancarte en su presentación a una Primera Antología del Haikai Hispano (México, 1952), la cual explica al haikai como un "mínimo y dulce género de poesía lírica, instantánea y sintética, tierna y sonriente, en su amor a la naturaleza; sutil y fúlgida en su agudo concepto o en su virgen metáfora, leve en su parva música cristalina." Como a duras penas cabría imaginar una definición más parnasiana de una invención tan forzosamente sobria como es el haikai, podíamos intuir que tanto los esfuerzos de Méndez Plancarte, como antologador, y de Benet y Castellón, como versificador, estaban listos para derivar en un absurdo: el anti-haikai. Ensayo de Haikai Antillano confirma esta intuición, y lo hace, es justo decirlo, de forma inolvidable. Para demostrarlo bastaría un ejemplo, éste:

¿Venus de atarraya?

¡Ay, pescadorzuela,  
bájate la sayal

pero no me privaré de la emoción de compartir este haikai patriótico, nacido de la irreprimible decisión de Benet y Castellón de reflejar "el estado de conciencia del autor ante la fatal tragedia de esta patria":

Patria, los buenos  
mueren por ti; los otros  
mueren por el gobierno.

para concluir afirmando, luego de este injerto delirante de Basho con Huidobro:

El colibrí  
no aparta su helicóptero  
del albell.

que si bien, a juzgar por la obra reseñada, la irrupción del haikai entre nosotros fue infortunio en el terreno poético, en el terreno de lo cómico fue un éxito digno de tenerse en cuenta.

Chaucer's Physician; medicine and literature in fourteenth century England, de Huling E. Ussery

821. 1 Tulane University  
Chau-U New Orleans. 1971  
Ch 158 páginas

Cinco interrogantes han impulsado al señor Ussery a su meritoria, y cuasi arqueológica empresa: ¿cuál era el estado de la profesión médica en tiempos de Chaucer? ¿Quiénes eran los médicos contemporáneos con él? ¿Pudo alguno de ellos influir en la representación del médico —"the parfit praktisour"— que Chaucer hace en una de las 24 historias que integran *The Canterbury Tales*? ¿Es fruto esta representación de una satirización del médico como tipo genérico o responde, por el contrario, o además, a la sublimación de una individualidad reconocible? ¿Es *The Physician's Tale* digno de su autor y de su contexto? Las respuestas correspondientes conforman la estructura del libro y pretenden sostener su validez. Si lo logran, es porque Ussery sabe ser lo bastante osado como para atacar algunas convenciones que otros historiadores y estudiosos de Chaucer han hecho populares, a saber: que el estado de la medicina inglesa en



el siglo XIV era desastroso, que el médico de Chaucer es apenas una tipificación irónica, y que el cuento en sí, es de lo menos significativo dentro de la colección. Con pasión conmovedora —y una temible erudición— Ussery defiende la unicidad del personaje, el "mérito literario" de la historia y el honor profesional de aquellos galenos que nunca hubieran salido a trabajar sin llevar un calendario, un par de cánones sobre los eclipses, una tabla de los planetas, una lista de regulaciones para la flebotomía y unas cuantas descripciones de la orina. Por si fuera poco, Ussery refuta la candidatura de John de Gaddesden, John de Ardenne y John de Mandeville como probables modelos para el médico de Chaucer, y propone a su vez, al honorable John de Middleton; proporciona una relación de 80 médicos que, según Ussery, eran los únicos que tenían derecho a considerarse como tales en aquella época (relación esta que no incluye, por razones obvias, a los cirujanos, sacamuelas, arreglahuesos, comadronas, sangradores, preparadores de triaca, hierberos, curanderos, y otros azotes, pero que sí incluye noticias tan deliciosamente irrelevantes como que Maese John Paladyn recibió en pago a sus servicios "un caballo valorado en 50 libras donado por el Príncipe Negro" o que no debemos confundir a Maese John Parkour con otro John Parkour que era sólo "barbero-cirujano en Londres") y da cuenta, por último, de tres recetas que, sin malicia alguna, me atrevo a recomendar al amigo lector: para irritaciones en los ojos es bueno mezclar mantequilla, orina y un poco de grasa de puerco; si lo que se pretende es curar la ceguera, añada algunas semillas de hinojo; de resultar infructuoso el tratamiento, sumerja cinco veces un poco de óxido de zinc en la orina de una casta virgen (quinques extincta in urina puro virginis); para las infecciones o los pinchazos, "frecuentes abluciones de la orina apropiada (no fresca sino un poquito ácida)" serán más que suficientes. Después de esto no hay que asombrarse si conocemos de la existencia de un grabado medieval donde se representa a un médico sosteniendo, como uno de los atributos de su cargo, un flamante orinal, ni debemos maravillarnos tampoco de que un hombre de 50 años fuera considerado, en esa época, un anciano. Sirvanos el libro de Ussery, además de consuelo, para conocer en manos de quién entregaban los contemporáneos de Chaucer sus anatomías maltrechas antes de que les llegaran, como una bendición, la peste o un hachazo.

NOTA:

La clasificación bibliográfica ofrecida corresponde a la Biblioteca Nacional.





# POEMAS DE ESTEBAN RIOS RIVERA

## EL PESCADOR

muere el mar en la costa cercana  
o nace  
yo soy un hombre cualquiera que te veo ir  
cuán lejos está el mar de quien quiere alcanzarlo  
y tú pescador tan de prisa  
con la alforja al suelo  
sin otro motivo que el mar  
"aquí está el comienzo y también el fin  
no es un águila lo que pasa por el mar  
sino una barca y un gran pez  
pero detesto el mar"  
ah pescador  
como si no hubiera suficiente en la tierra para morir  
y tú buscas el mar  
los ojos el mar  
el perro es el mar  
la mujer es una mujer/ es el mar  
"pero detesto el mar"  
el silencio mar el dulce mar el bosque mar  
el agua y es mar  
ah pescador  
y tú pasas tan deprisa  
otra vez arriesgo mi caballo de madera y esmeralda  
ahora que no está mamá  
y cuesta abandonar el juego  
el viejo pescador ya no aparece  
con su voz de terciopelo sobre las aguas  
convirtiendo en maravilla su andar sereno  
y misterioso  
ya no aparece su barca de doncellas marinas  
¿y tu antigua canción?  
mis armas son las mismas  
sólo que el tiempo fue moderando el juego  
y ya no basta la inocencia  
alguna vez el niño fue un pirata generoso  
que cargado de amor bebía la cicuta  
como buscando un pretexto para su pata de cojear  
después el tedio  
ah pequeño pirata sin botín  
¿quién va a sentir que en silencio conviertas  
tu única amenaza?  
qué son los años sino la angustia repetida  
y mi caballo de madera  
el pequeño caballo argivo  
sin daga  
frente a Troya

## SIMIOS

mal anda el pájaro tras la sombra  
el amor de un hombre puede detener  
el hechizo de la fiera  
y conquistar el puente  
anda  
ve y triunfa  
y deja tu nombre en las cavernas  
junto al lecho inasible  
este es el pan  
nadie contará una historia semejante  
tu única virtud es el fuego  
tu batalla ese grito inaccesible  
que se pierde en el silencio  
va a empezar la función  
la orquesta trae desde lejos la canción de Oya  
te niegas a salir  
pero la luz registra cada rincón del escenario  
y el público delirante al compás de la música  
barbulla:  
"que salga"  
"que salga el mono"  
"que baile"



## ¿QUE SIGNIFICA TENER QUE MORIR ALGUNA VEZ...?

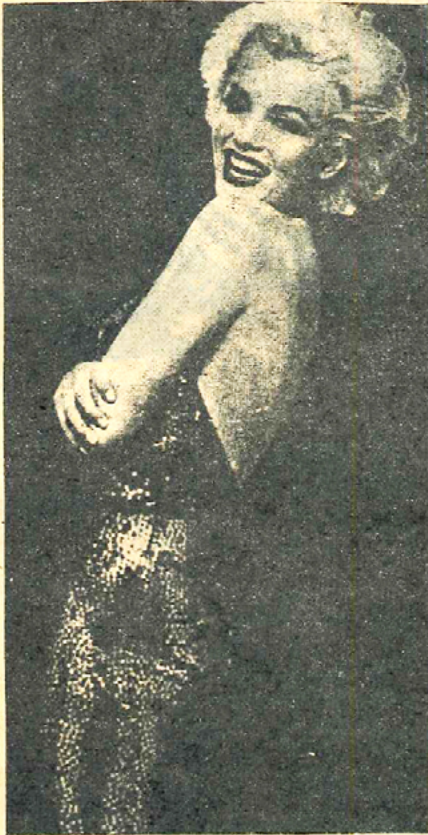
¿Desde cuándo se pierde lo perdido?  
Escardo

¿qué significa tener que morir alguna vez  
y luego seguir muriendo?  
el cincel no es la mano  
no hay otra razón que la luz  
más tarde la paz del que cuece  
la soledad simulando el agua  
puedo cruzar el puente  
alguna vez el hombre aprendió a callarse  
y entonces inventaron el verdugo  
alguna vez fue duro el pan  
ahora el tiempo y más tarde matamos de estar muriendo  
todo en mí como el hierro la espuma  
como animales perseguidos  
y la única solución es el agua  
el nacimiento  
nadie responde al dolor de un solo hombre  
a no ser la pálida quietud de los objetos que lo rodean  
y rápidamente lo ignoran  
si otra mano llega e interrumpe la canción  
nadie sino el ruido del vaso al girar sobre la mesa  
húmeda y suficiente  
nadie sino el silencio  
¿cuántas veces se pierde lo perdido?





# L A M A R Q U E T A N A S



Por ISMAEL GONZALEZ BALLESTER

Estoy relacionado con mujeres que tienen entre 40 y 50 años. Pertenecen a la década del 50 y ya en la del 60, cuando comenzaron a desarrollar sus vidas en esa carrera que llamamos matrimonio, tenían sumamente arraigados los cánones del cine que hoy llamamos "del ayer". Son las mismas que bebieron muchas veces de estas pócimas: El derecho de nacer, radionovela; Jabón Cándido, publicidad; Supermán y Donald Mc Pato, cómics cartoon; Los flamencos del estanque o La pianista con la violinista, cuadros; arte plástico (decorativo) en marcos art nouveau; art déco para la sala de algún "palacete" en el Vedado o en Miramar (ideal de arquitectura y confort). Películas de Humphrey Bogart, Errol Flynn o Joan Crawford (El suplicio de una madre, por ejemplo). Y novelas de Corín Tellado a granel. Son las mismas que ahora, cuando les muestro la autobiografía de Libertad Lamarque, la gran vedette latinoamericana, cierran filas por el retorno a la pantalla chica del espacio en el cual Jorge Negrete, Mecha Ortiz (Safa, historia de una pasión), Tintán, Hugo del Carril, María Félix, James Cagney —"Madre, estoy en las cimas del mundo, ja, ja"— y María Vence cantaban o escenificaban, según el caso, movidas batallas de hombres temerarios, copiosos melodramas de estratos frustrados y comedias ad hoc.

Bajo la égida de estas mujeres, cuyo status incluía la confección de vestidos plisados a la manera de la revista Vanidades y de comedias con "recetas fáciles de hacer", nosotros, sus hijos, heredamos un gusto ecléctico, inocente o simplón por el celuloide al que llamaremos, solamente por convención, "lamarquiano", referido a todo esos filmes sui géneris,

de corte doméstico, semi folk, vernáculo (películas de Carmen Sevilla y Sarita Montiel), que hayan conformado un mundo de entretenimiento o ensañación a costa de explotar la parte más blanda de la hilaridad y el sufrimiento del subdesarrollo en la llamada "edad de oro del cine latinoamericano".

Nosotros, aunque esencialmente formados en el rock de los años 70, heredamos de estas mujeres "anticuadas" sus audiciones habituales de la COCO —el Benny, Vicentico Valdés, Los Cinco Latinos, Tejedor en la tarde—, lo cual redondea el kitsch que nos tipifica y nos hace decir que no somos ajenos a ciertas debilidades de aquel cinematógrafo: bajos y medianos filmes "gangsteriles", seductores "waynes" de cañón desenfundado... Y recalamos junto a nuestras madres y abuelas, junto a nuestras tías y vecinas de edad, que la programación de verano se vería muy fortalecida si desarchivaran cineclips de la talla de Ansiedad o Madreselva, no sólo para permitirnos "despejar", "desconectar" —opinión esta que se erige como la más generalizada, la primera de la encuesta— sino para armarlos también de una visión histórico-crítica que nos haga hilvanar después diversas conclusiones existenciales y estéticas. Como generación, ellas tienen derecho a repasar estos filmes, entre otras cosas porque les forjaron sus primeros idilios y aspiraciones, así como sus primeras (y a veces definitivas) concepciones de la vida y el mundo; a nosotros nos complace disponer de ellos como un instrumento para la indagación de esa misma vida y de ese mismo mundo, que es también el hombre. ¿Por qué no los vierten a video y los distribuyen en las distintas salas como hacen con los thrillers, los musicales, los melodramas y las science fictions norteamericanos, al parecer los filmes más agraciados del universo, aunque también pueden ser pésimos?

Buscando en el baúl de los recuerdos/  
uuhh  
cualquier tiempo pasado nos parece mejor.  
Volver la vista atrás es bueno a veces/  
uuhh  
mirar hacia delante es vivir sin temor.

Por otra parte, no es totalmente cierto que mis viejas espectadoras rechacen en bloque la cinematografía actual. Es notable como mi madre y su comadre Anita —que hasta 1980 comían y pensaban en términos estrictamente alka-seltzer/alco-elite/rock and roll/white rice and black beans con papita frita y un beef grandioso, disfrutaban y debatían, por ejemplo, los más variados ejemplares de la filmografía eslava, tanto de su guerra como de su post, aunque no sepan distinguir las diferencias entre ellos y piensan incluso que los húngaros, los alemanes (democráticos) y los rumanos son rusos. Si se quejan de lo que cualquier filme se resiente cuando no es bueno, llámesele mala factura o intelectualismo excesivo, y es entonces cuando se disculpan y me dicen que "nosotras no llegamos hasta ahí porque estamos muy cansadas", "están hechas para ustedes, que estudian", "sólo ustedes pueden soportarlas", cosas por demás muy comprensibles en cualquier caso, pues si es verdad que al olmo no podemos rogarle peras, tampoco nadie tiene que aguantarle a un creador el que se permita confundir su tarea con la del "aburrimento" (cito a Buñuel en su período de México), así sean inmejorables o de buena fe sus intenciones.

Y no es que se tenga que saber tanto de cine (para saberlo ciertamente lo que hay que hacer es ver con intensidad muchas películas: "buenas, malas, regulares y soviéticas", como dice el vulgo, ese que fuimos y

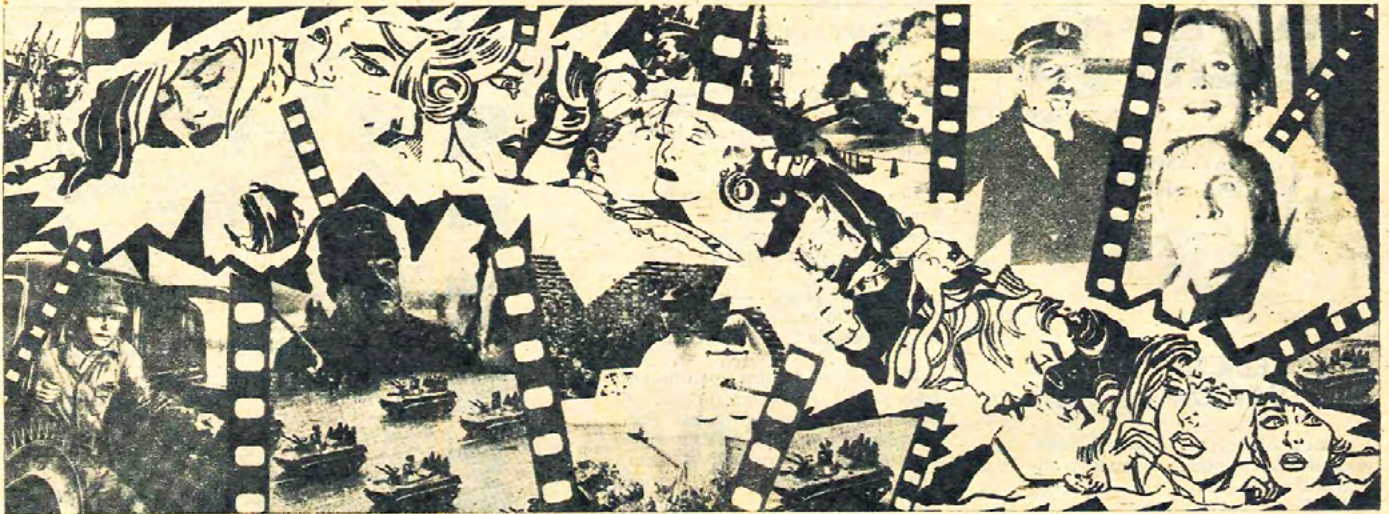


que ahora nos apena "ser"); pero creo que no son desechables para el aprendizaje en la Escuela Internacional (¿o ya se está efectuando?) los inmensos stocks de planos —seudos o plenamente psicológicos— que acumulan por lógica los filmes del tipo que llamo de "a moco tendido", planos a partir de los cuales se puede estructurar una producción contemporánea sin detrimento de la calidad. Ej. Camilla, Inocencia. (1)

Nuestra ética, o sea, nuestra moralidad tiene mucho de melodrama... y además: ¿el comportamiento diario con nuestros semejantes muchas veces no frisa con absurdos de Sandrini o esqueletos de la señora Morales? Nuestra vida (y tantas veces Dios mío) es como un gag, como una frase hecha, por lo que no puede haber Nuevo Cine Latinoamericano si ese líquido-humor nombrado lágrima no aflora cuando se narra en pantalla que no habrá boda porque a la protagonista, su hermana —¡su propia hermana!— le arrebató el novio (La mujer sin alma) o cuando esta misma actriz —Libertad Lamarque— interpreta la vida de la compositore María Grever en Cuando me vaya (¿canciones tontas de amor?).

No es que pidamos el remake de algunos de los grandes éxitos de la época (2), ni que nos solacemos en recalcar (a la luz de los momentos actuales) banalidades, incongruencias, falsedades y comercialismos amonador (retardante); aquí se trata de recabar la emocionalidad (típica del latino) que nos volviera castos frente a Mirta Legrand en La señora de Pérez, por ejemplo, y que hoy aparece sustituida por el desdén y la impasibilidad, hijos de la altanería crítica y el hiper-criticismo horizontal (3). ¿Por qué los especialistas, los evaluadores, no pueden disfrutar o se resisten a vibrar con las "triviales", con las "cursis" películas del "sistema de estrellas patagónicoazteca" si, primero que todo, son





personas normales, a las que no les falta —estoy seguro— el rojo corazón per cápita? ¿Por qué hay que insertar, antes del festín de imágenes, prejuicios y valoraciones despectivas? ¿Cuál es la razón que permite a seres no interesados, no dotados, resentidos, inmiscuirse en las decisiones, si su lugar es el sitio (o debe serlo) más respetable: el del público, el de un simple y honrado espectador que va a divertirse, a recrearse —sin que estas acciones sean sinónimos absolutos de la palabra entretenerse? Existe la tendencia a reprimir el sentimiento (el sentir), a no dejar que fluya.

Un ciclo popular (no con criterios cultoaínes, radiocopulantes, paternales), como se hace en la Cinemateca, entidad que, dicho sea de paso, no ha puesto uno del tipo que nos ocupa, sino con criterios completamente desiderativos, debería ser organizado por mis "viejas" encuestadas, por sus hijos "deseosos" (Lezama, para su favor y esparcimiento, conocía de memoria poemas de Buesa) y por un grupo de muchachas, estudiantes de Artes y Letras, "cansadas ya —me han dicho— de tanto análisis", aunque seamos de los años 80, década de reflexión, de confrontación y de cuestionamientos.

Todos escribiríamos en pos de Carlos Thompson, por la versión argentina de La dama de las camelias.

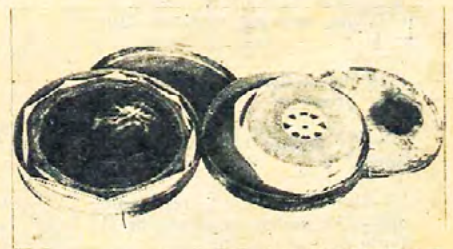
Coda:

Uno: Presentar las películas que he definido como "lamarquianas" por ser estas patrimonio (por defecto) de las mujeres del 50, y (por extensión) de sus herederos, ya que integran el paquete de cultura que la época puso en sus manos para bien o para mal de su conocimiento y formación.

Dos: Presentarlas a manera de oferta, como una opción más al espectador en los canales pertinentes, sin valoraciones apriorísticas, sin destacarlas más de lo que pudiera destacarse una *Kammerspiel*, o sea, la película que los alemanes produjeron para el pueblo —trabajadores, tenderas, amas de casa, etc.— en los albores del cine; películas que con mucha más artificiosidad que naturalismo intenso reflejaron el ambiente cotidiano de la media con su gama de realidad y ensueño.

Tres: Presentar las que emanen de la encuesta, no las que oriente el funcionario cultural que, por principio, es un censor y un parcializado.

Cuatro: Presentarlas además porque su estructura —apegada al teatro como en los orígenes (ver libros de Howard Lawson), "liga",

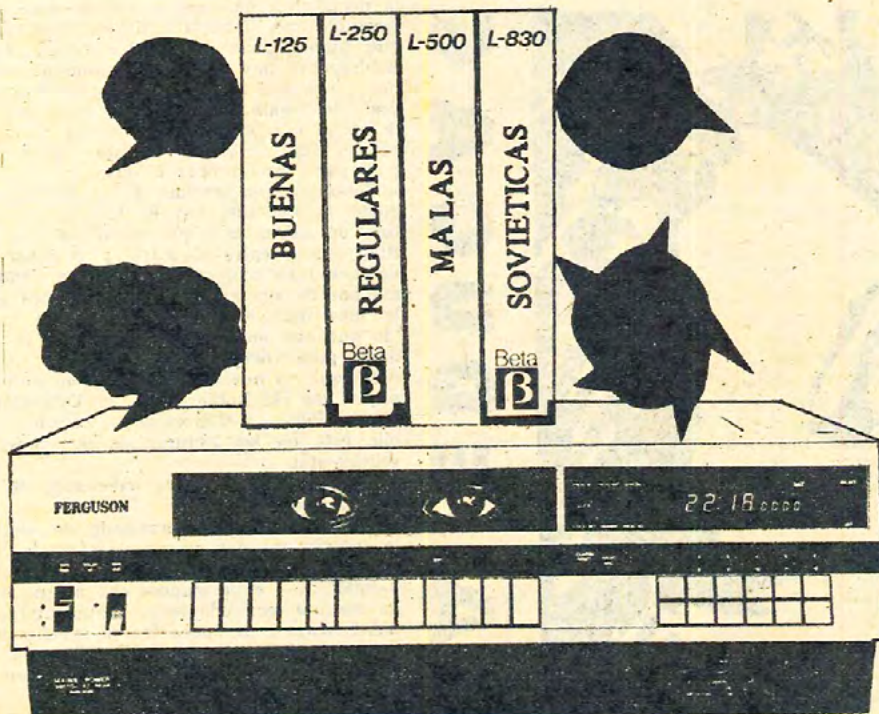


"pega" más con la idiosincrasia "caliente" latina (aunque esto científicamente no está probado ni podrá ser tan categórico) que la estructura del cine experimental (Kooymisqatsi) o la estructura del cine de vanguardia (Tarkovski, *El espejo*), donde el discurso tiene muy pocos puntos de contacto con el modo aristotélico: (5)

Cinco: Presentarlas en definitiva, pues como la crítica no puede resolver el problema que existe entre la cultura masiva y la cultura elitaria (Emilio Fernández sí lo resolvió, en *Pueblerina*), no puede brindarme entonces alguna buena razón para que yo, si soy un alto físico nuclear por ejemplo, demerite por *Solaris*, a un filme del más bajo (o de la media) arrabal (*Hombre de la esquina rosada*/ *El día que me quieras*, respectivamente).

NOTAS:

- (1) Ahora entra el Brasil, que en aquellos tiempos también tuvo sus películas "lamarquianas" pero que, evidentemente, fueron menos difundidas en nuestro país. No obstante Sara (n. 1989), Marta Cantillo (37 años), Rita y Gertrudis (con hijos entre 15 y 25 años), todas compañeras de trabajo recuerdan mucho *Orfeo negro*, posible antecedente de las cintas brasileñas que mezclan la realidad con la santería. Ejemplo: *La fuerza de Shangó* probablemente no fue comprada porque algún especialista opinó que la trama sobrepasaba los límites que existen entre el erotismo y la pornografía. *La fuerza de Shangó* fue exhibida fuera de concurso —si mal no recuerdo en La Rampa, en el marco del VI Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.
- (2) Es un milagro que la industria norteamericana no haya hecho la nueva versión de *Casablanca*, pues "Cuando los años pasan", su tema musical, tiene una magnífica renovación en las manos de Barry White y su *Unlimited Love Orchestra*.
- (3) Marcel Duchamp se quejaba de cosas similares con Octavio Paz. Decía que ahora todo el mundo se cree en la obligación de hilvanar juicios de sobremesa acerca de tal o cual pintor, mientras —por nada del mundo— se meten con la materia de un químico o un matemático.
- (4) Pero un *Hombre mirando al sudeste* se narra con estructuras conocidas, en un discurso convencional. Su novedad —de haberla, pues prefiero hablar antes de *Stalker*— podría estar en el tema y para eso dentro del cine latinoamericano; o quizás podría estar en la imaginación del asunto —ambigüedad, fantasía del argumento—, como en un cuento de Bradbury.





# CUENTOS

Por RADAMES  
MOLINA MONTES

## ESCUELA DE ACTUACION

El hombre, una bruja, un marco de espejo que los separa y un cartel: ESCUELA DE ACTUACION.

El hombre se preguntó que significaba tener un personaje en la trama, ser, por ejemplo, una bruja.

—Sólo tu ilusión cuenta —dijo la Bruja.

—¿No cuenta ni siquiera este marco?

—Quien sabe —respondió ella—. El marco es al menos el límite de esa ilusión.

—Para ti —dijo el hombre— todo es más simple. Tú interpretas un personaje

—Es cierto. Todos somos siempre alguno.

(Ambos atraviesan el marco de espejo, en sentidos opuestos).

—¿Quién soy ahora? —preguntó el hombre—. ¿Soy una bruja?

—Eres el mismo de siempre —respondió ella.

Cuando la casa está terminada llega la muerte.

PROVERBIO TURCO

La casa sólo es vista por quienes sean capaces de construir. Es Dios quien mejor la percibe, y es el Diabolo quien no puede verla.

Los curiosos creen que allí se construye el vacío, o al menos que el lugar es ocupado por una ilusión que no consiguen ver.

¿En qué creer? —interrogante—. ¿En lo que se intenta, o en lo que resulta?

En los andamios continúan trabajando, consultan proyectos de todas las épocas, mapas que detallan como ha sido este sitio y como será. Pero no los escuchas. Los curiosos siempre se les unen.

¡No somos el diablo! —gritan mientras suben a los andamios.

## TEMA GRIEGO

Teseo ha decapitado al Minotauro y sigue el hilo de Ariadna. Los hilos tejen una red interminable que conduce a numerosas salidas. En alguna, Penélope espera y Teseo que sabe de la leyenda y teme un enfrentamiento con los pretendientes le pregunta en un susurro si éste es su verdadero hilo.

—Si no lo fuese —responde ella— no estaríamos en Itaca y no serías Ulises.

Teseo por su parte sospecha que Ariadna se ha transformado en Penélope o que es Penélope quien ha confundido su hilo y ocupa el sitio de su amada a la salida del laberinto.



Por ERNESTO HERNANDEZ BUSTO

Junto con el Romanticismo, el Simbolismo y demás ismos, el siglo XIX nos dejó la educación sentimental. Aspiración de Rousseau, anhelo posterior de Mme. Leprince de Beaumont y Monsieur Berquin (y así en descenso), en el XVIII la literatura reservó a niños y jóvenes una enorme cantidad de melcocha con tiempo para transformarse, cristalizar y llegar (que nunca es demasiado tarde) a América, convertida, eso sí, en otra cosa, indefinible.

Literatura para la educación de los sentimientos, nos permitió incluir los libros que leíamos siendo jóvenes, dentro de la corriente universal. Es así como se juntan en nuestras lecturas adolescentes El Tesoro de la Juventud, Kipling; Defoe y Wyss; Verne con Salgari y Stevenson con Dickens.

Melancolía (no la de Durer sino la de los románticos), spleen; esplendor de la decadencia, este sabor quedó también en los labios de los lectores europeos. Sartre en Les mots confiesa su magen de jovencuelo pedante y tímido, lector de Racine, La Fontaine y los comies franceses de la época, todo al mismo tiempo.

Desde la educación sentimental también hay crítica: preceptiva, moralista, repleta de buenas intenciones, pero con pocos resultados. Cuando Paul Hazard, por poner un ejemplo, juzga a Pinocho con severidad de padre castigador, reímos de la inocencia del crítico que se pone al mismo nivel del personaje. Y cuando nuestra crítica tradicional de la literatura infantil coloca a Hazard como un decano venerable, sonreímos, contemplando cómo se alarga la cadena del sentimentalismo.

Literatura no clasificable, al menos desde la perspectiva habitual, es sin embargo, distinguible con facilidad. Reyes, con exquisito humor pone de ejemplo como, si en la despensa hay dos frascos, uno de veneno y otro con mermelada, el niño travieso, real, de Twain, entra, en la oscuridad de la noche y adivina la mermelada. En cambio, el niño de Amicis, siempre se envenenará por querer probar el dulce.

Pasándole por encima a las banalidades cursis de Corazón, hay en toda esta literatura un sufrimiento que transfigura, un íntimo enlace entre el sufrir y el saber. Si no nos hizo mejores tal como pretendían muchos de sus autores, al menos nos creó la idea del verdadero conocimiento como "lo que está en los libros", algo de lo que nadie puede desprenderse fácilmente.

Lo que en nuestra época ya son mitos y arquetipos (la Robinsonada, el Vate Científico, el Poeta vs el Hombre de Acción), todo ello está en las lecturas de la educación sentimental.

De ahí, germinaron y crecieron, en su propio caldo.

Después de haber terminado de escribir lo anterior me doy cuenta de cómo la Nostalgia me ha ganado. ¿Acaso esta nostalgia —siglo XX— es la manera con la que trato de restituir una educación sentimental perdida? Acaso cada época tendrá su aforanza, que se realiza en extrañar la aforanza anterior? ¿Y cuándo, quién, dónde, termina este juego sentimental?

Enero, 1989





# ESCULTURA

Por FELIX SUAZO

y ALEJANDRO AGUILERA

En el año 1937 José Lezama Lima, escribe en la revista *Verbum*: "Aunque entre nosotros la escultura se encuentra en un momento mucho más elemental que los ofrecimientos más seguros de la pintura igual que en la morfología general del arte contemporáneo". (1)

Aquella fue una observación correcta. El objeto al cual nos vamos a referir, la escultura cubana como fenómeno integral, nos ofrece algunas resistencias; unas metodológicas y otras de tipo conceptual. Por lo tanto, conviene aclarar en primer lugar, que no haremos en modo alguno un análisis histórico estricto, sino utilizando los elementos y las evidencias que nos brinda la historia, haremos un enfoque global y generalizador del fenómeno.

En segundo lugar, el concepto de escultura que nos sirve de referencia es el que la entiende como objeto tridimensional, hecho por escultores. Este es, por tanto, un concepto ortodoxo y convencional.

Desde el punto de vista de lo que ya se ha constituido en la escultura cubana como tradición, la historia nos ofrece algunas certezas no tan halagadoras que nos permiten concluir que la nuestra, efectivamente, es una tradición sin exuberancias; aprovechable no por la continuidad de sus planteamientos, sino porque corrobora que entre nosotros, y a pesar de sus limitaciones, se hizo, y aún se hace, escultura.

En las décadas 20, 30 y 40, las artes plásticas cubanas habían comenzado a obtener sus primeros frutos. En el campo de la escultura, y gracias a la actividad de un conjunto de personalidades que habían estudiado en academias extranjeras o eran seguidores de sus planteamientos, se produce una apertura en las concepciones que, hasta ese momento existían en Cuba acerca de esta manifestación. Dicha apertura era similar, por su carácter, a la que ya se producía en pintura. Sin embargo, su alcance era mucho más limitado que el de aquella.

Influidos por algunos artistas internacionales, principalmente franceses (Maillol, Bourdelle, Reder), se intentaba una síntesis entre lo cubano y los acontecimientos artísticos más influyentes de la época. Es un período en que son corrientes las tallas sintéticas con rasgos afrocubanos, alegorías patrióticas, etcétera.

La intención principal era captar el paso de la luz sobre las diferentes texturas (piedra, madera, etc.) de la manera más "no vedosa" que permitía la época. En la década del 50 aparece el hierro y algunas intenciones geometrizarantes, que estimulan aperturas posteriores (década del 60 y 70). Sin embargo, en casi todos los casos, el ritmo de los movimientos era dictado, si no por las propuestas artísticas más avanzadas del momento en el mundo, por lo menos, por un conjunto de influencias extremas que, a pesar de estar desfasadas, eran las únicas referencias posibles.

Siguiendo las irregularidades de esta tra-

dición, podemos constatar, simultáneamente, como, dentro de ella, el concepto de la contemporaneidad no sólo es inexacto sino que errado y estéril. Esta contemporaneidad proclamada nunca fue tal, es ilusoria por cuanto nos llega a destiempo. ¿Cuáles son los parámetros de la contemporaneidad en la cultura cubana?

—Cambio de tendencia y cambio de materiales son las únicas referencias que definen lo contemporáneo en la escultura cubana.

Pero así de abstracta y general es esta búsqueda que no elabora su propio sistema ideológico y se fía incondicionalmente de la aprehensión de soluciones técnico-artísticas "modernas". Se limita a citas metafísicas de lo contemporáneo, a simples cambios de materiales y tecnologías, a la controvertida pretensión de "actualizarse".

Conviene aclarar que estos juicios sobre "lo contemporáneo" no han sido sistemáticamente teorizados por los escultores. La propia práctica artística ha degenerado en ellos de manera espontánea. En la década del '80, por ejemplo, da la impresión de que sólo es contemporáneo lo que se exhibe con



"materiales no convencionales". Esta definición sin embargo no lo garantiza automáticamente la calidad artística del objeto-obra. Además, tiene el riesgo de su inexactitud histórica. Mientras que la medida de la contemporaneidad siga siendo la revocación de unos materiales por otros, y no, la traslación a estructuras conceptuales más definitivas, seguiremos revolcándonos en un concepto mediatizado de la idea que afecta su operatividad.

Debemos aclarar que, obviamente, el concepto de la contemporaneidad, al cual nos referimos, es cambiable históricamente; sin dudas, cuando hablamos de contemporaneidad no nos referimos a lo que ocurre en los años más recientes; sino, a lo que se considera como contemporáneo, tanto en estos años como en los anteriores. Lo contemporáneo en la década del 30, por ejemplo, era la apertura y la posibilidad de tallar el mármol o la piedra, hecho que ocurría por primera vez en la historia de la escultura cubana.

En el caso de la escultura cubana, en lo que se refiere tanto a los aspectos de la organización de los significantes, nos hallamos ante una explicitación primitiva de la idea. Son raros los casos en los que hay una aportación trascendente o un agudo cuestionamiento intelectual. "La buena solución", "la solución escultórica", se nos convirtió en un fetiche paralizante, en una predisposición que define a la escultura como un objeto sólido, volumétrico, "pesado".

Las soluciones artísticas comenzaron a sacrificarse por las soluciones constructivas, que no eran más que aquellas que garantizaban la "sólidez" de la obra; eso en el campo morfológico. Estas pretensiones contradecían, cada vez más, al propio movimiento y las exigencias del arte. De este modo, la escultura se niega a sí misma la posibilidad de una superación multidireccional. Resulta muy evidente esta contradicción entre el intento de actualización constante y la incompreensión de la dialéctica en los movimientos del arte.

Con la fundación de CODEMA, en el año 1980, se produce una impronta cualitativamente superior. Surge un proyecto de carácter empresarial en cuyos propósitos está "velar porque las obras escultóricas que se realicen tengan la mejor calidad en forma y contenido". Dicho proyecto intenta, en primer lugar, la conquista de los espacios públicos; en segundo lugar, la participación interdisciplinaria de los escultores, arquitectos y diseñadores... en la realización de las obras.

En los últimos siete años fueron realizadas una considerable cantidad de obras en los espacios públicos cubanos, hecho que demuestra, sin duda alguna, un sensible aporte en nuestro contexto. Sin embargo, resulta discutible que todas aquellas obras, como participantes de un fenómeno artístico, puedan considerarse lo suficientemente eficaces como artefactos estéticos, lo cual precisa un enfoque crítico, como alternativa, para comprender y combatir aquellas limitaciones entre nosotros.

Las características morfológicas de las obras van, desde un naturalismo estilizado, lírico, pasando por otro tipo de naturalismo más sintético y directo, el naturalismo saludable y exuberante, hasta maneras más sintéticas o primarias de expresión.

Hubo momentos de asimilación de técnicas y procedimientos favorecidos por la propia institución promotora, CODEMA, que estimularon la experimentación, tanto con el concreto como la piedra, el acero, el alambón, el cobre... A pesar de la inclusión definitiva de estas maneras en el quehacer escultórico cubano, no siempre fueron bien utilizados, desde el punto de vista artístico. Igualmente podemos encontrar en nuestros monumentos desde el decorativismo más buscado y repelente, hasta el referencialismo más calculado y frío con respecto al hecho que se reseña (ya sea un motivo histórico o recreativo).

Coexisten, además, en nuestros monumentos dos maneras: Una reduccionista y otra marcadamente figurativa. Ello puede ocurrir en un mismo, es un intento de conciliación cuyos resultados en sí son indudablemente

# CUBANA



limitados. Ciudad de La Habana, Matanzas, Sancti Spiritus y Holguín son las provincias donde se ha emplazado la mayor cantidad de monumentos aprobados por CODEMA. En algunas de ellas, tal es el caso de Holguín, el emplazamiento de obras ambientales significa en no pocos casos, un desafío escandaloso a los caracteres que definen el entorno y una manifestación de la fragilidad de los planteamientos que sustentan las obras.

●  
 "UNA GAVIOTA DE SOL SE CONVIERTE EN COLA DE PEZ"  
 "UNA OLA ATRAPA AL SOL PARA HACER UNA FORMA"  
 "CORAL SUBMARINO"

Todos estos títulos de obras hechas durante el Simposio Internacional de Escultura de Varadero 1983, que ilustran de modo excepcional la expresión representa características de escultura cubana, en unos casos, como sin duda lo es en esta, pseudo-líricas; en otros, excesivamente calculadas, como ocurre con los monumentos conmemorativos.

Hay un conjunto de obras llamadas conmemorativas, las cuales reseñan hechos o personalidades históricas.

Aquí nos encontramos una circularidad no calculada (tautología), pero sí perniciosa, que intenta narrar, describir o representar, de forma lineal o fragmentada, aquellos hechos o actitudes. Estos intentos, por supuesto, cierran el camino a una intencionalidad artística verdaderamente especulativa, indagante, cuyas proposiciones son abiertas imaginativas, propicias no sólo para la educación política de las masas, sino, para su disfrute y/o educación estéticos. Es aquí donde constatamos una desproporción entre lo que propone el hecho o la actitud conmemorada y la solución artística de éste.

Podemos concluir que, si bien es justo reconocer las aportaciones y aperturas que nos trajo la fundación de CODEMA, también lo es apuntar que esas ventajas no siempre fueron bien utilizadas por los artistas, incluso en las actuales condiciones. El escultor cubano es el artista más introvertido, menos versátil y supuestamente el más "suficiente". Un conjunto de actitudes que, sin dudas, resultan contradictorias con las maneras más contemporáneas con que se conduce el artista.

El arte contemporáneo exige un esfuerzo inteligente, culto, sistemático; una intención crítica y una intensa capacidad para actuar y discutir, para responder a las exigencias que el contexto contemporáneo plantea. Eso es lo que no han reconocido, en general, los escultores y por los aspectos tecnológicos, a ellos es decir, a limitaciones nuestras en el sentido material, achacan la mediocridad de los logros de la escultura. Sin embargo, las limitaciones, por las razones que ya hemos expuesto, comienzan con ellos mismos, parece ser que lo que le falta es el aspecto subjetivo.

Se puede constatar en general que el escultor cubano participa de la idea de la división ortodoxa, convencional de las artes. También resulta perceptible cuando analizamos toda la producción de estos años; la desorientación manifiesta que se explicita en sus obras; desorientación en el campo de las ideas y en el campo de las realizaciones. Sin duda alguna, el escultor se halla a la deriva, a merced del criterio de que "todo está permitido". Esta concepción estimula la diversidad, pero degenera en sí mismo; por tanto no está apta para reconocer lo esencial de lo epidérmico, lo culto de lo trivial, lo mejor de lo peor.

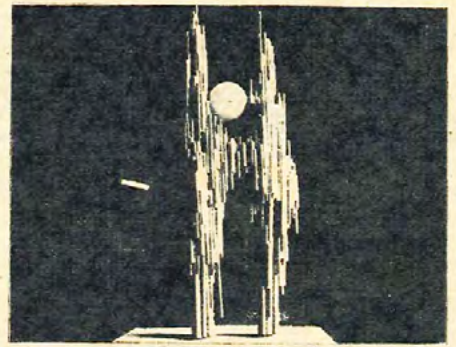
En todos estos años es justo reconocer la actitud ininterrumpida de varios grupos generacionales que han mantenido por lo menos un paso estable en su producción y que nos permiten, por tanto, balancear el carácter y la calidad de sus proposiciones.

Esto significa que aún, con criterios éticos y artísticos errados, se ha mantenido

una respuesta general, más o menos sistemática, a las demandas de la escultura. Si bien es cierto que la escultura cubana carecía de una infraestructura de pensamiento estable, capaz de asumir una manera sistemática y coherente, de producirse y autocensurarse, también es cierto que tampoco el subjetivismo y la breve ojeada impresionista de los teóricos especializados, pudo activar todo lo que de ventajoso tiene la crítica, aunque sea de oposición. Ya no se trata de los artistas; estamos hablando de otro eslabón del sistema: "los especialistas".

¿Qué tienen que decir nuestros teóricos? Ciertamente ni la crítica de arte ni la teoría del arte ha manifestado rigor y profundidad, menos aún sistematicidad y categorización de los contenidos de su objeto. Se han limitado a ser indiferentes y, en el mejor de los casos, han sido suficientes valoraciones escuetas de dudoso alcance. "La falta de fundamentación firme sobre postulados estéticos-literarios o teórico-artístico conduce a la crítica, ora al subjetivismo impresionista, intuicionista, etcétera, ora al empirismo incapaz de ir más allá de las descripciones, enumeraciones y clasificaciones".(2)

Hablemos, pues, del método, sin caer en distorsiones formalistas de su significado. Puede haber —¿por qué no?— una versión



alcatoria que permita la yuxtaposición de la teoría, la crítica y la historia del arte. Lo que no debe haber —y es lo que tenemos— es una retórica vencida, un tanto chillona para estos tiempos, frívola y casi estéril en tanto que es bien discreta su funcionalidad en comparación con los fines que justifican su existencia en el sistema.

Lo anterior revela que tampoco la crítica se esforzó por explicar, orientar, criticar y problematizar acerca de las indeterminaciones en que se debate la escultura. Debemos censurar a los "productores", pero, también a los promotores.

Las artes contemporáneas exigen de sus "productores" un esfuerzo intelectual más intenso, más amplio y —¿por qué no?— más especializado. Ello revela una verdad cardinal: el escultor ha de interesarse e involucrarse en el cause de esas exigencias. Estudiar, investigar, teorizar. No hay otra alternativa.

#### NOTAS:

1. José Lezama Lima: *Imagen y posibilidad* pág. 69, Edit. Arte y Literatura 1976.
2. Desiderio Navarro. *Cultura y Marxismo. Prob. y Polem.* En *Letras Cubanas*. Habana, Cuba, 1964.





Es hábito, quién sabe, ya, si vicio, justificar cada nueva selección de poesía que se ofrece, con dos propósitos igualmente —y sospechosamente— bien intencionados. Primero, superar esa ignorancia a la cual nuestra propia irresponsabilidad —razón no por galante menos manida— y la irresponsabilidad de las editoriales —razón no por manida menos justa— nos habían condenado. Segundo, compartir un material de primera calidad sin cuyo conocimiento nuestra visión del mundo, nuestro conocimiento de la literatura, experimentarían “un vacío inexplicable”, o algo por el estilo.

La presente nota incurrirá, de hecho ya lo está haciendo, en el primero de esos convencionalismos; pero evitará a toda costa el segundo: la poesía norteamericana actual es, sin duda, enigma y novedad; mas la proporción de trigo y paja ha de ser determinada por el lector. El traductor, luego de haber recorrido las más de 700 páginas de la *Morrow Anthology*, de 1986, tiene el derecho de lavarse las manos.

OMAR PEREZ



## DIEZ POETAS

### NADIE VIVE EN EL BULEVAR ARTHUR GODFREY

Cuando escuché por primera vez hablar de América ya era demasiado tarde. Cuando supe que su ciudad más sagrada es Dallas, Texas, no hubo nada que yo pudiera hacer salvo testificar sobre el margen del Destino Manifiesto, California en camino de convertirse en una isla, o en algún otro país donde una de las tantas formas del Inglés todavía se habla.

Yo me había perdido la ardua construcción de la democracia, aunque viviera entre sus días numerados. Lo que vi fue la reconstrucción de la Quinta Avenida, y al Cuerpo de Ingenieros del Ejército dragando arena del mar y volviéndola a apilar en el lugar de las playas. Escuché acerbas discusiones entre Rotarios, Adoradores y Optimistas, Alces y Antas haciendo negocios en el almuerzo. Escuché a mis amigos preocuparse por la pobreza que engendra la afluencia, sin creer demasiado en la vida que se vive en la Calzada Frank Sinatra, ni en la calle donde nadie vive en el Bulevar Arthur Godfrey. Vi practicar la hermandad entre las corporaciones, y la libertad en los emporios de la comida al momento. La separación de la iglesia y la religión. Vi como todos nosotros nos embarrancábamos donde quiera en nuestra tierra, los nuevos Peregrinos arribaron al fin a la orilla de un gran desierto, musitando nuestros propios salmos tristes.

GERALD COSTANZO (1945). Portland. Profesor

### VIEJAS BIBLIAS

Yo me deshago de las cosas usualmente, pero existe este estante lleno de Biblias en mi casa. Viejas Biblias, con páginas perdidas o garabateadas por los niños y las negras cubiertas mordisqueadas por los cachorros. Yo creo en la cutanasa pero no me puedo deshacer de ellas. Es un pecado como pisar una rajadura o no cruzar tus dedos o arriar la bandera. Yo lo hice una vez y durante semanas un extraño escuálido y barbudo en ropas tricolores venía a agarrarme gimiendo, dame mi bandera.

Y las Biblias son peores, ellas posiblemente tengan almas como pequeños pájaros que se sacuden sobre la tristeza cuando el viento mueve sus páginas. Las Biblias son sagradas, benditas, son como el kosher. Por eso las conservo, una fila de apóstoles solemnes condenados a la vida. Y aguardo por la gran congregación y conflagración cuando todas arden juntas con un sonido como de alas de una bandera de palomas: pequeñas ascensiones en forma de ceniza de la Palabra.

MARYLIN WANIEK (1946). BECA



## LA BALADA DE BALLYMOTE

Nos detuvimos en su cabaña  
en el camino a Ballymote  
pero ella no alzó la vista  
y su cabeza estaba sobre las rodillas.

Qué pasa, preguntamos.  
como desde los sueños  
de los muertos surgió su voz.

A mi padre, lo mataron  
al levantar la vista de su plato  
y otra vez al levantarse y otra vez  
al caer contra la estufa  
y como un zorzal su aliento  
chocó contra la habitación  
y murió.

Cualquier viajero hubiera preguntado por direcciones  
pero él vio que ella no alzaría la vista  
qué pasa, preguntó.

Mi esposo se pasa el día sentado en la taberna  
y toda la noche y yo podría igualmente ser viuda  
por el modo en que él me golpea  
para demostrar que está vivo.

Qué pasa, preguntó la mujer del viajero,  
sube para que veas.

Mi hijo perdió los dos ojos en una pelea  
para probarse hombre  
y allí se sienta tras la puerta  
donde no hay puerta  
y ve por los muñones  
de sus manos.

¿Y no tienes hijas que te ayuden?  
Dos que se hicieron monjas  
y la tercera se fue al norte  
con un pescador.

¿Qué estás cocinando?

Col y huesos, dijo ella. Col  
y huesos.

TESS GALLAGHER (1943).  
Washington. Profesora.

## MUERTE EN LA GRANJA

A medio camino entre la casa y el granero  
yace muerta una vaca Holstein lechera,  
negra y blanca como un mapa del mundo.  
Tiene grandes orejas y dientes cuadrados  
y una solidez que le da el frío.

¿Quién fue el que dijo que la muerte era fluida  
y llevaba largas vestiduras como de viento?  
La muerte es un bulto.

El camión de la cocina de suministros  
debería haber llegado hace días.  
Ahora es demasiado tarde.  
La vaca está empezando a regresar a la vida.  
Puedo verla respirar desde la ventana.

Parece cómoda allí  
aunque los perros han abierto a mordidas un oscuro hueco  
que llegará hasta el corazón.  
Después que vengan a llevársela,  
después que su ubre con dedos,  
que su cadera tachonada de blanco se haya marchado,  
su voluntad de respirar seguirá en ese lugar;  
arriba y abajo contra las suaves hierbas,  
adentro y afuera,  
llenando con agua el oscuro espacio  
que se abre entre nosotros  
cuando ni siquiera estamos mirando.

CARY WATERMAN (1942). Connecticut.



APESADILLA

# POESIA NOVA

## LA MUERTE DE MARILYN MONROE

Los ambulancieros tocaron su frío  
cuerpo, lo alzaron, pesado como el hierro,  
hasta la camilla, trataron de cerrar  
la boca, cerraron los ojos, ataron  
los brazos a los lados, apartaron un enredado  
mechón de cabellos, como si importara,  
y bajaron con ella, como si eso fuera ella,  
las escaleras.

Estos hombres nunca fueron los mismos. Luego  
sallieron, como siempre lo hacían,  
a darse uno o dos tragos, pero no podían  
mirarse a los ojos.

Sus vidas  
cambiaron —uno tuvo pesadillas, extraños  
dolores, impotencia, depresión. Uno dejó  
de gustarle su trabajo, su mujer parecía  
diferente, sus hijos. Incluso la muerte  
le parecía diferente —un lugar donde ella  
estaría esperando  
en el umbral de una habitación de sueños, escuchando  
a una mujer que respira, sólo una ordinaria  
mujer  
que respira.

SHARON OLDS (1942). San Francisco. BECA





## JEANS

Cómpralos nuevos.

Lávalos en un bebedero de caballos.  
Lávate en ellos.

Trabaja la construcción en ellos,  
la agricultura. Sigue explicando  
que los mejores tiempos están por venir.

Ve en ellos.  
Vente en ellos.  
No los rompas a propósito,  
pero nunca cortes un dobladillo gastado.  
Y si debes coser,  
hazlo a mano con hilo rojo.

Duerme en ellos una semana.  
Vive en ellos un semestre.

Póntelos para pasar la resaca.

Si sobreviven,  
dales a ellos y a ti  
una palmada en el culo.

Son perro de un solo dueño  
y una vez rotos, a otro lo morderán.

J.V. BRUMMELS (1951). Nebraska. Profesor.

DEL UNO!

# TE AMERICANA

## POR FAVOR

La pista de carreras de Hollywood Park está a treinta millas de embrollada carretera de la pista de carreras de Los Alamitos, pero últimamente me encuentro en una de ellas toda la tarde y en la otra la mayor parte

de la noche. Eso es porque estoy sólo y no tengo nada más que hacer. Por el momento, desde luego, soy pobre como un ratón de iglesia porque no me importa realmente como corren los caballos. Sobre

la letra impresa de mi programa siempre veo tu fea cara y escucho, a mis espaldas, la cháchara de tu boca a lo Lucy Ricardo. Eso me distrae y aunque me guste, un caballo le apuesto a otro.

Pero ya antes he perdido, eso no me confunde, lo que no puedo entender es esto: ¿qué pasó con todas aquellas noches soñadas junto al fuego con una botella de brandy y una mujer vestida de rojo? Pobre de mí, así imaginé las cosas para cuando te hubieras ido, realmente lo hice. Pero no fue así: el brandy me dio jaqueca y la vampiresa

resultó ser una muchacha ordinaria con un envase de spray para el cabello en su cartera. Sorpresivamente te extraño: como gritas, como apestas y molestas. Y tengo una casi chocante petición que hacer —deja de hablar por favor y escucha. Regresa, puta. Cómeme vivo.

RONALD KOERTGE (1940). Illinois.

## PARA LOS SONAMBULOS

Esa noche quiero decir algo maravilloso para los sonámbulos que tienen tanta fe en sus piernas, tanta fe en la invisible flecha grabada sobre la alfombra, en el sendero trillado que lleva a las escaleras y no a las ventanas, al umbral boquiabierto y no al espejo immaculado. Yo amo la manera en que los sonámbulos desean salirse de sus cuerpos hacia la noche, alzar sus brazos y saludar la oscuridad tanteando los espacios vacíos, tocándolo todo. Siempre regresan a casa sanos y salvos, como los ciegos que reconocen la mañana sintiendo las sombras. Y siempre se despiertan otra vez como ellos mismos. Es por ello que quiero decir algo sorprendente como: Nuestros corazones están abandonando nuestros cuerpos. Nuestros corazones son pañuelos negros y sedientos que vuelan a través de los árboles en la noche, bebiendo de los más oscuros rayos de la luz, de la música de los búhos, del movimiento de las ramas que el viento rompe. Y ahora nuestros corazones son puños robustos y negros que regresan al guante de nuestro pecho. Tenemos que aprender a confiar así en nuestros corazones. Tenemos que aprender la desesperada esperanza del sueño. Caminantes que se levantan de sus lechos en calma y atraviesan andando la piel de otra vida. Tenemos que beber de la pasmosa copa de la oscuridad y despertarnos con nosotros mismos, satisfechos y atónitos.

EDWARD HIRSCH (1950). BECA



## CIUDADANO

No, no me gustaría encontrarme con Bob Dylan.

Sí, agradecería la oportunidad de visitar Viena en la compañía de un culto y relativamente pro-americano residente de esa ciudad.

¿Qué podría decirle a Bob Dylan?  
¡Tendría que "inventar" algo!

Al nativo de Viena le diría, para tirar la "curva" agarra la bola así, por las costuras, y "parte" la muñeca en el momento de lanzar. Si tienes éxito, el bateador debe primero inclinarse hacia atrás, luego tirarle a lo loco a tu lanzamiento preciso, dándote un sentimiento de satisfacción comprensible en cualquier idioma.

PETER SCHJELDAHL (1942) Asociado al Poetry Project en el Bowery, N.Y.



## LOS MUERTOS DE CALIFORNIA

En los dorados inviernos es cuando más se les extraña, los fabulosos muertos de California, cocidos como ladrillos hasta adoptar un perpetuo color de tierra. Algunas veces escucho sus voces diminutas, muertas hace ya tiempo, brotar de las sucias tuberías en este hotel de la playa...

Yo pienso que podrían venir del norte en arrias de mulos, por algún cerro, a la luz del día, misioneros con los labios apretados y azules, que descenderían como señales de radio sobre esa manada de automóviles que se desplazan en un reloj de arena. Y pienso que ellos convertirían en heno las pajillas saborizadas, a los bañistas, a los decoradores, a la playa, sin necesidad de aproximar un crucifijo mental.

Qué antiguas costras trazan sus vestiduras, cuánta barbarie leerían en esas sonrisas de chatarra. Ahora es difícil observarlos desnudos, andando una vez más por las plazas del instinto dormido, buscando al guía indio que los hizo volver a este territorio salvaje.

G.E. MURRAY (1945) Buffalo. Profesor y crítico de poesía

# HOMO EROTICUS



Por VICTOR FOWLER CALZADA

De todos los placeres que a su persona se ofrecen, el hombre ha tratado de prolongar, más que ningún otro, el placer de la experiencia erótica. Mientras que las necesidades físicas, cuya satisfacción se convierte en placer, es suficiente con calmarlas hasta que el cuerpo vuelva a pedir; mientras que las necesidades estéticas (suponiendo al hombre un animal que genera y consume belleza) tienen duración temporal limitada, la experiencia erótica ha dado lugar a una interminable teoría en todas las latitudes y a toda una parafernalia instrumental para prolongarse y hacerse más perfecta. Sólo hay una cosa que el hombre haya amado tanto como para dedicarle los esfuerzos teórico-prácticos que ha consagrado a lo largo de la historia de la cultura a la satisfacción de su impulso erótico: su propia vida.

Bataille considera que el erotismo es el acto mediante el cual se adentra la vida en la muerte. El siguiente hecho de la cultura etrusca parece darle la razón: los etruscos enterraban a sus muertos en casas construidas bajo tierra y que eran el doble de la casa en que habían éstos vivido. En esa ciudad de los muertos dibujaban en las paredes escenas lascivas y en la puerta de las casas colocaban enormes falos de piedra a veces del tamaño de un hombre. En la cultura del Antiguo Egipto el que preside el tribunal de los muertos, el dios Osiris, es el dios de la generación y como tal tiene entre sus atributos el falo. En un mosaico de Pompeya, la figura del dios Baco, protector de la ciudad, sostiene una balanza sobre un desmesurado falo, erecto. En la India, el generador de la naturaleza, el dios Shiva, es adorado bajo forma fálica en la figura del lingam. En el México precolombino, la celebración de los Misterios de Xochiquétzal cada ocho años tenía como centro una danza de bailarines alrededor de árboles engalanados con flores, con lo que se simbolizaba el acto sexual (el pico del colibrí y las mariposas penetrando en las flores). Incluso, en la austera Edad Media esta obsesión de los hombres con su gran experiencia erótica llevó el surgimiento de los santos populares más absurdos dentro del catolicismo. San Foutin y San Guignolé, ambos con atributos fálicos. La cuestión cierta es que durante siglos el hombre ha visto como única posibilidad de sustraerse a la idea de la muerte la experiencia erótica: sólo en ella es posible anular la carrera del tiempo porque sólo ella significa el logro del absoluto temporal. No en vano las doctrinas que enfrentan la inevitabilidad de la muerte con la fe en la trascendencia del espíritu —ejemplo, el cristianismo— se han visto obligadas a regular el placer erótico. San Jerónimo dice que aquél que copula con su esposa por placer, peca contra Dios e igual San Pablo cuando recomienda, ya que todos no pueden ser como él, amar a las esposas lo suficiente para no olvidar a Dios. Ambas declaraciones permiten suponer que la experiencia es lo bastante completa como para dar a la especie humana más certeza de trascendencia que la fe en un dudoso más allá.

Como dice un fragmento del Su-Nu-King, tratado de la sexualidad taoísta en la antigua China: "Cuando uno mi Yang con el Yin, me siento rejuvenecer. Vivo en la eterna juventud".





Por REINA MARIA RODRIGUEZ

... hoy nos encontramos un muchacho parecido a Blein, cualquier muchacho no es parecido a Blein, que nos escribió versos en inglés y nos preguntó en qué podía ayudarnos. Fue muy amable y se empapó con la lluvia helada junto a nosotros. El viernes nos volvemos a ver...

Esta saya me la regalaron en Chicago. Pertenece a las mujeres de una tribu la cual no recuerdo ya el nombre. Está hecha de franjas de colores, de pedazos de ladrillo y azul sobre un fondo negro. Toco esta saya. su textura, y aparece Blein, cierta transparencia en sus ojos. El padre de Blein pertenecía a una de esas tribus proféticas, los... y su madre era norteamericana. Blein nos encontró en una de las universidades que visitamos, junto al lago Michigan y desde entonces no nos abandonó. Sus ojos, de un azul muy pálido, parecían perderse en medio del frío y los espejos de los rascacielos. El soñó con postales donde nosotros aparecíamos, tal vez con otros rostros. Según nos dijo, había soñado muchas veces con nuestra llegada. Conocía de cosas muy diversas, por ejemplo, que debía comer mucho para soportar la energía que emanaba de él. Visitamos juntos el museo de arte moderno de Chicago y mientras merendábamos, sentados frente a frente, me explicaba las horas en que debían recibirse los alimentos, sobre todo determinados estimulantes. Era especialista en cosas extrañas para nuestra normalidad de falta de atención a la existencia de lo humano en cuerpo y espíritu. Un día que yo estaba muy cansada, se acomodó en mi espalda y me trasteó los huesos con sus largos dedos pálidos, mientras me aseguraba que en los próximos cien años el país se fragmentaría en cien pedazos como los colores de mi saya.

Es bueno encontrar en medio de la soledad de aquel laboratorio de la perfección, donde todo está preconcebido por el alto desarrollo, la humedad de esos ojos. Yo miraba a través de los cristales caer la fina nieve y esperaba. Sus grandes carros oscuros blindados contra los encuentros llevaban, no obstante, algo de lo perdido para siempre o nunca aparecido: imágenes del lejano oriente, fotos de templos budistas, bahai. En el ático de la casa donde yo vivía (Hinddale IL 60521) había también un pequeño templo —brujería hindú lo llamaba yo. Piedras, talismanes, ídolos de barro. Dentro de aquel techo a dos aguas, debajo de las lámparas que se prendían solas, al unísono por el sistema automático, alguien esperaba también... oh, hijo de mi zar, tú eres mi lámpara y mi luz está en ti...

# BLEIN

era una fuente y no la lluvia

me voy quitando los cuatro pares de media empapados y me seco los pies con la bufanda. Osvaldo me ataca con los ojos, me exprimo el pelo que chorrea sobre el abrigo. no ha dejado un momento de llover. ... cuando el sonido cada vez más acelerado pasaba sobre tu cabeza era el viento en los árboles del bosque, y no la lluvia. cuando corría a lo largo de la tierra, era el viento en los arbustos en las largas hierbas, y no la lluvia. cuando susurraba y sonaba sobre la misma tierra, era el viento, en los matorrales —donde sonaba de una forma tan parecida a la lluvia que te engañaba una y otra vez. hasta cierto punto te compensaba, como si estuvieras viendo una representación de lo que deseabas—, y no la lluvia... ahora era la lluvia; no sólo una representación de lo que deseabas. sería que en los últimos tiempos prefería cualquier representación a la realidad? estaba en París. ¿quién iba a decirme que antes o después no hubiera deseado eso? breve película, claro oscuro, luces rosadas, anaranjadas y sombras, cierto tono que no conocía. la perfección y la sutileza. estaba en París y quería irme, inmediatamente. ¿serán las hormonas o el capitalismo lo que me pone así? hemos entrado a un bar muy cerca de Notre Dame, es pequeñísimo. hacia el centro del local hay un tipo muy raro que está bailando y haciendo gestos, una especie de pantomima, o una mezcla entre baile y pantomima. está vestido de camarero y al piano, una mujer interpreta a Chopin. me siento todavía temblando por el frío y mojada, y me confundo apostando mentalmente su identidad. ¿será un muñeco, un robot, un homóido? él no mueve las pestañas y sus ojos, demasiado abiertos y demasiado fijos no parecen los de un ser humano. se me acerca y me mira. yo sostengo esa mirada y vuelvo a temblar. los demás han desaparecido. me fijo en su lazo de camarero. su decisión ha sido quedarse esta vez conmigo y mirarme así. este es París, me confundo apostando la identidad de cada cosa. en la calle, un edificio cuya pared tenía ventanas, flores, cortinas y hasta mujeres recostadas a la varanda del balcón, era sólo pintado. hiperrealismo. las estructuras metálicas, ovaladas que encuentras en todas partes y parecen lugares hechos para tomarse una foto de esas instantáneas, son baños. no te equivoques ni mires demasiado a sus ojos... todo lo pensado puede ser imaginada.

# BLEIN



el señor de los perros

llegamos al mediodía, con calor fuerte, por una carretera pedrada y arenosa, como esas de las narraciones de Faulkner llegamos a la finca de aquel hombre. él se sentó en cucullas y mientras fumaba, nos contó muchas cosas sobre los perros de pelea, alrededor, había jaulas con palomas, gallinas, gavilanes y muchos perros de raza. yo empecé a sentir que estaba, y que no necesitaba nada más. había un tul, una niebla, un muro transparente entre la verdad del mundo de donde yo venía y aquel hombre. aquel hombre en su trono en cucullas, con su renuncia, sentía —como Gauguin—... el peso de sus zuecos de madera cuando resenan en el piso de granito... era él y todo era suyo. durante la tarde contemplé los tonos que pasaban por el cielo de abril y los árboles, que tantas veces ya se me habían ido de la imaginación; me conectaba con la naturaleza por primera vez y me decodificaba. estar callados en esa atmósfera, el peso del viento y su silencio, el sonido de los animales a mi alrededor. pasé mucho tiempo para adaptarme y ser, para fundir mi presencia e integrarme, para saber dónde estaba la línea que me comenzaba y me ponía fin y dejar de ser el personaje que llega y sigue afuera en su papel de espectador frente a la película, —que es el papel cotidiano que entabla el hombre moderno con la naturaleza y el resto de los objetos. quería que se me sugiriera una forma diferente de aceptar un medio y estar en él. cuando leo los escritores del siglo pasado, siento ese espacio entre el hombre y su contorno, todavía no viciado por la objetivación de un lenguaje que ha convertido los sentimientos en fórmulas para llenar el vacío, porque, supongo, no conocían la profundidad de nuestro vacío. cuando los leo, siento que entre una línea y otra, entre una frase y otra, entre un suspiro y la contemplación, hay un espacio abierto donde se puede estar, una calma que no tiene sentimientos establecidos de antemano para ser. ahora, aquí, andaba por ese camino y un perdigero —salido también de un cuadro romántico— venía conmigo. yo me acostaba en la yerba y sentía su humedad. todavía no miraba directamente arriba, al cielo abierto, sino que la cerca se interponía entre mi sensación y lo alto, y en el centro del campo, rodeado por sus jaulas, ese hombre receloso, desconfiado, escondiendo ingenuamente su bondad y su maldad, como un señor, como un rey. cuando por fin llegué, a él, cuando fui, no pude menos que hacer una comparación. los otros hombres que conozco, con sus personalidades efímeras, ambiciosas, son jugueticos frágiles de su tiempo, están medidos por la necesidad aparente de ser. ¿qué les faltaba? la gallardía —pensé, mientras el padre Gerónimo sacaba de la pata del león aquella espina que lo consagró como santo—; les faltaba ir al encuentro de su destino con gallardía y serían incapaces de sacar una espina de la punta de mi dedo y arruinarían así la cruz del paisaje sin conmiseración. pobres diablos —pensé—. pero este hombre, ajeno aún a la incapacidad, acechado sólo por las pequeñas plantas y los sargazos, cauteloso sobre las hojas secas, me enseñaba, que hay una perfecta armonía y un sentimiento místico de deseo en la región de las colinas y que ningún otro camino es real. algún tiempo después volví a visitarlo y le llevé mi escrito. no me mandó a sentar. constantemente levantaba la vista y vigilaba a sus perros que alrededor se entrenaban. yo estaba insegura pero seguía leyendo, creo que no me oyó, que no le dije nada, o que no le hacía falta.





# BLEEN

por el ovillo y no tenía nombre

estar en este cuarto los tres, soportando una conversación sobre los perros que cada uno ha tenido, pero yo nunca tuve un perro. mario se ríe de cualquier cosa. la muchacha hace sus cuentos de perros. ella ha venido y tiene el tono normal de persona que no quiere nada, pero tampoco rechazaría algo si le ofrecen. dentro de mario hay un mario que desea que me vaya, pero que no sabe por qué exactamente y en el fondo quiere justificar su no poder, o su no querer con mi presencia. yo quisiera irme, poder salir de allí, no participar —ya que estoy excluida de antemano. irme, irme y no regresar, pero me quedo. no puedo moverme. lo que comí se está moviendo precipitadamente en mi estómago y deseo echarlo fuera de mí, vomitarlo. me impongo el castigo de parecer normal y de escribir esto y una tarea —como esas que ponían los viernes en la escuela de repetir quinientas veces una frase, línea tras línea. mi inteligencia no me sirve y me hago la que escribo, asumo el personaje inteligente que es el único que me queda. ella no dice nada interesante, pero interesa. él se ríe como un imbécil. yo escribo quinientas líneas... **mario es un imbécil...** el cuarto se ha quedado en penumbras, a mi lado, sobre la butaca está la Paideia esperando por mí; encima de la mesa gris la máquina de escribir esperando por mí. ellos llevan minutos interminables discutiendo sobre la carne de perro. mi estómago se mueve como si fuera a reventar. no sé cuánto tiempo soportaré. mario inventa y agranda cada cuento, se pone sólo en el nivel de seducir y usa cada posibilidad para eso. caritas de estar contentos y se ríen. ellos sonríen, se ríen, el perro que no está ladra. él le regala su libro y ella responde... **thank you very much...** yo trato de sonreír. los celos, pienso, o trato de pensar para justificarme, no son solamente el deseo de mantener un amor para uno, sino también el deseo de mantener la unidad de una imagen, para impedir que la realidad corra esa imagen de lo que amamos. uno quiere mantener la altísima imagen de lo que ama a toda costa y no soporta ceder, verla caer en el deshielo. la revelación de las trampas del otro convertidas en monedas de seducción, sus estados menores de comportamiento, nos relajan esa integridad, y uno no admite la promiscuidad del otro. porque no admite la promiscuidad de su ideal, sé que lo que siento sólo puede ser aniquilado si lo reconozco como algo más en lo que amo que no me corresponde, como algo que existe aunque no sea mi pertenencia, como un presente que ya es pasado porque es anterior a mi necesidad. la madurez —repite ahora alguien dentro de mí—, es el desprendimiento de lo que no se es, y luego el equilibrio de lo que se es en relación con el ser humano a quien se ama. y también permitir a los yoes de esa persona que no tienen relación con uno, que existan independientemente, fuera de la relación. pero sigo sentada aquí. ni ladro, ni me río, ni puedo convertirme en alguna desaparecida con la sombra y la noche. porque nadie es suficientemente grande ni suficientemente pequeño alrededor. nadie ha sido a tamaño natural otra pequeña dulce cosa que no sea el pasado. vamos a recordar... cuando caminábamos por el ovillo y no tenía nombre, sombra en la yerba que una vez pisada desaparecía. tal vez maté un león que hallé sobre una jirafa muerta, maté algo allí —como tú, y esa es mi culpa, porque nadie está suficientemente vivo ni suficientemente muerto jamás. a la jirafa la percibí por el deseo de vengar en mí este olvido. uno mata en alguien lo que no tuvo ayer y la cadena es perfecta y perpetua.

# BLEEN





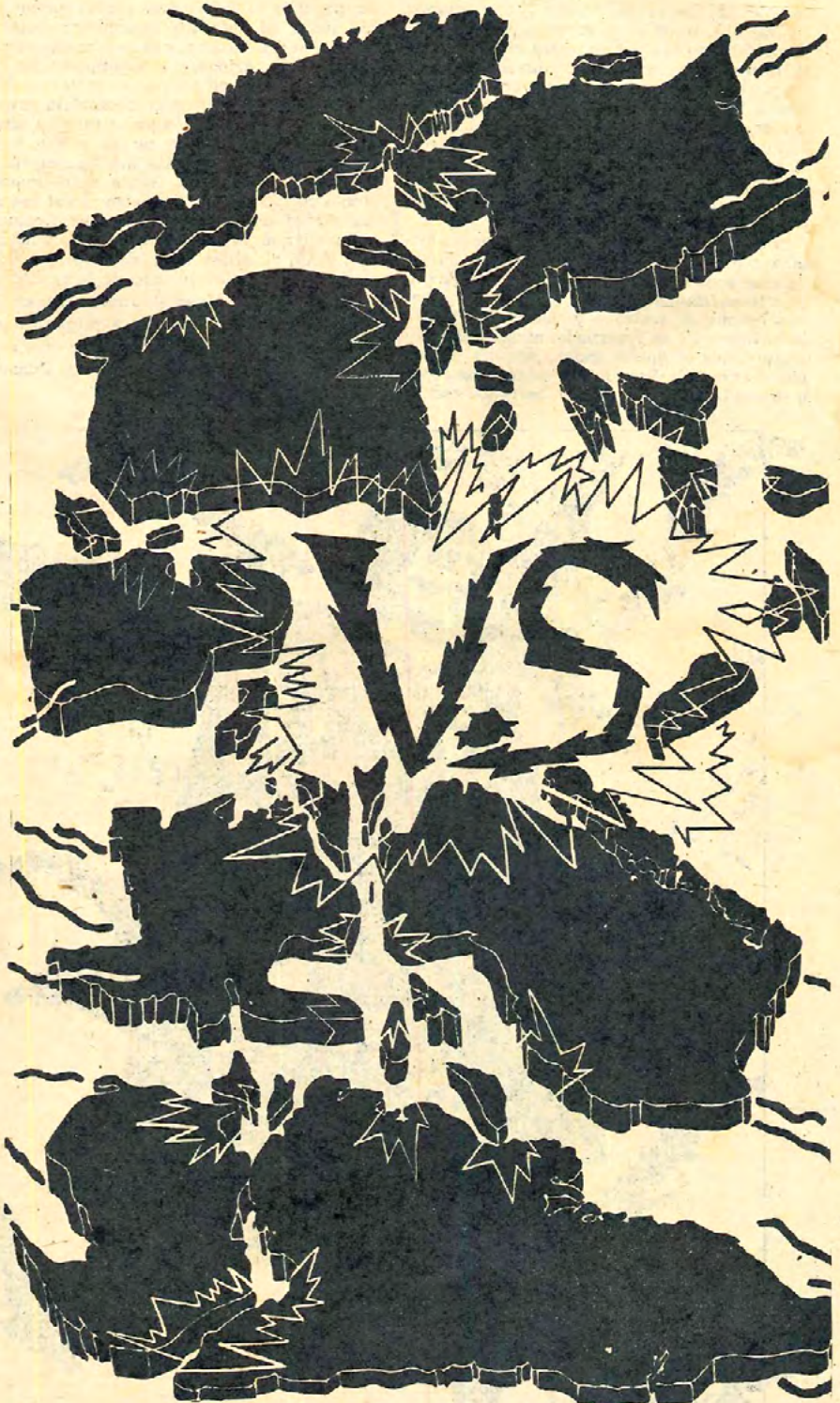
# PUBLICO

Por ATILIO CABALLERO

Como el famoso caballo estilizado de Picasso, la sabiduría de un gurú, la poesía de Elliot o, por qué no, una función de striptease, la espiral del pensamiento humano, en los casos más geniales, tiende a una simplificación, una economía de accesorios, cierta precisión que sugiere lo perfecto, aunque a ciencia cierta nadie sepa lo que es. Una especie de plenitud, comparable a ese "estado de gracia" tan cercano al pensamiento oriental. Pero también sucede a la inversa, y el pensamiento se pluraliza, se abarrota, tiende a hacerse críptico por excelencia, como el obsesivo discurso de un alucinado, dando la impresión, la mayor parte de las veces, que oímos la respiración agónica de alguien a quien no le alcanza el tiempo para decir todo lo que quiere. Es casi imposible escapar a esta sensación cuando leemos los últimos escritos de Martí, los estertores apretadísimos de un Proust que se muere tratando de definir el tiempo recobrado, o la evidente incoherencia jeroglífica que nos propone Lorca en sus últimos momentos con un diálogo entre caballos.

El público, obra inédita hasta 1971, viene a ser el testamento de su vida y de su obra literaria, y a la vez, un epígono de sinceridad, de confesión existencial y afectiva como ninguna otra de sus piezas anteriores. Acaba de regresar de su viaje a Nueva York, visión fugaz que sin embargo cambia la vida de una persona a punto de morir. Nueva York como ventana a través de la cual el poeta respira el aire puro; como paisaje a un tiempo fastuoso y miserable, como creatividad sin fronteras y en contraste con la tragedia de su vida afectiva en un país, España, cerrado entorno sociológico en el que, dada su condición de homosexual, se siente amordazado. La fatiga por el ocultamiento, por el enmascaramiento perpetuo de su propia personalidad —su autenticidad—, se nos vuelve una evidencia si indagamos en la idea generadora. Una obra dedicada al tema del amor, aquél "que no se atreve a decir su nombre", es, según comenta Rafael Martínez Nadal, a quien el poeta confió entre otros escritos, el manuscrito de *El público* la misma tarde del 16 de julio de 1936, a punto de tomar el tren que había de llevarle por última vez a Granada, "algo más que el primer drama occidental que lleva a escena con franqueza a la vez brutal y poética el tema del amor homosexual, pero aun a ese nivel podrá ser alegato de defensa, denuncia contra la incompreensión, petición de respeto y de equiparación de todas las formas de amor; de ninguna forma gesto improvisado o actitud no bien meditada por el poeta". Para Lorca era legítimo que el hombre no orientase su amor hacia una relación cuya última finalidad sea la procreación de la especie. Esto ha quedado expuesto con asombrosa lealtad en aquellas dos décimas que llamó "Normas" —"aquella norma de ayer..."—, dedicadas a Jorge Guillén, donde confiesa esta actitud personal ante las dos vertientes del amor carnal—y en los también recientemente encontrados "Sonecos del amor oscuro".

Ambos referentes pueden situarnos perfectamente en la antesala de su pieza homónima, que junto a los puntales antes señalados en los que se apoya la obra, vienen a ser en última instancia un todo único y acusador: la Máscara que se usa para seguir manteniendo un teatro anquilosado tanto formal como conceptualmente, pero que en definitiva gusta al respetable, burqués, hipócrita y retrógrado. Un "público" que no permite cambios: una sociedad hermética. De aquí una de sus grandes virtudes: rompe con las metáforas tradi-



# PUBLICO



# publ V.S ico publ V.S ico

cionales de su propio teatro y crea nuevas figuras al margen de todo cano, de toda poética establecida ya por su teatro mayor. Sigue la misma línea de abierto surrealismo que adoptara como expresión total en Poeta en Nueva York y Diván del Tamarit, sin que por eso deje de "tambalearse como un niño que aún no ha crecido", pues como quiera que sea, el texto definitivo que ha llegado hasta nosotros no es más que uno de los tantos borradores inacabados que se gestaron a partir de esta nueva concepción dramática.

"Dentro de diez o veinte años será un exultazo, ya lo verás...", diría el mismo Lorca de esta obra hace más de medio siglo. Ahora se estrena clamorosamente en Madrid, y varios grupos de teatro —y danza inclusive— la incluyen en su repertorio, aunque el texto original por el que se guien, después de publicado por Scix-Barral, siga siendo una copia manuscrita de aquel primer borrador escrito

en papel de carta, en cuya parte superior puede leerse el siguiente membrete: Hotel La Unión de La Habana, que aparece en sus siete primeras páginas, y el logotipo de los Loynaz del Castillo en las casi restantes 65 de las 72 de que consta el texto incompleto entregado a Martínez Nadal "aquella fatídica tarde" como acotaría, seguro de su efecto tremebundo, cualquier folletín que se respete. Es decir, El público fue escrita entre marzo y junio de 1930 durante la estancia del poeta en la ciudad de La Habana y específicamente, en las largas veladas de la casa de Calzada y 18. "¡Ah, sí, ahora supe, de golpe, de dónde salió todo el delirio último de la escritura de Lorca!", escribió Juan R. Jiménez en su libro Españoles de dos mundos, a propósito tanto de su visita a New York como a la casa de los Loynaz. Pero esta es otra historia. Quizás en la próxima...



Por EMILIO GARCIA MONTIEL

"Debería usted conocer los mangos de Bombay", sugiere uno de los nativos en la cinta inglesa Pasaje a la India. La frase no es más que una metáfora sobre los opulentos pechos de ciertas prostitutas. Su eficacia —por lo evidente— es dudosa, pero no su sugestión. Ignoro si detrás de ella sólo se escondía la aparente vulgaridad del personaje o si intentaba conducirnos hacia un exótico gusto autóctono. De ser lo primero, tomaríamos en cuenta el ya clásico puritanismo inglés; por lo segundo, habría que remitirse —lógica comparatística— al tipo femenino norteamericano, cuyo más modesto exponente va en la figura de la conocida actriz Jamie Lee Curtis. No trataré, por supuesto, de salvar la frase para las buenas costumbres. Acaso, resarcir una posible antigüedad.

Un torso femenino hallado en la ciudad de Harappa (2500-1750 a.n.e.) revela los ancestros de una exquisita relación entre la escultura y la sensualidad. Contiene, al menos, dos elementos característicos: la suavidad y el sentido de lo táctil. No se perdieron éstos durante el largo vacío que siguió a la destrucción de Harappa (y Mohenjo Daro). Más bien, reaparecieron con fuerza inusitada.

En los años de la dinastía Sunga (185-173 a.n.e.) el arte escultórico se concentró en las toranas, portones orientados hacia los cuatro puntos cardinales que daban acceso a la stupa, gran construcción destinada a guardar las reliquias de Buda. La iconografía del Iluminado no estaba, en rigor, establecida. En un primer momento ortodoxo, muy apegado a la doctrina, se rehuyó su imagen. No era posible aprehender lo que había llegado al Nirvana. Se le representaba por símbolos que transmitían fragmentos claves y a la vez, complicados, de la leyenda: la flor de loto (el Nacimiento); el bodhi o higuera (la Iluminación); el Budapada o la huella de unos pies (su presencia). Sin embargo, a pesar de ser el budismo religión oficial, no era posible difundir sus enseñanzas con la misma rigidez que lo hiciera su creador. Las capas populares, y en general, la mayoría, dominados por la aureola del brahmanismo, no estaban acostumbrados a profundas abstracciones. Preferían algo menos silente, más palpable. Como el budismo





# al este del paraíso



se consideraba superior —y de algún modo lo era— a otras religiones, no tomó en cuenta ninguna oposición. El lo contenía todo. Las historias del príncipe Sidharta Gautama —Buda antes de la Iluminación— convivieron en las toranas con las más disímiles tradiciones populares.

Sin duda, las heroínas de estas tradiciones fueron las yakshi, genios femeninos de la fertilidad. Ellas concretaron el ideal que describe Varamihira en el *Brihat Sambhita*: "Caderas anchas, macizas y pesadas, que sostienen el cinto y un ombligo grande y hondo vuelto hacia la derecha; el centro sin vello y con tres pliegues, pechos redondos, uniformes y firmes, muy juntos el uno al otro; y un cuello surcado por tres líneas, eso trae bienestar y alegría". Sus hombros estaban un tanto inclinados por el peso de los enormes senos, y su postura ya definía la ondulación, francamente sensual, conocida por *tribhanga*, que a partir del siglo XII constituiría uno de los motivos capitales de la danza Odissi: el alto torso dispuesto hacia afuera; la cintura, hacia adentro; y las caderas, nuevamente, afuera. Ese ideal, su forma turgente, se mantuvo inmutable hasta las últimas dinastías. El mundo erótico lo conserva con predilección en el templo hinduista de Kajurao, cuyo conjunto escultórico reproduce las enseñanzas del tan llevado y traído *Kamasutra*. Durante la dominación británica se prohibía a las mujeres visitarlo. "Nada hay allí que no haya sucedido antes", fueron más o menos las palabras de Vicente Blasco Ibañez, después de contemplar el fabuloso edificio.

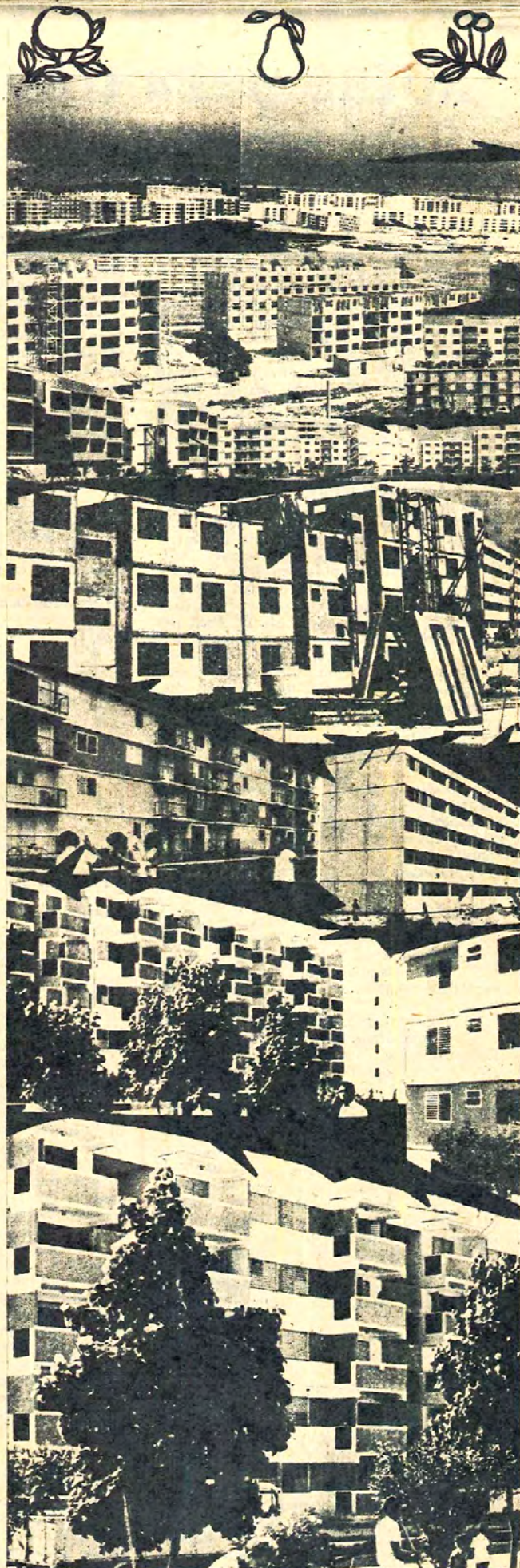
En una de las toranas de la gran stupa de Sanchi aparece, en relieve una yakshi desprendiéndose de un árbol. No debería sorprendernos que fuera un árbol de mango. Sus primeras representaciones provienen, precisamente, de ese grupo de esculturas. Junto al loto y la higuera se le tiene desde tiempos inmemoriales, por un árbol sagrado. Su mitología va desde las propiedades medicinales hasta el contacto embriagador. Fahin y Sung Yun, dos peregrinos budistas, cuentan que a Buda le fue regalada una arboleda de mangos para su reposo. Varios textos indios, entre ellos el *Mahaparinihata Sutta*, confirman la predilección del Magnífico por tales arboledas. En la literatura sivaista se ha sustituido muchas veces el término *Linga* —símbolo fálico de Siva— por el de mango, en abierta alusión a la calidad carnal. Un ejemplo, si no definitivo, al menos, elocuente, lo ofrece el gran poeta indio Kalidasa en su *Abhijnana Sakuntalam* (El reconocimiento de Sakuntala):

**Jardinera primera:** "¡Rama de mango que unes el rojo con el verde pálido y estás henchida por la savia del mes primaveral puestos en ti los ojos te ruego que me seas propicia, oh mensajera de buen augurio que la nueva estación nos envía!"

**Jardinera segunda:** ¿Parabhritika, por qué hablas sola?

**Jardinera primera:** Madhukarika, al ver los capullos del mango, Parabhritika se siente como enajenada.

La yakshi, sinuosa, cuelga del árbol como una rama más. Sus poderosos senos se convierten en frutos, es decir, en mangos. La frase del nativo adquiere, entonces, —consciente o inconscientemente— una suspensión tradicional, corroborada por el mejor gusto artístico. Su propósito fue, me inclino a suponerlo así, exclusivamente peyorativo. Resultaría curioso imaginar como hubiera sido la frase si colonizados y colonizadores se invirtieran. "Debería usted conocer las languideces de Colchester", diría un criado inglés. Y los indios sonreírían ante tal aberración. Por otra parte, creo que sería interesante visitar Bombay. Pero, por el momento, conformémonos con las esculturas.





# notas para una tentativa ilusoria

Por ALBERTO GARRANDES

El cuerpo bestial del hermafrodita reclama para sí las urgencias del fuego mercurio dentro de una piscina de barro sobredorado. La ominosa putrefacción puede evitarse si todos los orificios del cadáver se taponan con jade y oro. Para vencer el peligro homicida del dragón es imprescindible que el matador se acerque a la gruta en donde habita el monstruo y le obligue a salir con la ayuda de un paño encarnado que tenga ribetes de oro. El dragón, en un trance hipnótico que extraerá de él su esencial delicadeza, seguramente apoyará la testa horrible en el paño. Este es el instante que aprovecha el matador para cortársela de un modo limpio, eficaz.

Ideas puritanas aparte, la joven Hester de *The scarlet letter* encarna esa virtud atrozmente benévola que Hawthorne soñó o intuyó, pero que nunca (hasta donde sabemos) hizo objeto de meditaciones. Aunque no es posible ignorar en él la incoercible y a la vez perentoria necesidad de expresar el fondo de sus simbologías, nos es dado acceder a una zona adyacente de ellas: las cotas retrospectivas que las alimentan: Hester es, al mismo tiempo, el paño encarnado, el matador y el dragón. Además, se adhiere al diabolismo mercurial del hermafrodita —el menstroo de la mujer es hediondo pero posee virtudes mágicas— y nos resulta difícil abstraerla de lo impercedero-carnal (¿puede morir quien exhiba sobre campo de sable una letra A en gules?). Negro heráldico —según Roger Bacon (1214-1294), la ceniza del rojo cinabrio es siempre negra— como aposento de un berrnollón vital y perpetuador. Todo estigma (Hester lo es) atrae a la fama.

El ejemplo de Hawthorne convida a la reflexión sobre los vínculos entre la literatura y la magia (sus variantes de la alquimia y el rito que se suman a técnicas operacionales más concretas como la de la trampa del dragón y los apósitos de oro y jade). Esos vínculos son rotundos, pero la verdadera aventura sería conjeturar los irreales.

Ya Robert Burton (1576-1639) había entrevisto, amparado en ese estatuto de la lucidez que se llama alucinación, los espacios vacíos colmados de manera suntuosa por siglos de literatura. Pero entiéndase: hablamos de una literatura juzgada maldita a causa de las dosis de maldición que ella encierra (transformar para bien es un acto de decencia mayoritariamente permisible; transformar para mal, con gestos impíos o hierática degustación, es un acto sobrehumano y, desde luego, indecente). La *Anatomy of Melancholy* (1621) de Burton puede ser un disparate signado por la gloria de la lucidez renacentista, pero acaso sea más: la indecencia suprema, uno de los caldos primordiales de esa literatura, el vacío repentinamente colmado con febrilidad ajena a su dueño.

Del Burton recetario y transmutativo podemos viajar hacia los potros de tortura cuya edad ya se hace ininteligible en el interregno formado por el inicio del medioevo y los siglos que le preceden. La literatura posterior (entendámonos otra vez: aquel tipo de literatura) intenta, desde el hieratismo factográfico y objetivamente que caracteriza a su maldad, conceder al hombre —restituirle, más bien— el perfil sin el cual la naturaleza humana no sería digna de su proverbial soledad cósmica. El viaje desde Burton toca las puertas de Rabelais y de Cervantes: los tres son como heraldos de la desmesura que, atragantados por el

exceso de todo, vomitan (vómito físico pero no pútrido) hostias, miembros, cruces y cazos de brujería. Shakespeare y Dante, más coherentes (más ordenados y directos, si es que cabe definirlos así), son quizás menos malditos. Esta premisa nos podría conducir a otras puertas sin respetar la cronología, pero ello dará lugar a un vericuetto (maldito, en fin de cuentas): el secreto del laberinto se halla en su entrada, no en su centro.

Retomemos el concepto de la soledad cósmica en su posible solidez y alejémonos momentáneamente de sus implicaciones filosóficas. Si la soledad cósmica del hombre no es una quimera, entonces tendrá sentido el exceso, la indecencia, los actos exploratorios del origen del potro (maldito, sangrante, pero también angélico, redentor). Habrá, pues, que devolver al hombre sus atributos (los que fueron, los que son y los serán). De hecho, la reciedumbre vindicativa del rito alquímico concreto y del rito como discurso conjuratorio —la palabra entronizada— es en la literatura maldita un procedimiento que completa al hombre. Y este afán de completarlo es tan ostensible que en donde la memoria cesa la imaginación construye. El recuerdo también se inventa.



El dragón, el oro, el rojo, el equívoco hermafrodita: he aquí cuatro elementos barajables y duraderos, tanto más infinitos cuanto menos se sujetan a un molde, a una época, a un ideal. Sucede lo mismo con las manos cortadas de Fray Drósculo Monteyro: hervidas en vinagre y mercurio, todavía se aferraban a los bordes del cazo del verdugo que las sumergía otra vez, aterrorizado, en la imposible mezcla. Las manos de Fray Drósculo Monteyro figuraron antes en un tapiz asirio y después en un ánfora que describe el viajero vasco Spic tras recordar su visita a una fiesta del sabbat. Fray Drósculo Monteyro fue muerto por cristiano irreductible luego de permanecer, en calidad de prisionero, bajo la dilatada vigilancia de unos brujos. Desconocemos qué idea, cuál historia, dieron lugar al tapiz premonitorio. Esta noticia nos la brinda Burton en su capítulo sobre el influjo de las imágenes sagradas.

La multitud cósmica, el encuentro del hombre con otros seres iguales, semejantes o distintos, alberga un peligro trascendental cuya explicación, en rigor jamás acometida, desbordaría estas páginas inútilmente. ¿Tendrán los otros seres (recordemos a los Antiguos de Lovecraft) sus dragones, su oro, su rojo, su hermafrodita, sus suplicados alegres, sus torturadores cejijuntos, sus alquimistas? ¿Serán esas cosas, si aceptamos la existencia de ellas, tan importantes como las nuestras; lo serán menos o más? ¿Con respecto a qué, a quién o a quiénes? Todo conocimiento es comparativo, ilimitado e inexacto. Expresar este lugar común es casi una irrelevancia pueril, pero vale el esfuerzo de hallarnos en él especialmente si ello ocurre debido al razonamiento.

Es menester recordar que la literatura maldita, aunque no traspase las fronteras de lo ignoto y permanezca en el ámbito de lo conocido, si es verdaderamente maldita (por su fondo o por su forma) siempre encontrará su sitio dentro de una tradición subterránea que, por un error digamos "original", es proclive a la lectura privada, al examen restringido, al estudio minoritario. Lo mismo sucede a la alquimia, a las fórmulas conjurantes, a los ritos de iniciación que encierran cantidades indecentes de perversidad (hablo de cantidades visibles, identificables a simple vista; son pocos los que saben la índole del pecado —grosero en términos de beatería y puritanismo— del joven Miles en *The turn of the screw*, de James). Esos ritos (el diabolismo generador de evidencias y desmesuras) son tangibilizados por sus exégetas y por quienes desean restituir al hombre todas sus partes, especialmente aquellas que lo enemistan con la bondad abstracta (porque la bondad real es un sentimiento contaminado). A la sombra camina sólo lo que es peligroso o lo que se sabe rechazado por mortífero. La luz hace inocuos a tales receptáculos del temor (los ritos verbales y las prácticas que ellos promueven). La pornografía es a lo sinuoso y subrepticio lo que las expresiones de la libido a lo recto y claro.

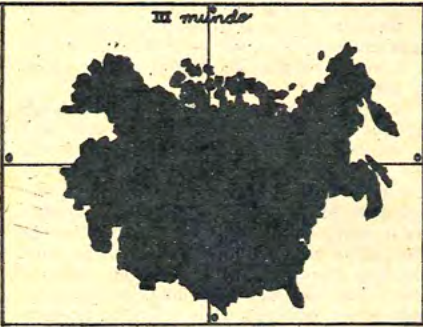
Luz y sombra. Sombra y luz. La impiedad manifiesta acarrea meditaciones objetivantes. La literatura maldita es generalmente eso: notorias excreciones al hombre mutilado, al muñeco simulador que se avergüenza ante su modelo íntegro. El proceso de construcción del muñeco es, en esencia, un proceso de expiación irracional que, por ello mismo, comporta una aceptación previa de lo que el hombre es: una *summa*. Autorregulada hacia el bien (preguntémosnos cuál de ellos), la *summa* hubo de apelar al dragón, al paño rojo con ribetes dorados, a los apósitos de jade y oro, a los empalmientos morosos. El dolor físico infligido buscó siempre, dentro de los límites de la religiosidad, hacer que el reo renunciase a su cuerpo. Ello no significaba castigo ni complacencia, sino ayuda. Pero hablamos, al pie de las intuiciones, de lo que ocurrió de un modo digamos teórico. La indecencia del desatino (la imaginación exacerbada) en la literatura maldita nos rebela, sin embargo, la verdad: que sí hubo castigo y complacencia; que la laceración con leznas enrojecidas envaraba la sexualidad del verdugo de cruz y manto cardenalicio y le hacía añorar (sin conocerlos) los ritos del sabbat y la posesión de las vírgenes brujas; que un calabozo destinado al interrogatorio inqui-





sitorial era también el sitio de la inocencia (el deseo de conocer la muerte a toda costa bajo los auspicios de una curiosidad irrefrenable), la fe (¿en qué lugar del cuerpo se esconde la fe?, preguntaban los torturadores) y el traspaso de la puerta vedada (apacar en la sombra las urgencias carnales de los victimarios). La literatura maldita funciona como un tirabuzón que arrebató a la morigerada labor de la historia sus secretos. Burton, Rabelais, Cervantes, Shakespeare y Dante lo sabían. El tiempo los ha salvado de la enormidad de sus valías respectivas, pero hay otros autores cuya mera mención sería una inconveniencia de resultados imprevisibles. Hoy día, sin embargo, todo tiende a hacerse público y lo más obscuro deviene pintoresco, deslumbrador. Cualquier vilipendio desata una legión de pequeñas y grandes cosas. Lo terrible es que hay hechos de la carne y el espíritu (¿podrían distinguirse por separado?) ya para siempre irrecuperables.

Nos quedan, sin mácula, la A de gules en campo de sable sobre el pecho de Hester;



las cristas elementales de la Grecia tardía; el *Crisopeia* (Arte de fabricar oro) de Cleopatra; la sabia fiebre reproductora de libros que azotó a los copistas bizantinos; la fornicación de Satanás con la hiena representativa; el desconocido genial que imaginó la figura del mercurio hermético como un ave-reptil de miembros de pez y rostro de anciano barbudo; las *Explicaciones* de Thomas Erastus, un ardiente libelo negador de Paracelso y cuyo sentido no dejaba de dar crédito a la brujería; la visita de un demonio —Asmodeus— a la ciudad sajona de Hildesheim (el ente habitó el Palacio Episcopal y ofreció consejos plausibles a los obispos); Forcas el ventruado; Behemoth el elefante, Marchocias el lupino; el documento, que conserva la Biblioteca Nacional de París, escrito y firmado por una cabra diabólica el 19 de mayo de 1629; las afinidades, reveladas por Giambattista della Porta (1538-1615), entre el mundo animal y el mundo vegetal; la posición que ocupa cada planeta en el cuerpo del hombre arquetípico...

La voz laboratorio nos indica etimológicamente dos cosas: la práctica concreta de la alquimia y la fiesta de la oración. Este es el punto desde donde inicia su dilatado peregrinar la literatura maldita. Las técnicas operacionales no eran nada sin los conjuros, como mismo los actos de la indecencia (lo sobrehumano) involucran (exigen) una especie de trasfondo verbal que los justifique en el terreno de lo inverosímil. Nicholas Valois expresó que perderíamos el camino de la ciencia (la verdad) si mancháramos de impurezas nuestro corazón. He aquí, pues, la máxima de un dialéctico intuitivo: nos quiso decir exactamente lo que dijo, pero también pretendió regalarnos esta advertencia sobrecogedora: si recobramos todas nuestras impurezas hallaremos un camino por el cual se llega a la certidumbre del ser, el sendero que conduce al hombre hacia su propia identidad.

Lo que nos queda (ya citamos una parte infima, un grano de arena sustraído del de-

sierto) tendrá, por fuerza, que unificarse dentro del único género ciertamente colosal de la literatura maldita: la novela. Pero entiéndase bien: en el espacio y el tiempo de una novela. ¿Será esta empresa una tentativa ilusoria? Lo ignoramos. Sólo nos restaría conjeturar lo siguiente: la magia constituye una indagación del hombre en la divinidad de la que parte, supuestamente, el yo humano; la novela se dirige, en su casuística maldita, hacia el rescate de ese yo humano íntegro (es decir: la novela que, más allá de la naturaleza y el mundo físico en general, va imperturbablemente al encuentro de lo esencial humano, el contorno histórico invariable del hombre). Magia y novela procuran adentrarse, por vías distintas, en lo desconocido "conocido" (la voluntad de conocer no siempre desemboca en el conocimiento del objeto, y más si esa voluntad deviene construcción auxiliar ajena a la estructura del objeto): de un lado, el conjuro directo e ineficaz como acto que anhela materializar a un agente imaginario; del otro, el conjuro indirecto y eficaz (la palabra restitutiva) como acción que ansía tangibilizar a un agente real por su misma condición de inmaterial.

Heidegger sostuvo que la palabra es la morada del ser. La novela maldita sería acaso un texto en donde quepan, ajustadas a un argumento específico (se trata de una novela y no de un tractatus), todas las potenciaciones mutuas del espíritu. O lo que es lo mismo: de la materia, la historia y la imaginación.

El muñeco simulador de su modelo (el hombre incompleto a guisa de hombre primordial) constituye, desde la perspectiva originaria del Verbo como sustancia integradora, un engañoso axioma de nuestra época. El Verbo divino lega un producto novísimo, hecho para la eternidad mas sujeto al desgaste de sus atributos y a la reducción de sus partes. En su condición de creador, el Verbo había otorgado al hombre su misma medida. Cuando empieza el desgaste, empieza, la magia, que es un modo de borrar las diferencias, cada vez más profundas, entre ese modelo antes irreductible y lo que se deriva de él: el muñeco. Con la magia se desea invertir el proceso, pero tal inversión sólo puede llevarse a cabo a través de un verbo (el conjuro) tan poderoso como el Verbo divino. Es aquí en donde el ser humano pretende igualar, agónicamente, al creador.

El análisis de esta suposición nos lleva a la Poesía, a la Cultura, a la única forma de crear que el hombre posee (incluimos dentro de la Cultura, desde luego, a los esquemas conjuratorios, a la magia, a las técnicas operacionales alquímicas, a los modos de conocimiento herméticos). Pero sabemos, a pesar de la existencia de una base común (lo humano), que la Cultura es el resultado de actos dispersos, no íntegros, aunque siempre nos parezca imposible dejar de llamarla "Cultura humana", frase que borra, por su esencia, todo vestigio de dispersión y desintegración.

En el fondo yace un ansia que no se ha desligado todavía del problemático punto del muñeco y su modelo. Esta ansia es la de conocer el sentido de la creación divina expuesta como hipótesis y obligada a soportar el tamiz de los siglos. La magia y sus ritos, la alquimia y sus técnicas operacionales, se acompañan de la palabra (el verbo humano, no tan perfecto como el del Creador de quien surge directamente el modelo que luego deviene simulacro, muñeco). Entonces, ¿por qué no pensar que la última meta del ser humano es la de igualar al Creador (aunque no exista sobrenaturalmente y le imaginemos, pues, desde la perspectiva de la multitud cósmica) de modo que conquiste para sí su integridad "divina", su completitud esencial, por el camino de la más alta forma de organización de la palabra, es decir la Poesía?

En una novela, sí. La tentativa ilusoria.

# POEMAS DE ALMELIO CALDERON

## EL TUNEL DE LA ESTELA O EL VACIO



Como caleidoscopio es la poesía. Todo cuento sed interna de Edipo. La fugacidad viaja por el establo del vacío. Soy la médula de su voz y la amnesia de sus hitos. Hago brotar la tiniebla contra la piedra contra la orla del tiempo. La poesía musgos que salen del alma como una interminable antorcha. En ella pastan todos los enjambres todos los truenos que se someten a sus límites.

La poesía fantasma que deja trozos de cielos en el poema.

La intimidad ola que llega hasta mi copa. La poesía estancia del vuelo de un imán en el espacio.

Crece la amapola del signo.

Soy la vértebra que devora el nudo del caos. Mañana despertaré con un nadir en las manos. Echo a volar con las inscripciones de un laberinto.

Sueña la inocencia

La poesía bosques de palabras que custodia una flauta. Teje sus propios umbrales sabe ir hacia los arqueros hacia los árboles en forma de frutos a los mares como oleajes. La poesía hace surco en el corazón del hombre se alimenta de inclemencias de esperanzas. A veces no comprende su ciudad de ausencia. He llenado mis laderas con la navegación de la vendimia esta estación que ancla en las grietas en la demencia del péndulo en la savia de los ataúdes único puente —hacia la orfandad del espejo—. La poesía me entrega las llaves pero me pone puertas y una hojarasca que siempre me invade. Hoy recuerdo que caen en la jaula de la adversidad como un batir de remos.



## ESTACION PERPETUA



Yo observo estos ordenados instantes que en silencio teje la araña como un barco que navega hasta su penumbra. Yo invoco a mis signos a que naufrague en la uva de su pradera.

Aún soy huésped de esta inmensa nube.

ALMELIO CALDERON FORNARIS



Ya completamente despierto le pareció seguir aquella voz que en sueños lo llamaba desde el mar. Una voz que sugería profundas grutas marinas y llanuras llenas de rocas ásperas constantemente azotadas por el viento. El sueño no le infundió miedo sino deseos de continuar escuchando la voz, y de internarse en sus modulaciones colmadas de hechizos invisibles. Tratando de identificar en los olores rastros de su sueño, se apoyó en los codos y respiró hondo. Le hubiera gustado percibir el vaho sofocante de las cavernas pero sólo sintió el tufo a lonas guardadas por mucho tiempo que desprendía la tienda de campaña. Las respiraciones pausadas anunciaron el sueño profundo de los que reposaban a su lado.

Se preguntó si ellos también habrían oído la voz. Quiso despertarlos para indagar pero no se atrevió. Tal vez se burlarían de él. Mas, como permanecían dormidos, concluyó que no los habían llamado. La brisa que se filtraba al interior de la tienda trajo efluvios de las marismas cercanas. Y Eliseo se vio corriendo a través de un páramo silencioso en un pasado remoto. Esto le resultó tonto y trató de olvidarlo. Pero presintió que mucho antes él contuvo a la vez selvas calurosas y abisales galerías submarinas. Hizo esfuerzos para anular estas ideas; pero, ajenas a su voluntad, volvían. Eliseo optó por no atribuirles gran importancia. Después, curioso, dejó de oponerles resistencia y las ayudó a fortalecerse en su mente. Atrajo bestias gigantescas que se agitaban en el caos negro primigenio; y su imaginación alargó las carreras presentidas, y el páramo extendió su infinidad ante él. Tuvo sed, y en medio de la sed vislumbró selvas donde llovía torrencialmente. En la lejanía ladró un perro.

Eliseo regresó a la realidad de la tienda. Los otros aún dormían. Los ladridos, quitándole el placer de sus ensueños, lo disgustaron. Se exasperó, ansiaba penetrar nuevamente en la fascinación. De aquellos misterios que había descubierto en él. Al rato el perro cesó de ladrar. Con los ojos cerrados trató de evocar lo remoto. Pero, desterrado de su mente por mucho tiempo, se negaba a retornar. Engendradas mientras dormía, las alucinaciones reaparecieron seguramente en otro sueño; y casi convencido de ello Eliseo se tendió en el catre, adoptó la posición más cómoda y pretendió alejar todo pensamiento perturbador. Mas, no pudo distanciar los deseos de retroceder a sus visiones. Sin percatarse de que precisamente estos lo mantenían despierto, culpó a la atmósfera recalentada del interior de la tienda. Pensó que necesitaba salir al aire libre, purificarse con el frío nocturno, dormirse desnudo junto al mar. Su llamado dentro del sueño había generado las imágenes, dejar que las olas le acariciarán los pies podría reavivarlas. Afuera la luna vertía senderos plateados sobre el mar, y el mismo viento que revolvió sus cabellos cimbraba a los matorrales, salpicados de brillos. Miró detenidamente a su alrededor buscando los signos del mundo oculto. Sospechaba que éste podía disimularse en cosas simples; y, con finalidad de encontrarle las esencias reveladoras de lo remoto, traspuso a sus reflexiones cada elemento. Mientras avanzaba hacia el mar, arbustos, reflejos, chillidos nocturnos y peñascos fueron objeto de un inusitado trueque de sus significaciones corrientes: los pequeños montículos de arena que blanqueaban sobre la negrura del terreno desencadenaron multitud de fantasías, ahora eran menhires de un valle arcaico en torno a los cuales danzaba la horda pagana, invocando al espíritu de la piedra como ancestro común. Los arbustos crecieron hasta convertirse en vigorosos árboles, y la selva expandió sus penumbras sobre los monolitos. La turba salvaje transfirió su culto a las aguas que corren. Algunos elegidos consiguieron transformarse en ríos o lagos que albergaron centenares de peces. A Eliseo no le bastó su creación, también quería integrarse a ella.

Convencida de que esta no era inducida por su voluntad sino por la misma fuerza que lo había llamado, determinó que debía hallar un camino para unirse a ella.

Llegó a la orilla del mar. Los movimientos para tenderse boca arriba adquirieron un carácter ritual. Efectuó cada ademán de manera que le permitiesen transportarse al quid existencial de la voz. Hecha una inclinación ante las aguas, colocados los pies de manera que las olas los salpicaran, se acostó nuevamente tratando de palpar con la espalda los granos de arena por separado. Esas piedras pulverizadas tal vez habían constituido el hacha de uno de los hombres selváticos. Y Eliseo los concibió persiguiendo recias bestias prehistóricas, esquivando garras, devorando la pieza mientras otros quedaban desangrados en sombríos parajes. Sombra proyectada por un desconocido roble, o por un saliente rocoso o por la noche. O tal vez serían las tinieblas de una caverna. Al llegar a esta última probabilidad se detuvo. Con revelaciones de insondables cuevas oceánicas encerradas en una extraña voz había sido despertado. Esto, que no era más que el enlace de ensueño e imaginación, parecía el camino más seguro. Sin duda la primera vía develaba el signo equívoco: por ella seguiría avanzando. Ahora tendría que unir a las llanuras rocosas flageladas por el viento con los hombres arcaicos.

Por las mismas rutas de Eliseo, saltando idénticas cárcavas, y perseguidos por el espíritu de las rocas materializado en una manada de lobos, la horda corría desesperada. La sed clavada en las gargantas mató a muchos; pero los lobos, desdeñando la carroña, persistieron en el acoso. En las noches elegidas por la horda para el descanso los canes ascendían hasta los túmulos y en todo el valle resonaban sus aullidos; los hombres, congregados en torno al más anciano, elucubraron sortilegios contra el espíritu de la piedra. Muchos propusieron adorar a la luna; otros, suplicarle protección al sol. No faltó quien insinuase una contienda para exterminar la manada. Los pequeños, desde las oquedades en que los ocultaban sus madres, oteaban la lejanía cubiertas de siluetas argentadas que les encendían la imaginación. Todos querían ser el héroe que acabase para siempre con los hostigadores. A Eliseo le parecía conveniente ser uno de estos niños. Salió de la grieta en que estaba escondido y se acercó al círculo de ancianos. El más viejo habló acerca de los antepasados que lograron añadirse al espíritu de las aguas. Entonces las aguas favorecían a la tribu ahogando en sus entrañas a los enemigos, y la lluvia confundía el olfato de las fieras. Cuando tenían hambre los peces saltaban por montones del río a la tierra. —La única solución es la comunión con la voz de la saguas. Esa voz me ha hablado a mí en sueños. Yo soy el elegido —dijo de pronto el niño en el cual había encarnado Eliseo—. Uno de los carcameles protestó contra la intromisión de aquel chicuelo, pero inmediatamente la imaginación de Eliseo le suprimió la vida, y su cabeza cayó al suelo estallada.

—¡Beban la sangre!— ordenó el niño. Silenciosos, mientras el resto de los viejos se derretían, la horda sorbió la sangre. Eliseo, entretanto imaginaba esto, había caminado mar adentro y ya las aguas llegaban a su pecho. El sueño extendía sus brazos grises sobre él. Las últimas imágenes se repetían sin sentido en sus pensamientos: varias veces el niño se acercó a los viejos interpellándolos con palabras ya repetidas. Parecía como si las acciones pretendieran tener libre albedrío: junto a la cabeza estallada surgió su abuelo descontento con el amargor del café; luego una reflexión: María tiene unos muslos exquisitos. Sacudió la cabeza para quitarse el sueño y retornó a la arena pensando en el bamboleo del agua que lo amodorraba. Se acostó y, mientras pasaban por su mente algunas visiones de páramos desolados, los brazos grises del sueño terminaron de raptarlo. Y soñó que se perdía en los infinitos pasillos subterráneos de un tem-





pio pagano, donde a cada vuelta de esquina solo aparecían galerías sin término. Corría perseguido por cientos de Eliseos idénticos a él.

Muchos días después, al rememorar la pesadilla, no pudo precisar las escenas que siguieron a la persecución. Permanecía clara en sus recuerdos la imagen de una nueva expansión de agua que cubría todo el universo de esa expansión era él. Desde entonces no vio más que el poder del reino de las aguas: grandes torrentes que se precipitaban desde inconmensurables montañas de aguas, ríos que desbordaban cauces líquidos. En lo profundo, donde la gelidez moraba a la vera de los titanes de hielo, se mostraban visiones de hordas recorriendo en el futuro muy lejano grandes parámetros constantemente fustigados por el aguanieves arremolinado. Y muchos Eliseos: partes de su ser que aún no habían logrado integrarse al cuerpo mayor, que ignorantes de la verdad adoraban a un tal espíritu de la piedra. Y todavía más lejano otro Eliseo que dormía en una tienda de campaña, el cual debía concentrar en sí todos los Eliseos.

Al recordar la cara asustada de sus compañeros de tienda al verlo ahogado y hundido en el mar, Eliseo se reía. Se reía mientras su cuerpo se convertía en agua liberando a los pensamientos: navegantes del líquido interminable.

## ▶ ENTRADA AL 19



Por ANTONIO JOSE PONTE

¿Confiar nuestra imagen del diecinueve cubano al extranjero, quien llega a describir esas ciudades, ese siglo, o al habitante de ellas, de él?

De noche entramos a una ciudad desconocida; en sus calles no hay nadie a quien podamos preguntar dirección alguna; caminamos, movidos por la costumbre de otras ciudades semejantes, hacia lo que imaginamos sea su centro: brevemente una plaza con su iglesia, palacio de Gobierno, estatua de algún prócer. Podemos seguir las calles de tiendas, inequívocos caminos hacia el centro.

Llegar al centro nos hace descansar, comienza a entregárenos tal ciudad ajena; desde allí, en cualquier camino radial que intentásemos, la ciudad se nos volverá habitual.

El hallazgo del centro supone la búsqueda de límites, de las fronteras de la ciudad. Es muy del grabado del diecinueve la vista panorámica —Trinidad, Matanzas— desde alguna colina cercana: en primer plano un grupo familiar, gente a caballo y a pie, sombrillas, la batalla graciosa entre naturaleza y artificio, campo y ciudad. Es la misma visión del raro sueño de Juan Francisco Manzano en que ve a Matanzas desde el aire. Es el mismo grupo de personas que aparecen en los poemas "Un día de invierno" y "La pesca nocturna" de José Jacinto Milanés: como los viejos retratos dobles, cerrables bivalvas, en que entrevemos las familiares parejas de bisabuelos, los dos poemas —escritos con un año de diferencia entre ellos— han de estar juntos: el poeta con sus amigos en uno y con sus amigos en otro, a la salida de Matanzas. Los vagos paseos de Milanés por la ciudad lo hacen salir de ella: el valle, el mar de la bahía, los ríos de la ciudad que se pierden. Milanés hace las puertas al campo —Matanzas ciudad sin Puertas— llamándonos: "¡Oh, si pudieras tú, dando la espalda a esta ciudad activa y negociante...!"

Ciudades como Matanzas o Trinidad, rodeadas de vegetaciones magníficas, de valles, obligan a esos detenciones en las afueras. En aquellos sitios los edificadores coloniales no han logrado levantar nada que supere a sus alrededores; la urbanización habanera ha creado otros lujos: el bronce, el cristal, las porcelanas, las vidrieras de múltiples colores de que hablara Julián del Casal (Estos versos anuncian las materias pictóricas de su sobrina Amelia Peláez). Caminando Matanzas o Trinidad, reproducimos los pasos en el laberinto: búsqueda, reconocimiento del centro, batalla y salida a las afueras; La Habana, en cambio, es la guerra perdida en el ombligo del laberinto, ciudad hecha para ser admirada y habitada en su centro.

La visita a Matanzas de Fredrika Bremer, en febrero de 1851, multiplica los paseos de Milanés. Las cartas escritas a su hermana en Suecia se ocupan de los alrededores, del borde de la ciudad, de las puertas al campo. Ella también pasea sola al amanecer por los valles, entra en plantaciones vacías que parecen encantadas, llama al aire —el aura milanesiana —"el aliento de la creación". La Bremer parece tener algunas obsesiones dignas de Milanés: la brisa, la pureza del aire que la hace preguntar varias veces adónde va todo el humo, el polvo menudo sobre las rocas.

Fredrika Bremer atenta al aire y a la luz que le parecen dotados de timbre y de sonido en esta isla, ha estado a punto de adormecerse para siempre aquí: "Deseo solamente permanecer quieta, sentarme a la sombra de las palmeras, arrullada por sus ramas, o, como aquí en casa sentarme en una mecedora y ser acunada por la música y los soplos paradisiacos. ¡Podría quedarme así eternamente, me parece, y no echar nada de menos!". Pero le va ganando su nostalgia por lo propio: imaginando un último deseo para si le tocase morir en Cuba; pide lo que hubiese pedido Casal alejado de su carcajada: "un poquito de nieve para colocármela en la cabeza", lo único que el trópico no podía entregarle. El deseo imposible cierra los paraísos.

**Varadero**  
la playa preferida por el sol

**havanautos**  
havanatur

**HOTEL Itabo**

**HOTEL MARAZUL**



W E E G E E

Por MELVIS OCHOA

Después del cine, Al Capone no fue nunca más el gángster capaz de batear un jonrón en la cabeza de sus enemigos, sino la mirada lastimera de Paul Muni Scarface, que acorralado defiende a su madre y hermana. A través del cine, uno disfrutaba del olor a vinyl de la silla imperial de James Wood en Erase una vez en América o podía ser manchado por la sangre de las aporreadas encías de Jack de Niro la Motta en Toro Salvaje. El cine ha convertido la historia en un ready-made, transfigurándola e imponiendo una nueva memoria colectiva a todo el planeta. La Norteamérica explosiva de los 30 ha reencarnado en un gigantesco club art-decò donde policías de madre irlandesa se enfrentan a gángsters más elegantes que Kid Chocolate. Pero en aquellos años del asesinato de Sacco y Vanzetti, de los edificios federales ocupados por veteranos de guerra, de Roosevelt y el New Deal, Woody Guthrie y Frances Farmer, fotógrafos y escritores policiales obligaron al arte a abrir los ojos ante un país en crisis.

De los fotógrafos, dos grupos asumieron este propósito de modo directo. Uno, apoyado por la Farm Security Administration Unit, agencia gubernamental que movilizó a creadores como Walker Evans, Dorothea Lange, Jack Delano, Arthur Rothstein, Russell Lee y Ben Shan, para recoger documentación gráfica de la miseria de las capas pobres, especialmente granjeros arruinados y peones. Herederos del humanismo radical de Lewis Hine y Jacob Riis, sus fotos —que buscaban tácitamente la acogida del New Deal— trascendieron el mero reflejo sociológico, para constituir una insoslayable imagen de la historia norteamericana.

El otro grupo fue el de los fotorreporteros, "esclavos del presente", que alimentaban las páginas de las revistas ilustradas con imágenes, que por entonces se llamaban "foto-ensayos", tan diversas como los histéricos estrenos de los filmes de Hollywood o el crimen cotidiano. Aunque tenían los bolsillos tan bien abiertos como el lente de la cámara, sacrificando a menudo la calidad a la novedad, crearon una enciclopedia-catálogo del USA de los '30: desde los ritos sociales hasta las maneras de morir. Para estas tareas hacían falta una urgente necesidad de dinero y una capacidad digestiva a prueba de muertos. Arthur Fellig, polaco de origen, apodado "Weegee, the famous", tenía ambas cualidades en tal magnitud que se convirtió, queriéndolo o no, en un "duro" propio de los relatos de Dashell Hammet, Raymond Chandler o Damon Ruyon. Tenía una cualidad más, imprescindible en el New York de todos los tiempos: una mandíbula a prueba de golpes propinados por agentes del orden negados a colaborar con periodistas intrusos. Weegee los conocía muy bien, pues entre 1931 y 1935 había colaborado con ellos fotografiando accidentes y detenidos. Eran policías tan rápidos en patearte en el suelo como para recibir sobornos de algún capo de la Mafia. Por eso en las fotos de Weegee sólo aparecían de espaldas o fuera de foco, modo de evitar la censura y las golpizas.

Cincuenta años antes de Jerome Charyn, Weegee quiso convertirse en el guía turístico de una New York llena de violencia y tentaciones. Con una cámara Graphie de formato ancho y un flash que destacaba brutalmente las figuras fuera de su contexto, hizo protagonistas de sus fotos a prostitutas, asesinos, cadáveres de accidentes, sospechosos detenidos por la policía, escenas de incendios y, por qué no, el humeante ambiente de peligrosos clubes. Pero Weegee, a diferencia de Lange o Evans, es un individualista nato, que no habla por nadie a través de sus fotos, sino de sí mismo, de sus angustias.



Fue, indudablemente, un obseso del "palo periodístico": de día trabajaba en el laboratorio de una agencia de prensa y de noche —en su reino dorado— salía como cazador de imágenes, olfateando los puntos neurálgicos de la jornada. Había alquilado un apartamento frente al Cuartel General de la Policía de New York, y con un radio que él mismo "cacharreó", sintonizaba la frecuencia de los carros de la autoridad para llegar antes que ellos al lugar de los hechos. Puntual frente a la muerte o la noticia, al día siguiente vendía las fotos a los periódicos sin dejos de nostalgia: sabía que la ciudad es una fábrica de acontecimientos y que él, Weegee, siempre llegaría el primero. Nada le pareció intrascendente: tomó desde una pierna fulgurante en un bar hasta la cantante Norma, que parecía salir de la pintura del colombiano Botero. Su omnívora sensibilidad lo salvó de ser un fotorreportero más y lo convirtió en incómodo testigo del antisueño americano. Diane Arbus fue su alumna, así como todos aquellos que desean mirar el mundo con los ojos desnudos.

WEEGEE

Born 1899. Died 1968. In essence the consummate press photographer, for newspapers were his clients, Arthur Fellig, who used 'Weegee the Famous' as a pseudonym, pictured the often dramatic face of New York City with a unique style. Drawn to the excesses of high-life and low-life, he photographed drunkenness, suicide, theatregoers, opera lovers, murder victims, street brawls and human tenderness with the same unabashed directness.



Norma at Sammy's 1943  
Collection of Wilma Wilcox/Side Gallery





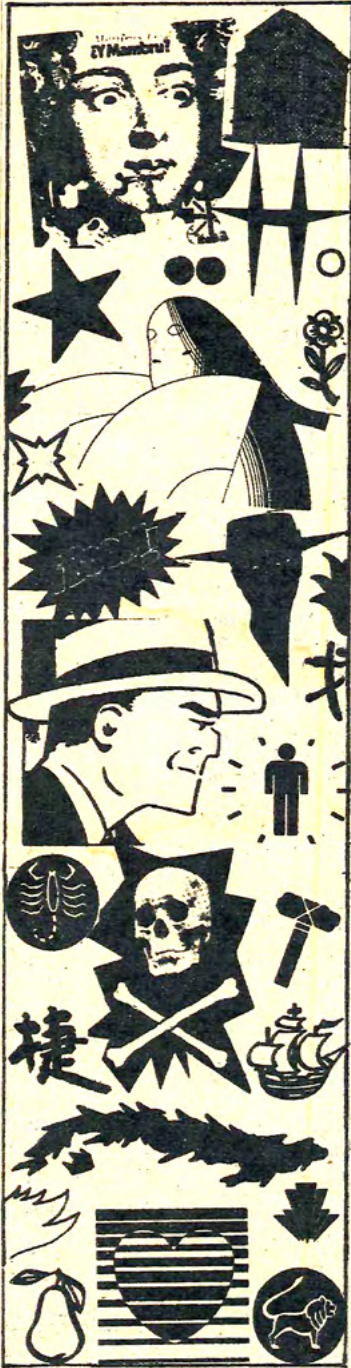
con los ojos desunidos

W E E G E E



# PRE-TEXTOS

Por ABELARDO MENA

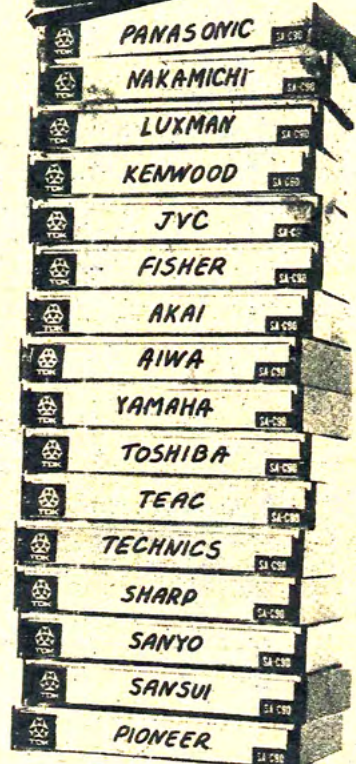


## PATCHWORK:

en inglés significa retazos, o sea, los recortes que componen las sobrecamas de mi vecina Concha. en otro orden, Morelli define a América Latina como mezcla de razas y tiempos, superposición inicial de modos de producción (¿del pensamiento?) que justifican la persistencia mítica. el río de Los pasos... hecho continente. si induzco esto a nivel individual, entonces soy potencialmente un meztizo de tiempos. eso + aportes de Freud y compañía = al montaje del videoclip como estructura personal. soy planos de un organismo multiprismático que arrojan luz según el rayo incidente (contexto socioexistencial). si a cada plano corresponde un modo de producción textual, entonces el fragmento deviene célula del texto, summa, "entrelazarse de reanudaciones y restituciones" (B. Oliva), textos-recortes a soldar por los bordes, flotantes, en ajíaco, in process, cociéndose como yo. la línea, la, es imposible, porque los brazos bucean en todas direcciones y equiparan la Plaza y el sexo (otro modo de producción). y las citas: fornicando seguramente cite secuencias-master de filmes yanquis. texto inasible, cimarrón. pre-texto, idea corta a lo Gramsci, texto que crece subterráneamente durante toda la vida, a veces formando volcanes (al escribirse)...

## ARTE Y SOCIEDAD:

"...pasar de la producción de objetos artísticos ( si el FBC así piensa) al diseño y materialización de hechos culturales interrogativos..." (Glusberg 1984). asumir la cita como estilo y venganza. desde 1927 las vanguardias cubanas citan-refuncionalizan fragmentos de las homólogas europeas. (ellos debieron ir a París, nos basta con DOMUS y ART NEWS). entonces dejaron fuera al DADA, instalaciones y rechiflas surrealistas (a favor de la referatividad). la insularidad (¡OHRRG!) como ética: las piezas del ZIL soviético integradas al DODGE yanki: vampirismo carnavalesco (por despreciado, no por Bajtin), a fin de siglo (¿con angustia?) la historia del arte es una videoteca, banco de imágenes vacilables en función de. en los 70 éramos yuppies pre-maturos, más conservadores que los occidentales como Beuys, Haacke o Proceso Pentágono. ¿encargo de época o de buró? más vale tarde... construir circuitos comunicacionales, alternativos: fotocopias, comics, fotonovelas, carteles, proposiciones, impresos, artecorreo. virarle la cara a la galería y también usarla con producciones específicas (ej. L. Saveedra). revitalizar sin rubor el instrumental de los 60 para nuestros 80. previo aviso a los artistas, usar como provocación sociológica la historia del arte, un año digamos, mediante salones, eventos, mediante ciertos géneros "tradicionales", y recoger y debatir la crítica, opiniones y acogida a estos géneros...





# POEMAS



## VIDEO-CLIP:

uno de los géneros artísticos más importantes de la última década. sus funciones, soportes, gramática y consumo están definidos, y afeudan frente a otros géneros como el cine, el **performance** o la danza. el VC tiene funciones sociales congénitas: promocionales, debe atraer al público, seducirlo mediante el placer que su recepción aporta y proponerle la continuación de ese placer en el disco. en cuanto a fuentes nutricias, goza de envidiable voracidad y capacidad digestiva. hijo postmoderna de la TV por su tónica "inclusiva", su eclecticismo echa mano al surrealismo de Magritte, al op erotismo absurdo dibujos animados melodramas códigos new wave computadoras referencias historicistas suspenso, todo (des) integrado en un collage dadá a a la velocidad trepidante de los cortos de Mack Sennet. Summa multidisciplinaria reclamada por Wagner para sus óperas de tetonas walkyrias, estructura sus recurrencias en encadenamientos visuales cuyo tiempo cabalga sobre el ritmo musical. la unidad imagen-canción no pretende la dramatización literal del texto cantado, sino la amplificación electrónica de la imaginación. en el VC, bajo las fugaces nalgas de Madonna, se transparenta una gramática a utilizar, que con el capitalismo no agota su potencial artístico: sólo lo prostituye.

## PAGINAS INEDITAS:

sería un gran plano general de la isla Manhattan con su made-infrance empujando el falso lumínico all over the world atravesar los negros algodones clavados al cielo dolly in al enrejado colgante de Brooklyn donde repta el VW de Allen Ginsberg acercarte más a los almacenes del puerto perseguir los spaguettis de hierro tendidos en el suelo y los elevados para cajas eléctricas (todo a lo Rumble Fish) detallar sobre el viento de algas sacudiendo un oscuro traje —olor a naftalina— y se cuele por las medias rotas del pálido hombrecito de 40 años encorvado primer plano bajo el cartel COLGATE y el invierno de la faif avenue y entonces que no, reconocer que no puede, no pudo ser, porque este transeúnte que corre se llama José Martí y estaba construyendo patria con las medias rotas sin tiempo para esperar a los hermanos Lumiere.

## PEPITO:

... rescatar procedimientos del arte sociológico para efectuar preguntas e intervenciones al imaginario social, utilizando eventos-trampas, simulados, o directamente sobre lo real. re-construcción de imaginarios no-formulados, apenas ideologemas. investigar y enjuiciar sobre representaciones ideológicas acerca de hechos del presente o pasados. un tema podría ser Pepito, versión post-revolucionaria de la picaresca española, personaje indispensable en estos años. la propuesta sería ¿cómo imagina ud. un monumento a Pepito?. en los '70, cuando la libreta fue una esposa inaguantable, él circulaba por los pasillos de la transmisión oral sin alcanzar (¿lo necesitaba?) corporeidad, y sin salir a la superficie del humor publicado. aprovechar otros personajes o presencias "fantasmas" para hurgar en "los jirones de la conciencia colectiva".



## DEFENSA DEL OLVIDO

Ordenar bibliotecas es ejercer modestamente el arte de la crítica.  
J. L. Borges

Pequeños castores que horadan la memoria del mundo las frutas por las que sabemos del dios árbol. El tiempo los agrupa y aumenta hoy les veo ascender por las paredes las paredes son laderas pús una biblioteca también es la montafia.

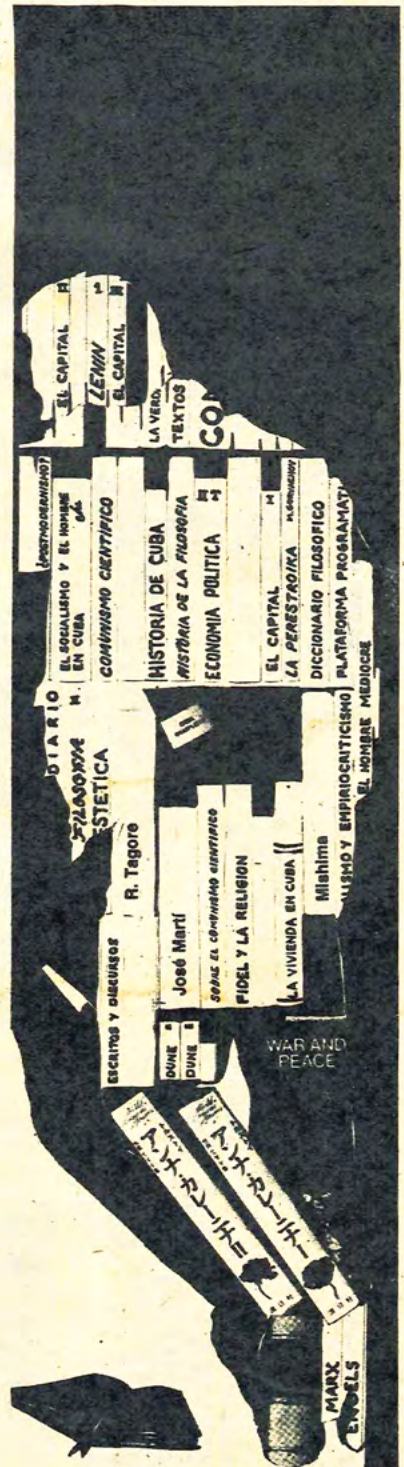
Yo antes cuidaba de esas frutas como hoy cuidaría a la mujer que hace las torres y al amigo de todos los pantanos que gusta llamar "familia" al inmutable y aleph ese galeón que se va que puede irse.

Los que vieron al pez en la terraza ya vieron un oasis en medio de la guerra. En la mujer se agrieta el sol y yo qué puedo urdir el amigo es copado por el musgo y yo qué puedo urdir. Qué puedo urdir porque se ande un poco más. y se esté contra los arrecifes algo menos. Entonces para qué ordenar la biblioteca.

## PREAMBULO A LA HISTORIA DEL PEREGRINO Y LA HIJA DEL COMERCIANTE.

él tuvo que partir para reconocerse en los remeros. Huir de ti como quien huye de la mitad del árbol, de sí mismo. Hoy vuelve con el esqueleto de un perro pesando en la memoria como única medalla. Pero es de nuevo poderoso y débil. Poderoso como un guerrero que ha perdido todas sus batallas. Débil como el niño que ha encontrado su pregunta, la flecha extraviada en un baúl. El sabor de la nieve y el calor de una mano desnuda no le son ajenas. Un pájaro de coral rompió su alma en hebras escarlatas y sin embargo sigue alerta. Vio el cuerno de la abundancia y no cegó. Hoy es dos veces elegido; su cuerpo desenredándose por todo el mar y el mar desenredándose por todo el cuerpo. Ahí su laberinto y ahí su libertad. Eres la tierra. Eres la nube. Eres la multiplicidad de un número imborrable. Eres lo no domado. Eres el rostro y el espejo. Tu voz que no puede cantar canta en su anillo. De nada valen órdenes —colmillos— ni la oscura pared de los enmascarados. Sólo en tu luz se encenderá el aceite El estará árbol completo cuando tus párpados de miel nocturna descorran las heridas, las cortinas que un falso dios dibuja, lo que fermenta y no reposa y es un arco. Caerá esa flor como un conejo, como una isla en la solapa de tu mano.

JUAN CARLOS FLORES









---

EDICIÓN ESPECIAL  
(9) DE **EL CAIMÁN**  
**BARBUDO**, S/F.

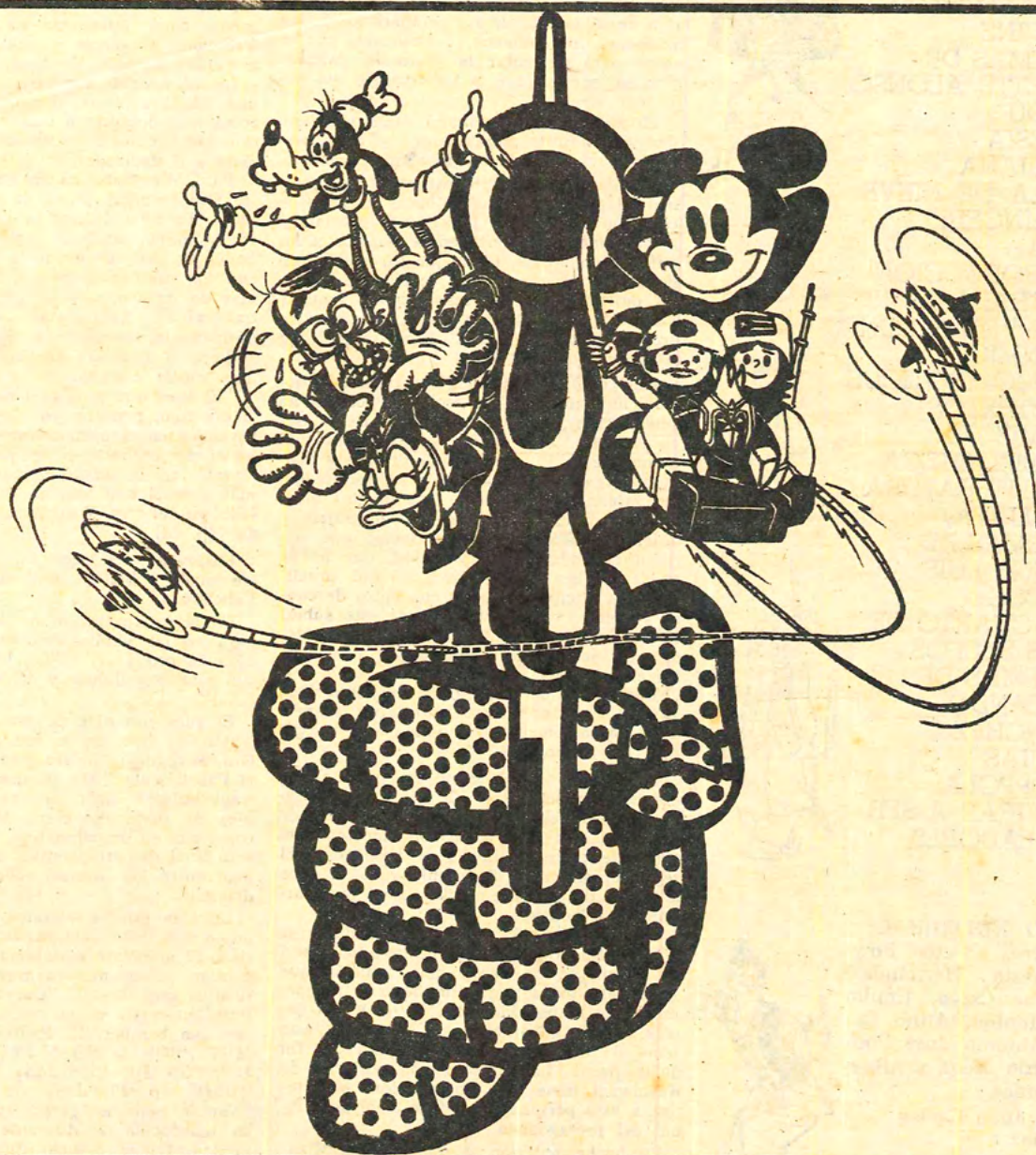
---





ISSN 0864-0513 ● 10 CTS.

A CARGO DE LA ASOCIACION HERMANOS SAIZ



DISEÑO: JUAN CARLOS DIAZ

Edición especial Nro. 9 de El Caimán Barbudo



# SUMARIO

- 2/ TRAS EL HILO DE MISHIMA
- 4/ AL ESTE DEL PARAISO
- 5/ EL MITO 4ta PARED
- 6/ LAMINA DE UN DIA
- 7/ EL TEATRO DE ROBERT WILSON
- 9/ LA EDUCACION SENTIMENTAL
- 10/ POEMAS DE LAURA RUIZ/ EL QUE RIE ULTIMO
- 11/ PUBLICO VS PUBLICO
- 12/ EL RIESGO DE TRANSFORMAR EL CINE
- 13/ POEMAS DE ODETTE ALONSO YODU
- 14/ POESIA ITALIANA
- 20/ BOLA DE NIEVE
- 21/ SALINGER: UNA INTRODUCCION
- 22/ ENTRADA AL 19
- 23/ CONVERSACIONES CONMIGO
- 24/ HOMO EROTICUS
- 25/ PRETEXTOS
- 26/ TAMIZ DE LA BIBLIOTECA
- 27/ LA LITERATURA MALDITA/ POEMAS DE JORGE LUIS ARCOS
- 28/ EL CUARTO DE LOS DESEOS
- 30/ POEMAS DE ROLANDO SANCHEZ MEJIAS
- 31/ COPPOLA: ASPIRAR A SER CREADORES



# TRAS EL HILO

Por ALIUSKA MOLINA

"¡La belleza es una cosa terrible y majestuosamente abrumadora!"

El mundo còntemplativo de las brumas de la madrugada y las nieblas del atardecer como la fuerza sensual que edificó el Pabellón se nos entrega con todo el virtuosismo poético de Yukio Mishima (1925-1970), uno de los escritores más significativos de la escuela japonesa de postguerra, junto a Abe Kobo y Ohe Kenzaburo.

El Pabellón de Oro (1) es una novela moderna, escrita en primera persona. Alcanza dimensiones filosóficas expresadas a través de la coexistencia del odio y el amor que, unidos a la incomunicación, el sentimiento de inferioridad y la autoimagen, conducen al protagonista a buscar, para sí, lo que ha concebido como arquetipo de belleza.

Aunque es una novela rigurosamente autoanalítica, el lector puede hacer su intrusión en el mundo de las comparaciones, las analogías, los símbolos... utilizados por el autor para presentar la evolución psicológica del personaje y la anticipación del acto final.

El análisis de la religión como una unidad de filosofía, sentimientos y culto tradicional es un intento de ejemplificación:

"Una vez más la literatura contemporánea se parece a algunas obras clásicas de tradición modernista, por cuanto proclaman paladinamente su pertenencia respecto a los mitos y metáforas, tanto que los críticos no tienen ocasión de poder jactarse de haberlas descubierto, a lo más pueden inquirir sobre el sesgo de tales confirmaciones y proyectos en sí, y sobre lo que se propone el autor con ellos"(2)

Misoguchi y Kashiwagi pertenecen, por tradición familiar, a la secta religiosa Ch'an (meditación), surgida en China. Esta llega en el siglo VI al Japón. Tomó entonces el nombre Zen. El satori es la disciplina fundamental del budismo Zen y se traduce como intuición instantánea. Los hábitos mentales obedecen a los conceptos de sujeto y objeto, esquemas de orden lógico que parecen evidentes. La meditación, que puede exigir muchos años, libra a los que practican esta disciplina, de los conceptos de causa y efecto, y los prepara para este súbito relámpago. Para esto emplean el Koan, técnica del satori, que busca la paz y elimina las emociones.

Los preceptos básicos del budismo Zen, ayudan a comprender el sentido de la anécdota de meditación. "Nansen mata un gato" (ver anexo).

Su función en el relato responde a dos objetivos importantes. El primero, la diferencia entre el conocimiento —a través de la meditación— y la acción, mediante el contraste entre Kashiwagi y Misoguchi. El segundo, anticipar el desenlace de la obra a través de un sistema de signos que permite otra lectura.

La interpretación del Prior es diferente a la de Kashiwagi: En la primera se observa el intento de buscar una solución que sirva para todos y que implique la recuperación de la paz individual y la de los demás. Significativamente el Prior leyó este tema de meditación el mismo día del fin de la guerra. La interpretación posterior de Kashiwagi tiene otra connotación: caracteriza a este personaje y adelanta el acto final del protagonista.

La noche anterior al día en que Mizoguchi le pregunta a Kashiwagi qué opina sobre el tema de meditación "Nansen mata un gato", los muchachos habían estado jun-

tos en el Pabellón tocando la flauta bajo el claro de luna. Kashiwagi conoce perfectamente el amor de Mizoguchi hacia el Templo. Kashiwagi, personaje cruel, trata de sobrevivir —mediante el daño que puede hacerle a los demás— a su inferioridad. Penetra en los sentimientos de los otros, les demuestra sus limitaciones, les provoca la duda y la vergüenza.

Kashiwagi explica a su amigo: "Este gato —debes admitirlo— no era un gato..." Este comienzo tiene un aire de advertencia en "debes admitirlo". Este es el comienzo de una teoría desarrollada por Kashiwagi que conviene a Mizoguchi, es decir, se adapta a su vida: "Unos ojos de oro... un pelaje lustroso (...) Un bloque de belleza..." (p. 137).

La palabra bloque sugiere algo estático, como una arquitectura: "se deja coger", dice Kashiwagi. Exactamente lo que puede hacer Mizoguchi con el Pabellón: tocarlo, porque está estático. Como una burla oculta, Kashiwagi dice que la Belleza (exactamente como Mizoguchi ha denominado al Pabellón), se ofrece a cualquiera, pero no pertenece a nadie. Es decir, ni a Mizoguchi.

Ingeniosamente compara a la Belleza con una muela enferma, demostrando cómo las cosas que conforman nuestro mundo exterior, pueden llegar en un momento determinado a destruirnos.

Para Mizoguchi, en un inicio, el Pabellón de Oro formaba parte de su mundo exterior: "La idea de que la llama que acabaría conmigo, acabaría también con el Pabellón de Oro, me producía una embriaguez, con los mismos desastres, las mismas llamas de infortunio suspendidas sobre nuestras cabezas, habitábamos universos de las mismas dimensiones" (p. 47).

Pero el Pabellón comenzó a doler como una muela cariada:

"El lazo que unía el Pabellón de Oro se había roto, pensaba yo. Creía que él y yo vivíamos en el mismo Universo: un hermoso sueño acababa de morir. Iba a encontrarnos en la misma situación que antes; más desesperado todavía; la belleza de un lado, yo del otro. Y así hasta el fin del mundo" (p. 64).

Kashiwagi establece un paralelismo entre muela y Belleza, Belleza y gato, gato y Pabellón.

En la interpretación de Kashiwagi se repara en las pupilas del gato: "(...) unos ojos de oro (...)"; "(...) Las pupilas de sus ojos son dulces y tienen brillo astuto (...)".

El gato con ojos de oro significa el Pabellón de Oro. Si en vez del Pabellón de Oro, Mizoguchi hubiera sentido idolatría por el Pabellón de Plata (Ginkakay) (3), Kashiwagi hubiera dicho: un gato hermoso con ojos de plata. El tema de meditación se convierte en anticlimático, al adelantar el acto final del protagonista en el último diálogo entre los jóvenes sobre el significado del gato.

En esta novela, algunos enunciados permiten una doble lectura: la literal y la alusiva. El ambiente anticlimático se logra con algunos enunciados en mayúscula de significativa importancia. "Durante la guerra, el Pabellón corría el peligro de ser incendiado por una bomba: EL PABELLON DE ORO MUY PRONTO NO SERIA MAS QUE UN MONTON DE CENIZAS: ESTO ERA SEGURO" (p. 43). Pero en la anécdota de "Nansen mata un gato", aparece una frase en mayúscula de diferente sentido anticlimático. En el diálogo final, Mizoguchi le pregunta a Kashiwagi: "¿quién tú eres?" Este último le responde: "de momento soy Nansen... Porque este problema es tan mu-

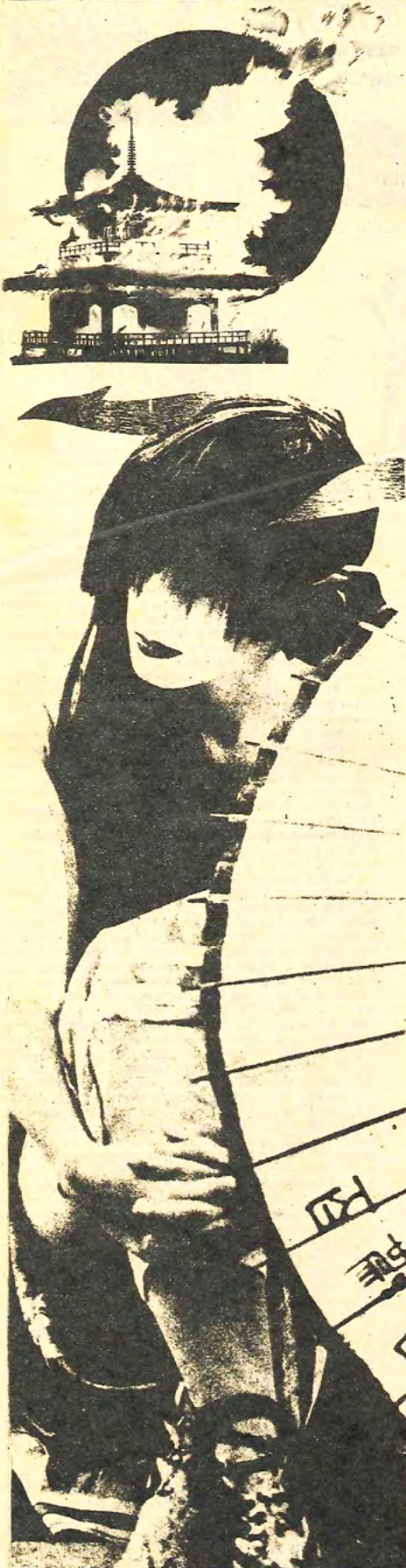
**CONSEJO EDITORIAL:**  
Omar Pérez, Víctor Fowler, Ernesto Hernández, Luis Felipe Calvo, Emilio García Montiel, Atilio Caballero, Antonio José Ponte, Abelardo Mena y Alberto Garrandés.

**DISEÑO:** Juan Carlos García Díaz

**ILUSTRACIONES:**  
Juan Carlos García y Jorge Pantoja



# DE MISHIMA



dable como las PUPILAS DE UN GATO". Si esta frase no tiene el mismo sentido anticlimático que el ejemplo anterior, ¿por qué Mishima la resalta?

Las mayúsculas enfatizan la parábola del gato y el Pabellón. El "de momento soy Nansen..." significa que en cualquier momento, Mizoguchi puede ser Nansen y arfanarle la cabeza al gato; incendiar el Pabellón. Esta interpretación es una advertencia a Mizoguchi: aunque hagas desaparecer la Belleza, sus raíces están ahí.

La interpretación del Prior aparece al inicio de la novela. La de Kashiwagi en el desarrollo. El tema de meditación resurge al final. Kashiwagi dice a Mizoguchi que el mundo se transforma a través del conocimiento. Este último le responde que se transforma a través de la acción. Mizoguchi ya tiene pensado incendiar el Pabellón; Kashiwagi lo ignora, pero afirma:

"¿Pero esta belleza por la que tú sientes ternura, no ves que no aspira sino a dormir bajo la vigilia del conocimiento?"

"...El Padre Nansen era un hombre de acción: no lo dio ni a unos ni a otros, sino que traspasó al animal y asunto liquidado. Llega Choshu y pone las sandalias sobre la cabeza. ¿Qué quiere decir esto? Que él sabe muy bien que la belleza es algo que debe permanecer dormido bajo la protección del conocimiento, pero no hay un conocimiento INDIVIDUAL... de esto o aquello" (p. 204).

Kashiwagi desconoce el posible incendio, pero por la vía de la meditación, por su costumbre de analizar profundamente al mundo que le rodea, adelanta la verdad. El resulta antagonista de la acción (el incendio), por la búsqueda del conocimiento. Mizoguchi llega al acto, arrastrado por la acción violenta. Si Kashiwagi se ha asociado hasta ahora con lo destructivo, aquí advierte contra esto. Actitud opuesta al sentido de otras de sus palabras, al recordar —con su característico tono malvado— los consejos de la famosa admonición de Rin-zainoku: "Si te encuentras con Buda, má-talo; si te encuentras con tus padres, má-talos, si te encuentras con tu antepasado, mata a tu antepasado. ¡Sólo entonces serás libre!"

El acto de Mizoguchi tiene una connotación mayor, no se reduce a incendiar al Pabellón, para sobrevivir a la fuerza de la más pura Belleza o a la comprensión de su separación en distintos Universos. Va más allá, hacia los hombres, fuente de donde brotó la necesidad de su encuentro con algo majestuoso, trascendental. Algo surgido de las manos de generaciones pasadas, pero superior a ellas, incluso a las actuales. Algo que le permitirá acariciar el sueño de llegar algún día a las dimensiones del Pabellón.

Su conducta se rige por el principio de la negación. Siendo la necesidad de hacer algo para reafirmar y enriquecer sus valores individuales; elegido para los grandes actos que anunciarán y advertirán al mundo de su mañana. Pretende realizarse a través de la violencia o el crimen: símbolos de negación única. Burlarse de los hombres ordinarios y la disciplina del mundo; amar su propia virtud, dispuestos a morir por ella.

Esta obra puede ofrecer puntos de contacto entre la psicología del crimen nihilista de Dostoievsky y Mishima, lo cual sugiere la posibilidad de una aproximación más profunda sobre la convergencia de estas ideas en las literaturas europea y japonesa. Similitudes hay entre Crimen y Castigo y El Pabellón de Oro, historias inspiradas en

procesos judiciales verídicos, de protagonistas solitarios, inmersos en la lucha entre el Bien y el Mal, la afirmación y la negación.

## ANEXO

Tema de meditación: "Nansen mata un gato".

Terminada la guerra, el Prior del Templo de Mizoguchi, narra esta anécdota: Un día todos los monjes fueron a segar al campo y encontraron un gatico que hizo su aparición en el Templo. Los monjes del edificio Este y Oeste se disputaban el cuidado del gato. El Padre Nansen cogió el gato por la piel del cuello, apoyó la hoz en su garganta y dijo: "Si alguno de vosotros puede pronunciar la palabra, el gato está salvado, si no, morirá". Nadie respondió y Nansen mató al animal. Por la noche, a la llegada de uno de los primeros discípulos del Prior, Choshu, le fue contada la historia, y a la pregunta de qué opinaba, respondió poniéndose las sandalias sobre la cabeza; se levantó y se fue.

El Padre se deshizo en lamentaciones: ¡Ah, sólo conquie hoy hubieras estado aquí ¡El gatito se habría salvado!"

Después, el Prior del Templo de Mizoguchi explicó que el lugar donde Choshu se había puesto las sandalias, en la cabeza, se tenía por un lugar particularmente delicado. Matando al gato, el Padre Nansen había tronchado las ilusiones del yo, había cortado de raíz todos los pensamientos malignos y las peligrosas quimeras. Por la práctica de la impasibilidad, había segado la cabeza del gato y al mismo tiempo, suprimido toda contradicción, toda oposición entre el Yo y el Otro. Si este acto era llamado la "Cuchilla que mata", el acto de Choshu, por el contrario, recibía el nombre de "Espada que da la vida" puesto que al poner sobre su cabeza una cosa tan man-cillada, había puesto en práctica la santidad budista.

Kashiwagi hizo una interpretación a Mizoguchi, muy diferente a la del Prior. Algunos fragmentos pueden ayudar a comprender (aunque valdría la pena leerla completa):

"...Este gato —debes admitirlo— no era un gato: hermoso, en efecto, no había otro igual como él, ¿no es eso? Unos ojos de oro... un pelaje lustroso... Toda la belleza, toda la delicia del mundo, como bajo un resorte presto a dejarlas saltar a la vez, escondidas en ese pequeño y elástico cuerpo... Un bloque de belleza —Las pupilas de sus ojos son dulces y tienen un brillo astuto; se deja coger exactamente como si lo hubiera hecho adrede..."

"...Porque si la belleza puede ofrecerse a cualquiera, ella no pertenece a nadie".

Después Kashiwagi establece un paralelismo entre la belleza y una Muela cariada, que el dentista nos saca y ya afuera, uno dice: ¿Es esto lo que me hacía tanto daño, lo que no cesaba de recordarme su existencia de un modo tan desagradable, lo que me clavaba raíces tan tenaces?... Si está al principio formaba parte de mi envoltura exterior, ¿cómo, por qué conexión, ligándose a mi yo interno, pudo convertirse para mí en una fuente de dolor? ¿Sobre qué base reposaba? Y esta base, ¿existía en mí? ¿O bien existía en este objeto?... Matar al gato significaba arrancar la muela que causaba dolor, extirpar la belleza de raíz. ¿Quedaba resuelto el problema? Yo no sé. Las raíces de lo bello, a pesar de todo, no han sido cortadas, se mató a la bestia, pero no, tal vez, su belleza. Y es como para



burlarse de esta solución demasiado cómoda que Choshu se pone las sandalias en la cabeza. El sabía, por así decirlo, que no hay otra solución sino soportar el dolor de muelas.

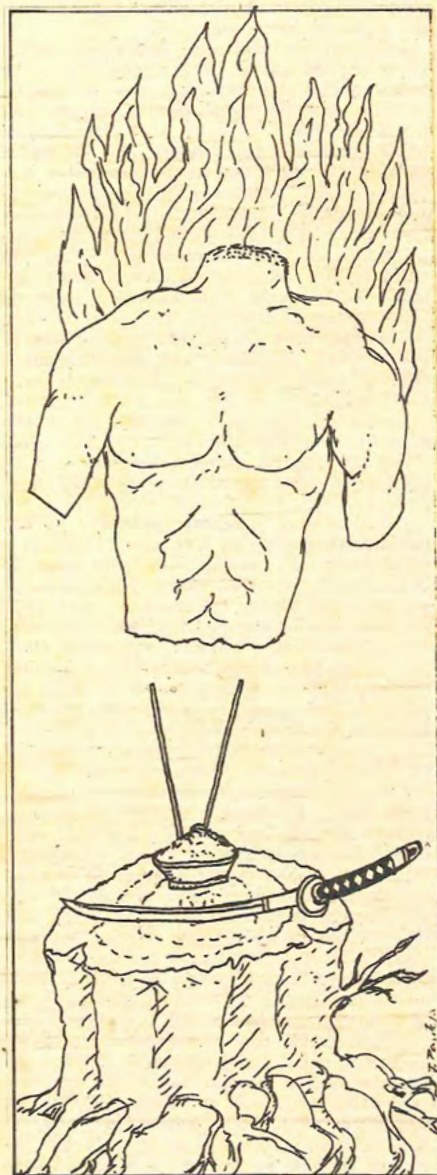
Mizoguchi comprendió que la interpretación de Kashiwagi era "indudablemente original". Sin embargo tuvo la impresión de que ésta le estaba dedicada y que una vez más, penetrándole a fondo, le hacía una burla a su impotencia para resolver sus problemas: "Por vez primera Kashiwagi me dio realmente miedo". Mizoguchi le preguntó:

—Bueno, entonces tú quién eres ¿Nansen o Choshu?

—¿Quién soy yo? De momento soy Nansen... Porque este problema, es tan mutable como las PUPILAS DE UN GATO (p. 138).

#### NOTAS

- (1) Mishima, Yukio: *El Pabellón de Oro*. Editorial Seix Barral. Primera edición española, Madrid 1963, tomada de la original 1956. Todas las citas corresponden a esta edición.
- (2) Poirier, Richard: *El yo en actuación*. Fondo de cultura económica. Madrid 1975.
- (3) *El Pabellón de Plata*, al nordeste de Kyoto, fue construido en 1497 por Shogonar Ashikaga Yoshimasa. Esta nota está al pie de página en *El Pabellón de Oro*.



# al este del paraíso



## Por EMILIO GARCIA MONTIEL

La fama de la cultura japonesa en occidente se inicia con lo que fue entonces su último rasgo de esplendor: el ukiyo-e o pintura del mundo flotante, aparecida en Europa a finales del siglo XIX. Agradecemos al modernismo, no las japoneñas, pero, sí el interés por develar el pasado; el testimonio de los viajeros es, sin duda, más convincente que el effluvio poético. La imagen del Japón fue, en aquellos momentos, el samurai y la geisha; ahora, la filosofía zen. Un mundo estigmatizado por el insostenible apodo de "exquisito". Apodo que revela más eurocentrismo que falta de información; más snobismo que confusión espiritual. De cualquier modo, el Japón se nos ha hecho más cercano. Gracias, también, a la llamada deshumanización de occidente. Por lo demás, el estereotipo resulta abrumador.

Un excelente filme, *La nave de los dioses*, ofrece —entre muchas y variadas "pruebas" del contacto con otras civilizaciones— un idolillo de grandes ojos, similares a granos de café, cuya cabeza se compara con un casco espacial. El idolillo se llama dogu y es uno de los ejemplos más antiguos de la escultura y la cerámica japonesa. Tenía un significado religioso no muy definido y, al parecer, estaba destinado al hogar. La posibilidad de que represente a un viajero del espacio es, como todas las cosas, discutible. Pero sus ojos, al igual que los que aparecen en los dolmen —discos planos de arcilla que muestran rostros humanos—, son semejantes a los de algunas esculturas del África negra, que no pienso, hayan tenido mejor relación con el más allá que con el más acá. Lo abombado de sus piernas, a modo de escafandra, sería otra opinión favorable, pero ¿cómo explicar las manos, inobjetablemente cortas? Si bien los dogus eran antropomorfos, la copia nunca fue exacta. Los hay tan deformes que es evidente el trasfondo simbólico. Una deformidad a veces acentuada —también se usaba la piedra— por lo basto del trabajo. No hay que ser un entendido para suponer que los protojaponeses nunca fueron así. Y que los extraterrestres, tampoco.

Tanto los dogu como los dolmen pertenecen al primer periodo del arte y la historia japonesa, conocido como Jomon, que corresponde a la etapa neolítica. Jomon significa "patrón de sogá o cuerda". El nombre se debe a la apariencia del decorado de las vasijas, modeladas a mano y a partir de cintas de arcilla enrolladas. Las vasijas Jomon tienen forma de antorcha y llama —un cilindro que se abre en altura— y es raro que puedan identificarse con otras conocidas. La llama no se cierra en el centro, sino que queda en derredor para permitir amplitud en la boca; los motivos que la componen, de volumen exuberante y escasa simetría, la ayudan a flamear. El carácter de las vasijas Jomon es francamente escultórico. Lo intrincado de sus relieves apenas permiten referencias figurativas, pero ello no equivoca la profundidad emocional; la belleza de lo grotesco.

He usado más arriba una palabra que puede resultar sospechosa: protojaponeses. No hay error. Al menos, así reconoce la literatura a los grupos étnicos del periodo Jomon. Más tarde, hacia el siglo III a.n.e., un segundo pueblo habitaba el archipiélago japonés. La probabilidad, no la certidumbre, lo señala como tribus nómadas que huían, a través de Corea, de la expansión china bajo las

dinastías Ching y Han. En la fusión con el pueblo Jomon, de la cual surgiría un nuevo tipo racial —los japoneses—, los inmigrantes llevaron, tanto étnica como culturalmente, la mejor parte. Su cultura es conocida por Yayoi. El nombre viene de una localidad cercana a Tokyo —Yayoi-cho— donde fue encontrada, en 1884, la primera muestra de la nueva cerámica. A diferencia de la Jomon, la Yayoi se modela al torno y se coce a bajas temperaturas. La decoración se reduce a líneas muy simples sobre superficies muy pulidas; una belleza determinada por la forma, que abarca casi todas las variantes posibles de copa y jarrón, sin asa. La técnica, sin embargo, proporciona una evidente uniformidad; la sencillez del diseño sostiene el principio de la función para un pueblo ya eminentemente agrícola.

Sobre el siglo III d.n.e., los jefes de varios clanes o uji-zoku —comunidades políticas nacidas de las familias patriarcales— comenzaron a erigir túmulos para su entierro. A tales túmulos: los arqueólogos japoneses le dieron el nombre de kofun. El nombre se extendió al periodo, que también es llamado Cultura o Epoca de las tumbas. Se ha considerado que el espacio total de los túmulos supera al de las pirámides egipcias. El mayor de todos perteneció al emperador Nintoku y mide cerca de 460 metros de largo y 30 de alto. Podían ser redondos o cuadrados, pero lo típico era la forma de "ojo de cerradura". El nombre en japonés es aspo kōen fun y literalmente significa "túmulos sepulcrales rectangulares en la parte delantera y circulares en la parte trasera". Estaban rodeados por un foso, y en su interior se abrían estancias mortuorias de gran amplitud, generalmente en piedra. Con el cadáver se enterraban objetos personales y de poder, y objetos cotidianos. Durante el periodo Kofun, la cerámica Yayoi adquirió nuevas calidades. Una técnica llamada suenoutsuwa, fue introducida desde Silla (en Corea) alrededor del siglo V. El implemento fundamental era un horno de alta temperatura para el cocido y acabado de las piezas. El horno se construía en las laderas de las montañas y fue conocido como noborigama. El toque característico lo proporcionó el uso de colores y un glaseado natural que a veces se obtenía por la caída de ceniza durante el proceso de cocción. Pero la maestría del periodo Kofun estuvo en los haniwas: postes cilíndricos, coronados con diversas figuras, que rodeaban el foso de los túmulos. Los haniwas funcionaban a la vez como protección y como dóbles: músicos, guerreros, campesinos, casas o animales reproducían las costumbres y el ambiente, significaban el poderío del patriarca. Eran construidos a través de un método denominado wazumi, que consistía en superponer tiras circulares de barro hasta obtener la forma deseada. El estilo variaba de acuerdo a la región. En la zona de Kanto (llanura oriental), la minuciosidad del detalle en los objetos, el vestuario, o la expresividad de los rostros, resultan convincentes tanto por técnica como por gracia; algunas, sin ser de gran tamaño, podrían catalogarse como monumentales. Mayor refinamiento poseen, sin embargo, los haniwas de Yamato (llanura central). No tanto por la delicadeza del modelado, sino por la sencillez. Que transparentaba una innegable claridad de espíritu.

El periodo Kofun es el último de la etapa prebudista, que acaba en el 552. He mencionado solamente la cerámica. Igual pudiera hacerse sobre los metales o la arquitectura. Baste decir que a partir del periodo Yayoi comenzó la fundición del bronce; que ya por esa fecha se anunciaban las formas clásicas de la arquitectura.



Por VICTOR VARELA

La cuarta pared propone una dramaturgia no literal, que no significa: construcción arbitraria de sistemas sin relación. Esta, posible sólo por exceso, se explica a través de la participación de tres realidades en oposición no inconexa (escenario, escena, sala) —entiéndase escenario, como comportamiento autónomo de la arquitectura escénica, separado radicalmente de la sala (lugar del público) en busca de una recepción de perspectiva frontal, y a la escena como lo que acontece privilegiando al actor y sus atributos— que incluye sistemas escénicos organizados dentro de estas tres realidades; a modo de "distintas secuencias horizontales que concuerdan entre sí en un sentido vertical" (Entre texto y espectáculo, E. Barba), incomprensibles pero perceptibles. Así, más allá de múltiples interpretaciones, se aspira a tantas lecturas como espectadores asistan, y se reclama un espectador que debe convertirse en coautor de la obra. La no literalidad como exceso de hilos no significa precisamente una ausencia.

Sin embargo, para el espectador no especializado la posible sensación de lo ausente se contraponé a una presencia viva y objetiva que ante sí se manifiesta y se deja percibir como subjetividad. El actor, desunido de su anterior situación social, reafirma su presencia derribando barreras para alcanzar un nuevo estado hasta llegar a la consagración, intermediaria entre una finalidad utópica que rebasa la trascendencia inmediata en tanto que fenómeno transteatral, un teatro que es fin en sí mismo y la immanencia del espectador.

El Rito, asociado a la idea de viaje ambiguo, salvaje, orgiástico y profano del actor, que personifica a un personaje de rechazo y pretexto para un encuentro con el espectador, culmina con el encuentro de sí, no como ser cotidiano sino en calidad de su más alta distinción, la dimensión de santo en la consagración. Opuesto y paralelo, el posible viaje del espectador al escenario, condicionado históricamente por el actor para que ocurra la ruptura de una barrera mítica, a modo de alternativa de elección reafirmará en caso de ruptura una transgresión que le convierte en cómplice y adquiere el status de elegido entre los iniciados. Este elegido, no necesariamente un enfermo, sino víctima de la singular organización de las fuerzas de un aquí y ahora irrepitibles, terminará distinto que al principio y adquirirá un carácter sagrado. El Rito es un doble viaje, no concebible en la definición habitual metodológica para una praxis ritual pura, sino dentro de los marcos de la acción teatral y las relaciones posibles actor-espectador.

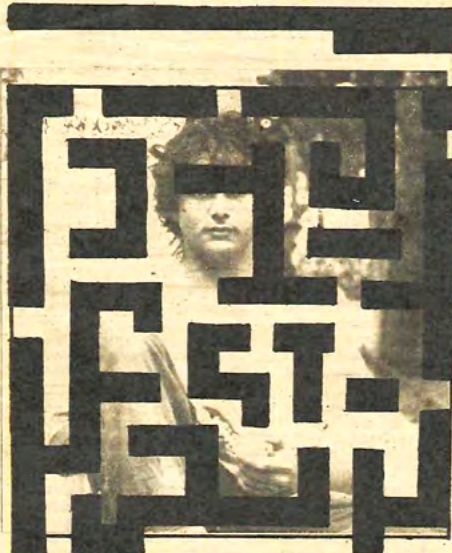
Sin embargo, dicha transgresión no se puede explicar sólo por la manifestación de una energía mágica. El espectador se reconoce como profano dentro de los acontecimientos críticos de lo social. Esto le permite concatenar signos, en su condición de coautor, que se ajustan a la problemática de su contexto y se siente llamado a encontrar dentro del escenario un sitio cósmicamente seguro. Los espectadores se dividen entre los que transgreden y los que no, produciéndose una extraña simbiosis entre lo político y lo cultural.

Entre el Rito Político de la Atenas aristotélica y el Rito Cultural que, por definición de Pasolini, se niega a ser Rito Teatral o Religioso, no obediendo a las reglas de una tautología surgida de un espíritu religioso arqueológico, decadente, culturalmente difuso, porque el nuevo medioevo tecnológico parece excluirlo, en tanto que diferente desde el punto de vista antropológico de todos los medioevos precedentes, se debate la puesta. El Rito Po-

lítico no se produce por oposición de lo Cultural, y el final que la trascendencia del actor asume como principio se contraponé a la immanencia de lo que no quiere transgredir y lo interpreta como fin por necesidad, refugiado en su condicionamiento histórico que mitifica.

# el mito

El Teatro Sagrado sólo será nostalgia por lo dionisiaco y nunca más nuestro remoto origen se repetirá, ni siquiera en nuestra acepción de Rito Político que involucra sólo a los que participan de lo teatral y excluye a la sociedad. El mito como rito en acción (cuarta pared física) o puesta en escena del mito intenta unir a lo visible con lo invisible, en busca de un antepasado del actor y del espectador. Dicha fisicalidad permite historizar a lo largo de su evolución, que hace notable una trayectoria que va desde el teatro de identificación al de participación. La cuarta pared física es ob-



jeto, lo que de hecho constituye una superación dialéctica de su objetivo o más claramente un nuevo tratamiento de la cuarta pared sin precedentes.

## ESCENARIO

Lo que he llamado escenografía autónoma se concibe como naturaleza en sí y no como mimesis de lo natural o nombrado como lo hipernaturalista escenográfico con vida. Esta, como cuerpo vivo y sensible, reacciona a las acciones y comportamiento del actor; a veces en una perfecta relación causa y efecto, otras en una relación confusa y donde su sensibilidad sin conexión con una finalidad específica y en caso extremo oponiéndose al actor en un comportamiento

cenario asume su condición de ser contradictorio y adquiere la categoría de actor. Se actúa a sí en un proceso de descomposición y recomposición de su comportamiento y desmascara su apariencia primera a modo de desaforo artaudiano. Su desnudez final es una ruptura paulatina de la ilu-



sión. Una lección de anatomía de los dispositivos escénicos en su proceso de construcción hasta el mismo pulmón del escenario. Este proceso no sólo muestra sus engranajes invisibles; sino marcas de otras representaciones, o elementos arbitrarios, incluyendo alguna luz que se dispara sin sentido, que pertenecen a su cara oculta. Después de haber cedido a la ruptura de su oposición más fuerte (cuarta pared física), espera junto al actor por la voluntad del principio dando un tiempo prudencial que lentamente se apaga en una imposibilidad evidente. El escenario, en su doble condición de lugar y padre (en el caso específico de La cuarta pared), deja que el personaje-rechazo se imponga como realidad, porque no le queda más remedio que aceptar que existe un personaje que se escribe en la escena y se impone como un parto. Un personaje que incluso muriendo en el actor no muere de condición trágica infinita. Morir en el actor no significa muerte, sino estado de evolución. La escenografía autónoma no es más que una ilusión extrema muy propicia para el escenario frontal. Sólo a través de ella puede hacerse visible una relación tan compleja como la antes expuesta.

## ESCENA

El actor y sus atributos (los objetos y la subjetividad que le permite encarnar lo imposible), personificando un personaje de rechazo que exige su lugar, en medio de una circunstancia también de rechazo y cercano a la putrefacción de la basura, ha olvidado su papel, su idioma y su nombre. Imposibilitado de decir o significar lo que su texto curso de la situación ficticia en que se enlaga pretendía, no depende en su disidencia, sino de la no situación que se erige como discurso en la escena. El maquilaje y el vestuario blanco del actor, a modo de página no escrita, se van descomponiendo de acuerdo a las peripecias de la acción, pero sobre todo de acuerdo al grado de autoconciencia de lo putrefacto en el héroe trágico. El personaje rechazo se asume como realidad objetiva que lucha contra sí, contra los otros (primero en el orden familiar, después en lo social), contra la gravedad, la finitud ilusoria, la dimensión, la imposibilidad de articular, el olvido de su situación ficticia o su deconstrucción. Semejante a la lección anatómico-funcional de los dispositivos escénicos, abandona todo y se queda con su cuerpo desnudo, la más alta dimensión de la palabra hombre.

# 4ta pared

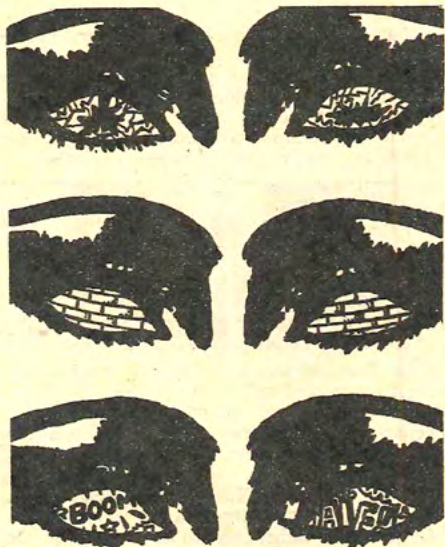


autónomo que lo extraña, o se reconcilia con éste figurándole un deseo imposible. Un ejemplo claro de oposición se hace notable cuando, al inicio, el escenario se niega a la luz, negándole el lugar de todo personaje al personaje de rechazo, otro de reconciliación con lo imposible cuando le permite ganar el calor de sus candelas. El es-

## SALA

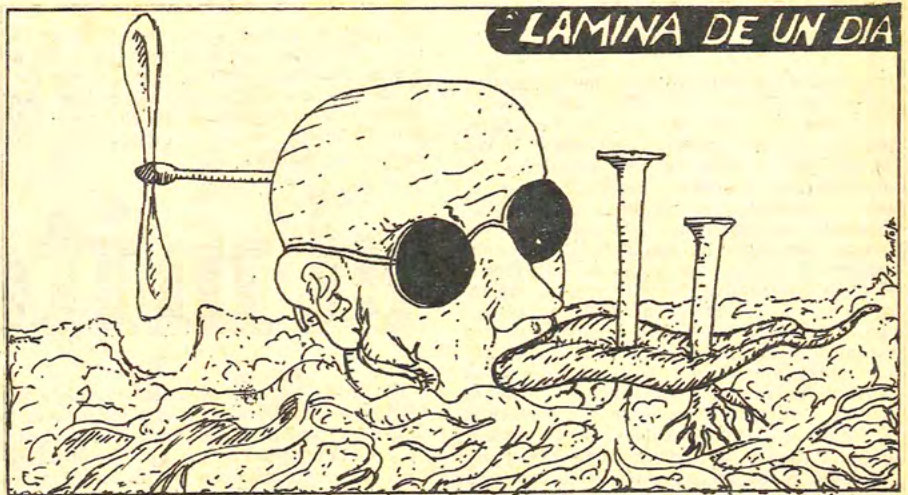
Lugar del espectador que reconoce a la cuarta pared física, tanto como límite que deslinda, como ojo de la cerradura o como espejo maldito donde su imagen le busca, le llama o le reclama. Dicha fisicalidad, por autonomía del escenario, se manifiesta co-





mo eje cartesiano donde figura el número cuatro (4), sobre el que se traza una abscisa que representa a la barrera mítica. La incompatibilidad entre el estilo del actor y la arquitectura acajonada del teatro a la italiana, así como la cuarta pared como objeto, convierten a la cuarta pared misma en elemento que distancia. El momento de mayor distancia se localiza en el punto en que su ruptura no afecta sus hilos. Esta distancia, muy lejos de ser absoluta, es desplazada por verdaderos impulsos de identificación, a veces casi hipnóticos. El esconder la imagen concatenada del actor y no entregarla como reseña antes de la representación, favorece a ambas partes. Si bien la ausencia de hilo conductor distancia, la experiencia de una experiencia puede identificar en grado sumo. Comienza a participar algo muy importante para esta definición identificación-distancia: la cualidad del espectador para la recepción. A la sala le concierne también el sonido como elemento de enlace que, en sus escasas apariciones, dilata la oposición escena-sala o la fuerza. El tratamiento de su iluminación es cotidiana, a fin de distinguirla del lugar de la realidad a la cual esa cotidianidad deba aspirar, según Artaud.

El mito cuarta pared como Rito en acción, supone su sentido evidente. Sin embargo, el Rito verdadero nunca se produce. Nuestra finalidad de que los espectadores elijan el escenario como sitio seguramente cósmico es una utopía. Cada noche, en nuestro sentido más profundo y concreto, ocurre lo contrario. Esta es nuestra más sublime ironía.



### POR ROGELIO SAUNDERS

Alguien me dijo: "Escribelo", como quien levanta una mano para cerrar una puerta. Pero yo lo escribí; yo me lo tomé en serio. Para ese alguien, entonces.

"Con esto sucede como con el agua. Hay que lanzarse rápidamente a ella y el elemento queda dominado".

GOETHE

(Conversaciones con Eckerman)

Es curioso: siempre recuerdo las aspas de un ventilador, aunque eso debía suceder en otra parte, en una sala de cine, hace tanto tiempo. El hombre había salido del auto y había cerrado cuidadosamente la portezuela y me había dedicado una rápida mirada aprensiva. La precaución era inútil, porque yo parecía formar parte del entorno, y además la muchacha en la parada de enfrente no cesaba de contorsionarse. Llevaba una combinación amarilla y saltaba entre otros dos muchachos con pantalones recortados a la altura de los tobillos y tenis. Yo permanecía tan inmóvil que sólo se hubiera dicho que estaba vivo por el humo del cigarrillo que sujetaba negligentemente entre los dedos de la mano izquierda, como ciertas estatuas colocadas a la entrada de un restaurante para atraer a los clientes, y ciertos maniqués de cera con el rostro maquillado: todo en blanco y negro, con algunos toques de color, el humo saliendo desvaidamente de la incandescencia, una mano pequeña donde se posa una mosca y la muchacha contorsionándose enfrente, la muchacha que no era ninguna belleza y los dos muchachos llevando el ritmo con los talones. Un matrimonio vino a apoyarse en el auto en el momento en que una falsa alarma hacía cruzar a algunos apresuradamente la calle, pero yo seguía allí marcando la diferencia, y el matrimonio lo pensó mejor y se acomodó completamente a la dureza metálica del auto como a una cama comprensiblemente vieja. Conversaron un poco en voz baja y apremiante, y luego se acariciaron las manos reblandecidas por el sudor. Eran gordos y sejanos como una pareja de Memphis que hubiera llegado hasta allí por los caminos ardientes de la baja California. El muchacho que estaba detrás de mí, una provocativa combinación de adolescentes rebeldes y muchacha solitaria, dio unos golpes de impaciencia con la fina mano donde sobresalía una alianza de cobre y el leve oscurecimiento de una alguna tarde de sol, lo que casi me hizo volver la cabeza para mostrarme indefinidamente preocupado, mientras él volvía a golpearse la muñeca y comenzaba a silbar melodiosamente y la muchacha contorsionista se quedaba descalza de golpe entre sus perlejos compañeros. Fue entonces cuando los objetos empezaron a alargarse.

Digo objetos, y me parece que esta antigua palabra no alcanza ya a designar lo que realmente estaba sucediendo. Recuerdo como un dato igneo la presencia del sol, un sol cada vez más alto y más ardiente, y los pequeños grupos que se movían hacia los lados y que terminaron precipitadamente los unos hacia los otros en el delirio común de un paraíso lejano con palmeras y tiendas de campaña, y en ese torbellino instantáneo desaparecimos todos, empujados hacia delante mientras tratábamos de aferrarnos desesperadamente a algún asiento, el muchacho impaciente detrás, la muchacha contorsionista sobre las piernas del muchacho.

Oh, yo hubiera podido renunciar a esa voz, a esa agudeza brillante, a ese contorno nítido, a esa perfección absoluta. Pero nada era ya nada, yo mismo me había sentido crecer, y el hecho de ser

arrancado no era más incomprensible que mi propia aceptación de los signos dibujados por el humo, de tantas otras cosas que no podrían explicarse sino aceptando los signos dibujados por el humo. Toda confusión yace en un fondo aceptable; sólo no hay que protestar demasiado, y más bien sería contradictorio esperar que el crecimiento trascurriera en otro fondo, más ajeno para él, casi diría más inhumano; esa palabra tiene hoy una resonancia decisiva.

Luego es ya tarde para renunciar a ese pelo, a esa frase, a esa ventana, a ese olor. Se está allí creciendo, se está por así decirlo renunciando, entre esas piernas ofrecidas, entre ese sonido de agua (piernas ofrecidas de nadie, ningún sonido de agua), y un parasol viaja sobre un cangrejo y se hunde finalmente en una lejanía. Y uno continúa creciendo, junto a la muchacha contorsionista y el muchacho impaciente, que no notan nuestra presencia como la muñeca y Pinocho no notaron la presencia del gigante.

Ah, qué hermoso día de sol y qué irradiación en la arena. Yo no era por supuesto yo, mis átomos libres viajaban en la luz y en el aire, el movimiento era secreto pero desde arriba hasta abajo la vibración era una espiral irisada y el arte más exigente se hubiera sentido satisfecho con esos colores; lenta presencia de la sal, insuperable misterio de las manos, sombra avanzando sobre un cuerpo, silencio que precede a las substancias.

Allí me divertí más de lo conveniente, pero también gané el conocimiento del azul, el apreciado interés por las cuerdas suavemente pulsadas, y vi contorsionarse a la muchacha ante algo más que un silbido melodioso, y vi soñar al muchacho con una mano vencida por la pureza, y yo mismo salté de júbilo en el agua, aunque después abriría y cerraba la boca solo, lejos, húmedo y creciente, e iba cortando una ola como un pez abisal lanzado a la superficie, inmenso como la soledad, eterno como la mañana pálida.

Un guardia que hacía su ronda en esa calle de la paz me recordó mi pacto con el olvido. Olvidé las huellas en la arena y el cangrejo provisto de un parasol y las curiosas naves tricolores que no se apartaban de la orilla. Olvidé mi nombre y mi origen y el lastre y la altura soñada y el hidrógeno quemándose abajo y los pañuelos que apenas se agitaban en la tierra. Seguí olvidando en el único mar no previsto y no poblado, y fui apartando ciego los obstáculos de ese mundo desconocido, moviendo la cabeza descarnada entre otros peces que se la disputaban como niños, y fui ya mi propia inexplorada cantidad, mi solitario entrecuchar de dientes, la metálica inclinación que arrastraba consigo el paisaje y se sentaba sola sobre los despreocupados veraneantes que miraban al sol con un caleidoscopio.

Los enterré allí mismo en la playa (a la muchacha contorsionista y al muchacho impaciente), a la vista de todos esos pobres diablos que debieron pensar que yo estaba jugando a alguna curiosa novedad que precisaba del enterramiento de los cuerpos, cuerpos que ya no volverían a aparecer y que ahora deben estar graciosamente viajando, la muchacha contorsionista y el muchacho impaciente, con qué entusiasta solidaridad, con qué divina música de las aguas.

Y luego me puse a viajar decididamente en contra de las agujas del reloj, hasta llegar al promontorio que también se llama roca de los endemoniados. Allí está la larga mesa y la lámpara con los insectos y el servicio comido con desgana, como quien alarga la boca hacia un imposible fruto que cuelga mucho más arriba. Bueno, ya lo sabía antes, todo termina siempre con las aspas de un ventilador. Se lanza uno rápidamente y luego se escucha una trepidación y el girar se hace más lento, y unos golpes diferentes suenan en la pared trasera, como peces escapados de un acuario. Y luego todo vuelve a empezar desde el principio.



Surrealista a través del silencio, terapeuta, paloma y samurai, visionario, hermeneuta conjurado con la imagen visual u onírica... Varias y disímiles son las denominaciones —siempre intangibles— que, a manera de acercamiento, sugiere la poética teatral de Robert Wilson, estética que hoy en día constituye un discurso auténtico y profundamente renovador en el panorama de las artes escénicas. Apelando a la lucidez del intelecto humano, convencido de la necesidad cada vez más imperiosa de hacer de la experiencia artística un intercambio alucinado, su esfuerzo no está dirigido, como tradicionalmente se observa, a obtener la "expresión" siempre más intensa de un material predeterminado, sino a colocar, de manera "dulce y potente" —al decir de Richard Foreman— varias accio-

nes y objetos en escena, encontrados e inventados, de modo que su colocación y su entrelazamiento "manifiesten" en cada instante el mayor número de implicaciones y de relaciones a más niveles entre objetos, efectos... y espectadores-coparticipes. Nacido en Texas en 1943, Bob Wilson comenzó a desarrollar su teoría escénica en pequeños espectáculos no convencionales en el bajo Manhattan, dentro de la efervescencia de la vanguardia neoyorquina de los años 60. Posteriormente alterna su trabajo en este país con frecuentes giras a Europa, periplos que se alargan cada vez más motivados no tanto por una fama en ascenso que se reverte en peticiones de colaboración y dirección con las más prestigiosas compañías y teatros del viejo continente —donde ha producido la parte más impor-

tante y reciente de su obra—, como por un abierto rechazo al mundo teatral de su país, al que califica de inoperante, abúlico y suburbano. "Si quiero ver teatro americano de vanguardia me voy a Europa...", ha dicho en una reciente entrevista. Por lo general, Wilson trabaja rodeado de un centenar de colaboradores entre técnicos, asistentes, productores, empresarios, actores y amigos, aunque sin prescindir nunca de los servicios de David Byrne (ex Talking Heads) como creador de las letras de las canciones, Adelle Luts, actriz y asistente, Suzushi Hanayagi, bailarina y coreógrafa, Jan Matsumo, escenógrafo y Julie Archer como diseñadora de decorados e iluminación. Los vasos comunicantes de Bob Wilson, en fin, han llegado hasta Louis Aragón, quien concluyendo su Carta Abierta a An-

dré Bretón ("Les Lettres Françaises", París, 2 de junio de 1971) le decía al buen amigo: "...pero es el sueño de aquello que nosotros fuimos, es el futuro que nosotros predicábamos". Y concluye: "Jamás como en este caso, desde un agujero negro de la sala, había sentido, como frente al espectáculo de Robert Wilson, que si alguna vez el mundo por fin ha de cambiar para dejar de ser este infierno que se ve al extremo de casi cuatro horas sobre la escena, si alguna vez el mundo cambia y los hombres llegan a ser como aquél bailarín del que hablaba, libres, libres, libres... será a través de la libertad. La libertad, la espléndida libertad del alma y del cuerpo".

ATILIO CABALLERO ●

# el teatro de robert wilson

(O descubri D E L presentacio a tilio caballero

KOKOK SPUPS SPUPS OK OK OK KOKOK

HERE THERE THERE THERE

HERE THERE THERE THERE

HERE IS THERE THE

HERE THERE THERE THE

HERE THERE THERE THE

EL miento

tempo por franco quadri



POR FRANCO QUADRI

La aparición de Robert Wilson en la escena mundial fue generalmente interpretada desde una óptica única y limitada, la de la imagen. Wilson aparecía como el representante de un teatro cuyo lema pudiera formularse: "todo para mirar". Era el comienzo de los años 70 y en la escena mandaba el gesto. El espectador se encontraba atrapado en una tendencia en la que el cuerpo, en su integridad expresiva se constituía en centro. La insistencia de Wilson partía, en cambio, de la plasticidad visual, de la referencia a los grandes delirios de la pintura surrealista, a la implantación de un relato dramático simplemente a través de las visibilidades de un telón de teatro, como el desarrollo de un *tableau vivant* inmóvil y al mismo tiempo en continua e imparable evolución.

Aún se recuerda la primera y la última hora de la *Overture* de París (que duraba 24 horas), tan escasas de acciones propiamente teatrales, guiadas como estaban por las emociones del descubrimiento de la escena, con su disposición en cintas horizontales, un lago geométrico en el centro y a la izquierda el bosque

dorado y otoñal de abedules suspendidos en el aire, todo ello desvelado por el juego cognoscitivo y penetrante de las luces. Se asistía al gradual enclaustramiento de la escena misma a través de la transparencia de algunos velos maniobrados con una lentitud inimaginable. Entonces, el esqueleto diseñado de un dinosaurio rampante deja filtrar detrás de sí el cráter ardiente de un volcán que se eleva junto al telón de fondo sobre el cual está pintado, mientras el perfil del rostro de un ciervo avanza lentísimo a media altura... Y mientras tanto, delante, a lo largo del primer telón, se realiza una procesión interminable de ancianos que necesitan una hora entera para atravesar el escenario. La procesión parece congelada en la inmovilidad de un cuadro, porque sus desplazamientos son imperceptibles, demostración palmaria de una fragmentación infinitesimal del espacio, donde, como ocurre en la paradoja de Zenón de Elea, la distancia entre dos puntos parece inabarcable.

Pero el espacio ya no está dividido en puntos, sino en instantes, y la longitud de la escena sólo es mensurable en el espacio de la hora. La imagen, aunque reencontrada, no es

perceptible más que a la luz de la cuarta dimensión. Y el tiempo, para comprenderlo y asumirlo en su nueva acepción, se propone al espectador como clave para "entrar" en el teatro de Wilson, a través de un esfuerzo de adhesión física, superada la pasividad de la contemplación de una imagen que se podría vivir de modo autoritario en cuanto planteada más allá de la fascinación esteticizante de sus frescos compuestos. Por eso se habla de "restauración" para aludir al retorno de la acción al escenario, después de la función igualitaria de los años sesenta. La enorme duración de los espectáculos (doce horas, siete horas, siete días y siete noches...) asume, gracias al prolongamiento extenuante del gesto la función de penetrar en otro ritmo, diferente del de la vida. Un ritmo que puede ser conquistado mediante la resistencia, compartiendo durante unas fiestas no naturales y constrictivas el enrarecimiento ralentizado de los tiempos de los actores, e incluso, cuando la experiencia se prolonga, en ocasiones hasta las 24 horas, su inédito módulo sensorial. Eran ya las horas del alba en *Overture* cuando el sueño creaba una sintonía imperceptible entre la escena y la platea.

EL ACTOR-PACIENTE

O sea, el tiempo adquiriría una entidad determinante en un discurso musical. Y una organización musical determina la estructura de *The Deafman Gance* (La mirada del sordo) —el trabajo que en el 71 reveló a Wilson en Europa y en consecuencia impulsó el mito— incluso aunque se trate de un espectáculo preferentemente mudo, ya que mudo es el universo del protagonista, a quien toda la puesta en escena está "terapéuticamente" destinada. Porque después de subrayar el tipo de relación subliminal instaurado con los espectadores, debp añadir que a menudo estos sólo son sus destinatarios en segunda instancia, ya que es el actor-paciente a quien se dirige prioritariamente la construcción dramática montada por el director-autor, dotado de una larga experiencia reductiva. Y el sordo de la *Mirada*, Raymond Andrews, es verdaderamente sordo-mudo, como Cindy Lubar entrará verdaderamente en una crisis nerviosa en *Overture* y Chris Knowles no disimulará su estado de minusválido en *Einstein* o en otras muchas producciones; pero Wilson (que tiene detrás de sí una adolescencia cerrada a la comunicación) no se em-



pedará en enseñarles el camino de una normalidad imposible y poco convincente, sino que aceptará plenamente su naturaleza pidiéndoles una contribución como coautores.

La participación de Raymond llega a ser, por tanto, en *The Deafman Gance*, el elemento difícil de calcular en una partitura visual de ritmo férreo, que alterna o contrapone aceleraciones, paradas y extenuantes ralentis, mientras separa tiempos llenos de tiempos muertos. Pero este espectáculo está ya pensado como una ópera, una ópera del silencio (una ópera sorda, según la definición de Aragón), aunque sólo unos escasos y remotos motivos emerjan episódicamente muy al fondo y el tejido vocal sea casi inexistente; aunque estemos lejos del ininterrumpido fluir de la música en directo que se hará inteligible por el acompañamiento del canto o de densos recitativos, *A Letter for Queen Victoria*, *Einstein on the Beach*, *Death Destruction and Detroit*.

Antes de la explosión operística propiamente dicha, en la que colaboraron Alan Lloyd y Philip Glass, el sonido sale a flote y se formula sobre varios niveles en aquel verdadero preludio que es *Overture*: un nivel hablado en vivo, con o sin el apoyo del micrófono, pero en forma de diálogo, un contrapunto grabado de conversaciones privadas, transmisiones radiofónicas o ruidos naturales y, finalmente, una tercera cinta musical que vuelve a menudo al mismo tema y que se convierte en clima. Idénticos ingredientes, aunque tal vez con una menor complejidad en su combinación y con una tendencia más insistente hacia el juego verbal de estilo neo-dadaísta o calado directamente de Gertrude Stein, volverán puntualmente en las otras muchas producciones de Wilson, y señalan en su trabajo otras tantas fases de estudio y del *Work-in-progress*.

El mismo tipo de superposición simultánea había determinado ya los diversos niveles de las primeras especiales creaciones que aparecerían especialmente subdivididas entre sí —tanto en *The Deafman Gance* como en *The Life and Times of Joseph Stalin*— en un número de estratos o cintas horizontales, fijado habitualmente en el mágico número de siete. En cada estrato se desarrolla, siempre en sentido horizontal, una acción completamente independiente, pero a menudo lentísima, tanto en el referente a los tiempos como a los ritmos. La escena puede ser subrayada respecto a las otras por una simple variación de las luces. Ninguno de estos estratos forma parte de un todo, ni busca su correlación o correspondencia con los espacios paralelos; por otra parte la totalidad del cuadro visual no reconstruye los siete estadios en una síntesis unitaria, sino que es la suma accidental de una serie de elementos autosuficientes en los cuales se abre al espectador una posibilidad plural de opciones, de combinaciones o de interpretaciones de las diferentes imágenes, que en su ensamblaje pueden recordar configuraciones surrealistas y en el examen analítico evocar de nuevo la técnica de descomposición de Proust. Se intenta reproducir la multiplicidad del pensamiento, con su velocidad de asociación y disociación, de acumulación y de fragmentación esquizoide, de modo que cada uno de los espectadores, visto como sujeto-pensante, sea puesto en condición de espaciar las siete posibilidades ofrecidas, incluso de multiplicarlas o de reducirías instantes por instantes.

#### LA OBSESION POR EL NUMERO

Incluso cuando Wilson, a partir de *A Letter for Queen Victoria*, comienza a dejar en un segundo plano la organización por esquemas de sus primeros y más fascinantes trabajos, este procedimiento mental sigue determinando cada una de sus creaciones. La construcción de sus espectáculos, aunque el espacio escénico reconquiste su unidad, no se pliega sin embargo a un orden lógico, para obedecer más bien a principios de asociación-disociación, persiguiendo la

#### PRIMER ACTO

##### I.A.

##### "Knee Play" 1:

- Hombre en un árbol
- León debajo del árbol
- Silencio
- El hombre colgado del árbol
- Goethe en una mesa
- Buitres volando

Inmenso mapa de un continente  
- Dos personas hacen un plano  
- Berlín: Puerta de Brandenburgo en miniatura en primer plano del escenario  
- Las escaleras empiezan a cantar  
- Señales luminosas en la pared

- Alocución radiofónica. Enrique V (cinta)
- Soldado de plomo, muñeca mecánica, chico con tambor
- El continente se divide en dos
- Música tipo Thalís



- Soldados desfilando con uniforme de color rojo
- Federico el Grande
- El continente se divide en pedazos



##### I.B.

##### "Knee Play" 2:

- Dos hombres han cortado el árbol
- El árbol cae lentamente
- Los hombres se llevan el árbol, regresan con un tronco
- Ayudados por un tercero, amarran el tronco a una cabaña



- Invierno: nieve
- Soldado de la guerra civil, silbando, comienza a cruzar de derecha a izquierda
- Vieja dama sale de una casa y cuida del jardín
- Mata-Hari patina por el canal, pasan otros patinadores

utopía de una libertad conceptual que, a pesar de su formación de arquitecto, rechaza cualquier tipo de racionalismo sino que avanza por medio de conglomerados visuales, sometidos a las normas de una civilización como la americana, basada fundamentalmente sobre la imagen.

*Einstein on the Beach*, por ejemplo nace bajo la impresión producida por una vieja foto del científico en una playa. El criterio de composición que preside el trabajo no es el narrativo, ni siquiera resulta lógico, sino que obedece a simples asociaciones figurativas. Escogidas tres imágenes con alternancias y combinaciones de elementos internos y externos (un tren en un cuadrilátero vacío; un tribunal simétrico con interferencias surrealistas; un campo vacío), se les hace retornar tres veces cada una, tomándolas bajo tres ángulos diferentes, jugando con una sucesión de diversos niveles pictóricos que influyen sobre la disposición de los actores (el retrato, la naturaleza muerta, el paisaje), llegando puntualmente a una transfiguración, según la cual, resulta que lo externo del campo dejará su lugar a lo interno de la nave espacial que se había visto flotando en el aire, cada vez más próxima, en las escenas precedentes. La ópera se construye sobre un tejido de ritmos visuales que verifica continuamente la relación de los personajes humanos con el área que los envuelve, mediante la separación de pequeñas piezas regulares de unión (*knee/plays*), en contraposición con dos presencias femeninas homólogas. El plan encuentra su correspondencia en la repetición de las escasas notas de Glass, que los cantantes entonan impertérritos una y otra vez, en la letanía seriada de tres notas, tres números, siempre one two three, one two three. Por tanto, el elemento sonoro vuelve a proponer la obsesión por el número que ya determinan el movimiento de las escenas, mientras se imponen los temas del equilibrio y de la gravedad, del espesor de los gestos en una embarazosa geometría y de la apropiación del cuerpo en las evoluciones guiadas coreográficamente por Andy de Groat; en definitiva, en el centro, estalla la relación entre el actor y el espacio.

Se capta plenamente el sentido de la gran escena del apoteosis: la nave espacial que llega revela su interior

al espectador, con quince actores de espaldas a la platea, contra la pared terminal, encerrados cada uno de ellos en un compartimiento recuadrado por la elevada armazón de tubos. Mientras, al mismo tiempo, suenan diferentes instrumentos que imitan con gestos simétricos y en contrapunto la manipulación de un aparato de luces, hasta describir sobre el telón de fondo, mediante la elevación de una serie de lámparas, las líneas directrices, oblicuas o circulares que han animado los movimientos del espectáculo; y estas líneas las refuerzan —en profundidad y en altura, horizontal y verticalmente— las trayectorias de dos péndulos volantes, suspendidos como dos columpios que se basculan en el vacío, símbolos evidentes del tiempo, cuya presencia advierte la música, con su juego de fragmentaciones, como si no fuera suficiente la insistencia igualmente prolongada de los gestos.

El espectro de *Einstein* emerge, mas que por las referencias personales diseminadas en la velada (hay incluso un simulado *Einstein* con violín en el primer plano de la orquesta), por el entrelazamiento del problema bas del espacio con aquí no menos crucial del tiempo en el *TEATRO*, llevándolo a su propio terreno, Wilson logra interiorizarlo, porque personifica una coincidencia de las cuestiones que han informado siempre sus experiencias expresivas. Sin embargo, al final (que coincidirá con una previsión de catástrofe apocalíptica, y aquí nos importa menos incluso porque el dato permanece al nivel literario) nos conduce a una escena, la que acabamos de citar, que, en su investigación coreográfica Glass, nos reconduce a las geometrías surgidas de la explosión musical de abstractas de Busby Berkeley e inclusive a los lujuriosos movimientos unisonos corporales de las *Ziegfeld Follies*.

#### LA EPOPEYA AMERICANA

Al fondo del largo itinerario que comprende el segundo Wilson está el ideal formal del "gran espectáculo americano". Ya la cultura americana, que estaba inmersa en la atmósfera del profundo Sur, desde los preludios de *The Deafman Gance* y que en *Einstein* dicta la conclusión optimista, ofrece un happy end, en el elogio ecológico de la vida tranquila del epílogo; en este segundo trabajo había sacado a flote por primera vez

la actualidad nacional, con una breve —casi heroica— aparición de Patricia Hearts, evocada directamente por una famosa fotografía en hueco-grabado.

Después vino *I was sitting on my patio*, con una suave perfección gráfica, al estilo de Broadway, con la que se entrelaza, bajo una ligera columna sonora de Lloyd, un parloteo de absurdos sociológicos, de discreciones sociológicas que recuerdan a Albee. Inaugurado el procedimiento constructivo de la repetición doble de las situaciones en el mismo contexto, pero con dos presencias diversas en tiempos sucesivos, *Patio* abre camino a *D. D. and D. (Death Destruction and Detroit)*, que, en la monumentalidad de sus cinco horas de duración y, oscilando entre el interior y el exterior de los telones pintados, saca gran provecho del juego de los dobles, ya sea dividiendo en dos las mismas escenas, pero con un cambio de intérpretes, ya recreando cuadros homólogos en la primera y en la segunda parte, aunque quitando, añadiendo o sustituyendo algún elemento cada vez. Ante un público virgen para él, como el de *Berlin*, y trabajando con los grandes recursos de la *Schaubühne*, Wilson encuentra la ocasión para un resumen de su "ópera omnia", y así entrega, como si se tratara de una extraordinaria fulguración inédita, los modos de hacer del wilsonismo: un poco ralentí, los tiempos exhaustos, el acento amenazante de la catástrofe, la vuelta de los objetos volantes, la confrontación de las épocas con la exploración lunar por una parte y la aparición de los dinosaurios o de la enorme trompa de un elefante por otra. Y esto es cuanto se podría decir de la gran escena coreográfica.

#### UN NUEVO CLASICISMO

Se comprende que la trayectoria de Wilson llegue a la meta de un nuevo clasicismo en Edison, donde se puede reconstruir un gusto extremo, como el de Strehler, por la perfección visual, encerrada en sí misma y persistente en el rechazo de otros contenidos diferentes a la forma. El pretexto de Edison se organiza sobre una maníaca colección de anécdotas particulares sacadas de la vida de su protagonista, pero puestas allí como simples datos coloristas o combinatorios, privados voluntariamente del don del reconocimiento, para buscar tal vez la sugestión pictórica: Y Edison vive en el acto primero y cuarto según el signo de

la mirada



del actor



Hopper, con todo el encanto de sus años cincuenta. Vuelve a emerger la América del tiempo perdido. Pero aquí está la América consumidora, el inmóvil retorno de las personas en escena, tejido sofisticado de un cuadro en permanente combinación de elementos, su encuentro con la tecnología no es sólo objeto de un afectuoso recuerdo de citas, sino que está en la base de una compleja búsqueda del espectáculo de luces y sonidos, diferenciados y computados por una multitud de canales combinados de modos diferentes entre sí, contando con el tercer elemento, la presencia humana. Así aparecen el sonido y la luz en su reproducción mecánica garantizada por las invenciones de Edison. Sobre este binomio discordante nace la partitura del show, que se inserta en el doble radio los actores que se mueven y caminan a un tiempo, cuentan los pasos y el ritmo de cada uno de sus gestos, antes de volver a situarse en los puntos que exigen el sonido y la luz. No se intenta armonizar la visión con el magma auditivo; se rechaza

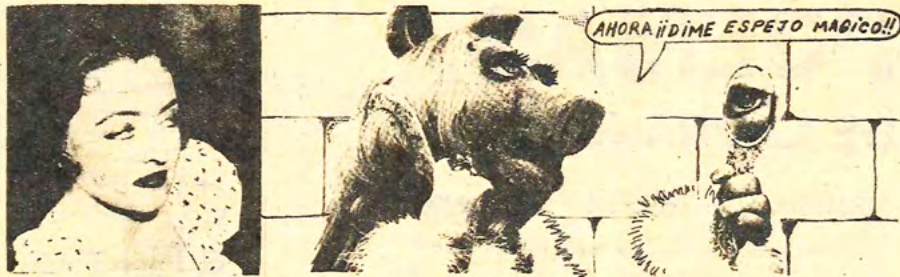
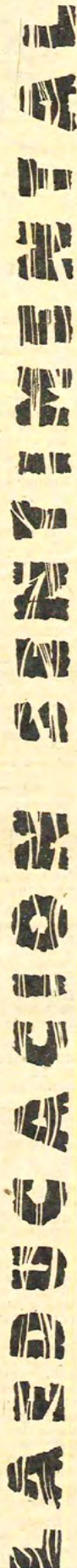


# BOB



cualquier valor ilustrativo, dado que existe para cada uno la posibilidad de ver y sentir autónomamente (una vez más Wilson trabaja con las disociaciones).

Pero la culminación de toda esta etapa fue "el mayor espectáculo del mundo": the CIVIL wars (las GUERRAS civiles), un proyecto multinacional producido por partes en seis países diferentes, en el que se han utilizado una docena de idiomas y han participado centenares de actores, cantantes y técnicos teatrales, cuya primera versión fue estrenada en el espacio cultural de los Juegos Olímpicos de Los Angeles (1984). A pesar de basarse esencialmente en una estructura formal —como siempre en las "óperas" de Wilson—, las escenas de the CIVIL wars presentan, en asociaciones muy libres, personajes y hechos del siglo pasado: en cierto modo constituye una ilustración del espectáculo de la historia, y donde toda la estructura está basada en la técnica de los Knee Plays. (ver ilustr.) (tomado de Cuadernos El Público, No. 7, Madrid, 1985).



### I— VIAJE FÍSICO Y VIAJE INTELECTUAL

¿Qué es la Aventura sin el Viaje? No hay verdadera aventura si no se confirma la libertad, si no se la transgrede pasando del mundo conocido al desconocido. Pero el viaje físico nos salva y nos condena. Salva, porque entrega la sensación de libertad que deseamos; nos pierde porque dispersa la concentración del ego en la dimensión física. Ortega y Gasset habla, en Viajes y países, acerca de la dificultad del escritor para ejercer su oficio mientras viaja. No le salen otra cosa que no sean Memorias: reconocimientos del pasado o del mundo externo, geográfico. Su relación con lo que mira es radicalmente diferente de la que obtiene en la quietud atenta del gabinete acolchado. Desde la atalaya de su personalidad, el escritor se da cuenta del discorrir del mundo; es el movimiento exterior lo que le permite al intelecto organizar. En cambio, al viajar físicamente, el escritor se mueve junto con lo observado. No hay posibilidad de mirar desde fuera.

En el viaje físico, el que protagoniza la aventura va perdiendo su rostro a medida que se suceden en número las proezas. Ya no es una personalidad, sino un peón de las acciones. Ya no desencadena peripecias, sino estas lo manejan a su arbitrio.

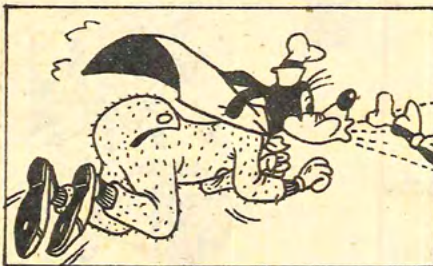
El viaje intelectual, contrapuesto al viaje físico, sería entonces afirmación del yo. Un yo que es la salida y la llegada del viajero físicamente inmóvil.

Por ERNESTO H. BUSTO



### II— EL VIAJERO ROMÁNTICO

Dos cosas fundamentales sobresalen en la personalidad romántica: el deseo de libertad absoluta y la constante afirmación del yo. Si como hemos visto, el viaje satisface ambas aspiraciones, entendemos la importancia que tiene este para los románticos. Junto al interés por lo distante en tiempo o lugar, el romántico añora la extensión infinita de la experiencia, quiere vivir hasta donde no alcanza. Se revelan de golpe dos infinitudes: la física, del mundo que nos rodea y que no podemos concebir en su totalidad por estar dentro de él; la segunda: infinidad metafísica del propio yo, de la fantasía que gobierna por momentos a la razón. Viaje físico y viaje intelectual.



### III— BASTIAN Y LO ROMÁNTICO

Bastian Baltasar Bux, el héroe de La historia interminable de Michael Ende, descubre Fantasía con la ayuda de un libro, pero vuelve después a su punto de partida, al oscuro desván desde donde mira el volumen de tapas color cobre. ¿Qué queda después de este viaje circular? El trayecto está cumplido, la princesa salvada, pero aun así nuestro héroe no alcanza la felicidad fuera del sueño; como buen héroe romántico, sus juegos han sido con lo imposible, con lo inverificable. Es por eso que Atreyu el guerrero se consagra, mientras que Bastian, héroe verdadero vuelve al comienzo, a su aspecto primero, a su mundo, como quien regresa de una visión larga y agitada.

### IV— ROMANTICISMO Y MEDIEVALISMO: EL INSTANTE Y LA SUMMA

El romántico mantiene una relación peculiar con lo medieval. Su medievalismo es a la vez, encanto y adversión para con esta etapa del pensamiento que supone la finitud de lo existente (salvo Dios) y que a partir de este principio trata de estructurar un orden. Si el filósofo medieval se rige por el anhelo de la summa, de la totalidad ordenada, el romántico (que ha pasado por los filtros del Renacimiento y la Ilustración), al saberse imposible poseedor del infinito, hace culto del instante, de los rejuergos entre el sueño y la realidad.

Avido de novedad, cansado de una geografía invariable, el hombre medieval se lanza del Viejo Mundo al Nuevo y consume el viaje físico como solución a su aburrimiento. Pero en el mundo infinito del romántico, el hastío debe ser derrotado con el viaje del intelecto.

Retorno a la Naturaleza, cultivo y exaltación de sus formas, todo esto tiene en el romántico carácter perecedero, el aura de lo que acaba. Se sublima lo momentáneo y se exagera solamente el instante de la contemplación, pues a fin de cuentas, no vale la pena absolutizar aquello no eterno.

Bastian está en tránsito ético, en constante construcción moral; cada una de sus acciones adquieren carácter transitorio. Son escalas hacia un punto máximo de purificación, un reconocimiento al que se llega por el dolor. A la manera romántica todo el viaje de Bastian, todo el libro, toda la historia interminable es, paradójicamente, reducible a un punto: el final.



### V— EL VIAJE MÍTICO

El romántico aspira a liberarse no sólo de la geografía, sino también de la historia. Quiere la soledad, el vacío metafísico de él mismo.

Viaje mítico es aquel que se hace a lugares que pueden tener localización geográfica imaginaria o real, pero que están definitivamente fuera de la historia. El infierno, el País de los Muertos, la tierra de Mordor...

El viaje realizado dentro de la perspectiva temporal del "había una vez..." fue siendo sustituido gradualmente por las islas del tesoro de Stevenson, las tierras de utopía de Verne o las geografías casi-imaginarias de Salgari. Viajes todos limitados por un espacio y un tiempo convencionales (o que al menos, aspiran a serlo).

Ende y Tolkien han rescatado en nuestra época el escenario de la misión ahistorizada. Es por eso que Bastian o los hobbits escapan a heladas simbologías en que se les quiere encerrar. Son personajes del mito, a los que se les quita un velo y aparece otro. Jasón, Arturo, Lohengrim...

Si estos vuelven del viaje con la misión cumplida y una labor infinita para mitólogos y psicoanalistas, los actuales quedan (por el momento) a cargo de los niños y de la nostalgia.



# POEMAS DE LAURA RUIZ

## SIEMPRE LOS TRENES

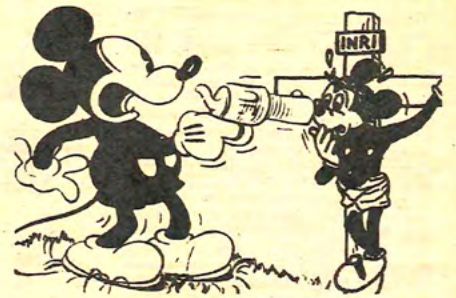
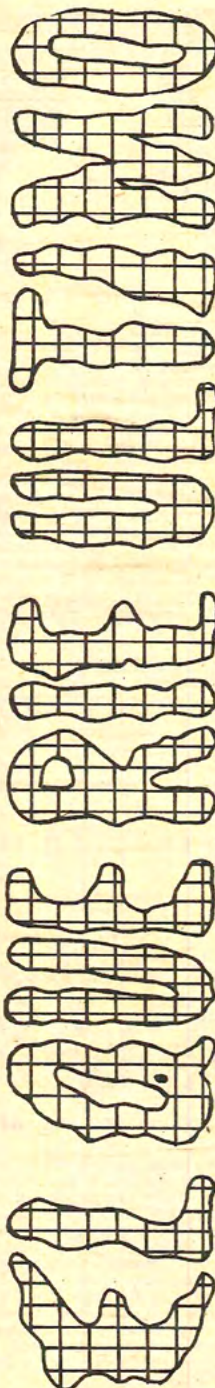
"El mundo es blanco y negro en este andén"

La cosa más posible en esta ciudad  
siempre son los trenes.  
Ana Karénina soñó morir debajo de ellos  
y por eso está aquí  
cerca de aquel hombre que la mira,  
que le cambia el nombre,  
que casi la ama  
porque sabe que ya no tiene vida privada  
y que el último día de este año  
no podrá cruzar las piernas y beber  
como hace ahora:  
porque para entonces  
ya habrá ido muriendo  
poco a poco  
aunque él siga cambiándole el nombre  
como si lo más posible de esta ciudad  
pudiera alguna vez no ser los trenes.



## A VECES

Sólo yo conozco  
por qué los extranjeros caminan  
como si tuvieran los pies en el agua  
y por qué recorren las calles  
convocando a todos los mortales.  
Los extranjeros siempre saben lo que va a ocurrir.  
Están hechos para descifrar  
el significado de las tristezas ajenas  
aunque no puedan con las suyas.  
Quiéren que alguien les lleve  
a cualquier lugar,  
no comprenden que seguirán siendo extranjeros  
a pesar de todos sus intentos.  
Los extranjeros van por las calles  
y en realidad llevan los pies en el agua;  
lo sé porque a veces  
yo también he sido extranjera,  
he tenido los pies en el agua  
y una idea muy rara de los viajes.



## Por LUIS FELIPE CALVO

De acuerdo: Cristo nunca rió. Y el alma de Jorge de Burgos —doquiera se encuentre, en el Cielo o el Infierno— podrá reposar tranquila hasta el Día del Juicio Final. Pero...

Siquiera porque "otras muchas cosas (...) hizo Jesús, que si se escribiesen cada una por sí, ni aun en el mundo pienso que cabrían los libros que se habrían de escribir" (Juan 21:25) valdría la pena enarbolarse la tesis de un Cristo humorista. Siquiera también porque Buster (Cara de Palo) Keaton nos ha enseñado a confiar en la gravedad de un rostro. Siquiera, incluso, porque muchas veces "lo cómico es inconsciente" (Bergson).

El episodio de Jesús y los doctores (Lucas 2:46-47), excusen a este sacrilego, siempre me ha recordado a Mafalda y al Woody Allen (niño) de Annie Hall. La adultez precoz mueve más a risa (no burla) que a pánico, tanto como el infantilismo en los adultos. Salvo que lo primero sea expresión del genio y lo segundo un indicio patognomónico. No sería, pues, aventurado intuir que las respuestas y preguntas del Mesías provocaban en los doctores el mismo efecto que el juego de la sardonia.

Démonos una vuelta ahora por el huerto de Gethsemani donde, pese al riesgo de excomunión que echaré sobre mi cabeza, no puedo dejar de evocar un delicioso pasaje de Candilejas: cuando Calvero comprueba sobre el escenario que ha llegado su ocaso en el music hall y una cámara implacable muestra en primer plano el rostro de un hombre cuyos ronquidos no puedo menos que incorporar al pestañazo que tiraron Pedro, Jacobo y Juan mientras el Nazareno oraba poco antes de su prendimiento (Marcos 14:33-40). En ambos casos el contrapunto, llamémosle risible, a una situación trágica; en ambos, por supuesto, si no se nos contagia el patetismo de los hechos. "La risa y la emoción son incompatibles" (Bergson).

Bergson también dijo: "Una expresión ingeniosa nos hace, por lo menos, sonreír..." e ingenio es lo que abunda en las parábolas del sembrador, la cizaña, la mostaza, la levadura, el tesoro, etc (Mateo 13); y en las palabras del galileo ante Caifás en el Sanedrín. Por no hablar de su actitud frente a Pilato quien, incapaz de hacer justicia, optó por el hoy socorrido y citado expediente de lavarse las manos ante el dilema.

No deja de resultar curioso, en esta (satánica, dirán algunos) persecución de sutilezas cómicas en la vida del Salvador, que al igual de ciertas comedias de enredos, una frase —intencionalmente o no— malinterpretada sirva para sostener todo un argumento: filmico si de cine se trata; acusatorio si del Hijo del Señor hablamos. Recordemos si no, que una de las principales imputaciones que se le hacen a Jesús es la de haber dicho: "Puedo derribar el templo de Dios, y en tres días reedificarlo" (Mateo 26:61). Profecía de su propia muerte y posterior resurrección, la frase, tomada literalmente, fue considerada por romanos y judíos y fariseos y saduceos como una execración.

Proponer la vida de Cristo (la Biblia toda) como fuente nutricia de humor no es nuevo en este (ni el otro) mundo. Parodiar pasajes bíblicos ha sido la tentación a la que, con mayor frecuencia, han cedido los humoristas en esa vía cruenta que suele ser la creación artística. La virtud que emana del Viejo y el Nuevo Testamento es similar a la probidad de los policías de la Keystone; similar, entonces, el disfrute que nos causa el verlos bajo nuevos prismas. Cuando no vemos en el hijo de María al Dios capaz del milagro de los panes y los peces, sino al mortal capaz de arruinar a los panaderos y vendedores de pescado de Bethsaida en desleal competencia (Karel Capek, Apócrifos), asistimos a la humanización del Ideal Absoluto; sólo entonces reímos pues, "fuera de lo propiamente humano, no existe nada cómico" (Bergson).

De acuerdo: no habrá reído Jesús de Nazareth; pero de cierto o digo que no le faltaron motivos para ello.

### NOTA:

Todas las citas de Bergson en: *La risa*, Editorial Tor, Buenos Aires 1942.







# PUBLICO vs PUBLICO

Por ATILIO CABALLERO

Una profecía había vaticinado a Esquilo una muerte poco digna para un héroe de Salamina: sucumbir aplastado por el techo de una casa. Más avisado que nadie por haber nacido en la misma Eleusis, creyó evadir los riesgos visionarios de aquella pitonisa durmiendo a cielo abierto, y murió a consecuencia del contundente impacto de una tortuga caída de no se sabe dónde y que le aterrizó alevosamente sobre el cráneo. Primera paradoja del destino: a quien se atribuye la introducción del dilema trágico como eje fundamental del género, le es imposible discernir esta amenazante y sencillísima metáfora con categoría de tarea para el hogar, o mejor mirado, acertijo de charada.

No todas las cosas comienzan bien desde el principio, pero un comienzo tan ilustre es digno de una honrosa descendencia. Singular, notoria y tragicómica ha sido la manera de abandonar los oficios terrestres que ha caracterizado a una gran

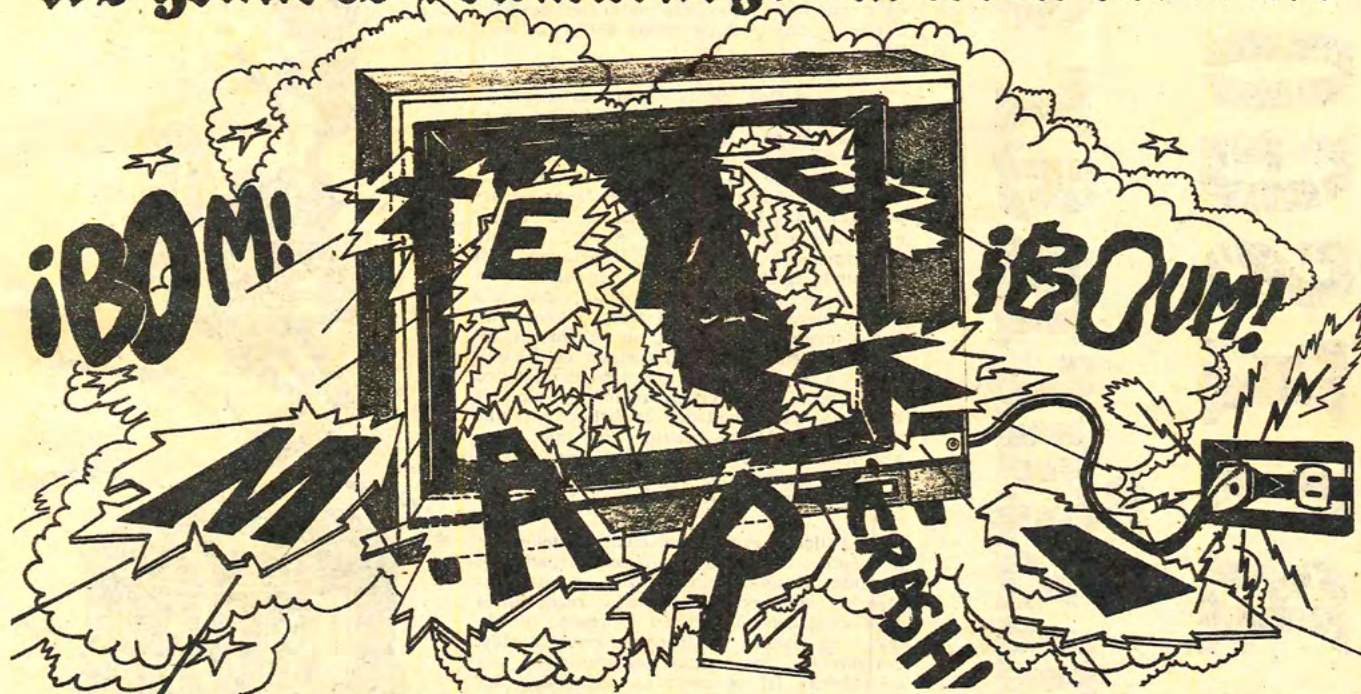
chosa coincidencia, algo más que un simple golpe de dados. El 17 de febrero de 1873, una semana después de estrenar *El enfermo imaginario* muere Moliere en la misma escena, justo cuando su personaje Argón —¿o él mismo?— respira tras la intranquilidad de un malentendido, y alguien del público grita entusiasmado: "¡Animo, Moliere, ésta es la gran comedia!"

Son pocos, pero son, nos dejaron dicho, y no en balde *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Figaro*, estrenadas pocos años antes de la toma de la Bastilla, revolucionaron a una masa popular ávida de verse sobre el escenario como en un espejo y otra vez la historia —¡la casualidad, el azar concurrente?— da un tropezón y propicia el encontronazo de esa yunta inmortal que forman Mozart y Beaumarchais. Pero como ahora se trata de dramaturgos, éste no podía quedar al margen. Metido de cabeza —órgano recurrente, ¿eh?— en los acontecimientos políticos que cambiaron el pensamiento del mundo, le resulta molesto a Robespierre, y éste, para darle una buena sacudida, lo arresta y hace colocar en una guillotina de adorno que tenía en su despacho. Beau-

podía saber del entorno ajeno que lo despedía. Era una alcoba situada en la calle Steingasse, Zurich, la misma calle en que había vivido Lavater, el teólogo utopista del XVIII, la misma que habitará en 1916, en casa de un zapatero, cierto Vladimir Ulianov...

Pier Paolo Pasolini, más conocido como cineasta que como dramaturgo, aunque algunas de sus obras para teatro puedan considerarse hoy genuinos aportes a la dramaturgia contemporánea, fue apuñalado por un amante celoso y ofendido en los suburbios de Roma. Henry Bataille, cuya producción dramática asombró a Nietzsche y sus contemporáneos (*Mamá Colibri*, *La marcha nupcial*, *La amazona...*), joven todavía y ya casi orate, cae de un caballo a pleno galope y su cabeza — ¡otra vez! — se pulveriza contra una roca. Cronista agudísimo de una sociedad, una época y un entorno como pocos, y después de haber elevado a una estatura trágica algunos de sus más logrados personajes, Tennessee Williams se ahoga tranquilamente con un hueso de pollo atravesado en la garganta, en el bucólico ambiente de un almuerzo campestre...

## ‘Los grandes dramaturgos mueren ridículo’



parte de los escritores de teatro a lo largo de la historia, sin que esto menoscabe sus afanes y sus glorias anteriores. Todo hombre tiene la mujer que merece, se oye decir, pero este apotegma no parece ajustar bien de cintura a los grandes dramaturgos en lo que a la obligación de morir se refiere. Ironía del destino, broma sarcástica, desdén indecoroso o mutis de bufón que nos deja desarmados después de una pirueta o un giro coloquial en que le iba la vida; la ley del cielo y de la gravedad juegan de nuevo una buena pasada cuando hacen estopa en una oscura callejuela parisina a Cyrano de Bergerac, tanto y tan conocido en su época como duelista y escritor de comedias (*El joven pedante*, *La muerte de Agripina...*), bajo la presión de un silbante madero que vino a estrellarse —también— sobre su cabeza en 1655, a los 36 años de edad. Pero ninguna de estas cualidades o ruedas de fortuna lograron trascenderlo como su amistad con Juan Bautista Poquelin, quien lo toma como punto de partida para el diseño de uno de sus más famosos personajes y, de paso, sigue la tradición: la muerte, como el amor, es una fábula incesante, y la casualidad, la sospe-

chais no resiste y muere del susto. Doble broma: la del temerario, y la de morir así...

En ocasiones, esta ridícula o afortunada dicotomía llega con algunos minutos de retraso... pero llega. De una u otra manera, más nunca con la parsimonia que acompaña la instalación de un teléfono solicitado. Es imposible resistirse a la tentación de la conocida y sabrosa anécdota chejoviana, muy digna de él: muerto de tuberculosis en un sanatorio de Alsacia, llega a Moscú el cadáver del escritor en un vagón de ferrocarril rotulado con la inscripción "Ostras frescas". Por si fuera poco, su llegada coincide con la del cadáver de un general caído en campaña, y su sencillo ataúd es escoltado un buen trecho por los tronantes aires funerarios de una banda militar. Gorki asegura que la confusión fue prontamente reparada, mas yo pregunto: ¿qué confusión?

¿Ironía? ¿Azar? ¿Concurrencia? ¿Mágico acertijo? George Büchner, el Rimbaud de la dramaturgia alemana (*Woyzeck*, *La muerte de Dantón*, *Leoncio y Lena*) muerto, según Lou Bruder, de fatiga, tedio, náusea, tifus, congoja y destierro en 1837, con sólo 23 años de edad, nada sabía —nada le interesaba— y, por supuesto, nada

No obstante cierto escepticismo, todo nos hace ceder ante tales evidencias. Insistiendo en la veracidad de la dicha, en "la rotación que impera en las cosas de la tierra", advierte Creso a Ciro (nos recuerda Herodoto) sobre la paradoja de estos dos conceptos tan abstractos y a la vez definitorios. Pero sé que ya es hora de preguntarse: ¿acaso es menos valioso entonces una muerte anodina? Creo que no, y al igual que usted pienso también en Shakespeare. Su paso por la vida fue una de esas existencias "deslizadizas y mudas" que glorificara Montaigne. A mitad de una vida sin muchos sobresaltos, como no fueran los de la genialidad creadora, compra una casa en su Stratford natal, y planta una morera en el patio trasero. A los 50 años vuelve al hogar, se sienta tranquilamente una mañana de verano a la sombra de aquel árbol y muere, como si durmiera, con una leve inclinación... de la cabeza. Es sabido que la Sociedad Shakespeareana de Londres paga a peso de oro cualquier informe inédito sobre el óbito. No quiero nada a cambio —aunque en este momento sea difícil de creer—, pero intuyó que, minutos antes, algo insignificante caído del árbol le rondaba por la oreja.

# PUBLICO vs PUBLICO



# EL RIESGO DE transformar el cine



Por RUFFO CABALLERO

Ficha técnica:  
Argentina, 1988. Guión y dirección: Fernando Solanas. Fotografía: Félix Monti. Montaje: J.C. Macías, Pablo Mari. Sonido: Aníbal Libenson. Música: Astor Piazzolla, Alfredo Zitarrosa. Fito Fáez. Principales intérpretes: Miguel Ángel Solá, Lito Cruz y Susú Pecoraro.

Por esas reservas que padecen los historiadores del arte al emplear el significado sencillamente etimológico de alguna orientación, corriente, tendencia, movimiento o estilo histórico-concreto, observo *Sur* como una obra amanerada, antes que manierista —el término recuerda en demasía la maravillosa madonna del cuello largo.

Las propias analogías en que insiste *Sur* respecto a *El exilio de Gardel*. Tangos obligan a la comparación. Con superobjetivo común, ambas películas constituyen visiones complementarias de un doble exilio: el físico y el espiritual —sin excluirse—. Desde el punto de vista ideotemático *Sur* no alcanza la riqueza de planteos conceptuales de *El exilio...*, pero solidifica la posibilidad de Solanas de fortalecer la estructura dramática, que si antes era frenada por el esbozo generalmente en sumatoria— de subtextos artísticos, ahora logra un argumento "cerrado", con más unidad, sin renunciar por ello a cierta pluricidad de miras del tema central.

A los efectos de la forma artística, la última producción del director debe ser aportadores y/o novedosos son concebidos para incidencias tangenciales, mientras devienen esenciales aquéllos que aparecen indiscriminadamente a todo lo largo del tiempo cinematográfico —humo y papeles en ambientación, tangos en música— y si bien durante el primer tercio del filme funcionan cual leit motiv o ritornello eficaz, en el decurso abusan de su propia originalidad; obstaculizan la novedad propuesta hasta amanerarla. Pero además, el director se centró en recursos ya ensayados con fortuna en *El exilio...*, ahora reiterados como código estético en ausencia de reconsideración, y sin las múltiples "reciprocidades" estilísticas con que coexistía en aquella película. Por tanto, esta vez debe hablarse de subcódigo desarrollado hasta la saturación, con la desventaja de ser aislado y no enriquecido.

La película evoluciona como traición de sí misma. El guión comienza cargado de hondura filosófica y ontológica en ese proceso de autorreconocimiento y reencuentro de Floreal con su realidad —proceso ideado según un sistema de alusiones convergentes; ora directas (los amigos, los traidores), ora metafóricas (el tanque). La excelente concepción inicial va diluyéndose en pedestre triángulo amoroso —hasta remitir al énfasis semántico en analogar necesidad de amor y sexo—, a la manera de algún filme de los 50. La tríada se afecta además por la endeblez caracterológica del personaje Roberto (así también la de María), incapaz de erigirse en contrapeso, en la pretendida otra opción. Sus manifestaciones están cargadas, puerilmente, de elementos "vulnerables" en el habla, el físico, etc. La intención de caracterización fluctúa entre el "hombre bueno" que ocupa con toda honestidad el lugar del protagonista, y la expresión antitética de éste. Un desconcertante error semiótico.

Los textos carecen de síntesis y de la condensación que hubiera reportado una aceptable jerarquización y decantación de ideas verbales (ej: al Rosi afirmar que "lo hace" por ella y no contra él; tesis desarrollada ampliamente con anterioridad y posterioridad). Los parlamentos, demasiado explícitos, retiran al filme posibilidades de metaforización. Al visionar la película por segunda vez se racionaliza el efecto recibido antes a nivel de sensibilidad general; la acumulación progresiva de sensiblería en los diálogos y soliloquios, que pulsan con sistemati-

idad situaciones y confesiones basadas en el extremo o el absoluto; sostenes clásicos del peor melodrama: los "siempre", "nunca", "jamás", el "únicamente muerto". Trato de parafrasear algunos: "la esperanza, mi nueva compañera, esa sí que es linda/ si no lo encuentro creo que voy a morir/ nunca pensé que pudiera pasar tanto tiempo sin verte/ cuánto hemos cambiado en estos años, cómo hacer para querernos/ no puedo entender que le guste Cora, habiendo querido tanto a mamá/ siempre estuvo en mí/ ya no me quiere como antes/ nunca creí que se pudiera querer y desear naturalmente a dos hombres".

No obstante, el guión cuenta con escenas y parlamentos —en condición de diásporas— que, a través del lirismo textual, insuflan al filme momentos de notable profundidad existencial. Es el caso de la proposición de Adela a su viejo compañero para brindar en medio del asedio policial —lástima que el personaje esté lastrado por el tono recitativo de la actriz.

Existe el equilibrio ideal entre los mo-



vimientos de cámara, aunque abunda su tendencia a la descripción y la limitación a "seguir" el discurso. En ocasiones captan de forma primaria las polaridades —vuelven los extremos— de escenas de tensión dramática. Por el contrario, la fotografía acusa serios alcances —no necesariamente una paradoja—: el cuidado de agrupamiento de imágenes al centro de la pantalla para responder a pretensiones enfáticas, explotación de los valores plásticos de juego con el espejo y la duplicidad —o más— de la imagen, concentración de varios tiempos en una misma configuración espacial —ej: la ventana—. La concepción solaniana del espacio es reproducida en la captación de planos entre medios y generales, que junto a la extracción del valor dramático del silencio debida al sonido, contribuye al constante objetivo de desolación.

Había referido cómo la hiperrecurrencia al humo y los papeles restaba sensiblemente a las escenografías y ambientación. Mas cuando el agotamiento pasa a cursilería es al coincidir humo, papeles y tangos. La música, acentúa el melodrama por medio de:



hacerse prácticamente equivalente a tango, ya en su naturaleza monócorde —lo cual demandaba especial ejercicio de racionalidad en las dosis—; seleccionar textos kitsch por ellos mismos y en las inflexiones y entonación de Goyeneche; relacionarse con los textos hablados precedentes o subsecuentes en modo hiperbólicamente directo, subrayando de más y acrecentando el exceso de lo cursi.

Los defectos anteriores pudo evitarlos la edición. (Directores de la talla de Riazanov pecan por la demanda insatisfecha de edición). La falta del corte oportuno eclipsa otros recursos en su génesis muy imaginativos. Por ejemplo, el diálogo solo-coro, en la escena donde se evalúa el proyecto Sur, permanece hasta perder efectividad. Sobran además algunos flash back narrativos.

El montaje huye de la sincronización "naturalista" para apelar a la correspondencia plurívoca entre voz e imagen. La iluminación tampoco reduce su función a un elemento expresivo más y sorprende por las muchas vertientes de incidencia y la diversidad de tipos —a contraluz, incidental, etc.

Insuficiente la dirección de actores, a causa de inadecuada conducción de extras malogra escenas —protesta de las esposas en la prisión— o se permite que el trazado literario de los personajes principales quede por encima de las interpretaciones conferidas. Es destacable el trabajo de Miguel Angel Solá, quien asume con extraordinaria ductilidad vocal y gestual —sobre todo facial— el ciclo de convencimiento de Floreal. Lito Cruz, actor preciso para el muerto —cierto uno del guión—, luce esencialmente a partir de un profesionalísimo desplazamiento escénico. Aunque consigue organicidad en las transiciones anímicas y de pensamiento, Susú Pecoraro no supera las caritas de costumbre ni su patrón actoral plano.

Hoy se alude a la necesidad de límite en torno a la dictadura argentina como motivación temática para la cinematografía del país, aun para aquellas películas que la aborden en sus consecuencias menos inmediatas. Ese es un proceso histórico-lógico acelerable o retardable sólo por los realizadores argentinos, en relativa dependencia del mantenimiento del tema en la memoria colectiva. Similar ha sucedido con la guerra y el cine soviético. Siempre que se advierta progreso en el tratamiento de los significantes y la elección de nuevas aristas develadoras de sucesos sumamente complejos —como ocurre de El comunista a Ven y mira, pasando por La balada del soldado y Ascensión— vale la continuidad temática.

En relación con ese análisis, Sur no introduce aportes significativos. Puede parecer sintomático que fuera premiada con el más relevante galardón en un festival donde concursaban películas con alto coeficiente de experimentación: La dama del cine Shangai —cuya asunción de la intertextualidad, entre otros aportes, merece estudio—, Plaff y, en menor medida, Lo que vendrá. Localizo el problema en que se continúa valorizando el filme "bien hecho", de "oficio" y "factura acabada",<sup>1</sup> por sobre los que tal vez no alcancen la estimación de una escala de medición tradicional, pero contribuyentes a la renovación del lenguaje cinematográfico en su contexto.

Analizada desde una perspectiva temporal extensa, Sur se inserta en la línea de la tradición decimonónica en arte y literatura, caracterizada por el "suficiente" componente de melodrama, la estructura narrativa lineal, objetivos de comunicación destinados a la caza de un elemental proceso estocástico, sin apenas participación teórica del receptor. Esos ingredientes Sur los reforma con granos muy focalizados de rompimiento. Pero es sabido que el reformismo estético —como el sociopolítico— retarda las revoluciones.

**NOTA:**

(1) Lo cual funciona con marcada relatividad para la película en cuestión. Según los señalamientos apuntados anteriormente, Sur no debe satisfacer demasiado ni siquiera este tipo de reclamo.

# POEMAS

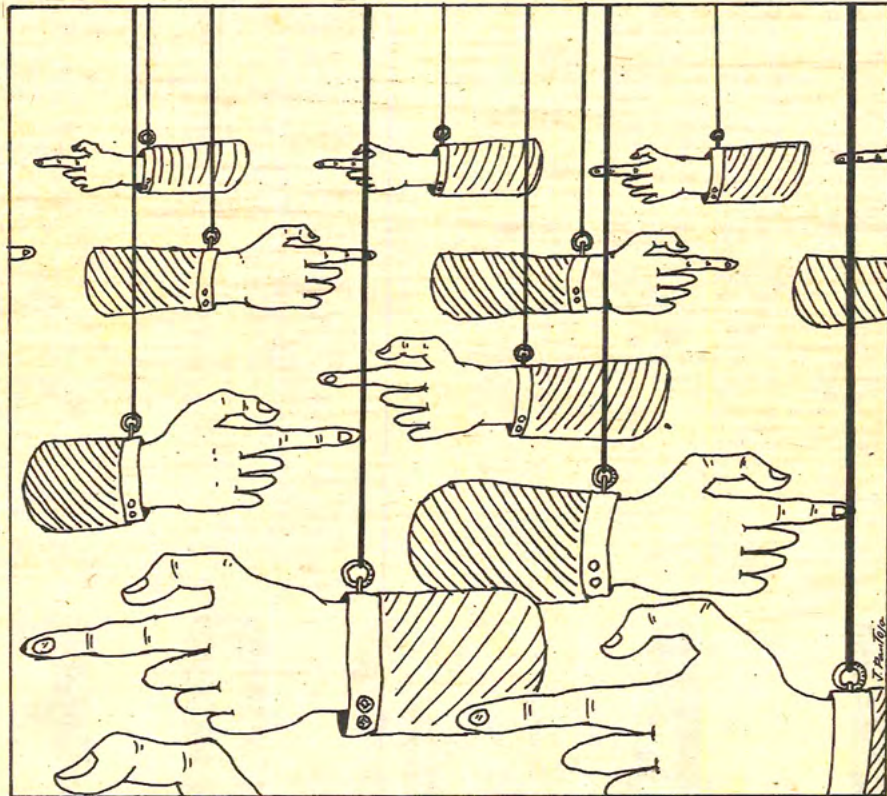
## DE ODETTE ALONSO YODU



### CERTEZA DE LA LUZ



Yo lo creía todo  
entregaba mis manos como ofrenda y mis espaldas  
nunca supe hasta dónde.  
Bajo la piedra está  
tiene que estar el camino que buscaba  
pero tengo la piedra en la cabeza.  
Yo lo creía todo  
yo sonreí al mejor postor y al pobre diablo  
puse las manos en el ara  
y fue la piedra.  
Es mío este camino  
que desangra mis pies al golpe y al sojazo.  
Yo lo creía todo  
la piedra fue un pedazo de luz para mis ojos  
el ardor de la luz en mi pupila.



### NAUFRAGO SENTADO FRENTE AL MAR

Alguien lanza el oscuro mandamiento  
dice la muerte es el mejor de los anuncios  
cualquiera es el profeta.  
Yo aquí me siento a ver el mar cuando anochece  
a ver las horas regresar a su tumulto.  
Los buques se deshacen al final de la línea  
sin ver mi vela blanca ni mi hoguera.  
Los marineros señalan desde el puente y ríen.  
Un naufrago es un hombre en una piedra  
un hombre con su piedra y con su oscuridad  
un hombre solo.  
Otro lanza el oscuro mandamiento  
y soy un pedazo de tela desgarrada  
un profeta sentado en esta roca  
sin que nadie me escuche.





# DIEZ POETAS DE

Por JEAN PORTANTE

Es sabido: cuando se abre el siglo XX, la poesía italiana no es huérfana. No faltan los padres. Desde el primer y omnipresente Dante a los más recientes como Giosue Carducci (1835-1907) o sus dos herederos (casi) contemporáneos: Giovanni Pascoli (1855-1912) con su poesía de la espontánea imaginación, expresada en un lenguaje evocativo más que descriptivo, sugestivo antes que representativo, y Gabriele d'Annunzio (1863-1938) con su política fundada sobre el culto, a ciencia, de la palabra, puesto que, como dice, todo existe sólo a través del verbo.

Luego las cosas se complican. Políticamente el siglo sólo sale de un desastre para entrar en otro. Hasta el 50 se suceden, sin respiración ninguna, la primera guerra mundial (1914-1918), el ascenso y la consolidación del fascismo (a partir del 22), el neocolonialismo a l'italienne inaugurado con la invasión a Etiopía (Abisinia) en el 36, el eje Roma-Berlín y, para coronarlo todo, la segunda guerra mundial con los horrores que le conocemos. La creación artística, en general, la poesía en particular, se hilvanó entre las calles de esta red, erró en los pasillos de este laberinto y siguió un itinerario que va desde la aceptación (incluso la glorificación, como es el caso, sobre todo, del movimiento futurista encabezado por Marinetti) —pasando por las prácticas de escrituras (más o menos, herméticas (1) (este movimiento se encontró en el centro de un debate durante la inmediata posguerra, algunos reprochándole su insensibilidad frente a los acontecimientos, otros defendiéndolo por no haber sido portavoz fiel del régimen de Mussolini— hasta el rechazo o la resistencia abierta (si no se puede hablar de poesía clandestina a la francesa o de escritura de exilio a la alemana, la mayoría de los poetas, de Ungaretti a Montale, de Sabba a Quasimodo o a Pavese, supieron escoger su campo, aunque su poesía no pueda caracterizarse, salvo en algunos casos, de arte explícitamente político y antifascista).

En la posguerra estas figuras consagradas, aunque marcadas por la ruptura (la guerra implica una mutación en la vida de un pueblo, escribe Quasimodo en los años 50) continúan (salvo Pavese quien se suicidará en 1950, días antes de su Vendrá la muerte y tendrá tus ojos) su aventura, pero serán secundados inmediatamente por una nueva generación de poetas (Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi o Giovanni Giudici) que desembarcará en lo que la crítica bautizó las nuevas vanguardias. Es ahí que comienza la muestra que presentamos al lector.

A partir del 56 cristaliza, alrededor de la revista *Il Verri* (cuyo director es, hasta hoy, Luciano Anceschi), un grupo de poetas y de críticos (Eduardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Elio Pagliarani y Alfredo Giuliani) que, mientras

anuncian su violenta ruptura con el pasado, inician su experimentación de lo que llamarán la poética de la no-significación. En una primera etapa, el grupo tomará como nombre el mismo de una revista que anima: *I Novissimi*, después se agranda para tomar el de Grupo 63. Esta nueva (anti) poética que, bajo la apariencia de una negación racial de la comunicación, se propone, como dice Franco Fortini (2), violentar la comunicación banalizada, empobrecida (no sólo) por el desgaste de la palabra, destruir el universo lingüístico normal, llega a utilizar a trituración, el machacado del discurso, a fin de obtener un máximo de negación de la poeidad con la ayuda de citas y montajes de citas (polilingüísticas o no), y/o de elementos no relacionados entre sí por conexiones sintácticas identificables. Enfatiza en la percusividad y la ritmicidad, disociación-fragmentación sintáctica, redistribución léxica (neologismo, etc), onirismo sistemático, utilización paralela de distintos niveles idiomáticos (habla popular, metalenguajes de todo tipo, manipulación de distintos idiomas). Y sí, formalmente, Ezra Pound es una de las figuras dominantes, las llaves de la aventura onírica las suministran los escritos de C.G. Jung, mientras que el nivel filosófico debe mucho a un Teodoro Adorno.

A esta fase de poesía del rechazo (1956-1967) seguirá la del rechazo de la poesía (1968-1970): la del cotidiano poético de la calle y de las barricadas, de la imaginación en el poder, de los años de acción y no de escrituras, efímeros, cierto, pero que no tardaron, como cualquier ruptura importante, en legar sus huellas a nuevas generaciones de poetas.

La Italia del post-68 es un país contradictoriamente inmóvil. Muchos duermen de nuevo, pocos se atreven a despertarse, nadie sueña. El poder no está más a alcance de fusil, los retratos del Che y Ho Chi Minh han desaparecido de las calles, la imaginación en el poder dio paso al poder sin imaginación, la clase obrera no va más (como decía una película de la época) al paraíso. Se abre y se vuelve a cerrar el anacrónico paréntesis de la guerrilla urbana, de la cacería de brujas y del exilio. Años de plomo como después de cada sueño. Balances como después de cada derrota. Repliegue hacia sí mismo como después de cada aventura colectiva. A la eufórica del lo-queremos-todo-y-ahora, sucede la angustia, lo provisional; al futuro sin fin, el fin del futuro. La poesía (la escritura en general) no escapa de esta regla. Cualquier antología (3) que cubre este lapso de tiempo es testimonio de tal fragilidad.

El síntoma más claro de esta transformación, dice grosso modo Antonio Porta (4), consiste en la recuperación del psicoanálisis y por consiguiente en la reevaluación de la actividad simbólica conexa al desarrollo del lenguaje. El entre que se abre, el horizonte de espera para decirlo con Jaus, provoca una nueva demanda de poesía. Lo que se exige a la elaboración poética es indicar el movimiento, la dirección hacia una transfor-

mación total del conocimiento; en otras palabras, la (re) integración de las ciencias, de la filosofía y de todo lo que pueda iberar la posibilidad de (re) descubrir al hombre en general, al yo en particular, un yo repensado, reescrito en la palabra enamorada (lo que no significa expulsado de la historia). El yo por construir sustituye al prefabricado. Ahora se trata de un yo ampliamente lingüístico, resolviendo, como lo ve lúcidamente el propio Porta (5), el problema de las interacciones entre poesía y realidad, puesto que el yo poético no es nunca únicamente personal sino, como su autor, un acontecimiento lingüístico-colectivo, en el sentido que Jung (6) da a este concepto (el autor es el producto de las necesidades de una colectividad). La poesía (la creación artística en general) debe entonces trazar (dejar huellas en) las figuras, volver visible la existencia, salvarla del olvido. En este sentido se articula con la tradición, cierra el círculo y salva las distancias, al mismo tiempo que asimila la lección de las vanguardias, para abrir el camino a su propio futuro.

Claro, no finaliza aquí el itinerario. Sin embargo, la muestra de poetas que presentamos se limita a textos escritos entre 1968 y 1978, una década crucial. Como cualquier selección, esta es arbitraria, subjetiva, parcial. Los criterios fueron los siguientes: 1- Obviar los grandes monumentos (Ungaretti, Quasimodo, Montale, Pasolini, etc), puesto que tienen su espacio garantizado en otras publicaciones. 2- No tocar (aún) los años 80 para lo que la distancia de apreciación es reducida. 3- Dar cuenta de la diversidad (7) de voces. 4- Hacer coincidir figuras de las vanguardias (I novissimi o el Grupo 63 con continuadores de la tradición. 5- Dar la palabra a la joven generación (que oscila entre 20 y 30 años en la década que escogimos).

## NOTAS

(1) En este movimiento había poetas como Carlo Bertocci, Alessandro Parronchi o Alfonso Gatto, para citar los más conocidos.

(2) Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Editori Laterza, 1977, pp. 203-210.

(3) Varias antologías bastante completas vieron el día alrededor del año 1980. Entre ellas la de Mario Lunetta (*Poesía italiana oggi*, Newton Compton Editori, 1981) y, sobre todo, la del novísimo Antonio Porta (*Poesía degli anni Settanta*, Feltrinelli Editori, 1979-1980).

(4) Antonio Porta, op. cit. p. 24.

(5) *Ibid.* p. 27.

(6) C.G. Jung, *Psicología analítica y arte poético*, 1922 (republicado en Italia en los años 70).

(7) Dos tendencias importantes están ausentes de este trabajo: la rica poesía dialectal y las no menos interesantes experimentaciones de poesía sonora y visual.

# L A P O E S I A E N T R E J U E G O R E H A B I L I T A C I O N





# LOS AÑOS 70

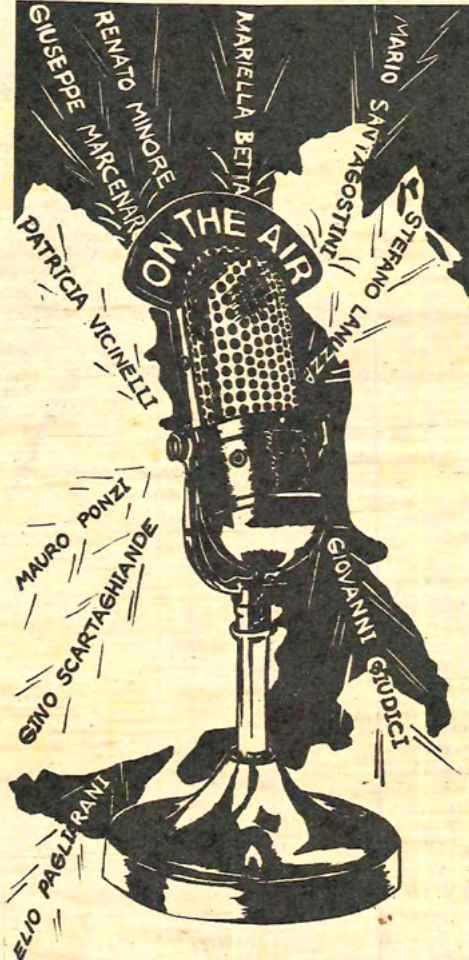
## GIUSEPPE MARCENARO

Nació en Génova. Director de la revista político-cultural *Pietre* (Piedras), un proyecto inspirado por el homónimo mensual que vio la luz en la misma ciudad entre el 1926 y el 1928, año en que fue prohibido por el fascismo mussoliniano. Entre su obra, mucho tiempo inédita, se encuentra el libro *Il superfluo* (1978). De este "superfluo" libro dice el "superfluo" autor: "Si hago el esfuerzo de explicar lo inexplicable, llego a la conclusión de que en el fondo lo que escribí (en poesía por lo menos) no fue —como creo que se piensa— por necesidad de cavadura interna, sino sólo porque lo que iba haciendo no existía antes".

Entre la realidad y yo hay siempre un velo de palabras puesto que la alquimia cotidiana del lenguaje es esquemática y tarda con nonchalance en hacerse entender: que por sí es demasiado.

El Jeroglífico del pensamiento es raptado al palimpsesto la oblicuidad: deberías recordar las fiestuchas (y sigue la palabra) en la fortaleza de Belvedere cuando íbamos hacia cada... donde: ahí está, si la imagen puede bastarte como la entiendo pero sin raíz que la franquea en el suelo la palabra un poco como un polen que molesta (el bello recuerdo de la alergia) y al final si falta desespera en compañía.

Las "barbas del señor" (inflorescencia provisional) para quitarle lo espontáneo a todo y tener también la libertad de bostezar —reincidentes— un verbo para demostrar que mucho es costumbre y todo se vuelve lazo inextricable nudo estrecho sin dedo para desligar.



## GINO SCARTAGHIANDE

Nació en 1951. Entre sus libros se encuentran sobre todo los *Sonetti di amore per King Kong* (1977) y *Oggetto e Circonstanza*. Está presente en varias revistas y antologías. Ritmos rotos, imágenes (sensuales o no) frenadas por inocentes reticencias (¿catarsis?), un vivo oscilando entre realidad y sueño, donde el sueño repite la realidad y la realidad es una copia del sueño, provocando estas angustias y este malestar sepultado en el alma de este representante de la generación de postguerra del postfascismo, del post-68.

Las cosas y las personas no entran. Ni los pensamientos. No tengo trámites para que puedan interpretarse sobre mí y copiarme. Sepulté los caminos en el sueño que deshaciéndose los corroe. No hallarás huellas sobre las piedras; deben quedarse así. O se les llenaría con aguas cortadas, harían de ellos moldes. El lugar está cerrado y destruido, y yo no sé cómo ni a dónde llegaré.

Logré serte. Somos. Y sabes dónde y ves cuando. Se hablaba de esto: lo improbable. Y en vez de se ha confundido.

No le dije adiós. Dejo aún que desde el perfil de los labios, de los inmensos oros del músculo él. El reluce: no volver.

# ITALIANA DESTRUCCION Y DE L'YO





## PATRIZIA VICINELLI

Nació en Bolonia en 1943. En los 60 se ocupa de teatro experimental y se une al Grupo 63. Su trabajo experimental se concentra sobre todo en las posibilidades fonético-visuales plasmadas en algunos discos ("a a A", etc.) y varias exposiciones y performances (inter) nacionales en Italia, Francia, Luxemburgo, Estados Unidos y Japón. Entre sus publicaciones se encuentran *Apology of schizoid women* (1979) y *Nonsempre ricordano* (1985). Participó en muchas películas underground italianas. En su más reciente escritura (por ejemplo en el texto que presentamos) la experimentación sonora queda en segundo plano y da paso a un aliento angustioso, un zigzag visceral alimentado por una omnipresente e intocable persecución, testimonio de una traumatizante cacería de brujas (auténtica en la Italia de los años 70) que paraliza al mundo y a los poetas que lo escriben.

### NO SIEMPRE RECUERDAN

(Fragmento)

—éramos y somos perseguidos por una horda de aquellos que quieren saber a toda costa y no sabrán"—  
oh cielo, con la cantinela de la luz que resbala cada día de mi ventana sobre el mundo,  
lo miraba incandescente renacer.  
Lo hice bajar esperando que la putrefacción se hubiera acabado, empezó.  
—¿hay gente que ni siquiera se soñaron nunca  
—diré todo diré todo— si es necesario (no me torture más mariscal no sé nada no sé nada, de todos modos no hablo, no hablo)  
"¿hace falta agua caliente?" "¿hace falta sal?" "¿hace falta incienso?"  
"¿hace falta un buen corredor?"  
entre tantos otros se habían despertado para esta cita que todos recordaban.  
Trató aún en vano de trascender las circunstancias aun sabiendo la meluctabilidad de cierto final  
otro paso casi de danza lo movió fingiendo avanzar y fue chupado atrás como por una potente trompa de hierro.  
Inasequibles bajaban los rayos invadiendo el piso con elementos quien gritaba quien no  
muchos procrean entre un anillo y el otro del tronco trazan su paso cada uno para sí entonces se movió un canto y se insinuó llevado por el eco de aquella ausencia de sonidos que lo favorecía tropezando sólo con la barrera metálica que adrede construía un paseante solitario aficionado a algo en particular.  
Ciruelas violetas y por casualidad violetas violetas cayeron a sus pies significado específico aquel color para su mente y el olor dulce como el azúcar hervido y perfume jazmín invadieron su espacio, cercándolo.  
Se encontró con vencedores y vencidos cuya meta era contar lo que habría pasado.

## MARIO SANTAGOSTINI

Nació en 1951 en Milán. Entre sus publicaciones se encuentra sobre todo el libro *Uscire di città* (Salir de ciudad). Está presente en varias antologías y revistas italianas. Representante de la generación de los poetas de la rehabilitación del yo, de la palabra enamorada, y utilizando un estilo narrativo donde se mezclan elementos mono/dialógicos, Santagostini abre un espacio de renacimiento, de auténtica virginidad borrando las culpas de la barbarie post-mussoliniana, y relata punto por punto las etapas de este camino hacia la vida, redistribuyendo de capo, integralmente los imaginarios, el mundo y sus escrituras.

### ESTUDIO V (HISTORIA)

Hubiera querido estar yo también en aquella torre, y como Paola y René-Franz saludar al abismo, abajo reconocer los gestos y relatarte la primera serie de los gestos, o también hacerlo en el suelo ... y llamarlo a los demás punto por punto, contarlos riendo cuando se caminaba mirando las alturas, el espacio blanco, las nuevas llegadas, horarios para apuntar. Pero empujados todos en el acuario, mientras orientando vacía me decías "andar andar andar" de lejos Paola y René - Franz reían, reían y la otra volvía a hablar: "Mira como lo toma es justamente la hora es la hora."

... Y a ti no te hago daño porque me reconoces, haces y la imagen llega, es conciencia o materia pero cae y se desentorpece en el viento, y entonces aquí estoy... porque me dejas existir, o venir.

# P O E



# I T A L



# S I A

## MARIELLA BETTARINI

Nació en Florencia en 1942. Colabora en muchas revistas. Entre sus libros se hallan *La rivoluzione copernicana* (1970), *Terra di tutti* (Tierra de todos, 1972) *In bocca alla balena* (En la boca de la ballena, 1975), *Storie di Ortensia* (1977) y *Felici di essere* (Felices de ser, 1978). Despueta de sus versos una rabia apenas frenada, un juego para conciliar los contrarios, el día con la noche, el todo con la nada, la vida con la muerte. El dar un momento-de-vida-plena a cambio de la estéril eternidad. Los ritmos, las sonoridades y los silencios siguen esta búsqueda, paso a paso, la doman, la canalizan, la vuelven aceptable.

### AGOSTO DE MASACRE

(Fragmento)

escucha: nos hemos sí o no jugado las vidas  
con esta leche de cabra con este sol  
de medio agosto que todas las noches yo miraba  
encontrándolo. exaltante lo miraba  
y lo encontraba exaltante  
y tú que decías: "Apúrate la comida está lista"  
pero yo tenía ganas de tirar en el mar  
el cuerpo y el pensamiento de estar parado  
antes mientras y después de la opción de no oír voces  
de no mover las sillas de no comer este sucio  
pan si no de ricos

al menos de no-pobres  
tenía ganas de todo y nada  
y la voz me contaba sobre el incidente con un aire  
tan trastornado que parecía alegre  
y la ciudad disparaba fuerte sobre todos una felicidad  
robada una felicidad en pedazos y fragmentos

## RENATO MINORE

Nació en Chieti en 1944. Ensayista, periodista y traductor. Sus textos se encuentran en varias revistas y antologías. Entre sus libros de poesía: *I nuovi giorni* (Los nuevos días) y *Quinta generazione*. Traductor de Verlaine. Es, frente a un universo de fragmentos, de fragmentos de fragmentos, que se ve el lector, compartiendo memoria, sueños e invención de un texto en el cual los neologismos conviven con la Tradición y esbozan este dinamismo estático que imprime su sello a la cotidianidad italiana de los 70.

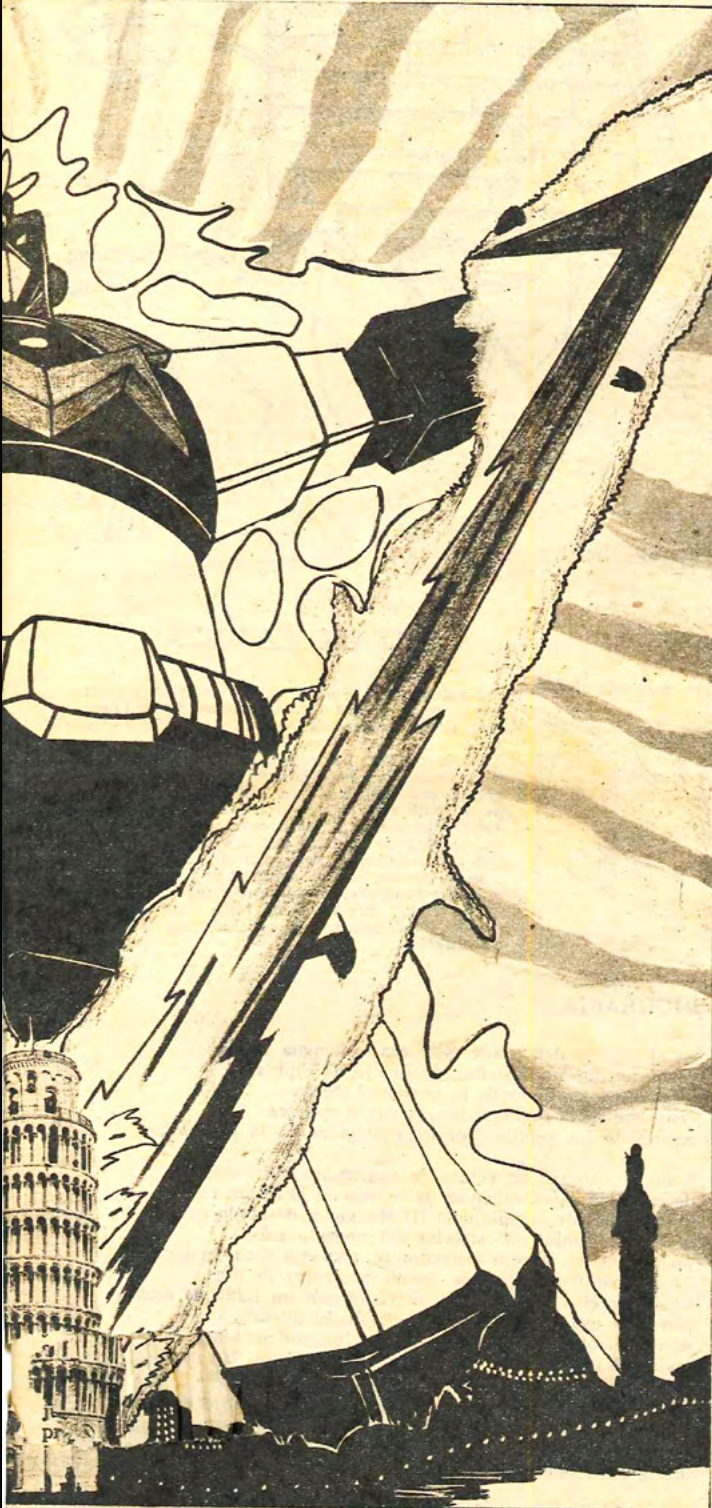
### QUE ESCRIBAS (AUN) (POSIBLEMENTE) POESIA

De oráculos traza un tiempo con grumos  
cirros-cirros como madre babélica-infusa:  
por fin-tú-aquí: nos sorprende balbuceando  
no más allá del signo  
que nos envía (pero la tierra también gravitó en eclipse)  
a referir espacios-módulos grafizantes  
volví a ver la araña negra e inmóvil  
perdida está cada huella  
del hombre:  
deleitables fuselajes y artífex non additus  
sigloveintrico (apenas): cuando repuebla:  
la armonía dosell, y es logos cuadrúmoteado;  
tú devaneas de él *astra et sidore*  
en topo-más-allá-deviene agudo  
ni penetres (oh fuerza!) expansivamente

tú último grito fue de alga: pero petrificó  
aún risa sobre respuestas anticipadas: ni rías  
donde nace presencia y sentimiento  
de la ausencia y la separación del mundo.  
Y he aquí un galileo terrestre, como amplificado  
sobre un fondo idílico-familiar crecen con buena salud niños  
de aurora)  
cuanto quieres que signifique para nosotros este aire tuyo  
neumático en el cual alinea la sombra y la compensación,  
sí dura después de la turbia armazón (final).  
Las cosas cíares en qué consiste  
la bivalente muela crono-pendular  
filtros en motilidad cuanto nos siega  
lunas —alturas casi manca— y chubascos plateados,  
pero no más no el otro: deliciosas  
fueron las crêpes consumidas aux Invalides,  
y una ojeada fluyente arrasada en el encuentro  
ilumina vellos y ámbar de la mañana:

pongamos el Louvre  
que te tenga, *animula blandula*, de estantes y archivo  
toda e *alfin ti giunsi*

nonsense                      quien ríe                      es por pura  
donde Sibelius...                      agilidad de muerte:  
Apenas ayer el poeta con cartera y rima nos preguntaba                      pongamos el cuarto  
la emoción de un viaje de amor.                      donde Sibelius...



# A M A



## GIOVANNI GIUDICI

Nació en Le Grazie (La Spezia) en 1924. Traductor, periodista y crítico. Una de las voces más conocidas de la poesía contemporánea divulgada por el editor milanés Mondadori. Entre su obra se encuentran los libros siguientes: *La vita in versi* (1966), *Autobiología* (1969), *O beatrice* (1972), *Poesie scelte 1957-1974* (Poesías escogidas), *Il male dei creditori* (El mal de los acreedores, 1977). Traductor de Pound, Pushkin, Sylvia Plath, Jiri Orten, John Crowe, etc. Colaborador de *L'Espresso* y *L'Unità*. Giudice es (en un primer tiempo, un poeta cómico, en el sentido de las comedias que conocemos del cine italiano, con un background de amargura donde irrumpen sentimientos de tristeza y de escepticismo. En un texto como *La Bovary c'est moi* (en *Autobiología*) este cómico llega a cumbres insospechadas. Mientras que en *Il male dei creditori* (de donde proviene el texto que hemos escogido) hay una deflagración de preguntas-respuestas, desplazándose con una velocidad fulminante con un ritmo contrapunteo, hacia un final reivindicativo, pidiendo lo esencial para olvidar la importancia del hombre.

### LA ETICA DE BONHOEFFER

Ser hombre real  
Para mí que soy  
Medio o como máximo  
Tres cuartos de hombre

Es difícil

Ir hacia el fondo  
Dicen  
Y entonces  
En el fondo me dejó ir.  
Hacia mi natural  
Fuerza de gravedad

Es un hecho que no se tiene  
Coraje para caminar  
Sobre el agua sin el miedo  
De hundirse  
Hacia el fondo se va  
Queriendo no ir  
Con este hipar  
De lágrimas recitadas

Sin embargo nos decimos  
Son lágrimas verdaderas  
Gratificados de saber  
Que al menos una prueba tenemos

Acusado acusador  
X minutos tú tienes  
Para decir y palabras

¿Y cómo las arreglaré  
Para que el amigo presente  
Goethianamente sentenciante  
No tenga que reprocharme?

Me dice como tenía  
Que comportarme  
En vez de

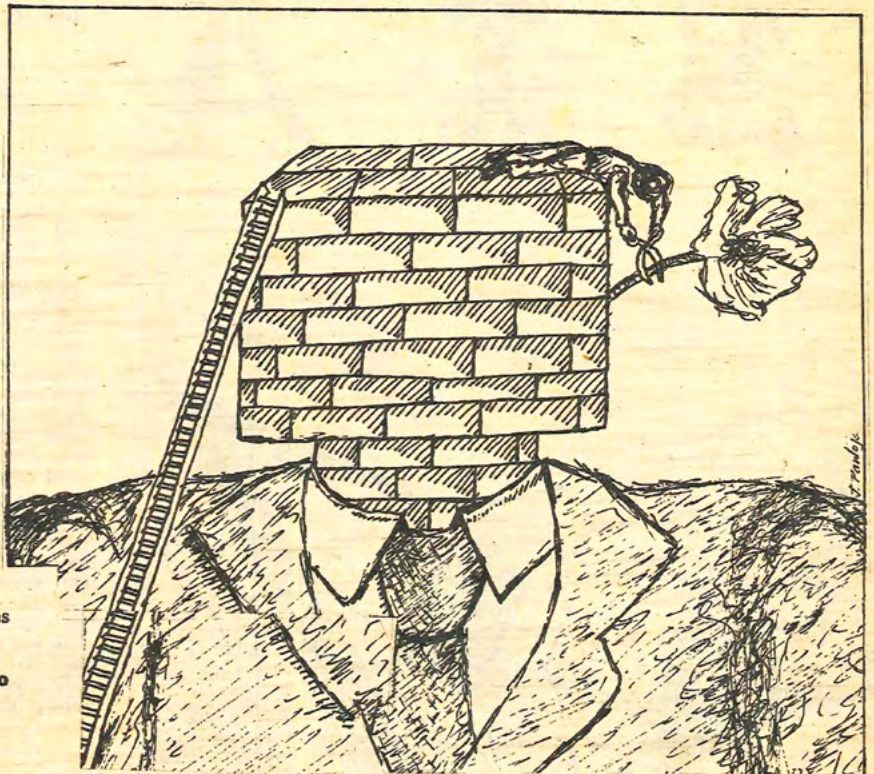
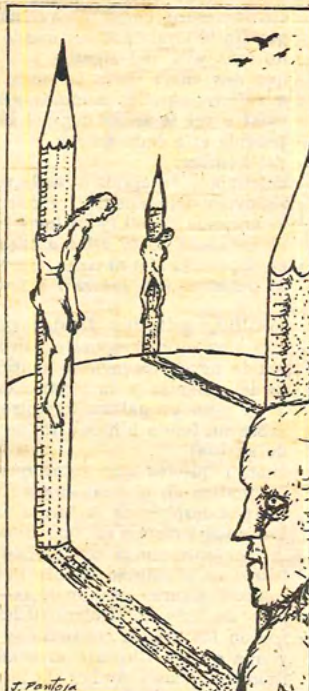
Pero tú  
Yo (quiero decir) que  
Habiendo leído recientemente  
*La Etica de Bonhoeffer*  
Que define ética negar  
Cualquier juicio del bien y del mal

Tú quien te quieres cruzado  
Por el Ser como Jesús  
Tú

Tú quien emprendes  
Conjeturas  
Construyes  
Tú quien decidiendo  
Dejarte todavía  
Un poco te tienes  
Oh desatados  
Oh extendidos  
Oh míralos estos que sin imaginación ninguna  
Juegan el fuego del fuerte  
Estos que creyeron no morir

Cancelando la muerte  
Oh hombre real  
Oh esperanza ciertamente no repuesta más por debajo  
Del corazón de Jesús  
Oh hombre que te atreves a equivocarte  
Oh tú cuya  
Fuerza es no juzgar

Más paciencia te pido  
Te pido más religión



## STEFANO LANUZZA

Nació en 1947. Publicó (entre otros) los siguientes libros de poesía: *Thanatocenositi* (1973), *Logofera* (1975). Colaborador de varios periódicos y revistas. El texto *Biografía* es parte del libro (inédito en 1981) *La troitola e la talpa* (El trompo y el topo). En estos poemas bajo un aparente preciosismo lexical y una elaboradísima sintaxis se esconde una labor de excavación horizontal (Mario Lunetta), se construyen con los residuos así acumulados edificios que, apenas erigidos, tienden a derrumbarse, recreando el ciclo de la vida y de la muerte, el viaje entre el yo y el tú (un yo a la Rimbaud: Yo es un otro). "Hago poesía, entonces él es" dice en algún lugar Lanuzza plasmándolo filosóficamente la contradicción inherente a su hacer.

### BIOGRAFIA

en el mundo demasiado perfecto tu lengua hostil  
revoloteando las pestañas de su ojo de espina,  
atiza la ceniza lunar de la noche: el efecto  
venenoso de la pupila duda, la pared morisca  
repetiendo los perfiles corvos protegidos en la palangana

llena de sangre: un veinte de noviembre del estache  
de carne tú sales aullando de horror en la calma chicha  
de una casa de la callejuela III-Mangano, desatado netamente  
el cordón umbilical estrecho del podrido cebo  
pulsátil en el fórceps, atizado: tu pequeño dios benigno,  
ávido poseedor de la vida, mano que cubre de lises  
senos secretos, enfurtidos y cerrados por un labio de moho,  
péndulos esparciendo amnios, desollado duende  
de un pueblo marino por la blanca luz que arabesca  
las frentes rotas te tus antepasados sarracenos, la azul amilla

de piratas que degollaba a sus enemigos y ahora caturrea  
canciones mitos, nenias hipócritas o quizás de espeja, en el cortejo  
susurrante de la casa hinchada de calor. El muritú rosa  
desfigurado por los lagartos es fondo de la infancia primera que tu loges  
ver en el mar tu cara cigomórfica comprimida por el tobillo.

# DIEZ POETAS DE



## MAURO PONZI

Nació en Roma en 1950. Germanista y crítico. Colaborador de numerosas revistas y periódicos. Editor de los Quaderni di critica (Cuadernos de crítica) donde se publicaron ensayos como Sulla neoavanguardia, Marxismo e strutturalismo nella critica italiana, L'alternativa letteraria del novecento, etc. Autor del libro La critica e Pavese (1977). Como poeta publicó (entre otros) Plattform (Plataforma o Forma Plana) e Intermeezzo onirico (que contiene el texto que presentamos). La poligrafía utilizada, el viaje entre los idiomas (el alemán, el latín y el griego) no es casual sino una opción teórica que se inscribe en una praxis contemporánea (poundiana) de integración de todas las escrituras exigiendo un lector activo, capaz de re-escribir el texto, un cómplice.

### MEGALOMAURIA

Yo soy el padre  
y mi madre es una Diosa  
wir kriegen schlimme Zeiten  
y entonces es mejor callarse  
y al contrario digámoslo:  
en arché en to lógos  
ka i to lógos en apó Mauró  
Ka i Maurus en to lógos  
una eternidad de silencio me atiende benigna  
o madrina o maligna  
o sea  
y entonces logochratós  
lego  
a los señores del pensamiento, a los dueños de las acciones  
a los dirigentes de la clase (obrero of course)  
digo et in ea sententia  
tres años de cárcel tres  
por vilipendio por lesa autoridad  
por haber por dios  
pensado  
et etenim dicho  
et nunc scritto  
estamos ya en la conjura de los enemigos de la constitución  
—Quien es usted? —Yo soy Nanni  
—Y donde está Giancarlo? —No está, salió  
—Disculpen entonces  
nomina sun fortiora rerum  
y Nanni es un Wandervogel  
el pájaro. además, el pájaro  
dejémoslo tranquilo  
en sus bosques  
binando su jardín  
enterrándose en los huecos  
pero sólo de noche, vaya por dios  
puesto que de día entonces  
c'est touté une austre chose  
sin embargo en la hora de la siesta  
o en la hora del día cuando el ver se sueña  
entonces los cansancios de amor more more more  
that is the time  
cuando los pájaros cantan  
en el dulce jardín  
pretensioso, delicioso, luminoso  
ioso si, pero el lujo  
ahora vivimos el inicio de anaque  
pobres pero bellos y siempre más disgustados  
HAGAMOS UN NUEVO DE-SEM-PLA-DO  
AN-DRE-OTTI ESTAS DES-PEDIDO  
la rabia de una conrisa autónoma  
rubia  
otra cosa que los coitos de salón  
homoradicales  
el mono los zapatos la camisa de cuadros  
el pelele y los jersey ya en el pasillo  
un vaso de vino kal eumé  
y venga si quiere madama  
a preguntar el cómo y el cuándo  
la vida eterna aquí abajo  
el jardín prohibido  
justamente  
prohibido prohibir estaba escrito  
en la pizarra



## ELIO PAGLIARANI

Nació en Viserba en 1927. Periodista, crítico y ensayista. Fundador de varias revistas (Periòdo hipotético, etc). Participa (en 1961) en la formación del grupo I novissimi, y en el Grupo 63. Colabora en muchas revistas. Autor de importantes libros de poesía como La ragazza Carla (La muchacha Carla) en 1962, Lezione di fisica e Fecaloro (Lección de física y Fecaloro) en el 68 o su proyecto in progress "La ballata di Rudy" con los fragmentos Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza. Doppio tritico di Nandy (Rojo cuerpo lengua oro pope-papa ciencia. Doble tritico de Nandy) publicados en 1977. Autor de libretos para música y textos de teatro. El texto que presentamos es parte de las Lecciones de física, una muestra de la praxis narrativa donde conviven en poesía hechos (aparentemente) insignificantes, eventos históricos, observaciones filosóficas, políticas, personales. En Pagliarini culmina lo que se llamó poesía narrativa. En estas lecciones donde se mezclan realidad imaginada e imaginación realizada se esconden también la Historia, suma de historias, la de la humanidad y del universo, los grandes mitos, el más allá de cualquier límite, en versos que respetan la respiración antes que la sintaxis. El cuestionamiento y no las respuestas definitivas, como cualquier ciencia que se toma en serio.

### Objetos y argumentos para una desesperación

#### (Fragmentos)

Inmortales por las calles no hay  
nos habían dicho que los hombres, no un hombre, sobreviven  
que nos toca la misma inmortalidad que a las fieras  
en el amcr que genera y supieras o no que era  
el sólo acto consentido más allá del límite de alguien  
el homenaje necesario a las costumbres de la especie  
yo también me sentí en gran ritmo natural  
sobre una mujer y nos miraba un mar  
como hubiéramos tenido un sentido, o miráramos un mar  
como hubiera tenido un sentido.

Pero lo que distingue al hombre es la apuesta  
esta es una frase inventada por las élites, de todos modos es verdad que  
alguien apuesta a no morir.

Se precisa orgullo  
creer que el propio trabajo la pena no uno mismo sino el propio modelo  
sea útil a los demás; confianza: que la historia  
pague el sábado; etcétera: y lo bello es que de esta apuesta  
el único que no tiene las pruebas si la obra lo sobrevive  
sólo una luna  
es él que apostó, que muere.

Le dije: el mismo año  
en que conocí los estímulos del sexo traduje un soneto de Shakespeare  
mal. "Shall I compare thee to a summer's day?"  
entre el treintinueve y el cuarenta, con el final

"mi verso vivirá hasta que los hombres  
sepan respirar y tú con ello."

¿Y tú con esta  
cara de mujer, eres en lo adelante final?

la respiración que la cláusula se cumple  
resolutiva?

Fumé doscientos cigarros  
para no amarla, en doce horas al lado  
de la cara en el calor  
se le abría con suavidad fermentada  
pero para mí está trasvasada solamente  
la mala fe de los intestinos

en bilis y excremento  
y el pánico pues, y la atracción de la clínica.

¿Es ahora cuando concluye

# LOS AÑOS 70



# BOLA

No sé porqué tuvo que ser tan negra aquella terrible manía suya de querer comportarse como un blanco. Porque pienso que, amorosamente, nos estaríamos equivocando quienes quisiéramos que Ignacio Villa hubiera podido ser Bola de Nieve como Jacques Brel, Jacques Brel y Edith Piaff, Edith Piaff. (A propósito de Brel y Piaff, ¿qué otros efectos pudieron ser más complacientes con su causa? Dar su canción a los millares de existencialistas que bohemizaban en un París traumatizado por la postguerra). Ignacio Villa tuvo que conformarse con lo que le concedían sus imágenes: un Babalú Ayé, ávido de tabaco y aguardiente, desconociendo las delirantes imprecaciones del negrito obeso y empeñado en que se le reconociera concertista; después, las burlas inocentemente sangrientas de los muchachos a los que servía de mingo en la juramentada y muy machista villa que defendió Pepe Antonio de aquel ambiguo hermafroditismo gestual de los ingleses. La Guanabacoa donde Ignacio Villa, Bola de Nieve, no podía ser otra cosa que Bola de Nieve.

Sin embargo, a despecho de la muchachada y aun de Babalú Ayé, la posibilidad del imaginario concedió a Bola de Nieve una manera de ser Ignacio Villa: siendo Bola de Nieve, el gordito que acompañaba con su piano la risible torpeza de Buster Keaton, Stan Laurel y Charles Chaplin. De ellos aprendió Bola de Nieve los límites que le trazaba la ley y las compensaciones que le otorgaba la razón; no era a Ignacio Villa sino a Bola de Nieve a quien los dioses le entregaban el derecho de gemir cantando "no puedo ser feliz" y la gracia excepcional de que los indiferentes, implacables mortales, le creyéramos.

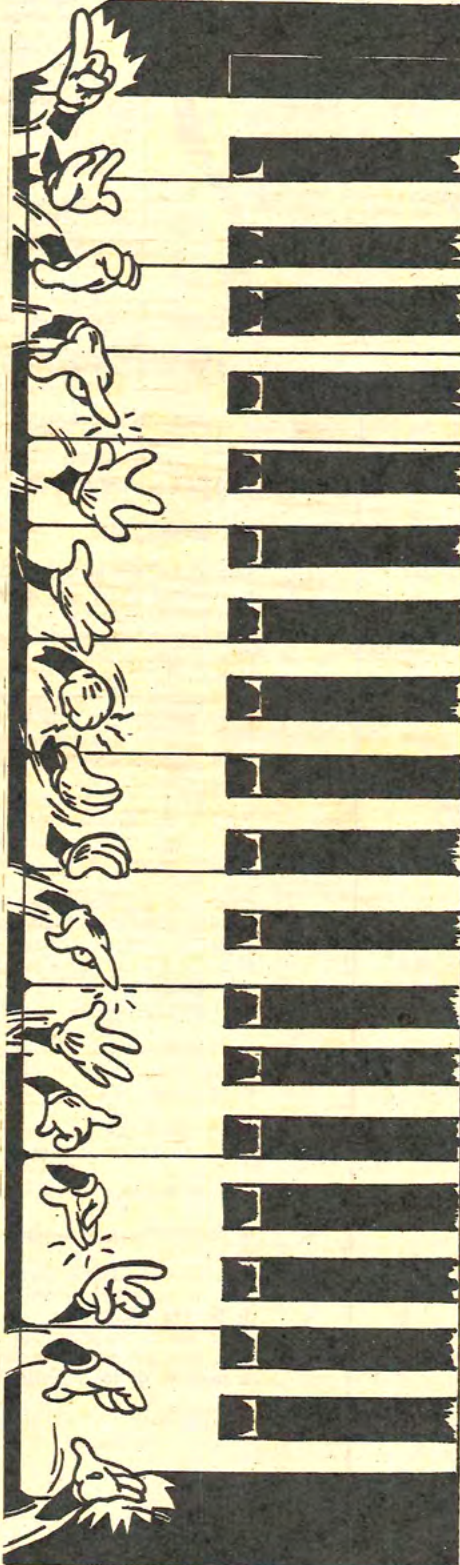
## JAZMINES EN EL PELO

Me imagino que debió ser la canción con la que debutara en el Politeama. Chabuca Granda la escribió para él sin que mediara esa obligatoria referencia que provoca las equivocaciones más abisales. Rita, la única, le regaló el azar de una indisposición a la que el solícito pianista acompañante (se dice que ella misma lo había bautizado como Bola de Nieve) respondió provocando el estupor: el auditorio quedó tal vez un poco confundido por la sorpresa de la sustitución, por la violencia del cambio. Yo no hubiera sabido si aplaudir o quedarme callada. A los virtuosos se les ovaciona, con los artistas se guardan las distancias. A los artistas se les permite apoderarse de un espacio que ocultamos celosamente hasta de nosotros mismos no se sabe bien porqué y hasta cuándo. Bola de Nieve es el invasor absoluto de ese espacio, un ceceo liberador, la salvadora arrogancia de sentirse personaje perpetuo en el teatro donde nos es permitido mostrarnos como somos, llevar jazmines en el pelo, caminar airoosamente sin el grillete de la responsabilidad ciudadana con nuestras pobres rosas en la cara.

## BE CAREFUL, IT'S MY HEART

A veces me parece que yo también lo veo en ese día atravesar la ridícula tristeza del restaurante afrancesado donde juega a representarse. Allí: junto a la pretensión elegante de los candelabros, sobre el rojo chillón de la moqué gastada, entre los pullmans

Por MARILYN BOBES



vacíos en que se sientan damas estilizadas que vienen para hacer sonar sus perlas en un intermedio de efervescencia achampañada. Allí, contra la elocuencia del piano, pudiera parecer que el *chansonnier* no se resigna a la vulgaridad de su español entrecortado, prueba de la violencia ejercida contra el idioma de sus antepasados; que ignora soberanamente las inconveniencias de algún inoportuno tambor que los delate. Pero las cosas son mucho más complicadas de lo que pretenden los maniqueos defensores de cierta cubanidad a ultranza, docta en las fenomenologías, parca en perentorias explicitaciones esenciales.

Be careful, it's my heart, masculla el negro vestido como un gentleman (imprescindible el frac). Y lo mismo que ese negro puede y sabe utilizar su piano como un tambor, en emblemático rechazo, sabe también pronunciar *Be/ careful/it's/myheart* como jamás lo pronunciaría Frank Sinatra.

## CUANDO ME LLEGUES A OLVIDAR

Rendirse a la sutileza de una imagen que silencia la palabra es la admisión de una nueva posibilidad. Ningún verso hubiera complacido tanto a Lezama como el mejor, aquel que no podemos recordar; o seducía tanto a Guillén, a Ballagas como ese dolorosamente pregonero *Adiós Calota*. Porque más que de versos Ignacio Villa es un compositor de frases, frases que completa en el piano, frases que transitan veloces y naturales de la tecla a la voz, de la voz hacia la extensión incomprensible a la que viajan. ¿Cómo comprender la tragicidad de este Vete de mí admitiendo el protagonismo de la voz, el del piano? Piano, voz... y actor, trinidad indispensable para estas piezas dramáticas en la que el autor es actor y espectador de su propio drama. Tiene las manos tan desechas de apretar que ni siquiera le preocupa si flota sobre las arenas movilizadas de un ridículo que anula, en su asunción, su propia posibilidad. Seré en tu vida lo mejor de la neblina del ayer cuando me llegues a olvidar. Quiere decir imagen: espera de la nada que inventamos.

## SI NO ME FUERA TRAIIDORA LA LUZ DE TU AMOR

Nunca hizo la lista de los países que visitó pero murió en un viaje. Su corazón se resistió a la altura como para demostrarnos que todo era jugando. Mentira, si lo hacía de engaños, musitaba Vallejo desde la Alameda que lo esperaba del otro lado del puente.

Si Flaubert aseguraba sin vacilaciones "Madame Bovary c'est moi" a Bola muy bien podemos admitirle ese "déjame que te cuente limeño" en el que también se está apropiando de un título, de un olor.

Así, la Flor de la Canela se sumaba segura a la cubanísima cola para el pan y Bola la secundaba con su piano asegurándonos que esa horrible manía suya de querer comportarse como un blanco no era otra cosa que una coquetería más. Mentira, si lo hacía de engaños.

La imagen posible de Bola de Nieve se conforma y deshace en la vivencia oblicua de que nos hablaba Lezama. Inapresable, como todas las imágenes.

# DE NIEVE



En un libro que trata de las antiguas literaturas germánicas, Jorge Luis Borges ha observado que la más humilde de las tareas literarias, tal vez la más hermosa, es la de traducir.

Esta exposición está dedicada a alguien que ha consagrado no pocos años a la humilde tarea del traductor, y a la humildísima y no menos hermosa del editor: a Felipe Cunill.

**LA PALMADA**

"Conocemos el sonido de la palmada de dos manos, pero ¿cuál es el sonido de la palmada de una sola?" El texto es el de un antiguo koan de la escuela budista Chang o Zen. Como es sabido, los seguidores de esta escuela buscan alcanzar el estado búddhico o de iluminación mediante el empleo controlado de aquéllo que Lezama llamó el súbito o el caballo de San Jorge, y que suele realizarse a través del koan, o dentro del koan mismo.

Un koan clásico, quizá mi favorito, es el que sigue. Un monje taoísta va a ver a su maestro y le pregunta: "Venerable maestro, ¿qué es el Tao?" Sin decir nada, el venerable le sacude un bastonazo en la testa rapada. Se va el monje perplejo y chichonado a meditar, y el Tao acude a él como un dulce aguacero, como esos aguaceros de Tarkovski. Vuelve donde su maestro y le anuncia: "Venerable maestro, me has enseñado lo que es el Tao". "Explicámelo entonces, hijo mío", dice el maestro. El discípulo agarra el bastón y se lo rompe en la venerable calva. "Tienes razón", dice sonriendo el maestro en cuanto puede hablar, "has aprendido, ya, lo que es Tao".

Hay algo de gozoso guignol en estos apólogos que hierven de efectos inesperados (golpes, gritos, paradojas, respuestas desatinadas o equívocas), inesperados fognazos destinados a propiciar una epifanía, a desatar el súbito. Miro un objeto muchas veces, decía Joyce, y cada mirada captará un instante, un ángulo de ese objeto: un día, una mirada logrará enredar, en relámpago de visión, la total summa (que no suma aritmética) de esos ángulos e instantes: se ha cumplido la epifanía del objeto, su regalo supremo. Decía Lezama: entro en mi cuarto habitual, prendo la luz, y reventaba una cascada en el Ontario. Este extraño nexo ignorado, inalámbrico, ensartando por gravitación o magia simpáticas dos hechos cuyo recorrido era y continúa siendo paralelo, esa relación incondicionada es lo que Carl Gustav Jung llamaba principio de sincronidad. (Mejor ejemplo, también lezamiano: cuando clava su lanza San Jorge al dragón, muere también —¿por qué?— el caballo, de muerte no causada). En este principio veía Jung la raíz de la ciencia y la filosofía chinas, y de su texto fundamental, el Libro de las Metamorfosis o Yi King, tratado, poema o ritual donde el azar determina un número que determina un signo que determina un texto que debe determinarnos, o que hemos determinado, pues entonces no el azar habrá determinado el número que determina el signo que. Esta ceremonia se cierra, como un anillo, sobre un vacío que viene siendo el propio wu-wel o no-hacer, que no debemos confundir con el dulce-far-niente occidental. Quien haya leído los vertiginosos libros de Carlos Castaneda, el antropólogo hechizado, hallará familiar esa expresión; en uno de ellos (Viaje a Ixtlán), el guru yaqui-toitca de Castaneda, Don Juan, explica que un no hacer es un hacer para detener el mundo y poseerlo en relámpago de visión. Hacer no haciendo, entender no entendiendo, narrar no narrando, del encuentro de los contrarios saltará la chispa, se morderá la cola la serpiente.

Satori, súbito, tao, epifanía o samadhi, todas estas palabras vienen a significar lo mismo: desencadenar un proceso mental de la sucesiva cadena del razonamiento, instalarse en una ilogicidad, sino en una paralogía. Conviene insistir en que esta paralogía no significa ausencia de lógica; de ello dan fe las muchas rasonantes páginas de Chuang-Tzu (de quien todos conocen al menos la célebre aporía de la mariposa) y de los sucesivos Suzuki que se han ocupado de difundir durante este siglo las ideas de la escuela Zen por el Occidente; las ideas de la escuela Zeh, que en mi opinión configuran menos una filosofía que una psicología, una ética y una estética. Largo sería explicarlo o defenderlo; me limitaré a llamar en mi auxilio, en lugar de argumentos (paralógica o parabólicamente) algunos ejemplos: ciertos quinaesenciales paisajes Sung que son como un aroma en el recuerdo, no menos quinaesenciales que el arte perfecto del arquero y el samurai japonés, o que ciertos poemas casi silencio, a la vez inexplicables e inviduables, como aquel en que Basho anuncia simplemente que ha visto una poesía de cara moñetuda (no es Basho) en el jardín, o como este haiku:

Oh caracol  
Escala el Monte Fuji  
¡Pero lento, lento!

El último Lezama, el vaporoso, hace el elogio del tokonoma, símbolo del vacío concebido como centro creador o vórtice. Del mismo modo que las habitaciones japonesas se dejan presidir por el tokonoma, los cuentos de Salinger suelen arremolinarse alrededor de una ausencia, como los que tratan de Seymour, o llegan a ser en ocasiones como esos troncos del árbol y esos pájaros muertos que anunciaban a los marinos la invisible vecindad de América ("El Hombre que Ríe", "Justo antes de la guerra con los esquimales"). Al leer estos cuentos que resultan ser prólogo, apéndice o marginalia de la historia que centralmente los ocupa, no puede uno dejar de acordarse del grande y a ratos olvidado maestro de la narración oblicua, aquel a quien Borges llama "el triste y laberíntico Henry James". Suele olvidarse o desconocerse que su exploración de los puntos de vista narrativos impulsa toda o buena parte de la literatura de este siglo. El demostró que una historia narrada minuciosamente y de buena fe por su protagonista puede ser incompleta y ambigua (*The Turn of the Screw*); concibió que el lector supiese siempre más que el narrador; enseñó que se podía contar mediante un sistema de biombos y de ecos que, aun ocultando lo contado, lo amplificasen por resonancia (Lo que Maisie supo), y a presentar a su protagonista sólo indirectamente, refractado en las almas ajenas, en miradas y palabras de otros, per speculum in aenigmatum (Las alas de la paloma). Sin Henry James sería imposible, creo, la vasta polifonía bachiana del *Ulysses*, como sería imposible, en el otro polo del behaviourism norteamericano, con su ceñido narrador exteriorista. (Tal vez la anterior afirmación pueda parecer atrevida o extraña, pero nadie discute la influencia de Flaubert sobre ambas cosas, influencia que no negaré, pero que es, por lo menos, tan paradójica como la de James. A modo de acotación marginal, haré notar que fue el hermano de Henry James, el psicólogo y filósofo William James, quien acuñó la luego tan manoseada expresión stream of consciousness, expresión que acabará hipostasiándose en Anna Livia Plurabelle, la diosa fluvial del *Finnegan's Wake* que, como la Sakti hindú, tiene tres caras y como la Isis saíta, tres tiempos: "Anna was, Livia is, Plurabelle's to be").

A pesar de la vasta y soterrada influencia de James, tal vez sea sólo Jerome David Salinger su primer gran discípulo. En ese sentido, lo más característico de Salinger no es su novela, sino sus relatos (no digo lo mejor; nadie ha pensado en desdorar *The Catcher in the Rye*; digo lo más característico), relatos que sin ser tampoco muy largos tienden a rechazar el lecho de Procufo del cuento poeiano y a acomodarse en la más liberal estructura del género que James llamó "ideal form, the beautiful and nouvelle", pues como todos sabemos, la noveleta, como la mujer moderna, suele andar sin ajustadores.

Procufo, saltador algo dogmático, medía a sus víctimas en un lecho de su propia talla; si el usuario le venía chiquito procedía a estirarlo, y si sobraba a recortarlo, y en ambos casos quedaba perfecto. Del mismo modo, el cuento que solemos llamar cuento, el cuento de Poe, de Quiroga, de Cortázar, procede a desnudar de pormenores y a proteger de posibles desvíos una única situación central. (Por poner un único ejemplo, en "El tonel de amontillado" ni siquiera sabemos por qué muere, tan atrozmente, Fortunato). La flecha vuela al blanco, rectilínea y admirable y punto.

El cuento de Salinger (como muchos de Chéjov, Hemingway, Azorín, Saroyán) es un cuento-otro, un cuento que procede por humareda; donde la historia corre el albur de ser, en cualquier momento, tomada, dejada, fragmentada; avistada desde lejos, en destellos, u oblicuamente sugeridas; en cualquier momento desviada, interrumpida o simplemente abolida.

Quien haya visto *La aventura*, de Antonioni, recordará sin duda alguna la desconcertante fluidez con que el foco narrativo se desplaza, sin previo aviso, del personaje de Lea Masari al de Monica Vitti. Del mismo modo, vale decir, con la misma soltura, un cuento como "Abajo en el bote" comienza con una detallada ficha descriptivo-biográfica del sombrero de Mrs. Snell, de la cual no se nos describe otra cosa, y que para colmo es abandonada, con la palabra en la boca, por el narrador que pasa a presentarnos una escena, no demasiado decisiva, de las relaciones entre dos miembros de la secreta dinastía de los Glass. El suicidio de Seymour ("Un día perfecto para el pezplátano") no es menos inesperado e impactante, digamos, que el del protagonista de *El grito*.

Seymour el Suicida dejó al morir algunos centenares de poemas breves; Buddy el Escritor (que es la máscara predilecta de Salinger, pues en "Seymour: Una introducción" llega a atribuirse la paternidad de algunos de los cuentos de su autor, entre ellos "Un día perfecto para el pezplátano"), de los poemas de Seymour, que los juzga admirables, se refiere a uno que habla de una niña que, en otro asiento del avión en que viajan, hace girar hacia el poeta la cabeza de su muñeca para mirarlo. Esa visión a través de un tercero imposible, de una máscara-espejo, es la visión de Salinger. Este procedimiento de ata-





que llega a su extremo en "Seymour: Una Introducción", donde apenas entrevemos un par de anécdotas y algún poemilla de Seymour, mientras Buddy-Salinger ejecuta en primer plano la danza de los siete pudores. A Seymour tenemos que adivinarlo en la lontananza, como un cristo o un icaro bruegheliano, o aquel icarillo estoico-valeriano de Lezama, Oppiano Licario.

(Hay otro momento en "Zoocy", donde éste, haciéndose pasar por Buddy, habla a su hermana desde el teléfono —ya casi sagrado— de Seymour: máscaras sobre máscaras, como esa máscara de cera saintsimoniana que Lezama recuerda ante el juego de las pelucas de Adgalle en Rayuela).

Se ha hablado de una saga de los Glass que van configurando la mayoría de los relatos de Salinger, saga de la cual vendrían a ser como capítulos sueltos de una obra perdida, o los fragmentos de un espejo roto. Aunque mejor diría que forman una especie de no-saga, de una saga concebida e intentada no como la acumulación de una summa, sino como "la tentativa contraria, la de una resta implacable" —la cita es morelliana. No una saga sino su contrapunto, no Seymour Glass (see-more-glass) viajando en un avión sino su reflejo en el cristal de los ojos de la muñeca.

#### TEORÍA DEL HOMBRECITO, O DE CHAPLIN A DAUMIER-SMITH

En una novela que inaugura, o presagia, la literatura moderna, un pobre hombre risible es burlado, censurado o aplaudido por unos pobres hombres risibles. Los hechos, las palabras, la figura misma de Don Quijote van dibujando una caricatura implacable del impulso ascensional, desasido, todo aire o luz del Gótico; pero Cervantes le hace contrapuntar con la no menos implacable de la horizontal humanista, su lado cómodo, mezquino, lucrador. La sin par Dulcinea

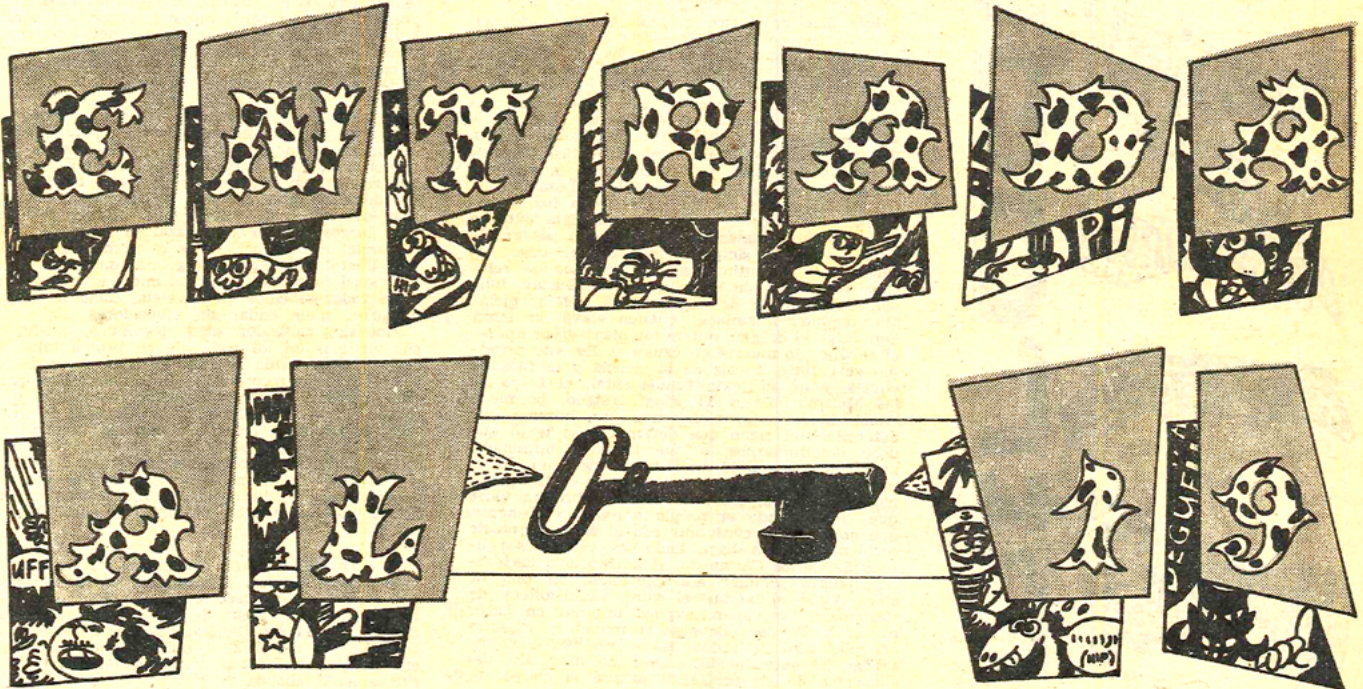
del Toboso es sólo un sueño, o una versión al vitral de la Aldonza Lorenzo, o materia de fe —recuérdese ese extraño capítulo donde discute el devoto del Dulcinea con unos peregrinos devotos de la Virgen, cuya imagen acarrearán—, y al fin y al cabo (me refiero a Dulcinea) más bien inexistente; pero la desenvuelta Altisidora de hueso tangible y carne saboreable es un chasco, una mixtificación aún mayor si se quiere, precisamente porque es la realidad. Lamentable es el hidalgo febril y apaleado, lamentable la confusión de Sancho, que sin querer se va convirtiendo en el vórtice de la novela, el lugar donde ambas líneas, horizontal y vertical, convergen y batallan; pero lamentables son, y más, los duques mezquinos, el barbero y el cura inquisidores, el torpe bachiller Sansón Carrasco. No hay héroe o antihéroe, Aquiles y Amadis suspiran en el Hades: el hombrecito comienza su camino, leyéndose a sí mismo.

Asoma en las contorsiones de Hamlet y en ese otro magnífico bufón, el rey Lear; se pierde con el príncipe Mishkyn, y se salva con Aliosha Karamázov; es seductor, como Julien Sorel; pero siempre, de una forma o la otra (y tiene las mil formas de Proteo, el dios incapturable, pastor de focas), siempre, repito, padece el mismo mal: un exceso de conciencia, y las manos atadas, o demasiadas cortas. De esta raza de soñadores de cristal (parafraseando el título de una novela de Theodore Sturgeon que nada tiene que ver con este asunto) son los Glass: el llorado Walt, el lloroso Lionel, la aterrada Franny, el pudoroso Buddy, que narra sin soltar un momento su cigarrillo bogartiano y, allá en la lontananza, legendario, Seymour. Lo es Holden Caulfield, que quisiera borrar todos los letreros de "Fuck you" que hay en el mundo, pero que tiembla indefenso ante la serie de agresiones diversas de que es víctima en el transcurso de la novela —que es

una especie de crónica de esas agresiones. Lo es, también, el protagonista de "El período azul de Daumier-Smith".

Queriendo definir las como ráfagas de eufonia que exhalan por momentos los poemas de Seymour, Buddy-Salinger se extiende en una anécdota más bien chaplinesca: es, dice, como si alguien no del todo sobrio abriese nuestra puerta, de pronto, pero muy suavemente, y tocara en un cornetín dos o tres notas en extremo dulces y justas. Esa misma cualidad chaplinesca que late en tantos momentos (los mejores, tal vez) de Salinger, como ese personaje sordomudo con sombrero de copa en "Raise High the Roof Beam, Carpenters", como el episodio del ascensor en "Un día perfecto para el pezplátano", o el de la vidriera de utensilios ortopédicos en "El período azul...", ante la cual el protagonista entra en samadhi; cualidad que se reconoce chaplinesca por lo que hay en ella de grotesco y desgarrador a la vez, como (retroactivamente, por decirlo así, haciéndonos eco de esa afirmación de Borges según la cual todo gran artista crea sus precursores) chaplinesco es aquel momento en que Hamlet desesperado por la muerte de Ofelia clama que sería capaz de comerse un cocodrilo.

He querido hablar, un poco, de la influencia de Salinger. Estilísticamente, poco hay que decirle: apenas la soltura, esa irónica naturalidad que comparte con tanto escritor anglófono. Su influencia es más sutil y más profunda. Personalmente, confieso que pienso poco en él, acaso porque muchas veces pienso a través de él, como llega a no verse el cristal de los espejos habituales. El eco de estas pocas palabras de homenaje no llegará nunca a su retiro de New Hampshire, donde guarda desde hace años un silencio sonoro; o, tal vez, le llegue oblicuamente, como el prender la luz inaugura cascadas en Ontario.  
Enero de 1987.



#### Por ANTONIO JOSE PONTE

Para reparar en el abrazo del héroe y el poeta, descontemos a José Martí; apartemos al monstruo llamándolo a la barroca. Atendamos al encuentro del héroe en el dialoguillo entre Julián del Casal y Antonio Maceo en la acera de Louvre; hemos leído de la manera de andar de Maceo; imaginemos al poeta levantándose de su silla para intentar atravesarlo, a punto de saltar en su recogimiento como los gatos egipcios de bronce. Uno entrega al otro con paternalidad su retrato firmado en que lo llama joven y tendremos la certeza de que una vez Casal fue joven si alguien lo pudo descubrir así. El otro le dedicará un poema. Hablarán algo: es ocurren suponer que Julián pide la invasión cubana al Japón; está dentro del espíritu de exotismo político que le habremos achacado. (Recuérdese la broma suya de fundar un partido anexionista a Francia. Esa broma trivial nos hace ver que la anexión cubana a Estados Unidos de América pudo parecer tan descabellada).

Se dice: qué poeta Maceo, capaz de entrever el linaje de su interlocutor, y el episodio se vuelve una cara más de su diamante. Se dice: en Casal, el encuentro es poco más que una fruslería suya.

O se es modestamente generoso y le aseguramos cierta valentía.

Somos capaces de entender la acción como poesía en la belleza de nuestros guerreros. De niños mirábamos los viejos retratos familiares entre los que regresaba uno con insistencia: hombre en traje de mambi limpio, sentado (el reposo, la dignidad y el poder del hombre sentado), un brazo en jarra apartando el machete. Son los retratos de la desmovilización mambisa, donde por última vez todos eran hermosos justamente, antes de las levitas notariales de la paz. Nos detiene esta imagen: Antonio Maceo sostenido por sus cercanos como un Cristo en el descendimiento de los maestros renacentistas italianos.

Logramos entender la acción como poesía, pero no hemos entendido la poesía como acción. Medimos al poeta con vara trocada: la simpatía establecida entre Casal y Maceo salva, desde este punto de vista, al primero. Así, en tanto se asemeja al héroe, se haga guerrero, el poeta existirá. Nos habremos negado entonces la verdadera acción poética; nos hemos negado la poesía, nos negamos la acción.

El abrazo entre el héroe y el poeta lleva consigo el trueque de los dones en que se da una me-

moria —el retrato— por acatar otra— el poema— trae alguna confusión de destinos para las dos figuras. En adelante no podríamos asegurar quién es quién de los dos.

Las ceremonias en la puerta se explican así: para pasar, el rostro de venadito. Deje entrar a la poesía según su gusto —han ordenado los dueños al portero—, pero que espere afuera el poeta.

Entre nosotros el poeta es el hijo de Catana, inoportuno e inútil y esta su acción: pervivir, plantarse en su fidelidad, ser. Huyendo de la mascarita de venado puede toparse otras máscaras; así el pijama de oro con que Casal quiso ceñirse para dar su paseo habanero, textil de la hybrid griega —la violación de la medida indispensable— emparentado con la alfombra que pisa Agamenón a su regreso. Al ponerse el pijama nieva adentro, afuera nieva cuando se lo quita, con él desaparece como el mirlo se hace invisible en la nieve. Para desaparecer: el pijama de oro, la máscara japonesa de su cuarto, el sombrero de Zequeira...

Enrique José Varona, a propósito de Casal y atendiendo a esta preocupación por la acción poética, escribió que en Cuba se podía escribir poesía, pero era imposible vivir como un poeta.

¿Qué significa, a fines del siglo pasado, vivir como un poeta? ¿Qué será vivir como un poeta, un siglo después y entre nosotros?



# conversaciones conmigo conmigo

Por ARMANDO SUAREZ

estoy mirando la ventana, las uvas, las hojas de la uva y la guayaba, y entre ellas, para neutralizar, en breve espacio, el cielo: todos iguales y distintos bajo él. sigo mirando y me pregunto qué se puede escribir, qué puedo escribir que no sean mis poemas, que no sea mi diario o, para ser más exacto, mi inventario de quejas. empiezo a mirarme, puedo escribir algo que me permita superar ese miedo instinto que me amenaza, cuando intento escribir fuera del molde oscuro que hay establecido mi cabeza, fuera de la cabeza del que mira pidiendo con su aguda pereza que destruce el límite que me haga participe de sí, cómplice del ruido que amenaza constante a reducir la música.

bajo la misma testa dentro de la misma testa a ambos lados de las sienas pugna el espectador pasivo que amenaza con quitarme y el alucinado vivo que me incita a perseguir. ¿quién soy sino un perseguido, el perseguido de mí, por mí encerrado en su propio delirio? ¿a quién me aproximo subiéndome contra mí? ¿a quién me aproximo? otra hoja para llenarla conmigo, mis obsesiones, mi egocentrismo. me automutilo, sí, me aniquilo, en cierto modo reflexionando sobre el horno, descalzo, miro una vida sin disciplina en contra, todo el tiempo expuesto al azar del perezo. ¿qué hay detrás de todo esto? ¿dónde empieza el juego? ¿este juego cómo culmina? ¿cuál es el fin? un estado de negación continuo o de exaltación a partir de la no posesión; no poseo pero ambiciono. ¿qué ambiciono? cuando a veces estando aquí siento que alguien mira, entonces odio lo que escribo, me odio, porque lo hago para alguien que mira. el único observador debo ser yo, pero sin saber que me miran, sin saber que me miro o acosándome hasta que por rebelión, se revele en mí, se rebela ante mí. el otro, ése que está velado, mediatizado por el consciente, ése que se esconde y me empuja constantemente al vacío sin enseñarme la cara. sin enseñarme cuál es el motivo. tal vez el miedo instinto ese miedo a mí mismo, a mi ignorancia, a mi poca voluntad, siempre hablo y hablo de mí y conmigo de la angustia. ¿cuál es la duda? no tener capacidad expresiva para excupir, para lanzar hacia afuera lo que ambiciono. ¿cuál es la duda? no lograr atrapar, no poder moldearlo incluso para mí y si es será fuera de mi cabeza, de mi figura, para ser piedra, aire, cisne, debo perdonarme esta vanidad, esta idea de búsqueda. esta ansiedad de no haber tocado aún el arpa me aniquila. sino fuera, ¿qué sería? ¿lo que anhelo? ¿lo que he deseado? ¿qué hacer con mi capacidad vital, con mi energía, con mi cabeza?

envidia en mí y odio, esta capacidad de desdoblamiento, de ser varios personajes, de hecho, diferentes en la cabeza y no ejecutarlos. a nivel conceptual disfrutar la diferencia y al mismo tiempo utilizarla como efecto lacerante, efecto destructivo, lento. todo apunta hacia la propia sien, gira dentro y hacia adentro, hacia afuera sólo la vena que cruza el



costado donde está casi rasurado el pelo, latiendo latiendo latiendo.

¿cuál es la diferencia? ¿conversar conmigo en mí y no ejecutar? ¿no eres parte acaso de esta uniformidad, de este estilo de vida sin matices? todo es disfrutable sólo adentro. ¿intentas hacerlo de otro modo? ¿qué oferta real tienes para ser el personaje que se te ocurra hasta el delirio? cualquier actitud delirante te parece horrible, hay demasiados límites, límites que has asimilado de modo inconsciente y respondes a ellos incluso a la hora de reflexionar. dios, ¿quién es dios? ¿nosotros o el orden que nos impusimos a partir de él? ¿quién es dios? ¿lo que creímos para crearnos el orden o lo que creamos para tener un orden, una regla mínima de valores de estatutos generales?

a tres de la muerte, a tres de mi muerte, la muerte, de la muerte. hay un ausente en mí, de mí. ¿un suicida? un tentador, un provocador de emociones, un calificador sujeto, antagonico a veces a veces apologetico, que delira en su propia pasión, de ser ambiguo, estar dos veces y ser nadie. me llamo nadie, ningún nombre me ajusta, ninguno conforma el volumen preciso para sumergirme, estoy hecho de un sueño, soy un sueño, un tentador, un calificador, un provocador y he sido provocado por el sueño. ¿la angustia? en sí una necesidad que me aparta del que provocho, del que me ha provocado. denso. peso. amo en mí. mi propio martirio. debo apuntar el desdoblamiento, mitificar. ustedes sufren ahora conmigo. no saben por qué. no saben qué soy. soy un sueño, he construido mi infancia. esta es mi infancia, mitificar, delirar sobre el martirio de un ausente que se ajusta cada vez menos a sí mismo. ¿evasivo? ¿toda disquisición adentro es evasiva? estoy al borde de un círculo, un hueco vertical de un espacio que deben imaginar. abierto y redondo, abierto y vacío, sin una dirección precisa, ascendente o descendente. toda ascensión es ir al fondo, descender es tocar la punta. nadie, yo nadie he decidido hacer este viaje. probé dejar caer una piedra en cualquier dirección, ascendente descendente, no escuché la caída, una caída libre, opcional, no escuché, no he visto el fondo. ¿debo inventarlo? ¿hay un fondo? ¿qué contrapeso poner? ¿cómo desdibujar? ¿cómo separar el aparte que me distingue del que ausente apunta nada? ¿están mirando como yo? ¿están atentos? esta es mi infancia, un recorrido abstracto, una memoria a partir de una sola palabra. ¿necesidad? ¿angustia? ¿delirio? ¿cuál es el ordenador ambiguo? una obsesión. perseguido de mí, por mí, por alguien que ahora escapa a un calificador.

el antagonico me busca un molde, una buena vasija para detenerme, me establece un sentido de la finalidad, un sentido inverso. similar, el apologetico me toca paralelo, continuo me asesina. no hay finalidad, el sentido de la finalidad del sueño es el sueño y el sueño es infinito. tocado por el sueño, inmóvil, se mueve sólo el sueño que convertido ya en tempestad, te arrastra. arrastra. estamos sometidos más que todo a nuestra propia tempestad. estoy abierto, abierto.

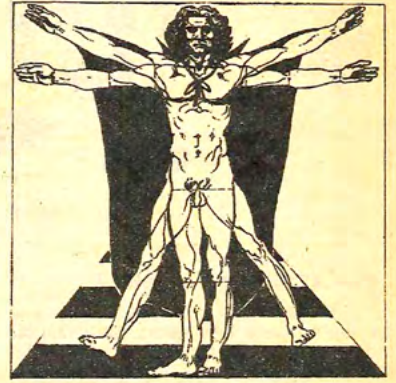
## [o diario de ossian]





# H O M O E R O T I C U S

POR VICTOR FOWLER



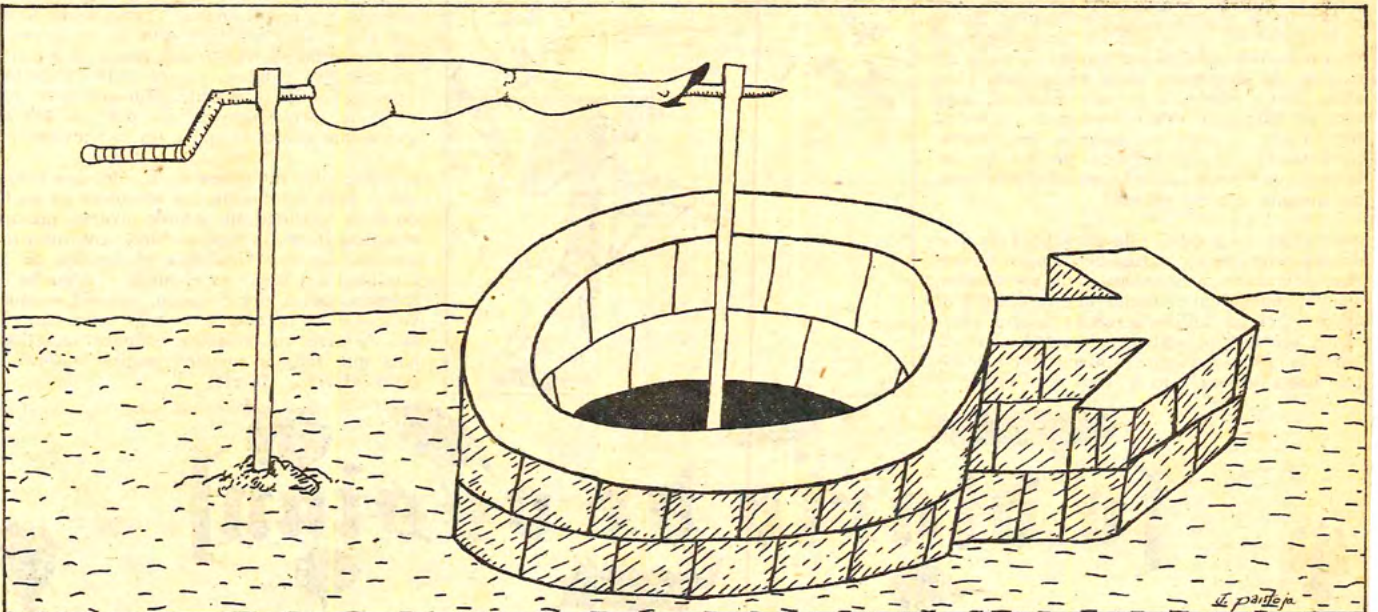
Un día indefinible del año 594 a.n.e. el genial legislador Solón tomó una de esas decisiones que hacen época: legalizó el sistema de burdeles de la Antigua Grecia. No es que desde mucho antes no viniera creciendo la práctica y disfrute del "mas viejo oficio conocido", recuérdese si no las razones por las que fueron borradas por el fuego las recurridas Sodoma y Gomorra o la historia, que también está en la Biblia, de Tamar, la nuera de Judá, que deseando tener niños pese a su condición de viuda "se quitó sus atuendos de viuda y se cubrió con un velo, envolviéndose en él y yéndose a sentar en un sitio público". Puesto que así estaba, Judá creyó que era una ramera y fornicó con ella. Todo el mundo oriental conoció y veneró la prostitución sagrada (hieródulas se les llamaba en Babilonia e Ishtar era su diosa protectora). El dios babilónico Marduk tenía en su harén una cortesana favorita, Zarpanit, a la que incluso dirigía himnos en los que le encomendaba el destino de su pueblo: "¡Oh, poderosa Zarpanit, la estrella más brillante del cielo! ¡Dirige, diosa nuestra, los destinos del Rey que te rinde pleitesía! ¡Da vida a los hijos de Babel!". Hubo hasta literatura destinada a adoctrinar a las cortesanas en su oficio: el poema indio Kuttanimata, compuesto por el primer ministro del Rey de Cachemira en el siglo XVIII es testimonio de ello, se dan allí consejos que estremecen por su crudeza: "Aunque nada extraordinario sientas mientras haces el amor, finge que es una escena única: eso envanece a los hombres y te permitirá señorear sobre ellos." Un breve fragmento de los Comentarios reales de los incas la menciona: "Vivían en los campos, en unas malas chozas, cada una de por sí y no juntas. No podían entrar en los pueblos para que no se comunicaran con las otras mujeres. Llamábanlas pamparunas". En el México azteca existieron igualmente; Sahagún las describe en una larga pintura que una madre hace a su hija acerca de como debe comportarse en la vida: "Mira también, hija, que nunca te acontezca afeitarte la cara o poner colores en ella, porque esto es señal de mujeres mundanas y carnales; los afeites y colores son cosas que las malas mujeres y carnales lo usan" (Historia general de las cosas de la Nueva España). Pero parece que sólo bajo el cristianismo la prostitución dividió la moral a escala social: mientras en las demás culturas la prostituta no era pecado, en los países cristianizados se dio la extraña dualidad de condenar por una parte el vir prostituyendo y alentarle por otra. Lo de la condena se comprende si se considera la severa moral cristiana, lo de la aceptación

del pecado en un sistema que lo combate deriva de una concepción pragmática de los hombres y la sociedad en que actúan, que mucho más tiene de cocina política que de mansedumbre. Dice San Agustín: "Suprime la prostitución y la lujuria caprichosa se enseñoreará en la sociedad" y Santo Tomás por su parte: "Eliminad las mujeres públicas de la sociedad y el libertinaje la turbará con toda clase de desórdenes. Las prostitutas son en una ciudad lo que la cloaca a un palacio: suprimid la cloaca y el palacio se convertirá en un lugar sucio e infecto". Ambos postulados, o el único que son, bien podrían conectarse saltando épocas con las ideas del filósofo Marcuse acerca de la sexualidad como mecanismo de escape a la tensión social, de modo que ambos Padres de la Iglesia serían, así vistos, una suerte de pensadores pre-freudianos.

La tan tenue línea entre la censura y la aceptación dio pie a verdaderas locuras como la del cardenal inglés que en 1321 organizó un burdel destinado a aportarle fondos a la Iglesia. Ya deformaciones morbosas como el comentario hecho por el cardenal Hugo cuando Inocencio IV abandonó Lyon luego de una visita de ocho años, en su discurso de despedida a los habitantes dijo el cardenal: "Desde que llegamos aquí, hemos hecho grandes progresos. Cuando arribamos había tres o cuatro burdeles. No dejamos sino uno tras nosotros. Debemos agregar que se extiende sin interrupción de una a otra punta de la ciudad" (tomado de Sex in history, de Gordon Rattray Taylor). Pero donde y cuando alcanzó esta duplicidad social extremos de morbosidad patológica fue en la Inglaterra del XVIII y XIX, veamos algunas muestras. Un tal Chace Pine inventó una máquina de flagelación que podía usarse a la vez con 40 personas, el burdel de flagelación de Mrs. Colet (la flagelación es conocida en Europa como el "vicio inglés") adquirió tal fama que fue visitado por el Rey Enrique IV, la institución de Teresa Berkeley —famosa en la primera mitad del siglo pasado— le dio en unos ocho años un total de diez mil libras esterlinas, una enormidad de dinero considerando los precios de la época. En Psicología del erotismo de Peter Kolosimo aparece un fragmento de una carta que envía a la "Casa de Charlotte Street" un aspirante: "Apreciadísima señora: Soy un joven malcriado y absolutamente incapaz de mejorar. Las más famosas educadoras de Londres han intentado en vano domarme. Ahora bien, mi amigo, el Conde G., me ha dado la dirección de usted. Ha-

bría saltado de alegría al oír lo del caballito destinado a enseñarnos las buenas maneras a nosotros, jóvenes mal educados. Me permitiré visitarla a principios de febrero, cuando vaya a Londres con mi amigo, el conde G., para tomar parte en las sesiones parlamentarias...", y aunque sobran comentarios quiero hacer uno: esto ocurre en la sociedad victoriana, una de las más violentas que hayan existido en cuanto a la represión social-estatal de la sexualidad y una de las de más aparataje en su mojigatería. Vuelvo a Marcuse para citar una frase: "Las perversiones expresan así la rebelión contra la subyugación de la sexualidad al orden de la procreación y contra las instituciones que garantizan este orden".

Unos años antes, el libelista Bernard de Mandeville, bajo el seudónimo de "El finado Coronel Harry Stanton", escribió un artículo satírico en el que abogaba por la institución de una forma legalizada y organizada de la prostitución, su título: A modern defence of public stews: or an Essay upon whoring. El proyecto incluía lujosas casas para las damas, para los bastardos, hospitales y, supongo, peluquerías, sastrerías, joyerías, etc. Lo más reciente que conozco sobre el tema está en dos novelas. La primera Pantaleón y las visitadoras, del complejo Mario Vargas Llosa, donde resulta que a un sargento del ejército peruano le encargan la absurda tarea de organizar un servicio móvil de visitadoras (eufemismo impuesto por el mando) y que linda en el más hilarante delirio por la meticulosidad burocrática del sargento Pantaleón, y que termina en tragedia por las circunstancias. La segunda es una obra maestra del japonés Yasunari Kawabata, La casa de las bellas durmientes, novela donde aparecen todos los elementos orientales del culto al cuerpo femenino —con su trasfondo budista de "aprende a encontrar lo grande en lo pequeño"— y que, en su sorpresivo final, rompe el mito del vir prostituyendo como "mundo feliz" (que fue como lo propagó el grabado japonés del ukiyo-é (verbigracia Kitagawa Utamaro, para dejarnos en el cuerpo el mismo dolor y angustia en que se sume el protagonista al descubrir que la mujer que durante toda la noche ha contemplado desnuda y tocado con sus manos, ha muerto por sobredosis de drogas (por ello se les llama "bellas durmientes") y es sacada del cuarto como si fuera un inservible objeto —que lo es a efectos del negocio—. Pocas veces fue tan crudamente mostrada la violencia y crueldad que encierra el sueño de Solón.



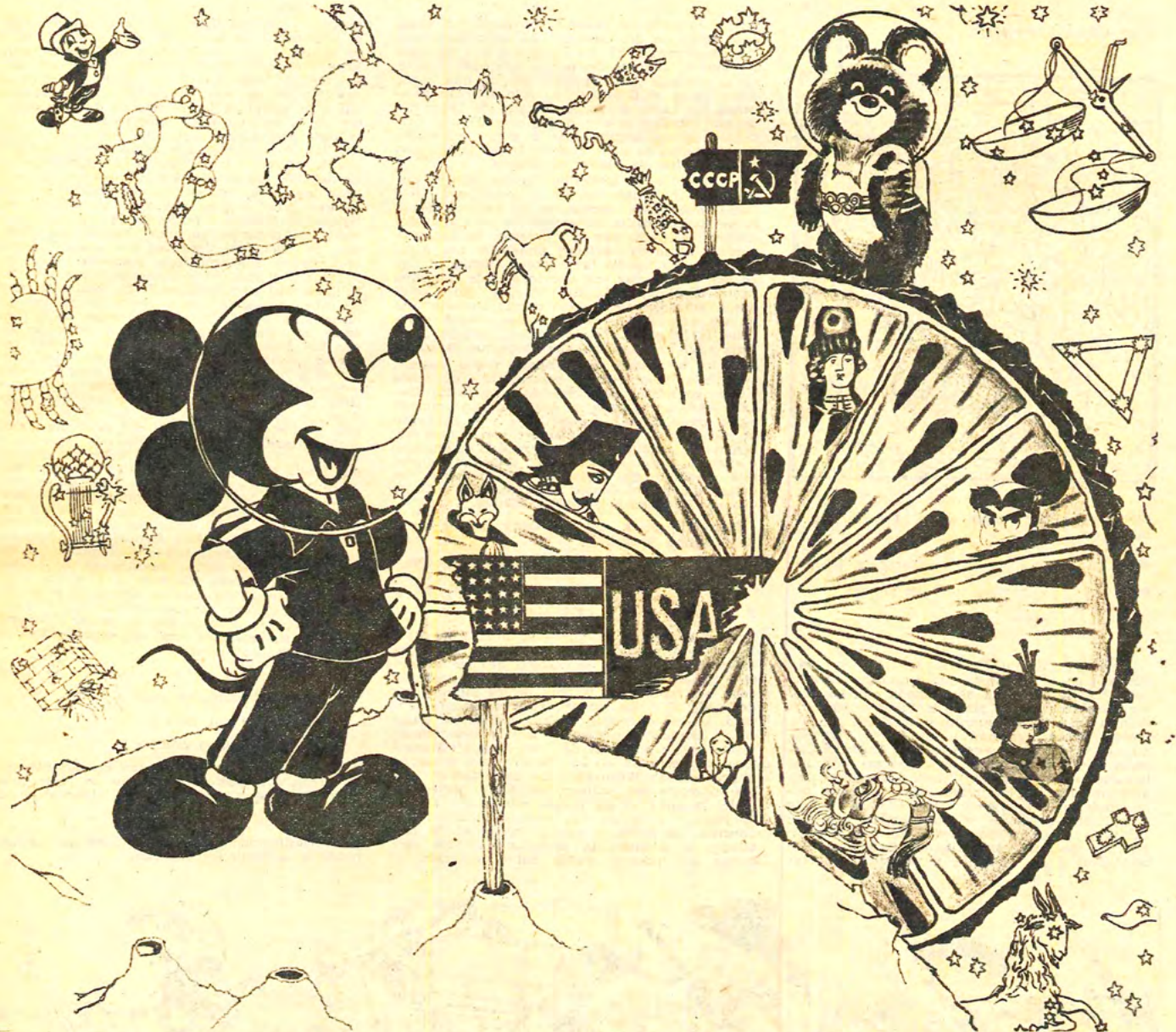


Por ABELARDO MENA

**UNO Y EL OTRO:** Una educación estética profunda debe romper los barrotes que encarcelan no sólo la plena soberanía sobre mi cuerpo, sino también el derecho del otro a su cuerpo y deseo: una cultura ecológica de la convivencia, romper la pretensión de imponerse como medida del otro, concepto plasmado en la palabra-frontera extravagante, romper el neo-racismo que excomulga a todo el que no devuelve mi propia imagen, distinguir entre las vigas simbólicas caras a toda sociedad y la única y recurrente camisa cuello chino impuesta por el camarada Mao.

P R K  
P R K  
P R K

**MODA E HISTORIA:** Pueblo que no recuerda sus errores corre el riesgo de repetirlos, o traduciendo de Santayana a Julio Iglesias: "tropecé dos veces con la misma piedra". Monumentos y docudramas no rellenan los huecos negros en la (des) memoria de una generación. La Historia se aprehende como reflexión o no se fija. Entonces, proceder por caminos laterales o menores, por "genealogía" que analice un objeto y sus connotaciones a través de cortes temporales. Proponer como obra una exposición sobre la moda en Cuba 1959-1989: la moda como texto sobre el cuerpo y sexo, sobre las estructuras económicas de distribución y producción, sobre los discursos que la legitiman o no. A través de un montaje museístico. Con fotos de época, maniqués, páginas de revistas, entrevistas, diseños originales, modas transgresoras, canciones de época, etc. Se garantiza la ausencia de síndrome retro.



**EDUCACION ARTISTICA:** Si los artistas plásticos asumen la reconquista de los (con) textos que modifican la obra y su recepción, deberían invadir la educación artística como parte fundamental en ellos. Replantear a los pedagogos su concepto de arte: ¿problemización o "lindización"? ¿transgresión o arte-oficina? A menudo anclados en una domesticada vanguardia de los 20, habrá que re-estetizar tanto a funcionarios como a profesores, desintoxicar el lenguaje que utilizan y reunificar el yo oficial con el aspecto ético-estético del yo. Si la educación artística debe proveer la llave para acercarnos al arte contemporáneo y proponer tipologías de lectura para todo (?) el arte, sus programas no deben reflejar las incomprensiones de los autores del "legítimo discurso sobre el arte". En un país donde los sistemas de imágenes de consumo invaden con sus fetiches, la educación artística debe de construir todos los signos visuales posibles, en una "guerrilla semiológica" que restablezca el diálogo inconcluso a través de los mass media.

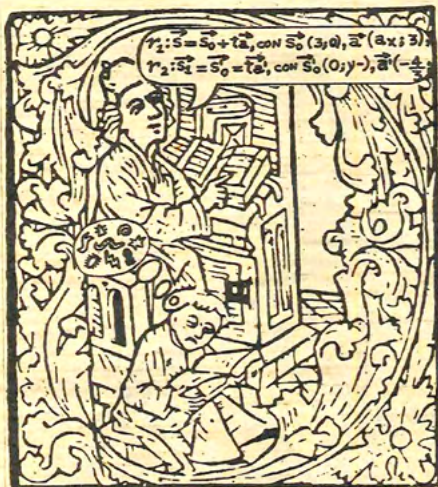
TEXTOS  
TEXTOS  
TEXTOS

**SUJETO Y POST-MODERN:** Ante la pérdida de credibilidad y la inconsistencia de erigirse como ejemplo a seguir, el sujeto necesita modelar el mundo a imagen y semejanza, fragmentarlo de manera voluntarista, construir "una ficción creada en laboratorios digitales". Sin recurrir a Lucas o a Spielberg, el provincianismo se entroniza como virtud; lo universal, sospechoso. Sin referencias, el devenir del sujeto se vuelve flotante, ahistórico. Si el socialismo es asimilación crítica de la cultura pasada y presente, una información veraz y científica asume connotaciones éticas; devolver al sujeto su integridad como ser concreto-temporal. Lo opuesto nos convierte en cazadores del presente negado, con todas las mitificaciones y mixtificaciones que ello arrastra consigo.



# TAMIZ DE LA BIBLIOTECA

Por OMAR PEREZ



Bibliófilos y Bibliotecas en la España Musulmana, de J. Ribera

027 Zaragoza, 1896  
Rib 67 páginas  
B

Luego del "Al que leyere" de rigor, el señor Ribera pasa a relatarnos, sin demasiado espanto, como tras la conquista de Granada en 1492 fueron incinerados en la plaza de Bibarrambra unos cuantos miles de manuscritos árabes. Por tamaña torpeza debemos culpar a los Reyes Católicos, quienes ordenaron el sacrificio, y al Cardenal Cisneros que, con eficiencia digna de mejor causa, lo supervisó. Acto seguido Ribera nos comunica su asombro ante esa elefantiasis de la memoria que ha contribuido a incrementar la cifra de los manuscritos quemados en Bibarrambra, desmesurará tanto más curiosa cuanto en ella participan por igual los partidarios del Carnaval y los nostálgicos de la bibliofilia musulmana: al mag-

nificar el hecho los primeros bosquejan un elogio a la diligencia del Cardenal, los segundos intentan conmovernos. Yo debo confesar que no logro reprimir ni la irritación por la estupidez católica, ni la simpatía por aquellos tiranos que, como Abderramán el Grande o su hijo Alhacán dedicaban sus horas de asueto —luego de hacer decapitar súbditos más o menos inocentes y participar en escaramuzas más o menos cruentas— no al cricket ni a la cacería de avutardas sino al noble vicio de fundar bibliotecas.

En la tropa de bibliófilos ilustres, Ribera distingue a Abú Chafarben Abbás, ministro del Rey Zohair que poseía, además de 400 mil volúmenes, todas las cualidades indispensables para el coleccionista de libros, esto es, "avaricia, fortuna, vanidad y oficio de escribir"; Almudafar ben Alafás, quien emprendió la aventura, inimitable hoy en día, de redactar una enciclopedia de cincuenta tomos; la Almudafaria; Ben Lope, teólogo y polemista incurable que visitaba tierras cristianas con el solo propósito de incitar a los obispos españoles el debate público; y Fátima, copista laboriosa y tan enamorada de los libros que de acuerdo a los testimonios de la época "murió virgen".

Según el señor Ribera, sin embargo, no deberíamos considerar la quema de manuscritos árabes —que "en España se ha tenido por muchos siglos como fiesta y regocijo"— una expresión de rechazo a la cultura sino que por el contrario hemos de atribuirla a "un excesivo entusiasmo o exaltado cariño a los ideales". Que Alá nos proteja si algún día reviviera entre nosotros ese entusiasmo menos propio de Avicena y Voltaire que de Torquemada y Cotton Mather.

Preachers, poets and the Early English lyric, de Siegfried Wenzel.

821.09 Princeton University Press  
Wen New Jersey, 1986  
P 272 páginas

Siegfried Wenzel, al igual que Rosell Hope Robbins y otros estudiosos de la literatura religiosa medieval, sostiene la opinión de que el núcleo generador de la poesía inglesa puede, y debe, ser buscado en la obra de los predicadores del Siglo XIV. De ser así, nada sería más tentador que suponer que la lírica inglesa ha trazado un círculo que partiendo tímida y casi secretamente de los sermones de Fray John of Grimestone, se cierra en el T.S. Eliot sereno y admonitorio de Ash Wednesday. La ubicuidad en ambos extremos del junipero de Elías (Reyes 19) y del lamento "O my people, what have I done to you..." (Miqueas 6:3) podrían autorizar esa creencia. Lo cierto es que la necesidad de fortalecer, o adornar, la estructura de los sermones con poemas, puede haber acelerado el

nacimiento de una lírica que, en el caso de John of Grimestone (si hemos de creer a Mr. Wenzel) se iguala a las realizaciones del Wordsworth, Frost o el propio Eliot, Primitiva o no, esta poesía fue el fruto más cuidado de una retórica que era ya de sobra cuidadosa; como sabemos que a la literatura le resulta tan difícil prescindir de la retórica como sobrevivir a ella, vale la pena preguntarse hasta qué punto esa afición por las divisiones y subdivisiones, esa obsesión por la estructura irreprochable no comportaba un formalismo exagerado. Wenzel decreta de esta posibilidad que, sin embargo, preocupa a otros autores como Jacques Toussaert (Sentiment religieux en Flandre á la fin du Moyen Age) para quien los sermones no eran obra de iluminados sino de "máquinas parlantes que usaban recetas impersonales frecuentemente probadas y que jugaban con el simbolismo numérico o con las frías sutilezas del escolasticismo." En cualquier caso no caben dudas de que la época fue pródiga en doctrinas para adoctrinadores, suertes de híbrido entre el catecismo y el manual de redacción que hoy, halagando a nuestros lectores más pedantes, pudiéramos llamar "meta-sermones". Así vieron la luz engendros razonables como De modo componendi sermones (1340), Forma praedicandi (1322), Ars componendi sermones (1340-50), e incluso un diccionario de rimas que Thomas Waleys completó para regocijo del predicador exigente. Aquellos sermones —que de acuerdo a Wenzel y a Reich (Religiose Dichtung) se pronunciaban, no se cantaban— solían proponer imágenes que, se me ocurre pensar, deben haber provocado en el batanero de Lymington o el hombre de armas de Guilford el mismo asombro que hoy causan a este redactor: en un sermón atribuido al monje parálítico Herman de Reichenau, la Virgen es mostrada salvando al mundo no sin antes aplastar el cráneo descomunal del Leviathan; en otro, Luna Mutatur, el autor se condele de que Cristo ante la ingratitud y la impiedad del hombre haya quedado solitario "como un cornudo abandonado por su mujer". No me asombra, sin embargo, que un sermón (Twelve Abuses) haya condenado

El matrimonio sin amor

La muerte sin pena

El pecado sin vergüenza

y es que nunca he dudado que los lamentos de un predicador medieval y los de un poeta contemporáneo sean perfectamente intercambiables.

NOTA:

La clasificación bibliográfica ofrecida corresponde a la Biblioteca Nacional.





LITERATURA MALDITA

Por ALBERTO GARRANDES

Las íntimas contradicciones existentes entre los códigos éticos de la cultura y el natural carácter de infinitud que la distingue, dieron origen, desde siempre, a la literatura maldita. La perspectiva imanentista del querer ser (el contorno potencial —en el sentido de la bondad— del género humano) se opuso al punto de vista del ser (el contorno histórico, objetivo, de la humanidad), oposición de la cual es relativamente fácil deducir, con respecto al ámbito de los procesos literarios, una verdad en torno a la literatura maldita: ella constituye, en términos éticos, la expresión máxima del dilema realidad versus representación.

Los mentores iniciales de la novelística inglesa, por ejemplo, no podían sospechar que sus concepciones sobre la irrealidad, derivadas de un modelo ético condicionador de estructuras literarias más o menos fijas, iban a ser muy pronto —de hecho ya lo estaban siendo— rebasadas. Cuando examinamos las distinciones entre el romance (lo imaginario dentro de una fábula inverosímil) y la novela (la pintura verosímil de la vida y de las costumbres), nos damos cuenta de que los afanes exploratorios de Samuel Richardson, Henry Fielding, Tobias Smollett y Clara Reeve no eran sino advertencias contra lo antinatural. Lecciones de este género las hallamos en Pamela o la virtud recompensada (1740), en el Prefacio a Roderick Random (1748), en la Historia de Tom Jones, un expósito (1749) y en el diálogo que sostienen, durante la séptima noche, Eufrasia y Sofronia, esas dos hábiles interlocutoras de Clara Reeve. El mítico doctor Johnson se pronunció también sobre aquellas distinciones, pero lo hizo de un modo que no gustó, pongamos por caso, a ese inquieto espíritu llamado Sir Walter Scott. El ensayo a través del cual éste expresa su disgusto apareció en 1824 y fue reimpreso en el volumen VI de su Miscellaneous Prose Works (1832). No se nos escapa la índole de las preferencias de Scott, y por ello resulta lógico encontrar en su Introducción a The Fortunes of Nigel (1822) una defensa del romance histórico, modalidad que, como se sabe, es capaz de combinar plausiblemente lo maravilloso y lo verosímil.

Desde luego, esta polémica es inocua con respecto a la literatura maldita. Aunque ella discurre por derroteros poco menos que invisibles y se atiene a la misma condición que le imponen los códigos éticos de la cultura (esa condición se identifica con lo perverso y con lo inhumano, o —para ser más exactos— con lo sobrehumano), siempre tiende a modificar el curso de las representaciones habituales en torno a la vida espiritual del hombre y su existencia material. Tan justa como las religiones, la literatura maldita sustrae de ellas una cuestión en la que no repararon los primeros cultivadores de la novela moderna en Inglaterra: la trascendencia ontológica de la lucha entre el bien y el mal, la inmediatez trágica de esa lucha y el peso específico de ella dentro de la búsqueda del absoluto, es decir: Dios. Cuando examinamos las obras de Richardson, Fielding, Smollett y Reeve, advertimos en ellas una inconsciencia que es el doble de ese no reparar en las graves problemáticas anteriores, hecho que podría juzgarse inexplicable si no atendemos al conjunto de circunstancias histórico-culturales que lo originan.

Pero regresemos al tema en cuestión. Aparte las coordenadas materiales que la definen, la literatura maldita fluye como un río de inequívoca unicidad con respecto al movimiento casi browniano de la cultura. El ejemplo del inicio de la novela inglesa nos ha servido para presentar, en un instante de un proceso narrativo cuya índole transicional es el reflejo del carácter también transicional de una época, el dilema que la literatura maldita encarna.

Las seculares prohibiciones alrededor de lo demoníaco, por un lado, y las insatisfacciones prácticas de la fe en el bien (Dios), por otro lado, dieron lugar a una imantación del mal y a una polarización (bondad versus maldad) tan acentuada como irrompible. La palabra humana intenta imitar a la divina cuando el hombre descubre —y este descubrimiento es sencillamente inefable— que el acceso a Dios no se verifica sólo por el camino de la fe. De modo que ya nos acercamos al origen histórico de la literatura maldita, o lo que es lo mismo: al nacimiento del anhelo de brindar materialidad (por muchas vías: el conjuro alquímico, la evocación ensoñada, las danzas inescrutables, las profanaciones arcaicas de la naturaleza, la palabra desnuda) a paraísos no celestiales.

Las desavenencias mutuas que teóricamente sostienen el romance y la novela son la expresión específica del problema de lo fantástico, ese elemento cuyo uso deviene demoníaco desde la perspectiva de "brindar materialidad" a una promesa hecha por el hombre a sí mismo, la promesa de autocoocerse y de penetrar en Dios —ambas cosas son, en el fondo, idénticas— a través de senderos heterodoxos: aquéllos que están poblados por los "paraísos no celestiales".

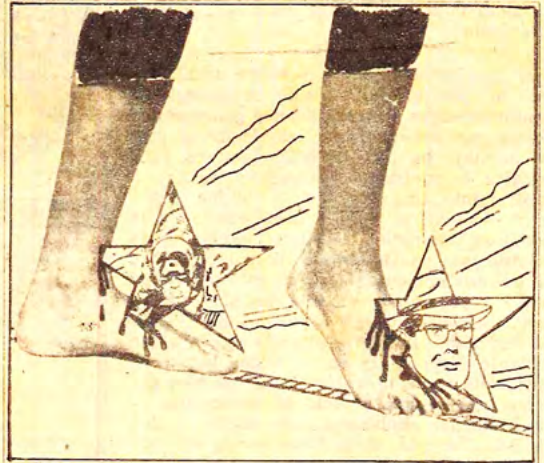
En nuestra próxima nota nos ceñiremos a uno de los autores de la literatura maldita: el contemplador escindido John Donne.

# POEMAS DE JORGE LUIS ARCOS

## LOS SUEÑOS DEL CENTURION



Soy un centurión que aguarda la muerte frente a unas altas murallas.  
Una azagaya germana precisa de mi carne oscuramente.  
Y mientras tanto sueño, ah sí, sueño con una figura desnuda que en la alta noche conjura a los astros silenciosos.  
Sus senos son dos imposibles plenitudes y su mirada arrasa como el mar inabarcable.  
En sus anfiteatros que ignoro no sé si danzan monstruos o vuelan pájaros frenéticos.  
Ahora tenso mi arco y la flecha y no culmina en el pecho que yo aforo.  
Y si algo mi espada no sé si apuro o demoro la arcana copa del destino.  
Ahora tenso mi arco y la flecha y no culmina en el pecho que mira desdeñoso y dice: "Muerte".  
Sueño con un toro sin corazón, un jabalí de vísceras podridas.  
Pero soy un centurión que busca la ciudad de los inmortales.  
En un trirreme trato de huir a Britania y finjo ser un druida celtibero.  
Disfruto del verbo de Catulo y gozo con la veleidad de los efímeros.  
Soy el ladrón que calla, no el que pide el Paraíso.  
Pero ahora le pido a Clodia su más secreto vicio.  
Un judío clama por agua desde una cruz y le arrojo vinagre.  
Con treinta monedas me compraré un busto de Tiberio.  
Ahora lanzo mi azagaya contra un centurión romano.  
Y veo a una estatua sudar lenta copiosa perturbadoramente sangre.



## LAS RAZONES DE ULISES

El oro de sus ojos me parece tranquilo.  
Testigos son de un tiempo que no cambia.  
No conoce las islas ni las altas murallas.  
Su ámbito es la casa, la majada.  
Sólo sufre por la ausencia del héroe.  
Pero su mirada está intacta.  
Sólo él puede comprender al huésped.  
El es el mediador. El que enciende el fuego.  
El que alimenta a lo desconocido.  
Argos vivió para reconocer y morir.  
El para ignorar y dar la vida.  
¡Ah, basto, sencillo porquerizo, tú me salvas!  
Tú eres Itaca, eres el tiempo que no cambia.  
Para ti no estoy muerto. Soy un mito.  
Tendré que reencarnar en tu mirada.  
Dices que soy tu hermano del alma.  
Miras a Telémaco como un padre amoroso.  
Y te afliges por la muerte de Penélope.  
¡Tú eres Odiseo! Yo, su imagen ilusoria.  
Eres el Padre y el Esposo.  
Yo no viajé a Troya ni regresé a Itaca.  
Sólo atiendo a estos puercos. Soy pastor.





# EL CUARTO DE

Por ROLANDO PRATS

## I

"Para mí Tarkovski es... el que ha inventado un nuevo lenguaje, fiel a la naturaleza del cine, ya que capta la vida como un reflejo, como un sueño." En el emocionado elogio de Ingmar Bergman reaparece el recuerdo de la caverna platónica con sus sombras proyectadas en la pared del fondo. Si "la naturaleza del cine" es la que dice Bergman, entonces el montaje elevado a "naturaleza cinematográfica" podría ser la metáfora de los esclavos sublevados que han decidido pasar, ellos mismos, por delante de la entrada a la caverna con las vasijas de los dioses; rebelión, sin embargo, frustrada, porque no altera la relación entre los arquetipos y las sombras, porque aún en el caso de los ilotas ilustrados es imposible que miren a la sombra y al arquetipo al mismo tiempo. Estar en la caverna presupondría una suspensión del sentido, un pacto que nos permita "vivir" las sombras como cosas. Toda situación de expectación se nos revela, así, como una situación de esclavitud o, previamente adiestrados en las maniobras críticas, como una situación de pactada inocencia, traicionada en el instante mismo en que el arquetipo, o una incontrolada imagen del arquetipo, banaliza la sombra, no la deja instituirse como imagen, la desmoviliza sin pensión retardaria.

## II

El cine de ideogramas y halku de Eisenstein, el cine kabuki, el cine de atracciones dominantes que al yuxtaponerse generan una chispa que las ilumina y trasciende, el cine de montaje ha ido derivando en una fácil retórica de contrastes visuales en las que el contrapunto, aún cuando se le adivine el gesto intelectual, se ha ido desplazando de la metáfora heurística al símil circular. A la estatua que en *Octubre* es derrumbada "en el mismo momento" en que es asaltado el poder representado en ella ha sucedido la banal escena en que el primo de Viridiana derrumba su lujuria sobre la criada y "un instante después" (y en el mismo lugar) un gato salta sobre un ratón. Para ese cine pudiera hacerse una especie de diccionario de equivalencias simbólicas, una suerte de heráldica. Ese cine, el de Eisenstein y sus epígonos, tan ostentosamente intelectual y, a la vez, tan primitivo, me complace menos que el de Tarkovski, donde el movimiento de la cámara se lleva casi hasta las posibilidades últimas de la puntuación cinematográfica y los cortes, reducidos al mínimo, se sienten como una frontera física. Tarkovski, que es todo lo contrario del cineasta intelectual —si por "intelectual" aquí se entiende una cierta actitud silogística que pretende, con la escanciada colisión de los fragmentos tendenciosamente elegidos, postular la verdadera y oculta imagen de las cosas, inaccesible en el fondo de la caverna— y que ha buscado su genealogía entre los que él llama "poetas del cine" (y cita a Bresson, Dovzhenko, Mizoguchi, Bergman, Buñuel, Kurosawa), trata de crear "...un mundo emocional propio y atraer al espectador a ese mundo sin que trate de analizar lo que sucede en la pantalla, porque esto habitualmente impide la percepción del filme. "Para Tarkovski las imágenes deben ser "lo suficientemente profundas, pero que no parezcan un acertijo. Una imagen artística no tiene por qué servir como la demostración de un teorema. (...) No podemos abarcar lo inabarcable, pero una imagen y una parábola pueden hacerlo en una síntesis." Compárese estas opi-

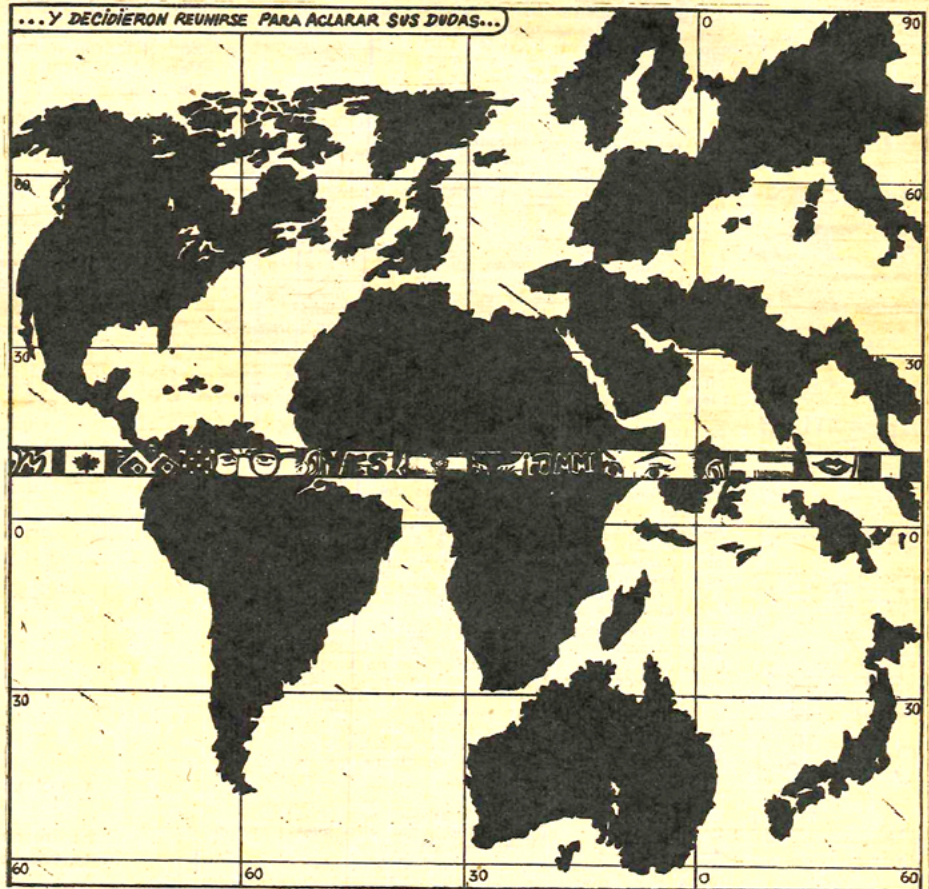
niones con aquel párrafo de Eisenstein que proclamaba que "el cine intelectual será aquel que construya una forma completamente nueva de cinematografía —la realización de una revolución en la historia general de la cultura, construyendo una síntesis de ciencia, arte y militancia de clase (el subrayado es mío)."

## III

Si volvemos a las palabras que le dedica Bergman a Tarkovski reencontraremos la imagen del sueño. La frase, seguramente pensada y dicha por primera vez en sueco, en su traducción al español tal y como la encuentro en un folleto sin mayores detalles, resulta más bien ambigua, anfibológica. Quijera prescindir del sentido original que puso en ellas Bergman y jugar con esa ambigüe-

jando ese discurso de autopropulsión Yeats reconozca "una espuma sobre un espectral paradigma de las cosas."

Tarkovski, que no cree que el cine tenga géneros, "porque el cine en sí es un género", parece situarse en una perspectiva desde la cual mimesis y semiósis desaparecen —se diseminan— como figuras que se enarcan en la parábola y retornan a la unidad originaria del círculo de la imagen última, irreductible a símbolo o alegoría; reducción cínicamente operada por los "críticos de cine que buscan aquello que el artista, supuestamente, ha ocultado." ¿Pero adónde conduce todo esto? —sería la pregunta pedagógica que afloraría en la tregua. Andrei Tarkovski ha dado una respuesta en la que creo tener derecho a rescatar una íntima relación dialógica con una escena de su mejor película,



dad, esa anfibología: la vida como reflejo, como sueño; el cine que capta ese reflejo, ese sueño; el cine como *anamnesis*, como *aletheia*. El cine como reflejo, como sueño de la vida que capta. Palabras contaminadas por el uso impreciso del lenguaje, que es impreciso. Anfibología que revela la falsedad de una antinomia, repetible y repetida en infinitas parejas enemistadas: realidad-ilusión, cosa-idea, idea-sombra, verdad-mentira. Antinomia en la que se ampara la vulgar división genérica que sitúa en un extremo la realidad última, en las figuras de naturaleza y sociedad y en el otro, su sombra en la ficción, el artificio, el signo. División que perpetúa la insoprtable superioridad, en cualquier relación, de uno de los dos extremos. División que divide militarmente las aguas sin evitar que en la estela que va de

aquella en que Andrei Rubliov le confiesa a Danila que no puede pintar el Juicio Final si es menester que haya ángeles de cuyas narices salga humo; una respuesta que, para prestigiarla frente a la ocupación espartana, no debiéramos embadurnar de resonancias místicas, porque estaríamos cediendo a la tentación de permanecer atados en la caverna mientras alguien decide por nosotros cuáles figuras pasan por delante de la luz del sol; una respuesta que, en su trascendente secularidad, nos sorprende en los jardines de la Academia, quemados los manuales en las piras del Peloponeso: "Me parece que la finalidad del arte es la preparación del alma humana para percibir el Bien (sic)."

## IV

En 1938, en el Nuevo Laocoonte, Rudolph



# LOS DESEOS

Arnheim escribía: "...me aventuraría a predecir que el cine sólo conseguirá llegar a las alturas de las otras cuando se libre de las cadenas de la reproducción fotográfica y se transforme en pura obra del hombre, como ocurre con los dibujos animados o la pintura." Tal opinión, que Arnheim libera de gratitud al basarla en el hecho —"que parece indiscutible"— de que "si se trata de desconocer las cualidades que el cine comparte con otros medios... no puede esperarse llegar a una apreciación justa del arte del cine", rezuma un sentimiento y una experiencia del cine que creo volver a hallar en las siguientes palabras de Tarkovski: "Me encanta inventar mis filmes escribiendo el guión, creando las escenas, buscando locaciones. Pero la filmación no es interesante. Cuando todo ya se pensó y se inventó, usted

ción con la palabra teatral que en sí misma adolecía de una modulación todavía demasiado gestuosa. La opinión de Arnheim es diametralmente opuesta y, a mi juicio, más rigurosa: "Justamente la ausencia del habla llevó al cine mudo a desarrollar un estilo propio, capaz de condensar la situación dramática." Parece poco probable que el cine llegue a renunciar a las posibilidades contrapuntísticas que le ofrece la banda sonora, pero las reservas de Arnheim, formuladas hace medio siglo con una serenidad que parecía profética, resultan de una molesta actualidad. Hoy "el promedio de las películas sonoras" sigue procurando "combinar escenas pobres pero repletas de diálogos con ese estilo tradicional y completamente diferente de la abundante acción en silencio."

## VII

Allí donde la literatura ha ido en busca de la supresión del tiempo, en su último gesto de liberación de todo residuo causal, Tarkovski ha visto la esencia del cine, su realidad última, su condición y su supervivencia. "Creo que el cine es el único arte que opera dentro del concepto de tiempo. No es porque se desarrolle en el tiempo; hay otras formas del arte que lo hacen: el ballet, la música, el teatro. Yo hablo del "tiempo" en el sentido literal de la palabra. ¿Qué es una toma desde el momento en que gritamos "acción" hasta el momento en que decimos "corten"? Es la fijación de la realidad, la esencia del tiempo, un modo de preservar el tiempo que nos permite enrollarlo y desenrollarlo durante toda la eternidad. Ninguna otra forma de arte puede hacerlo." En la definición de Tar-



## VI

debe construir un filme desde el punto de vista técnico y esto es aburrido." Sentimiento del cine como expresión personal, como escritura.

### V

Para Eisenstein "el sonido surgió de la necesidad interna presente en el cine silente de ir más allá de los límites de la simple expresión plástica." Esta última expresión, "límites de la simple expresión plástica", puede ser engañosa, porque tiende a metahistorizar cierta expresión plástica cinematográfica, afectada por una ecuación reversible: cine=acción plástica dramática (menos) diálogo, en un momento en que el cine no contaba aún con una tradición dramaturgica propia y había heredado del teatro precisamente aquello que ya la escena repugnaba: una gestualidad retórica, redundante en rela-

"La tentación de aumentar el tamaño de la pantalla coincide con el deseo del cine en colores, estereoscópico y sonoro. Es el deseo de personas que no saben que el efecto artístico está ligado a las limitaciones del medio (el subrayado es mío) y que prefieren la cantidad a la calidad. Quieren acercarse más y más a la naturaleza y no se dan cuenta de que así hacen cada vez más difícil que el cine sea un arte." Así se expresaba Arnheim, en *Film* (1933). Pero podrían haber sido palabras de Tarkovski. Las de Tarkovski podrían haber sido de Arnheim: "El cine en color es un gran error. Todas las formas de arte aspiran a la verdad y después buscan la generalización, la idea modelo. Pero la verdad de la vida no corresponde a la verdad en el arte."

### 29

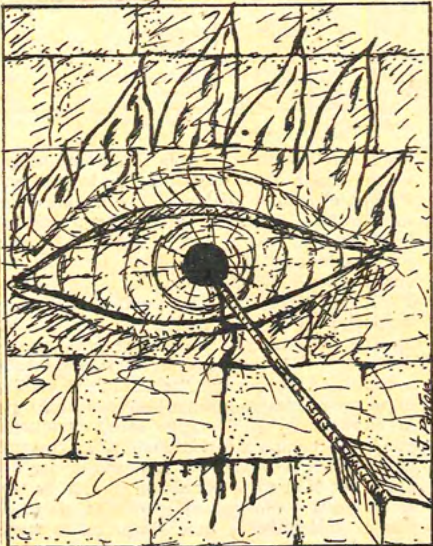
kovski el acento se desplaza de "la imagen en movimiento" a "el tiempo de la imagen". Porque el primer atributo de la imagen cinematográfica, el movimiento, lo comparte sólo con la realidad, al fundirse con ella a través del tiempo. ¿Es la poética de Tarkovski, entonces, una poética realista, a despecho de su afirmación de que "la verdad de la vida no corresponde a la verdad del arte"? Yo respondería afirmativamente, a condición de que tal "realismo" se entienda como afirmación del sujeto en lo real que lo envuelve y lo devuelve otro, devolución que entraña una contaminación, un trasvase de formas irreductibles a ninguno de los dos polos del diálogo; a condición de que lo real se entienda como inclusión infinita, no como límite. Imaginemos que Arnheim se hacía



esa misma pregunta cuando afirmaba que "...incluso en la reproducción fotográfica más simple de un objeto perfectamente simple es necesario un sentimiento de su naturaleza que está más allá de toda operación mecánica".

### VIII

Cuando Stalker regresa de la Zona, adonde ha llevado —con riesgo de su vida y sin más retribución que una última y simbólica epifanía, sin posible hipóstasis, en las ruinas de la razón— a los hijos de Empédocles y de Virgilio, le dice a su mujer que aquellos no creen ni podrían creer "porque tienen los ojos vacíos". Una escena después la hija tullida por las radiaciones de la Zona donde su padre ha hallado el último rincón para la fe, reza unos versos de Tiutchev que, más que traducirlos, me permito aquí parafrasear: Amo tus ojos porque en ellos/ cuando de pronto los alzas/ reconozco el milagro/ del rayo que en un instante/ lo alumbraba todo./ Pero es más fuerte el hechizo/ de tus ojos cerrados/ cuando los beso y siento a través de tus párpados/ del deseo el oscuro, débil fuego. Stalker sabe que en la Zona hay un cuarto donde se cumplen los deseos y allí nos lleva con la única condición de que sepamos ver. Recordemos que a Moisés, cuyo nombre en hebreo significa **Salvado de las aguas**, Dios se le aparece en el desierto en la figura de una zarza ardiente. Recordemos que para Tarkovski "nada es más bello que el agua", y que el fuego —en cuyas llamas arden los frescos que Andrei Rubliov pintase en las paredes de la Catedral de la Dormición, en Vladimir— se congela en la campana: figura bajo la que Dios se le aparece a Rubliov para que éste vuelva a hablarle a los hombres. Recordemos, en fin, que llegados al cuarto donde los deseos se cumplen Stalker y sus acompañantes se detienen en el umbral de una breve llovizna, como si el fuego que abrazaba la zarza se hubiese reintegrado al origen de todas las cosas, que Tales vio en el agua. Pero los compañeros de viaje del "cazador furtivo" no tienen ojos para ver y deciden regresar, con ojos vacíos. Volvamos sobre los versos de Tiutchev. Toda traducción es un desgarramiento entre mitades, el tacto de la ausencia frente al todo inasible. El "fuego del deseo" de que nos habla Tiutchev se nos apaga entre rescoldos deleznable: "sombrio", "oscuro", "lúgubre", "apagado", "débil", "turbio". Ese fuego inasible, innombrable, visible sólo "tras los párpados", "a través de las pestañas inclinadas" —este último es el sentido literal de los versos de Tiutchev—, y no el fuego de Heráclito, a la vez realia y arquetipo, ese "fuego del deseo" donde aún arde la fe en su último reducto, el diálogo de los hombres entre sí, es la figura de aparición para la que Tarkovski nos pide que tengamos ojos en el oscuro cuarto donde único podrán cumplirse nuestros deseos.



# POEMAS

## DE ROLANDO SANCHEZ MEJIAS



### PINTURA CHINA

El muchacho dice adiós frente al templo.  
La palma de su mano detiene el vacío rugiente.  
Mi mano se apoya en un muro.  
El seguramente piensa: "Los dos tenemos la probidad de un ángel."

### ANTES DE SEGUIR DE LARGO

¿Hicimos lo posible,  
lo que estaba a nuestro alcance?

Aspiramos con fuerza el aire que nos dispuso  
el movimiento,  
miramos con insistencia el lugar brillante  
en la noche,  
sobrecogido el salmo en la pupila fría.

¿Qué nos hizo acabar?  
¿Por qué tras del espejo no había nada,  
por qué ni siquiera nos dijeron pasa,  
pasa,  
calienta tus manos antes de seguir de largo?

### PUNTO MUERTO

La importancia del suicidio no está en la curva hermosa de la mano cerca de la sien.  
Tampoco en la moral ni en la sabiduría que pueda entrañar, el sobrevivido está solo.  
El suicidio es el punto muerto.  
La absurda manecilla de un reloj de hielo.  
Es la soledad golpeada por el espejo vacío.  
El pájaro del movimiento frío en el aire frío.  
La campanada del corazón ausente.  
Estas palabras sirven a la poesía, que antecede al cuerpo roto.  
¿Por eso admiramos a Nerval-de-la-nuca-partida?  
Nerval-de-la-nuca-partida es el hombre despojado que cuelga despojado.  
El instante vertical en la muerte vertical.  
La máscara blanca de la palabra blanca.  
A veces pienso que soy un brazo despojado de toda suerte.  
Se me pide una moral y busco fuerzas para eludir la respuesta de gong entumecido.  
Porque causa tedio anunciar el instante siempre derribado por la aversión al vacío (corazón que no afronta ser campanada del corazón ausente).  
Porque estuvo el hilo arrollado al cuello.  
Y por la astucia del cordel.  
Aquel lugar del que yo volvería para decirles que no había peligro.  
Que no había tampoco tierra de promisión ni tiempo de promisión.  
Ni esto ni lo otro, es sencillo.  
Como la astucia del cordel, sencilla, alrededor del cuello que se soporta con solemnidad, después la huella lateral, lateral, como si el cuello tuviera la importancia de un vasto pecho.  
Ni esto ni lo otro.  
Porque la vida también es tan vasta y nos hace arribar al límite exacto, ahí donde nos detenemos y aún no nos volvemos locos de muerte.  
Ahí donde una orilla asoma en la otra orilla, sin combate, sin pérdidas, sin preguntas de ustedes ni respuestas de nosotros.  
Donde un sonido de gong se confunde con otro sonido de gong.



# COPPOLA

## ASPIRAR A SER CREADORES

Por JORGE YGLESIAS

Entro en el amplio salón donde decenas de periodistas y críticos de cine de varios países entrevistan al realizador norteamericano Francis Ford Coppola. Tratando de no perderme una sola de sus palabras, busco asiento —y lo encuentro milagrosamente.

El humo de los cigarrillos, los flashes de las cámaras fotográficas y la iluminación del lugar crean una peculiar atmósfera en la que el centro de la atención es un hombre grueso, de barba negra algo canosa, que usa espejuelos y viste un traje gris azulado y camisa de cuadros, y al hablar mueve la cabeza de uno a otro lado con sosegada vehemencia, como si quisiera abarcar con ese gesto a todos los asistentes.

Para hacer películas personales en Estados Unidos hay que tener dinero propio, porque el sistema comercial considera que sólo deben hacerse aquellas cosas que le gusten a la gente.

Con las ganancias de las dos partes de *El Padrino*, Coppola trató de independizarse. Sus esfuerzos como realizador y productor no fueron coronados por el éxito económico. Durante varios años, tuvo que trabajar para saldar la deuda contraída. Las ganancias obtenidas con su cinta *Peggy Sue se casó* (*Peggy Sue got married*), liberaron al cineasta del fantasma de la deuda.

Después de leer el guión, me di cuenta de que *Peggy Sue* era tan diferente de lo que me gusta, que estuve seguro de que iba a ser un éxito de público.

Nada de lo que he hecho hasta ahora responde a mis deseos. Muchas cosas en mi vida han cambiado (...). Quiero hacer

algo de lo que pueda enorgullecerme. Todo lo que he hecho me ha dado la experiencia, pero no la inspiración. Antes han querido morir, quisiera algo en lo que se encuentren en perfecto equilibrio la inspiración y la experiencia. Cualquiera que uno de los pedazos de película quiere expresar lo que siente en su corazón.

Termina la conferencia de prensa. Durante alrededor de hora y media, Francis Ford Coppola ha contestado decenas de preguntas. Me uno a un pequeño grupo de insaciables que lo rodea, intentando prolongar el encuentro. De pie, Coppola no muestra prisa y responde amablemente. Alguien le pregunta qué es lo que más ama y él responde sin vacilar: Los niños, quisiera ser recordado como un hombre que amó a los niños. Entonces le preguntan si tiene hijos. Coppola asiente y su rostro se entristece, y brotan lágrimas de sus ojos miopes, y se aparta del grupo, haciendo esfuerzos por calmarse. Comprendo que la muerte, en un accidente, de uno de sus hijos lo hace emotivamente vulnerable, y pienso que ha llegado el fin de la improvisada entrevista, pero Coppola se vuelve hacia nosotros y nos invita a sentarnos para continuar conversando. Unos instantes después, una periodista argentina, mi amigo Alejandro Ríos y yo nos encontramos sentados ante el cineasta, acosándolo a preguntas (sólo en dos ocasiones se interrumpió la entrevista: cuando el realizador nos mostró una foto de su padre, y cuando nos señaló, con orgullo, hacia un extremo del salón, donde estaban sus dos hijos). De las cuatro voces de entonces, quedan dos: una, fácilmente prescindible, en busca de las opiniones y recuerdos no sólo del artista, sino del ser humano; la otra, imprescindible, la de uno de los más importantes realizadores norteamericanos de las dos últimas décadas.

—Hace un rato confesó que dedica muchas horas diarias a la lectura. ¿Qué clase de libros lee?

—Mi lectura es ciertamente ecléctica: mucha Historia, mucha Filosofía, novelas. Últimamente he leído *Contrapunto*, de Huxley; *la Evolución creadora*, del filósofo Bergson; *Walden*. En los últimos seis meses acabo de terminar una *Historia del Mundo Antiguo*, otra sobre los Medici... También he leído algo de Henry Miller: *Sexus*.

—¿Cuáles son las razones por las que leyó esos libros?

—Por razones distintas. En el caso de *Contrapunto* es porque se trata de una novela en una gran

ciudad, con muchos personajes, y el autor nos está narrando todas esas historias y es algo parecido a lo que estoy haciendo y quise ver cómo él lo hacía. A Walden lo leí porque mi hijo murió y he pensado mucho en retirarme a vivir en el campo y no regresar más. *La Historia del Mundo Antiguo* me resulta útil para entender lo que está sucediendo con la raza humana.

—¿Hay alguna idea constante en sus películas?

—No pienso que mis películas sean continuadoras de una idea porque cada una fue realizada por razones diversas y lo que quise hacer cuando me gradué en la escuela era ser un director que sólo realizara sus propios guiones, pero esto no resultó práctico. Y ahora quiero ver si logro materializar ese anhelo.

—El lenguaje de cintas como *Outsiders*, *One from the Heart* y *Rumble Fish* es diferente al de sus obras anteriores...

—Esas películas no fueron exitosas. Están más relacionadas con mis recuerdos del teatro, la comedia musical... y traté de crear un lenguaje que no era realista, sino una suerte de nuevo futurismo, que es en lo que estoy interesado realmente.

—Cómo fue el trabajo con dos figuras nuevas como Matt Dillon y Mickey Rourke?

—Son gente maravillosa para trabajar, muy entusiasmados con sus personajes, se someten a toda suerte de cargas para producir algo bello. Matt Dillon es un joven muy dulce. Mickey Rourke es algo más intelectual, tiene sus ideas, de un modo natural...

—Hay cierto "misterio" en la actuación de Rourke...

—Tiene un modo muy extraño de actuar, lo hace de un modo diferente a otros que conozco. Vendrá con alguna cosa que meterá en uno de sus bolsillos, y cuando actúa sólo piensa en eso y en su pelo. Al hacer esto, complejiza de algún modo sus personajes y les ofrece cierta excentricidad que proviene del hecho de no pensar en el personaje sino en lo que tiene en el bolsillo.

—¿Cree que los actores actuales son distintos a los de otros tiempos?

—He notado que ahora en los Estados Unidos, incluso si no son

grandes actores, son más tenaces con sus papeles, con la lógica de los mismos. Realmente participan mucho más.

—El éxito creativo, ¿depende de la capacidad del artista para servirse de sus experiencias vitales?

—La clave de eso no son las experiencias vitales, sino el tiempo necesario para trabajar. Para un guión se necesitarían dos o cuatro años de trabajo, como un novelista. Si siempre te encuentras presionado para entregar tu guión en cuatro o tres meses, entonces se tiende a seguir la misma ruta para todos. La ironía de mi vida fue que me vi inmerso en una gran deuda y me era imposible tomar un año para el guión. Para mí la etapa esencial de la realización está en lo que se escribe.

—¿Qué recuerda de su infancia?

—Fue muy feliz y maravillosa. Tuve suerte de ir a una escuela que durante mis dos primeros años en ella resultó muy buena, porque hicimos teatro, muchas cosas maravillosas... Escribíamos historias... Nunca olvidé esa escuela. Después, mis padres se mudaron y la siguiente escuela fue como una prisión, siempre tenía problemas. Más o menos a la edad de nueve años estuve paralizado por la polio, eso duró unos dos años... Permanecí en la casa. Mis padres se pasaban la vida mudándose y por lo tanto asistí a muchísimas escuelas, y era muy infeliz con esa circunstancia. Fue cuando llegué a la Universidad que comencé a interesarme en el teatro, y también cuando tuve amigos y fui feliz.

—¿Tiene alguna creencia religiosa o filosófica?

—Sí. Ninguna que alguien haya pensado antes que yo. Quizás tenga que ver más con la filosofía que con la religión. Pero sí creo en una fuerza vital que es primordialmente creativa y que funciona desde el interior al exterior y es lo que determina lo que sucede con el ser humano en la medida que se vincula constantemente con la creatividad. Y creo que somos como botones de esa fuerza. Por eso, lo más alto a que podemos aspirar es a ser creadores. Todo esto está ocurriendo en medio de una experiencia que es furiosamente creadora.







---

EDICIÓN ESPECIAL  
(10) DE **EL CAIMÁN**  
**BARBUDO**, S/F.

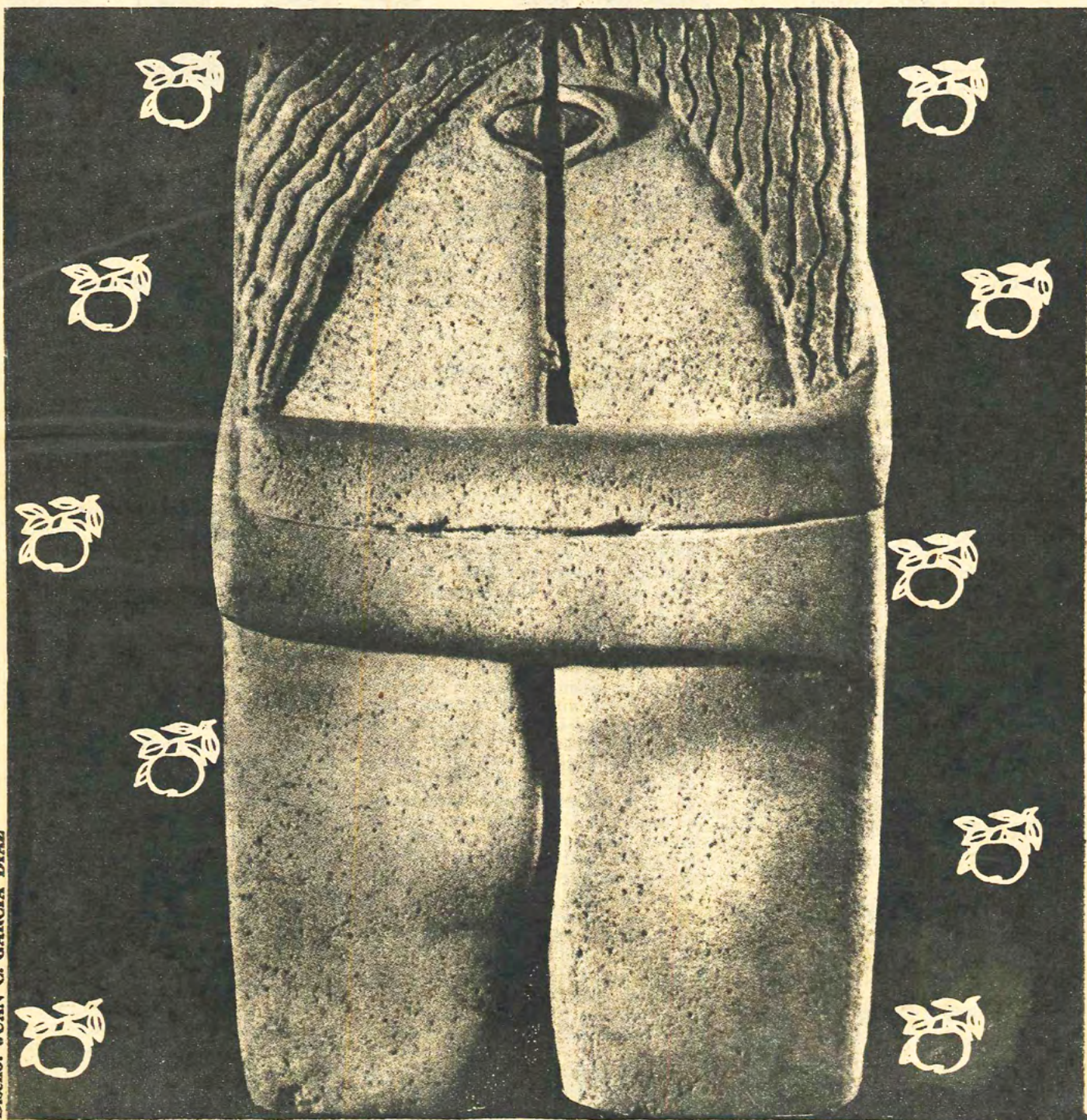
---



# NARANJA DULCE

ISSN 0864-0513 ● 10 CTS

A CARGO DE LA ASOCIACION HERMANOS SAIZ



Diseño: JUAN C. GARCIA DIAZ

Edición Especial Nro.10

de El Caimán Barbudo



# SUMARIO

- 2—PRESENTACION
- 3—REFLEXIONES DE UN VOYEUR
- 4—DESASOSIEGO (CUENTO)
- 5—THAMAR Y AMNON, INCESTUOSOS
- 6—LA LITERATURA MALDITA
- 7—EL PARAISO INNOMBRABLE
- 8—LA EDUCACION SENTIMENTAL
- 9—TAMIZ DE LA BIBLIOTECA
- 10—APROXIMACION IMPUDICA AL COMIC EROTICO
- 12—MAX ERNST: VISIONES
- 14—PANSEXUALISMO EN OPIANO LICARIO
- 15—EL ESPEJO DE LAS PALABRAS (CUENTO)
- 16—SIETE POEMAS EROTICOS CUBANOS
- 18—LA OTRA FRIDA
- 20—AL ESTE DEL PARAISO
- 21—PROSAS
- 22—SIGMUND Y EL MARQUES
- 23—¿POR QUE SE DA UN OSCAR?
- 24—PRE-TEXTOS
- 25—GRAFIA DE LO INDECIBLE
- 26—ESHU ELEGBARA, EN EL CRUCE DE CAMINOS
- 28—POESIA EROTICA DE LA LENGUA INGLESA
- 30—ORGASMO DE ORO

Se agradece el envío de colaboraciones

## CONSEJO EDITORIAL:

Omar Pérez, Víctor Fowler, Ernesto Hernández, Luis Felipe Calvo, Emilio García Montiel, Atilio Caballero, Antonio José Ponte, Abelardo Mena y Alberto Garrandés.

## DISEÑO E ILUSTRACIONES:

Juan Carlos García Díaz



## PRESENTACION

Por VICTOR FOWLER

...lo que diferencia al erotismo y a la actividad sexual simple es una investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y en el ansia por tener niños.

Georges Bataille, *El Erotismo*.

Casfime, meu pai, casfime.  
Minha filha non tes roupa.  
Casfime, meu pai, casfime  
que unha perna tapa a outra.  
(anónimo de Galicia)

¿Qué es lo erótico? ¿Qué es erótico? La forma en que en la realidad cobra cuerpo el ismo. Al modo aristotélico: el ismo es potencia, lo erótico es acto, puede ser apreciado por el sujeto sólo bajo la forma de objeto. El Yo se distancia, contempla, sopesa, distingue, compara, evalúa, concluye: "esto es erótico". Una precisión necesaria: hay tantos erotismos como culturas y dentro de las culturas tantos como clases y dentro de las clases tantos como individuos. La obsesiva fijación de los norteamericanos con los senos de la mujer es rechazada por los polinesios; los chinos prefieren las nalgas pequeñas y son famosos en todo el mundo por el culto a la brevedad del pie femenino; los hindúes cantan a la mujer de senos abundantes, cintura estrecha y amplias caderas; los árabes han convertido en sustancia erótica la saliva de mujer; los japoneses es dudoso que lo hagan: cuando se exhibió allí la escultura de Rodin *El Beso*, un cordón de policías hubo de rodear el sitio ante la ira de los moralistas. Allí los miembros de la familia se bañan juntos, pero el beso es de absoluta intimidad.

a) ninguna cultura ha escapado de la elaboración conceptual del erotismo.

b) de lo que se trata es de una cuestión propia de la psicología social.

c) es la teorización que sobre el cuerpo de la mujer y el acto de poseerlo ha hecho el hombre. Nuestro erotismo es machista.

d) el saber erótico puede ser comprobado únicamente en el cuerpo de la mujer, pero como saber puede ser propuesto a través de cualquier otro objeto.

e) la proposición podría ser explícita, como sucede con el arte y la literatura eróticos, pero también implícita, como sucede en el culto a las armas de fuego o en la publicidad del rascacielos.

f) el cuerpo de la mujer es un objeto, por lo tanto puede ser analogizado con cualquier otro objeto: todo es, entonces, susceptible de ser erótico.

g) el "cuerpo-que-es-objeto" y el "objeto-que-es-cuerpo" son imágenes, son susceptibles de ser recordados, pensados, memorizados como imágenes. La pornografía es la imagen que no nace en el individuo, sino que le viene impuesta del exterior, y que es considerada por la psicología social como imposición. El erotismo es propuesta compartida socialmente y se forma como resultado de la reunión dialéctica de las proposiciones de la comunidad, la pornografía es propuesta consumida y sólo quien recibe los beneficios de ella tiene el derecho de producirla.

h) la dialéctica del desarrollo del sujeto hace que la tenue línea entre lo erótico y lo pornográfico sea rota constantemente en el sentido de "lo que hoy es, mañana no es" y viceversa.

i) habrá que esperar la versión femenina del erotismo, visible hoy tan sólo en la vanguardia ideológico-estética del sector mujer que es la que ha podido expresarla como teorización.

El hecho de que lo erótico constituya un saber obliga al hombre a conformar el proceso de su transmisión. El vehículo de la transmisión ha sido el lenguaje tanto oral (concebido en su forma artística como folklore) como escrito (concebido en su forma artística como literatura) y el lenguaje del arte. De ello trata este número.



# REFLEXIONES

Por ALEJANDRO RIOS

Cuando Luchino Visconti estrenó la última obra de su carrera, *El inocente*, no pocos críticos se ensañaron con las "deficiencias actorales" de Laura Antonelli, elegida para el papel protagonista. Al hacer su defensa, el maestro italiano, quien al principio pensaba utilizar a Charlotte Rampling, la justificó con argumentos irrefragables por su sencillez: "No tiene nada de fingimiento, lo cual me da mucho gusto. La boca es su boca, sin pintura, los ojos son sus ojos, sin sombrear. ¡Y no hablemos desnuda! De espaldas es estupenda, y la línea de las nalgas es como un violoncello."

*El inocente*, tiene algunas de las escenas eróticas más logradas del séptimo arte. En una, la Antonelli totalmente desnuda, tendida sobre opulento lecho, contrasta con Gian Carlo Gianini (su esposo), quien inicia las maniobras del amor impecablemente vestido. En otra el marido, al saberse engañado, corre a los baños de vapor para comparar sus atributos físicos con los del amante de su esposa. No escapan a Visconti en ambos cuadros, la humedad del sudor, que en estos casos provocan las altas temperaturas corporales.

El erotismo en el cine se parece al de las artes plásticas pero con ventajas adicionales que mucho lo favorecen; el movimiento y el sonido. Cualquiera pudiera llegar a pensar que la cinematografía fue inventada para recrear estéticamente el placer sexual, al menos así lo pueden testimoniar múltiples muestras, aunque no siempre con buena fortuna. Ya en 1947, Fritz Lang señalaba ciertas incongruencias con respecto al tratamiento del tema en la pantalla: "Hoy las cuestiones sexuales son presentadas con más franqueza a los niños en las escuelas que a los adultos en una sala de cine. El sexo es un elemento esencial en la salud de un país. El peligro, como siempre, reside no en la expresión de la verdad, sino de verdades a medias."

El erotismo en el cine tiene tantos puntos de vista e interpretaciones como realizadores y público existen. Para la infeliz protagonista de *La hora de la estrella*, lo erótico estará en el vello axilar que los hombres le aproximan al rostro en el ómnibus repleto. La Monroe será desesperantemente sensual cuando trata de referir, con ingenuidad calculada, cómo guarda su ropa interior en el refrigerador durante los días de calor. Y la misma Laura Antonelli, pero en *Divina criatura*, resume una suerte de erotismo estatuario, acostada sobre un diván, mientras conversa y fuma y alarga los minutos en pantalla de esa secuencia insólitamente bella.

Hay criterios muy contrapuestos acerca de lo erótico en el cine que resultan sumamente ilustrativos de su complejidad. Para Hitchcock, "... el sexo no debe ostentarse. Una muchacha inglesa, con su aspecto de institutriz, es capaz de montar en un taxi con usted y, ante su sorpresa, desabrocharle la bragueta (...). La pobre Marilyn Monroe tenía el sexo suscrito en todos los rasgos de su persona, como Brigitte Bardot, lo cual no resulta muy delicado".

Sin embargo, Philip Kaufman, quien adaptó a la pantalla una novela de Milán Kundera (*La insoportable levedad del ser*) don-

de el amor carnal resulta de suma importancia, opinó: "Mucha gente dice que lo que se deja a la imaginación es, en ocasiones, más erótico que lo que se muestra. Eso no siempre es verdad. Generalmente es cierto que menos es menos y más es más. Hay momentos que la desnudez debe ser invocada y ocurre algo cuando se presencia la desnudez en algunos casos: eleva la presión sanguínea, la temperatura de las cosas."

Una tercera opinión, tal vez más conciliadora, es la de Carlos Fuentes: "Luis Buñuel está mucho más cerca de Eros que Andy Warhol. Warhol cree que el sexo está entre las piernas; Buñuel sabe que el erotismo está en la cabeza. Lo que se oculta es más excitante. Lo que se muestra, ya no lo es tanto."

Cuando se piensa en erotismo con respecto al cine vienen a la mente escasos ejemplos de obras integrales en ese sentido a no ser aquellas que, intencionalmente, se encuentran en el límite impreciso de lo llamado pornográfico. Sin duda, existen títulos más famosos dentro de la mencionada modalidad, pero se me ocurre mencionar



muestra representativas las dos partes de *Emanuelle*. Todos los pretextos argumentales de ambas obras, filmadas en lugares sumamente exóticos de Asia, conducen al diseño de desbordantes fantasías sexuales. Lo que se cuenta interesa poco, es como ver una revista *Playboy* en movimiento.

El mejor erotismo cinematográfico habría que buscarlo en momentos de algunos filmes, los cuales pudieran integrar una suerte de antología al estilo de *¡Esto es entretenimiento!* Sucede en ocasiones que esas secuencias pueden presentarse impecablemente resueltas, pero no integradas a la historia donde pertenecen. Ese es uno de los máximos desafíos que el cine erótico está llamado a resolver: no parecer una digresión de la idea o conflicto que el filme pretenda abordar. No ser un adorno de atracción, sino algo de lo cual no pueda prescindirse. Así se presenta en filmes como: *Último tango en París*, *La insoportable levedad del ser*, *Crímenes de pasión*, *Corazón de ángel*, *La ley del deseo*, *Doña Flor y sus dos maridos*, *Los amantes*, *Dulces palabras* (Smooth Talk), *La cohezón del séptimo año*, *Nueve semanas y media* y *El ente*, entre otros.

Es curiosa la relación que se establece entre el público y una situación erótica en el cine. Pudiera especularse que se trata, a nivel estético, de una combinación de voyeurismo con su contraparte: el exhibicionismo. Apunta un texto científico sobre el primer aspecto: "...la contemplación de otras personas que practiquen contactos sexuales, o de mujeres desnudas a través de la ventana". Suprimamos la connotación patológica y pensemos que la ventana es la pantalla y casi estaremos frente a una teorización del erotismo y su relación con el público.

Sobre lo segundo expresa la misma fuente: "...el sujeto expone sus genitales ante una o varias personas, bien de un modo activo (buscando el encuentro) o bien pasivamente (p. ej. a través de una ventana). El exhibicionista intenta también resolver problemas personales y no es considerado un individuo peligroso". Siguiendo el juego de las suposiciones, en el texto anterior se explica la esencia de lo que hace un director cuando organiza la escena de amor. Por otra parte no es peligroso y desea plantear problemas personales (tal vez no para solucionarlos), que son el reflejo de conflictos sociales. Y otra vez vuelve a mencionarse la ventana-pantalla, que ya Hitchcock descubrió y utilizó, tal vez en el más voyeurista de los filmes.

Dice el lacónico diccionario *Aristos* que erotismo es "pasión fuerte de amor". Ya vimos como criterios de diversos creadores se encienden entre la evidencia o la sugerencia a la hora de mostrar en pantalla el hecho erótico. Pasión, fuerza y amor contienen, indistintamente, estos momentos eróticos del cine, seleccionados según el recuerdo:

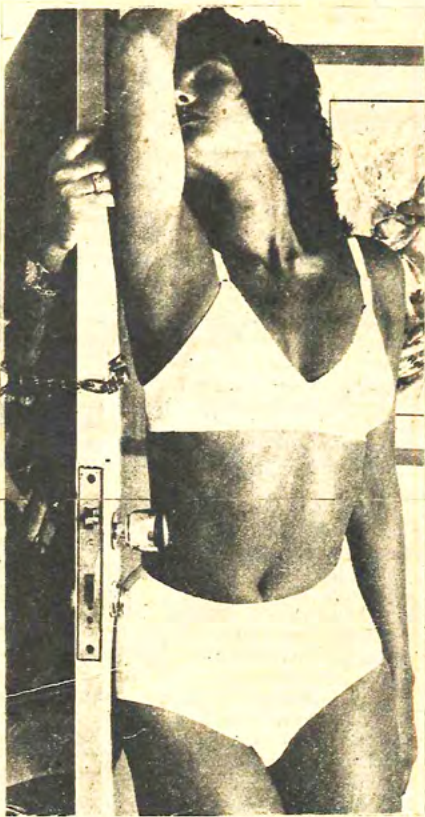
*Dulces palabras* (Smooth Talk), el erotismo en el discurso incansable del seductor; *Terciopelo azul*, la violencia que desencadena la curiosidad de otro voyeurista impenitente y la aberración de un exhibicionista letal; *Último tango en París*, humillación sistemática del llamado sexo débil a manos del "fuerte", frustrado y viejo masculino, al final vencido por el primero; *El ente*, erotismo envuelto en efectos especiales, con un amante insaciable que no se ve pero hace estragos a la víctima de su lujuria; *Algunos prefieren quemarse*, exquisitos recursos del humor enlazan el equívoco sexual con la presencia siempre subversiva de la Monroe, tratando de arrancar a Tony Curtis de una supuesta impotencia, ejecutando los más ardientes besos del cine; *La ley del deseo*, múltiples provocaciones a la moral tradicional y un momento de espléndido erotismo reflexivo y quedo, cuando Carmen Maura toma una ducha nocturna en plena calle con la manguera de un piper; *Ballando suave* (Dirty Dancing), donde el coreógrafo Kenny Ortega propone fornicaciones subliminales tomadas de los videos musicales; *Tom Jones*, y la apetitosa cena que adelanta tanto la supuesta escena de amor, que luego resulta innecesaria para el espectador; *El Padrino* (primera parte), donde la esposa de Sonny ilustra en mímica pura la fama sexual de su esposo; *Gaby*, por primera vez en el cine, el erotismo de los impedidos físicos; *Nueve semanas y media*, la fantasía sexual de los sabores y las texturas; *Amarcord*, reino de

## DE UN VOYEUR



# DESASOSIEGO

Por ARSENIO RODRIGUEZ QUINTANA



lo cómico grotesco y aquel adolescente asombrado soplando el pezón enorme que debía lamer; La conquista del fuego, el acto sexual cambia de posición y se humaniza; La edad de oro, alegoría surrealista del erotismo que permite a la heroína succionar con fruición el dedo gordo del pie de una estatua; ¿Quién engañó a Roger Rabbit? y su explosiva Jessica, capaz de ridiculizar a Betty Boop, hasta entonces reina de las pinups, en el mundo del dibujo animado...

Todas las situaciones anteriormente esbozadas pertenecen a la más absoluta ficción cinematográfica, son singularizadas por el



arte para llamar la atención sobre la realidad. Este no es el erotismo documental sino aquel que se fabrica para expresar algo mediante el color, la luz, la composición cinematográfica, la música de fondo, los sonidos, las sombras, la velocidad de la cámara, el brillo, los contextos geográficos, las palabras idóneas, las pausas calculadas, el ritmo requerido...

Ocurre algo curioso, sin embargo, con los participantes reales del erotismo cinematográfico. No pocos coinciden en afirmar que son las escenas más incómodas de filmar. El joven actor Tom Cruise, quien ha debido aparentar el placer sexual, ha declarado: "Una escena de amor en ocasiones puede pasarse de la raya. ¿Cuán lejos uno irá? Será excitante y romántico para el público pero resulta algo incómodo." Otro tanto ha dicho el australiano Mel Gibson, también símbolo sexual del cine actual. Sin embargo la actriz Kim Basinger, con el mismo equivalente pero entre los hombres, se muestra más pragmática cuando dice: "...sí, también utilizar mi físico y darle la importancia que tiene. No quiero olvidar que las mujeres tenemos un poder extraordinario. Los hombres son fuertes, pero las mujeres tienen algo envuelto en un papel maravilloso que todos desean". No obstante esta manifiesta disposición para asumir el erotismo en el cine, pidió una doble durante las escenas más "fuertes" de Nueve semanas y media.

Para los propios realizadores son momentos de mucha concentración y privacidad. Se trata, dentro de las posibilidades técnicas, de reducir al mínimo el personal participante, para reproducir una atmósfera lo más cercana posible a la intimidad de una habitación cerrada. El ya mencionado Philip Kaufman opina: "Escenas como las del filme (La insostenible levedad del ser) se encuentran en un área donde cualquier persona sensitiva puede llegar a sentirse tensa. Los actores debían estar conscientes de que no existía una intención de gratuidad durante los desnudos. Debe establecerse una atmósfera de confianza mutua entre todos los participantes, porque en realidad están desnudos, están interpretando esas escenas y tienen que comprometerse profundamente con el asunto. En muchos sentidos, las escenas de amor en el cine son más frágiles que las escenas de amor en la vida real."

Deliberadamente el presente comentario ha eludido el cine nacional con respecto al erotismo. Todavía están cercanas las olas levantadas por Teresita Ordoqui y su Te llamarás Inocencia, donde se registra una memorable escena de amor, sin inverosímiles sábanas cubrecuerpos, ni ridículos almohadones tapapechos. Quizás sea de suma urgencia investigar y revelar las causas de ese "puritanismo", dentro de un contexto social como el cubano, que se vanagloria de conocer e incluso desarrollar las artes amoratorias como ningún otro país. El asunto queda para otra ocasión, porque como dijo Ramón Gómez de la Serna "El sexo es una escritura muy cruzada."

En 1959, Groucho Marx, uno de los más lúcidos humoristas de nuestro siglo, escribió sobre el sexo en sus memorias (Groucho y yo), con el acostumbrado sarcasmo que lo hiciera famoso. La cita resume algunos aspectos y despide estas reflexiones: "No quiero ser irreverente, pero creo que estarán de acuerdo en que sea quien haya sido el que creó el sexo, ciertamente, sabía lo que hacía. Aunque todo el mundo está loco por él, la palabra en sí, pese su brevedad, parece asustar a machísima gente. Los autores de canciones siempre suprimen esa adorable palabrita y la sustituyen por "amor". Ningún cantante (ni siquiera un tenor) se atrevería a cantar "El sexo es una cosa esplendorosa". Con ese título la canción obtendría un éxito multitudinario, pero el cantante sería puesto en la lista negra de algún comité pro-moralidad. ¿La acusación? Incitar a la gente a que haga una cosa perfectamente natural"

4

Nadja (porque en ruso significa el principio de la palabra esperanza y precisamente porque sólo es el principio) coloca un patín, con la otra mano se toca la parte tensa de las piernas, debido al lenguaje patinante; sabe que el patín es un arma con la cual busca un tesoro en un mapa excitante que en sí misma se ha tatuado —y no había dibujado nunca.

Las cosas distantes no se unen sino por un semimoviente término medio —pensó— el objeto en un sitio del cuarto y la mano pensante opuesta en un sitio del cuerpo.

—¿Qué raro? —murmuró.

—En el cuarto la naturaleza pierde el contacto con la luz, el corazón apenas ve, sin embargo de inmediato lo enlace con mis manos a ciegas y lo echo a volar como un cuervo hacia la izquierda del deseo.

—El onanismo es una causa entreabierta sobre una puerta —rió— o dos piernas —pensó—, luego dijo:



—Soy onanista, pero e' ser humano es mixto, y esta mixtión me crea la capacidad de mover las manos entre mi cuerpo como la actitud cómica de mirarse ante el espejo y resbalar cuando la lluvia que frecuenta la ciudad es ámbar.

Pat'nar era su único ruido, todas las tardes que sus piernas m'taban un cisne fuera del lago, mientras la avenida le cambiaba úti' la piel, o la parte más humana que no está en el cuerpo, y da la forma tocable de nuestro comportamiento significado.

Nadja se levanta, entre el cansancio y la altura se deja caer en la ingenuidad de su juego entre cuatro paredes como el proceso irreversible del salto de un conejo hacia el abismo.

No obstante mientras va cayendo en trance, se da cuenta que sólo es una metáfora de Dios que gusta imaginarse como una mariposa al borde de un cuerpo formado por una lámpara, o la difracción de la luz en que se erguía su sombra como una serpiente aceitunada.



# THAMAR Y AMNON, INCESTUOSOS

Por ABELARDO CASTILLO

Mi propósito es restablecer la vigorosa inmoralidad de un texto sagrado, La Biblia, cotejando un categórico incesto que narra Dios (2 Samuel, XIII) con la hermosa pero apocada versión de idéntica fechoría puesta en verso por Federico García Lorca. Me refiero a cómo Amnón fornicó a su hermana.

En los libros III y IV de La República, Platón, ese inocente antepasado de Goebbels y de Zhdanov, expulsó de su sociedad perfecta a los poetas porque la poesía corrompe el espíritu a fuerza de mentiras, induce a error, engaña a la juventud tentándola a cometer los mayores crímenes. El artista ni siquiera puede imitar la realidad; la deforma. La cama no está en la naturaleza (el ejemplo es de Platón), la Cama de las camas es anterior a todo brutal deseo de copular o dormir y se descalabra hasta la parodia en los tablones del carpintero que la copia; pero esta mentira tiene, por lo menos, la justificación de facilitarles el descanso o la procreación aun a los filósofos idealistas. En cambio, la imitación pintada o en verso de una cama es pura simulación o locura, vana cama aproximativa: crepúsculo de cama. Platón dijo estas cosas hace 25 siglos; teóricos del realismo naturalista, fanáticos de lo real, insisten en calumniar a los novelistas y poetas por no ver el mundo como ellos suponen que es. Las rosas de la poesía sueñan sueños enigmáticos; bajo sus muchos párpados, que los poetas se niegan a llamar pátalos; o un hombre y una mujer parecidos a tigres, se buscan

en los cañaverales del pecho. Los poetas también falsean la Historia. Ahora Ricardo III de Inglaterra es Shakespeare, o incluso Lawrence Oliver, clamando por un caballo. Confieso que, personalmente, la historia inglesa me interesa algo menos que los versos de Shakespeare, aunque le reconozco el mérito de haberlos permitido. Ni que decir que al cotejar a Lorca con La Biblia no opongo una mentira poética a una verdad histórica; busco, si es oportuna semejante declaración, celebrar una buena pornografía.

El libro de Samuel tiene algo desorbitado que no pudo fijar Lorca: una brutalidad de tragedia griega. El poema de Lorca, tiene una música.

En la adolescencia me hice a la idea de que los versos más sorprendentes del mundo son éstos:

**Thamar estaba sofiando  
pájaros en su garganta.**

Sofiar pájaros, por cantar. Sofiarlos con la voz. La historia de Thamar y Amnón se habría olvidado si no fuera por esas dos líneas y por la irresistible frivolidad de otro verso: "Negros le dirigen flechas". Todo lo otro, los caballos despavoridos, las sábanas ensangrentadas, el furor del rey David cortando con unas tijeras el encordado del arpa, es para mi gusto, bella poesía, pero bella en un grado menor de la que resuena en La Biblia. Veamos. En La Biblia la narración es feroz; Amnón, dice el texto, se enamoró de Thamar que es hermana de Absalón, hijo de David, y que es hermosa; por pudor

o por astucia no denuncia todavía que Thamar y Amnón también son hermanos. En La Biblia, el amor de Amnón es imperiosamente masculino, amoral y sin ninguna excusa: estaba angustiado hasta enfermarse por Thamar su hermana, pues por ser ella virgen (no por ser su hermana) le parecía a Amnón que sería difícil hacerle cosa alguna. García Lorca, en cambio, impone una suerte de fatalidad telúrica. Hay el hipnotismo girante de la luna, la sed de la tierra calcinada, el verano con rumores de fuego y de tigre; es en esa caliente noche del desierto que Amnón ve, desnuda, cantando a Thamar. Lorca no inventó esta escena; la tomó de un texto anterior del segundo libro de Samuel, el capítulo 11, donde se narran los amores de David y Betsabé: ahí la hora es el crepúsculo y es David quien ve, bañándose desnuda, a la mujer de Urias (un buen ejemplo de cómo acontecían los amores en La Biblia, que Esquilo habría aprobado: el gran rey David seduce a Betsabé, la preña, manda asesinar a su marido.) En el versículo cuatro de nuestra historia Amnón se confía a un amigo; sus palabras parecen eludir y, al mismo tiempo, enfatizar el incesto.

Dice: "Yo amo a Thamar, la hermana de Absalón mi hermano". El amigo le aconseja que se finja enfermo y que pida que Thamar venga a darle de comer; Amnón se acuesta. García Lorca nos asegura que eso ocurrió a las tres y media de la tarde, hora en que

**La luz, maciza, sepulta  
pueblos en la arena parda.**

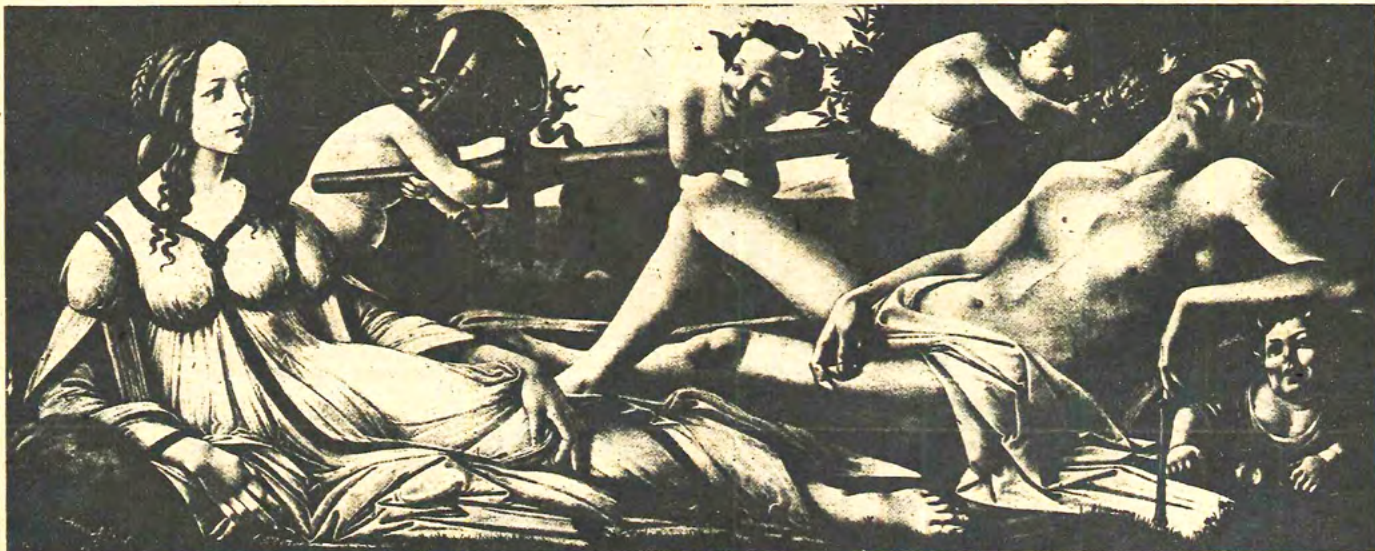
Hasta las jaras, en el poema de Lorca, arden como estanques en verano, en los troncos cantan las cobras calientes. Amnón gime, envuelto por la fiebre. Entra Thamar.

En La Biblia, ella hace hojuelas para que Amnón coma; él manda echar fuera a todo el mundo y le pide que le dé de comer con su mano. Hay algo espantosamente bello y fraternal en esto. Pero lo que García Lorca le hará decir ahora a Amnón es tan hermoso que ni aunque Dios hubiera dictado realmente La Biblia podría emparejarlo.

**Thamar, bórrame los ojos  
con tu fría madrugada.**

dice el Amnón de Lorca. El del Señor, rotundo y sin eufemismos: —Ven, hermana mía, acuéstate conmigo.

Yo no sé cuál de las dos proposiciones prefiere el lector. Puesto en la situación de Amnón, yo, pese a la belleza de la primera, habría elegido la segunda. La inmediata respuesta de Thamar, en La Biblia, es sosegada y pasmosa. Thamar le pide a su hermano que no cometa violencia con ella porque no se debe obrar así en Israel; que no haga esa vileza porque ¿adónde iría ella con su deshonra? O de otro modo, no le dice que no, le dice que lo piense un poco. Y sobre todo le dice que sí. "Te ruego ahora", le dice, "que hables con el rey, que él no me negará a ti". Con el rey, vale decir con David, padre de los dos. La Thamar de Lorca se comporta con cierta mojigatería. Déjame tranquila, hermano, le pide. Y después le pide que no le haga cosquillas, sólo





que se lo pide en verso.

Son tus besos en mi espalda  
avispas y vienteveís

No parece muy serio, cotejado con los versículos poderosos de la versión bíblica. Lo que se puede decir de alguna manera, pensaba Wittgenstein, puede decirse claramente; pero de lo que no se puede hablar, hay que callar. Nietzsche, 20 años antes de nacer Wittgenstein, ya había pensado lo mismo dándole una forma más inapelable. No se debe hablar, escribe, sino cuando ya no hay derecho a callar. Amnón va a acostarse con Tamar, su hermana, y ni Lorca ni el autor sagrado están dispuestos a callarse. En este momento, el poeta español acumula varias de sus metáforas más hermosas. Visual, casi cinematográfico, nos muestra las caballerizas donde relinchan los 100 caballos del rey, los pesados volúmenes de sol que gravitan sobre las parras. Amnón toma del pelo a Tamar, le llama coral tibio; a su vientre, rubio mapa. Y uno ve, en efecto, la sangre y el pubis de oro. Hay gritos que vuelan por encima de las casas, hay espesuras de puñales y desgarradas túnicas, hay escaleras tristes por las que suben y bajan esclavos. Las nubes están quietas, paradas, dice Lorca. Hay émbolos y muslos bajo las nubes. Y todo eso está bien, hasta mucho

más que bien. Es lo que uno de los mayores poetas de nuestra lengua hizo para siempre con un tema erótico. En el pasaje análogo de La Biblia no hay erotismo: hay sexo. Grave y lacónico, el poeta sagrado no se excita con sus propias palabras. Nos habla de un mundo donde los hombres tenían 40 ó 50 hijos o, como Salomón, 200 esposas legítimas y 700 concubinas. Dice: "Mas el no la quiso oír, sino que pudiendo más que ella, la forzó y se acostó con ella". Y a esto yo le llamo contar. Lo que sigue retumba como una tragedia clásica. "Luego la aborreció con tan gran aborrecimiento, que el odio con que la aborreció fue mayor que el amor con que la había amado. Y le dijo Amnón: levántate y vete. Y ella le respondió: No hay razón; mayor mal es este de arrojarme, que el que me has hecho" (2 Samuel, XIII, 11 a 16).

El resto carece de importancia. García Lorca incorpora unas vírgenes gitanas, pámpanos y peces. Amnón huye. Es en este momento cuando, desde las atalayas, negros le dirigen flechas.

El Amnón bíblico sigue viviendo en su casa, odiado por Absalón, su hermano y hermano de Tamar. David nunca lo castiga. Dos años más tarde, Absalón, que no le perdonó a Amnón la violación de Tamar, levanta en armas a sus hermanos y lo hace matar.



# LA LITERATURA MALDITA

Por ALBERTO GARRANDES

En su *Lives of the most eminent english poets: with observations on their works* (1779-1781) —tal es el título completo— y, más específicamente, en las páginas dedicadas a Abraham Cowley, Samuel Johnson (1709-1784) ofrece la primera definición de a race of writers that may be termed the metaphysical poets. Allí habla de John Donne (1572-1631), habla de unos versos que lo son, tan sólo, en virtud de la medida silábica, de poemas demasiado intelectuales y fruto del ingenio, la única cualidad digna de reverencia en Donne y otros "metaphysical", según Dryden.

Expresámos en la nota anterior que la poesía de Donne era contemplativa y escindida, pero esa afirmación, que resulta esquemática por prescindir de detalles, no debe mover a pensar en una literatura de inflexiones —desde la óptica del erotismo— harto sutiles o desgarradas por la ambivalencia. John Donne escribió poemas eróticos sin esa culpabilidad razonada de los místicos, objeto ella misma de fruiciones, como la criptografía barroca, aunque no es menos cierto que en el trasfondo de sus visiones carnales había un ingrediente pendular capaz de convertir al poeta en un maldito: Dios era Dios, pero también era la naturaleza inefable de la carne.

En esa imprecisión se funda una agonía que suponemos alejada de la existencia de John Donne por la indole de ciertos pasos suyos en el mundo, pero que es posible adivinar agazapadas en contrastes y evidencias de poemas conceptuosos, reveladores de un intento de apresar al péndulo en dos lugares y no en uno. Acaso en el anhelo a que aludimos se encuentre la raíz conceptual de su erotismo, que fue refinado, maleable, unas veces dúctil y otras veces rememorativo de la alcoba plébrica de aquellas cosas que no se atrevió a nombrar (pensemos en el hombre del sermón que habla de las formas de la muerte, texto leído por el poeta ante Su Majestad el 25 de febrero de 1630 en White-Hall).

La poesía erótica de John Donne, constituida grose modo por algunas elegías memorables, zonas muy precisas de sus sonetos sacros y versos aislados de otros poemas —los de ocasión y las canciones epitalámicas, por ejemplo— es cercana a nuestra sensibilidad porque siempre regocija ver a un poeta (y aquí los malditos somos nosotros) a punto de despedazarse entre dos furias excluyentes que él trata de conciliar por medio de arduas plausibles. Donne se nos revela poco menos que un libertino cuando dice: *Pleasure is none, if not diversif'd*, idea que se confirma en la célebre elegía XIX —*To His Mistris Going to Bed*—, en la cual sostiene, después de *Licence my roaving hands, and let them go, Before, behind, between, above, below: There is no penance due to innocence*.

Pero el entusiasmo que nos embarga no debe comoverse demasiado ni apenarnos por su origen: Donne el erótico disfrutó enormemente esos episodios del bed time. Sus desgarraduras provenían de algo más abstracto cuanto más abarcador: el péndulo a que nos referimos. La intensidad que hallamos en su poesía erótica es la misma que ostentan sus reflexiones en verso sobre el destino del alma y la gloria de Dios. Quiso explicarse el origen en él, de ese equilibrio de lo sensorial en el tratamiento de temas que imaginaba disímiles, y encontró que el camino hacia la divinidad podía muy bien carecer de efusiones carnales embozadas o explícitas.

Pero eso en John Donne hubo, con respecto a lo erótico, una conciencia del asunto *sex* bajo los auspicios de una terrenalidad que tendría a separarlo de Dios, no a hacerlo penetrar en él. Aunque en la inocencia no se manifieste lo pecaminoso, diría el poeta, el pecado puede disfrazarse de inocencia. Así concibió besos obscenos como gusanos que abrevan en una úlcera emponzoñada (*Are not your kisses then as filthy, and more, / As a worme sucking an invenom'd sore?*).

El símil lo acerca al universo metafórico de otro maldito, visionario del hielo y el fuego, a cuyos proverbios dedicaremos nuestra próxima nota: William Blake.



Por ERNESTO SANTANA

Hay un jardín fantástico, siempre naciente y siempre antiguo, donde una muchedumbre desnuda y arrebatada en mil metáforas del placer busca lo imposible. Pero nítida es la melancolía en los rostros: alguna pregunta está por nacer en los labios de los amantes, que parecen detenidos ante una última puerta, aguardando con suprema duda la suprema contestación. ¿Qué verdad hay en la carne que la limita y la supera sin apartarle la muerte?

consuelo y el infierno insaciable de los sentidos; a la izquierda, abriéndose como un remanso de paz, aún con algo de acechante, el Paraíso Terrenal sería el término del clamor y de la pesadumbre, la amplitud de la luz, la reconciliación de los cuerpos con la tierra y con el cielo.

Hay una tradición que cuenta cómo un sacerdote de Isis recorre inútilmente el mundo buscando la verdad y, al regreso, enloquecido y sin fe, entra en el *sanctum sanctorum* del templo y descorre el velo que oculta a la diosa para

# EL PARAISO

¿Qué es el cuerpo, en fin? ¿Por qué está el amor? Tales interrogantes pudieran ser la arcilla usada por Jheronimus van Aken para erigir, hace ya medio milenio, las más delirantes visiones eróticas.

Hay mucho de inquietante en este retablo de delicias. El artista colocó sus marionetas en un jardín vivo para que se amaran con exuberancia y sin temor; pero no pudo privarlas de saber, y, sabiendo, las marionetas sintieron nostalgia por la inocencia, la angustia del alma en la carne, la primera culpa: hacer dos del uno, hundirse en lo múltiple. Con ternura sutil el pintor forjó esa multitud de seres que se echan al placer con expresión taciturna y solitaria, y él quiso redimirlos de la locura humana, salvarlos como a marionetas que no encuentran solas el camino. Pero resultaron seres sin medida que quieren poblar con todos los vuelos un vacío igualmente desmesurado: un hombre y una mujer repetidos sin cesar se entretejen con gestos inagotables a la sombra de una angustia que los silencia.

La parábola es simple a primera vista: plegado el tríptico, el huevo del mundo es el inicio; abiertas las tres hojas, continúa a la izquierda la parábola con el Paraíso Terrenal, donde acaba de nacer, separada de un costado de Adán, la primera mujer. Viene luego, al centro, el Jardín de las Delicias. Finalmente, a la derecha, se extiende el Infierno Mu-

encontrar su propio rostro en un espejo. Hieronymus Bosch, como firmaba van Aken (para nosotros el Bosco), pintó un espejo en el que aparecían innumerables figuras develando, con sus juegos de amor, a la diosa, y hablando la silueta inmóvil del ángel de la Melancolía.

Hay los pecados, pero también hay el consuelo incomparable de ser Dios, luz, de abolir el pecado haciendo singular lo que era dos. Pues Eros quiere sublimar el cuerpo en un retorno del alma a su fuente: una torre de Babel no condenable que busca la totalidad: no el soberbio puente sobre el muro, sino la anulación del muro; no la consagración de la frontera, sí la extinción de los nombres y los límites.

Y hay entonces la angustia de ser y no poder ser, de la eternidad y vislumbra en el éxtasis y de la fugacidad revelada en los cuerpos, que siempre acaban tornando a tierra. Porque hay también la noche oscura del cuerpo cuando es insoportable el afán de vuelo, de la absoluta identidad con el esplendor, de la sublimación irreversible.

Hay sólo muerte en la voz de esa noche oscura: su símbolo es el río que remonta su cauce desde un océano futuro. Esa nostalgia, aun sin ser reconocida, vuelve a lanzar los cuerpos al amor, al asalto de eso que no puede ser descrito y resulta realidad única o quizás sólo el recuerdo del Jardín perdido, ese que el amor promete devolver alguna

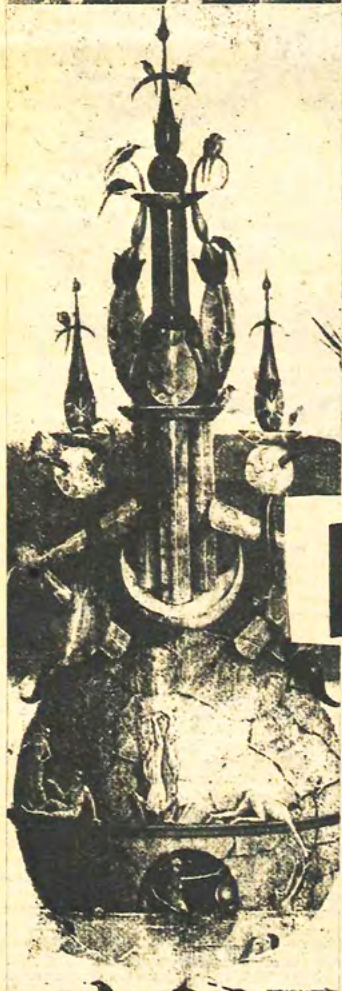
# INNOMBRABLE

sical. Mirando en ese orden, es obvia la advertencia y la crónica humana. Pero no sería absurdo invertir el sentido: el Infierno Musical sería el inicio, seguido por el Jardín de las Delicias y por el Paraíso Terrenal; el final sería, plegado ya el tríptico, el huevo cósmico que volvería a contenerlo todo, a disolver las formas y los sonidos y los sueños hacia otra larga noche de Brahma.

O bien: desde la hoja central, ese resplandeciente caos del amor oscuro, se partiría a la derecha, hacia la pesadilla, hacia el des-

vez, ya sin el estigma de la melancolía.

Inasible es la pasión que pone el Bosco para mostrar la noche oscura de los cuerpos que en alquimia erótica procuran el oro sin fin, el segundo nacimiento, con el cual se preserva la burbuja que los aparta de la mortalidad y el dolor que es ser una porción del misterio y no la verdad toda, un poco del milagro mas no la maravilla. Ya no el hombre parcial, que piensa, actúa, juega. No más el espejo por rostro de Isis ni la danza ciega de las marionetas: que sea, sí,





# LA EDUCACION SENTIMENTAL

la vida, la fuente inmesurable.

Hay unas palabras de San Pablo a los Corintios que parecen referirse a una imitación humana del Eros generador, alfa y omega del Universo: "El amor lo perdona todo; todo lo cree, todo lo espera y todo lo soporta. El amor nunca pasará. Algún día, las profecías ya no tendrán razón de ser, ni se hablará más en lenguas ni se necesitará más el conocimiento. (...) Al presente vemos como en un mal espejo y en forma confusa, pero entonces será cara a cara".

Hay una semejanza trascendente entre la esfera del mundo que inaugura el tríptico y la que anida a los amantes. El Bosco habla de Amor: Eros sensual, Eros espiritual, Eros interminable. La cópula es una parábola cósmica, un vértice del universo, sacralizado por un ímpetu que, atravesando a los amantes, viene y va a la fuente de la vida, esa verdad inefable que tanto exaltó el Bosco.

Se cuenta que, después de la muerte, el alma encuentra su yo celeste ante el puente Chinvat. Es Daena, que le dice: "Yo soy tú mismo". Cuando Ella es alcanzada, ya no existen la dualidad ni la separación. Ha sido conquistado el umbral secreto, la rosa, el loto, el centro del laberíntico mandala. Y esa búsqueda de la totalidad primigenia, que en el amante es hacia fuera de sí, es en el místico una jornada interior.

Hay un Eros continuo, por encima de los modos eróticos, para el que no existen distinciones entre carne y espíritu. Su cumbre es siempre esa iluminación que aniquila todo lo que no sea plenitud, luz intensidad. La misma fuerza que, partiendo de la raíz sagrada del cuerpo, lleva al monje hasta el reino del Absoluto, obra en el amante como la revelación de un poder para el que son inútiles todos los epítetos terrenales. Ambos son alcanzados por el mismo fulgor y una sola es la profundidad que los convoca. Fuera de esa luz, de esa experiencia, no hay más que palabras y liturgia, ajenezidad: del Eros desnudo es imposible dar testimonio.

Hay, en el horizonte del Jardín, un hombre que vuela sosteniendo sobre su cabeza una fruta o esfera roja; vuela solo a lo alto, indetenible se aleja. No es que nadi más que Hieronymus Bosch pudiera descifrar sus visiones: cada imagen se explica a sí misma desafiando simbologías e interpretaciones, tentándolas, nutriéndose de ellas.

Pero quizás el Bosco sabía que la mejor razón para que perdiéramos el Paraíso es que pretendamos recuperarlo, que pongamos en los corazones, como única lámpara, el amor. Más aún, tal vez no ha habido pérdida alguna y el Paraíso está aguardándose en esa íntima lámpara, que a veces olvidamos para erigir una paradoja más. Ya sin espejo, sin la soberbia de develar a Isis o a Eros, ya sin melancolía, no habría ciertamente otro Paraíso sino el amor, que es un lugar y un tiempo divinos que nos son dados para abrirnos camino entre el delirio y la nada.



Por ERNESTO HERNANDEZ BUSTO

He leído, hace algún tiempo, que la edición en español de los Diarios de Lewis Carroll ha obtenido gran éxito en las listas madrileñas de venta. Junto con el éxito, el escándalo. El lector español reproduce el alboroto del lector inglés, cuando los Diarios se dieron a conocer en su totalidad junto con las memorias de Collingwood. Algunos fragmentos de estos Diarios, junto con el estudio que de ellos hace el biógrafo, vienen a despojar del aura habitual las relaciones de Carroll con sus pequeñas amigas; cierran, además, una vieja sospecha: detrás de las fotos de niñas desnudas que Carroll acumuló en tres álbumes se esconde algo más complicado que un paternalismo traumático o una obsesión pictórica por las líneas impúberes.

Junto al cuarto oscuro (afición que le venía de su tío), Carroll tenía cajones y estantes llenos de juguetes e ingeniosos artefactos para entretener a las pequeñas. En este cuarto guardaba, además, una docena de disfraces con los cuales posaban las modelos infantiles.

Algo se sabe —fotos aparte— de un escándalo semioculto entre el autor de Alicia y la familia Liddell, a causa de una no aclarada petición de matrimonio.



Todo parece indicar que cuando aquel problema amenazó tomar mayores proporciones, el escritor quemó sus álbumes de fotos más comprometedoras y desapareció de la vida pública, renunciando a su afición por completo. Esta quema y este retiro son los "agujeros negros" en la vida de Lewis Carroll.

He repasado —escribiendo esta nota— los restos del pecado que damos por supuesto: las fotos de Hiawatha (seudónimo fotográfico de Dogson-Carroll, tomado de un poema de Longfellow). Niñas tendidas sobre la hierba, Alice Liddell como una mendiga de ropas desgarradas, Beatrice Herley con bañín de seda y cara de horror y curiosidad a un tiempo, un rostro melancólico cerca de la escalera (su expresión me recuerda a La vendedora de fósforos de Andersen). En estas fotos, a diferencia de otras de la época y del retratismo infantil convencional, las niñas nunca sonríen. Lo que encontramos son caras de complicidad, sobre todo si posan disfrazadas; también cierta tristísima resignación en los ojos de la "little beggard child". Las caras muestran un momento y una edad donde Carroll quería detener a sus niñas (recuérdese el poema que cierra Alice Through the Looking-glass), un cierto instante a partir del cual ya las relaciones entre los rostros infantiles y el diácono sonriente, a ratos tartamudo, serían diferentes.

Hay, no vale la pena negarlo, un predominio de finísimo erotismo en todas estas fotografías.



Erótico en sentido de traspaso, de contravención, de juego con lo prohibido. Carroll ha descubierto a Lolita antes de Nabokov; a propósito George Steiner afirmará: "En la Inglaterra de Virginia Woolf, Nabokov encontró entretijidos los dos temas" principales de su sensibilidad: los veranos color lila de un mundo aristocrático desaparecido y las ambigüedades eróticas de Lewis Carroll". Pero este Carroll va más allá de un rostro, un hombre desnudo o un vientre de ninfa. No por gusto es considerado el mejor retratista infantil del siglo pasado. Sus niñas muestran caras nuevas, caras en las que nos detenemos buscando algo sin saber qué es. Detrás de estos rostros melancólicos está la idea de la infancia como etapa contradictoria y angustiosa. Si ya Dickens había hallado de esto, Carroll ahora nos enseña rostros femeninos, y por ello, más impenetrables.

"Hablar de este Carroll —me confesaba un amigo— es como hacerlo de un tío abuelo, de un pariente muerto que hasta ahora hemos respetado". También yo pensaba así. Pero otros autores victorianos hacen de la figura del clérigo pecador toda una recurrencia inevitable. Formalmente estos hombres de iglesia (Charles Kingsley, George McDonald y el propio Dogson-Carroll) eran bastante convencionales. Sin embargo, sus obras tienen en común la búsqueda de un lugar feliz que no coincide con el Cielo.



# TAMIZ DE LA BIBLIOTECA

Por OMAR PEREZ

Margot la Remendona. Historia de una prostituta, de Fouguret de Montbron.

843.5 Biblioteca de López Barbadillo  
 Feu Madrid, 1923  
 M 149 páginas

Acaso el supuesto testimonio de Fouguret de Montbron no sea solamente la autobiografía, entre naturalista y picaresca, de una meretriz que supo convertir, según la horrenda metáfora del prologuista, su raja en alcancía. Acaso tampoco me-

Sabíamos —por Borges o por Croce, da lo mismo— que el lenguaje era una creación estética; intuíamos, además, que era una expresión sexual. Con la obra de Robin Lakoff, feminista cabal, la intuición pudiera confirmarse. Para la Lakoff (y este cacofónico artículo es ya una distinción sexista) las divergencias entre lenguaje masculino y femenino se hacen obvias, sobre todo, en la adjetivación, en el uso de las fórmulas interrogativas (tag questions) y en la exacerbación de las formas verbales de la cortesía. Un cuadro de Jasper Jones, un performance de Ray Leonard o una decoración casera serían calificados por hablantes masculinos de "tremendo", "magnífico" o "bonito"; ante esti-



Esta duda, apenas insinuada, se hace obvia en posteriores escritos infantiles del período edvardiano (Kenneth Graham, Alan Milne y Beatrix Potter). No sólo las fotos de niñas y los pasajes de los Diarios de Carroll son evidencias de que algo no andaba bien en la sexualidad de los escritores infantiles de la época. Está también una carta de amor que Kingsley escribió a su novia Fanny, donde él mismo se dibuja estrechamente abrazado con ella, desnudos, flotando sobre las aguas, amarrados a una cruz.

McDonald, amigo personal de Carroll, tampoco es una personalidad simple. Junto con John Ruskin organizaba encuentros con jovencitas —algo paradójico si pensamos que Ruskin era homosexual— y veneró toda su vida a Rosita, una niña de nueve años. Sin la menor vocación, McDonald decidió hacerse ministro eclesiástico. Luego se retiró, dejó de escribir para niños y su visión espiritual se hizo cada vez más sombría.

La vida de los autores infantiles más importantes de la época victoriana tiene ese carácter, ampliamente aprovechado por los psicoanalistas literarios. Para este simple lector sentimental sólo queda mover la cabeza y repetir con el amigo Ponce: "Mejor es no meneallo".

## NOTA

1 Nabokov se encargará luego de traducir Alicia... al ruso.



rezca el rótulo de novela filosófico-erótica con el cual, ya desde la portada, se planea nuestra seducción: la memoria diligente de Margot abunda en priapos, masturbaciones y sodomías adornadas por ciertos comentarios al margen; pero si la filosofía, como todos deseamos suponer, es algo más elevado que un conjunto de reflexiones pre y post-coitales o algo menos elemental que la coincidencia en un mismo texto de la feliz ontología de la cópula y la amarga antropología de la mala mujer, Margot la Remendona, contrariamente al experimento maniqueo de Sade en el boudoir concurrencido, no es literatura comprometida con la utopía de la liberación sexual sino con la inventiva procaz de un siglo contradictorio, el Dieciocho de Guillotin el innovador y Rousseau el flagelante.

Una cosa sí es indudable, "la Biblioteca de Joaquín López Barbadillo y sus Amigos", en la cual la novelita de Montbron se imbrica por derecho propio, exhibe una homogeneidad rayana en la monomanía: en ella conviven los Diálogos de Pietro Aretino y La Academia de las damas de Chorier, Los ejercicios de devoción del Caballero Enrique Roch y la Señora Duquesa de Cendor del Abate Volsonen y los cuentos libertinos de Samaniego. A la vista de esta alegre coherencia temática y al saber, además, que esta colección es fruto de la industriosisidad del propio López Barbadillo —quien la imprimió a su costa y tradujo algunos de los títulos— no puede desconocerse el hecho casi ejemplar de que a la ortodoxia asexualada de las bibliotecas oficiales algulen haya opuesto una biblioteca que es, en el otro extremo, no menos ortodoxa.

El lenguaje y el lugar de la mujer, de Robin Lakoff

301.412 Editorial Hacer  
 Lax Barcelona, 1981  
 L 131 páginas

mulos similares las mujeres se servirían de adjetivos como "encantador", "divino" "primoroso". Los hombres, según Miss Lakoff, se expresan en base a hechos probados, las mujeres buscan (mediante los "¿no?", los "un poco que" y otras muletillas) la confirmación de sus interlocutores. La relación de todas las características distintivas, que en el libro llegan a ser nueve y que podrían convertir esta reseña en una experiencia punitiva, no será necesaria; sí lo es aclarar que, a pesar de su autora quien tiende a suplir el rigor investigativo con la vehemencia igualitarista, "El lenguaje y el lugar de la mujer" puede ser aprovechado no sólo por las feministas nacionales, si las hay, sino también por todo aquel interesado en demostrar exactamente lo contrario que Miss Lakoff: al menos en el lenguaje, lo masculino y lo femenino no conforman una antinomia inexpugnable.

## LIBROS PROPINADOS

Acuso recibo —mitad divertido, mitad receloso— de dos joyas de la aberración bibliográfica. La primera es un Homenaje a Confucio (Editorial Libreamérica. La Habana, 1949) que tiene entre sus contribuyentes a un Aureliano Sánchez Arango extrañamente sobrio. La segunda es el Cancionero Folclórico de Miguel A. Macau (La Habana, 1956), recopilación, como aclara tautológico su autor, de "melodías populares de nuestro pueblo". De su Introito, palabra criminal, extraigo esta sentencia: "El poeta ha de democratizar su estilo, sin descender al gusto churrullero". Algunos libros, como algunos lectores, logran ser imprevisibles.



# APROXIMACION

Por RUBEN MONASTERIOS

Una revisión del universo del **comic** pondría de manifiesto que muchas historietas —algunas, insospechables— poseen, a veces en extensión importante, lo que generalmente llamamos **contenido erótico**. Por ejemplo, en un estudio paciente y refrescante realizado a la saga de **Tarzán de los Mones** en su formato de presentación historieta, detectamos tal contenido en el 95 por ciento de los ejemplares de la muestra,



y apareció con una intensidad de  $I=20$ , lo que significa que el 20 por ciento del espacio disponible (en términos de centímetros cuadrados de papel) se destinó a la exposición de contenidos eróticos; no obstante, en toda esta muestra representativa de la producción de esa historieta durante la década de los 60, en ninguna oportunidad aparece un desnudo total, ni mucho menos la presentación de un acto sexual, y sólo en una oportunidad —¡oh, recuadro memorable!— figura el héroe besando a su protagonista, pese a que Tarzán y Jane están legalmente casados, cosa que ocurre en la segunda novela de la serie, según lo puso de manifiesto un bibliófilo cuando la Liga de la Moral de una pequeña localidad del suroeste norteamericano presionó a las autoridades de la escuela secundaria local que expulsaran ignominiosamente las novelas de Edgar Rice Burrough de la biblioteca escolar, por cuanto supuestamente exhibían una relación concubiniaria entre esos personajes. Efectivamente, con

mucha frecuencia el contenido erótico se presenta en la historieta en forma velada o eufemística, pero en otros casos ocurre exactamente lo contrario, de manera que el dato alusivo a la sexualidad puede aparecer en la siguiente gama de variantes: a) presentación explícita del acto sexual y de los comportamientos que lo anticipan, o exhibición más o menos destacada de los atributos viriles y femeninos al descubierto; b) presentación sólo de los comportamientos precoitales, y sugerencia de intercambio sexual (p.s., personajes yacentes en una disposición corporal de entrega; un hombre que sale de un cuarto arreglándose la ropa, viéndose al fondo una mujer tendida en una cama; una pareja que en actitud amorosa, entra en una habitación, etc); c) exhibición más o menos destacada y más o menos descubierta de partes de la anatomía humana que en la cultura que nos toca vivir están sexualmente valoradas (pechos femeninos turgentes, nalgas, formidables musculaturas masculinas, ostentación de la región púbica, de los pies femeninos, etc.); d) sugerencias sexuales más o menos explícitas en la dimensión verbal del lenguaje de la historieta (personajes que manifiestan el deseo de poseer a otros, de casarse con otros; o las invitaciones a "compartir su reino" que frecuentemente formulan las bellísimas soberanas de reinos ignotos a héroes tales como Tarzán, Conan el Bárbaro o Flash Gordon, clave del lenguaje del **comic** que debe leerse en el sentido de "Comparte mi lecho").

Así, pues, algunas historietas son específicamente eróticas, en cuanto lo sexual es francamente relevante en su contenido, sea porque la anécdota está totalmente centrada en el comportamiento sexual de los personajes (lo que se narra es un coito, o una experiencia sadomasoquista, o masturbatoria); porque el comportamiento sexual sea coyuntural en el desarrollo de una anécdota



centrada en cualquier otro tópico (lo que ocurre posteriormente sólo puede ser razonablemente explicado "a partir de" cierto acontecimiento); o bien porque la ostentación de su sexualidad corresponda a un rasgo del carácter, o del esquema de personalidad atribuido por el creador a un personaje. Son más bien raros los títulos absolutamente centrados en el comportamiento sexual de los personajes, y los dos últimos parecen ser los principales recursos utilizados por los creativos para conferirle potencialidad erótica a las historietas, dando lugar a títulos que a pesar de desarrollar aventuras de cualquier índole, en su contexto, fatalmente, tiene lugar alguna clase de experiencia sexual; tal es el caso, por sólo citar un par de ejemplos muy representativos, de las historietas **Paulette** de Wolinski y Pichard (Francia) y de **Barbarella**, original de Jean-Claude Forest (Francia); en la citada podemos encontrar en primer término una secuencia cuyo primer recuadro presenta a una mujer vieja que llama a Paulette desde la cocina; en el siguiente recuadro, amplificado, aparece la muchacha que atiende el reclamo mientras se masturba vigorosamente en una pose exhibicionista; obviamente, la pequeña Paulette podría haber sido mostrada en cualquier otra disposición, por ejemplo, estudiando una lección de su curso de álgebra de bachi-

llero, aunque tal actividad, naturalmente, tendría muy poca correspondencia con el carácter atribuido al personaje y resultaría mucho menos sugestiva al lector. **Barbarella**, por su parte, es una historia fantástica tangencialmente relacionada con la ficción científica; la heroína que le confiere el título a la serie es, en rigor, una aventura del futuro que cumple extrañas misiones en el espacio exterior explorando universos extraordinarios; pero **Barbarella** también es una erotómana irrefrenable, y en cierto momento de sus experiencias inevitablemente se entregará con exultante goce al disfrute del sexo, sin entretenerse en discriminar si su **partener** en la situación es un humanoide o un robot; mientras el ente tenga cierta capacidad para suministrarle alguna sensación erótica, no importa que sea un ángel, una máquina o un demonio.

Así encontramos que en el **vas-tísimo** universo de la historieta cierto número de títulos ha originado una categoría con características sui generis, que conocemos como **comic erótico**, en cuyo seno, —sólo para precisar las ideas— podemos distinguir dos tipos: uno más específico representado por historietas que desarrollan anécdotas totalmente centradas en el comportamiento sexual de los personajes, y otro menos específico representado por historietas con anécdotas,

# AL COMIC



# IMPUDICA

centradas en diferentes tópicos (aventuras selváticas, de misterio, del espacio, etc.), en el curso de cuyo desarrollo aparecen muy destacadas secuencias explícitamente eróticas de los tipos de exhibición "a" y "b"; quedarían fuera de esta categoría los títulos que presentan el dato erótico en los tipos "c" y "d", como *Tarzán de los Monos*, entre muchas otras. Es preciso señalar que el término generalizado para denominar esta categoría es impreciso; efectivamente el *comics erótico* incluye tantos títulos que presentan la sexualidad en esta forma velada y eufemística que corresponde a la noción de lo erótico, como otros que al tratar el mismo contenido de una forma ostentosa, explícita e impúdica corresponden con más propiedad, a la noción de pornografía; y en ambos casos encontramos desde producciones bastardas, muy poco interesantes en cuanto a imaginación de la anécdota y estética del dibujo, hasta verdaderas obras maestras parangonables a cualquier otro producto del ingenio humano realizado con un propósito de creatividad intelectual o plástica —recordemos que hay datos pornográficos hasta en las más sublimes creaciones de la literatura y de la plástica.

Probablemente el más famoso entre todos los *comics eróticos*, hasta el punto de ser considerado paradigmático del género, sea *Valentina* de Guido Crepax (Italia). Su propuesta es inquietantemente ambigua, tanto en el desarrollo de la anécdota, como en el montaje y en el tratamiento de la sexualidad; en este último aspecto Crepax no termina de decidirse entre darle a su personaje un tratamiento erótico o radicalmente pornográfico; difícilmente podríamos mejorar la caracterización que hace Gubern de la sexualidad de *Valentina*: el personaje y su ambiente representan simbólicamente la exquisitez y la neurosis de la refinada sociedad milanesa, y mediante ella Crepax proyecta su propio "Fetichismo del cuerpo femenino desnudo..." y dispone de un vehículo óptimo "para desplegar sus fantasías sadomasoquistas, con un repertorio tan rico y barroco que habría hecho palidecer de envidia al doctor Krafft-Ebbing". (Introducción a *Valentina*, Ed. LUMEN, 1968). En lo referido al montaje, las páginas de esta historia, considerablemente problematizada, se resuelven en términos descriptivos y narrativos; Crepax es un maestro en el uso de recursos de montaje tales como el *flash-back*, las evocacio-

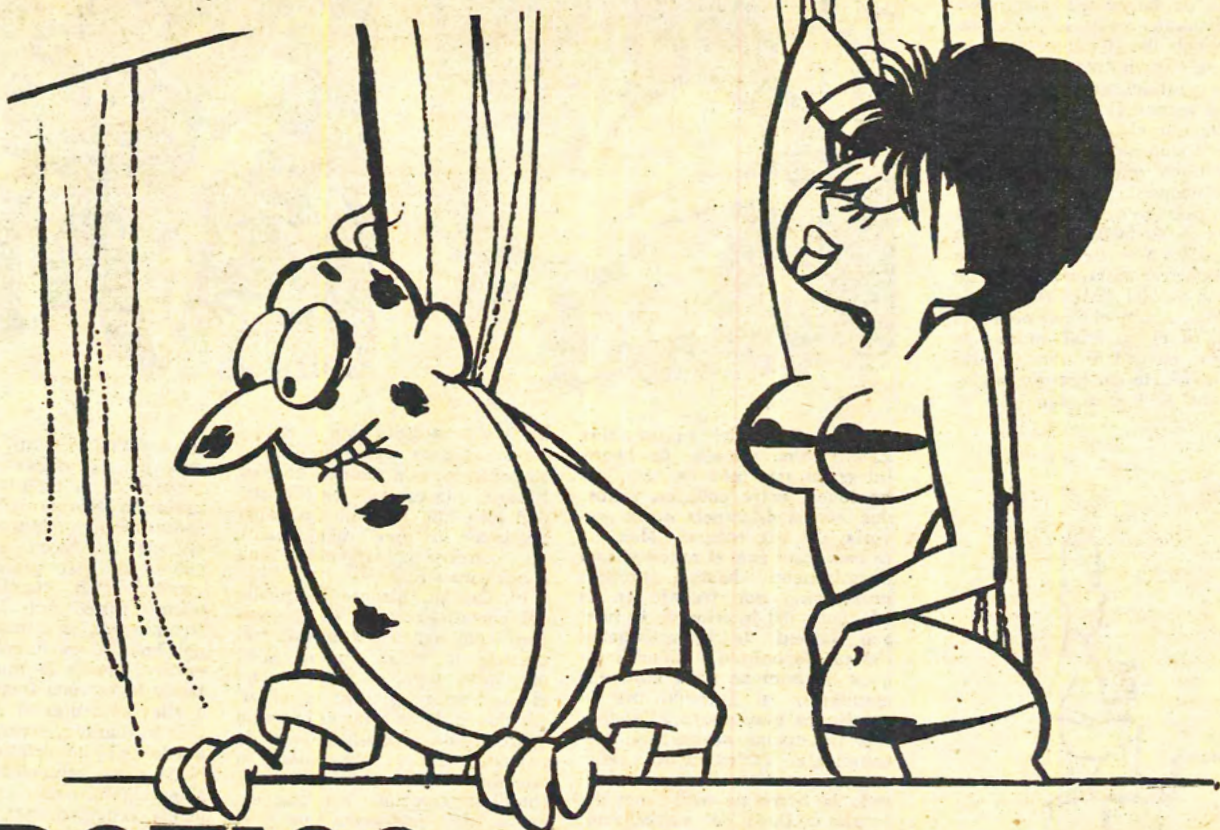
nes múltiples, la anticipación, la fragmentación y el planteamiento analítico. *Valentina* es, sin ningún género de dudas, toda una obra maestra del género, tanto por su refinada técnica, como por su delicada estética impresionista; su aludida ambigüedad —deliberada, obviamente —es una de las más importantes claves ocultas de su fascinación.

Contrastando vivamente con la elegante morbidez de *Valentina* —que tiene todo el sofisticado aspecto de un modelo de alta costura— aparece la rotunda sexualidad de la citada *Paulette*; es ésta una historieta de aventuras fantásticas que incorpora elementos definitivamente pornográficos en la estructura de la anécdota; según lo acotamos, es menos fina que *Valentina*, pero también mucho más contundente por su acentuación en lo pornográfico y por el tratamiento tendencialmente distorsionado y francamente provocativo de la figura femenina; también es una historieta de mucha riqueza en el montaje de sus páginas.

*Paulette*, como la generalidad de los *comics eróticos*, está en la onda de la contracultura y como efecto de su tratamiento descarnado e impúdico de la sexualidad tiene un intenso potencial transgresor de los valores morales ge-

neralizados; en sus mejores números explora ángulos de la dimensión sórdida y reprimida de la sociedad burguesa, y eventualmente pone el acento en el cuestionamiento de valores más específicamente sociales y políticos; pero principalmente, *Paulette*, siempre generosamente exhibida, involucrada en relaciones lésbicas y sadomasoquistas, manipuladora de cosas con alto valor de fetiches sexuales y con esa apariencia suya de niña perversa, pulsa los oscuros deseos que todos llevamos en los recovecos del subconsciente, y lo hace con deleitable sibaritismo; recreándose en el fetichismo de los pies y de los pechos femeninos. Es una historia un tanto maligna, resuelta en un estilo expresionista.

*Valentina*, con su elegante e indeciso erotismo, y la más tendencialmente pornográfica *Paulette*, en cuanto historietas que exhiben con audacia la sexualidad de sus personajes en contexto de aventuras de diferente índole, representan el tipo de *comics erótico* menos específico; en *Valentina* el dato erótico se introduce por la vía de las evocaciones y sueños de la protagonista, apareciendo en líneas argumentales paralelas al asunto central, entrelazándose ambas cosas con sutil armonía; las dos historietas citadas —con-



# EROTICO



# MAX ERNST:

Por GERARDO FERNANDEZ

## ANTE SCRIPTUM

a) Puñal atravesándole un pie, una joven desnuda se desflora; su asesino, hombre con cabeza de águila, hace un ademán de violencia. Una mujer de grandes y coposos senos permanece en el aire mientras el hombre-gavilán la sostiene por las nalgas; en una esquina se halla un nido con dos huevos. Un gran seno posa ante el espejo, Dragones, serpientes y conchas rodean a una dama; al fondo, el esposo —tal vez—, sufre recostado a la cortina. Ojos, relojes, grillos gigantes, zapatos, huesos, articulaciones y esqueletos, gallos, máscaras de piedra... en el aire tres majas levitan; sobre el madero de su tejado una paloma los observa.

En 1934 surge a la luz bajo el sello de Jeanne Bueher una

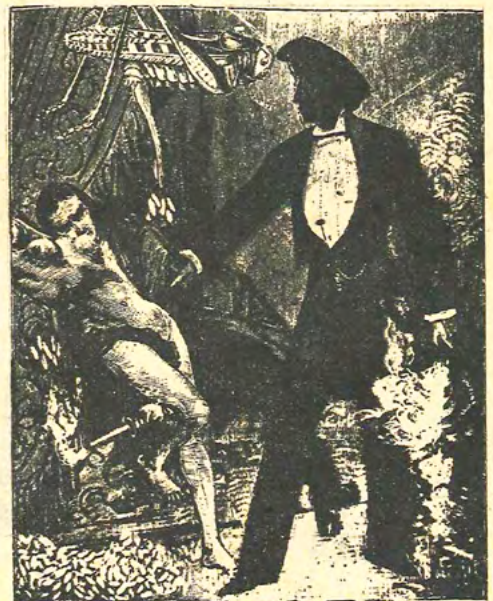
surgen algunas aves que podríamos creer son de Joan Miró, varios óleos con espátula fechados en 1909 de donde brotan Cézanne y Gauguin, variados bocetos cubistas y algunas pinceladas deliciosas. En su tremenda forma de componer, Ernst de muestra talento y autenticidad; hástenos observar sus collages con fotos y recortes realizados en pleno auge del movimiento Dadá y entre ellos La pubertad cereana a las Pléyades (1921), (utilizada por la editorial Tusquets para una edición de La insostenible levedad del ser). Pero detengámonos en Una semana de bondad, en la que Ernst se vuelve hacia algunos ilustradores del siglo XIX francés (Doré, Jules Mary, etc) para armar sus collages, demostrando sus intenciones de resaltar la violencia siempre presente en el interior del hombre; aunque en su caso el exceso de

logos y especialistas, quienes le dieron el nombre de El enigma del pozo. Georges Bataille aborda el tema en reiteradas ocasiones en sus libros El Erotismo, Lascieux o el nacimiento del arte y en el ensayo Las Lágrimas de Eros. Si intentáramos relacionar el caso Lascaux con los collages de Ernst, podríamos llegar a reflexiones válidas. Consideramos por una parte al suceso erótico como anticipación a la muerte y, por la otra, a la presencia manifiesta del ave en ambos casos.

## I- EL DIPTICO

Al conocer la temporalidad de su existencia, surge en el hombre la "angustia", que sólo es posible suplir con el placer erótico —preponderante en relación a los restantes placeres—, con el intercambio carnal fuera

Valentina en el pináculo de la escala de calidad estética— también ejemplifican un tipo de come culturizado; un producto que, por la problematización de la anécdota y de la forma, por la exquisita estética del dibujo, está destinado a satisfacer las complicadas fantasías de los espíritus cultivados; en cambio, las otras dos historietas que utilizamos para ilustrar este artículo, presentada una con el grosero título de ¿Quién lleva los pantalones? (Glen, E.U., edición mexicana) —asunto que en sí mismo ya es un indicador de la calidad de la propuesta— y la otra con el más delicado de Gwendolina (John Willine, E.E., edic. mexicana), nombre de otra famosa protagonista, son comes específicamente eróticos, o mejor, pornográficos de orientación sadomasoquista. Gwendolina tiene algunas de las conspicuas características que encontramos en la historieta culturizada; su dibujo, aunque quizás demasiado estático y plano, es elegante y la distorsión conserva un sutil equilibrio entre el realismo de acento expresionista y lo grotesco; muchas de sus láminas están dotadas de sugestivo misterio, como efecto de la diestra y creativa administración de la técnica del claroscuro; la anécdota, constreñida a los límites necesariamente estrechos de la experiencia sadomasoquista, también exhibe riqueza en cuanto a imaginación y uso del recurso psicológico de montaje que llamamos suspense. En su calidad estética; ¿Quién lleva los pantalones? se distancia considerablemente de las demás historietas mencionadas aquí; su anécdota, totalmente lineal, parece dispuesta para el primitivo gusto de tarados mentales; el dibujo es grosero, a veces deficientemente proporcionado; el uso deliberado de la distorsión alcanza el límite de lo grotesco, que en este caso es expresivamente pobre; es un producto plástico e intelectualmente menor, y su inclusión aquí sólo se justifica a partir del propósito de demostrar sustantivamente un axioma pivotal de la Teoría de la Estética, según el cual no es el tema, ni el material, lo que le confiere calidad de obra de arte a un producto del ingenio humano, sino el tratamiento.



novela-collage del pintor Max Ernst: Une semaine de bonté, integrada por más de 150 ilustraciones, entre collages, grabados, etc. A diferencia de la mayoría de sus colegas, Max no se conformó con el automatismo desenfundado hasta entonces usual, sino que trabajó en la búsqueda del interior de la imagen surreal, la intensificación del suceso onírico y algunos toques de humour noir, amén de manifestar su aversión por la escolástica y su apoyo a las teorías freudianas acerca del subconsciente. Varios críticos afirmaron que Ernst había atravesado la tierra de nadie que separaba a Dadá del surrealismo; si recorremos la vastedad de su obra veremos que es un artista con un estilo variable: al abrir la antología seleccionada por Edward Quinn para Thames and Hudson Edition un ojo tremendo nos observa; más adelante

lascivia y sadismo dan a entender pinceladas esquizofrénicas...; recordemos, a la manera de Paul Eluard, que estamos en "la ciudad loca que se pone los zapatos todos los días", una ciudad, un continente convulso, una época siniestra.

b) Caen un bisonte en medio del pecho. Frente a él un guerrero también cae. Habiendo terminado la pelea ambos salen mutilados pero el guerrero no es un hombre común: en el lugar donde debía estar el encéfalo aparece una alargada cabeza de pájaro, pero... algo más, su miembro viril permanece en completa erección. En una esquina del panorama un pequeño pájaro reposa sobre un tronco.

Este célebre dibujo proveniente del Paleolítico Superior, hallado en la caverna de Lascaux, Francia, en 1940, ha suscitado algunas interrogantes en arqueó-

de sus límites. Este acto no es más que un refugio en actitudes propias de la muerte: violencia, exceso, voluptuosidad, furor desencadenado... Whitman, a pesar de su época, pudo darse cuenta de este proceso cuando escribió: "La cópula tiene el mismo rango que la muerte". Romper con la cerrazón común del hombre es interés del acto erótico, evadir la muerte intentando lograr una fuerza superior a ella; aumentar el ritmo de la vida mediante el exceso, (esta búsqueda de la inmortalidad se establece sobre vehículos inherentes al asesinato, como ya dije: violencia, crueldad, etc). Al romper con la cápsula moral presente en el hombre, se discontinúa según Bataille, se llega a la continuidad anhelada; pero ésta sólo se logra con la muerte de dos seres discontinuos (óvulo y espermatozoide, por ejemplo). La pa-





# VISIONES



sión, fundamentalmente en el **Erotismo de los corazones**, conduce a la verdadera continuidad. Recordemos aquellos versos de Rilke: "Deberíamos poder acostarnos uno dentro del otro/ como los pistilos entre los estambres/ puesto que todo, en todas partes —mundo desmesurado—, así crece, gira y nos aglutina". Los versos de Rilke son ejemplo del ansia de unión propia de los amantes, que tiene su antecedente en las ideas de Platón acerca de la ruptura del andrógino (ser doble y continuo) por obra y castigo de Zeus y Apolo, lo que deviene atracción entre ambos seres a lo largo de su existencia.

## II— EL AVE Y LA MEMORIA

En uno de sus ensayos sobre arte, Sigmund Freud se refiere a Da Vinci tomando como punto de partida su niñez y el suceso del ave de rapiña encima de la

cuna de Leonardo; aunque luego el científico austriaco inclina la balanza con vistas a su propósito fundamental: demostrar la homosexualidad del pintor. Algo semejante, en primera instancia ocurre con Ernst. Es conocido que de niño presencié la muerte de un ave que le pertenecía. Este choque inesperado con el hecho de morir, con la imposibilidad de volar, marcó a Max hasta sus últimas pinturas. El ave se convirtió, una vez más, en un símbolo. Para Ernst, revivir aquel pájaro de su infancia es inmortalizar el ave como portadora de la voluptuosidad del vuelo.

En 1931 Breton escribe: "Mi mujer de espalda de pájaro que huye vertical/ De espalda de azogue/ De espalda de luz". En este caso y en otros no mencionados, se evidencia un tratamiento intenso del suceso del vuelo. "Vuelo implica verticalidad, vuelo —metafóricamente— es una



de las manifestaciones del sueño, vuelo —a pesar de la supuesta penumbra necesaria para dormir— denota luminosidad porque es una ascensión".

Volviendo al caso Lascaux podríamos preguntarnos: ¿Qué nos hace pensar el ave que se mantiene posada junto al guerrero? ¿Qué simbología deduce un simple espectador al relacionar hombre con cabeza de ave y ave en sí misma? ¿Sería que el guerrero pretendía transformarse en ave en el momento del ataque?

Al referirse al vuelo, G. Bachelard afirmó que "el epíteto más cercano al sustantivo aire, es el epíteto libre". En la totalidad de la obra de Max Ernst el ave es una aparición heterogénea, variada, mutable... no es un ser estático. Y si la vertimos aún más en nuestra imaginación veremos que su movimiento es constante; de ahí su libertad. El ave de Ernst es libre porque es rebelde.

## III— LA ANAGORISIS DEL GUERRERO

Todo creador es un rebelde. Ante la pasividad común en el hombre, ante la imposibilidad para ver valores donde aparentemente no los hay, ante la inoperancia para creer en el arte como fenómeno histórico, sociológico... ¡cósmico!, el creador se rebela con sus únicas armas: el pincel, las imágenes, las ideas...

Dentro del cúmulo de collages pertenecientes a *Una semana de bondad*, la figura del león se hace casi preponderante. Ernst sitúa hombres-cabeza de león en posiciones y actos grotescos. Evidentemente el león es el representante del poder en función del Mal: rompimiento intencional de los límites establecidos por el hombre, placer en la voluptuosidad del asesinato. Un hombre desnudo a una bella mujer, siente el deseo de poseerla, la sostiene con tal violencia que lastima, poco a poco transgrede los límites morales que desde niño lo amordazan, brota de él un feroz depredador que hasta ese momento permanecía pasivo, aumentan sus ansias y bien... si logra contenerse, el hecho no pasa de ser un acto erótico donde la violencia tomó el mando; si el hombre no logra contener sus fueros o si en su cerebro se albergan síntomas paranoicos, el fin es otro: la dama muere asesinada. Ha predominado el Mal. Reflejarlo fue propósito de Max al idear sus collages. No cual Balzac y su crítica al Mal burgués, sino desnudando al hombre de todo disfraz político, económico, religioso... En las intensiones de Ernst sobresale un gusto magnánimo por la violencia, un sabor a Mal poco común en otros artistas; salvo el caso del Marqués de Sade, quien afirmó: "Nunca pintaré el crimen bajo otros colores que no sean los

del Infierno". Esos colores con que Ernst ilustró su novela-collage y que aún hoy —aunque nos parezca demasiado violento— mantiene similar ímpetu a los de hace tres siglos.

## POST-SCRIPTUM

Max Ernst es un voyeur: está dentro de sus collages mirando por el más ínfimo agujero (o tal vez es el ojo enorme que en varias ocasiones se nos presenta), observando lo que ocurre, sintiendo el vibrar de la carne, disfrutando su olor. Es el ave



que picotea los senos de una joven voluptuosa, es el león todopoderoso que destroza a un hombre entre sus manos, es el surrealista rebelde, el pintor sin estilo, el investigador... Ernst es un artista erótico a la manera de Sade y Lautréamont. Max Ernst es un buen ojo que no deja de mirar. Por otra parte, lo que los arqueólogos denominaron *El enigma del pozo* pasa a ser con la historia algo más que un simple guerrero con cabeza de pájaro y el sexo erguido; es el enigma del hombre, sus fueros y sus impulsos, pasiones y redenciones.



# PANSEXUALISMO EN OPIANO LICARIO

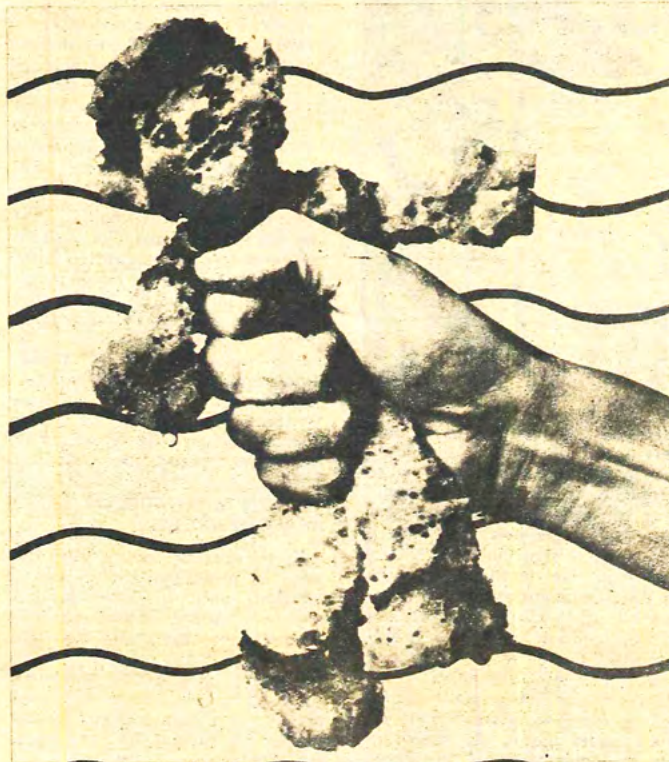
Por PEDRO LUIS  
MARQUES DE ARMAS

Cuerpo entre cuerpos, *Opiano Licario* es la novela de las cópulas. Con el permiso que presupone vivir en una ciudad limitada, encuentro aquí la estructura genésica del mito. Ahora la sexualidad suspende toda ética y penetra más allá de los ambivalentes modos asumidos en *Paradiso*. No es la mano de Baldevina descubriendo la piel rosacea del niño asmático, ni se trata tampoco de los relieves decisivamente anatómicos de un capítulo octavo. Con *Opiano* se arriba a la formulación de una memoria colectiva. Diversos ritos se configuran hacia lo que parece un afán supremo: el absoluto del cuerpo de la poesía. Lezama había reservado un mundo que descarta todo dualismo, cualquier enfoque que pretenda limitar el eros a la indivisa vertiente de la homosexualidad. Estamos frente a la idea de un pansexualismo. Gran suma erótica donde las variantes de la orientación sexual procuran su integridad y conocimiento. Su fusión en lo Uno. La fórmula obtenida, otra vez aquella de las "Aventuras Sigilosas": se trata de Jehová cabalgando al Gran Pan.

El lenguaje deviene arquelógica y la superficie abre esa estrellada piel por donde emergen los elementos profundos. Las combinatorias, ya expresadas como ritos o sistemas de delirio, coinciden junto al más alto nivel de poesía. Son las nupcias de la razón y la locura. El casamiento deviene procreación de metáforas.

## EL CUERPO ENEMIGO DE PALMIRO

Palmiro contempla desde una ventana y descubre su erotismo en la sombra de Ricardo Fronesis (idea del voyeurismo). Según Fronesis se desnuda la ansiedad reafirma a Palmiro en calidad de Mirón. Se desnuda lentamente y apaga la luz coartando la ansiedad del otro, entonces "el erotismo se mezcla al odio de la imagen ausente". Esta ansiedad coartada sólo podrá ser revertida por medio de un riesgoso acto. La decisión de Palmiro se traduce en deseo de matar lo amado-mirado. Avanza sigiloso y hunde el cuchillo sobre un absurdo simulacro. Fronesis ya no se encuentra; el cuchillo acaricia inútilmente un tumulto de almohadas y sábanas. Al fracaso de la mirada se suma ahora el fracaso del acto. Como consecuencia, el deseo de matar se transforma en deseo de ser matado. La actitud final de



Palmiro es suicida; se abandona a la depresión y a partir de ese momento pierde su identidad sexual. "Desde ese día Palmiro hablaba poco, trabajaba como si lo animase una insaciable pasión destructiva, y no volvió a tocar el cuerpo de Delfina. El cuerpo de su mujer se había convertido en una piedra, piedra que es también la petragenitrix, la piedra expelida por la oscuridad y la blandura de la vulva subterránea."

## EL SUEÑO DE FRONESIS

La segunda ceremonia nos introduce en el perplejo de la identidad sexual (idea de la masturbación). Cidi Galed, quien encarna la figura del falso grotesco, funciona sólo como un motivo ordinario, capaz de incorporar el recuerdo de Foción. Cuando Fronesis rechaza la mano de Galed, más por indiferencia que por enojo, acepta sin embargo un contrasentido, separa a Galed de los fundamentos del mito. Entregado Fronesis al sueño es ahora Foción el que irrumpe. Homosexual doloroso y significativamente ético, Foción cobra aquí "real existencia", y su mano comienza entonces a ocupar el vacío dejado por la mano de Galed. Entendámoslo mejor: es el mismo procedimiento de sustitución de un principio formal (el falso) por otro real (la madre) de las "Aventuras Sigilosas". Cuan-

do Fronesis despierta, abandonado ya el límite del orgasmo, toma conciencia de su perplejo Vigil, vuelve a excitarse en la medida que las tendencias masoquistas le permiten entregarse a una iniciación erótica. Como en un sacrificio alimentado por la conciencia dolorosa de su amigo, Fronesis se masturba nuevamente.

Esta ceremonia conforma pues tres etapas.

- 1— Preconciencia del deseo: expresado en el contrasentido de Galed.
- 2— Inconciencia del deseo, homosexualidad latente: expresado en el sentido de Foción.
- 3— Estado poscrítico universal, lo que demuestra una calidad narcisista, de fusión contemplativa con las imágenes primeras del bosque.

## EL OJO PINEAL

Ubicado al centro del mesencéfalo, el Ojo Pineal ha levantado dos sospechas fundamentales. Una sería la otrora posibilidad de una existencia ciclópea, y la segunda, aquella que una tradición le hace concebir como el órgano del alma. Sin embargo en *Opiano* introduce la idea de la precognición y tiene tanto de telepatía como de visión fabulante. Mediante un soneto, Ynaca Eco pone su ma-

no en la del joven Cemí, y con ella, la mano del conocimiento, la de su hermano Opiano Licario. Ynaca cumple la misión de realizar otro rito copulativo por medio del cual nacerá "el cuerpo protometafórico". Toda la cultura se ha sexualizado en pos de una delirante teoría. La visión fabulante supone el encuentro de los números pitagóricos, de las irradiaciones del yoga kundalini, del Ya egipcio, de los conjuros zoroástricos. La relación heterosexual Cemí-Ynaca arrastra la presencia de los ausentes: Licario y el Coronel vuelven a coincidir en un tiempo circular.

## EL HUMO DE LA SANGRE

El rito de la herencia y de la alucinación lo cierra Lezama en la figura de los viejos galenos. El padre del Foción es un oscuro médico que ha enloquecido y que alguna vez consultó a Licario. Foción hijo, hereda su manía, circular y marina. Se entrega desesperado al mar como al útero donde deben resolverse sus apatencias suicidas. Como un serbaleo, esta alucinación le promete el último esfuerzo por reencontrar a su amigo. Según el cuerpo se hunde no siente la cercanía de la muerte sino la ausencia de Fronesis. Con el brazo desangrado por un tiburón es traído a donde está su padre, pero también ocurre otra muerte posible y paralela: Ricardo Fronesis, padre de su amigo, sufre un ataque anginoso. El oscuro galeno opta por una salvación milagrosa, y contra su desconocimiento, liga ambas sangres procurando el hechizo. Al despedirse, el Dr Fronesis le dice al médico "Gracias por haber ligado las dos sangres. Fue la mejor solución y el mejor futuro". Foción hijo recibe entonces del Dr. Ricardo. Fronesis el mejor regalo, un pasaje a París. "Foción dormía y ya soñaba que tripulando un tiburón llegaba a Europa".

Como en las intuiciones de Sófocles. El pie hinchado de Edipo tiene aquí un similitud en el brazo sangrante de Foción. La angustia del relato se traduce como cuerpo torcido. La estructura del mito progresa entonces a manera de una subterránea cópula cuyo contenido manifiesto lo expresa este delirante teorema.

- *Opiano Licario* quedó inconclusa, no asistimos a la definición de su cuerpo protometafórico. La novela prometía, como totalidad, una fabulosa estructura que supera cualquier otro intento conocido entre nosotros. La Poesía puede ser definida por lo pronto como la suma dinámica de todos los Eros.



Por RADAMES MOLINA

A Sonrisa

I

El esfínter como una flor de carne escucha los murmullos. Se deslizan algunas palabras en la lengua del oso hormiguero, hecha para cazar hormigas en laberintos oscuros. Las manos separan los pétalos. En esa extraña lengua del oso los pétalos se cubren de esmalte. La mujer siente que su flor hierve. Luego los dedos se hunden. La mujer siente un nuevo ataque de ardor. El hombre murmura otra frase en la lengua del oso; anima un latido que convierte la flor en una garganta.

En un instante el falo aparece, el aliento del esfínter lo quema. Algún anillo que aún no logra su ritmo resiste; luego se rinde. El hombre siente que las celdas finísimas de un pincel se aplican a su falo y trazan un enigmático y caricioso dibujo.

En este instante se dice: "Te amo, te amo Sarah". Frase en extremo intelectual. En la vida, apenas puede pronunciarse con todos sus matices. "Amar, buscar el amor" es deseo de novela. Amor y amantes son los temas de la época, como los caballeros y la nostalgia de ese espíritu. Esta época cree, más que en el amor, en sus palabras.

Como en un acto de taoumaquia, me lanzo una y otra vez contra una capa de terciopelo rojo que Sarah agita. El terciopelo me envuelve, embisto una y otra vez. Sarah contiene el aliento y se aplica contra mí con la capa y la caricia del terciopelo. Desafía a la bestia; impone la capa en su rostro. (En cada embestida el hombre y la mujer sienten las palabras que los describen y se excitan. Luego el toro exhausto y la espuma en su boca).

—¿Qué sientes?

—Me pesan las palabras —murmura el hombre.

—No vale ya discutir —afirma Sarah y sonríe.

—Tal vez tengas razón... espero no hayas olvidado aquella vieja idea.

Busca en ese estante... el tercer libro. He subrayado algunas cosas. En medio de una cópula se lee: "amar, buscar el amor es deseo de novela".

—¿Quieres hablar de otro tema?

—No... me gusta ese fragmento aunque me pesen las palabras. Tal vez escriba una historia que termine con un hombre que lee ese libro.

## EL STARETS

El starets es —según Dostoievski— aquel que convierte el alma y la voluntad de otro a su alma y su voluntad. Después de elegido

# EL ESPEJO DE LAS PALABRAS

se renuncia a la voluntad propia y se le entrega con plena obediencia.

A esa terrible escuela de la vida se somete el individuo con la esperanza de vencerse tras larga experiencia a sí mismo, dominarse hasta el extremo de poder finalmente alcanzar mediante la obediencia la libertad, la liberación de sí mismo; evitando la suerte de aquellos que consumen toda su vida sin hallarse. Cipolla —cuenta el hombre— habita un espacio de alguna ciudadela en la Habana Vieja. Durante una noche de juerga conoce a un adolescente. Lo invita a su casa. Con talento de cénico, lee un poema de Rilke.

"Acaso ignores, Dios mío, como son las noches para los que no duermen".

Mario, así se llama el adolescente escucha la Oración por los Insomnes.

"Un hombre embozado llama, y entonces [con ojos y oídos anhelantes sueñan descubrir el canto de un gallo que anuncie el alba deseada].  
"Y así es cada noche, Dios mío, siempre llena de insomnes que han [huido del lecho y caminan eternamente sin hallarte".

Cipolla lee exhaltado. Mario inicia un rezo que es sólo la penitencia decidida por un Starets, el falo de Cipolla nada en su boca; luego el semen se desliza por sus labios.

Mario huye. En esta época en que el starets ontológico es el político (entre la barbarie y la utopía los políticos exigen un sometimiento ascético), Mario encuentra en el sexo un espacio de sumisión absoluta.

En su estampida —continúa el hombre— atraviesa la Plaza de Armas y vence la columnata del Palacio de los Capitanes Generales; en la esquina de O'Reilly se vuelve, la estatua de Colón en la puerta de palacio aparece en su perfil. El almirante sostiene a la altura de su cintura, en su diestra, una carta de viaje, acaso un nombramiento de los reyes de Castilla y Aragón. Desde la esquina de O'Reilly el nombramiento trócase en un falo irizado, en espera de Mario.

Esa es la metáfora. Mario tiene que indagar quién es su starets, por eso huye como un insomne en la noche infinita de los dioses.

Sarah escucha en silencio y reza a su vez en este altar.

## ALGUN TIEMPO DESPUES

—Creo recuerdas la escena de Pasenow o el Romanticismo en que Bertrand declara su amor a Elizabeth —afirma el hombre—. Bertrand cree que el amor sólo se alcanza en la ausencia y se somete a ese aprendizaje.

—No tiene sentido marcharse, responde Sarah. El mar percute en el extenso malecón de La Habana.

—¿Tú prefieres el vicio?

—No entendería nada. Estaré ocupada en otras cosas.

—¿No crees que se pueda intentar la pasión del vacío?

Sarah contempla el mar. ¿Este paseo es un remedo de la escena de Pasenow que tu trajiste a diálogo? Lo terrible es que únicamente intentaríamos entender la realidad.

—¿No te basta?

—No. Los dioses habitan un mundo en que todo es real. Los hombres estamos además ante el abismo que separa la realidad de las palabras, —el hombre escucha—. La pasión que tu y yo elegimos —añade Sarah— es la del juego, vértigo en el borde de ese abismo.

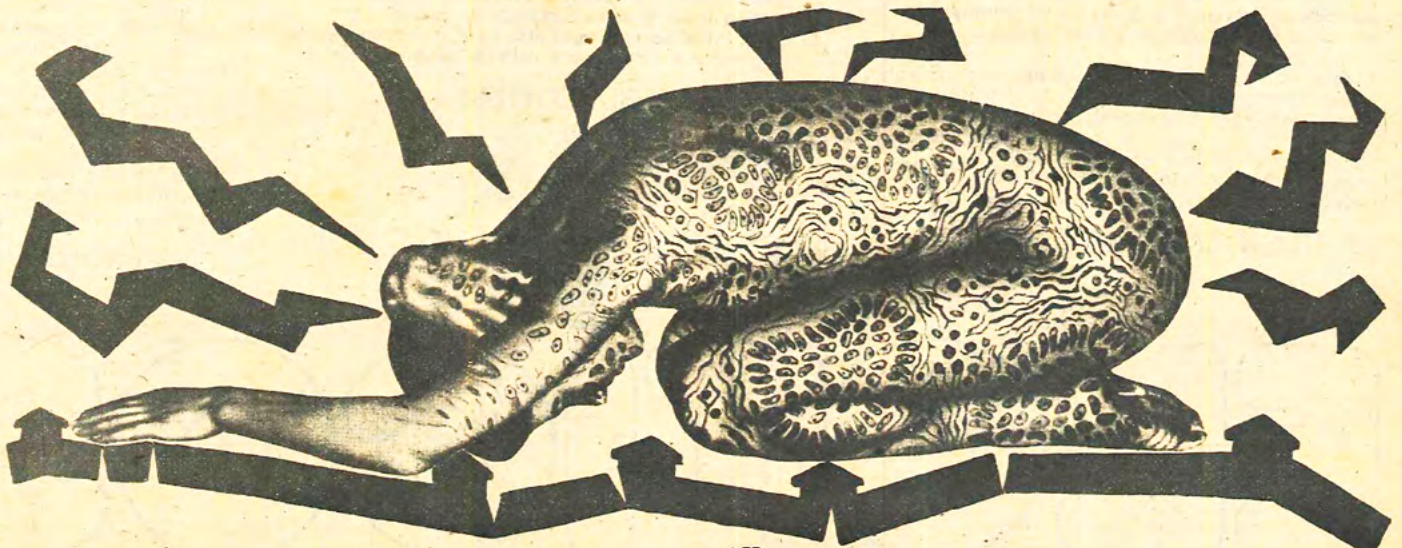
Un adolescente aparece en el muro del malecón.

—¡Mario! —grita el hombre. Cruzan una mirada y el adolescente desata otra estampida.

## EPILOGO

Sarah en ausencia del hombre (especula sobre el sentido de esta ausencia) busca entre los estantes atestados de libros. Según se cree, en esta escena se consuma la pasión del vacío. Tal vez la ausencia es sólo, como cree Sarah, un espacio de olvido, un inescrutable Starets que debe entenderse.

Quedan esas conjeturas. Lo único cierto es que Sarah lee en este instante El espejo de las palabras.





# S I E T E

Selección hecha a partir de la antología **Cuba: cien poemas eróticos**, realizada por Daína Chaviano, en proceso de edición por la Editorial José Martí



## LOS CUERPOS

Junto con la hermana, nacida a la misma hora, del mismo vientre y sobre el mismo lecho, se dispuso a dormir Dadá esa noche. Crisé y Dadá estaban las dos solas, y quisieron protegerse; había frío, y quisieron abrigarse. Las dos estaban pensativas, cada una acerca de que amaba, y pensaban las dos muy abrazadas, sin decirse nada.

Cada una pensaba en su adorado; pero eran tales sus deseos y sus pensamientos, sus ansias y sus ensufaciones, que las dos se abrazaron con más fuerza, se besaron en los labios y se estrecharon voluptuosamente, como si soñaran, sin decirse nada.

Luego Crisé y Dadá, sin separarse, sollozaron las dos juntas, con los ojos cerrados, con sus brazos enlazados y se durmieron sollozando en silencio, sin que ninguna de las dos intentara preguntarle a la otra quién se había interpuesto entre ambas.

JOSE MANUEL POVEDA

(1888-1926)



## A SAFO

Porque eres canallesca, porque eres exquisita, y porque eres perversa, y porque eres fatal, mi carne pecadora tu carne necesita para libar las mieles de las flores del Mal.

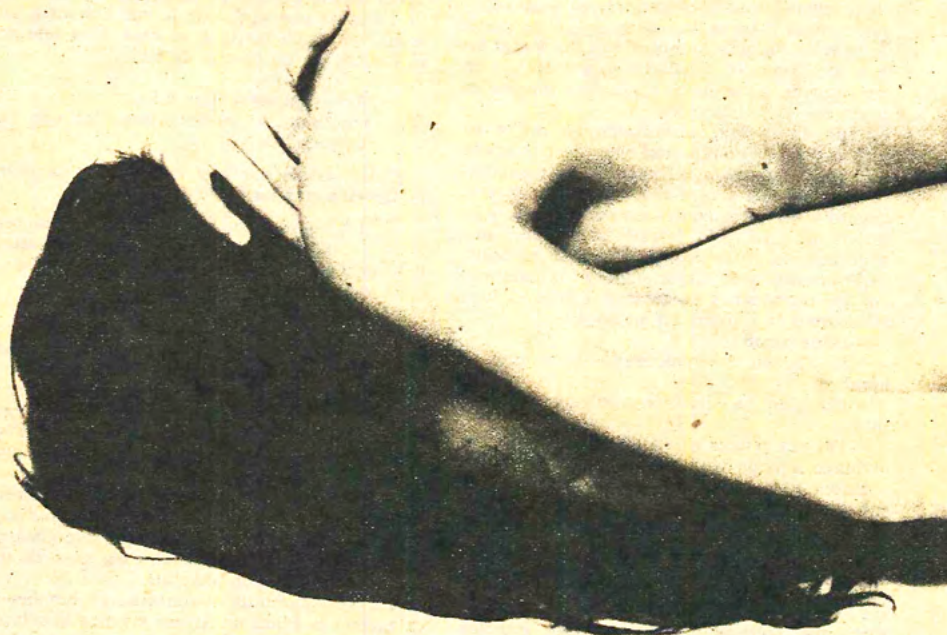
Porque tiene tu vientre albor de margarita, y tus piernas, columnas de tu templo carnal, guardan el Tabernáculo de mi hostia maldita y ocultan el secreto de mi anhelo sensual.

Porque tus ojos glaucos, para el hombre inconstantes, brillan faunescamente, lesbianos, inquietantes, cuando pasa una núbil concella junto a ti,

anhelo, pecadora, tu lascivo contacto para la complicada consumación del Acto, ¡con la santa lujuria que está latente en mí!...

HILARION CABRISAS

(1883-1939)



## DESEO

Que la vida no vaya más allá de tus brazos. Que yo pueda caber con mi verso en tus brazos, que tus brazos me ciñan entera y temblorosa sin que afuera se queden ni mi sol ni mi sombra...

Que me sean tus brazos horizontes y camino, camino breve y único horizonte de carne: que la vida no vaya más allá... ¡Que la muerte se parezca a esta muerte caliente en tus brazos!...

DULCE MARIA LOYNAZ

(1902)



## A UNA INGRATA

Basta de amor: si un día ya se acabó mi juvenil porque es, Celia, tu cáncamo la nieve deslumbra

No encuentro en tí la que mi alma ardiente ni entre las sombras de ni a la espléndida luz

Amor no quiero como t sorda a los ayes, insens quiero de mirtos adora

un corazón que me idol quiero besar a una deid quiero abrazar a una m

GABRIEL DE LA C VALDES (PLACID

# EROTICOS



# POEMAS

## SERPIENTE Y PAÑUELO

La serpiente  
 buscó un pañuelo  
 para ofrecer un cuadrado  
 tan tenso como sus anillos.  
 Los anillos se extendían como el metal  
 y el pañuelo cubría la mesa de noche.  
 ¿Era una serpiente o un cono?  
 ¿Era un pañuelo o una superficie  
 simplemente lisa,  
 pintada de blanco?  
 Empecé a golpear el pañuelo  
 con la serpiente.  
 Y se iban desprendiendo ojos,  
 escamas, anillos que temblaban  
 como carne de tortuga.  
 Empecé a comprender  
 el parentesco entre la serpiente  
 y el pañuelo con las puntas dobladas.  
 Guardaba un secreto  
 contra el cual silbaba y mordía la serpiente.  
 Se adormeció en el pañuelo.  
 El pañuelo guardaba la serpiente,  
 pero todo respiraba  
 por debajo de la tierra  
 Era ya el límite que no ondula,  
 y el pañuelo y la serpiente  
 comenzaba a zarandearse.

JOSE LEZAMA LIMA

(1906-1976)

## EL PABELLON DE LOS SECRETOS

Li Kuei Yen es flexible como una rama de cerezo.  
 Ligera y grácil llega bajo la lluvia del Pabellón de los Secretos.  
 Su voz gotea en su boca como la dulce miel de un durazno maduro.  
 Beso la seda de sus párpados, el plumón de sus cejas, con amorosos  
 labios,  
 y ella me tiende nerviosamente al cuello sus dos brazos desnudos.  
 Por entre sus pestañas sus pupilas brillantes fulguran encendidas  
 como dos negras gemas.  
 Me arrodillo a sus pies, desato sus sandalias, beso sus hombros;  
 le hago en la nuca, debajo del pelo, inocentes caricias.  
 Ella murmura con voz desfalleciente en apagada súplica: "Déjame...  
 déjame..."  
 Y luego, de repente, sus dientes diminutos una rosa de sangre  
 en los brazos me encienden y rápida me esquiva.  
 Yo salto, le persigo y alcanzo, la beso y la castigo en voluptuoso  
 juego.  
 Poco a poco, cual caña de bambú vencida por el viento. Li Kuei Yen  
 se rinde a mis caricias.  
 Sus ojos agonizan en parpadeantes aleteos como dos golondrinas.  
 Hasta que al fin los dos rodamos en un solo cuerpo sobre la blanda  
 estera,  
 donde con labios juntos sellamos un secreto que en la noche sorprenden,  
 una rama curiosa de melocotoneros que asoma en la ventana.  
 y la luna ha entrado cuando la puerta el viento sin descreción ha  
 abierto.

REGINO BOTI

(1878-1958)

## SONETO

Te vi de pie, desnuda y orgullosa,  
 y bebiendo en tus labios el aliento,  
 quise turbar con infantil tiento  
 tu inexorable majestad de diosa.

Me prosternó a tus pies el desvío  
 y entre tus muslos de marmórea piedra,  
 entreteji con besos una hiedra  
 que fue subiendo al capitel sombrío.

Suspiró tu mutismo brevemente  
 cuando la sed del vértigo ascendente  
 precipitó el final de mi delirio;

y del placer al huracán temiendo,  
 se dobló tu cuerpo como un lirio  
 y sucumbió tu majestad gimiendo.

RUBEN MARTINEZ VILLENA

(1899-1934)

quería  
mediosura  
tría.

simpatía  
ar procura,  
e oscura,  
día.

nas,  
uego:  
ramas

o,  
amas,  
fuego.

EPCION  
09-1844)

# CUBANOS



Por JEAN FRANCO

El sexo —como intentamos mostrar en este número— es mucho más que la pirotecnia del fetichista, el látigo o la omnipresencia del pecado. Es, como expresara Kate Mills en 1963, una categoría política, una institución social y cultural con profundas huellas en la sociología, las textos artísticos-educativos, y los discursos que surcan el espacio colectivo. "Feministas" es el cómodo epíteto otorgado por la crítica canónica a los movimientos y análisis que pretenden devolver a la mujer la voz negada, intento revolucionario de importantes implicaciones humanísticas. Sin referirnos a algunos de estos ya numerosos textos de autores como Toril Moi, Nancy K. Miller, Gayle Rubin, Elizabeth Burgos o Elena Poniatowska, este intento de la Naranja Dulce sería incompleto. Por ello incluimos la inestimable colaboración de la hispanista inglesa Jean Franco, profesora de la Universidad de Columbia, y estudiosa de la cultura latinoamericana moderna, quien nos ha enviado su último libro: *Flotting Women, Gender And Representation In México*. De este volumen, donde Franco explora la lucha de la mujer mejicana por el poder interpretativo, publicaremos un fragmento del capítulo "Alma y cuerpo: la mujer y el mesianismo post-revolucionario". Por razones de espacio hemos omitido el señalamiento de citas y notas.

En 1935 Diego Rivera pintó su mural *México Moderno* en los muros del Palacio Nacional. En el panel que muestra la campaña contra el analfabetismo, representó a su mujer, Frida, llevando una estrella roja y ofreciendo un libro a un muchacho proletario de piel oscura. Su hermana Cristina, más tarde concubina de Diego, está situada en el primer plano, también sosteniendo un libro y con sus dos hijos a un lado. El rostro de Frida presenta una intensidad propia de una monja. Cristina tiene el aspecto voluptuoso y ojos entornados de una mujer en orgasmo o una mística. En otro panel, Frida como camarada es mostrada cargando armas para los trabajadores.

La iconografía de Rivera es interesante tanto por lo que expresa como por lo que no muestra. Por una parte, sugiere que la mujer postrevolucionaria tiene un nuevo espacio social. Ellas son maestras, camaradas y revolucionarias, aunque estos roles estén todavía representados como "ayudantes" en la narrativa épica; por otra parte, la mujer no es sólo madre sino madre sexualmente liberada.

## LA OTRA FRIDA



Que estas imágenes múltiples aparecieran en los muros del más importante edificio gubernamental de Ciudad Méjico ofrece a primera vista un mensaje inequívoco para el estado postrevolucionario. No obstante, el mural de Rivera no es solamente un mensaje social sino también una fantasía polígama masculina, que objetivizó sus representaciones distintas y conflictivas de la mujer. El hecho de que Diego fuera un revolucionario y que probablemente representara una posición política de avanzada hace la fantasía mucho más interesante.

La pintura de Kahlo en ese momento mostraba algo bastante diferente. En *Unos cuantos piquetitos* un cuerpo femenino marcado con heridas punzantes descansa sobre una

cama, junto a la cual permanece un asesino completamente vestido, indiferente como un carnicero frente a la muerte del animal; en *Suicidio de Dorothy Hale Kahlo* muestra a una mujer saltando de un edificio y luego yaciendo muerta en el piso. En algunos de sus periódicos autorretratos, ella muestra su cuerpo desnudo para ser operado, mutilado, decorado o ligado de algún modo a la naturaleza. Como los críticos han observado a menudo, su pintura es un dramático ejemplo del abismo entre la representación masculina del Jouisane como un trance místico y su propio sentido del socializado cuerpo femenino penetrado por la tecnología. A pesar de sus temas revolucionarios y de las representaciones de muerte y violencia, muchos de los murales de Rivera son distanciados, serenos, casi arcádicos. En otro sentido las pinturas de Frida impactan porque revelan la vida interna del pintor no como espíritu sino como organismo corpóreo, real. A menudo Frida voltea el cuerpo hacia afuera, situado el corazón y los órganos hacia el exterior. La vida interna de la mujer está en exhibición porque

su vida interna es su cuerpo interior.

Las pinturas de Kahlo también revelan un profundo resquebrajamiento de su personalidad, explícitamente reconocido en *Las dos Fridas*, donde sus seres duales, vestidos como si pertenecieran a generaciones distintas, están unidos por una arteria que comunica el pecho abierto de uno con su similar del otro. La brecha hace imposible para Frida reconocerse a sí misma como sujeto unitario. ¿Existe un ser privado tan diferente del mostrado? En los autorretratos de Frida, su persona aparece decorada con bellas y exóticas ropas, a la manera de las Tehuanas y por tanto visiblemente distinta de cualquier belleza occidental y burguesa. Pero en otras pinturas existe una Frida desnuda, mutilada y desamparada cuyo cuerpo inerte parece estar controlado por la ciencia. El cuerpo sin ropas no es un ser en sí mismo, sino un cuerpo socializado, abierto por instrumentos, tecnologizado, herido, con órganos expuestos al mundo exterior. La Frida "interna" es controlada por la sociedad moderna mucho más que la Frida vestida, quien frecuentemente indica su desviación de la norma devolviendo —desafiante— la mirada del observador. La Frida desnuda no ofrece al observador lo que él desea —el esplendor de la desnudez femenina— sino la revelación de lo que el ojo inquisidor provoca el cuerpo femenino.

Dado el poder de su autorepresentación, podría calificarse de perverso analizar una pintura en la cual Kahlo no aparece y donde, a diferencia de otras obras, aborda un vasto tema histórico y social. Pero la pintura *Moisés* (o *El nacimiento del héroe*) representa una alegoría de los problemas insolubles de la división sexual, que sitúan a la mujer en el espacio de la anónima naturaleza y al hombre en el espacio de la cultura y la inmortalidad. A pesar de su vasto tema, que abarca la historia de la humanidad, el lienzo es pequeño, ofreciendo el efecto de una versión ni-



Las dos Fridas, 1939

niaturizada de los enormes murales públicos pintados por Rivera, Orozco y Siqueiros. El tópico de la obra —el nacimiento del héroe Moisés— fue sugerido por el patrocinador, pero antes de pintar, Kahlo leyó el ensayo de Freud *Moisés* y el *Monoteísmo* con bastante entusiasmo. Este curioso texto debe mucho a los conceptos de Otto Rank sobre el nacimiento del héroe, según los cuales el héroe cultural es generalmente "hallado" y adoptado, y no criado en el modo usual. El héroe "no posee madre" y no sólo esto, el Moisés de Freud inicia una de las grandes transformaciones históricas, el cambio al monoteísmo (y patriarcado), tarea que es descrita como

## LA OTRA

un tránsito cultural, lejos de la casa, familia, raza y tribu, en una tierra extraña. La versión freudiana de la leyenda de Moisés convierte la separación del niño de su madre en el paradigma del cambio histórico. El intento de Frida por mantenerse fiel a esta versión sólo pudo ser contradictorio.

Kahlo admitió haber tomado los hechos e imágenes que la dejaron más impresionada tras la lectura del libro. "Lo que quería expresar clara e intencionalmente era que la razón por la cual los pueblos necesitan inventar o imaginar héroes y dioses es el temor. Temor a la vida y a la muerte". Después ella se lanza en una descripción prolija e inusual de cada una de las imágenes:

"...Comencé pintando la figura de Moisés como un niño (Moisés en hebreo significa el que fue salvado de las aguas, y en egipcio significa niño). Lo pinté tal y como lo describen muchas leyendas, abandonado en una canasta y flotando sobre las aguas del río. Plásticamente traté de lograr que la canasta cubierta con piel animal estuviera tan cerca como fuera posible de un útero, pero según





Freud la canasta es el útero expuesto y el agua significa la fuente material que da nacimiento al niño. Para enfatizar esto, pinté un feto humano en su último estadio en la placenta. Los conductos, como manos, se extienden hacia el mundo. A ambos lados del niño casi creado, situé los elementos de su creación, el huevo fertilizado y la división celular..."

Dos aspectos de Moisés le interesaban particularmente; primero, que su nacimiento representaba el origen de todos los héroes, "es decir héroes más perseguidos que otros, por esta razón coloqué un ojo vigilante sobre ellos. Sargón, Ciro, Rómulo, y Paris pertenecen a este grupo". Segundo, estaba interesada en el hecho de que él ofreció al pueblo elegido una religión que no era judía sino egipcia. "Amenhotep IV revivió el culto del Sol, adoptando el antiguo rito de Heliópolis. Por esto, pinté el sol como centro de todas las religiones, como primer dios y creador y reproductor de la vida. Esta es la relación principal entre las tres figuras en el centro de la pintura."

Después ella describe la distribución jerárquica de las cabezas humanas en el cuadro:

"Como Moisés existieron y existirán grandes hombres que transforman religiones y sociedades humanas. Uno pudiera decir que son como mensajeros entre el pueblo que dirigen y los dioses que ellos crean para gobernar. He hecho referencia a estos dioses, naturalmente no podría acomodarlos a todos y los situé a un lado u otro del sol. A la derecha, los de Occidente, a la izquierda los del Oriente. Un toro alado asirio, Amón,

Como no hubo para Frida un modo de comunicar el monoteísmo en términos plásticos, representó una suerte de jerarquía católica de querubines, serafines y santos mediante una jerarquía de héroes —Cristo, Zoroastro, Alejandro Magno, César, Mahoma, Chamberlain, Napoleón y el "niño perdido" de Hitler, A la izquierda —escribió— está:

"... la maravillosa Nefertiti, mujer de Ikhnoton. Imaginé que tan bella debió haber sido un caso (hacha perdida) y



sexos, cubiertos con raíces siempre nuevas y vivas. Esto es lo que puedo decirte de mi obra..."

Con esta extraordinaria descripción, aparecía sancionada para Kahlo la veneración a héroes y dioses y la versión freudiana de la transición social al Monoteísmo y el orden patriarcal. Pero la pintura en sí misma (y partes de su descripción) no pudieron salvar en su pensamiento la brecha entre naturaleza y cultura, aún cuando ella intentara separar a la mujer del acto de engendrar. El espacio de la creación, que incluía el sol, ovarios, esperma, fetos, el niño recién nacido, el caracol y la concha, combinaba referencias a mitos cristianos, la Hostia y la Natividad, con una sexualidad impersonal. Salvo los conductos (como manos indicadoras) que salían del sol, este proceso generativo así como el nacimiento es independiente de dioses y de humanos, y aun de la pareja primaria que ocupa los bordes inferiores del cuadro. Así, el niño aparece como un regalo de la naturaleza, nacido del Sol, arrullado en pieles de animales. La totalidad del panel central separa "este natural estado de cosas" de las figuras de derecha e izquierda, cada una de las cuales está dividida en estratos, la esfera de los dioses y héroes culturales. No es sólo que los héroes estén separados de sus cuerpos, sino que, a diferencia de las masas, están individualizados. Aquí Frida fue leal a su fuente, y la ausencia de la mujer (excepto Nefertiti) entre los héroes muestra que halló dificultades para situar mujeres en el espacio de la historia y el cambio social.

Aunque Frida separa el mundo de la naturaleza del de la cultura y divide a esta en dioses, héroes y masas, también se distancia

# FRIDA LA OTRA FRIDA

Zeus, Osiris, Horus, Jehová, Apolo, la Luna, Venus ... y el diablo. A la izquierda, relámpago, trueno, es decir Hurakan, Kukulcan, Gukamatz, Tláloc el Magnífico, Coatlicue madre de todos los dioses, Quetzalcoatl, Tezcatlipoca, Conotl, el Dios Dragón chino y Brahma el hindú. Necesitaba un dios africano, pero no lo encontré. Debí haber dejado un pequeño espacio para él..."

"...Habiendo pintado los dioses que no situé en sus cielos respectivos, quise dividir el mundo celestial de la imaginación y poesía del mundo terrenal del temor y de la muerte, por eso pinté los esqueletos humanos y animales que ves. La Tierra extiende sus manos para protegerlos. Entre la muerte y el grupo de héroes no existe absolutamente división alguna, porque ellos también mueren y la tierra los toma generosamente sin distinción. En la misma tierra, con cabezas más grandes para distinguirlos de la multitud, están los retratos de los héroes (pocos, pero bien seleccionados), los transformadores de religiones, los inventores y creadores de religiones, los conquistadores, los rebeldes, es decir; el verdadero engranaje. A la derecha (yo debía dar a esta figura más realce que a las otras) está Amenhotep, más tarde llamado Ikhnoton, un joven faraón de la 18va. dinastía (1370 a.n.e.), quien impuso a sus súbditos una estricta religión monoteísta contraria a la tradición y contra el politeísmo proveniente del culto a On, la religión de Aton o del Sol. Ellos no sólo adoraban al Sol como entidad material sino también como creador y conservador de todas las criaturas vivas, dentro y fuera de Egipto, cuya energía era visible en sus rayos, anticipando así el conocimiento moderno de la energía solar..."

una inteligente colaboradora de su marido. Buda, Marx, Freud, Paracelso, Epicuro, Gengis Khan, Gandhi, Lenin y Stalin. El orden es arbitrario, misterioso, pero fue realizado según mis conocimientos históricos que son arbitrarios. Entre ellos y las multitudes pinté un mar de sangre que significa guerra. Y finalmente, la poderosa y subestimada masa humana, compuesta por todos los tipos de especímenes: guerreros, gente pacífica, ignorantes y cultos, constructores de monumentos, rebeldes, el triste y el alegre, el sano y el enfermo, el poeta y el estúpido, y todo el que quieras colocar en esta gran confusión. Sólo se ven claramente aquellos en primer plano... sobre el resto, con tal algarabía no se puede determinar.

"A la izquierda, en primer plano, está el Hombre Constructor en cuatro colores (las cuatro razas). A la derecha, la Madre, el creador, con un niño en los brazos. Tras ella el Mono. Los dos árboles que forman un arco de triunfo con la nueva vida que siempre está brotando y el tronco de la vejez. En el centro, hacia abajo, lo más importante para Freud y muchos otros: el Amor, representado por una concha y un caracol, los dos



de modo significativo del mito heroico. Para comenzar, comparado con los mundos monumentales de Diego, el suyo es minúsculo (24" x 30"). El efecto miniaturiza a los héroes cuyas cabezas separadas lucen patéticamente alejadas de la fuente impersonal de la vida: el Sol. La organización de la cultura, en otro aspecto, es jerárquica como en las pinturas religiosas que la inspiraron, y Frida no intenta separar el "bueno" del "malo". Los inmortales vivos, Stalin, Hitler y Gandhi, son situados imparcialmente junto a Cristo, Napoleón y Marx, porque no interesan sus ideologías sino la diferencia entre el héroe y la masa, entre aquellos que tienen nombre y los anónimos (lo cual ciertamente incluye a todas las mujeres).





¿Qué queremos decir con esto? Existe claramente una separación entre el anonimato y la personalidad inmortal del héroe. Kahlo acepta, aún de modo indirecto, una complementariedad donde la mujer está más cercana a la naturaleza, pero el hombre es héroe de la cultura. Al mismo tiempo, la creación anónima es el centro de la pintura y aquí, vacío, entre el héroe y la masa, está el Sol (como origen vital) y la pareja primaria. Esto es, sin embargo, a priori a la subjetividad. Es en otra pintura que el problema de la subjetividad femenina alcanza un primer plano. En *El abrazo amoroso del Universo y la Tierra: Diego y yo*, Frida pinta los enormes brazos del Universo (de sexo indeterminado) y de la Naturaleza (como Diosa) y frente a estos, la propia Frida cargando en su regazo a Diego en forma de niño desnudo. Es la cabeza de Diego, no obstante, quien lleva la marca del profeta, el ojo. Para la mujer sexo es destino. En *Diego y Frida* (1944) la mitad de la cara de Rivera no encaja con la mitad de la cara de Frida y el caracol fálico ha crecido mucho más que la concha. El sueño de la igualdad se ha hecho pedazos.

Era casi lógico que Frida Kahlo no pudiera participar en la carrera del héroe y que, en su lugar, utilizara su propio cuerpo como obra de arte que ella vestía, decoraba y pintaba. En su autocreación, no existían pretensiones de que el ser humano pudiera trascender la mortalidad.

Traducción y Nota de ABELARDO MENA



Auto retrato con cabellos cortos, 1940. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

# AL ESTE DEL PARAISO

Por EMILIO GARCIA MONTIEL

La preocupación por el homosexualismo de Yukio Mishima se debe exclusivamente al puritanismo occidental, no a la tradición japonesa. La vida homosexual del Japón ha determinado tanto en su cultura, que la aparente opacidad del tema en nuestros días sólo se concibe como una pose ante la moral "civilizada". La leyenda, que alcanza el siglo IX, tiene su origen en Kobo Daichi, fundador de la secta budista Shingon, a quien, entre otras muchas virtudes, se le señala como inventor del silabario japonés y... de la homosexualidad. Ambas patentes son dudosas por motivos semejantes: en el primer caso, por la posibilidad de que participara más de una persona; en el segundo, por la necesidad de esta participación. Lo cierto es que en los templos budistas el acto homosexual se hizo cotidiano. Y absolutamente lícito.

El testimonio más evidente lo proporciona la literatura. Los chigo monogatari o relatos de adolescentes, escritos por monjes budistas del período Muromachi (1338-1568), descubren el tema sin rubor alguno. La trama, por lo general, es simple: un sacerdote mantiene relaciones amorosas con un estudiante; las relaciones se ven interrumpida por motivos diversos, y concluyen con el suicidio —práctica común— o la separación; el consuelo llega con la fe religiosa, a la que el abandonado se dedica de por vida. A veces, el estudiante no es más que un bodhisattva —especie de arcángel en camino de ser Buda— que se presenta al monje con el sólo propósito de afirmarlo más en la vida religiosa. Sería impertinente concebir que los relatos justifican la homosexualidad a través de la religión. E ignorante suponer la entrega al monacato como un castigo.

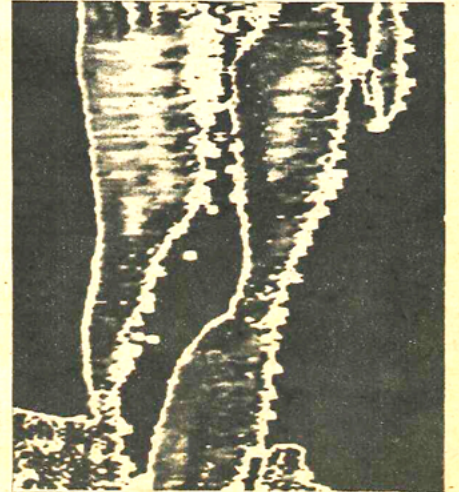
Los que más sufrieron tal costumbre fueron los misioneros católicos, que predicaban en Japón desde el siglo XVI. Durante una entrevista con Uchi —un importante señor feudal— el célebre Francisco Javier conoció de sus hazañas amorosas. Irritado, el católico pronunció un largo y vehemente sermón donde apostrofaba la homosexualidad y condenaba a Uchi al infierno, si no cesaba en su vicio. El intérprete tuvo la precaución de no traducir el libelo —los católicos no sólo temían a la homosexualidad, también al empalme—, por lo que Uchi imaginó que la rabia del sacerdote no se debía a otra cosa que a sus celos.

La ética del samurai tampoco desdeñó la tradición. Una de las contribuciones más importantes al teatro No proviene del shogún Ashikaga Yoshimitsu quien, enamorado de dos famosos actores —padre e hijo— los acogió bajo su tutela y se dedicó a favorecer ese teatro. Es cierto que hubo escándalos, pero tenían su origen en otras razones, relacionadas casi siempre con el favoritismo. Caso típico es el shogún Tokugawa Tsunayochi, que hacía recaer sobre sus amantes importantes responsabilidades públicas, y tenía a su servicio un funcionario dedicado a la recolección de jóvenes hermosos. Tanto el rechazo como la aceptación de los requiebros de un samurai podía traer para el adolescente imprevisibles consecuencias: si se negaba, el samurai ofendido concertaba un duelo, duelo que el código de honor prohibía rehuir; si era complaciente, se exponía a la ira y al severo castigo de su protector.

El asunto fue reflejado con bastante notoriedad en los *Danshoku Okagami* o *Historias del espíritu de los samurais*, volumen escrito por Saikaku Ihara durante la era Genroku (1688-1704). Saikaku era conocido como el "Poeta de los Veintemil", pues durante una competencia de rapidez compuso, en 24 horas, cerca de 23 mil 500 haikais. La fineza de sus relatos —que también tratan la vida de los monjes— sólo es comparable, en occidente, a la Muerte en Venecia de Thomas Mann. La era Genroku fue la era del Mundo Flotante: el auge de los mercaderes, las geishas y los barrios de placer, tanto de sodomía como de lesbianismo. Existían refinamientos: los consoladores más cotizados eran los de marfil y concha de tortuga; a los adolescentes dedicados a la prostitución se les preparaba como a geishas: canto, poesía, ikebana y ceremonia del té; y se les ampliaba el año con dispositivos de madera para el buen cumplimiento de su oficio. En el arte, la maestría se decidió con los grabados del Ukiyo-e y con el teatro Kabuki. Del Ukiyo-e no hablaremos, es relativamente conocido. Sin embargo, el Kabuki, al igual que el No, debe a la práctica homosexual parte de su desarrollo. Al inicio, los papeles femeninos eran representados por mujeres, que se servían del escenario para anunciar su verdadera condición de prostitutas. Los disturbios causados por los samurais para obtener los favores de estas damas, llevaron al gobierno a dictar una prohibición, después de la cual las

mujeres fueron sustituidas por jovencitos. Lo cual no hizo otra cosa que aumentar los disturbios: ahora por el favor de los adolescentes. Los papeles femeninos fueron, entonces, representados por actores de avanzada edad, que se dedicaron profesionalmente al desarrollo del Kabuki.

La libertad se fue perdiendo a partir de 1868, con la reforma Meiji, reforma que abrió las puertas del Japón al mundo occidental. Yukio Mishima no es, por tanto, ni una excepción ni una vergüenza. Los paravanes, con agujeros, por supuesto, los hemos inventado nosotros. Estoy seguro de que muy pocos lectores habrán notado lo arbitrario de estas líneas dentro de la presente edición. Hablar de homosexualidad no significa hablar de erotismo.



CARTA DE UN SACERDOTE BUDISTA CANTANDO A UN AMIGO QUE SU AMADO VIENE A EL.

Por SAIKAKU IHARA

Querido amigo en las enseñanzas de Buda: Los cerezos en flor de Kyoto me turbaron de tal manera que tuve que dejar la capital la primavera pasada. Te envío esta carta por un hombre que va a visitar la ciudad. Espero que guardes con celo nuestra religión en tu templo, sin contratiempo alguno.

Mi cabaña debe de haberse convertido en refugio de ratas y ratones después de todo el tiempo que lleva deshabitada; a pesar de que no hay ni un trozo de pescado para el negocio de tales huéspedes. Te debes reír de mi pobreza, querido amigo. Cuando los crisantemos de mi jardín se marchiten nadie lo lamentará. Pero si por ventura tuvieras que pasar cerca de mi cabaña, entra, y puesto que tienes la llave, abre y deja que los fatigados viandantes entren. Enterré algunas nueces y patatas bajo la puerta sur: úsalas o de lo contrario se estropearán. Takenaka fue quien me envió estas provisiones y no me gustaría que se echaran a perder.

Y ahora te voy a hablar de mí mismo. Como sabes, mi eterna e incurable debilidad es enamorarme de algún bonito joven y debo confesarte que tengo un asunto aquí con un joven fascinante, que dudo me permita regresar pronto a Kyoto.

El año pasado, al abandonar la capital, fui a casa de mi amigo a Okayama, en la provincia de Bizen. Me recibió muy hospitalariamente, pero enseguida me sentí lleno de aburrimiento, por la que marché en barca a la provincia de Higo donde tengo un amigo que es poeta y sacerdote del templo de Kiyomasa, y me quedé a vivir con él.

Una noche me encontraba en su maravilloso jardín disfrutando de la fresca brisa después de un día caluroso. Un riachuelo artificial fluía entre las caprichosas rocas y montecillos cubiertos de hierba, que habían sido contruidos allí. Era como hallarse en la residencia de un eremita de la montaña deleitándose de la belleza espiritual y los puros placeres del alma. El tenue trino de un cucullito se elevaba desde la frondosidad de los enormes pinos situados tras el templo, con tonos tan acremente puros que creo nunca haber oído canto tan hermoso en Kyoto. Pensé que un cucullito, cantando por la noche en un lugar tan sagrado como el templo de Kiyomasa



constituía un tema muy apropiado para un poema. Empecé a componer mentalmente el poema e ideé la forma de su rima y la disposición de sus sílabas.

En aquel momento salió del templo el cortejo del sumo sacerdote. Entre sus componentes vi avanzar a un paje muy hermoso, de unos 16 años, tan atractivo, que pensé que nunca había visto encanto y elegancia tales ni en la misma y floreciente capital. Ciertamente me sorprendió ver a un paje tan bello en un distrito tan remoto como la provincia occidental de Higo. Me conturbó en gran manera. Hasta entonces me había sentido hastiado de la lujosa y artificial vida de nuestra capital, pero en aquel momento, en este lejano país, sentí una tentación que trastornó por completo la paz de mi espíritu. Mi alma se hallaba enteramente sumida en la confusión, y mi corazón empezó a latir violentamente de deseo. Cuando el sumo sacerdote abandonó el templo después de realizadas las plegarias, observé al paje detrás de un biombo, y sentí que mi amor crecía por momentos. Pregunté a mi amigo quién era este hermoso paje, y me dijo que era el hijo segundo de una noble familia, cuyos padres lo habían confiado al sumo sacerdote porque deseaba hacerse sacerdote y renunciar a los placeres de este mundo.

Mi amor se hizo tan violento que parecía que mi alma fuera a romperse en mil pedazos, y se encontraba, ciertamente, rota. Perdí la calma. Y en vano me lo reprochaba a mí mismo. No podía olvidar a aquel hermoso joven. Finalmente, desesperado, y sin tener en cuenta lo que pensase mi amigo, escribí una carta al paje confesándole lo que tanta desesperación causaba a mi amor, aunque no consiguiera que le correspondiera.

Esto es lo que escribí:

"mi querido y real señor,

Te vi ayer por la noche cuando cruzabas el jardín con el cortejo del sumo sacerdote y me sentí conmovido por tu belleza. Eres tan hermoso que las más famosas bellezas de China tales como Taitjio y Token, que son los jóvenes más bellos de allí, o Hi, o la emperatriz Yo no pueden aventajarte. Soy un sacerdote, pero ¡ay!, también tengo pasiones de hombre y te confieso que te amo con toda mi alma. Señor, soy un humilde e insignificante sacerdote, de paso en esta provincia: tú perteneces a una noble familia. Aspirar a tu amor es para mí tan imposible, como trepar al cielo por una escalera. Admito la poca consideración que por mi parte supone atreverme a amarte; pero te escribo porque espero ganar alguna satisfacción y gusto simplemente haciéndotelo saber. Soy como una mosca en una tela de araña y nada puedo hacer. Te entrego mi corazón con estas toscas palabras.

"Desde que te vi mi corazón no ha cesado de latir violentamente. Cuando estoy solo, lágrimas ardientes corren por mis mejillas. Me encuentro en una verdadera agonía; y las palabras de esta carta son confusas. ¡Tu cara y tu persona todas son tan refinadas y elegantes! He oído decir que eres la flor más espléndida de las provincias occidentales; pero para mí pareces la joya más preciosa del universo. Porque, ciertamente, tu belleza excede a la de todas las flores del mundo. Para mí eres una belleza tan principesco como la emperatriz Seishi, o la célebre poetisa Komachi, o el joven Yukihira, o el recién nacido Narihira. No te puedo olvidar ni en mis sueños, y cuando despierto me encuentro atormentado. He rezado al dios Fuyisaki para que tenga piedad de mi desgraciado amor. Deseo lanzarme al río Kikutji para poner fin a mi desdicha. Estoy dispuesto a sacrificar mi vida por una noche de amor contigo. Esa noche contigo es para mí más preciosa que mil años de vida. Haré con placer todo cuanto me pidas. Preferiría más media hora de vida dichosa que arrastrar 100 años una miserable existencia. De la mañana al ocaso, durante todo el día y la noche, tu rostro no me abandona y mi suertes soporto por tu amor. Soy un desgraciado. Estoy lastrado por un karma cruel."

Peró, mi querido amigo, estoy herido, más que maldecido. El ha leído mi carta y me ha dado una respuesta muy amable. ¡Oh, cuán tierno y simpático es! Soy feliz y estoy satisfecho; soy el hombre más feliz bajo el sol. Todo cuanto diga es poco para expresar su amabilidad, porque es realmente bueno. Es todo lo que puedo decir por el momento. Es verdad, me ha prometido que tan pronto como encuentre una oportunidad vendrá a pasar una noche entera conmigo. Lo único que me turba es que todavía no haya fijado el día. Sé que la espera de ese día es una agonía que todos los amantes tienen que soportar; y yo me conforto diciéndomelo a mí mismo.

Espero que pueda mostrarte a este noble joven. Se llama Aineme Okayima. Cuando venga a verme, beberemos vino juntos y tendremos una agradable conversación. Desearía que la noche durara por siempre y que el alba no viniera nunca a poner fin a nuestro encuentro. Esto es todo lo que puedo decirte actualmente: no hay nada nuevo. Espero estar más calmado y equilibrado después de haberlo visto.

Hasta entonces, adiós, querido compañero. De tu lejano amigo.

# PROSAS

Por RICARDO A. PEREZ

## I

Con los cuerpos desnudos sin penetrarse, comprendo que el orgasmo no es un ascenso, sino la muerte de un segmento erótico; el punto absurdo donde uno grita: "Soy el héroe..., el héroe..., el gran héroe."

## II

Así surge para el hombre la posibilidad anhelada de lo particular, el rompimiento con la virtud del objeto para internarse en la elevación del espíritu o alma; casa velada por el fuego, y su gesto de no dejar escapar.

## III

De toda comprensión el hombre parte hacia un nuevo anillo de Parmenides; éste más lejano que el anterior y a la vez más arriesgado, sobre todo cuando se contempla el espacio recorrido.

## IV

Parmenides ahora está sentado ante un agua turbia que fluye y lo confunde; necesita una piedra que choque contra la luz, y que ésta no le permita atravesar su sustancia. El quiere sentir la dureza contra su cuerpo.

## V

El dolor, para ser más exacto, su comprensión, puede ser una forma de alcanzar el anillo que le sucede al anillo en el cual habitamos y donde sentimos un ruido que amenaza con el ascenso.

## VI

Cada hombre no es sólo él sino también todos los demás donde él confluye; por eso ahora contemplo una multitud de Parmenides ante las aguas turbias, y un cuerpo en el que no penetro, distinto, con la magia de un pez de fuego.

## I

Aquí se desintegran dos frutos, dos masas que he perseguido bajo el impulso del sexo.

El erotismo me traza una línea que lo divide:

1— La zona donde el fruto se destruye al contacto con la mirada.

2— La zona donde el fruto se destruye al contacto con el cuerpo.

La destrucción del fruto significa el comienzo del placer, la caída de sus pedazos

sobre cuerpos picoteados por flamencos, bajo una corriente húmeda que los estremece.

## II

Dos mujeres se miran desde orillas diferentes.

Una es el cuerpo hijo del fuego en su contacto prohibido con el árbol.

La otra, un escape de óleo sobre el vacío, la conciencia del gesto, libre a través del aire.

## III

Cuando el fruto se destruye al contacto con el cuerpo, es el cuerpo dador, un agua donde el otro se sumerge, el conocimiento, la huella bajo el camino de las manos.

Del gesto ensayado queda una envoltura arquetípica.

Cuando se destruye al contacto con la mirada la sensación es una levedad; nada se trasciende; entre los autos, se aleja, pero en explícita por separado. El estado definitivo el observador permanece, esta vez sin poder ser encerrado, enteramente libre.

## IV

El cuerpo cuando trae en sí un convencimiento, es distinto, desaparece; lo sientes dentro de ti.

Quizás la seguridad proporcione a un cuerpo posibilidad de entrar en otro con los sexos de ambos ajeno al suceso.

Esta sensación mutua de que en un ser habiten dos, da la posibilidad inmediata de multiplicar los seres.

Mientras caminan dos en realidad caminan cuatro. Cuando uno se aleja.

El que se queda contempla dos; pero de esos dos, uno es él.

La destrucción del fruto, significa la destrucción de dos frutos, lo que proporciona una sensación de dos mitades.

En una mitad ocurre el orgasmo que brinda el ser ajeno al que contempla. En ese momento el que se aleja tiene una relación de autocomplacencia sexual; cuando el que observa se autocomplace el que se aleja siente la complacencia que le entrega el cuerpo que ha quedado detenido.

Esta relación se establece sólo cuando la destrucción es al contacto con la mirada.

## V

La destrucción al contacto con el cuerpo es mucho más sencilla, un sexo penetra en otro, son dos —y nunca cuatro— durante un período de tiempo bastante breve.

Aquí Narciso jamás aparece reflejado en el agua.

Es un espectador aislado, un ser algo repugnante que molesta a dos civilizados seres de Occidente mientras viven convencidos de ascender hasta una gloria definitiva.





# SIGMUND Y EL MARQUES

Por ESTHER MARIA HERNANDEZ

Pobre Sigmund. Hallar en un solo hombre obra y biografía que, a un tiempo, corroboren e impugnen su teoría, es la más tentadora provocación para un científico. Pero hallarla y no poder utilizarla es el primer paso hacia su frustración. Arrostrar por el triunfo definitivo del psicoanálisis todo cuanto fuese razonablemente posible, no podía conducir al extremo de incluir en su contenido el estudio de la experiencia vital y literaria de un hombre cuya sola mención resultaba escandalosa. Sigmund estaba dispuesto a enfrentar escrúpulos y prejuicios, caricaturas en los diarios, suspicacias en los salones y diatribas en los congresos. Pero hasta un punto. De igual modo, podía prescindir de evidencias y datos relevantes para su trabajo. Pero hasta un punto. Se imponía una conciliación inteligente (Sigmund sabía lo caprichosas que se tornan las frustraciones mal atendidas); si el psicoanálisis debía

cuyo creador no puede haber olvidado. Del secreto de Sigmund, pues, sobreviven tan solo los detalles del encuentro.

Un punto de partida elemental fue la condición otorgada al sadismo como aberración o, siguiendo la terminología freudiana, como desviación con respecto al fin sexual. Establecido con anterioridad como entidad clínica reconocida, Freud se limita a señalar que las raíces de esta conducta pueden hallarse fácilmente en el sujeto normal: "la sexualidad de la mayor parte de los hombres muestra una mezcla de agresión, de tendencia a dominar, cuya significación biológica estará quizás en la necesidad de vencer la resistencia del objeto sexual de un modo distinto a por los actos del cortejo. Al sadismo correspondería entonces un componente agresivo del instinto sexual exagerado, devenido independiente y colocado en primer término por medio de un desplazamiento. El concepto de sadismo comprende desde una posición activa y dominadora con respecto al objeto

Sade un precursor estudioso y profundo al reunir en una experiencia total su existencia y su obra literaria, que si por momentos puede parecer la expresión desatada de un maniaco, en muchos otros posee la evidente serenidad y la paciente aridez de un calculado trabajo científico. ¿Es posible, entonces, que Freud lo ignorase?

Mas, trascendiendo el esquema Sade-sadismo, ¿es posible no tomar al Marqués como paradigma de una de las más sumarias afirmaciones psicoanalíticas: la historia del hombre es la historia de su represión"? Y algo más: Sade mismo atacó sin ambages la existencia de una supuesta civilización fundamentada en la represión calculada de los instintos, destruyendo frenéticamente todo cuanto resultase familiar a la idea de organización social ortodoxa: religión, Estado, divisiones sociales... ¿No resultó familiar esta posición al perspicaz Doctor Freud, al exponer su noción de cultura (civilización) como instancia represora elemental?



practicar públicamente su lógica en el estudio de vidas y obras paradigmáticas, estarían bien Leonardo, el Moisés de Miguel Angel, los recuerdos infantiles de Goethe, Dostoiévsky y el parricidio o las teorías de Shakespeare. Sade, en cambio, permanecería oculto en algún estante, listo para ser (psico)analizado al amparo del secreto más absoluto.

Sólo un detalle escapó al doctor: con el tiempo, las prescripciones y tabúes devienen espectro que recorre desde la aproximación curiosa hasta la moda, incluyendo, no faltaba más, el interés seriamente científico. Fue así que el psicoanálisis y sus variantes se instalaron en el centro del pensamiento occidental, y su precursor, el pobre Sigmund, ha sido y es blanco predilecto de analistas aficionados o profesionales, bien o mal intencionados, objetivos o especulativos, que coinciden, eso sí, en una conclusión irrefutable: Freud no solo conoció de Sade sino que la vida y la obra de éste último deben ser considerados como antecedente del psicoanálisis

sexual hasta la exclusiva conexión de la satisfacción con el sometimiento y maltrato del mismo. En sentido estricto, solamente este último caso extremo puede denominarse perversión". (1) Y sólo se extiende un poco más para señalar que la antítesis entre pasividad y actividad, implícita en el fundamento del par sadismo-masoquismo, pertenece a los caracteres generales de la vida sexual normal. Aapresurado, Freud dedica a estas desviaciones apenas seis párrafos para concluir, esquivo, señalando que "la historia de la civilización humana nos enseña, sin dejar lugar a dudas, que la crueldad y el instinto sexual están íntimamente ligados..." (2). Así, pues, la cita del Marqués debe buscarse tras el rótulo de "historias de la civilización": los tiempos no daban para más. De hecho, Freud menciona la existencia de intentos teóricos alusivos al fenómeno, mas no se toma el trabajo de darles crédito. O quizás esté mejor decir que tiene la precaución de no hacerlo.

La relación sexo-dolor, efectivamente tan antigua como el hombre mismo, halló en

Desde luego, no puede negarse que existió un buen argumento que avalase su "descubrimiento" de Sade: la casi total ausencia de datos relativos a la infancia de este último, punto de partida esencial para un historial clínico psicoanalítico que se respete. ¿Cómo llegar a su relación con los padres?, ¿cómo poder asegurar con certeza que la enloquecida relación con su suegra fue, como muchos afirman, una inversión del complejo de Edipo?, ¿cómo introducir hipótesis psicoanalíticas sostenibles con relación a una supuesta homosexualidad? Sin historia infantil, Freud no llegaba al extremo de declararse incompetente, pues aún restaba acudir a la hipnosis para dilucidar, con los recuerdos reprimidos, las posibles causas de la conducta adulta; pero el Marqués no podría ya ser hipnotizado.

¿Renunciar entonces? ¿Sustraerse a la fascinación de un caso absolutamente sui generis de sublimación? ¿Y podía hablarse de sublimación? El psicoanálisis ortodoxo asume tal mecanismo como defensa del ello



(id) ante las presiones morales del yo (ego): la fuerza energética de los instintos sexuales se descarga en obras y actividades socialmente útiles y asimilables, "las tendencias sublimadas ofrecen su energía a la evolución cultural". (2). Sade, recluso y sistemáticamente reprimido, acude a la literatura; mas, ¿podría afirmarse que sus instintos sexuales han sido sublimados? ¿Ha tenido lugar un mecanismo de sublimación en el hombre que tranquilamente declara: "Han creído realizar una gran hazaña, lo apostaría, condenándome a una abstinencia atroz en cuanto a los pecados de la carne... Pues bien, se equivocaron: me han hecho crear fantasmas que alguna vez tomaré en realidad...". (3) Casi podría afirmarse que en el esquema psicoanalítico de la personalidad del Marqués, el yo y el super yo se han perdido bajo la fuerza de un ello poderoso, expresado libremente como única defensa posible ante la represión externa (la prisión), que no ha conseguido reprimirle internamente, sino todo lo contrario. A estas alturas, el pobre Sigmund se da de cabezaxos contra las paredes de su estudio: "ah, Marqués, eres tan tentador como peligroso, ¿qué has hecho con tu super yo?".

Y ahí no termina todo: amigo como era de llevar las cosas al extremo, el fantasma del Marqués tenía aún otra carta para desconcertar del todo al respetable doctor vienés: su ello desordenado se expresaba, ajeno a las reconversiones del yo, con toda la desinhibición de los instintos elementales, Eros y Tanatos, más que luchar entre sí, intercambiaban alegremente roles en ininterrumpidas jornadas orgiásticas... ¿había algo rescatable en medio de tal revolución anti-analítica? ¿Antecedentes, claves, síntomas? Inexplicablemente sí. Y muchos. Por el contrario, ¿no constituyen las 120 jornadas de Sodom una disertación psicopatológica (con detalles no muy seriamente expuestos, e incluso morbosamente descritos, es cierto, pero científica, al fin y al cabo)? ¿Y qué decir de la recurrencia del complejo edípico en los personajes femeninos? (Sigmund sonrío): Eugenie de Franval no sólo ama a su padre, sino que mantiene con él una apasionada relación incestuosa y nutre, a un tiempo, un agresivo odio hacia su madre; otra Eugenie la protagonista de Filosofía del tocador, recibe instrucciones para satisfacer también al padre, que se ocupe especialmente del adiestramiento de su hija en toda clase de diversiones, perversiones y variantes esotéricas del sexo. Por otra parte, en una nota al pie de página que aparece en Faxelange, una historia corta, Sade afirma que los sueños son "movimientos secretos que aún no han sido estudiados" y que "no hay razón para despreciar el sentido de los sueños". (Sigmund da saltitos y exclama "¡los sueños, los sueños!")

Finalmente, Freud descubre que el imprevisible Marqués, esta vez tras el rostro de uno de los personajes de La filosofía del tocador, coincide atrevidamente con sus reflexiones socio-culturales. En Vida sexual y neurosis, el Doctor afirmaba que "al limitar la actividad sexual de un pueblo, se incrementan en general el temor a la vida y el miedo a la muerte, se suprime la disposición individual a arrostrar la muerte por la consecución de un fin, disminuyen el deseo de engendrar descendencia y se excluye, en fin, al pueblo de que se trate de toda participación en el porvenir" (4). Entretanto, Dolmanecé el libertino, dictamina con desenfado paradójicamente doctoral que "la libertad sexual favorece hasta al gobierno, pues la dosis de tiranía que la naturaleza coloca en los hombres se descarga en el acto sexual, dejando de ser una amenaza para la sobrevivencia del pueblo y el Estado" (Sigmund se desmaya).

#### NOTAS:

- (1) Freud, Sigmund: Una teoría sexual. Obras Completas. Edic. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948. Vol. 1. Pág. 790.
- (2) Op. cit. p. 791. Vol. I.
- (3) Op. cit. p. 18. Vol. II.
- (4) Beauvoir, Simone de: El Marqués de Sade. Ed. Leviatán. Buenos Aires, 1956. p. 73.
- (5) Freud, Sigmund: Vida sexual y neurosis. Obras Completas. Vol. 1. p. 984.

# ¿POR QUE SE DA UN OSCAR?

Por ISMAEL GONZALEZ CASTAÑER

—Si se pierde el erotismo, la pornografía se pierde también —dijo Yamila.

Quiero jugar con la posibilidad de que uno de los nueve Oscar con que fue dotada la película El último emperador, de Bernardo Bertolucci, correspondiera a la escena en que el joven Pu Yi admite en su lecho imperial a su esposa oficial y a su esposa secundaria de una vez, como parece haber sido común en la milenaria cultura china.

Picture / sound, la composición de esta escena es, para mí, casi la de mejores resultados estéticos de la historia del cine hasta el momento, debido al ajuste que tiene con el proverbial erotismo chino ("Chingan ché / Ay como chingan lo chino / Chingan ché", coreábamos en la "conga" de la Escuela al Campo) y a la alta reacción que provocó en los espectadores.

Al presenciar la secuencia de marras (tres personas debajo de una sábana ondulante, que no deja ver nada en concreto), la sala completa hizo exclamaciones inauditas de sorpresa e incertidumbre: no se sabía bien si los amantes realizaban una porción o todas las combinaciones de acoplamiento que dibujó Giulio Romano (alumno privilegiado de Raphael): Montar el Asno / Acariciar el Gato / Mostrar el reloj del Pastor / La Verdadera Lavativa de Barbarie / Contemplar las Beatitudes / Ayudar a la Vejez / Agarrar a la Alemana / Correr la Sortija / La Rana, etc.

Bertolucci entonces se supera a sí mismo —si la relacionamos con su anterior filme "El último tango en París, para muchos "la película más erótica de todos los tiempos"— y los miembros de la Academia Cinematográfica Estadounidense se recalifican, hacen un posgrado.

#### LA ACADEMIA REALIZA UN POSGRADO

El cuadro que estamos analizando se aparta del cliché o la estandarización que presentan las escenas de cópula de las películas de los sábados por la noche. Y provoca tanta o mayor voluptuosidad que los filmes que hieren abiertamente el pudor o pornográficos (Emmanuel / Desré / Taboo / Bye, Bye Brasil, de Carlos Diéguez), situando también en "presillitas" el concepto de erotismo que Lo Duca nos da en su Historia. Dice nuestro "carísimo" Duca que cuando el sexo triunfa, co-



mienza la pornografía y cesa el erotismo que, entonces, ya no tiene razón de ser. ¿Creen ustedes esto? ¿No habrá igualmente una amatoria de la cópula? ¿Erotismo fornicante?

Consideramos erotismo todo acto, consumatorio o no, que provoque en un espectador o en los involucrados mismos las reacciones propias de la voluptuosidad sexual (o simplemente sensual), que haga ver un estado de felicidad o complacencia; y alto erotismo (alta amatoria) a ése que, además de las exposiciones puramente fisiológicas, o independientemente de éstas, permita al espectador o a los participantes, por la misma vía voluptuosa y siempre feliz, un conocimiento o el manejo de factores de cultura.

El erotismo es también un concepto independiente de las convenciones y de la moral de una época. La escena homosexual de la emperatriz con la otra, si bien los de naturaleza heterosexual la rechazamos, seguramente indujo reacciones "positivas" en las lesbianas que vieron el filme, humanas igualmente, aunque por convicción o discriminación las clasificamos con el despectivo "practicantes contra natura". Y si por casualidad una persona "normal" (heterosexual) se excitó (como pudo suceder) con esta última secuencia, ¿debe reconocerse como un mórbido, un enfermizo; como un homosexual latente? La película muestra un octavo y la mente del espectador ve siete.

#### TRAIGO LA ULTIMA / SEÑORES LA ULTIMA

Me dice al compás de la Original mi amigo Ernesto Hernández Busto cuando saca una nota extraída de las Conjunciones y disyunciones de Octavio Paz, relacionada con unos manuales chinos para recién casados y solteros de uno y otro sexos, que desaparecieron por obra del celo de los neoconfucianos y de la pudibundez de la dinastía manchú. Coincidentemente, el nombre colectivo de estas obratas se traduce así: Dentro de la casa / el asunto de la cama.

Para tres participantes entonces existían más de tres variantes:

- 73 un copulador es pedicador.
- 74 un pedicón es pedicador.
- 86 una cunilinge es atravesada.

#### NOTA:

Pedicar: penetración anal / Pedicón: "yo obro, yo ejecuto". Cosas que en nuestro medio, entre personas "vanguardistas" sobre todo, se va haciendo familiar.





# PRE-TEXTOS

Por ABELARDO MENA

...Si Jackson Pollock hubiese utilizado los desechos de un matadero no habría logrado un dripping tan convincente. Las gomas delanteras resbalaron sobre el asfalto mojado, derribaron el cuerpo y comprimieron la cabeza y parte del tronco, que se desinfló como una burbuja y arrojó sangre e intestinos que golpearon la vidriera del café cercano a la avenida. Llegué a los 10 minutos del accidente, la vieja todavía agitaba los brazos y pateaba, o quizás no agitaba los brazos ni pateaba. Enfoqué cuidadosamente y apreté luego el disparador, varias veces.

—Todo acabó —dijo a mis espaldas una voz conocida—, ¿para qué demonios necesitas una foto? Demoré en volverme —¿Das Komissar? —sonrei, él no lo hizo, me encajó en cambio los mismos ojos fijos y vacíos con que aquella noche escuché mi renuncia; esta es una gran nación, pero no gusta a nadie que los policías renuncien; demasiados problemas hay ya como para que los policías renuncien a cuidar los restos del orden y mucho menos cuando lo hacen para ganarse el pan haciendo fotografías de ese mismo desorden que los policías no logran controlar. Había una extraña relación entre Das Komissar y yo: él había entrado en la policía luego de probar a ilusionarse con la fotografía. Este es un país absurdo de relaciones absurdas, desde que un puñado de blancos se robó las tierras de millones de indios todo lo que pasa en este país es absurdo.

—¿Para qué diablos necesitas esa foto? —repetió la voz, el cigarrillo colgado de sus labios le metía humo en los ojos y la nariz—. ¿Hasta cuándo se les va a permitir vivir a costa de hurgar en la mierda? Sabes que deberías hacer fotos de los turistas que recién llegan a la ciudad, fotos de esas que no molestan a nadie ni alimentan la morbosidad de los sicópatas que llenan el país. ¿Por qué no haces fotos de desnudos?, como Weston, todo el mundo necesita del desnudo, no sé qué sería de este país sin las fotos de desnudo.

—Weston me parece una vieja prostituta —re-

pondí—, un mirón extrovertido que ofrece a su admirador la refinación de la cosa en sí y la sensorialidad del mirar la cosa. Un ojo desfachato y casi clínico que coloca al desnudo a punto de ser arcádico entre dunas de arena o tendido sobre un pullman entre ramas de árbol. Un ojo cómplice que hace juegos con las postales pornográficas para "hombres solos", y la moralidad electorera de la Liga para la Decencia.

—¿Te parece que era un buen burgués? —preguntó. No dije nada, pero mi expresión debió ser de asentimiento—. No eres demasiado justo, yo también tuve tus años y entonces nos parecía que Edward Weston era una gran revolución. Mira eso, señaló a los de la ambulancia que se afanaban en reunir un poco de aquella materia escapada del cuerpo, ¿quién dice que ha desaparecido del todo el humanismo? —me estremecí—. Toda la historia de los últimos cien años de este país puede hacerse a través de su fotografía de desnudo, fíjate en las de finales del siglo pasado: desnudos subrepticios, verdaderos mirones de huecos que debían gemir de placer mientras observaban soltar las ropas a la modelo de turno; no hay arte allí sino dejarse llevar por lo que la cámara quisiera hacer: un ojo de fisgón. Weston nos demostró que el desnudo podía ser también arte, elaboración, composición, ¿qué era burgués?, los burgueses también hacen arte. Ahora es la mierda.

Tenía razón, todo era sombrío, asaltos, policías embrutecidos, y borrachos orinando en las escaleras de los recintos policiales, barrios de las zonas bajas donde era necesario formar escuadrones especiales de la policía para que un día al año el alcalde pudiera pronunciar su discurso en paz. Si hubiésemos estado en un viejo filme me tocaba decir "Oh, my God". Se alejó la ambulancia y con ella los curiosos. "Incluso la mierda debe ser testimoniada", dije.

—A eso se dedica tu colega Witkin —exclamó Das Komissar. Quedé alelado, no creí que seguiría al tanto de las cosas en el mundo de la fotografía—. ¿Siempre te sorprende, eh? Leo las revistas, chico, abandoné mi vida de fotógrafo, sólo eso.

He visto las cosas que hace ése, desnudos, inversiones topográficas para darnos la postal turística de una visita al infierno. Fotografiar lo que no quiero pintar (como Man Ray) y luego mezclar, difuminar, pintar, así hasta obtener lo que no es posible fotografiar. Un mago de la técnica ese muchacho, un Bosco, un Lautréamont, nuestro campeón de la sociedad de la ingie. Si, chico, no mires de esa forma, las fotos de Witkin son como ingles sucias.

Lo llamaron del auto policial. "La historia de Norteamérica está toda entre los desnudos del siglo pasado y los que Witkin hace sin olvidar al buen Weston", dije. Volví a mirarme con los ojos fijos y vacíos de la noche aquella, "¿qué buen policía habría salido de tí?". Se metió en el carro, sacó la cabeza mientras comenzaban a moverse, "algún día me vas a dar la oportunidad de pisarte el rostro", gritó antes de desaparecer. Era delicado hasta para ofender, un bicho raro de jefe en el escuadrón No. 5 de la policía, otro cualquiera hubiera hablado de patear el trasero o de quebrar costillas. Si hubiese tenido agallas para resistir en este campo habría sido uno de los grandes. Pensé en Weege retratando detenciones de asesinos, cuerpos destrozados tras accidentes o simplemente baleados, prostitutas, sangre, horrores de la noche americana. Me resultó terrible pensar que Weege existía al lado de Weston con su tranquilidad. En cierto modo Witkin no estaba haciendo más que lo mismo que años antes había hecho el lente de Weege: captar el horror; uno poniéndolo al desnudo ante los ojos, otro valiéndose del desnudo. Lancé una última foto a la mancha de sangre que los enfermeros no habían podido quitar y estaría allí hasta que al día siguiente la limpiara el camión barre-calles o hasta que la borrara el continuo roce de los pies.





# GRAFIA DE LO INDECIBLE



"...grafia pura de la pasión en la que ya no se envían letras de sentido discernible sino rapidísimas ondas de luz, frases eléctricas, ondulatorias, cuya significación es tan enorme, tan oculta, tan evidente, que ya no tiene que ser verificada". En estos términos se refiere Cintio Vitier a la Misiva "trascendental" de Juana Borrero. Y en verdad, poco hay que agregar a sus lúcidas palabras. Juego de escritura, flirt de aparición-desaparición de los significados, juego del Eros hacia la muerte. Destino trágico el de la Borrero y Carlos Pfo, realización del amor como absoluto: preludio de una victoria tánática que consuma la pasión imposible de que hablara Rougemont.



*Handwritten text, likely a letter or a piece of poetry, written in a cursive script. The text is mostly illegible due to blurring and fading, but some words like 'Amor' and 'pura' are visible at the beginning.*



# ESHU ELEGBARA, EN

Por LUIS IGLESIAS

Este texto no es sino un fragmento de un texto mayor con el cual su autor ha intentado iluminar una zona, inefable hasta el momento, de la tradición afrocubana.

Hay tres interesantes versiones acerca del origen del actual pueblo yorubá, pueblo nacido de la emigración de antiguas tribus árabes que renegaron del Islam (según las tradiciones orales reportadas por S. Johnson y Muhammad Bello tal como lo cita Robin Law en su obra *El imperio de Oyó* (1977). Según esto:

- 1) Los ancestros de los yoruba serían los residuos de la tribu Banukan'an cuyo rey Ninrud fue expulsado de Iraq.
- 2) Oddudua, el fundador de Ilé Ifé, habría sido desterrado de la Meca, junto con sus dos hermanos, por apostatar del islamismo. Oddudua sería hijo de un rey de la Meca llamado Lamurudu (¿Ninrud?).
- 3) Los antepasados vinieron de Medina.

Estos orígenes explicarían la multiplicidad de influencias que se aprecian en la base del pensamiento místico yorubá y el por qué aún hoy, como dice P. Verger en su libro *Orixas* (1975) "todavía no hay en todos los puntos del territorio llamado yorubá, un panteón de los orishas bien jerarquizados, único e idéntico. Las variaciones locales demuestran que ciertos orishas, que ocupan una posición dominante en algunos lugares, están totalmente ausentes en otros". El más temible y venerado de los orishas guerreros es el Legba de los ewé-fo, llamado Elegguá en Cuba.

Estas raíces transculturales en Cuba son conocidas popularmente como lucumíes (dentro del complejo religioso Ocha-Ifá). El aspecto sexual de Elegba es notorio en el Africa más que entre nosotros. Un dicho dahomeyano que recoge Maupoil señala: "Si la verga de Legba Adigbaa entra en erección, todas las vaginas del país serán penetradas". Dice Parrinder que a menudo las imágenes de Legba (imágenes de arcilla del tamaño de un hombre que se coloca en los cruces de caminos y son llamadas Echú de las encrucijadas) son poseedoras de un turgente falo y que entonces se afirma de ellas que están "coronadas". Añade que estos Legbas "coronados" gozan de gran popularidad y se les considera donadores de la fertilidad, por lo cual algunas danzas que se hacen en su honor no son más que "obscenas imitaciones sexuales". En 1890 A. B. Ellis (*The ewe-speaking peoples*) escribe: "Leg-



ba o Elegba es una divinidad fálica cuyo culto está muy propagado a lo largo de la Costa de los Esclavos. El falo aparece por todas partes (en el frente de las casas, en las calles y lugares públicos), algunas veces solo, pero más frecuentemente se le ve asociado a la imagen de Legba, para quien este órgano es sagrado".

En las danzas para este orisha se baila con su atributo: un garabato o rama ganchuda que utiliza para halar y con el cual "simula abrirse paso por la maleza". Siempre se le dedican a él los primeros cantos (tres toques en el Oru del Eyá Arénle). Suele bailar en un solo pie o

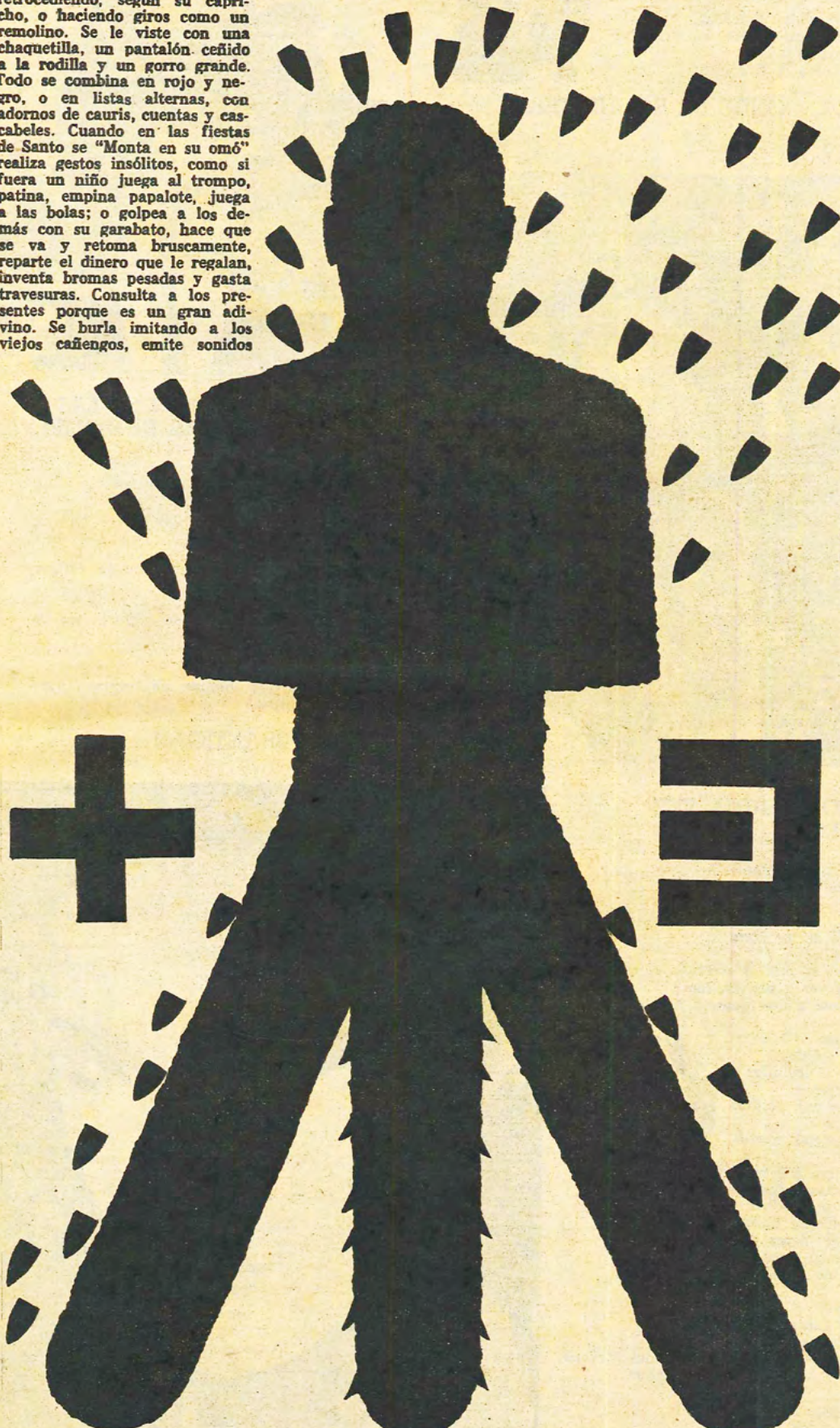


# EL CRUCE DE CAMINOS

retrocediendo, según su capricho, o haciendo giros como un remolino. Se le viste con una chaquetilla, un pantalón ceñido a la rodilla y un gorro grande. Todo se combina en rojo y negro, o en listas alternas, con adornos de cauris, cuentas y cascabeles. Cuando en las fiestas de Santo se "Monta en su omó" realiza gestos insólitos, como si fuera un niño juega al trompo, patina, empina papalote, juega a las bolas; o golpea a los demás con su garabato, hace que se va y retoma bruscamente, reparte el dinero que le regalan, inventa bromas pesadas y gasta travesuras. Consulta a los presentes porque es un gran adivino. Se burla imitando a los viejos cañengos, emite sonidos

guturales, relaja groseramente y hace monerías eróticas. "Un elegwá es un indecente. Hay uno que suele ponerse a hacer indecencias, aunque hoy ya no... Le gustaba enseñar sus partes; pero esas malas mañas no se le permiten aquí", dice una anciana descendiente de lukumi. Las raíces transculturadas en Cuba hicieron su evolución al yuxtaponerse, al principio por conveniencia y luego por convicción, a la rica imaginería del catolicismo popular. En este proceso fue perdiendo Elegba su libertad erótica. Lidia Cabrera dice que "Elegwá se ponía, a veces, muy majadero con las mujeres, pero aquí en Cuba tuvo que contenerse".

Queda Elegwá, intermediario entre los hombres y los dioses, espía y mensajero de Olófin (Dios), quien le otorgó la facultad de poder abrir y cerrar todas las puertas y caminos, de reinar en el eje y en cada uno de los cuatro vientos o direcciones que conforman una cruz como las encrucijadas, y de reinar en todas las vías de acceso: carreteras, atajos o sendas, bifurcaciones, intersecciones de calles o cañadas, laberintos. Todos los caminos son de Elegwá, así decimos "abrir camino" en el sentido de "hacer posible la solución de una dificultad", por eso Jean Price Mars destaca que la labor como protector de Elegwá consiste en velar, asegurar "el bienestar de sus fieles y mantenerse como un poder invisible en el umbral de las casas, en la cerca de las propiedades, en el cruce de los caminos, para defender a los hombres contra los espíritus nocivos o cualquier maleficio". Al poseer los caminos Elegwá es también poseedor de los destinos, "propicio, modifica el peor de los Hados; hostil, ensombrece el más brillante. En uno y otro caso utiliza mil ardidés para auxiliarnos o perjudicarnos. Por ejemplo: Está de Dios que a usted lo van a coser a puñaladas al doblar una esquina. Entonces Elegwá, si quiere favorecerlo, se las arregla de tal modo que el asesino, en el momento de levantar el brazo para clavarle el cuchillo en la espalda, sea visto por un policía o que de un tropezón y se caiga, o se arrepienta de súbito sin saber por qué" (L. Cabrera). Por su carácter díscolo y taimado, por su propensión a hacer tanto el bien como el mal, Elegwá tiene que ser constantemente atendido, contentado y apaciguado. De este poder de Elegwá no le es dado librarse siquiera a los propios dioses, que se cuidan de chocar con él pues también les obstaculiza el camino, les entorpece o inutiliza sus acciones o los coloca en situaciones difíciles. (L. Cabrera). La marca ritual de Elegwá es el tres, recordamos algo dicho por Lao-Tse: "El uno engendra el dos; el dos engendra el tres; y el tres engendra todas las cosas".





**DESCRIPCION DE UNA VIRGINIDAD\***

¿No habéis visto en una chimenea  
el arisco manojito de ramas verdes y húmedas  
que reciben el calor, esquivan,  
y por ambos extremos humean y transpiran?

Así ocurre con la inocente doncella  
cuando la tiendes de espalda por vez primera:  
pero la amable y experta dama  
crepita y se regocija en la llamarada.

JOHN WILMOT, CONDE DE ROCHESTER  
(1647-1680)



**BOCAS QUE BESABAN EN LAS  
ARDIENTES CENIZAS DE POMPEYA\***

Bocas que besaban  
en las ardientes cenizas de Pompeya  
retornan  
y ojos que sus amantes podían adorar sólo  
en los fuegos de Pompeya  
retornan  
y cuerpos enlazados que ondulaban en éxtasis  
en la lava de Pompeya  
retornan  
y amantes que encontraron su perfecta pasión  
en la muerte de Pompeya  
retornan  
y unos y otros aparecen  
nuevamente con los nombres de vuestros hijos  
y de vuestras hijas

RICHARD BRANTIGAN  
(1935)

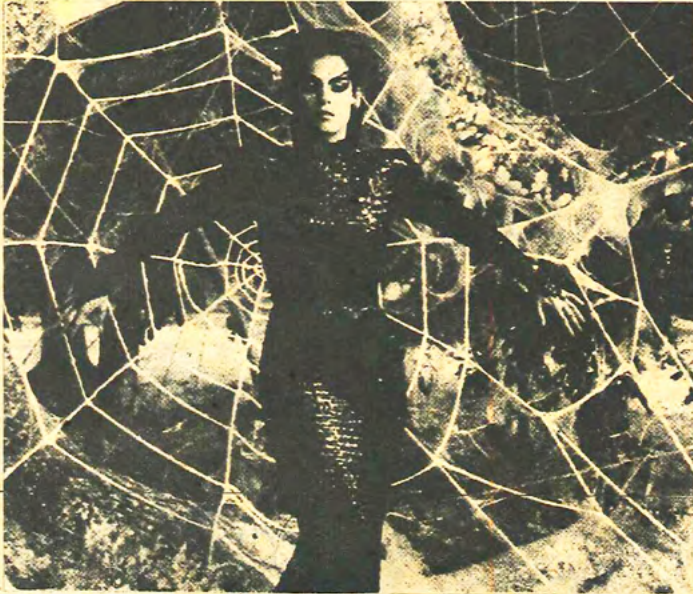
**¿HAS BESADO ALGUNA VEZ  
A UNA PANTERA?\***

esta mujer se cree una pantera  
y a veces cuando hacemos el amor  
gruñe y escupe  
y su pelo cae  
y ella mira a través de los rizos  
y muestra sus colmillos  
pero sin embargo yo la beso y continúo el amor.  
¿has besado alguna vez a una pantera?  
¿has visto alguna vez a una pantera hembra gozando  
el acto del amor?  
no has amado, amigo.  
tú con tus rubitas teñidas  
tú con tus ardillas y ardillitas  
tus elefantes y ovejas.  
deberías dormir con una pantera  
nunca más desearías  
ardillas, elefantes, ovejas, zorras,  
lobas,  
nada sino una pantera hembra  
la pantera hembra paseándose por tu cuarto  
la pantera hembra paseándose por tu alma;  
todos los otros cantos de amor son mentiras  
cuando esa suave piel negra se frota contra ti  
y el cielo cae sobre tu espalda  
la pantera hembra es el sueño hecho realidad  
y no hay regreso  
ni deseo de retornar;  
la piel que se frota contra ti,  
la búsqueda ha terminado  
cuando tu falo se mueve contra el borde del Nirvana  
y tú estás aferrado a los ojos de una pantera.



CHARLES BUKOWSKI  
(1920)





**CELEBRACION\***

Cuando te arrodillas ante mí  
y con ambas manos  
tomas mi masculinidad como un cetro,

Cuando tu lengua envuelve  
la joya de ámbar  
y apresuras mi bendición,

Comprendo a esas muchachas romanas  
que danzaban en torno a un pilar de piedra  
y lo besaban hasta calentarlo.

Arrodíllate, amor, a mil pies debajo de mí,  
tan lejos que apenas pueda ver tu boca y tus manos  
oficiando la ceremonia,

Arrodíllate hasta que me derrumbe sobre tu espalda  
con un gemido, como esos dioses del templo  
que Sansón derribó de las alturas.

**LEONARD COHEN**  
(1934)

**LA BAÑADERA\***

Como una bañadera orlada de blanca porcelana,  
cuando el agua hirviendo se acaba o en entibia,  
así es el lento apagarse de nuestra pasión caballeresca,  
oh mi muy alabada, pero no-enteramente-satisfactoria dama.

**EZRA POUND**  
(1885-1972)



**INTEGRIDAD**

Oí decir a un hombre:  
mi ex-amante  
era mitad polaca  
mitad suiza  
y enteramente puta.  
**IRVING LAYTON**  
(1912)



**POEMA DE AMOR SOBRE UN TEMA  
DE WALT WHITMAN**

Entraré silenciosamente en el dormitorio y me echaré  
entre el novio y la novia,  
esos cuerpos caídos del cielo acostados esperando  
desnudos e inquietos,  
los brazos apoyados sobre los ojos en la oscuridad,  
sepultaré mi rostro en sus espaldas y pechos, respirando  
su piel,  
y acariciaré y besaré el cuello y la boca y descubriré y  
conoceré sus dorsos,  
piernas alzadas y encogidas para recibir, el sexo en la  
oscuridad atormentado y agresivo  
endurecido desde el orificio hasta la cabeza excitada,  
cuerpos enlazados y desnudos en los estremecimientos,  
labios cálidos y nalgas enroscadas entre sí  
y ojos, ojos resplandecientes y seductores, dilatados  
en miradas de abandono,  
y gemidos al moverse, voces, manos en los cabellos, manos  
entre los muslos,  
manos en la humedad, sobre los blandos labios, contracción  
palpitante de los vientres  
hasta que la blancura se derrama por las sábanas agitadas,  
y la novia implora perdón y el novio se cubre con lágrimas  
con lágrimas de pasión y piedad,  
y yo me levanto del lecho de los últimos gestos  
íntimos y besos de adiós;  
todo antes de que la mente despierte, detrás de sombras y  
puertas cerradas en una casa a oscuras  
donde los habitantes vagan insatisfechos en la noche,  
como espectros desnudos buscándose en el silencio.

**ALLEN GINSBERG**  
(1926)

\*Versión: DAINA CHAVIANO





# ORGASMO

## EL AMOR DE GALA Y

Por RUFFO CABALLERO

—¿Ruffo Caballero? Vengo a concederle el honor de entrevistarme.

—Podríamos conversar sobre las cualidades escatológicas de la torre Eiffel. También podríamos hablar del neosurrealismo pictórico en Cuba.

—Ah, ¿pero también lo hay en pintura?

—Luis Buñuel escribió, evocándote: "era un joven asexual y descubrió el amor físico en sus relaciones con Gala".

—Antes de ella sólo fui onanista. Padeecía de un terror incurable a las enfermedades venereas. Además, no confiaba en mis condiciones físicas; no me auguraban demasiada virilidad. El acto sexual era para mí, más que un estigma, algo contra lo cual me había convertido a la inmunidad. Lo aplazaba, me protegía. Pero tropecé con Gala, y el día que le interpele ¿qué esperas de tu amor?, respondió "¡Quiero que me revientes!".

—Supe que Freud, para quien tu pensamiento pudo ser un aliado perfecto, sólo te dedicó unos minutos y luego te evaluó como "un fanático".

—Desde pequeño fui solitario, observador y tímido. Un reprimido. Pero de niño ya jugaba dentro del lavadero, vestido con capa y corona dorada. Ya advertía que nací para el rey que soy. Era de sagacidad aguzada. Cuando mi padre me expulsó de casa por irme tras Gala, me rapé la cabeza y encima me ubiqué un erizo marino. Me sentía el hijo de Guillermo Tell. Precursor, como ves. No dudo que Carlitos Varela me copiara. ¡Sin ampararme en el egocentrismo! Me amparo en mi muleta, siempre la usé. Aunque la oculto, ha sido mi sostén síquico, mi apoyo para las frustraciones, mi talismán. Hubo un tiempo en que disfruté del erotismo de las cualidades táctiles de los senos de la muleta; de la voluptuosidad de su almohadilla. Otras veces la veía como prolongación de mi pene. Eso último, antes de Gala. Yo usaba gafas trifocales: me permitían las pinturas estereoscópicas, y así, los cuadros holográficos. Defendía algo que la gente tomaba como una seriedad loca y radical cuando no era más que una broma. Luego, a solas, me desternillaba de las carcajadas. Bromista y malicioso sí. Fanático sólo por lo que tiene de snob. Soy Tauro, por tanto comparto con Leo el privilegio del arte. Tauro prefiere el estilo clásico, la luz, los colores brillantes, la claridad del decorado. Son muy prácticos, realistas. Todo influye en mí, mas nada me modifica. Tuve que refrenar a Buñuel varias veces. Paseábamos en barca, y señalé ciertas rocas preciosas para después decirme que le recordaban a Sorolla. ¿Cómo puedes decir esas burradas de unas rocas tan hermosas? Otro encontronazo tuvo lugar cuando trató de reclamar algunos datos que revelé en mi libro insuperado *La vida secreta de Salvador Dalí* y que le costaron a él su puesto. Escucha, he escrito ese libro para hacerme un pedestal a mí mismo. No para hacértelo a ti. Era perseverante conmigo, lo que se puede llamar un fanático.

—Se comenta que te has pasado la mitad de tu vida de rodillas.

—Los muchachos del grupo surrealista fueron, como diría Lezama Lima, "buenos y nobles muchachos". Pero demasiado trágicos. Robert Desnos murió a los 45 años, René Däumal a los 36, y René Crevel se suicidó a los 35. Yo prefería la práctica de la escritura bajo estado hipnótico. Lo hacíamos en la casa de

Bretón. Nos sentábamos a una mesa circular, separábamos los dedos y tratábamos de que gravitaran, contactábamos sólo con el índice de cada una de las manos. La sala permanecía en silencio, a oscuras. Uno de los experimentos telepáticos más sonados fue la comunicación cerebral entre Desnos y Marcel Duchamp que estaba en New York. En 1931 Bretón intenta expulsarme del grupo. Yo me había retractado ante la prensa de un escándalo político que Gala causó en New York. Para una fiesta, se disfrazó con ropas ensangrentadas. Recientemente se había hallado muerto al hijo de John Linderberg. Los surrealistas me prepararon un juicio. Me arrodillé y pedí clemencia. Es muy fácil y efectivo. En 1934 no valió apelación alguna para salvarme, los muy cabrones levantaron acta y escribieron: "habiéndose hecho culpable el pintor, Salvador Dalí, en varias ocasiones, de actos contrarrevolucionarios, tendiendo a la glorificación del fascismo, hitleriano, los abajo firmantes proponen... excluirle del surrealismo como elemento fascista y de combatirlo por todos los medios". Gala me informó: no les otorgues más importancia que la que pueden merecer unos hijos de papá a los que la sociedad no tiene por qué temer sus excesos. Y que se hallaban encaminados al alcance del aura personal antes que al beneficio de sus semejantes.

—Aquí existe una profesora de arte del siglo XX que apuntó: "el caso Dalí es uno de los más tristes de la historia de la pintura, representa al artista que por enriquecerse es capaz de convertirse en un fabricante de cuadros y en un fantoche de esa burguesía que inicialmente parecía combatir".

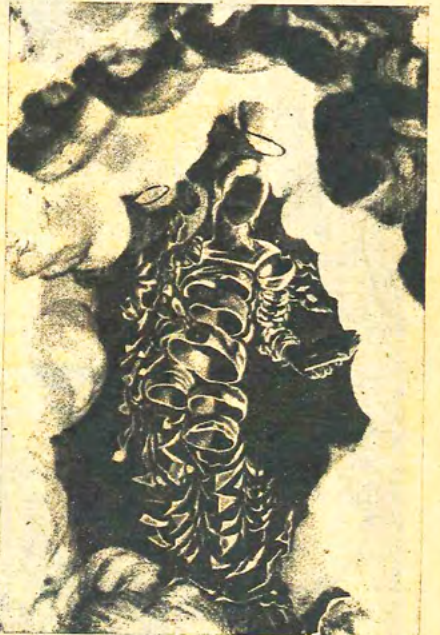
—Es muy bueno lo de fantoche. Mi apartamento de rue Universit , y más tarde Port Lligat, siempre se decor  con "gusto", aunque hoy acuda más al oso embalsamado. Bretón me llamó Avida Dollars. Por supuesto, yo le hice la mofa en *Apoteosis del Dólar* (1964). Yo sigo siendo un campesino catalán con su astucia, su soberano sentido de la ingenuidad y su hambre mística de poder. El amor al oro y a Dios forman parte integrante de mi alma. Nunca presto dinero: es una especie de superstición, porque considero que todo cuanto hemos conseguido Gala y yo podría empezar a desintegrarse si a mí me diera por prestar dinero. Me considero predestinado a recibir dinero y no a darlo. Mi vida entera es una alquimia que lo trasmuta todo en oro. Los banqueros son los sumos sacerdotes de la religión daliniana. Augusto Comte acert  plenamente al colocarlos a la cabeza de la jerarquía de su sociedad positivista. El oro ennoblece todo lo que toca. Es envilecedor morir en la miseria, como Cervantes después de haber creado el inmortal Quijote, o como Cristóbal Colón, pese a haber descubierto América. El éxito medido por el oro es la prueba del nueve de la calidad de una persona. Cada cual tiene sus criterios.

—Dame el tuyo sobre nuestro arte joven.

—Me parece perfectamente diáfano cuando mis enemigos, y el público en general, pretenden no comprender la significación de las imágenes que surgen y que yo transcribo en mis cuadros. ¿Cómo quer is que lo comprendan cuando yo mismo, en el momento de pintar, no comprendo la significación de mis cuadros? No quiere decir que estos cuadros carezcan de significación: al contrario, su significación es tan profunda, compleja, coherente, involuntaria, que escapa al simple análisis de la intuición lógica. De cierta forma



lo respondía en mi texto "Declaración de independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura". La pintura es una fotografía hecha a mano. En 1914 tenía yo diez años y ya era un gran fotógrafo. A esa fecha fue mi primera pintura, desde luego, un autorretrato. He asumido mi nombre con una connotación semiótica muy clara: yo soy el Salvador de la pintura. Aún así, no satisface, no pude, el deseo de perfección que me inspiraban los artistas del Rena-





# DE ORO

## DALI POR PRETEXTO



cimiento. Me reconozco alumno de Leonardo, Miguel Angel, Rafael, Velázquez, Veermer. No obstante, mis fuentes se actualizan desde los años 20: Giorgio de Chirico, Carlo Carrá, Max Ernst. Creo en la cromoterapia, en la curación del espíritu que puede determinar el color. Quisiera que no se dejara de asociar el excremento y el oro en una visión profunda de la realidad humana. De entre los pintores jóvenes de ustedes a mí el que más me gusta es Segundo Planes. De alguna forma



él me tiene que recordar mucho; en *La Resurrección de la carne* y recreé toda la paleta excremental, olvidando, excluyendo los colores "antimierda". Espero que Segundo sea comprendido hoy, porque a mí los surrealistas me acusaron de coprófago, por representar las heces fecales. Les dije: los excrementos atraen el oro. Poseo una visión alquimista del ser, no creo en una noción abstracta del hombre: su sexo, sus olores, sus excrementos, los genes de su sangre, sus eros, sus sueños y su muerte forman parte integrante de la existencia. Creo, por el contrario, que la sustancia que se busca es aquella misma de la cual se debe sacar. Ese es el principio básico de la alquimia. Siento horror por los colores antimierda y por la falsa alegría.

—Hay quien alega que tú, sí, sobrante imaginación y locura, pero de aportes técnicos concretos a la pintura, nada.

—La paranoia se sirve del mundo exterior para hacer prevalecer la obsesión de cada uno. La realidad del mundo exterior sirve únicamente para demostrar otra realidad más alta: la de nuestro espíritu. Mis relojes blandos parten lo mismo de una observación empírica de la realidad (la yema de los huevos fritos), que de la mezcla de ciencia y mística que significan los emblemas solares. Ante una vidriera de New York vacilaba unos lapiceros, esa fue una motivación ambivalente y riquísima, a la cual respondí con el torero que a su vez culminará en *El torero alucinógeno* —también, el bestiario que aparece es mi amigo René Crevel—. Puede ser verdad. A fin de cuentas, mi teoría y práctica de la imagen paranoica por trueque de imágenes estaba latente en los cuadros de Leonardo y Mantegna, donde pueden leerse paisajes antropomórficos. Yo por mi parte aprecio enormemente mis excentricidades en Estados Unidos, que no eran sino un regio ejercicio de arte efímero. Asimismo, valoro sobremanera mis ilustraciones de los 40 a Don Quijote, *La Divina Comedia*, *La Biblia*, *Fausto*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Tristán e Isola*, *Ronsard*, *Mao Tsé-Tung*, *Apollinaire*. Eso sí: soy genial y me tengo que proteger de todo tipo de criterios.

—Cuéntame de la farándula.

—Estudié detallada y metódicamente a Leonardo, Rafael, Velázquez, Vermeer, Fortuny, Meissonier, mas a casi ninguno los pude conocer en persona. Sin embargo, muchísimas excelsas figuras, de primer orden en el arte universal, venían a visitarme a Cadaqués. Fueron mis amigos: el maldito Buñuel, Regino Sainz de la Maza, Federico García Lorca, Duchamp, Magritte, Man Ray, Max Ernst. ¿Lorca?, mi brother. Cuando viajó a New York yo le hice Poeta en Nueva York. Duchamp siempre estuvo más distante, inalcanzable e impenetrable en sus perpetuos silencios. Jamás se preocupó por el anonimato, fue el anti-Dalí. De haber escuchado a Duchamp, habría quemado mis pinceles, él ya había arrojado por la borda el arte y el antiarte.

—Dalí etimológicamente, en catalán, alude a "gran deseo aún no conseguido".

—Un pintor, ante todo, debe ser un perfecto conocedor de su oficio. Un pintor es, primero, alguien que combate su pereza estudiando la anatomía, el dibujo, la perspectiva, el color. El genio viene después, si puede. La honestidad es no pintar deshonestamente. Toda la vida fui sincero —lo que sucede es que soy plurívoco—, visionario y precursor. Yo avisador el advenimiento de la guerra española,

lo había evidenciado en mi pintura *Presentimiento de la guerra civil*. Creo que mi obra fue cada vez más mala, que fui involucionando. Empero, cada vez me convenía más de que era (y soy) el mejor pintor del mundo. No hay que seguir dos liebres a la vez. Para mí soy mi primera liebre. Mi vida entera ha sido determinada por dos ideas antagónicas: la cumbre y el fondo. El cielo no está arriba ni abajo, sino en el centro del pecho. El cielo se encuentra exactamente en el centro del pecho del hombre que tiene fe. Como fui siempre un hombre sin fe, temo morir sin cielo. Lo que yo quisiera es dejar un gran cuadro bien pintado. Y eso que considero que soy el mejor pintor del mundo.

Hay que volver urgente sobre Gala. Si este número de la revista es erótico, no publicará nada de esto. Puedo provocarte con la frase de Buñuel en torno a Gala: "es una mujer a la que siempre he procurado evitar".

—Cómo jode Buñuel. Una vez, mientras almorzábamos todos, la tiró al suelo y la cogió, por el cuello. Ella lo había increpado. Me arrodillé y le supliqué, hasta que la soltó. Fíjate si la odiaba, que Paul Eluard jamás salía a la calle sin un revólver. Gala le alarmó, diciéndole que Buñuel la quería matar. Pero ella estaba por encima de todos y de todo. Cierta día le pregunté a Gala: corazón, ¿qué quieres?, y ella me respondió: Un corazón de rubies que palpita. Y este deseo poético se convirtió en una joya que maravillé al mundo. Viajé a París y allí conocí a Paul Eluard y a su esposa Helena Deluvina Diakonov, la que sería mi Gala por el resto de la vida. En el hotel de Chateau, en Carry le Rouet vivimos un romance de película: alquilamos y permanecemos dos meses involucrados solo en el amor y el trabajo, sin salir en una sola ocasión a la calle. Siempre mantuvimos equidad entre el contacto de las carnes y el intelectual. Obvio, ella era Virgo y yo Tauro; esa unión garantiza excelentes relaciones. Para su deleite, instalé en nuestro jardín figuras desnudas y enormes elefantes de cemento entre los árboles. Gala predecía con acierto absoluto; nunca erró en la lectura de los naipes. Reveló a mi padre el futuro de su hijo, como también el suicidio de René Crevel, y el día exacto de la declaración de guerra de Alemania. Eso sí es erotismo. Yo era 12 años más joven que Gala. Ella fue mi musa, la razón de ser de mí y de mi arte. Mi médium. Sentía la sensación, al pintar, de que lo hacía con sangre de Gala. Desde entonces comencé a firmar mis cuadros "Gala-Dalí": la sangre de la amada y el arte del amado. Un orgasmo ideal. Cuando la veía, podía pronunciarle de dos maneras: ataques de risa irreprimibles, o me entraba un arrebatado y me arrodillaba a besarle sus zapatos. Gala reaccionaba ante esto último de una manera sublime que yo pinté en *La adaptación de los deseos*. Al morir Gala, la vestí con sus atuendos y joyas más preciadas, y la enterré en la planta baja de mi casa. Así me despedía, momentáneamente, de la princesa que despertó mi cerebro, eternizó mi genio, convocó mi falo.

NOTA:

Este trabajo fue estructurado con un 40% de frases textuales del artista extraídas de sus libros *Confesiones inconfesables* y *La vida secreta de Salvador Dalí*; el conocimiento que aportara MI último suspiro, de Luis Buñuel; y la lectura de Dalí. *Biografía mágica* (Joan Llach). El resto lo pone el autor en esfuerzo por desentrañar y reconstruir la psicología del creador.







---

ÍNDICE POR  
**NÚMERO**

---



---

# **NARANJA DULCE**

A CARGO DE LA ASOCIACIÓN  
HERMANOS SAÍZ

EDITORIA ABRIL DE LA UJC

ISSN: 0864-0513

PRECIO: 10 CTS.

---



# EDICIÓN ESPECIAL (6) DE EL CAIMÁN BARBUDO. DICIEMBRE, 1988.

Diseño: Peyi

Ilustraciones: Zaida del Río

Damaris Calderón. *Con el terror del equilibrista; Hacia el sitio más dócil de la noche.*

Antonio José Ponte. *Antes de volver a la Ilíada.*

Said de la Cruz. *Managua, 1988.*

Reinaldo López Hernández. *Compromiso sin punto final.*

Andrés Jorge González. *La anunciación.*

Omar Pérez. *Frankenstein, ese romántico.*

Arístides Vega Chapú. *Conversación con Cabrales.*

Ernesto Santana. *El retablo de la sombra.*

*El rock en la URSS. Algunos a favor, otros en contra.* Traducción de Ernesto Manuel Hernández.

Boris Grebenchikov: *Sentado en una hermosa colina; Sueños de algo más.*  
Traducción de Ernesto Manuel Hernández.

Sigfredo Ariel. *La trova tradicional: esa desconocida.*

Heriberto Hernández Medina. *La Patria del Espejo.*

Abelardo Mena. *Daguerre-Computer.*

José Prieto González. *Al aire libre.*

Rolando Prats Páez. *Diez tesis provisionales sobre poesía.*

AAVV. *Ocho poetas soviéticos.* Presentación de Víctor Fowler.

Félix Lizárraga Morgado. *Jerarquías horizontales.*

Víctor Fowler. *El extraño caso de los bailarines solitarios.*

Alejandro Robles y Radamés Molina. *Si pierdo la memoria qué pureza.*

Atilio Caballero. *Pertenencias.*

Ernesto Hernández Busto. *Cernuda o la naturaleza de la angustia.*

---

1 El índice de colaboradores ha respetado el orden de aparición de los textos, la forma de presentación seriada de cada edición especial, así como las irregularidades en la ortografía de los nombres de los autores.



# EDICIÓN ESPECIAL (7) DE EL CAIMÁN BARBUDO, S/F.

Diseño: Juan Carlos García Díaz con la colaboración de Peyi.

Pedro Marquéz de Armas. *Límite de ciudad.*

María Elena Hernández. *El oscuro navegante; El orador; Todos los dioses.*

Eugenio Barba. *Eugenio Barba y el Odin Teatert.* Presentación de  
Atilio Caballero.

Luis Felipe Calvo. *El que ríe último.*

Omar Pérez. *Tamiz de la biblioteca.*

Esteban Ríos Rivera. *El pescador; Simios; ¿Qué significa tener que morir  
alguna vez...?*

Ismael González Ballester. *Lamarquianas.*

Radamés Molina Montes. *Cuentos.*

Ernesto Hernández Busto. *La educación sentimental.*

Félix Suazo y Alejandro Aguilera. *Escultura cubana.*

AAVV. *Diez poetas. Poesía norteamericana.* Traducción y presentación de  
Omar Pérez.

Víctor Fowler. *Homo Eroticus.*

Reina María Rodríguez. *Blein.*

Atilio Caballero. *Público vs Público.*

Emilio García Montiel. *Al este del paraíso*

Alberto Garrandés. *Notas para una tentativa ilusoria.*

Almelio Calderón. *Poemas.*

Roger D. Vilar. *Llamamiento de Eliseo.*

Antonio José Ponte. *Entrada al 19.*

Melvis Ochoa. *Con los ojos desnudos: Weegee.*

Abelardo Mena. *Pre-Textos.*

Juan Carlos Flores. *Poemas.*



# EDICIÓN ESPECIAL (9) DE EL CAIMÁN BARBUDO, S/F.

Diseño: Juan Carlos García Díaz

Ilustraciones: Juan Carlos García Díaz / Jorge Pantoja

Aliuska Molina. *Tras el hilo de Mishima.*

Emilio García Montiel. *Al este del paraíso.*

Víctor Varela. *El mito 4ta. pared.*

Rogelio Saunders. *Lámina de un día.*

Franco Quadri. *El teatro de Robert Wilson.* Presentación de Atilio Caballero.

Ernesto H. Busto. *La educación sentimental.*

Laura Ruiz. *Poemas.*

Luis Felipe Calvo. *El que ríe último.*

Atilio Caballero. *Público vs Público. Los grandes dramaturgos mueren ridículo.*

Ruffo Caballero. *El riesgo de transformar el cine.*

Odette Alonso Yodú. *Poemas.*

AAVV. *Diez poetas de los años 70. La poesía italiana entre juego, destrucción y rehabilitación del Yo.* Traducción y presentación de Jean Portante.

Marilyn Bobes. *Bola de Nieve.*

Félix Lizárraga Morgado. *Salinger. Una introducción.*

Antonio José Ponte. *Entrada al 19.*

Armando Suárez. *Conversaciones conmigo (o diario de Ossian).*

Víctor Fowler. *Homo Eroticus.*

Abelardo Mena. *Pre-Textos.*

Omar Pérez. *Tamiz de la biblioteca.*

Alberto Garrandés. *La literatura maldita.*

Jorge Luis Arcos. *Poemas.*

Rolando Prats. *El cuarto de los deseos.*

Rolando Sánchez Mejías. *Poemas.*

Jorge Yglesias. *Coppola. Aspirar a ser creadores.*



# EDICIÓN ESPECIAL (10) DE EL CAIMÁN BARBUDO, S/F.

Diseño: Juan Carlos García Díaz.

Víctor Fowler. *Presentación.*

Alejandro Ríos. *Reflexiones de un voyeur.*

Arsenio Rodríguez Quintana. *Desasosiego.*

Abelardo Castillo. *Thamar y Amnon, incestuosos.*

Alberto Garrandés. *La literatura maldita.*

Ernesto Santana. *El paraíso innombrable.*

Ernesto Hernández Busto. *La educación sentimental.*

Omar Pérez. *Tamiz de la biblioteca.*

Rubén Monasterios. *Aproximación impúdica al cómic erótico.*

Gerardo Fernández. *Max Ernst: visiones.*

Pedro Luis Marqués de Armas. *Pansexualismo en Opiano Licario.*

Radamés Molina. *El espejo de las palabras.*

AAVV. *Siete poemas eróticos cubanos.* Selección de Daína Chaviano.

Jean Franco. *La otra Frida.*

Emilio García Montiel. *Al este del paraíso.*

Ricardo A. Pérez. *Prosas.*

Esther María Hernández. *Sigmund y el Marqués.*

Ismael González Castañer. *¿Por qué se da un Oscar?*

Abelardo Mena. *Pre-Textos.*

Luis Iglesias. *Eshu Elegbara, en el cruce de caminos.*

AAVV. *Poesía erótica lengua inglesa.* Traducción de Daína Chaviano.

Ruffo Caballero. *Orgasmo de oro. El amor de Gala y Dalí por pretexto.*



