

PUNTO DE PARTIDA

Año IV, Número 19

Mayo-junio de 1970

Revista bimestral

Dirección: Eugenia Revueltas.

Jefe de Redacción: Luz María Hidalgo

Colaboración Especial de Geraldina Ramos

Dirección General de Difusión Cultural

Correspondencia, colaboraciones, suscripciones y canje: Difusión Cultural, 10º Piso, Torre de la Rectoría, UNAM. México, D. F., precio del ejemplar en la República Mexicana: \$3.00, moneda nacional. Suscripciones por seis números en la República Mexicana: \$15.00, moneda nacional. Números atrasados: \$5.00, moneda nacional.

Las colaboraciones deben entregarse escritas a máquina a doble espacio y con una copia, en las oficinas de Difusión Cultural, Rectoría, 10º Piso, de lunes a viernes de 10 a 12 hs. La maestra Eugenia Revueltas recibe martes, jueves y viernes, de 12 a 14 hs.

Resultados del Tercer Concurso *Punto de Partida*



Sumario

Advertencia	2	<i>Margo Glantz</i>
ENSAYO		
Zardusht	3	<i>Jack Seligson Nisenbaum</i>
Mito: lo que realmente dice	13	<i>Fernando del Moral</i>
Dispersiones	32	<i>Marco Antonio Campos</i>
Xavier Villaurrutia	39	<i>Rosa María Salazar</i>
VARIA INVENCION		
Los sueños sueños son	46	<i>Alejandro Crespo Pérez</i>
Dúo	52	<i>Hugo Ledesma Núñez</i>
A y Z	56	<i>Agustín Monsreal</i>
La noche borra la arena	59	<i>José Luis Benlliure B.</i>
Variaciones sobre el capítulo 7, Eso tampoco importa	64	<i>Yamilé Paz Paredes</i>



ADVERTENCIA

El número 19 de Punto de Partida presenta el resto de los trabajos premiados en el Tercer Concurso organizado por la revista, es decir, los textos de ensayo y de varia invención. En el ensayo se advierte una franca predilección por los temas del estructuralismo, temática que ha tenido gran difusión e importancia en todo el mundo. Es así que advertimos que los jóvenes participantes en este concurso entran dentro de las perspectivas de la crítica actual al preocuparse con eficiencia por problemas absolutamente contemporáneos. También es de notar el caso de Marco Antonio Campos que en un número anterior de Punto de Partida presentó un texto en donde el tema de los poetas malditos, ahora tema de ensayo, era entonces pretexto de ficción. La varia invención exige que se precise su sentido; quizás, los textos que han venido apareciendo en la revista desde su fundación, lo definan y exijan su supresión.

Con este número, como decía ya en el anterior, termina la primera época de la revista confiada a mi dirección. Como siempre la continúan los jóvenes que la han hecho posible en su aspecto más esencial; vaya a ellos mi agradecimiento.

MARGO GLANTZ

ENSAYO * ZARDUSHT

(primer premio)

Jack Seligson Nisenbaum
Escuela Nacional de Arquitectura.

LA NUEVA SENSIBILIDAD Y EL VIEJO ANTI-ARTE

El propósito del presente trabajo es el estudio “abierto” de una actitud dentro de un átomo, o “culturema” del sistema socio-dinámico cultural; este átomo es el arte, y la actitud que nos interesa es la que por comodidad llamaremos “anti-arte”.

El método de estudio será abierto. Actualmente debemos reconocer que vivimos en un universo contingente, y que por un proceso de tentativas y errores es por lo que descubrimos y somos conscientes del medio total en que nos movemos.

En el sentido actual del pensamiento no se busca conocer “algo” en la acepción aristotélica; esto es, partiendo de un núcleo de conocimientos básicos adquiridos ir integrando nuevos conceptos por una conexión lógica, operante por grados decrecientes de generalidad.

En nuestro universo contingente reconocemos el hecho de que poseer una serie de datos sistematizados sobre una determinada cosa, no significa que comprendamos su estructura fundamental, es necesario además entender que estos datos —informaciones— y sus relaciones son de orden estadístico, nos interesan operacionalmente.

Desde un punto de vista estructuralista, la cultura moderna está formada por “culturemas” relacionados entre sí por probabilidades de asociación, en un tipo de estructura que los matemáticos denominan “de orden próximo”.

Para ejemplificarla podemos imaginar una pantalla de fibra de vidrio, en la cual las fibras serían datos en aparente desorden, unos largos, otros cortos, todos cruzados entre sí. Como ha hecho notar A. Moles, este conjunto se establecería por la sumersión del individuo en el flujo de mensajes sin ninguna jerarquía de principio.

En la cultura tradicional, existe una estructura casi geométrica; se dispone de conceptos nuevos en base a los conocidos, siendo éstos ordenaciones y jerarquizaciones por estructuras cuya relación es llamada “de orden lejano”.

ACLARACIONES

- a) Se considera en este trabajo a la cultura como la estructura de conocimientos en el contexto total del hombre, o sea, como Moles ha dicho: “La cultura es la suma de las probabilidades de asociación de todos los órdenes existentes entre los elementos del conocimiento.” Estos elementos de significación en una estructura, se han empezado a denomi-

nar como “semantemas” a partir de De Saussure. Por afinidad en la noción, denominaremos “culturemas” a los átomos de la cultura.

- b) Se utiliza el término “anti-arte” para englobar una serie de tendencias.
- c) Se considera el fenómeno arte como un sistema de comunicación, sin entrar en consideraciones éticas o axiológicas.
- d) Las artes objeto del presente estudio son: artes plásticas y cine, salvo mención en contrario.

I

No existe —y no tiene caso inventar— una definición de anti-arte. La tradición escolástica y humanista creía necesaria la definición como preámbulo a cualquier conocimiento. Actualmente no es fundamental definir algo para hacer observaciones que funcionen, o para conocer ese algo. Lo que se puede hacer, y se hará aquí, será abordar el término operacionalmente, para que éste cobre significación en el transcurso del trabajo.

Debemos hacer notar que el anti-arte es una actitud, una tendencia con diferentes manifestaciones y consecuencias, según la expresión artística de que se trate y el sistema social en que se presente.

Esta tendencia representa “algo”, es el principio de un proceso.

La historia del arte está ligada a menudo a *slogans*; actualmente están en boga algunos como: “El arte está deshumanizado.” “El arte de la era tecnocrática”, “La automatización”, etcétera. Estas expresiones denotan la existencia de un problema en el sistema cultural, son producto de este sistema, y por lo tanto están ligadas a un ciclo sociocultural. Ciclo porque tiene una secuencia repetitiva estadísticamente estudiada, pero implica a su vez un proceso dinámico; una evolución. Este ciclo sociocultural se puede esquematizar en sus elementos esenciales de la siguiente manera:

Primero la creación que llamaremos cultural con una primera difusión en un micromedio. Pasa después a una especie de tabla sociocultural, y de ahí a los medios masivos de comunicación, convirtiéndose en un producto cultural, pasa al macromedio y conforma una cultura de masas, la cual a su vez cierra el ciclo, porque de esta cultura de masas el creador conforma su estructura cultural y da lugar a respuestas que son creaciones, y así sucesivamente, pero sin olvidar la idea de evolución.

Cuando las expresiones (*slogans*) se encuentran en el macromedio lógicamente se dejan oír más, se ponen de moda, pero el factor importante es que lo que las motivó ya pasó, no importa cuanto tiempo, sino el hecho. En este sentido nos encontramos ante una especie de “episteme” en el sentido de Foucault, o sea, que cierto momento de un proceso histórico contiene una suma de conocimientos más profunda que las ideas en boga en ese momento. Ese saber que la época que lo vive ignora, se llama “episteme”. Para el micromedio la creación cultural es una advertencia, para el macromedio es historia.

Cuando se dice que el arte está deshumanizado, ¿qué se quiere decir? ¿Que no es producto humano, que no está dirigido a

los humanos, que le faltan cualidades “humanas”?, y en tal caso, ¿estas cualidades humanas se refieren a emociones, intuiciones, conocimientos o a combinaciones de los términos anteriores, y siendo así, en qué proporción?

Un elemento que debemos ir tomando en cuenta al observar tendencias, es el hecho de que las manifestaciones artísticas actuales están dirigidas en mayor proporción a la inteligencia que a los “sentimientos” (para denominar lo que se refiere y relaciona comúnmente a las emociones estéticas en su sentido romántico, como el “éxtasis estético”). Las consideraciones más o menos tradicionales sobre “goce estético”, “éxtasis”, etcétera, al estilo de Taine, Faure, Schopenhauer, Winckelmann y otros, no tienen ya razón de ser. La antigua estructura emocional-mental del hombre no puede sostener más las cargas de nuestro medio. Biafra es un hecho, la luna también, Vietnam y Tlatelolco igual.

Todo está relacionado con todo, y esto que parece tan obvio, es necesario comprenderlo con toda su profundidad.

La aparición, o reaparición, de una serie de fenómenos que en conjunto son una actitud dentro de un “culturema” —arte— no es accidental. Esta actitud anti-arte está basada en ciertas hipótesis: ser inaceptable como arte, ser radical, ser considerada como subversiva, etcétera. John Cage se refiere a esta radicalidad en el arte, diciendo que la misma no se refiere a su forma, sino a su función disruptiva dentro de un marco de trabajo social, político, económico o psicológico, entre otros.

Para analizar las manifestaciones de anti-arte, surge en primer lugar la duda sobre si debemos buscar este anti-arte dentro o fuera del arte. Después debemos buscar ejemplos concretos de dicha actitud.

II

Partiendo de una base teórica, aunque en arte la teoría parece no preceder nunca a la práctica, autores como Marcuse hacen referencia —directa o indirectamente— a este problema. Marcuse hace ver la necesidad de una nueva sensibilidad como punto de partida para una revolución en la estética. Esta nueva sensibilidad expresaría lo siguiente:

- a) La afirmación de los instintos de vida sobre la agresividad y la culpa.
- b) La nutrición a escala social, de la vital urgencia de la abolición de la injusticia y la miseria.
- c) La configuración de la ulterior evolución del “nivel” de vida.
- d) La sublimación de los instintos de vida, o sea que éstos encontrarían una expresión racional.

Respecto a la tecnología, Marcuse cree que la técnica tendería a devenir en arte y el arte formaría la realidad, apareciendo un nuevo principio de realidad que combinaría la nueva sensibilidad y la inteligencia científica desublimada. Aparecería un nuevo “ethos” estético, o sea que la técnica, asumiendo las características del arte traduciría la sensibilidad subjetiva en for-

ma objetiva, en realidad. La nueva sensibilidad traería aparejada una nueva conciencia (quizá el máximo de conciencia posible a que se refiere Lucien Goldmann).

Marcuse clama porque se termine la segregación de lo estético y lo real; esto lo hace, creemos, en el sentido en que el zen lo ha venido haciendo desde hace siglos; así, lo que Marcuse dice: "... para que tengamos un arte de cultivar, de cocinar, etcétera", viene a ser el descubrimiento de Oriente después de 50 siglos.

El sentido de la palabra "estético" en Marcuse es diferente al tradicional, aunque en este último se insiste en la unión armónica de la sensualidad, la imaginación y la razón en lo bello, también se insiste en el carácter objetivo (ontológico) de lo bello.

Marcuse en cambio ve al factor estético como una forma posible de una sociedad libre, pero *no* en cualquier momento histórico, sino cuando se conjugan tres elementos:

- 1) Cuando los recursos intelectuales y materiales para la victoria sobre la escasez sean accesibles a todos.
- 2) Cuando la represión progresiva devenga en supresión regresiva.
- 3) Cuando la cultura superior y los valores estéticos han sido monopolizados y segregados de la realidad, derrumbándose esos valores y convirtiéndose en formas desublimadas inferiores y destructivas.

Estos tres elementos son muy importantes para el estudio de la actitud anti-arte, esta actitud necesita un nuevo lenguaje destinado a satisfacer la nueva sensibilidad. Si el arte actual es violencia, ésta es producto de la tensión, causada a su vez por la represión. Dada surgió con la primera guerra, fue advertencia y temor, fue burla.

Surge la necesidad de formas de arte capaces de hacer reaccionar al individuo dentro de la sociedad, y, por lo tanto, estas formas de arte tienen tres caminos:

- 1) Ser perseguidas y destruidas por la sociedad represiva.
- 2) Ser absorbidas por el sistema-esponja.
- 3) Sobrevivir corto tiempo cumpliendo su función, para luego desaparecer y ser sustituidas por otras.

Así, el anti-arte es el rechazo a diferentes niveles del arte tradicional y oficial; para Marcuse este arte viene a ser más o menos: destrucción del lenguaje y la sintaxis, fragmentación de palabras y frases, uso explosivo del lenguaje ordinario, composiciones sin partitura, etcétera.

Lo que importa del anti-arte es que cree conciencia y que escape a la comercialización, esto último es difícil, si no imposible. Vemos cómo en la historia del arte, todas las salvajes revueltas fueron *shocks* de corta duración rápidamente absorbidos por la galería de arte. El sistema-esponja es cruel, absorbe todo, vemos cómo los carteles de la Revolución de Mayo en Francia han sido exhibidos en dos galerías de Nueva York.

El anti-arte es una actitud que surge del rechazo del orden que representa la represión, es una disrupción en el seno del "sistema", los valores estéticos han sido monopolizados, el anti-arte debe ser inaceptable como arte, de tal manera que fuerza al reajuste, al cambio, a la disrupción, a sus consecuencias: la revolución incluyendo la de la percepción.

Por otra parte, el anti-arte en sus primeras manifestaciones y aún después, viene a ser un producto para élites, pero aquí "élite" significa disconforme, y en un sistema embotado el inconforme es siempre minoría. Para el inconforme, consciente de la problemática total de su época, el arte tradicional no dice nada, su efecto dentro de una sociedad desaparece, dado que este arte está en una especie de "zona de seguridad", como hacía notar Hegel. En cambio, el anti-arte es el que escapa a esta zona de seguridad, es un reto a la represión, es cruel, pero tiene un efecto dinámico en nuestra existencia, de tal manera que el creador y espectador del arte de la zona de seguridad tienen limitadas sus capacidades perceptivas, son parte del sistema, temen al cambio. El paria de nuestra sociedad intuye o comprende en qué consiste la nueva sensibilidad.

De lo anterior vemos cómo cobra significación lo que dice McLuhan cuando se refiere a nuestra cultura, como aquella en la cual a la gente se le asignan "roles", en vez de ser personas, entonces el enano, el sesgado, crea sus propios espacios, no se espera a que ellos puedan acomodarse en un nicho uniforme que no sea de su tamaño. Así, McLuhan dice: "Cuando empezamos a reaccionar profundamente ante los problemas y los aspectos vitales de nuestro mundo, nos convertimos en revolucionarios." Uno de los catalizadores para esa reacción es la actitud "anti"; violenta la reacción, nace el inconforme, y el espectador-conforme lo ve como algo patético, como un cáncer que es necesario extirpar.

A Henry Miller se le vio, cuando publicó su *Trópico de Cáncer*, como un cáncer, sobre todo al leer en la primera página: "No es un libro en el sentido ordinario de la palabra. No. Es un insulto prolongado, un escupitajo en la faz del arte, una patada en el trasero a Dios, al hombre, al destino, al tiempo, al amor, a la belleza. . ." ¡Claro! , Miller es actualmente un clásico.

Podemos ir llegando a una conclusión: en una sociedad conformista, enferma, sujeta a la represión y programación, el arte que no tiene una función disruptiva social e individual, no tiene razón de ser, sería el arte de la zona de seguridad, el de la proyección sentimental egocéntrica, que ha atrofiado la percepción y la sensibilidad humanas, y que está fuera del contexto de la problemática total del hombre. En este sentido se podría interpretar la preocupación de Marcuse, y el camino sería dirigir nuestras atrofiadas antenas hacia una nueva energía: el anti-arte, el arte disruptivo que quizá haría posible la regeneración de nuestra sensibilidad a base de injertos, que curaría nuestra percepción.

III

Busquemos ahora ejemplos concretos de anti-arte. Mencionábamos los carteles de los movimientos estudiantiles como una



COPIA PARVA 5011 ANTE ESCRIBIA
(PIA AN AN DE

LOSTIMBLED

AA

LOSTIMBLED

posible forma de anti-arte, pero vimos cómo éstos se exhiben en galerías y se venden, aunque su propósito inicial fue alcanzado.

Ciertas publicaciones dentro de la prensa "underground" en los Estados Unidos podrían ser consideradas anti-arte, rompen con lo tradicional, incluyendo en esto las revistas eróticas que siempre han existido.

A los periódicos nuevos es necesario verlos con una nueva mentalidad. Palabras como moral, pornografía (?), perversión, etcétera, no tienen razón de ser; el vocabulario de la dominación sufre una ruptura irreversible, como Dylan ha dicho: "Puesto que algo está sucediendo, pero ¿usted no sabe lo que es, verdad Mr. Jones?" Las publicaciones que mencionábamos anteriormente no pueden ser "medidas" con ninguna regla del periodismo actual, escapan a toda valorización.

Stan Van Der Beek, cineasta norteamericano del "underground", creador del cine-domo en 1965, radical jurado, comienza un manifiesto así:

*Es necesario encontrar un camino para que el
Entendimiento humano a nivel total. . .
. . . Alcance una nueva escala.
Esta escala es el mundo. . .
Los riesgos son la supervivencia o la muerte de este mundo.*

Después dice:

*Es necesario que nosotros (los artistas) inventemos un nuevo
lenguaje
que inventemos un lenguaje internacional no verbal. . .*

La nueva sensibilidad necesita un nuevo lenguaje, surge el lenguaje del revolucionario, del *black panter*, del estudiante.

Dentro de las artes plásticas tenemos algunos experimentos cuyo común denominador es una actitud anti-comercial. Por ejemplo: *Concepto de instalación de polvo* de Bill Bollinger, en donde un rincón de la galería Bykert de Nueva York es llenada de polvo negro desparramado en el piso, en este caso, no hay objeto, el arte es idea, escapa a la comercialización —¿cómo adquirir polvo? Una de las preocupaciones de algunos artistas norteamericanos (Ursula Meyer, Robert Smithson, entre otros), es hacer arte sin objeto, aunque Malevich proclamaba algo parecido en 1913, vendría a ser lo que Hume decía, que el objeto no existe más que en la inconsciencia, no se trata de abstracción, sino de "desobjetivación".

Ursula Meyer dice: "La tendencia actual sugiere que la noción de abstracción, ya no se refiere a la reducción de la forma, sino a la abstracción por sí misma, el objeto, desprovisto de su tercera dimensión y peso, pierde poder y presencia."

Una de las formas de anti-arte más representativas es el cine, pero no el comercial sino el llamado de "underground", el cual implica una nueva sensibilidad, un nuevo criterio, una nueva dimensión perceptiva. Palabras como encuadro, enfoque, continuidad, etcétera, no existen. No todo el cine tipo "underground" puede entrar en la categoría de anti-arte. Lo era el cine

de Warhol, no así el de Brackage, Conner, Smith, etcétera. El cine de Warhol no se acomoda en ninguna categoría del cine comercial; lo parodia, lo destruye, existe una ruptura y una provocación. Si nuestros "cultísimos y preparadísimos prima-donnas" de la industria cinematográfica mexicana (*sic, sic*) se espantaron ante el ingenuo de Jodorowsky, ¿qué harían ante Warhol? ; quizá empezaran a pensar. El crítico norteamericano Gregory Battcock dice respecto al cine de Warhol, que este cine, de acuerdo a la nueva estética, necesitaría una nueva sensibilidad que incorporara los valores estéticos con valores políticos y sociales. Ahora la otra moneda: el cine de Warhol, anti-todo en un principio, es absorbido por el sistema-comercio.

El cineasta independiente moderno que es consciente de la naturaleza narcótica y represiva de la sociedad actual, en ambos "bloques", debe estructurar su creación de tal manera que ésta sea inexplorable por el sistema y sus mecanismos represivos.

Como observa Battcock, una de las maneras de llevar a cabo lo anterior, sería hacer la creación tan cansada y pesada, que nadie la vería dos veces. El creador debe provocar a la industria en lugar de colaborar con ella.

Actualmente vemos en ambos "bloques" (léase modelos utópicos de sistemas sociales, económicos, etcétera), cómo el progreso científico y la programación subliminal humana por la propaganda, reducen el espacio mental y físico necesario en toda creación, lo más peligroso radica en que se llegaría a reducir la necesidad de dicho espacio. Obras que no duran, que se pudren, que sólo tienen lugar una vez, que insultan, todo esto traería como consecuencia (¿utópica?) la descomercialización del arte. a menos que el sistema-esponja absorba, y aun así, quizá la función subversiva funcione mejor desde adentro. El peligro tipo "subproducto" es que una época eleva a la anterior a la categoría de arte. Duchamp y Tinguely, entre otros, lo confirman.

Quizá sea innecesario recalcar que actualmente, más que nunca, el arte es una mercancía regida por leyes económicas; pero lo triste del asunto no radica solamente en esto, sino en la base biológica del hombre, un cambio, o quizá una mutación en la naturaleza del hombre, que según Marcuse, lo "conduce libidinosa y agresivamente a la forma de comodidad. . . La necesidad de poseer, consumir, manejar y constantemente renovar las cosas, instrumentos, aparatos, máquinas ofrecidas e impuestas a la gente para su uso, aun bajo el peligro de que la autodestrucción se convierta en una necesidad biológica".

Otro aspecto del cine radical es que no utiliza el mito, ni personal ni de conceptos, no existen Marilyn Monroe, ni la paz, justicia, etcétera, como hechos, sino como posibilidades. Estos mitos han sido llevados hasta sus máximas posibilidades absurdas y estúpidas. El cine radical no necesita reinar en el Olimpo, sino aquí: en la tierra. En el cine comercial no existe la posibilidad de diálogo, es un sistema de comunicación sin respuesta, es un instrumento de dominación. La sociedad es un sistema de comunicaciones, al romperse éstas, suceden dos cosas: la enajenación total, o la disrupción.

A propósito del mito en el mundo artístico, Platón decía

refiriéndose a la "censura" primitiva, que si llegase un poeta peligroso a la ciudad para mostrar su arte, la gente debería arrodillarse ante él como si fuera un ser sagrado y raro. Después untarlo de mirto y ponerle una guirnalda en la cabeza para, acto seguido, mandarlo a otra ciudad. En nuestra época esa coronación equivale a recibir, por ejemplo, el óscar o el premio nacional de artes. Sería interesante efectuar un estudio de los mitos del cine comercial, tal y como Lévi-Strauss lo hace en *Lo crudo y lo cocido*, se llegaría a conclusiones muy interesantes.

IV

¿Existen en México actualmente actitudes anti-arte? Dadas las características "Xerox" de México, existen manifestaciones más o menos radicales, algunas poco serias, otras totalmente serias a nivel nacional e internacional.

Ejemplos de las primeras serían algunas exposiciones que ha habido, como las de las galerías Edvard Munch, cuyo valor aquí es innegable. En cine existen actitudes —o tentativas más bien— como las del grupo cine-K. Dentro de la actitud radical no se incluiría el "Cine Independiente", cuya función es otra: tratar de sanear y dignificar (desestupidizar) a ese conjunto que constituye la mayor colección de Retrasados Mentales (con mayúsculas) que se llama cine mexicano.

En el salón independiente se vieron algunas tentativas de radicalidad, unas absolutamente infantiles, sólo comparables al cine mexicano, como las del grupo "Arte otro" que no les haría mal darse de vez en cuando una vuelta por los kínder o los talleres de primer año de diseño en arquitectura.

La obra de Góngora podría encajar dentro de la tendencia radical, pero más bien se trata de causar *shock* por el *shock* mismo, juega al anti-arte con las reglas del arte. Sin negar el valor del salón independiente, creemos que su principal función es de tipo informativo; saber aquí lo que en otras partes del mundo pasó hace tiempo.

Una posición radical, o más bien realista, con respecto al arte es la de Mathias Goeritz. Cuando nos dice que está *harto*, no está jugando con palabras ni buscando notoriedad —que no necesita— está previniéndonos, percibe el futuro como presencia no como fantasía.

Vemos que después de los acontecimientos del año pasado (no la olimpiada por supuesto), surge una inquietud que se canaliza en manifestaciones anti-arte, básicamente poesía y artes plásticas, e indudablemente fotografía y cine. Este último fue el más atacado, no interesaba el ojo humano, puesto que lo que éste capta puede ser borrado con un balazo por ejemplo. En cambio, el ojo de la cámara era perseguido, éste no olvida.

En el último capítulo de *Art, affluence ana alienation*, Roy Mc Mullen afirma que los artistas crean pequeños mundos dentro del mundo real en términos estrictamente humanos, esto es, subjetivos.

Nos preguntamos si este tipo de aseveraciones seguirán teniendo validez en el futuro, si esta subjetividad será biológicamente necesaria una vez aclarada la clave matemática de las emociones.

El fenómeno creativo ha tenido como “disparador” una diferencia potencial entre el mundo interno y externo del hombre.

Fatalmente existe la posibilidad de que esta diferencia de potencial se reduzca hasta cero, no quedaría más que una gris monotonía, tal y como A. Huxley, Bradbury, Orwell, Rand —entre otros— vislumbran.

En este sentido vemos cómo funcionan las ideas de E. Pound cuando se refiere al arte como un “sistema de alerta”. La posibilidad que deja abierta Pound es que no especifica hasta cuando será necesaria esa “antena de la raza”, y lo será hasta que no sea útil, esto es, cuando se termine la segregación de lo estético y lo real, cuando todo lo que tiene relación objetiva con el hombre sea aceptado como tal. Vivimos las primeras etapas de un proceso, al reconocer el arte moderno, por una parte, que es consciente de que es arte, algo arbitrario y aun extravagante, diferente de lo que no es arte, y por otra parte, al contribuir al derrumbe de esa barrera: la diferencia de potencial que acabará por autoconsumirse.

La actitud anti-arte es de las primeras manifestaciones de esta autoconsumación. El futuro está abierto, ¿cómo detenerlo?

Una proposición interesante al respecto es la de William Adolphe Bouguereu (muerto en 1905). El proponía que todas las galerías cerraran 12 meses, y que en ese mismo lapso ningún artista creara, con el fin de que “el arte se balanceara”. Creemos que sería mejor alargar el periodo a 120 años, por ejemplo.

¿Cómo podemos ejemplificar las tendencias mencionadas, de una manera operacional? En primer lugar, reconociendo que el artista de vanguardia está atrapado en el tiempo, clasificando como de una era anterior lo que acaba de ser creado, y al serlo, ya pertenece a la historia, toda creación nace con obsolescencia, característica de la sociedad de consumo. Por otra parte, aceptando que el fenómeno de rapidación en el arte, esto es, un nuevo “ismo” o tendencia en un intervalo de tiempo cada vez menor, deberá llegar a cero. ¿Qué pasará?

En las entrañas de la tierra embarazada durante milenios, una nueva especie busca desesperadamente salir.*

*Hasta aquí hemos dado una introducción más o menos general sobre el fenómeno anti-arte, dentro del “culturema” arte, y básicamente a las expresiones artísticas incluidas en las artes plásticas y el cine. Hemos hecho observaciones y llegado a conclusiones parciales, pero no se han tomado en cuenta varias implicaciones más, resultantes de puntos de vista diferentes. Eso será objeto de otro trabajo.

MITO: *LO QUE REALMENTE DICE*

Fernando del Moral, Facultad de Química.

(segundo premio).

1. Lo que dice Sade Barthes.
2. Grados mínimos.
3. Autonomía y determinación.
4. Voz anónima y mitología sin nombre.
5. Silencio: por exceso y por defecto.
6. Retrato de cualquiera, retrato de lo desconocido.
7. Misterio y ausencia.
8. Escritura-sentido.
9. Otra era.
10. Bajo el signo de Borges.
11. Los frutos de oro.

1. LO QUE DICE SADE BARTHES

EL SIGNO DEL AGUJERO

“La función del discurso en Sade no es la de producir emociones y sentimientos en la lectura sino concebir lo inconcebible, no dejar nada fuera de la palabra y no concederle al mundo ningún inefable” (*El árbol del crimen*).

Barthes estudia objetivamente los textos de Sade para encontrar exactamente lo contrario de la observación tradicional: no son las palabras las que cumplen la función de sustituir a la experiencia erótica o sensacional, por el contrario, las experiencias eróticas sirven para comentar únicamente el discurso literario.

“El discurso de la erótica es solamente el sujeto de la frase.”

Así el cuadro de transgresiones y prohibiciones eróticas no son más que signos de permisos y de violaciones en la construcción de la obra, de la violación literaria y del uso de palabras prohibidas. A su vez, no es el personaje hacedor del acto más sensacional el que controla el peso de la narración, sino el personaje que en el espacio de la escritura detenta la dirección de la frase o el sentido de la escena.

“Violencia, sí, pero violencia metonímica: yuxtaposición de un mismo sintagma, fragmentos heterogéneos pertenecientes a esferas del lenguaje por lo común separados por el tabú socio-moral.”

Código erótico no hecho de actos, sino más bien de unidades argumentales, cuya unidad mínima (postura) y sus combinaciones (operaciones), constituyen el total o la figura de simultaneidad o la de episodio (diacrónica), siempre en una regla de combinación semejante a la del árbol estudiado por

los lingüistas. Ley de máximo provecho de espacio y tiempo y ley de inversión recíproca de los papeles activo y pasivo.

“La literatura representa, figura, imita: la conformidad a esta imitación se ofrece al juicio estético.”

Todo tiene lugar, pues, en el encerramiento, el encerramiento de la imaginación, como en Verne, el silencio del escondrijo coincide con el blanco del relato y el detener del sentido.

2. GRADOS MINIMOS

A propósito de la reciente traducción al inglés del libro *El grado cero en la literatura* de Roland Barthes, aparecen en muchas revistas de literatura ensayos sobre la obra del ilustre crítico. Entre otras cosas, se examina la legitimización del concepto de ‘escritura’ y las peticiones de principio que demandan un mayor grado de libertad para la referencia de la obra a sí misma. Algunos declaran que la ‘escritura’ es exactamente eso, obra auto-referente. Otros le conceden una relativa posibilidad, otros la aceptan con otros supuestos y condiciones. Véase en el cambio de actitud hacia el poder del mensaje, como una influencia de los medios de difusión en la conciencia, el advenimiento del estudio de la lingüística, y en general los descubrimientos de Lévi Strauss, Althusser, Foucault o McLuhan.

Barthes, Blanchot, Sollers y Genette han estudiado hasta los confines, las posibilidades de este decir o concebir el mensaje escrito; esta coordinada, separada de fondo y forma, que resulta ser una especie de tercera dimensión. El mensaje que solamente “escribe lo que escribe”, y que hace llamadas continuas sobre su posibilidad, adopta en cada autor, diferencias quizás radicales sobre cómo se puede hacer el discurso del discurso, la lectura en sí misma, la prosopopeya y la metonimia. La psicología puede rechazarse, puede usarse como material psicológico autónomo o puede usarse en una forma normal porque, después de todo, ¿cuál puede ser la diferencia? Partiendo de la base de comentar únicamente al lenguaje, se tratará más que de comentar el arte por el arte, el arte *para* el arte.

En seguida se observan los grados de tales supuestos: ¿La obra en sí misma posee la impotencia o potencia de transmitir un mensaje, independientemente de que el autor se proponga señalarlo? ¿La minimización de qué elementos bastarán para señalar este efecto: tema, estilo, precisión, linealidad, orden? ¿Qué grado de independencia se obtiene al aplicar el principio de escritura a un mensaje y qué grado ineluctable tiene de determinación a lo que refleja? ¿En dónde empieza el borde (dentro/fuera) del campo autónomo y del campo representado? ¿Qué posibilidades tiene un principio de mínima-intervención ante la obra?

EL MEDIO NO ES SOLO MEDIO
EL MEDIO NO ES SOLO EL MENSAJE
EL MENSAJE NO ES SOLO EL MEDIO

La respuesta más sensata sería observar lo impreciso de tales posibilidades. Por más autorreferente que se quiera la obra de escritura no podrá desconocer el grado de lectura o de crítica interpretativa que la reconstituyera o pensara de otra manera. Puede tener entonces su campo de conciencia y de inconsciencia, pero no evitará la determinación al campo de conciencia cultural —al inconsciente cultural en el que toma apariencia.



Para situar el cambio más importante de nuestro tiempo habría que referirse a estudios de lingüística, antropología o al estudio que McLuhan pide para los medioambientes electrónicos. Pero, acerca del cambio acentuado en el mensaje escrito y su manera de concebirlo, puede aventurarse, sin temor a equivocarse, la conclusión de que el mensaje se ha descubierto a sí mismo como libre, o mucho más libre de lo que podría aparecer antes de las interpretaciones del mito de Lévi Strauss, por ejemplo. No es el hombre el que lee al mundo, el que formula el símbolo, el que observa a la obra, sino el campo lingüístico el que constituye al hombre. No hay obra de arte, ni creación, en el sentido particular en que la obra se observe como independiente del creador y de la circunstancia en que se hizo, en sí misma. Esta liberación de la cadena idealista, de que la obra ilustra un periodo o una situación supone comprender sus limitaciones definitivas: el mensaje abstracto, lineal, unidimensional y unisensorial, sólo puede tocar la superficie de la experiencia.

A su vez, un resultado aparejado es el de la creciente imposibilidad de titular y establecer géneros, etiquetas y epítetos que nombren; se trate de conductismo, fenomenología, estructuralismo, este dar más importancia a la obra "tal cual es", más que a la intención del autor y de la situación, impide cada vez los absurdos distingos de: "nouveau roman", "novela hispanoamericana", "ficción", "reportaje real", "facción", etcétera. Solamente hay obra, no del todo autónoma, no del todo vehículo de ilustración que a veces habla solamente de sí misma y a veces de lo que refiere. El ordenador de estos materiales "deja hacer, elabora, es medio" para constituir las relaciones de variables que la obra pide ordenar.

Conforme se va aceptando la legitimidad de la obra de escritura resulta menos fehaciente poner etiquetas de género a las obras de Robbe Grillet, Sarraute, Beckett, W. S. Burroughs, Cortázar, Guimarães Rosa, García Márquez o Cortázar. ¿Cómo hacerlo si son obras que están al lado del autor, al lado de su tiempo y su situación, cuyo fin es señalar su propio efecto de escritura y sus efectos de signo ante lo (in)significante?

Es inútil decir que la obra de los escritores franceses tenga el certificado de subjetividad u objetividad, que la obra de Henri Thomas sea obra de "insubstancialidad", que la novela latinoamericana no tenga nada de latinoamericana, o tenga mucho, que W. S. Burroughs muestra en su obra la enajenación o el principio de la nueva era sensorial propugnada por el profeta McLuhan, o que *A sangre fría* no sea una obra de reportaje sino de ficción pura. Sólo hay obra, en cine, pintura y música, evidente para el sistema al que se refiere: su propio lugar.

Para ilustrar el malentendido que lleva este tono artificial, merece citarse la célebre vulgata que la obra de Robbe Grillet ha sobrellevado a lo largo de una década. Primero su obra fue considerada como objetiva, realista y exterior. Cuando este tipo de obra se hizo menos popular, la opinión de la crítica fue que su obra de ninguna manera era *fría* o intelectual, sino intensamente subjetiva, imaginaria e irreal. Hay que añadir otras interpretaciones: "Es subjetiva y objetiva en la medida en que es fenomenológica." "Ilustra la reificación del hombre contemporáneo." "Se trata simplemente de obras aparecidas en la editorial Minuit."

La obra es, pues, pese a su determinación inevitable de reflejar algunos aspectos de la realidad, obra auto-referente. Ionesco declaró recientemente que la obra que se propone denunciar los problemas sociales está impedida en su misma actitud, lo que no sucede con la obra burguesa y enajenada, libre de expresar los grados de realidad enajenada. Coincidiendo con la opinión de R. D. Laing, Ionesco añadió además que la obra subjetiva resultaba del todo objetiva en la medida que lo objetivo, lo exterior, no es la verdad. . .

Después de Marx, Nietzsche, Freud, la crítica, abertura de velos ideológicos, usados por la sociedad para ocultar el saber, sentimientos, conductas, valores, es el gran trabajo del siglo. No habría que partir de cero siempre. Roland Barthes.

*

Se proponga denunciar directa o implícitamente, involuntariamente como lo puede hacer la obra burguesa o la obra artística auténtica, el exterior-interior, o el subjetivo-objetivo que lleva se ve filtrado por su condición: la de ser lo que es y lo que no puede ser.

¿Hemos comprendido realmente lo que es el grado cero en la escritura? ¿Es preciso hacer un distingo especial para la obra de nuestro tiempo? ¿El grado de ablación es la epítome del arte contemporáneo? ¿Por qué el grado mínimo tiene que conformarse a cuestionar su mismo proceso de constitución? ¿Puede hablarse de “economías” de medios en el arte contemporáneo, mientras priva una ampliación y reducción de límites (lo mismo se rechaza la experiencia sensorial, como el “concepto”, en la obra artística)? ¿Se trata del principio de producir algo con un exceso de medios o elementos que eventualmente se ven disminuidos? ¿O de un principio con escasos elementos de expresión para ser aún disminuidos? ¿El grado cero está lleno de “significación” y vacío de significado (operación del significante en significado)? ¿La obra de arte debe integrar libertad para la imaginación y para lo real? ¿Debe cumplir misiones directa o indirectamente? ¿Debe comentar su límite directa o indirectamente?

Entonces se tratará de obra, o ausencia de obra, que comente un saber acerca de sus imposibilidades, que interrogará más ¿qué hacer? que ¿cómo hacer? Subjetiva casi sin sujeto. Con un interior casi ausente. Personificada en una voz anónima, mostrará su “realidad” en narraciones elípticas, o de elipsis. Presa de su interrogación y libre únicamente para poder ser la presencia invisible condenada a representarse, los signos de la representación también condenados a reverberar la cadena de invisibilidad, para inventar la escritura y escribir todo lo que se puede inventar.

3.AUTONOMIA Y DETERMINACION

El hecho de que nuestro mundo aparezca desplazado en un filme es el resultado de la objetivación fílmica. *Un camino hacia la lengua*, 1960: Heidegger.

¿Qué grado de dependencia a la ideología sobre la que se destaca la obra puede tener entonces? ¿Qué diferencias se dan en la obra literaria, cinematográfica o pictórica y musical? ¿Qué grado respecto a épocas pasadas presenta? ¿Podemos considerar a la obra literaria colocada entre la libertad condicionada de la cinematografía y la libertad total de la pintura y música?

Al postular el “inconsciente cultural”, se reconoce implícitamente una autonomía relativa y una autonomización metodológica. Bordieu en su ensayo sobre “el campo intelectual” concluye así: “. . . A condición de tomar por objeto el proyecto creador, como ajuste y encuentro entre determinismos y una determinación, la sociología de la creación intelectual y artística puede rebasar la oposición entre una estética interna, que se impone tratar la obra como un sistema que trae en sí mismo su razón de ser, definiéndose, en su coherencia, principios y normas de su desciframiento, y una estética exte-

rior que, frecuentemente al precio de una alteración reductora, se esfuerza en poner a la obra relacionada a las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística (. . .) Toda restricción ejercida por una instancia externa se refracta por la estructura del campo intelectual (. . .) Así, los determinismos sólo se vuelven determinación específicamente intelectual al reinterpretarse, según la lógica específica del campo intelectual (. . .) Lo exterior sólo afecta una parte cualquiera de este campo, de este individuo o de esta institución (. . .) Se reconstituye bajo la influencia, pero lo cambia en valor y sentido al trasmutarlo en objeto de reflexión o de imaginación.”

La remisión del discurso al reverso silencioso, iniciada quizás de una manera directa en Flaubert, ¿qué grado de eclipse y de sobrentendimiento puede alcanzar teniendo en cuenta su determinación y su conciencia de imposibilidad adoptada directamente, se trate de ficción, escritura, reportaje, etcétera? La respuesta dependerá de la función que se atribuya a la autonomía, determinación y eclipse.

. . . Si la asignación del lugar que se da al sujeto resulta ser un efecto de mecanismos de la ley inconsciente, “la toma de conciencia” de reglas pre-conscientes no lo salvará de su alienación social. En cambio el mecanismo de ley, por el que este sujeto se ve asignado —bien que a golpes de ceguera— y el pre-consciente social que estaba “in-visible” ni siquiera se toma en cuenta. Thomas Herbert.

*

En cuanto a la obra de cine, es evidente que su determinación ideológica es mayor, si bien la reproducción que de ella hace no es imparcial sino que la reproduce vaga, informada e inconstituida (requerimiento de que el mundo se vale para hablarse es su misma ilusión ideológica). El presupuesto de Althusser de que las ideologías son objetos culturales percibidos —aceptados, donde las relaciones de la condición existencial son menos expresadas que la forma en la que se vive tal relación, establece una relación real e imaginaria. El cine reproducirá por tal, no lo concreto, sino “lo refractado ideológicamente”, en un sistema de representaciones que pasará del argumento al estilo, forma y sentido, redoblando el discurso ideológico general. Ideología que se ilustra a sí misma, que se habla y se enseña de una manera libre y abierta, o inexplicitamente, a través de lenguajes que resultan siempre políticos. “(La ideología, dígame lo que se diga, es un efecto del texto, no se da ‘tal cual’, solamente el trabajo del filme permite su presentación, su exposición. Es el caso del cine de Hollywood, integrado al sistema y a su ideología, pero, efectuando un des-montaje, jugando contra ambos, resultando la mitología de su propio mito: Jean Louis Comolly).”

Los problemas que se plantean las revistas de arte, oscilando entre arte de “atmósfera”, “minimalismo”, “arte de concepto”, “no-arte” y “anti-arte”, etcétera, presentan una amplia escala de consideraciones como para establecer principios generales. Sería necesario, además, ver que no todo arte consumido es arte comprendido o arte inútil. La unidad básica del arte contemporáneo se resolvería no sólo en la idea, el análisis y la extensión de la sensación sino en la reflexión incluida sobre su plausibilidad y condicionamiento.

4. VOZ ANONIMA
MITOLOGIA SIN NOMBRE

BECKETT
W. S. BURROUGHS

He aquí dos escritores cuya obra delira sobre la creación pura. He aquí obras

en donde aparecen seres, series y escritos "realmente inciertos". Grado mínimo de constitución y grado máximo de efecto en la lectura (verdadera elaboración de la obra). Apariciones complejas, poco visibles pero del todo presentes, voces no visibles, visibles aunque sea por su ausencia, o distintas a lo que pudiera entenderse por presente o ausente.

Voces que relatan su misma posibilidad autónoma, en donde no se excluye su misma imposibilidad, en seguida. Mitología que oscila entre el exceso de silencio y el exceso de palabra, o, si se desea, entre el decir silencioso y el dicho automático; relaciones de posibilidad e imposibilidad.

Watt es una novela recientemente traducida al francés (1969) de Beckett y *Nova Express* es un no-libro de Burroughs aparecido en 1965. Son dos ejemplos de concebir lo que puede ser la ficción autónoma: juego aleatorio y musical joyceano en Burroughs, juego austero, elíptico, evanescente, serial en Beckett. Explosión galáctica-científica en Burroughs. Exploración de la 'charla-cuentista' compulsiva, urbana en Beckett. Fantasía delirante y lúcida en el primero, fantasía realista y poemática en el segundo. Burroughs no hace "collage". Hará "de-collage", quizás. ¿De qué otra forma se puede llamar a esas partes inconstituidas que piden una armadura? ¿Para qué fracasar la ciencia ficción y desorganizar el sistema de frases sino para presentar los elementos en sí, listos para pegar o para exhibirse como tales? En Beckett el elemento de "despego" es el blanco. El blanco que corre entre letras o fuera de ellas. No son ni palabras ni cosas sino un blanco interrumpido a lo largo de la página. Todo es, puede saber, pero es algo blanco siempre. Un elemento más, el humor y su relación con el lenguaje y silencio. La obra parece reírse continuamente, especialmente de su imposibilidad, de su conocimiento de estar hecha para aparentar, decir y callar. Se guiña el ojo. Se ríe de reírse. En humor negro y blanco. Humor tipográfico, periodístico, fantasmagórico en la prosa elevada al absurdo y al significado en Burroughs. Humor de posibilidad en Beckett, como nos dice un personaje de *Watt*: "tranquilo y libre o libre y alegre o alegre y tranquilo, ni libre y alegre, ni alegre y tranquilo, todo menos que tranquilo o libre o alegre".

"Imágenes —millones de ellas— lo que como deshecho-ciclotrónico —¿probaste a pasártela en la costumbre apomorfínica? — ahora me vienen las imágenes de actos sexuales y torturantes que aparecen no sé de dónde," dice uno de los anónimos de Burroughs. Todas las posibilidades de la sensación y de su extensión son transmitidas casi sin un personaje que las encarne, los personajes cambian de nombre y color conforme se pasa de una página a otra, entre otras cosas cambian de color, nombre, función y género. Aunque tampoco se esté seguro de saber de qué a qué se cambia. El sentido cambia de palabras y las palabras de sentido. Imposible relatar la trama o el estilo porque la novela *Nova Express* tiene una historia para sí misma, un inconsciente que sólo a ella le pertenece y que resulta imposible de ser traducido a otra cosa que no sea ella misma. Lo que se narra es más el fragmento y la variación de su inconstitución que la ficción a la que podría servir de vehículo. Alucinación autónoma para una realidad autónoma. Móviles y conductos de información que muestran por un lado al hombre de una sola dimensión ¿y por otros lados, el mensaje como efecto, el mensaje por el mensaje, el mensaje y el medio por el efecto y demás combinaciones propuestas por el macluhanismo? "El mellizo siamés invisible se mueve a través de carnales injertos, como un virus —adicto del propósito— el vampiro de jugo de carne que no resultará dulce pútrido olor de hielo."

En *Watt*, hay ese escribir lo que sea, sin nada de particular, en esa zona donde lo ordinario y extraordinario se confunden. O sea, escritura que da la apariencia de contar las cosas tal y como pasan por la cabeza, no autonomía y

automatismo del autor, sino autonomía de la cabeza de la obra y de sus distintas posibilidades de ser.

“El que habla disfruta más si lo hace para discrepar que si lo hace para estar de acuerdo”, y es porque así se puede hablar más alto, dice Watt entre distintos grados de humor serio. Y es así como se constituye la obra, para estar en desacuerdo consigo misma, con sus voces y con sus caracterizaciones, para subvertir su propia lógica y tener efecto en todas las posibilidades de lo imaginario. Combina risas, cosas, gestos y actos en series que jamás se ponen de acuerdo, a veces encarnadas en *Watt*, el sirviente pronto sustituido por Walter, Vincent y Arsene, quienes también observarán a su amo y estudiarán sus signos y cambios aparentes, cada uno con su parte, por su parte y por “su otra parte”.

Se dice que la filosofía observa las palabras como herramientas de sentido y uso. Para seguir a Wittgenstein, habría que definir como función primordial su prescribir el lenguaje para terminar con la confusión y la explicación que “solamente es una repetición”. Una filosofía que ponga todo delante, que no deduzca, ni explique pero que clasifique, desenrede y describa al lenguaje. En un sentido importante es lo que hace este tipo de obra literaria, mucho más consciente de lo que puede decir y de lo que no puede o de lo que “realmente dice” las cosas.

Intentar leer *Nova Express* es imposible. Intentar traducirla, describirla, construirla será mucho más adecuado y absorbente. Habrá que leerla lineal, configuracionalmente o en “rayuela”, habrá que escribir algo al mismo tiempo. Habrá que recitarlo o cantarlo. Todo menos “seguir el libro”.

Beckett es aparentemente fácil y aburrido. Inclusive se le clasifica como escritor de aburrimiento. Es inútil desmentir la vulgata. Cualquiera que visita sus *escritos* sabe que no se encuentra con juegos gratuitos sino con series y recurrencias de voces que aunque digan “lo que pasa con palabras” son las voces de la verdad, de esa verdad que se nos pasa por la cabeza a mil por hora, de esos segundos o ratos largos en donde se agotan todas las posibilidades de un “decir” resumidos en el murmullo, el sonido o el silencio total.

5. SILENCIO: POR EXCESO Y POR DEFECTO

M. McLuhan: Burroughs o la voz que nos anuncia que se nos quema la casa.

A. Jouffroy: Beckett abre a todos los vientos del pensamiento.

Dos soluciones a la prescripción del lenguaje son, por un lado, sobrecargar el significado recurriendo a la suma de niveles, irracionalidad y exceso de sentidos, puede decirse que lenguaje y significado llegan así al silencio por exceso. Por otra parte, puede hacerse la recurrencia a considerarlos como sistemas particulares y autorreferentes: aquí la anulación se haría más bien por defecto. En un caso se puede declarar como única realidad al exceso y a los sentidos, en otro caso puede adoptarse la actitud de los filósofos lingüistas. Puede ponerse el ejemplo de Rimbaud y el ejemplo de Mallarmé como actitudes antinómicas. Pero se reconoce con facilidad que cualquiera de las dos direcciones busca la solución monista. Un punto interesante en Beckett y Burroughs sería ver la relación a este dilema. El material de estos escritores inmediatamente tropezará con la imposibilidad de una descripción sucinta y cómoda. Tenga o no subniveles, dígame que las partes son autónomas o que se exaltan y compaginan unas a otras, sería muy difícil encontrar solamente

una búsqueda de silencio, la charla poética autosuficiente o las reducciones al exceso o defecto. Más que el grado cero en la escritura habría que buscar el grado cero del monismo. Sería muy difícil decir, por ejemplo, que Burroughs busca únicamente la realidad del sensorio, el pre-consciente o la tipografía. Y lo mismo, Beckett no es solamente un buscador de silencio. Hay demasiadas posibilidades implicadas en estas músicas de lo verdadero, en estas construcciones del “cómo es” y “cómo puede ser” el lenguaje y el silencio. El cirujano de la novela —bautizo de Norman Mailer para Burroughs—, trasmite un continuo-discontinuo de la condición caótica, ni glamorizada ni exagerada; en un eco de Miller, Rimbaud y Celine, aparece el pandemonium y el circo, el *nothing-if-not*, el “Liquefaction”, como él mismo dice; viaje no de espacio o tiempo sino fuera de la existencia aunque, de vez en cuando, irrumpiendo en ella en lo más “real”. El caos “como es” y “lo que falla ahí” eco de Joyce y Kafka, es el fin de Beckett.

6. RETRATO DE CUALQUIERA RETRATO DE LO DESCONOCIDO

RETRATO DE UN ANONIMO

Esas ecuaciones entre lo auténtico y lo inauténtico.

Esas voces que no parecen tener yo y que se pierden en excesos de ego.

Vacías en el sentido menos positivo de la palabra.

Esos registros del falso y verdadero silencio.

Esos lugares ni comunes ni originales, escondrijos superficiales y superficies escondidas.

Ese suspenso de “lo que callo dice más”, “a ver quién cae”, “intercambie-
mos omisiones y silencios”, “a ver quién sabe más de Nietzsche”.

Esos neutros, ni subjetivos ni objetivos, ni presentes ni ausentes, sin mala fe, sin encarnación.

Ese registrar el retrato no de “un ser cualquiera” sino de un “ser como cualquiera”.

Esos residuos que van y vienen preguntando qué y quién dice las cosas, es el universo de Nathalie Sarraute.

Pocos novelistas escapan a un lenguaje “de” y “con” la voz del yo (y de los yos dentro del yo), es el asunto de toda trama, de toda unidad argumental, el problema o la confesión del yo enfrentado al otro y a lo que aparece como exterior. Henri Thomas y Robert Pinget, Iris Murdoch, Kawabata y Mishima son escritores con los que valdrá la pena confrontar el estilo de N. Sarraute. Hay muchas maneras en que se puede captar el elemento psicológico y muchas maneras en que se puede retratarlo independientemente de la “psicología”, o del personaje que lo encarne para referirse también a sí mismo. En todo caso, N. Sarraute logra un estado naciente en donde el sonido de este material es más importante que el sentido: mediante un principio de recepción aparentemente pasivo —de no intervención— deja que las cosas aparezcan solas antes de que algún sentido nuble el cuadro, como Nabokov, sabe pescar el material no por la simple técnica sino para descubrir a posteriori la elipse formidable de lo universal y particular, el misterio de lo obvio y el misterio de creer en algo visible o invisible.

Con límites de lugar siempre desbordados, “fuera”, “al lado”, AUSENCIA “encima”, pieza siempre en juego, representándose a sí misma, DE en resolución carente de tema o forma, hecha de discontinui- OBRA

dad, elipse y ruptura, captará a veces el mensaje, el medio o el fenómeno, atestiguará cuando pueda, impondrá el principio de no intervención, buscará su efecto en configuración, se hará sin comienzo ni fin. Sin más consideración que la que haga hacia su propia referencia, estudiará más que los campos de su actividad aparente y práctica, sus regiones autodeterminadas y sus fugacidades. Ganará entonces el derecho de no ser uso de creación, análisis o exégesis. Dependiente e independiente del autor y de la situación, se aviene al rechazo de reconstrucción y representación para permitir si acaso la idea de transfiguración. Pasando a texto, de sujeto a antisujeto, trascenderá el dilema de la duración de sujeto y duración de interpretación para ser duración libre.

OBRA
DE
AUSENCIA
AUSENCIA
Y
OBRA

No es que el autor se dedique a elaborar lo que sea como sea. No es el movimiento de automatismo de una dimensión anunciado por el surrealismo al que se hace alusión. El esfuerzo de elaboración no es un verdadero "no hacer", sino un principio de consideración de todas las variables y medios para permitir más libremente el curso del dejar-hacer únicamente lo que puede devenir: el lugar que realmente puede tener lugar. No es el azar el que se persigue, el azar es un recurso instrumental más. Tampoco se hace uso del metalenguaje usado como mero discurso del arte por el arte. Se trata únicamente de dejar ser y hacer considerando los estratos posibles de cristalización y generación.

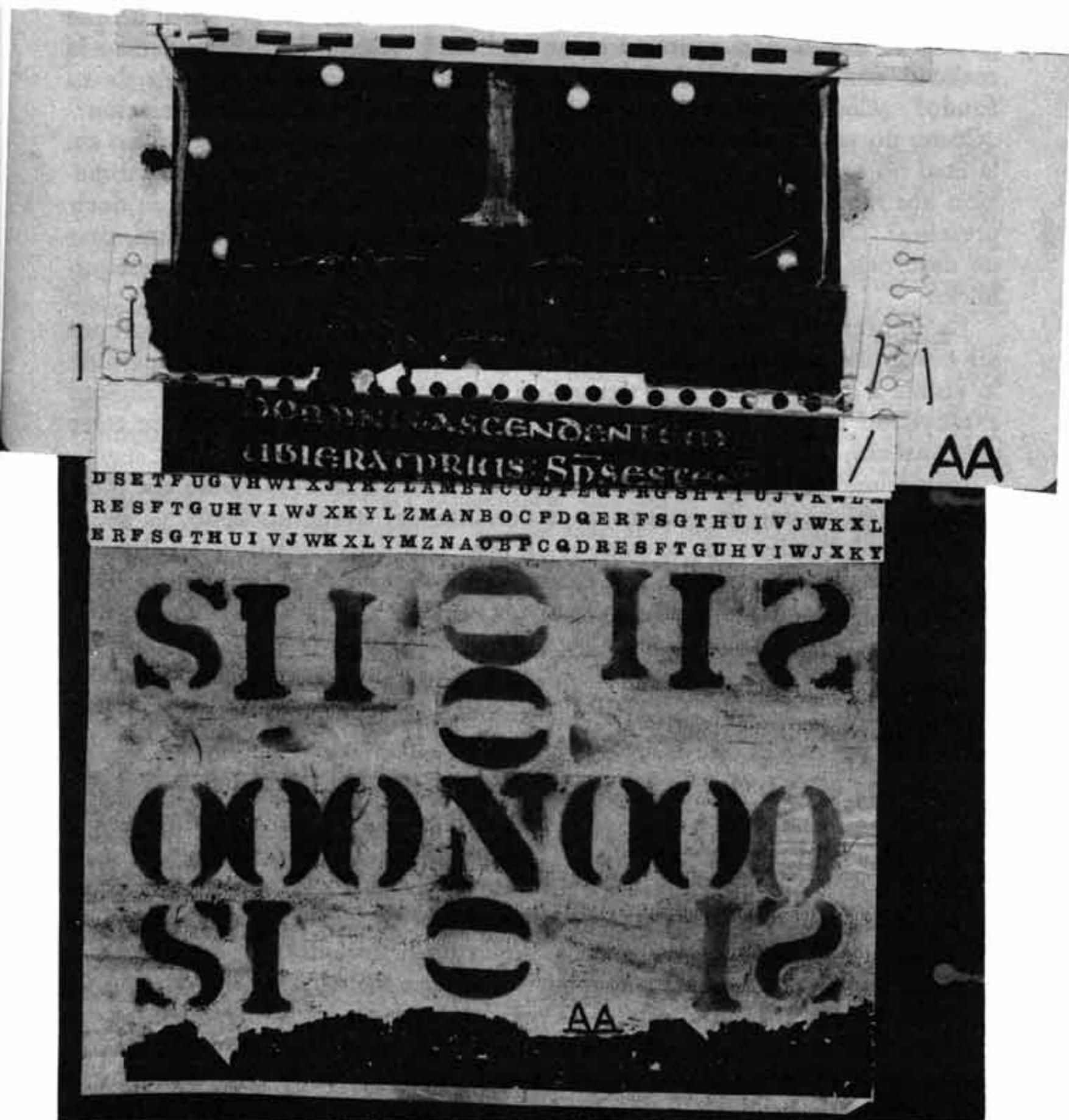
OBRA
O
AUSENCIA

¿Ocurre un cambio en el patrón de análisis y crítica? El grado de cambio de éstos lo estudia Pierre Macherey, colaborador de Althusser y autor del libro *Para una teoría de la producción literaria*. Pensador lúcido, ha destacado fundamentos trascendentales en estas consideraciones. En resumidas cuentas, nos advierte del peligro de crear un nuevo mito al considerar a la obra totalmente cargada de un sentido interno y elaborado.

OBRA
POR
AUSENCIA

Hay un doble principio en esta nueva mistificación: el de lo anticipativo y el de la interioridad. La nueva crítica que se quiere sostenida en esos dos principios olvida que la obra no puede tener "ese sentido escondido" al que tanto se le hace referencia, especialmente en la idea de "la imagen en el tapiz", o en error de considerar al "inconsciente freudiano" como una localización en vez de una función: en este caso se confunde a "el inconsciente" con "lo inconsciente". La obra no disimula un contenido, lo tiene acaso al margen, en el límite donde deja de ser lo que es. En ese otro lugar, que no es una realidad, sino un concepto, lenguaje sin palabras, a partir del cual "se ordenan" las imágenes del discurso. Analizar un enunciado no es buscar en él el principio de su manifestación, sino mostrar a partir de qué otra cosa se produce.

Producir o crear para desmistificar la idea de obra, para desmontarla o para quedarse con la imagen en el espejo de "la dama oval" de Poe, es crear otro mito. Este propósito de desrealización supone creer en el mito de que la obra tradicional estaba constituida, montada y era coherente. No se necesita hacer mucho trabajo de exégesis para demostrar que la obra siempre se constituyó sobre un principio de ausencias, sobre un "no dicho" inicial (Maurice Blanchot: "... la obra está hecha para no ser dicha, para imponer el silencio"), sobre una relación con lo que no es. Lévi-Strauss sabe decir lo que hay en un mito. Pero en este caso no ve lo que hay allí, sin lo cual no existiría. Habla de una estructura presente: aun si guarda un silencio provi-



sional. Al resolver imaginariamente una contradicción afirma su permanencia: imposible pensar la presencia real de una contradicción; sólo es concebible como ausente. Se dirá entonces que el mito no existe sino para dar forma (no cuerpo) a esa ausencia (p. 46 de "El análisis literario", P. Macherey. *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI).

¿Puede haber una crítica que no sea al mismo tiempo comentario, análisis científico y que añada un saber verdadero al decir de la obra sin que le retire, sin embargo, su presencia? Si esto fuera posible, conocer la obra literaria no sería ya desmontarla y desmistificarla, sino producir un nuevo saber: decir aquello de lo que habla sin decirlo. Un análisis verdadero no se queda en su objeto (repetir en otras palabras lo dicho) y más que un dicho de otra forma debería hallar el "no-dicho" inicial a partir del cual erigió su apariencia. El que la obra exista por sus lapsus y huecos, por su relación con lo que no le pertenece es algo que aún no es comprensible para la crítica. La verdadera pregunta crítica no es ¿qué ocurre al escribir, al ordenar una serie de colores o sensaciones? , sino, ¿a qué necesidad se refiere esa obra? ¿A partir de qué génesis se instala para aparecer como realidad? ¿Cómo logra articularse a la realidad con esa realidad elaborada, ideológica? ¿Cómo se destaca de su fondo? ¿Cómo evita decir esa realidad? ¿Cómo se impide a ser revelación? ¿Cómo no sabe traducirla? ¿Por qué da lugar a esa ausencia de palabras sin la cual no existiría? ¿Qué es lo que no puede decir? ¿Dónde está la dirección abstracta y lineal de su vehículo? ¿Qué grado de apariencia de decir presenta? Obra que, por ende, refleja no un orden, no una estructura, sino un desorden, un desarreglo, cuyo análisis sería precisamente el de su desequilibrio.

La empresa de pasar por la estructura para ver el defecto de que aparenta ser envoltura, su determinación y juego, si acaso. También la articulación de lo visible a lo invisible, de lo pensado a lo no pensado, pero definitivamente excluyendo la idea de desentrañar el famoso "sentido escondido", de traer algo ausente, o de potencia de complemento de su silencio.

Naturalmente no toda tentativa de considerar a la obra como un todo referido a sí mismo es estática o es dominio del estructuralismo, ya se ha señalado con Bordieu que se trata de un falso conflicto (significación autónoma y referencia a lo que no es). Cuando una obra busca su propio sentido y lo hace consistentemente, no desconoce la relación a su límite y elipse.

7. MISTERIO Y AUSENCIA

Por cierto que esta táctica expresada en términos de purismo, estructuralismo, minimalismo o como propone Claude Mauriac en su libro *Aliteratura*, podría aliarse al concepto de obra pictórica abstracta, especialmente al principio de base mediante el cual la obra hace surgir de sí misma los signos de su posibilidad, en tal caso no entenderíamos por 'abstracto' a Kandinsky o a Reinhardt, sino más bien a Vermeer o Velázquez (Bazaine).

Nada mejor que Beckett y Burroughs (para no mencionar a C. Mauriac, G. Bataille, Artaud o N. Sarraute) para referirse a ese abstracto "que no dice" o "no puede decir", o que está hecho para "no ser dicho": Des-hilvanados, inesenciales, círculos de imaginario desordenado, donde se da la ausencia de posibilidad que produce el desarreglo con la ideología (el mismo Burroughs hace esta asunción cuando señala que el hecho de recortar y rearrreglar palabras e imágenes, interrumpe el sistema de control y el "establishment"). En *El boleto que explotó* el juego de citas de distintos autores no tiene más

lógica que el arreglo de sus pliegues. Concepto de puro desequilibrio que toma la forma de lo inconstituido, mostrando en uno de sus lados la presencia identificable del conflicto. Lo que se puede decir del cine de Warhol, el teatro de Tael y Vaccaro, Godard o del conjunto "the rolling stones".

En *Le Promontoire* de H. Thomas, en *Le Vent* de Claude Simon o en *L'emploi du temp* de Butor, como en *Les gommés* de R. Grillet aparece la exploración, la dialéctica; descubrimiento de algo desescondido, descubrimiento de algo visible, algo que también está presente en Faulkner; es la cifra del mito del llamado oculto-revelado, en un caso se orchestra alrededor del efecto trágico o significativo que da a la obra tan pronto como lo insustancial le da paso (Thomas), en otro caso se da en el sentido fragmentado cuasi poético (Simon), y en su caso la justificación onírica ata y desata los cabos de la dialéctica; en Butor y R. Grillet se recorre la escala total de posibilidades, no del tema o estilo sino de la descripción de su misma descripción como único misterio.

8. ESCRITURA-SENTIDO

Se ha llegado al fenómeno de la obra que está hecha lo mínimamente posible, para ser habitada lo máximo posible por la reacción que provoque en uno o varios sentidos. Queda dilucidar el grado de ausencia de constitución que tiene en sí y el grado de inconstitución que se le añade artificialmente. Así, se puede decir que la obra de cierto autor ha devenido más autónoma o más directamente autónoma que había sido en sus orígenes. Podemos decir que la película de Bergman "El Rito" es una película hecha totalmente por la amara, casi excluida de su autor, lo cual no podría decirse de su obra anterior, aunque hubiera los gérmenes o el principio de base. Esta relación de mínima determinación, autonomía, oscilación entre autonomía y reflexión o monismo de ambas partes, ¿podrá reducir aún, mito y autonomía como posibilidad límite?, ¿podrá contentarse con tener ese sentido que no dice pero que se da en movimiento? En tal caso será una cosa muy parecida a la operación sobre los sentidos de la música, la pintura o la poesía, el sentido que no se distingue del objeto, del color, del sonido que se da. Reducida primero a la imposibilidad de decir y después a expresar únicamente sus relaciones con sus limitaciones, aún preguntaría la razón de ser puro imaginario, o la posibilidad del sentido dado en puro movimiento y construcción.

El nuevo argumento, el argumento que se hace a medida que se pasan las páginas se buscó ya a mediados de los años cincuenta. Cayrol, Blanchot, Beckett y Robbe Grillet lo inauguraron para encontrar otra cosa inesperada. Siempre llevando "una octava empezada en un acorde inmóvil", "hecho de vacío, de historia ausente, con un narrador que habla si acaso por omisión", "siguiendo una dirección serial", "en un sujeto proteico". Y lo que hallaron no era una nueva forma de crear la obra literaria, sino a la obra capaz de tomarse como sujeto integralmente, independientemente del tema, la forma o del autor.

En *La maison de rendez vous*, cada párrafo comienza con distintos grados de desconcierto, dando la impresión de inventar y de empezar en otra cosa a cada momento.

"... Después las escenas se suceden muy de prisa (...). A continuación vemos el fumadero ya descrito (...). De pronto la decoración cambia (...). Creo que ya dije que lady A (...). Pero, mientras, ha tenido lugar el episodio del vidrio roto (...). Este pasaje ya se ha relatado (...). En este momento oigo una voz tras de mí (...). y luego viene la escena de la vitrina (...)."

De esta manera no sólo hay una desmistificación de toda idea ilusoria de un significado o de un sentido significante, sino la desmistificación de constituir un proceso que se refiera a algo. Tampoco se trata de “dar a ver”, o de “hablar de que no se puede hablar” etcétera. El peso de la escritura se da quizás en el suspense de las relaciones entre diferentes preguntas que nacen a cada momento: ¿Hemos pasado a otra cosa? ¿Es más o menos real este pasaje? ¿Esta sección se refiere a sí misma enteramente? ¿Es una alusión a ese real incierto? ¿Es una broma del autor?

C. Bremond señaló que la ficción es independiente de la manera en que se establezca: “Le raconté a ses signifiants propres, ses racontants: ceux-ci ne sont pas de mots, images et gestes, mais les événements signifiés pour ces mots, images et gestes.” Por otra parte McLuhan menciona frecuentemente cómo una misma historia, un mensaje puede variar según haga trabajar a un sentido o varios sentidos (sentido sensorial). Los dos argumentos no constituyen del todo un dilema porque se puede decir que el sentido o el efecto del mensaje tiene grados de relación a la lectura y al ángulo que se quiera enfocar. En la década de los sesenta han aparecido obras que se parecen en mucho a la novela y que muchos no están de acuerdo en llamarlas así: *Rayuela*, *Ejércitos de la noche*, *A sangre fría*, *Compacto*, *Boleto que explotó*, *Los frutos de oro*, *La celosía*, *Como es*. En todas estas obras la historia y el autor están colocados al lado, no para buscar la técnica, sino para que sea la sintaxis de éstas la que hable.

Sintaxis que denunciará significados internos o particulares, significantes, alusiones a otras gramáticas de percepción y señales de conciencia, lo que harán con el material encubierto encima, afuera, detrás o al lado de sí mismas, según el caso, se trate siempre de ficción pura o de material que se pretenda revelador de la verdad social (para transmitir con mejor “fidelidad” la realidad, será mejor acudir al material de TV, cine, novela o teatro de la burguesía de masas, bastará con estudiar esos argumentos perfectamente consumibles, lógicos o absurdos, para el caso será lo mismo). El camino dista aún de haber sido dilucidado, solamente el autor ha dado el paso de disminuir sus pretensiones y los medios. ¿El valor de su obra provendrá ahora únicamente de la coherencia de los signos que instaure con las cosas mismas, como quisiera Ricardou? ¿Podrá dar la espalda al público rechazando la verosimilitud, como reconoce escribir Beckett? ¿Se valdrá de recursos como el ralenti, y la ampliación para obtener un tono fantástico? ¿Se valdrá del llamado al público continuamente, señalándole sin parar que lo que pasa es “lo que pasa”? En adelante será ya imposible distinguir entre la torpeza desbordante de la plétora del lenguaje y el torbellino de un universo percibido en el delirio de la obsesión —dice Le Clézio, un escritor que ordena un proceso verbal despegado por donde trascurren objetos y espectáculos: un mundo de fenomenología y de sentido o visión más que de drama y de humanismo psicológico.

Las voces anónimas de las descriptivas de Ricardou, Ollier y Robbe Grillet llegarán incluso a intercambiarse: descripciones geométricas con verbos correspondientes: intersectar, pivotar, recubrir, inscribir; el presente de indicativo que integra escritura y percepción, ausencias de posesivos, distancias objeto/conciencia. Aparecerá el sentido de lo posible “realmente presente”, Claude Simon pone entre paréntesis segmentos que se imponen como propositivos, o que piden interpretación y posibilidades. Y lo mismo ocurre con las voces seriales de Burroughs y Beckett, o el juego musical que aparece en el *Movile de USA* de Butor y que desde Joyce hasta el argentino Cortázar se repite entre penuria y abundancia mostrando en el nacimiento y duración real de su transcurrir. *Diciendo lo que realmente puede decir*.

Una nueva sensibilidad —en el arte, en los espectáculos, en la realidad— se caracteriza por ser acto de crítica simultáneo a la creación. O por carecer de bases creativas o de crítica. O por tener una función ni sagrada ni secular. O por ser instrumental en modificar la conciencia y los sentidos.

“Desafía medios, materiales y métodos para llegar al confín de los fines y medios, se apoya en lo científico, rechaza absolutamente el *Angst*, el sentimentalismo y la ansiedad y busca relaciones de sentidos. Observa en todo un espíritu de exactitud. El mito del artista se ve desplazado por el de animador de circo. El impulso de pasar de objeto de arte a evento de arte. Ya no cambiar al mundo sino cambiarse a sí mismo.”

En el último libro de Marshall McLuhan *Contrarráfaga* (1969), se describe a la nueva era en términos puros de medios y medioambientes físicos. Si estamos en una nueva era, en donde la comunicación abstracta (literaria) se ve sustituida por la directa experiencia de los sentidos, su principal descubridor aún no se atreve a pronunciarla o a describirla en *deus ex machina*. Sus informes tienen un peso que no va a la razón sino a los sentidos, pero el lector sólo puede quedarse en un “háganme caso, pero no me tomen en serio”. Su capacidad de visión es extraordinaria, sin embargo, y hay mucho de cierto en considerar el concepto de inconsciente freudiano como un resultado de una conciencia que aprehende la realidad por medios visuales, reprimiendo en un residuo los hechos no experimentados. A. M. Schlesinger dijo de él que había mucho de cierto en su teoría de “una sociedad moldeada más por la naturaleza de los medios que por los contenidos de éstos”. Suele ser reconocido por los aspectos menos favorables y rechazado por malentendidos lógicos, su cruzada no es tanto rechazar el mensaje escrito porque sí, sino resolver la brecha entre información visual y actividad sensorial, no tanto sacralizar la electrónica, como propugnar un equilibrio entre sentidos y medios. Susan Sontag, Gore Vidal, Tom Woolfe, W. S. Burroughs, H. Rosenberg, George Steiner, le hacen caso.

William Blake: Nos convertimos en lo que vemos. Lo mirado nos mira.

Dean Walker: La conciencia es una actividad no un contenido.

John Culkin: Arte y tecnología pueden ser considerados extensiones de sensación.

M. McLuhan: Cualquier lugar con medios es cosmopolita, la ciudad ya no existe.

George P. Elliot: La actitud y el tono de la escritura de McLuhan es más importante que sus ideas.

Las coincidencias con los anuncios de McLuhan, en el cine de Godard, Bergman y Fellini tienen eco en el examen del canibalismo motivado por el exceso de medios electrónicos, el advenimiento de una realidad quizás más sensorial y el rechazo del arte. La música tiene el tono al que se refiere McLuhan de aldea tribal, sea de conjuntos electrónicos o elaborada científicamente en órdenes y desórdenes.

¿Una sociedad enajenada, pero al mismo tiempo comprometida sensorialmente en la situación, que pide silencio y comunicación, frialdad y violencia,

totalidad y particularidad? Sea o no McLuhan quien resuelva las interacciones entre ambiente y medios abstractos y físicos, es indispensable comprender los sistemas que afectan a la realidad en el total. Por el momento los libros de McLuhan son demasiado vagos aun para formular las dudas que plantean. ¿Los habitantes de países que no hacen uso de la información abstracta, son personas de actitud rígida (*hot*) en unos aspectos y frías (*cool*) en otros? ¿Toda cultura puede considerarse únicamente como una jerarquía de sentidos? ¿Todo medio es un lenguaje y todo lenguaje un medio? ¿El hombre necesita equilibrar excesos de información visual, sensorial y mixta? ¿Es posible el silencio? La respuesta de McLuhan es la siguiente: Los objetos son in-observables, sólo pueden ser vistas sus relaciones. Lo cual coincide con la estética propuesta por Octavio Paz en "La estética del vacío" (*Hudson Review*, febrero-marzo, 1969). "La presencia está condenada a ser representada. . . El ser es invisible. . ."

Mientras tanto se cancelan formas tradicionales y nuevas relaciones, que incluyen interacciones de medios, aparecen en teatro, pintura, cine o TV. El cine de Andy Warhol, el Living Theatre, los happenings de Allan Kaprow, el teatro del ridículo de Vaccaro-Tavel, Grotowsky, los conciertos de "intermedios" de John Cage y M. Cunnigham, el arte total, etcétera. Ejemplos del todo en todo.

APENDICE

10. BAJO EL SIGNO DE BORGES

Barthes dice que los franceses prefieren el fondo, "el establishment", lo que de otra manera se llama "el contenido del mensaje". Hubo que esperar a Mallarmé para descubrir otra idea, la del significado puro, libre de tema y estilo. Inútil decir que en la literatura latinoamericana ha existido también ese transcurrir por el establecimiento impertérrito del contenido, así hasta el triunfo de Cortázar, Fuentes, Sarduy, Guimaraes Rosa, Lezama Lima o Vargas Llosa, hubo que esperar al paso del significante. Descendientes del genio de Borges, en el dominio del barroquismo, de la obra que hace algo más que explotar "el práctico inerte", aparece en estos escritores, el uso ubicuo del significante, manifestando la identidad misma del relato en todos los niveles, creando la obra que se inventa a sí misma como en el caso de García Márquez, o la obra que se sueña a sí misma —como podría decirse de Carpentier—; hay un alegre y libre significante desplegado a lo largo de ficciones lineales o configuracionales, una significación sin nombre y una exploración infinita.

He aquí algunos ejemplos colineales: *De donde son los cantantes* de Sarduy, *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas, *La traición de Rita Hayworth* de Puig, *Señas de identidad* de Goytisolo, *Paradiso* de Lezama Lima, *Primeras historias* de G. Rosa, *La casa verde* de Vargas Llosa, *Cambio de piel* de Fuentes.

. . . Y hay un lío porque le esperan que tienen que bailar juntos. . . termina mal, que Fred Astaire se muere. M. Puig

. . . Si me siguen les narro. . . les explico. . . sepan que yo. . . ocurre sin embargo que soy mal contador. G. Rosa

—pero fluyendo siempre: ¡exhibir siempre una gran máscara! : ¡pontificar! : . . . ah, me duele España! : en tanto que el hombre del gabán. . . J. Goytisolo

—Dijo homéricamente, como un saludo. . . Cuando Nietzsche empezó con su obsesión. . . el dragón duerme en el hervidero del lado. Lezama L.

En un calor que le tiene el cuerpo ardido y la piel como espolvoreada de arena roja, se le inflaman los hipocondriacos, se le torna pendenciero el ánimo. A. Carpentier.

“... A lo largo de discusiones manchadas de calvados y tabaco, Etienne y Oliveira se habían preguntado por qué odiaba Morelli la literatura, y por qué la odiaba desde la literatura misma en vez de repetir el *Exeunt* de Rimbaud. . . Morelli había sospechado la naturaleza demoníaca de toda escritura recreativa (¿y qué literatura no lo era, aunque sólo fuese como excipiente para hacer tragar una gnosis, una praxis, o un ethos de los muchos que andaban por ahí o podían inventarse?). . . Un mundo suntuosamente orquestado se resolvía para los olfatos finos, en la nada; pero el misterio empezaba allí, porque al mismo tiempo que se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésta la intuición de Morelli, que la autodestrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga. . .”

Concluye la *Rayuela* de J. Cortázar.

Voces del eterno idiota, no crecido, gombowicziano, faulkneriano, cervantino, que se acordará de las cosas antes de que pasen, que estará repasado, vivido, sabido, que lee al mundo en el espejo, sin reflejar ni absorber. Voces naturales y sobrenaturales que cuentan, “que cuentan”.

Vargas Llosa teje obras en donde en un mismo párrafo se dan todas las voces, tiempos y espacios, creando el continuo topológico que se inventa a cada momento en su propio horizonte metafórico: el paisaje mental de la aparición.

“Se levantó. . . Dice que . . . (yo le contaría que). . . Fumamos en silencio el huevo estalló. . . la creación y el apocalipsis . . . No hay realidad establecida, sólo realidad por inventar. . . Se dijo que todo lo que iba saliendo primero había entrado. . . y yo que lo escuché pensar. . . La señora abre el armario. . . ni siquiera hay armario. . . (lo dicho: lo vacío). . . Y mientras Adami terminó la traza del carbón. . . comunicar un mensaje sin valerse de medios. . .”

Carlos Fuentes: *Líneas para Adami*.

11. EL ARBOL DE FRUTOS DE ORO

¿Con que aún. . .? ¿Aún estamos en *Les fruits d'or*?

¿Así que estamos en otra era? , ¿la era del medio como medio? , ¿la era del medio es el efecto? , ¿la era de la escritura —escritura? , ¿la de la no-escritura? , ¿la hora de la duermevela? , ¿el estado naciente? , ¿la obra sin autor? , ¿la era de la metonimia? , ¿la era de la autonomía y de la sensación? , ¿la era de “lo que está dicho y lo callado callado”? , ¿la era de la de-desmistificación? , ¿la era de la prescripción?

¿Aún estamos en eso o ya hemos desacralizado el fenómeno estético, la obra, el producto, la inquisición, la crítica, el grado mínimo y lo silencioso?

¿Todavía esa homología de la estructura de la sociedad de cambio y uso?

Sí, aún en el material semiótico que a veces podría ser neutro, a veces signo y a veces objeto transparente remitente. . .

Una crítica temática, estructural, dialéctica. . .

Creación de leyes conforme se desarrolla. Oscilación de conciencia a inconsciencia. En un embotamiento. En un despertar naciente. Entre la hechura del momento de escribirse y la hechura en el momento de lectura. La exaltación de las partes no sigue un orden ni de puro imaginario autónomo, o puro imaginario de reflexión. Elementos que a veces se hablan entre ellos, se ignoran o se anulan.

Lo que se dice el *suspense* de la sensación. El paso a otra cosa, independiente de la ficción.

Ahhh . . .no, yo creo que lo más importante es innovar, organizar la conciencia de lo narrado en otra forma, menos almacén que recepción, aún queda por explorar el *camp*, el laberinto, la encuesta, el reportaje, el tropismo, el estilo propositivo, penelopiano, circense, peristáltico, poético, sintagmático, etcétera.

Sí, un poco de Pinter, un poco de Godard, de Mailer, y Warhol, un poco

de Beckett y un poco de Borges, algo de Ionesco y Grotowsky, y no olvidar McLuhan, Ginsberg, Octavio Paz, Michaux. . .

Claro, escribir es no expresar, se expresa lo inexpressable. . . es ambiguo porque se podría decir lo contrario. . . exactamente no expresar lo fácilmente expresable.

No me diga, se trata de algo conocido, "lo que está dicho, está dicho", lo que se muestra, se impone en sí mismo. . .

Nada dice nada, claro

No sé dónde oí yo eso, un "va y viene" de lo que es y por lo que es.

"El lenguaje sólo toca la piel de la experiencia", dijo George Steiner.

(Las gomas del mirón. . . Ampliación: empleo de tiempo. . . el planetario de un desconocido. . . El medio es el medio. . . Homki Tonk non-art. . . La vía láctea de Severine. . . Cien años de soledad en la casa verde. . . Cambio de piel. . . Rayuela. . . Ficciones en el camino de Santiago. . . Lonesome cowboy in the flesh. . . Satiricón de los espíritus. . . La vergüenza evasiva. . . Alegre saber de la Chinoise. . . Hipogeo secreto. . . La traición de Rita Hayworth. . . Myra Breckinridge. . . Catch 22, un sueño americano. Fuego pálido en *Nova express*. . . *Ice on Soul*,. . .)

AMPLIACION		SUBJETIVO		SENTIDO		INVEROSIMIL
REDUCCION		AUSENTE		PRESENTE		SUSPENSE
EN SI		OBJETIVO		SIGNO		VERDADERO
SILENCIO	RAYUELA	DICHO	BLANCO	AUTONOMIA	MITO	REFLEXION

No me diga, demostrar eso que usted dice, el "nunca dicho inicial" no sería más que otra mistificación. . . es mejor regresar a "el punto del que parte", al "de qué se hace", al "qué le da apariencia de decir o no decir", al "cómo y qué elaborar".

El sentido parco e informe, limitado y libre, abriéndose con el peso que antes tenía lo nombrado, recorriendo los grados de lo real.

Sin noción de qué nace de qué, sin noción de lugar o topología, sin idea de procesos o "de" la realidad - es o es lo que busco.

Ni autonomía, ni reflexión.

Quizás llegamos a esto: a construir una obra que habla de su defecto y de su coordenada volátil. Revelación insustituible de esa verdad inédita nunca conocida.

¿GRADO MINIMO DE QUE?

(NUNCA
PODRAS
IMITAR
UNA

¿PARA PRESCRIBIR O PROSCRIBIR EL LENGUAJE
DIJO USTED? PARAMETRO

¡LO QUE USTED BUSCA ES LLEGAR AL MONISMO!

CREACION
DIJO
EL
MIMO

PERO NO, ES ALGO QUE NO PERTENECE AL DOMINIO
DEL LENGUAJE.

VOCES QUE RELATAN SU POSIBILIDAD O IMPOSI-
BILIDAD, SU DEPENDENCIA E INDEPENDENCIA.

NORMAN
MAILER)

—Un mundo en donde todo es como es y ocurre como ocurre—
Wittgenstein

¿DICE USTED, LUCIEN, QUE UNA ESTETICA INTERNA Y EXTERNA

TIENE GRADO DE DETERMINISMO?

Desde tiempos de Barthes /

Qué digo, desde Valéry /

desde Aristóteles

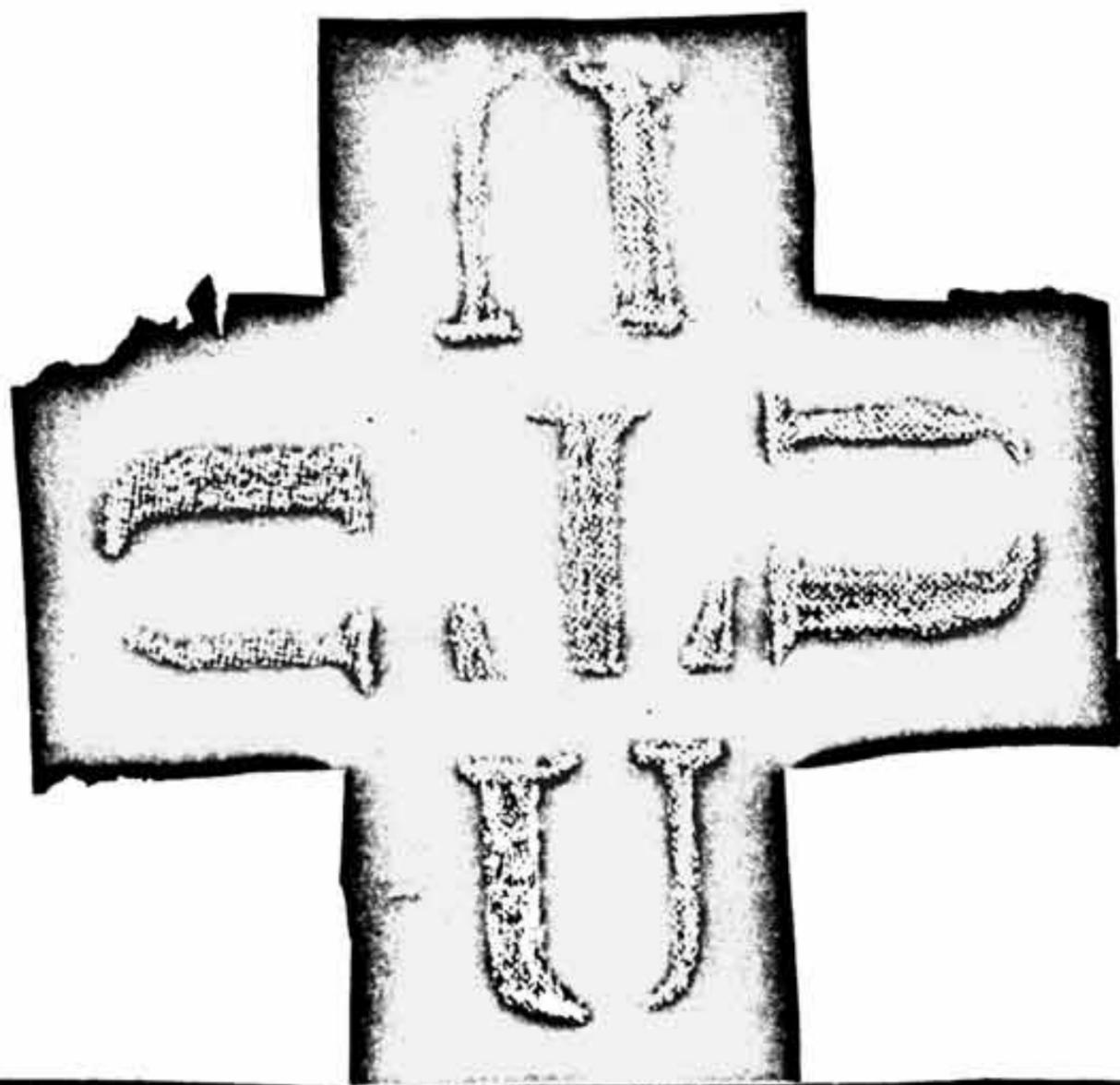
LA REALIDAD ESTA VACIA: EL VACIO ESTA EN LA REALIDAD.

TOUT SU TOUT BLANC CORPS NU BLANC UN METRE JAMBES COLLES COMME CONSUES ALL KNOWN ALL WHITE BARE WITH THE BODY FIXED ONE YARD LEGS JOINED LIKE SEWN TODO SABIDO TODO BLANCO CUERPO DESNUDO BLANCO PIERNAS JUNTAS UN METRO COMO COSIDOS.

(todo sabido: todo cosido)

S. Beckett Bing número 8

¿CON QUE AUN ESTAMOS EN EL MITO, EN LO QUE DICE DE VERDAD?



DISPERSIONES

Marco Antonio Campos Facultad de Derecho.

(tercer premio)

Los poetas malditos

En la fatigada balanza de la poesía se ha oscilado entre una pretendida originalidad o la desgastada tradición. El monótono destruirse del tiempo se acompaña con el del hombre y sus creaciones. Sobrevive lo necesario. Podemos leer a Platón, a Aristóteles, a Quevedo, a Goethe, una segunda y una tercera vez, sabiendo que vamos siempre a encontrar algo nuevo. Hay autores, no obstante, que se debaten en una desorganizada artillería. El mismo Platón, en el *Fedro*, impugna a la retórica como un arte superficial. En el caso de la poesía, cuando hablamos de ella, sentimos que debemos desatar el torpe lazo que nos llaga y penetrar al indescriptible y visionario mundo de la realidad insalvable que nos plantea.

Como decía, la destitución de las escuelas por aparentes rebeldes enfermos, trae un diferente timón para conducir la barca poética. El fallecimiento de los románticos es el nacimiento de los parnasianos, y la defunción de éstos el surgimiento de los simbolistas. Nuestro siglo ha sido escandalosamente rico en escuelas, sobre todo a principios del mismo; tal vez la lucha entre el hombre y la poesía, no alcance nunca el perigeo.

En el siglo pasado contra la apretada estética, exacta y pálida, del parnasianismo, aparece el simbolismo. Surge como la antítesis contra el retratismo realista y naturalista. Se persigue la imagen inaudita, irreal, a veces oscura. Verlaine que perteneciera al estrecho grupo de Catulo Méndez, Sully Prudhomme, Francisco Copeé y algunos otros, y cuya influencia aún se extendía en los *Poemas saturnianos* (1866) y las *Fiestas galantes* (1888), la desarraiga en la *Bonne Chanson* (1870). Como dato curioso, y no alejado de la realidad, Borges, en su "Poema de los dones", agradece por la ingenuidad de Verlaine. Este, Mallarmé y Rimbaud, harán el detritus predominante del parnasianismo.

Baudelaire, educado en las ideas del romanticismo con su ávida veneración a la muerte y a la melancolía, el culto que le

rendía a la perfección formal y su desordenada vehemencia por registrar la muerte de Dios y evidenciar la amoralidad de una sociedad que con su poderío quelónico lo había arrastrado, lo hacen aparecer también sospechosamente ingenuo. Su hastío es el hallazgo de lo no encontrado. Su burla el haberse percatado de su condición. Su abusivo tributo por el alcohol y las drogas, lo conducirán a la parálisis en 1866 y a su muerte el año siguiente. Pergeña la posteridad y su defunción lo que la vida le desconoce. *Las Flores del mal* se convierten en la turbulenta concurrencia de la poesía como uno de los libros fundamentales.

Octavio Paz formula que para mejor entender a Rimbaud se requiere el antecedente de que se interesaba por la cábala y se preocupaba por la alquimia. Al igual que Baudelaire, plasmó en su obra poética sus aturdimientos tóxicos y alcohólicos. No creía en la perfección formal porque redundaba en menoscabo de la sinceridad. Inventó su verso y estuvo cerca de robar el fuego. Su genio poético se reveló precozmente: cuando tenía 19 años realiza la *Temporada en el infierno*, y dentro de los dos siguientes, su definitivo libro: *Las iluminaciones*. El primero es la huida, el intento de exterminio a una condición social que lo agobiaba (él pertenecía a la clase media acomodada en su natal Charleville), el desdoblamiento de su soberbia terrible, y su labrar tenaz en los campos de la mujer, para demostrar tanto su tiranía social como su laberíntica inferioridad. Los hombres sólo son “une nichée de chiens”, debilitados por la moral y el oro. No hace la democrática y socorrida defensa, de Baudelaire y Verlaine, del uranismo; su soberbia es traviesa y rebasa el humo de los hombres.

En Lautrémont, hijo tardío del marqués de Sade, es la vesánica persecución de Dios hasta su muerte. Son lenguajes distintos y de una reiteración continua, pero procuran el mismo fin: la destrucción del Eterno y la demostración del mal por el mal. El primero tenía un estilo con torrentes de imágenes y escribía por catarsis vengativa; el del marqués es deliberadamente desagradable y nauseabundo, lo que no merma por esto su calidad, que lo llevaba inclusive a leer con placer sus propias obras, las cuales no eran sino una proyección autobiográfica. El autor de los *Cantos de Maldoror* desprecia a la belleza: “L’homme ne croit á sa beauté que par amour propre”; acepta la muerte como algo que se va “sans laisser bruit ecumeux”. Sus pláticas con el océano —caprichosamente adoptado por abundantes y magníficos poetas franceses— parecen barruntar el maravilloso “cementerio marino” de Paul Valéry. Su contemplación repercute en un gran alborozo cuando descubre que el hombre saborea “non seulement les disgráces generales de ses semblables, mais encore les particuliéres de ses amis plus chers”. Su vida se debate en la penumbra y en la demencia translúcida de sus versos. La palabra, en él, es un ave que se trueca en una imagen; en Rimbaud difiere: el ave penetra a los abismos, que se convierten en hombres. Sus famosos libros, la *Temporada en el infierno* y los *Cantos de Maldoror*, aparecerán con posterioridad: aquél en 1905 y éste en 1910. Cuando Verlaine, en 1884, perpetró su lista de los poetas malditos, desconocía a Isidoro Ducasse. El nombra entre otros a Rimbaud, a Mallarmé y a Corbière. Este,

huérfano a temprana edad, crece entre su desafortunada imaginación y el golpear de las olas marítimas. Muere cuando excede apenas los treinta.

Es sorprendente el caos final y la muerte trágica de algunos poetas malditos: Rimbaud fallece en Marsella en un hospital, a los 37 años, después de habersele amputado una pierna; el autor de las *Flores del mal*, a los 46, luego de la petrificación parcial de su cuerpo; Verlaine, víctima de una desbandada de enfermedades y travesías tenaces por los hospitales, muere en la miseria; el conde de Lautrémont, a los 24 años, después de una vida azarosamente oscura, sin preocuparle tal vez a nadie su altercado con el olvido.

Quizá de esta generación, los que ejercen una mayor influencia —me aventuro a creerlo— son Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. En éste predomina un verso estricto, no manuable para iniciados, atrapándose una imagen tras otra imagen. Despedazados ciertos requisitos se descubre el fondo. Este antiguo profesor de inglés percute sobre ciertos autores de la poesía vacilante de nuestros días; tal vez elegiría como su hijo predilecto a Paul Valéry. Respecto a Rimbaud, ha sido admitido particularmente en las generaciones latinas. Italia, Portugal, Brasil, las Antillas Holandesas, se desbandan tras su verso. Ungaretti, poeta italiano, en uno de sus mejores poemas, "Lucca", escrito en prosa, no es sino la doméstica copia de una de las partes de la *Temporada*. Manuel Bandeira, el poeta brasileño más conocido, y el chileno Pablo Neruda, realizan su apología en muy malos poemas. Baudelaire de los tres es el que advierte una mayor influencia universal. Su perfección formal delibera en los límites y se desbordará en el Modernismo, con Rubén Darío y su séquito, y galopará infatigable por botas y escritos veladamente superpuestos. Sus *Pequeños poemas en prosa* representan el antecedente de una nueva poesía que lesiona hasta nuestros días. El genio, a diferencia del tenaz escritor, abre con su cuchillo la epidermis de la bruma y la corteza de las divergencias. Hay autores que se abandonan a la primera lectura; otros necesitan una obstinada persecución y su desollamiento en cada lectura representa nuevos descubrimientos. Baudelaire está en ese reducido círculo.

Todo este forcejeo de los poetas malditos con la amoralidad y su belleza en el arte, la tentativa de deicidio, la execración de los sistemas, es sólo una respuesta a la realidad. En el mar ebrio debe navegar un barco ebrio. El poeta será el que impreque con mayor insistencia, porque es el que se debate entre esa desesperación plural: la del mundo que lo circunda y la suya propia. Se va a invocar a la musa y a Dios, pero a una musa que ríe y a un Dios que lacera. Hay que demolerlos. Pero, a veces, la desesperación y la impotencia desembocan y se procura la salvación entre las obsecraciones o en la conversión. La muerte, "único beso de taciturnas bocas", dice Mallarmé, está acechando. La inmortalidad se apaga con los escrúpulos.

Dispersiones

El poema es el más complejo crucigrama que desaira los más diversos enfrentamientos. Los que practican la inspiración se

sujetan al momento; la ejecución laboriosa no va contra la haraganería del lenguaje. Otros perfilan su descomposición literaria y física hacia una integración más paulatina. Borges, por ejemplo, realiza el poema y después de una rápida mirada, discute con su borrador lo que debe expresarse. Su lenguaje frío y rígido, se acaba de congelar en los ojos del lector. De sus poemas podría ser la excepción, entre otros, *Fundación mítica de Buenos Aires*, que acusa un acentuado trabajo.

Hay deliberadas excepciones, como en el caso de Valéry, en que el poema se mantiene entre el ser y el no ser, y después de varios años de estar al sol y a la lluvia, exterminada toda palabra ajena e inservible, aparece una poesía desnuda y abierta, aparentemente ósea, pero cargada de contenidos. El poema conserva el tono decasílabo y una lineal fluidez que perpetra la perfección. En el quinto sexteto emerge su parte más hermosa:

Comme le fruit se fonde en jouissance,
comme en delice il change son absence,
dans une bouche où sa forme se meurt;

aquí, el también ensayista francés, platica serenamente el caos de su alma y su mortalidad (aunque todo el poema no es sino el doble acceso a la venturosa contemplación del cementerio de sus antepasados en las vecindades del mar, pero quebrando siempre las profundidades de las formas anímicas), y su prometido descenso hacia las concavidades desconocidas. Poesía altamente intelectualizada, estricta, minuciosa, camina por los fatigados senderos mallarmeanos. Su herencia no ha sido correctamente aprovechada, porque movimiento y estaticismo pueden valerse del mismo medio, pero no perseguir el mismo fin: el plagio.

En cuanto al barroquismo, es un tema hartamente complejo y nunca difunto, aparece sobre todo en poetas de nuestra lengua. Es la exhumación tenaz de los poetas del siglo de oro español y cuya efusión sigue acompañando a nuestras generaciones. La riqueza del léxico español que escarba los límites de las 60 000 palabras. Y que impele al que escribe, sea poeta o prosista, a la disgustante disyuntiva de emanciparse de él y hacer un enfrentamiento con su realidad, o a despeñarse irremediabilmente en la inutilidad del diccionario, a la acumulación y recargamiento lingüístico, con un desmejoramiento de la comprensión humana. Es difícil el hallazgo de la persona que reúna ambos requisitos. En el primer caso, el primer nombre que se me viene a la mente es Rimbaud, cuya expresión está lejos de alcanzar el barroquismo y cuya palabra, no obstante, penetra hasta el fondo. Otros casos serían los heterónimos Alberto Caeiro y Ricardo Reis, del poeta portugués Fernando Pessoa. En cuanto a los segundos, podría citar como el más característico y el que ha ejercido mayor influencia, al chileno Pablo Neruda. Sin negar su pasado, inventa su presente. Pero ese presente se va perdiendo en ese marasmo reiterativo provocado por él y sus convicciones, hasta llegar un momento a desconocerse a sí mismo. No sé, yo conozco poetas que siendo elusivos de crítica personal en su cotidianería lo son también en su poesía. No se confiesan fácilmente. Hay que hurgar dentro de su tangencial expresión en lo más hondo para ir descubriéndolos. Otros, en cambio, con el solo enfrentamiento del lápiz y de la hoja se desgarran y expresan.

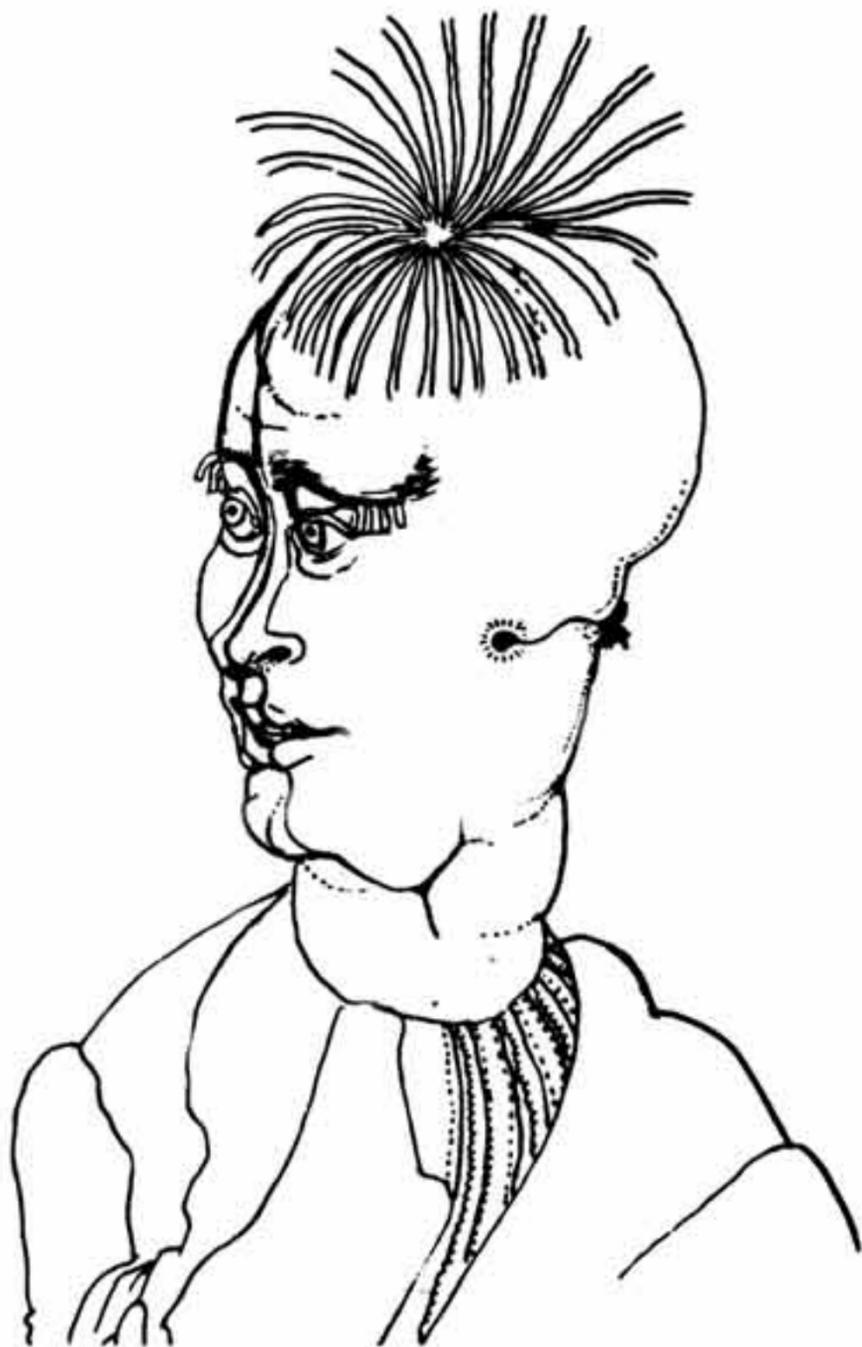
Su dicción es clara y enumerativa de su razón personal. Entre los del primer caso creo encontrar a Neruda, que entre los límites de su poesía, la del hombre angustiado merodeando entre la realidad y la del hombre vital derrumbador de mitos y burguesías, no son del todo reales. Entre los ejemplos de aquélla están los libros primeros: el *Crepusculario*, los *20 poemas de amor y la Residencia en la tierra*. En aquél, realizado entre los 15 y los 19 años, la balanza se inclina hacia el dolor y hacia la soberbia; esto se muestra principalmente en sus poemas "El ciego de la pandereta", "El padre", "Oración". Su soberbia se realiza desde el "Viejo ciego llorabas", hasta el poema cuyo principio es: "Si Dios está en mi verso, Dios soy yo. . ." Desgraciadamente el genio poético no se convierte en una real presentación. Pasa a ser una sombra de la sombra. Sus *20 poemas de amor*, maniataados a una larga elaboración y con un éxito por demás sorprendente y que le valió a tan temprana edad ser planteado en las antologías, no son sino una precaria expresión de su yo. Sobrevive, como un digno poema, a mi parecer, solamente el "20". A pesar que esta admisión también la hace la mayoría del común denominador, la considero una abertura del poeta chileno. Los demás es el pormenorizado recargamiento que jamás desataría ya de su verso y que tan dislocada influencia habría de ejercer. Su vehemencia de figuras y su indiscutible logro, es sólo equiparable al alegórico poeta de Fuente Vaqueros, García Lorca. Su *Residencia en la tierra*, el mejor libro, abre sus raíces más humanas. Su segunda conducta, cargada de alevosas deducciones a sus conveniencias, y sus razonamientos, saliendo de lo lógico, se palpa de sobremanera en el *Canto general y Las uvas y el viento*. Quiero aclarar que no hablo de su posición personal frente a las estructuras reaccionarias, sino su planteamiento que hace frente a ellas, que parece desorganizado y falaz. Es la convicción harto dudosa de apóstol y hermano. Su posición se va perdiendo entre su cursilería.

El nombrado García Lorca, que en mi opinión sólo nace a partir del *Poeta en Nueva York*, en el que se niega y niega toda su mecánica gitana y pueblerina, y se afirma en sus problemáticas personales y sociales para integrarse a los poemas, o al poema, según acertada opinión y definición de un poeta amigo, de este libro. Aunque con atavismos implacables es ya el poeta maduro, el hombre. Se incrusta en su desgarramiento y afronta desde sus sílabas más íntimas la defunción del hombre perdido en esa naturaleza superpuesta de cemento y de hierro, donde "la vida no es noble, ni buena, ni sagrada". En la irrealidad de las multiplicaciones, del asesinato de los patos y las praderas, el "poeta sin brazos, solo entre la multitud que vomita", hurga en su realidad. Su "Oda a Walt Whitman", me obliga a recordar la opinión de Octavio Paz en el sentido de que el poeta, en el curso de su travesía literaria, sólo llega a concebir 3 o 4 poemas perfectos. Tal vez se deba a la indiferencia de las palabras. El poema horada minuciosamente los problemas que perpetran a la ciudad con una aceleración grosera y que humilla a la naturaleza y al poeta. Las calles se llenan de nostalgia y el hombre no se busca sino que se encuentra de una manera inadvertida en las terrazas y los Night Clubs. El problema hirviente de los maricas

lo plantea desde el arquetipo del hombre amante de sus semejantes y de las cosas, del hombre que se canta a sí mismo para ser el Hombre. En ese enredijo de implicaciones personales e impersonales, ve el despeñamiento de las significaciones por una bandada de anuncios con la “danza de muros que agita las praderas” y la precaria esperanza de la espiga. El segundo poema perfecto, en mi pobre valoración, es el tercero del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, “Cuerpo ausente”, en el que su posición ante la muerte, de una harta consecuencia, bulle ante la contemplación de “una forma clara que tuvo ruiseñores”.

Respecto a los poemas políticos, sujetos a tantas controversias por sus aparentes pretensiones impersonales, se institucionalizaron definitivamente en las décadas del 20 y de los 30, por lo que respecta a la lingüística española. Las *Residencias* de Neruda, el *Poeta en Nueva York* de Lorca, los *Poemas humanos* de Vallejo, ejercerían una honda repercusión sobre los poetas de nuestras generaciones. El grito doloroso de Miguel Hernández se petrificaría en 1941 con su muerte.

La principal veta y la más acaudalada fue la Guerra Civil Española, en la que las brigadas de voluntarios de los 4 puntos cardinales vaciarían su hígado sobre las entrañas. Hubo quien realmente intervino y extrajo experiencias para su expresión; otros se quedaron a la zaga y en su apariencia ejecutaron la parte consabida. Con un dolor auténtico, Vallejo daría algunas de las piezas líricas en lo que refiere al tema, con su ala y nervios especiales. Su problemática cunde entre la muerte, los problemas metafísicos, su vacío, la nostalgia de la tierra abando-



nada y de la madre, el callo obrero y campesino, y su llaga que llora entre pupilas. Su ironía, dolor, caos y esperanza, se desprenden del poema primero de *España, aparta de mí este cáliz*, el "Himno a los voluntarios de la República", en el que habla al voluntario de huesos fidedignos y venido de tan lejos, al proletario que muere de universo, al campesino cayendo en su verde follaje por el hombre. Vallejo, que comiera del rancho olvidado de los soldados, habría de morir un año después, un viernes santo, en París. La tuberculosis que lo asediaba no lo dejaría hasta el último momento. Vallejo es una rara excepción: contra el lenguaje moribundo utiliza el azadón y la ganzúa. Su primera flexión en el idioma, en la que rompe con la forma, *Trilce*, fue un fracaso en cuanto a su pretensión de fondo. Habría de esperar 16 años y su muerte, para que realizada la edición póstuma de sus 2 últimos libros, se le reconociera su validez. Los *Poemas humanos*, largamente elaborados (Vallejo bebe en la guampa spinoziana) aprehende la realidad doble: la suya y la de los otros. Obliga a abismarse en esa corta prédica, venturosa de significaciones, y que ha impreso huella sobre generaciones inmediatas. Su nostalgia, su dolor, su razón universal, son los de todos. El poeta peruano, a diferencia de Neruda, siente un dolor físico y moral, que no lo abandonaría en su vida. Cuando le habla a su madre "desde un sitio muy grande y lejano" y le dice que él ha vivido lo que todos sus hermanos no vivieron, que todos han muerto ya, el "Perro", la "Ronca", Miguel, y que sólo queda su eternidad; y lo dice desde la íntima fibra de su ser en una rue perdida en la inmensidad de París. Neruda, en cambio, entra a la decadencia como poeta y como hombre.



XAVIER VILLAURRUTIA el poeta de la muerte

mención

Rosa María Salazar
Facultad de Filosofía y Letras.

Al hablar de renovación lírica en México, es preciso hablar de la poesía de Xavier Villaurrutia.

Pocos escritores mexicanos han sabido tratar el tema de la muerte tan acertadamente como él, hacerla sentir como una presencia que vive dentro de nosotros, una presencia que al fin y al cabo somos nosotros mismos.

A lo largo de su obra poética se advierte la predilección por la noche, por ese estado de muerte latente que es el sueño y por el silencio que conduce a la soledad. Su voz es un desgarramiento producido por esa soledad, por la temporalidad tan medida, tan limitada del hombre como individuo. Todo su canto está impregnado de una desesperación que lo oprime y que sin embargo lo conduce al lugar de la creación, de la comunicación: el Arte.

El modernismo había dejado caminos bien marcados y había que inventar otros distintos, había que encontrar nuevas formas de expresión, un lenguaje capaz de penetrar la realidad y de mostrarla en el sentido más profundo de la palabra, un lenguaje capaz de revelar su secreto y descubrirla.

La generación de Villaurrutia, inmediatamente posterior a López Velarde, con "la aplicación de nuevas formas estilísticas que superaban los estadios del modernismo, al imponer distintas actitudes en el modo de comprender y expresar la poesía",¹ marca nuevos caminos que, al desviarla de aquellos que el modernismo había tan espléndidamente señalado, la renueva completamente.

Siendo adolescente escribe unos poemas donde toda su problemática plantea ya las preocupaciones que predominarán a lo largo de su obra. Los temas y las preocupaciones que aparecerán años más tarde en obras tan bien logradas y reconocidas como Nostalgia de la muerte habían surgido desde entonces.

En esos primeros poemas se advierte claramente la influencia de López Velarde. Pero si en un principio se recrea en un ambiente de provincia respirando:

*Un maduro perfume de membrillos en las ropas
blancas y almidonadas. . .*

al abrirse su espíritu en medio de la noche y capturar en acertados versos la presencia de la noche y la ausencia:

*de una voz indefinible
que llegue hasta el imposible
rincón de un mar infinito
a iluminar con su grito
este naufragio invisible.*

Su poesía cambia de tono y penetra en la realidad que le pertenece, la que él presiente, y la soledad, el silencio, el amor, la muerte, surgen entonces. Y en ese ámbito de transparencias, de sombras transparentes, tan pronto perdidas como recobradas, el mundo sonambulesco de Gérard de Nerval el más profundo de los escritores que produjo el genio francés durante el siglo XIX, el siglo del romanticismo, además de Chateaubriand a decir de Marcel Proust se repite mostrando una faceta que va más allá del sueño, puesto que Villaurrutia toca por medio de la soledad y del silencio la realidad de una muerte, a la cual no va a llegar al término de su vida porque siendo ella su compañera inseparable, él muere minuto tras minuto.

Gérard de Nerval se sumerge bajo una superficie alucinante, bajo la superficie de la visión y el sueño y explora lugares invisibles; trasponiendo las puertas de la realidad común del mundo cotidiano penetra en la región de la locura casi, tanto, que parece haber perdido la razón.

Todo ese mundo con sus múltiples elementos se despliega en la poesía de Villaurrutia: el sueño, la vigilia, la noche, el silencio que se hace sonoro al contrastar con algún ruido que se desploma:

*¡Qué tic-tac en tu pecho
alarga la noche sin sueño!*

En *Reflejos* (1926) la originalidad de sus metáforas está unida a un espíritu festivo, lo cual da una nota alegre y fresca a sus poemas. No obstante, en algunos de los poemas de este libro, el sentimiento de soledad se acentúa y se alarga para conducirlo hasta él mismo, que se encierra en él y dice en un desgarramiento:

*De prisa, dejando atrás la compañía
eterna, hasta quedarme solo,
solo, sin soledad.*

y al mismo tiempo siente la inmovilidad de esa soledad:

*En la calle, la plancha gris del cielo,
más baja cada vez,
nos empareda vivos. . .*

Otras veces sus poemas contienen una sucesión de imágenes sensoriales donde la luz, la oscuridad, los reflejos en el agua, tienen un color y una forma; y como frente a un gran espejo, el poeta proyecta su alma. En uno de los poemas siguientes, en "Tranvías", la angustia de la temporalidad surge plasmada en los objetos, y todo es momentáneo y eterno a la vez. La máquina aparece en la poesía:

*Tranvías
Casas que corren locas
de incendio, huyendo
de sí mismas,
entre los esqueletos de las otras
inmóviles, quemadas ya.*

Ver los tranvías desapareciendo tras sus luces, quemándose en su velocidad, y pensar al mismo tiempo en que aun cuando él, el poeta, no esté, esos tranvías continuarán su vida mecánica, de hierro; pero en todo caso por un espacio de tiempo mayor al que él, el poeta, pueda vivir: los tranvías sobrevivirán al poeta, y más que los tranvías, el movimiento, el mundo.

En *Nostalgia de la muerte* (1939-46), Villaurrutia elige el rumbo por el

cual va a llevar su poesía. De todos los elementos que han aparecido anteriormente en Primeros poemas y en Reflejos, e imbuido en las obras de los poetas imaginativos franceses, como Cocteau, Proust, Gide, etcétera, toma el motivo central que aparece en Nostalgia de la muerte, el libro que lo sitúa entre los poetas de mayor relieve dentro de la literatura hispanoamericana y lo hace imprescindible en cualquier estudio sobre poesía mexicana contemporánea: la muerte.

Del grupo de la revista literaria Contemporáneos habían destacado tres poetas: Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y José Gorostiza. Eran los tres poetas solitarios que se replegaron en sí mismos, produciendo una poesía donde los mensajes están dados sin falsos aspavientos, como la de los estridentistas cuyos ruidosos versos no pasaron de ser literatura mal entendida, y establecieron una comunicación entre el poeta y el lector.

Estos escritores tienen hacia Europa una admiración más justa que la que le profesaban los modernistas, los cuales tendían a verla como el paraíso, como la tierra, en todos sentidos, prometida. Esta admiración bien medida les permite interesarse en las culturas indígenas, conocer y valorar lo que civilizaciones como la maya o la azteca produjeron.

BURNED IN A SEA OF ICE,
AND BROWNE AMIDST A FIRE.

Con este epígrafe de Drayton define Villaurrutia lo que va a ser su tercer libro de poemas.

Quemado en la hoguera del hielo de la muerte, consumido en ese frío calor, ahogado literalmente en su obsesión por la muerte, descubre ser sólo un fantasma, una presencia de humo solamente, que se agita en el silencio de una noche sin final. Si Nerval llega hasta el infierno a buscar entre las tinieblas imágenes de un sueño que se escapa, porque el sueño no es una realidad, Xavier Villaurrutia se encierra en la noche de su soledad, en esa noche que es la alcoba donde se oculta para contemplar su muerte, para hacerle frente a esa amada, origen y fin, con la que vive segundo tras segundo.

El sueño, anticipación de la muerte, es él y él es a su vez otra presencia. En "Nocturno preso" el poeta es el sueño de otro y el sueño es prisionero de él, prisionero condenado quién sabe por quién a permanecer dentro del poeta. Está allí como castigo:

Nocturno preso
Prisionero de mi frente
el sueño quiere escapar
y fuera de mí probar
a todos que es inocente.

Oigo su voz impaciente,
miro su gesto y su estado
amenazador, airado.
No sabe que soy el sueño
de otro: si fuera su dueño
ya lo habría libertado.

Al saber que es sólo un fantasma que se mueve en medio de la noche Villaurrutia "Con la fantasía y la inteligencia va creando hipótesis metafísicas."²

Y precisamente por eso, por creer ser el "sueño de otro", estalla en él:

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,

*y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.*

Partiendo de esta duda llega a la conclusión, más bien a la certidumbre de estar viviendo, en qué cuerpo, no importa, la Muerte, su Muerte le da esa certidumbre cuando piensa:

“que, puesto que muero, existo”.

La muerte es aquí, en Nostalgia de la muerte, aún más muerte: muerte aprehendida por el poeta ávidamente, con todos sus sentidos, muerte imaginada, muerte-sueño, deseo de muerte, temor de muerte en que se quema y se consume su alma al sentirla tan próxima, tan cercana, tan adentro:

*Y al oprimir la pluma,
algo como la sangre late y circula en ella,
y siento que las letras desiguales
que escribo ahora,
más pequeñas, más trémulas, más débiles,
ya no son de mi mano solamente.*

Los sentidos se funden y se confunden:

¿qué son miradas, qué son labios?

Todos los recursos que se nos han dado para persuadirnos de nuestra existencia, el cuerpo, el movimiento entre ellos por ejemplo, se pierden:

*sin brazos que tender
sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible.*

Para sumergirse un segundo después en:

*un mar en el que no sé nada
en el que no sé nada.*

Y el sueño y la muerte se encuentran donde termina la agonía, en ese encuentro que es el final, la muerte de la vida que vivimos.

Porque el sueño y la muerte nada tienen ya qué decirse.

Tanto así se corresponden, tanto así que el sueño es como una anticipación del gran sueño de la muerte.

En varios poemas Villaurrutia hace juegos de palabras; esos juegos de palabras y sonidos “se convierten en juegos de conceptos”.³

*Y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura.*

Y las palabras caen en el poema como los reflejos en el agua, reflejos que se unen y separan a cada movimiento, a cada verso para integrar una nueva forma y con ello, una nueva significación.

*

Todos los temas que aparecen en sus poemas anteriores: la muerte, el

sueño, la soledad, etcétera, se desarrollan en Nostalgia de la muerte con absoluta libertad, en un lenguaje vigoroso y espontáneo. Cada palabra, sin embargo, tiene un lugar exacto, preciso.

“Temas del hombre doble y de los desdoblamientos de la conciencia, de los espejos enfrentados que repiten sus imágenes hasta el infinito, del de los cuerpos vacíos que reciben visitas misteriosas, de autónomas sombras humanas, de dioses que sueñan a hombres que a su vez están soñando a otro, del absurdo miedo a no existir, de universos solipsistas, de ángeles corrompidos, de la muerte que nos habita sigilosamente, de que todos los hombres son un solo hombre y somos y no somos simultáneamente, de metamorfosis y laberintos. . .”⁴

En la poesía de Xavier Villaurrutia se cumple la “bifurcación de la realidad” de que hablaba Baudelaire. El poeta francés de formación romántica, es el precursor de los simbolistas: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé, cuyas características esenciales son la musicalidad y el simbolismo de cada una de las sensaciones y de cada conocimiento que posee el hombre. Todo lo que sentimos y conocemos tiene otra realidad. Villaurrutia al creer ser “el sueño de otro”, está presintiendo otra realidad y de la misma manera sucede cuando apresa la realidad de la muerte:

¡Hasta en la ausencia estás viva!
Porque te encuentro en el hueco
de una forma y en el eco
de una nota fugitiva;
porque en mi propia saliva
fundes tu sabor sombrío,
y a cambio de lo que es mío
me dejas sólo el temor
de hallar en el sabor
la presencia del vacío.

Puede decirse que Nostalgia de la muerte es el libro donde la poesía de Villaurrutia, ya madura, ofrece sus más logradas manifestaciones, donde el tema de la muerte está totalmente desarrollado y la figura de él, de Villaurrutia se diluye y queda el poeta solamente, es decir, el instrumento por el cual habla la poesía.

En Canto a la primavera y otros poemas (1948) la emoción domina a la inteligencia; no hay equilibrio, la emoción desbocada hace que la obra vaya a pique.

Los temas que predominan a lo largo de éste que será su último libro de poemas son el amor y la esperanza, emociones que, no obstante que son positivas, no logran liberarlo de su obsesión por la muerte. La angustia aquí sube de tono, y si menciona a la esperanza y parece creer un momento en ella, es para un segundo después negar todo alivio que ella le pueda dar:

Apenas has vuelto, y ya
en todo mi ser avanza,
verde y turbia la esperanza
para decirme: “ ¡Aquí está! ”
Pero su voz se oirá
rodar sin eco en la oscura
soledad de mi clausura
y yo seguiré pensando
que no hay esperanza cuando
la esperanza es la tortura.

Poemas demasiado emocionales, donde el tono trágico, percibido a lo

largo de su obra poética, se acentúa exageradamente llevando el libro al fracaso.

Son los últimos años de vida del poeta, dos después, habrá muerto. Si su obra no tiene una gran extensión, sí tiene la importancia y el mérito suficiente como para aparecer junto a la de los poetas de mayor relieve de Hispanoamérica.

La poesía moderna tiende a aprehender cada partícula, cada objeto, como algo diferente y autónomo. "El cambio de la imaginación poética depende del cambio de la imagen del mundo", dice Octavio Paz. Y la imagen del mundo ha cambiado desde Hölderlin y Baudelaire. El mundo ya no es captado como una imagen completa e integradora; ahora el universo se ha fragmentado y cada fragmento no proyecta al mundo porque es una parte tajantemente separada de él y además independiente; cada fragmento tiene el valor que su momento y su situación le da.

Villaurrutia da su visión del mundo, la imagen que él tiene del mundo, en cada poema.

"La muerte tiene el sentido que le da nuestro vivir; y éste tiene como significado último ser vida ante la muerte." Y Villaurrutia le da a su vida el sentido de la muerte. La muerte instantánea que concurre a cada instante:

En vano amenazas, muerte,
cerrar la boca a mi herida
y poner fin a mi vida
con una palabra inerte.
¡Qué puedo pensar al verte,
si en mi angustia verdadera
tuve que violar la espera;
si en vista de tu tardanza
para llenar mi esperanza
no hay hora en que yo no muera!

En Villaurrutia la vida y la muerte son dos hechos simultáneos, recíprocos, algo así como una rueda en continuo movimiento, un ciclo repetido a cada minuto.

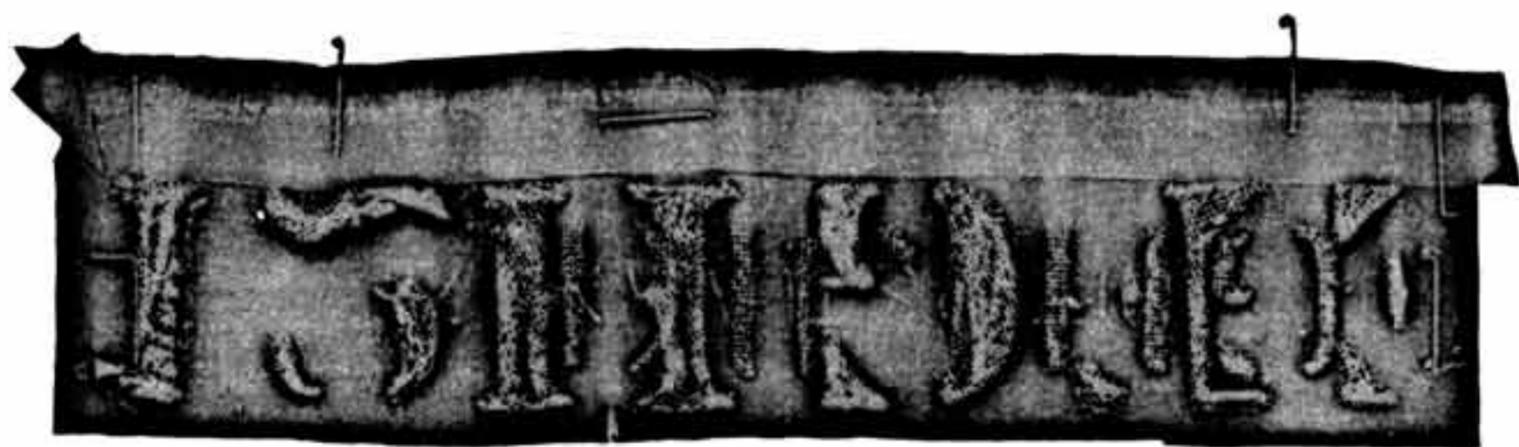
Quevedo escribió: "Cuerdo es sólo el que vive cada día como quien cada día y cada hora puede morir." Villaurrutia padecía la muerte, vivía una muerte sin fin, padeciéndola o gozándola como puede gozarse el amor. Concertaba vida y muerte en un mismo momento. De allí que sea válido hablar de un erotismo en su poesía. Al provocar el segundo de muerte habla del lugar en que la vida y la muerte se encuentran cara a cara, del momento que es como una anticipación de la muerte y una proyección de la vida.

Las diez décimas que forman "Décima muerte" están escritas clásicamente en cuanto a construcción se refiere. En la primera habla de la certidumbre que le da la muerte de su existencia. Más adelante describe con imágenes mucho muy sensoriales a la muerte, como podría haber descrito a una hermosa mujer. Todos los sentidos del poeta despiertan y hablan nombrando sus deseos, presintiendo en la muerte una amada real y verdadera y con curiosidad la busca ávido de saber hasta su último secreto. La muerte es la amante del poeta, pero no la amante idealizada sino más bien la amante real, de carne y hueso, la amante encontrada en todos los lugares:

En el roce, en el contacto,
en la inefable delicia
de la suprema caricia
que desemboca en el acto,
hay el misterioso pacto

del espasmo delirante
en que un cielo alucinante
y un infierno de agonía
se funden cuando eres mía
y soy tuyo en un instante.

Cada concepto está dado ingeniosamente, por lo cual dice Anderson Imbert que son décimas "barrocas en las agudezas de concepto y existencialistas en la idea de que la muerte es una prueba de la existencia y a fin de cuentas vivimos para la muerte propia".



¹ Leiva Raúl, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, 1959.

² Anderson Imbert E., *Historia de la literatura hispanoamericana*, II. Epoca contemporánea, México-Buenos Aires, 1966, p. 169.

³ *Ibidem*, p. 169.

⁴ *Ibidem*.

VaRiA

invención

LOS SUEÑOS, SUEÑOS SON

(primer premio) — Alejandro Crespo Pérez Escuela de Economía.

Yo tengo muchos planes: vender el coche, comprar un equipo de fotografía en Estados Unidos, ir a Sudamérica y quizá quedarme en Chile completando mis estudios. Sólo que no hay dinero. Por más que llevo varios meses de tener sobre el Volvo el signo de pesos, cuando resulta, en ocasiones, algún comprador, éste no me ofrece lo que vale el auto, lo que yo necesito para poder realizar mis deseos, acariciados tantas veces en la soledad de mi habitación, en las pausas que hago en mis lecturas.

Y así se ha ido el tiempo. En esperar y esperar. En esperar que resulte algo, que el asunto de arreglar cafeteras vuelva a ser fructífero y, hasta eso, en que pueda conseguir un empleo. “Chile... Chile...”, me he dicho. Yo quiero estar allí. “En ninguna parte puedo estar peor que en esta ciudad”, pienso muchas veces, desconsolado. Chile es el mar cerca de todo sitio, es el vino, es la cultura sin cambiar de lengua y significa también la libertad. Aunque claro que no todo allí es color de rosa, que no todo es paradisíaco. “Hay miseria, gallo”, me confiesa un estudiante de restauración. “Hay mucha miseria”, repite. Pero yo miro mis cuadros estadísticos y veo que el ingreso per cápita es cuarenta dólares más alto que aquí. “Está bien, hay miseria —concluyo—, pero aquí hay más. Y en todo caso, no se dan muchas cosas que aquí ocurren.” Cosas que *aquí ocurren* y que yo no quiero ahora recordar, que no quiero fijarme como la imagen de mi país porque eso es también fijarme la mía propia. O ¿no soy tan culpable de lo que ha sucedido, y de lo que suceda, como sus principales actores? , ¿no lo somos todos, al permitirlo? De eso no cabe duda. Y por eso me voy. ¿Cobardía? ¿Evasión? ¿Huida? No, yo solo no puedo hacerlo todo. O yo y un grupo. Y así, prefiero no verlo, no enterarme. “Algún día las condiciones cambiarán”, me repito confiado. “Sólo que no puedo esperar hasta entonces. Regresaré, más preparado, a intentar que eso cambie; a acelerar el paso.” Pero no, no pensar en eso siquiera, es lo más racional. Dejar que llegue el momento, que me resuelva de una vez a hacer algo de inmediato. Entonces sí. No antes. No especular. No pensar en eso. Pero... resulta difícil olvidarlo. Lo resulta mientras que no me vaya, mientras esté aquí. Todo lo recuerda a cada momento. La mirada incierta de Víctor cuando afirma que algún día él continuará sus estudios, que lo que ocurre es simplemente que ahora debe ayudar para la casa y seguir así, trabajando, en aquel diario. “El único en el

que algo puede decirse”, me platica. Mas ¿volvería? ¿Iría a concluir sus estudios preuniversitarios a los veinticinco o treinta años? Yo no lo creo, sinceramente, pero tampoco me atrevo a decírselo. ¿Cómo asesinarle esa esperanza? ¿Cómo quitarle ese refugio tranquilizador? Decirle que va a quedarse ahí es como insultarlo, a eso equivale. Decirle que sus hermanos por los que él ahora trabaja dejando sus estudios, se verán probablemente obligados a hacer igual posteriormente, es quitarle la motivación que él esgrime constante, aunque inseguro. No, no haré eso. No voy a hacerlo. Todavía recuerdo que en aquel otoño él estaba al lado de nosotros, que lloraba de rabia al ver su impotencia, que se arrojó, allí, junto a las ruinas, para resguardarse de uno de los disparos que arrancaban pedazos de adoquines junto a nuestros cuerpos y desprendían muchas veces el ay quejumbroso de alguno de los nuestros alcanzado. Aquel crepúsculo fue también el crepúsculo de todos nosotros. Ahí nació este deseo de irme. Fue el ocaso de una fe que habíamos mantenido inexplicablemente hasta entonces. Inexplicablemente porque aquello no era la primera muestra. Otras había antes, aunque no se hubiesen producido directamente contra nosotros. Tal vez por eso no nos convencieron. Nosotros éramos el futuro de la patria, nos decían. Y al futuro, pensábamos, no se le elimina. Es como suicidarse. Que eso se diera con obreros, con campesinos, con ferrocarrileros, con médicos, era otro cantar. Nadie decía de ellos que eran el futuro, entre otras cosas, porque se les veía más bien como una porción del presente, de un presente que éramos todos, nosotros también, y que tampoco podía sacrificarse, pero, total, no nos alcanzaba. No nos alcanzó nunca plenamente hasta el otoño luctuoso. Nada tan convincente como lo que te toca en carne propia, en tus propias entrañas, en tu propia vida. Y en aquel otoño así había sido. Un otoño que presagió el invierno que llegaría después, el silencio que nos envolvería a todos, o a casi todos. Un invierno que nos produciría ese abrigar la totalidad de nuestros rencores, ese callarlos, ocultarlos, temerosos de que la nieve llegara a sepultarnos sin su limpidez. *Mira ahora./Manchada.* De que muriésemos como habían muerto otros en el otoño de árboles desnudos, de conciencias desenmascaradas: desnudas también. Y ahora. . . Ya no valía la pena. Ahora nos quedaba el deseo de sol, el deseo del aire que no nos daba esta ciudad de atmósfera enrarecida. Por el humo y la niebla. Por. . . Mejor no.

Callarlo. Olvidarlo. Que la memoria ya no torturara. Mejor ir a Estados Unidos y comprar allí la cámara, el papel, la película, las pinzas, las cubetas, el revelador, el proyector de transparencias. Mejor eso. Y no ese recuerdo gris. O más bien negro. Rojo y negro. De sangre y de luto, no de mediastintas. Allí, todo se había jugado. Todas las cartas al descubierto. Las cartas azules y las tricolores. Las sonrisas afables. Las promesas de gira. Las frases cual consigna. El llamado a una solidaridad que era apenas la de ellos, la en torno a ellos y lo que perseguían. Sin que tuviera que ver nada con nosotros, sin que nada nos dijera. Allí. Todo. De una vez. Inaplazablemente. Porque la fiesta no podía frustrarse, averiarse siquiera. *Todos los ojos del mundo miran ahora hacia nosotros.* Y se necesitaba un circo lleno de vivas, de hurras y de bravos, de loas sin medida, de ánimos tranquilos o exaltados apenas por el espectáculo. Exaltación que podía pasar, que podía tolerarse, puesto que era también la exaltación de todos los palacios. Rojo y negro. Negro solamente. El guante. La macana. La bala-da muerte da. Los muros altos. El imperio de nuevo. Las crujías que crujen en la noche. Los hombres. Su largo aprendizaje. Y si hay que morir mil veces. No uno, dos, tres. En América. Pancartas. Cuatrocientas mil gentes como en mayo en los Champs Elysées, las márgenes del Sena y sus puentes, la Sorbonne y todo el Quartier Latin. Brigadas. A las salidas de los cines, en los camiones, en las hojas volantes. No, no podía olvidarse. Quizá sólo huyendo. No aquí. Tras estos muros de isla. Junto a estos muros en los que hay pintas. No de entonces, no. Borradas todas. Cubiertas. Con pintura gris oscura. Tan gris como ellos. No de entonces, no. De ahora. Pintas que, por ejemplo, comienzan con un *si permaneces en silencio...* ¿Cómo olvidarlo? ¿Cómo? ¿Cómo pensar que en otras latitudes pueda ser peor? Me iría, sí. Vendiendo el coche ya no habría que esperar, estaría todo. Entretanto, seguir leyendo. *No, luce. No conceda tregua. Únicamente el excremento permanece en estado letárgico (Sólo la m. . .)* No, actúa. De otras cosas no es hora. Hay tiempo de leer y tiempo de escribir. Tiempo de hablar y tiempo de escuchar. Tiempo de descansar y tiempo de luchar. Pero ¿qué tiempo es éste que me tocó habitar? ¿Este tiempo, este espacio, esta situación? Entonces. . . ¿la sierra? ¿el fusil vindicativo? ¿el arma contra el arma? ¿Y la teoría qué? La teoría como arma. ¿Invalidada acaso? ¿Invalidado también el prepararse y descansar en el sur? ¿El olvi-

dar? Y los dolientes, ¿olvidan ellos? ¿Los parientes, amigos, compañeros, novios, amantes? ¿Podía borrar la muerte todo, todo? ¿Podía olvidar los gestos, las palabras, las manos, las miradas, los besos, las cópulas ardientes? ¿Podía la muerte? Esa muerte sin tumbas y sin lápidas, esa muerte sin cadáver resultante, esa muerte llamada *desaparición*. ¿Podía? ¿Podía olvidarlo en los reaparecidos, en los sobrevivientes? En el Chile lejano y sobreviviente. ¿No estaban ahí acaso todavía, las llamadas telefónicas para contar, para informar lo que los informadores no informaban? ¿No estaban? ¿No vivían esas voces, muchas de ellas al menos, del recuerdo de las acalladas? ¿No? Y entonces ¿la cámara? ¿Iba a fotografiar lo que ya no podía fotografiarse? ¿Iba tal vez a aprehender el reflejo de lo pasado? Para mostrarlo allá. ¿En Valparaíso, Viña, Rancagua, Arica y Antofagasta? ¿En Santiago? ¿Decirle a Santiago lo que ocurrió en homónimo a medias? ¿A Santiago lo que ocurrió en Santiago? ¿Les interesaría? ¿A esos gallos, como decía el estudiante chileno de restauración? "Hay mucha miseria". ¿Y aquí? ¿No había aquí una miseria que corroía el mismo ánimo? ¿La de la impotencia, la de bocas amordazadas y muñecas atadas? ¿La de Víctor? ¿No, todavía no? ¿No era suficiente? ¿Cuántas veces, entonces, debía sonar aquel despertador? ¿Hasta la desaparición de toda disidencia? ¿Hasta el acabóse de quienes querían más pan que circo? Porque *el evento tuvo un éxito inusitado y proyectó la imagen de nuestro país al mundo*. Pero el gran evento del músculo no fue allí, sin embargo; en esos días. La glorificación del músculo, en verdad, precedió a la programada. En Santiago. Buen vino el chileno. Como los europeos. O casi. En Santiago. La precedió. Quien tenga oídos que escuche y quien tenga ojos que lea. Lo por venir. Que el entendimiento entienda. Suficiente. Sin la necesidad de ser explícito hasta la saciedad. Hasta llamar torpe al interlocutor. Que el entendimiento entienda. Que entienda. En Santiago. Descendencia alemana. Ghettos. Incendio en Varsovia. Ghettos. En Santiago. Y todo el color, toda la cultura que traíamos sobre nosotros, borrada así, de tajo. Sólo rojo y negro. No firmes verdes ni violentos naranjas, no fresas rebosantes ni amarillos encendidos. No, rojo y negro. Y no fusión sino escisión. No origen de un pueblo sino divorcio de dos. Suficientemente claro. Zapatos-huaraches, buroracia-desempleo, opulencia-pauperismo, palazzos-huipiles, scotch-pulque, trancas-revueltas, cadillacs-pies, hartura-

hambre, órdenes-obediencia, puñalada-víctima, tío ese-tío hache. Eso. Nada más. El divorcio sin regreso. Sin reconciliación posible. Uxoricidio, mejor. En el que el autoviudo teme a los fantasmas, mira con recelo, escucha voces inexistentes. Entonces cazabrujas. Que no quede ni la semilla. Extirpar del todo el virus. Descendencia alemana. En Santiago. Usted me entiende. Si no, venga a la explanada. Paséese por los cuadrados de césped verde. Mire el gris. El gris oscuro. La pequeña torre de Babel ahora cubierta. El I want to make from this country. . . Mire. Y oiga. Escuche esas voces en las cafeterías de este islote: Aquí no vendrá. No lo permitiremos. Mire las carteleras. Hemos decidido por el exilio debido a la amenaza. Obsérvelo bien todo. La alberca, el estadio, los viaductos, las parejas. *Mientras más hago el amor más. . .* Y, dígame después, si no tengo razón. Yo. En vender el Volvo, en comprar la cámara, en irme de aquí. Vaya un día donde Víctor. Estúdielo a él. Se convencerá, yo se lo digo. Se convencerá de que así, trabajando doce horas cada día, estará también cada día más atado, más sujeto, menos independiente, menos dueño de sí. Soñando ya con cosas diferentes. Con comprar, con adquirir objetos. La tele de color, libros bien presentados, Mustang apantallante, trajes bien padre sí, estéreo a todo dar, condominio en colonia buena-gente, esposa blanca-güera y mejor si extranjera, óleos de firma célebre, american vacances, etcétera será. Usted comprende bien. Ya no habrá ruinas, ya. No recuerdo de plomo, ni mirada incierta habrá. Satisfecha, será. Panza panzón, será. Jefe de información. Agregado de prensa y valijas sin abrir. Agua de colonia inglesa. Perfumes de París. Boleto en Pan American y suscripción a *Time*. Reemplazado Zapata, el Emiliano, por american way of life. Cambio de piel. No más incendiar llanos. Ya no el camión en llamas sino-llama-da Nueva York. Los Angeles calling. Y no puebla. Píldoras mutilantes. Se aja la pelvis, darling. Cuando mucho unos dos. Arriba y. . . Que arriba, en el mapa, es el norte, ¿entiende usted? Son exégesis mías, no le preste atención. Que nosotros también vamos a botar. Todos los muebles viejos, los modelos pasados, el baúl de la abuela. Cincuenta y tres años es demasiado ya. El mundo cambia, la ciencia avanza. Que los niños tengan buena constitución. Mucha leche, yoghurt. Flúor en el agua para evitar las caries. Y mucha carne blanca. Sí, pasé por el Watts. Los Angeles calling. Llamando a Nueva York, llamando a Washington. Me voy a Chile, yo.

A través de tus lágrimas vacilantes, a través de tus temerosas sonrisas, a través de tu dulce vergüenza y tu tristeza, háblame. Tomaré lo que me quieras dar, nada más te pido. . . Temes que te conozca muy pronto, por eso juegas conmigo. Conozco tus argucias. Nunca vas por donde quieres ir "I got a feeling you think it's funny. . .", y repites tus canciones vulgares, obvias. . . obvio: "...my own uniqueness is simply the result of self-knowledge. I know what I want and what I am, a creation of my own will. . ." Igual que cuando te conocí hace diez años. Igual de lánguida, tal vez un poco más frágil, con tus ojos negros y tu cabellera negra, lacia, recogida sobre la nuca. Permanecemos en pie uno frente a otro, en silencio, mirándonos atentamente. Tú estás sentada, mirándome. Una disimulada sonrisa tiembla en tus labios. . . "Pregúntame la razón de mi fracaso" Deseo decirte las palabras más valiosas, pero no me atrevo, porque temo que no tengas respuestas. Por ello te nombro dulcemente y me enorgullezco de mi insensibilidad. Te aflijo, para que no ignores qué es la aflicción. Trato a mi pena con dureza para que no lo hagas tú. Por ello levanto la cabeza y me acerco a ti con aire indiferente.

Permanecemos de pie, uno frente al otro. Tú esbozas una sonrisa y yo, sin explicarme la causa, no encuentro nada oportuno que decir. Lo intento en vano repetidas veces: "Margarita. . ." Muy grave, muy aérea, con tu bata verde hasta los tobillos, cierras la puerta con llave y me muestras un asiento "y uno y uno no son dos, sino uno y uno sin llegar nunca a juntarse" Ocupo el sillón exageradamente mullido y amplio, del cual emerjo como exiguo arbusto en una gran zanja. Te sientas frente a mí, con una extraña impasibilidad en el rostro. Nos separa una mesita de ajedrez con las piezas listas. El salón parece inmenso, da la impresión de hallarse vacío "Margarita. . ." Mi voz es tan lejana que me sorprende de ser yo mismo quien habla. Tú, sonríes "Margarita. . ." Ríes y no hablas, tal vez complacida con mi turbación. Una desazón agudísima, completamente indescifrable, se va apoderando de mí en cada momento que transcurre "Margarita. . ."

Tú sonríes, mostrando tus dientes pequeños, cuadrados. Y la risa te

agita el cuerpo y se estrella contra los muros con un sonido semejante al que produce el granizo golpeando un tejado de lámina. . . "Margari-
taaa. . ."

Te amo /Moi non plus

Tú, yo

Ríes ahora más escandalosamente, examinándome de arriba a abajo. Ríes y aquella catarata de risa que amenaza con no terminar nunca, te ha sonrojado levemente las mejillas Ríes, y en la lóbrega intimidad de la estancia, tu boca abierta y crispada, se ilumina intermitentemente con el fulgor de las llamas de la tarde Ríes, ríes. Pero de pronto callas. Y un silencio desmesurado, antinatural, se extiende en torno mío; un silencio que no se parece a ningún otro silencio. Vuelvo el rostro, imaginando encontrarme con tu cuerpo exánime sobre el piso y me hallo, en cambio, con un semblante hierático, frío, perfectamente inmóvil Nos miramos desconfiadamente, tal vez asustados de nosotros mismos.

Permanecemos así largo rato

Mirándonos

El silencio o mi sangre, zumba

Maquinalmente, como si tu extraña personalidad actuara sobre mis músculos, hasta tal punto que todo intento de defensa es vano, vuelvo sobre mis pasos, torno al sillón y me siento Enorme, profundo, alucinante es el silencio Entrecierras un poco los ojos y musitas con languidez malsana, moviendo rítmicamente los labios:

Hoy es la fiesta de los fantasmas que desconocen la hora de la muerte. Nadie me ha invitado y, cansado, tengo ante mí la larga noche. La noche ¿No canta ante mi puerta canciones de cuna?

Es preciso un gran silencio para ensayar una perfecta armonía. . . "¿No bailas? " Tengo lágrimas en los ojos

"¿Contigo? " "Conmigo, claro"

Alternancia infinita en que tú, ahora eres yo y yo soy tú, mágico

A y Z

Agustín Monsreal
Escuela de Teatro del INBA.
(tercer premio)

A

Se cierran las puertas de la ciudad y sus habitantes, en la intimidad, lloran aún tus funerales. Desde entonces, se han cumplido en espera las cosechas. Suena el cuerno de la noche.

Deposito mis flores sobre la tierra que acogió tus restos. Si pudieras mirar mis ojos verías dos centinelas. —Juro vengar la afrenta de tu muerte; juro restituir la gloria a tu solio y tu linaje. Lo sé a salvo y sediento de regreso. Armaré su brazo y su corazón. Y los vestidos brumosos y mantos de los amantes pregonarán la sangre, vertida en justicia, de sus cuerpos.

Huérfana soy: mantengo encendida la hoguera de tu nombre. Hermana soy: en duelo y esperante.

El desterrado regresó al sitio de su destino; lo aguardaba la rosa filial con los pétalos abiertos. Las sombrías plañideras giraban su canto y las Furias presentían la sangre y ensayaban la destreza de sus lenguas.

Nosotros no éramos entonces.

El desterrado punteó la estaca y se dejó conducir por las aves rojas donde el corazón de su raíz. Los pezones de fuego lo miraron desde la transparencia de la túnica, lo nombraron. Orestes sucumbió; su ser entero se hizo lacio, surtidor, manantial blanco.

Nosotros no éramos entonces.

Se aldabonaron las puertas del palacio. La banda de reptiles se restregaba al sol y rumoreaba. Electra se convirtió en estatua de sal, te espero.

Con el ocio, los levadizos puentes caza-insectos de las Furias, se fueron herrumbrando.

Supo que a quien había asesinado en personal contienda, fue su padre. Y supo que aquélla, en quien convergía cuando el amoroso diálogo nupcial, era su madre. Y su progenie sus hermanos. La violencia divina obraba contra la ciudad y se precisaba el alumbramiento de esta verdad para salvarla. La revelación la hizo el invidente. Y el Rey, confinado al dolor y la desolación urdió rehusar de sus ojos para holgamiento de su castigo y paz de la comunidad. La Reina impidió que laborara el acto; le sanó los lloros y le desistió de maldecir. Ella, por el oráculo de siempre lo sabía. Lo miró a los ojos, lo besó,

le hundió sus finísimos dedos entre los cabellos y lo internó en su cuerpo.
¡Infeliz! ¿Y para qué si no te germiné?

Mi ejército, perpetuamente victorioso, sitiaba la ciudad y aguardaba el ruido incendiario de mi voz para enfrentarla. Yo sentía revolverse, hambrientos, los jaguares de mi deseo. Los Principales de la ciudad comunicaron mi condición a la doncella y convino su virginidad en darse a mí en holocausto.

Durante tres días y tres noches permaneció mi tienda clausurada.

El cuarto día, al amanecer, ordené levantar el campamento y partir, hacia el mar, de regreso. Se cumplió todo en silencio y vista baja; no relincharon los caballos ni chocaron, al ordenarse, los hierros. La arena del desierto, espesa, se desposaba con la piel ampollándola, incrustando su sequía.

Herida de dientes y zarpas, mi contendiente, levantado el sitio, retornó a su lugar. Y fueron mis jaguares quedados en ella, tercos, lamiendo el pétalo de su misterio invulnerado.

Devoramos ávidamente el animal. Alta, hoja mayor del árbol de la noche, se oreaba la luna. El dormía. Ella, con la desencarnada quijada del asno, le despedazó el cráneo. Yo ascendía y descendía, una y otra y otra vez, en el hermoso cuerpo de mi hermano.

No fue Adán sino el asno, quien procreó a Caín y Abel; luego el crimen de Eva, se confirma, fue de origen pasional.

y Z

Extraño que fue: a un leve impulso de mi cuerpo la puerta estuvo abierta. Y salí a divulgarme. Para mi asombro, y pena luego, huyeron a pesar de mi sonrisa, todos; hasta el guarda, que en tantas ocasiones me mira a los ojos largamente, al verme cuerpo al sol, desapareció.

Unos pasos sobre la flor ancha del asfalto, un espacio breve, y me hallé solo. Es extraño, sentí.

Y regresé al olor podrido.

Cuando soy imposibilitado por los hierros para su calor, los juegos, las caricias, se estiran, con ramas prolongan sus manos para tocarme, me gritan y pasman y contentan.

Es extraño que sólo entrampado me quieran. Y es amargo.

Cuando llegué donde la tierra hierve, donde el centro, vi unas manos casi pabulo de gastadas, un corazón mondado, una boca sin huella de saliva; y dos ojos erguidos, incendiarios, se toparon con los míos, que también buscaban.

Fue cuando el cansancio comenzaba a distraerme de la lectura, que improvisó un círculo ágil a unos centímetros de mi cabeza; en un descenso rápido y seguro se posó casi donde el número que indica la página. Seguí con la mirada su cuerpo negro y breve que avanzaba sobre el papel, conservándose siempre en la parte limpia de tinta. Esperé llegara a la costura de las hojas para que, con un mínimo cerrar el libro, concluyera la molestia. Pero presentí con desagrado el crujido leve, la terca mancha que su cuerpo aplastado dejaría. La vi virar, regresar al margen superior izquierdo e iniciar su avance sobre las letras borrándolas a su paso y engrosando, como si fuera nutriéndose de ellas. Al concluir era un punto insólito en el centro de la superficie blanca, un punto largamente quieto que miré dividirse en dos y mirarme y deslizarse lenta, muy torpemente hacia abajo. Se me hizo entonces lumbre el

ruido de la sangre y apesté la violenta precisión de mis nudillos; al igual tiempo, sentí un grito romperse en mi garganta y comenzaron a fluir las enormes lágrimas viscosas, en dolor a resbalarme por la cara.

Estaba, espectador involuntario, plantado en el centro de la distancia que los separaba; los miré acercarse lentamente, perezosos, olisquearse y entablar una contienda breve y ruidosa. A la mañana siguiente, una pequeñísima protuberancia roja me lucía en el párpado inferior izquierdo.

Voy a despedirme. Busco en los andenes hasta encontrar el de la soledad. Me observo planchando con los dedos el billete sin escalas al silencio. Todo espacio es calor y lento, lento; los viajeros, con el rabo de la esperanza, aguardamos adioses, un manojito de alas donde sustentar la espiral del sueño.

Sin flores un viaje tan largo, sin flores.

Me soy turbio y lateral y triste de dejarme en mi ceguera, triste. A través de una cerca de cristal me miro sin extensión de veliz en la mano, solo, donde el nacimiento de lo desconocido inevitable.

Me veo partir —adiós— de lejos.

Salgo de la estación, de la fatiga cerial de los cargadores y la orfandad de una mano hacia quién tendida. El tren ausenta el silbo largamente amargo de mi sangre.

Terminaron el bamboleo, el descenso. Los oscuros golpes terminaron. Una mínima lágrima invasora me busca el corazón. Silencio de tierra adentro me contiene.

Prematuros me nacen y pululan.

Roen.

Alda decidió abolir esa borlita blanca que, sin saber cómo, se había alojado en el centro de la uña de su dedo anular de la mano izquierda. Ultimamente dormía mal, castañeteaba los dientes y se quejaba; despierta ya, se borraba el tormento de su cara, aunque día a día estaba más pálida y avejentada. Armada de valor y de un cincel se arrancó de raíz la uña, y gritos horadantes y lágrimas. Yo, echado junto a la jaula de mis animalitos albos, la miraba; en silencio, en sufrimiento la miraba. Limpió con cólera la carne acabada de nacer al dolor. Como una mínima boca dentada abierta, el trocito blanco se dibujaba en el centro de la herida. Alda se rebanó el dedo con el cuchillo de cocina. Yo, ensalivando rabioso el pan de mi impotencia, la miraba. Cuando la sangre dejó de fluir, la acometió una fatiga intensa y se recostó. Durante el sueño, sintió una como corriente eléctrica ascendiendo torturante por su brazo, unos como mordiscos breves, desgarraduras intermitentes devastándole el cuerpo, desencarnándolo. Cuando lo intentó, era tarde para despertar y buscarse.

Yo amaba a Alda. Y la extraño. Y quisiera que estuviera aquí; aunque no permitiera a mis animalitos andar sueltos por los lugares todos de la casa.

LA NOCHE BORRA LA ARENA

mención,

José Luis Benlliure Bilbao. Liceo Franco. Mexicano.

La noche borra la arena y dibuja personajes mientras la playa en guitarra los convierte en música cada vez más difusa y él los transforma en algo personal para ya no oponerles resistencia y dejarse llevar. . .

Noche de media nube, gris y fría en su monotonía de ciudad en polvo.

En la bóveda sólo un foco que cuelga desde lo más alto del cobertizo de hormigón armado. Hay un eco de pasos, dos, tres, unos cuantos. Por la gris escalera en espiral sube una vieja: pálida, flaca, vestida de negro. Anteojos que disfrazan un par de moscas en ojos. Se ase del barandal de metal desnudo con ligera capa de negro, negro más brillante (que el negro del vestido de la vieja).

Eco de más pasos. Vibran las sombras en el frío vacío del gris.

Una caja de cartón, color cartón, se desliza sobre cuadros negros y blancos, tiempo dentro y en contra del tiempo.

La coge la señora, la sacude, la huele, la abre y la muerde.

Observa lo que hay dentro: nada y una mosca.

Vuela el eco de la mosca y después la mosca. Se sienta la señora en una silla de metal bruto y contempla la mosca. Un negro infinito en espiral con estalactitas y estalagmitas de roca volcánica se desliza con la cola de la mosca llenando el zumbido del vacío.

Déjase ir en la espiral, camina sin suelo, derrítese el piano de cola y teclas de marfil, cola del infinito en espiral, surge de la caja una joven de largas ojeras grises con charola de plata:

Vida aún

Si vida es sentir

Frío hacia adentro

Sin principio

Sin fin

Plomo estático

Sin movimiento

Siempre está ahí

gris

Frío hacia adentro

Sin principio

Sin fin

Cae la charola de plata vibrando las sombras del rechinar de una puerta que se abre sin querer. Sombras de la vieja que yace muerta con el eco de la mosca en la frente. . .

Por fin cae el foco: negro total y el infinito en espiral es lanzado al cosmos de rocas calcinadas.

Tiempo

Viento, ciudad y polvo

Tiempo vacío

Gris Frío

Sin principio

Sin fin

La bóveda existe ya sólo desde afuera y afuera no hay nada, nada. . .

Y el teléfono sigue sin romper la monotonía de la noche y los anuncios en la radio. . .

Deslízase la madera sobre la madera agitándose en un reflejo de rojos diamantes lanzados en gran carrera suspendidos sobre tenues hilos de luz.

Dos naranjas acuosas se diluyen en un agua de vidrio cóncavo, mientras los dedos se disfrazan de mano para retransformarse en dedos acuosos y naranjas, bailando al ritmo del agua convexa en rojas esferas, rodeadas de oro en la música. Música de una vieja de gris en negro sobre una mancha blanca y el humo que le cae enredado de giros y caballos estáticos. Eco de la mosca que vuela nutrida en su zumbido por la eternidad de otra mancha blanca, blanca con hoyos brumosos por donde asoman vírgenes que regalan con sonrisa negro universo negro en espiral con estalactitas y estalagmitas de roca volcánica de donde se ase la pluma para poder seguir en horizontal sobre la primera mancha.

Mancha demasiado larga para poder ser contenida en un infinito que se prolonga hacia arriba, quitándole la música, dejándola seca y absorta por la madera que se desliza sobre la madera.

Un acuoso ocre nada en el agua de vidrio cóncavo entrelazándose en sus reflejos con la madera, que trepa para absorber un libro escondido en la música: la mancha blanca, la pequeña, aborta una joven gris y de grandes ojeras: abyecto, el piano de cola se derrite con la cola de la última letra deslizada perezosamente.

Disfrázanse los dedos de mano para retransformarse en dedos.

Cinco voces despiertan con el reflejo de rojos diamantes lanzados en gran carrera. Algo esperan las voces que discuten: tal vez la caída de la vieja, con el eco de la mosca en la frente. No se ponen de acuerdo y el agua cóncava y convexa se mece, en la música, con malestar y pesadumbre. Pesadumbre en conflicto con la ansiedad, ansiedad por algo que en ese infinito lanzado hacia arriba, no va a llegar, por algo que se queda oscuro rodeado de cinco voces, dos brujos en estrellas, dos en negro y una acuosa abstención suspendida sobre los tenues hilos de luz.

Malestar desde la intuición de que algo anda mal, algo anda mal y un yo perdido en el negro infinito en espiral, sin poder asirse.

Por fin cae el foco. Negro total.

La bóveda existe ya sólo desde afuera y afuera no hay nada, nada. . .

Y el teléfono sigue sin romper la monotonía de la noche, monótona en su encadenamiento excesivo de instantes idénticos, y los anuncios en la radio. . .

Un yo que se pierde sin retorno en los recodos de un instante, y un todo que se evapora.

Del instante quedan cenizas en paquete de recuerdo. . .

Crecen los castillos sin banderas. Corre el agua y sobre ella un gran barco de vapor que atraca en el viejo muelle. Suben los cargadores por las grúas que aúllan apuntándole a él con los ganchos.

histoire. Il faut s'engager avec les gens que l'on filme, les personnages que l'on a choisis. Quand j'ai commencé de travailler sur un film, pour "Shadows", en 1958, je ne savais plus tout cela. Tout ce que je savais, c'est que beaucoup de gens, j'ai fait des films et que ça n'avait pas l'air facile. Il devait donc y avoir un de faire des films et les gens se heurtent de travailler, ou les acteurs pourraient exprimer tout ce qui aura une signification importante pour eux. "Shadows" est un film terrifiant parce qu'il va dans la mesure où c'est un très film de gens jeunes, sur lesquels on peut dire plus de choses que sur le plus vieux, les jeunes voulant eux-mêmes s'exprimer absolument, ce qui est un ordre, e... aimer... a-équi... terme... revan... moye... l'autr... que... de... de... au m... ven... Ce... ais... J'ai fondé cet atelier parce que j'avais beaucoup d'amis qui travaillaient comme acteurs. Mais quand j'ai l'atelier pour un an, aucun de ces amis n'est venu travailler, parce que mon idée était que des gens du métier assistent aux travaux, que des producteurs viennent regarder, bref que ça ne se passe pas comme dans un école pour acteurs classique. Alors un jour, j'ai publié une annonce dans le "New York Times", disant que les gens qui voulaient venir travailler le lendemain, l'atelier, et c'étaient des amateurs, des étudiants, des pickpockets, des des banquiers, des policiers, des diables, venus là pour travailler

119) • T... Laite Bl...
 qu'... et tournai...
 des plus...

SEUONM AA

El camina en un hangar abandonado por los hombres y habitado sólo por casas de muñecas. Una de ellas duele y él está adentro. Tiene un vaso de vino en la mano derecha. Hay poca luz, las cortinas están cerradas. Camina hacia una ventana de celofán y descorre la pesada cortina. El y ella están afuera tomando el sol abrazados perezosamente. El se aleja de la ventana y se mira al espejo. Desde un sofá vivo en el fondo del espejo un tercer él contempla irónico la escena. El lanza el vaso contra el espejo y cree que se ha acabado la pesadilla. El espejo yace ya bajo una tumba. . . se abre el ataúd y baja silencioso un gato. Baja silencioso desde el cuarto de la abuela. La abuela pide auxilio desde su cama, en la que parece llevar años, pálida, flaca, vestida de negro, anteojos que disfrazan un par de moscas en ojos. El se mira las manos lentamente, dedos que se disfrazan en manos para retransformarse en dedos, sonriendo, burlándose de la abuela y de los dedos que ya no pueden sostener una pluma. La abuela pide auxilio, el barco se hunde y ella se ahoga en su cama, en el centro de un cuarto lánguido y un piano de cola en una esquina.

El está colérico y sale al jardín. El lo mira indiferente y ella asustada. . . le coge la mano a ella y va detrás de un "blues" fantasma en esa casa.

Camina por los largos pasillos que parecen caminarlo a él. Por fin dos puertas: de una sale música y él, de la otra letras y él. Vuela el eco de una mosca. El, coge a ella por el pelo y le da un beso, él y él se miran hasta que él se sube a un tren para salvar a la abuela que pide auxilio. . . El queda en silencio contemplando la vía que se estrecha poco a poco hasta que su camino es interrumpido por puertas que parecen espesas, enmarcadas por una bóveda de hormigón armado. Se abren las puertas y él entra sin saber por qué. Cuelga un solo foco y vibran las sombras. El ve el cadáver de la abuela con el eco de la mosca sobre la frente. El humo escapa de su cigarrillo y se lo lleva a través de cuadros negros y blancos y él juega al ajedrez con él. Hay poca luz. La abuela grita y parece que hay tormenta. . . El descorre la cortina y ahí están él y ella empapándose. El ríe y no abre la puerta pero él lo coge por la nuca y deja entrar a él y ella. El llora en el suelo, trata de levantarse pero él le da una patada en la mandíbula. El se siente lanzado a un abismo sin fin pero cae junto a la cama de la abuela. Gime la abuela, gime él y él y ella ríen.

El se despierta y está sobre un tablero de ajedrez con la reina a su izquierda y un caballo enemigo amenazándole. . . Salta el caballo y se desliza lentamente por el vacío. . . Se hace más y más grande y el zumbido también.

El se tapa los oídos y cierra los ojos mientras todo da vueltas. . .

Suena el teléfono, él se levanta pero el teléfono se evapora. Se vuelve a acostar y el teléfono sigue sonando, se levanta y desaparece el teléfono que suena insistentemente. Camina borracho y por fin se materializa el teléfono, lo descuelga, la señal de marcar. . . nadie del otro lado. . . El prende la luz y reconoce su cuarto. Coge un libro y trata de leer. El sol sale. . . Suena el teléfono, lo descuelga, es la voz de ella, no de su madre, ella está grave en un hospital. . .

Falso final de sueño que busca una solución externa dentro de sí mismo a algo que viene de más adentro que el sueño mismo.

Falso como que él, que soy yo, haya despertado de sí mismo para mirar por la ventana y desparramarse sobre la playa donde ella toma el sol y a sus pies trazo carreteras y torres en la arena hacia una interrogación con un yo, en el centro alguna hora, cuando cae el anzuelo sobre mancha de oro y se hunde con el sol, deslizándose en los ojos del pescador que espera encontrar un pez mientras dos caras me encuentran a mí entre dedos que se disfrazan

de mano para retransformarse en dedos como haces de luz, en una mesa de vidrio, con nubes que vienen para irse por detrás llevándosela a ella, silenciosamente, sin siquiera rechinar la vieja madera de las escaleras que hay que tomar para bajar a buscar un par de tazas de café, demasiado lejanas del anzuelo que trato de ser y ver si la parvada de pájaros desciende sobre los peces y que no exista más el pescador y la correa ahogándome en la bahía y el sol que se esconde; sólo me escondo yo tras el anzuelo que regresa a la playa para que no lleguen a mí los fantasmas que el pescador pesca tras las montañas al tratar de ver el futuro y forzarse a sentir lo que algún día le dijeron que era bello, fantasmas de una carta que nunca escribí, consuelo de la silla, creo ahora vacía, junto a la máquina de escribir que le espera a ella que por estar tan lejana no puede saber la satisfacción del pescador al ver el anzuelo con un pez y haber cumplido con el mar, conmigo y así con ella que quiero que me vea pecho desnudo y sin absurdas condecoraciones que sólo sirven para quedar en cuadro, retrato del almirante colgando sobre las viejas escaleras que ella sube ahora con las tazas de café y me sonrío y me besa queriendo irme con ella a donde no puedo, porque es falso que haya yo salido de mi tumba para saber todo esto que no es nada dentro de unos días, siempre prisionero de la vieja de negro y de él que soy yo.

Tan falso final como cierto es que sé que estoy muerto, que soy una bóveda de hormigón armado y la muerte dentro y afuera no hay nada, nada



VARIACIONES SOBRE EL CAPITULO 7

Yamilé Paz Paredes, Facultad de Filosofía y Letras.

mención

... y si después de haber quemado el tercer cigarrillo de insomnio amanecieras blanco, o, sol-terciopelo-durazno que ha luchado por desprender la rama, y en la cama del Hotel Balmoral, Guatemala Biltmore, Continental o Gran Astoria, leyendo el diario matutino te enteraras que el eco ha sido asesinado a mitad de su grito, que la ciudad se extiende interminablemente y no hay recodos del camino que retengan tu sombra...

... y te fueras desnudo a la ventana, porque no hay nadie al lado que sepa o que no sepa recorrer la línea de tu espalda, y el edificio de enfrente, el del Banco, y sus consabidos árboles ya no fueran los mismos o pasaran huyendo como en cualquier film-producción soviética y al abrir la terraza el viento transitara con distinto sonido; y la 16 Avenida Norte, la calle Mayor de Comayagüela; la Rue Gît-le-Coeur, o la Calzada de las Flores, fueran para ti lo mismo, porque la piedra que pateaste aquella mañana no corresponde al rayón del zapato y decidiras no poner fecha a los escritos, pues el tiempo se cansa y es mejor ir del Capítulo 7 al 63 y de ahí nuevamente al 40; en fin, si un día amanecieras blanco, ¿serías capaz de recordarme?, ¿serías tan loco como para cerrar los ojos y reconstruirme palmo a palmo? ...

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos y deshacerlo todo y recomenzar...

(Capítulo 7. Rayuela)

... por una extraña coincidencia, de esta mano que es mía vas naciendo de nuevo, cada vez diferente, estremecido por la línea mágica que te transforma en otro a cada trazo, que hace surgir de mí tu imagen verdadera.

Toco tus ojos, los ojos que he elegido para que así sonrían, y los dibujo en mi mano en la tierra poblada de infinito, poblada por mi mano, poblada por los ojos que he dibujado en ti. Lentamente mis

dedos conmovidos inscriben en el viento tu olor a sal nostálgica, marina, tu sabor rojo a uva, recientemente pisada.

Toco tu boca con una libertad que es sólo mía, toco tu boca y la dibujo en mi cara. Debajo de mi mano tu boca busca la mía como si fuera el primer descubrimiento. Entonces, como si acudiéramos a la batalla diaria de las plantas por los colores verdes y la supervivencia, llenos de olor fresco y oscuro al mismo tiempo, vamos a la conquista.

Trato de recordar por qué lo amo, busco en la calle sus fragmentos! debajo de las bancas escolares o municipales, en iglesias que alguien ha profanado, o en áridos caminos de violencia. Y tratando de hallar el orden lógico, escribo en el papel:

Porque:

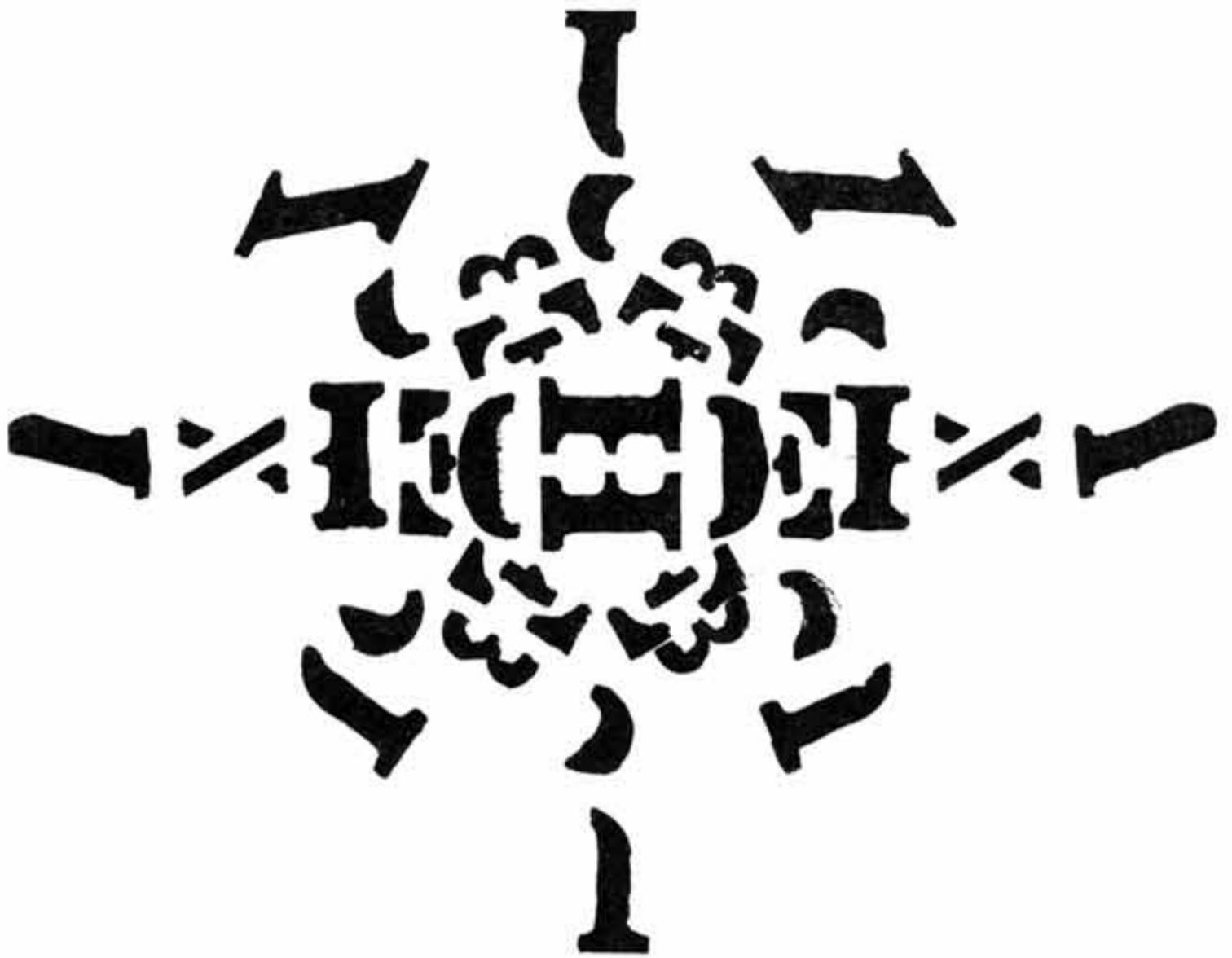
- .su pupila es redonda, con la exactitud de un punto que es seguido.
- .tiene la piel durazno! en francés se pronuncia: "la peau douce".
- .sus brazos fueron hechos para abarcarme íntegra.
- .debajo de la lengua lleva leche y licor.
- .dentro de algún tiempo le crecerá el cabello y entonces mis manos podrán hundirse en él como si fueran náufragas.
- .lleva en la frente pájaros perdidos.
- .huye incesantemente.
- .y, . . . sobre todo?
- .porque me da la gana.

"Amor y lo demás es nada", escribió aquella monja que se hastió de la farsa del vestido negro y el escapulario grandote, todo cubierto de mugre y polvo añejo, y franqueando la puerta de su celda se abandonó sin miramientos al amor por entero.

"Amor y lo demás es nada", y a mí que no me importan los capitanes que pelean por Francia, me permito por hoy, que está lloviendo, tomar, usar el verbo amar y dejarlo caer sobre las mesas, en los poblados y en las escaleras, incluso en el papel, y llegar de improviso a la ciudad, donde el amor adquiere el nombre de todas las calles, de todos los transeúntes, de todos los árboles, de todos los olvidos y todas las palabras:

AMORAUTOMOVILNEGRO-AMORCARRETAINHUNDADA-
AMORSACODEINVIERNO-AMORTERCERAVELOCIDAD
ACIENTO OCHENTA-AMORPASAPORTEAZULENELBOLSILLO-
AMORPIEDRA GRABADA-AMORDIBUJADOACIEGAS-AMOR
AGUADEMARDESNUDA- AMORQUENOERESMIO-AMORPOR-
ESO-AMORPUENTEDERRUIDO- AMORSINIMPORTARME-
AMORNODARELSALTO-AMORCOPADEVINO.

AMOR, palabra escrita por la maldita monja Alcoforado, Y LO DEMAS ES NADA; tan sólo un escritorio, una historia inventada, un largo, largo camino de palabras, una mano que quiere ser cuerpo y morir cuerpo a cuerpo y retomar la pluma y dibujar con ella. . . "Si un día amanecieras blanco, ¿serías capaz de recordarme? , ¿serías tan loco como para. . .", ir del capítulo 7 al 34 y de ahí nuevamente al 21, recomenzar de nuevo? capítulo 76. Yo.



AA
GETNM

En la Imprenta Universitaria,
bajo la dirección de Jorge Gurría Lacroix,
se terminó la impresión de *Punto de Partida* 19,
el día 26 de octubre de 1970. La tipografía se
hizo con Press Roman y Aldine Roman 12:12 y
10:10. Se tiraron 2 000 ejemplares.

PUNTO DE PARTIDA

Año III

Índice de
Colaboradores

CARTONES

Núm. Pág.

Portillo Ruiz, Francisco Javier. *La conciencia* 16 51

CINE

Campos Monraz, Arturo. *Entre lo complejo y lo engañoso* 14 58
Goded, Jaime. *Sobre la crítica cinematográfica* 14 51
Seligson N., Jack. *El cine de "Underground", o cómo salirse del elevador y ver cine.* 14 53

CUENTO

Aguilar Narváez, José Antonio. *Juliano soñaba todos los días* 13 8
Aguilar Narváez, José Antonio. *He pensado en una jaula* 16 12
Aguilar Narváez, José Antonio. *Televisión* 17 2
Atonal, Juan Enrique. *El juego* 13 30
Blanco Alfaro, José Joaquín. *La búsqueda* 13 26
Canales del Olmo, Otelia. *Té negro y pastel de mota* 13 47
Capetillo Robles Gil, Manuel. *Tía Marta y vestido para el cumpleaños* 16 3

Capetillo Robles Gil, Manuel. <i>Ultimo concierto</i>	17	8
Caro Meléndez, Mario Alberto. <i>Consentimiento</i>	18	32
Castro del Valle, Daniel. <i>El visitante</i>	17	20
Delgado, Antonio. <i>Antología de un pueblo</i>	13	39
Delgado, Antonio. <i>Rosario</i>	18	10
Del Moral, Fernando. <i>El otro lugar</i>	16	15
Del Moral, Fernando. <i>Crónica de Enna Irish</i>	17	12
Durand Dávalos, Guillermo Claudio. <i>La fiesta</i>	13	34
González, Emiliano. <i>El elevador</i>	17	18
Guzmán Ríos, Vicente. <i>Qué hay</i>	16	26
Leija, Amancio Jaime. <i>Llegada a Titopía</i>	13	50
Lozano, Víctor Miguel. <i>Sesiom 198?</i>	18	16
Meza, Alberto. <i>El trago del Paco</i>	16	21
Monsreal, Agustín. <i>Columpio suspendido</i>	5	17
Nava Alegría, Lucinda. <i>La trama</i>	18	5
Radilla Ludwig, Manuel. <i>Album</i>	17	22
Robles, Xavier. <i>Brenda</i>	13	22
Yunes, José Luis. <i>Aeternum vale</i>	18	39

DISCOS

González Reimann, Luis. <i>Un nuevo grupo inglés</i>	14	61
--	----	----

ENSAYO

Aguilar Narváez, José Antonio. <i>El taller de cuento</i>	17	74
---	----	----

Beverido Duhalt, Francisco. <i>Pero Pérez, director de escena, o Del teatro en El Quijote.</i>	14	20
Capetillo Robles Gil, Manuel. <i>Nota sobre el taller de cuento</i>	17	72
Coll, Tatiana. <i>Utopía criolla</i>	14	38
Del Moral, Fernando. <i>Notas sobre el taller de cuento de Punto de Partida</i>	17	73
Maya Nava, Alfonso. <i>La zona rosa de Nueva York</i>	16	63
Monsreal, Agustín. <i>Flor de sol a sol</i>	15	32
Olea Galaviz, Héctor. <i>Poemas</i>	15	62
Olea Galaviz, Héctor. <i>Rebelión en contra del sistema solar</i>	17	34
Paz Paredes, Cynthia Lorena. <i>Desconocido amor</i>	18	68
Ramírez, Livio.	16	44
Ramón, Benjamín.	17	29
Robles, Xavier. <i>J. S. H. Krishna</i>	15	51
Sosa López, Roberto Antonio. <i>Poemas</i>	18	70
Toledo, Víctor Manuel. <i>Humedades</i>	15	12
Toledo, Víctor Manuel.	16	29
Turpana, Arysteides.	17	30
Yoldi, Oscar. <i>Metodología</i>	17	33

TEATRO

Espinosa, L. Tomás. <i>Salomé. Soliloquio-diálogo</i>	17	62
Portillo Ruiz, Francisco Xavier. <i>5 caricaturas</i>	17	65

VARIA INVENCION

Campos Alvarez, Marco Antonio. <i>Verlaine y yo</i>	17	61
---	----	----

Caro Meléndez, Mario Alberto. <i>Delirium</i>	13	61
Garibay B., Ricardo. <i>Reflexión con un tango y un canto de juglares</i>	17	52
Garzón Bates, Mercedes. <i>Siete segundos</i>	13	71
Gomiz, Anamari. <i>El retrato</i>	17	60
González Franco, Patricia. <i>El profesor azucarinas</i>	17	56
López González, Aralia. <i>Texto, y pasó</i>	17	58
Monsreal, Agustín. <i>Juegos y posibles</i>	13	78
Pérez, Concepción. <i>Como un día cualquiera</i>	17	57
Radilla Ludwig, Manuel. <i>Raps</i>	13	55
Toledo, Víctor Manuel <i>De la escritura cotidiana</i>	13	74
Usigli, Alejandro. <i>Regreso</i>	17	54

PORTADAS Y VIÑETAS

Brimmer, Henry (portada)	14
Carbajal, Angel (viñetas)	14
Carbajal, Miguel Angel (portada)	15
Carbajal Rejón, Miguel Angel (viñetas)	18
Corral Romero, Miguel Angel (viñetas)	16
Goded, Jaime (portada y viñetas)	13
Goded, Jaime (viñetas)	15
González Marín, Silvia (viñetas)	13
Ocampo Ledesma, José Alberto. Centro de Estudios Cinematográficos (viñetas)	17
Ocampo Ledesma, José Alberto (portada)	17
Rivera, Jaime A. (viñetas)	16
Romero, Víctor (portada y viñetas)	16
Seligson, Jack (portada y viñetas)	18