



Lukács

así a la obra de arte como una totalidad independiente y autónoma, que no requiere para su formación de la participación del receptor. Por ello mismo, según Gallas, Lukács llega a la misma definición que la estética burguesa clásica, pues, a diferencia de Bloch, "no pretende que el arte mantenga despierta la aspiración a posibilidades del hombre que a éste le han sido negadas, sino que más bien ve realizadas esas posibilidades en la permanencia de la recepción del arte" (p. 136).

Por su parte, Brecht, en oposición abierta a esta actitud, demostró y manifestó en más de una ocasión interesarle no la superación de la contradicción entre esencia y apariencia, sino en hacer evidente esa contradicción. Por esta razón, afirma la autora, "en la teoría de Brecht el público se convierte en parte constituyente de la obra (p. 137), pues sus obras no intentan representar la totalidad, sino que ésta se logra sólo "en el proceso de la recepción", a lo cual se conoce con el nombre de "formas abiertas" del arte.

En su celebrada introducción a su propia obra *Mahoganny*, el mismo Brecht distinguió su teatro como un teatro épico y renovador, en oposición a un teatro dramático y tradicional, afirmando que mientras en este último el espectador es llevado hacia algo externo a la obra, su teatro despierta la actividad del espectador y busca arrancarle decisiones nacidas de una reflexión producida por la obra misma (p. 78).

Otro grupo que también apoyaba la creación de formas artísticas de naturaleza abierta y experimental era el LEF (Frente de Izquierda), que se pronunciaba por una literatura sin argumento, la descripción de los hechos y el montaje de hechos verdaderos, a la vez que deploraba la forma tradicional de la novela al estilo de Tolstoi, "con su argumento unitario, su acción ficticia y sus caracteres individuales".

Otros artistas, como Piscator y los miembros del Agitprop (Agitación y Propaganda), "pretendían una literatura documental que presentase un análisis marxista de los sectores de la realidad expuestos artísticamente". La proliferación de estos grupos se debió en gran parte a la presentación temporal, en Alemania, de *Las blusas azules*, de Moscú, que presentaban una serie de números musicales, de baile, pantomima y acrobacia, mediante los cuales representaban y explicaban determinadas noticias periodísticas. En 1929 había en Ale-

mania 180 compañías de Agitación y Propaganda, que en la temporada teatral de 1928-29 lograron un público de 3 600 000 espectadores.

Así, podemos concluir afirmando que la crítica de Lukács, con todo lo que tiene de meritorio, fue una crítica de las ideologías, lo cual explica por qué no se encuentran en sus trabajos investigaciones sobre la estructura lingüística del relato, ni acerca de las técnicas narrativas, como la perspectiva del narrador (o su noción espaciotemporal, etc.).

Y al reconocer, como lo hace la autora de este bien documentado estudio, que "hasta la fecha no existe una teoría de la literatura proletaria y de su carácter clasista específico" (p. 60), nos parecen de gran importancia los avances de la semiótica, que ha abierto la posibilidad de estudiar la literatura, con la ayuda de importantes elementos marxistas, de manera exhaustiva y rigurosamente científica.

Laura Zavala Alvarado

* Helga Gallas: *Teoría marxista de la literatura*. México, Siglo XXI Editores, 2a. ed., 1977, 188 pp.

Hernán Lavín Cerda *Ciegamente los ojos*

¿Cómo se empieza a presentar un libro que ostenta en letras negras, sobre un fondo flagrantemente anaranjado, el título *Ciegamente los ojos*? ¿Con un adverbio? o ¿con un grupo de adverbios engarzados al hilo de un conjuro? ¿Ciegamente, romanesco, profundamente, felizmente, caóticamente, obscenamente, profundamente, huracanadamente, y, por fin, otorrinolaringológicamente? Y del conjuro caigo en la reiteración encantatoria que es en realidad la reiteración del conjuro y la constatación de que en el interior del libro que presento se gestan las teogonías derrumbadas y se pronuncian las oraciones que detienen al mundo en su derrumbe. Es un libro cósmico, oscuro, y el caos reptante entre los instersticios del adverbio que abre el canto y lo ciega desde que fragmenta y repite la terminación adverbial que, sola, significa, y que, añadida a la palabra, aturde. *Mente* significa lucidez, pero como apéndice adverbial significa eufonía y a la vez violencia. Cito:

Otorrinolaringológicamente

nos fuimos
besando

con furia casi mística
Y más allá de oídos

nariz
y garganta

el abismo se abrió
como un sepulcro lleno de cal viva"

Divago, antes de entrar en las preguntas: Luis Cardoza y Aragón me dijo un día, a las siete en punto de la noche, debajo de una mandarina iluminada por su propia irradiación amarilla, sostenida en un cuadro que desafiaba a Newton, "lo que escribo es difícil, son sólo palabras, literatura", y así pudo descifrar un cuadrado blanco colocado sobre un lienzo blanco. Y sólo así es posible descifrar el sonido de un dolor de muelas, una calvicie prematura que aparece ante un espejo que es un reloj despertador y un amoroso delirio que convoca a un otorrinolaringólogo y se puede ver parir a las focas y a las ballenas sobre las rosas sin dañarlas, agregándoles apenas una feroz aura celeste.

La cal viva nos calcina pero ya nos ha calcinado antes al prosaísmo estridente que trasciende los órganos del canto y los condensa en malabarismo mortuorio, dejándolos suspendidos entre el abismo y el cielo. Y la furia surge, uniéndose a lo obsceno que se abre groseramente para dirimirse en la lascivia metafísica.

"El pájaro

se ha vuelto gloriosamente loco
con las virtudes del pez:

—He aquí el plasma de los efectos parabólicos
donde se cruzan los peces con los pájaros
Todas las sangres

dentro del alambique del corbato
y el serpentín muy frío

se purifican con la impureza de la cúpula
mayor

Ha llegado el momento del fornicio universal
cuando todo pez

es pájaro
y los amantes nadan en el vacío
o en las nebulosas

Entonces estalla el criterio
de las aproximaciones y las distancias
y el mundo fluye convertido en escritura.

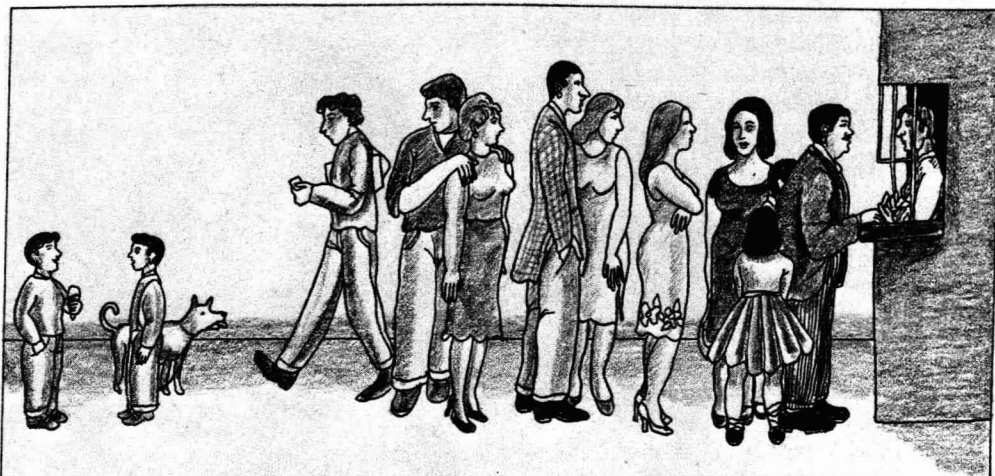
Y, de nuevo ¿Cómo seguir esta escritura?

¿Con las plantas hirsutas o el pellejo o

la piel de la oreja o con el cutis sin nombre que rodea la piel del ombligo? Si lo hago, entro en el Paraíso y veo las manzanas, pero ya por el suelo, agusanadas, o rompiéndole la cabeza y las teorías a Newton y relativizando a Einstein. ¿Qué orden seguir? ¿El orden mismo con que el poeta Lavín ha ordenado su cosmogonía a lo largo de sus días terrenales? Abundan las preguntas, pero sólo acribillando de preguntas la escritura, se penetra en sus huesos, un poco a la manera de Vallejo, poeta con quien Lavín comparte la osamenta y el estercolario. Lavín abre las preguntas como Octavio Paz y Breton abren las puertas al campo. Pero entre el campo y sus pájaros, sus caballos, los frutos, los colores y el aire y la luz que bucolizan se interponen las puertas que asilan al que canta una narración, acendrada por un tacto ciego que deja filtrar con los adverbios “alevosa, odiosamente”, los fuertes colores de la sangre. Y la placidez de un cantar de los cantares amoroso se agrieta entre ángeles, violetas, abejas y bestias que ciegan la imagen de la amada y sus cabellos como el trigo que es aplastado por el viento:

Un caballo tiembla y tú observas su muerte
bajo el rosal:
entonces se oye un grito,
se te caen algunas frutas sobre la
pequeña mesa
y odiosamente
te unes a mí
desde las amapolas.”

En esta primera parte donde aún hay puertas que aíslan al poeta de la intemperie cósmica, los versos se cierran con punto y aparte. A partir de la apertura de los enigmas que aparecen en *¿Dónde estará la Medusa?* las preguntas cumplen con sus signos de puntuación pero muchos versos se quedan abiertos al vacío tipográfico. Tal parece como si en esta cosmogonía el paraíso, aunque se menciona, para ordenar el caos e instalarlo en un principio, nunca hubiera existido. Es más bien una cosmogonía feroz como la de los asirios, donde el caos respira un espíritu de agresividad y de brutalidad y el cielo y la tierra, antes unidos, son separados por el viento. Lo podrido, implícito en la rojez de la manzana, nos lleva a imágenes degolladas de animales, y aunque la voracidad quede suspendida por la ternura infantil de un cóndor que tiene ventanitas, la puerta o la ventana que aíslan la mesa o la silla son



suficientes para alejar la ignominia presente en las muchachas flacas, semidesnudas, telescópicas, de cuellos cosmonautas.

En *El agua de Curimón*, parte segunda, se sigue conteniendo el mundo como el agua en un pozo. La casa y las frutas llevan agua y las uvas tan jugosas y tan chilenas nos precipitan al tema de Ofelia, la frágil mujer que Shakespeare ahoga con desdén y con piedad en su tragedia. Las uvas tan llenas de agua se enfrentan a las botellas vacías y la lluvia no basta para llenar los pozos, dejando la desnudez de la piedra que empieza a endurecerse de presagios. La dureza se rompe a trechos en la sandía, roja y jugosa, en las flores, la madre selva, las begonias, las amapolas, pero en la neblina donde el agua se sostiene, se interponen las bestias. Aparece primero el gallo, ya rojo, y luego los animales que reptan pero aún no las serpientes, son la oruga, la lagartija, animal mimético a la piedra. El álamo y el trigo casi machadianos, se cercenan con una navaja donde la sangre se mimetiza al girasol y donde “toda begonia es un crimen”. Las ballenas empiezan a parir rosas y en la violencia de las imágenes, por su dislocación y por las puntas aceradas que las traspasan como los ojos de Argos, el agua se acaba inundada por el demonismo irónico y soez de la lascivia. La Medusa aparece ya desde el agua y se inicia precisamente como destrucción líquida; las figuras familiares, el abuelo, la abuela, empezarán a ligarse con enigmas “tenazmente” blancos. El abuelo presentará a Ofelia a la vez que afila su navaja mientras canta “El salmo del fin del Mundo”. Los ojos siguen allí pero aún no se precisa totalmente su objeto. La Medusa esconde las víboras de los cabellos y un bestiario se gesta prescindiendo

del animal que cambia de piel. La descendencia de Ofelia, su hija, su nieta, se estrellan en el “agua del exilio” que es a la vez las uvas, los huevos y los ojos. Aquí surge la imagen de Bataille y su obsesión por los mismos símbolos que culminan en un erotismo extático y sagrado. La belleza primera, el bucolismo sugerido se revientan, como las uvas contra la ventana, los huevos del pinguino y la flecha que apunta al ojo.

“La flecha del ojo
en el ojo nupcial
de la impoluta”

La hija de Ofelia se esconde y contempla el parto de las focas que termina en la tonsura amarilla de una ballena, llevando el bienestar deseado por el poeta a un transcurrir oblicuo, el de la flecha que se vuelve lengua de perro que maúlla como gato, lengua veneno de la serpiente poeta que describe a la cabra desnuda, diabólica, y determina la existencia femenina como algo semejante al Brujo o al Viejo, que vienen a ser la misma cosa: La Medusa, enigma demoniaco. La navaja se trasmuta sin perder su filo, es flecha, es cuchillo, prosaica Gillette, hueso y su ejercicio se advierte en la violación, la destrucción, la perforación de los ojos, imagen implícita en el mito de Medusa que ciega a quien la mira. La serpiente, imagen bíblica, es también la imagen saturnina y venenosa de la mujer y su desaparición de esta parte del texto, reitera mejor las metáforas que la determinan: la mujer tiene tres caras, sus senos parecen tobillos, sus caderas caníbales la identifican con un castor depravado, con las tortugas, los papagayos, los cerdos, los perros, los gatos, los caballos, las yeguas,

los cangrejos bayoneta. La poesía es ya imprecatoria. Y la imprecación es eco de lo apocalíptico. El Salmo del Juicio Final que entona el abuelo designa a la descendencia de Ofelia que cae en el suicidio y el vómito.

“La hija de Ofelia me muerde los tobillos y babea como un tártaro. Llevo la dicha de matar en mí a Descartes, de cerdo a cerdo.”

Los muertos siguen de pie contemplando los suicidios de la generación de Ofelia, la que ha muerto por agua. Los abuelos y las madres son del poeta. Los nietos y los hijos son de Ofelia; por esta puerta que divide parentescos, el poeta sale al cosmos y privado del asilo se escinde como divinidad del caos. La palabra es caníbal y la antropofagia escrituraria alcanza las metáforas y nos entrega ahora sí a la piedra que se vuelve preciosa y se modela en copas de amatista, de ágata, granito, cornalina, topacio, para grabar más puramente la blasfemia. Y la blasfemia agrade al cosmos y la alegría a la vanguardia y a Huidobro se vuelve la elegía de signos encontrados. El cosmos que empieza con el campo se traslada a la ciudad contaminada que ilumina, con su luz de pacotilla, los espacios degradados por el mercurio y la violencia del sonido, y lo incorpora a la manera de las viejas sinestesias a la música:

“¿Será la cornalina tan bestial como la semifusa?”

pero la música es una nota inscrita en un pentagrama lapidario.

Y en esta inscripción que encontramos en las tumbas antiguas, las pirámides o en los rosados jeroglíficos, está también inscrita la cópula, horadada en versos de granito. La conquista de América y la visión de los vencidos completa la cosmogonía y dispara la obscenidad del cielo que siempre es cristiano “porque ya es tarde para cambiar de religión”.

Completando las imágenes de la flecha oblicua que parabólicamente “brilla como Dios en su obsceno poder”. Y la blasfemia española que hace escatológica la maldición, la marca ahora por un ayuntamiento. El fornicio universal implica a Dios, a los ángeles, a la Virgen y hace difícil la asunción, Lavín es un maniaco de la plenitud y el universo que copula obscenamente con Dios, tomando a la Virgen y a Las Madres



como recipiente, prostituyéndolas y llenándolas de sarna, puebla los espacios arácnidos y reptiles. Las rosas sobre las que iban a parir focas y ballenas se tornan carnívoras y sobre el lapidario verso carcomido por las arañas de la piedra, empiezan a gestarse las invocaciones a todos los santos que liberan:

“Si he de perder algún día la vista
Que ciego siempre pueda verte
con esa fuerza sobrehumana
que sólo da el haber perdido la vista.
Nunca me olvides Santa Lucía,
y déjame mirarte desde la sombra.
Ya casi no te veo pero eres eterna
como el fondo de un pozo.”

Y en ese fondo el agua se rescata, aunque el agua suela ser sólida como la de los mares blanquecinos y deslumbrantes de Edgar Allan Poe.

Margo Glantz

* Hernán Lavín Cerda: *Ciegamente los ojos*, “Poemas y ensayos”, UNAM, México, 1977.

Miedo ambiente: entre lo fácil y lo difícil

“De fondo realista”, como consigna la solapa del libro, los cuentos de *Miedo Ambiente* pueden inscribirse dentro de eso que se ha dado por llamar “literatura com-

prometida” (el título del libro es ya una advertencia de los temas que Samperio trata en sus cuentos) cuyo empeño supuestamente consiste, para decirlo de alguna manera, en demostrar, desenmascarar, una realidad política, económica y social, a través de la descripción de los efectos e incidencias que esta tiene sobre la vida cotidiana de personajes diversos. En *Miedo Ambiente*, desfilan ante el lector toda clase de individuos, enajenados y reprimidos, luchadores y revolucionarios. Amigos desleales y gigolos transas (“Llegué”), futbolistas metidos a redentores sociales (“Lenin en el fútbol”, que narra el intento de un portero por organizar un sindicato de futbolistas —en la vida real el personaje es, o fue, Antonio Mota, los periódicos comentaron el asunto). Hombrecitos grises que se convierten en asesinos bajo el influjo del Reader’s Digest, cuyas esposas agonizan por insatisfacción sexual (“En el departamento del tiempo”), jóvenes parejas que se esfuerzan por cumplir la revolución en todos los terrenos de la vida (“Desnuda”, “Aquí Georgina”, “Otra casa”, “Carta”) y los personajes a su alrededor presentes en tal proceso (como el hermanito de “Una noche de noticias”); muchachos cuyos despertar político significa un nuevo nacimiento (“Venir al mundo”, testimonio del 68); escritores enfrascados en pleitos domésticos y consigo mismos (“Estoy buscando la rendija de la puerta”, “Monólogo del cuentista que se enoja”), muchachitos con inconfesables deseos homosexuales (“Los zapatos de la princesa”) y primos con desbordante vida imaginativa (“Bodegón”).

El cordón del libro es el *Miedo ambiente* en que vivimos. Como alternativa, se propone el socialismo. Es decir, la construcción de un nuevo mundo, donde personajes semejantes a los de estos cuentos, frustrados, temerosos, dubitativos, perseguidos, desaparecerían para dar paso a una especie humana distinta, gozosa.

Samperio no es, por supuesto, el primer autor que propone tales cosas. Otros escritores, anteriormente (y entre ellos sobre todo, es donde es más fácil encontrar las influencias de Samperio) se han empeñado en ello: Mario Benedetti, Oscar Collazos, Roberto Fernández Retamar, Póli Délano, Pedro Skarmeta (para citar a algunos entre los más recientes) y en algunos momentos, Julio Cortázar, cuyo estilo ha hecho escuela y prueba palpable de ello es la influencia que se reconoce en la escritura de Samperio. También está presente, aunque de ma-