

UN HOMBRE SOLITARIO y discreto pero no maldito, como lo atestigua la cátedra que ocupa en El Colegio de Francia. Una obra justamente consagrada, reconocida por todas las antologías, pero al margen de todas las escuelas que son modas. Una poesía que rechaza la publicidad de las acrobacias formalistas para conducirlas a la inocencia perdida y decir "una presencia" en el mundo, en su sencillez más inmediata. Una mirada dirigida a la luz, exterior e interior, en una misma continuidad. Una palabra de esperanza más allá de la desesperanza "semejante a la oración que nos conservará vivos" (G. Picon). Una constante reflexión crítica sobre lo poético. Una íntima amistad con la pintura. Una serie de traducciones shakespearianas. Un imponente trabajo enciclopédico sobre las mitologías y las religiones. Estas son algunas de las facetas posibles para presentar a Yves Bonnefoy (nacido en 1923), sin duda uno de los escritores más importantes de nuestro tiempo. Su trayectoria revela una exigencia extremada, que no es sin embargo sinónimo de hermetismo. A la abstracción de las ideas este autor siempre opone la sensualidad de las cosas terrenales: árboles, hojas, espinos, piedras, caminos, lluvia, viento, fuego, sol o noche. Y la música del verso no se convierte en él en un puro efecto de lenguaje sino en la forma de la experiencia de un instante de asombro, del cual se trata de preservar, con nostalgia, la intensidad. Esto reaparece una vez más en su nuevo libro de poemas: *Ce qui fut sans lumière*¹, así como en la reedición con el título *Récits de rêve*² de cuatro de sus textos en prosa ("L'arrière-pays", "Rue traversière", "Remarques sur la couleur", "L'origine de la parole"). Con algo de recelo comprensible, el de un poeta preocupado por el valor de las palabras, aceptó prestarse el juego de la entrevista.

Pierre Boncenne: ¿Hablar de la poesía le parece muy difícil?

Yves Bonnefoy: Sí, por dos razones al menos: por un lado, está lo más profundo de nuestra relación con nosotros mismos en esta habla que sirve con tanta naturalidad para tantas otras cosas. Así, se corre el riesgo de tomar a la poesía por lo que no es, y confundirla con todo tipo de expresiones literarias que pueden conllevar cierta calidad poética. Por otro lado, se tiene con mucha facilidad a repetir lo que se creyó comprender de ella, y se entra en una progresiva y lamentable superficialidad.

PB: Se dice mucho que vivimos ahora en un mundo de palabras, de comunicación, incluso de conversación. ¿La poesía le parece por eso más amenazada?

LA VUELTA DE LOS DÍAS

ENTREVISTA CON YVES BONNEFOY,

por Pierre Boncenne

traducción de Fabienne Bradu

YB: Creo que la proposición poética, lo que a la obra poética le incumbe recordar e indicar, es difícil desde los principios de la modernidad. Es decir, desde finales del siglo XVIII, desde esa época en que la mirada científica le ganó a otras formas de relaciones con el mundo natural en nuestra experiencia casi cotidiana. Esta dificultad está allí desde hace mucho tiempo y, a mi juicio, no se exacerbó sensiblemente. Pero sigue existiendo. La poesía es la memoria de una relación de unidad y de totalidad con el mundo, que contradicen la mayoría de las conductas que tenemos que sobrellevar en lo cotidiano desde hace unos dos siglos. Y para acercarse a lo que propone, son necesarias unas circunstancias excepcionales: o bien una forma de cultura, o bien una forma de sensibilidad en relación con los orígenes.

PB: ¿No se podría decir, en Francia sobre todo, que la poesía contemporánea está marginada por la omnipresencia de la novela?

YB: Nunca tuve esta impresión de manera directa y personal. Creo que lo más peligroso para la poesía es que existe en la sociedad un sinnúmero de poderes que se otorgan el derecho de hablar en su nombre. La palabra "cultura", por ejemplo, no repara en lo que constituye el meollo de la experiencia poética: reemplaza la obra de poesía por un conjunto de características singulares que suelen ser consideradas con respecto a la obra de otro autor. El poema se vuelve así un objeto en una colección o en una clasificación, y esto conduce a la trasposición, en el marco de la diversión, del estudio de texto o de la historia literaria, de una profunda experiencia personal que se sitúa forzosamente fuera de la historia y de la literatura. En este sentido, ¡más se habla de poesía y más se le perjudica! No olvido sin embargo que existe una

necesidad de información, absolutamente imprescindible. Cuando era adolescente, necesitaba saber que determinadas obras existían para encontrarlas.

PB: ¿El conocimiento de la biografía de un poeta tiene verdadero interés para apreciar y compartir mejor su experiencia poética?

YB: A veces. No comparto la opinión de algunos críticos contemporáneos según la cual la obra sólo existe como texto; ni la de que el autor sólo representa una función significativa entre muchas otras respecto al texto, que estaría por encima de todo. Mi lectura de Baudelaire, de Rimbaud o incluso de Mallarmé se ha enriquecido con la consideración de algunos acontecimientos de su vida. Pero esto no es siempre necesario: desde hace muchos años, me dedico a Shakespeare, de quien no se sabe gran cosa y cuya obra, en cambio, nos sigue hablando con mucha intensidad.

PB: Algunas imágenes de su infancia surgen a menudo en sus poemas, oponiéndose entre el mundo algo cerrado de Tours donde usted nació y el mundo más abierto de Toirac en el Massif central, donde vivían sus abuelos. Por un lado, había este "jardin de quand j'avais dix ans./Qui ne fut qu'une allée, bien courte, entre deux masses/De terre mal remuée, où les averses/Laissent longtemps des flaques..."³ (*Ce qui fut sans lumière*). Por otro lado, un Massif central "color de absoluto", un país que le parecía hermoso, con sus "grands causses déserts où affleure la pierre"⁴ y que, según usted nos dice, lo habría formado en sus "elecciones profundas" (*Récits en rêve*).

YB: Sí, estos recuerdos persisten con nostalgia como el roce de la memoria poética en los datos de una existencia. Hay varias maneras de escribir unas

Memorias. La manera que llamaría poética es una reescritura que va buscando elementos que rebasen la condición particular, de tal suerte que otros puedan cuestionarlos con naturalidad. En este sentido, ¿qué encontraré en el Massif central? Algo así como la experiencia del tiempo: el mundo del verano, de las vacaciones, era el mundo donde el tiempo parecía no moverse, era un tiempo fuera del tiempo, un sentimiento de lo intemporal, frente al cual la otra ciudad se desvalorizaba, a causa de la evidencia de la duración de un tiempo que corre.

PB: Pero es también en el Massif central donde, después del entierro de su último abuelo, toma conciencia de lo finito: "Pour la dernière fois, mais avec quelle émotion, je regardais un certain grand arbre sur la colline d'en face (...) Isolé entre la terre et le ciel, figure intense bien définie, signe privé de sens, je pouvais reconnaître en lui un individu comme moi, qui savais désormais que le fait humain a pour racine la finitude".⁵

YB: En este mundo de lo intemporal que evocaba, había que redescubrir el tiempo, la individualidad. Y, en efecto, este árbol que menciono no era un aspecto de la naturaleza sino una presencia frente a la mía, alguien que, por el enigma de su existencia allí y en ese instante, me reubicaba en el tiempo vivido.

PB: Otra imagen decisiva que su memoria poética conservó como la sensación de la "inmortalidad", a un tiempo palpable e imposible: "Le cri que j'entendis, enfant, d'un oiseau au sommet d'une sorte de falaise" (*L'improbable*).⁶

YB: Sí, porque lo que llama la atención y se graba en esos momentos de la infancia, son los bruscos desajustes en la experiencia cotidiana. De golpe, algo inusual desgaja con su violencia la red de categorías que tejen a nuestro alrededor las pseudoevidencias de nuestra vida ordinaria. Son sobrecogimientos que dejan en nosotros un enigma, y dedicamos la vida entera a la pregunta que entonces se reveló. Escribir poéticamente es tratar de preservar el grito de ese pájaro, permitir que se mantengan en nosotros las condiciones susceptibles de hacer oír siempre ese grito.

PB: ¿Por qué la infancia vuelve tan a menudo en la poesía, en su obra en particular?

YB: Se podría intentar contestar esta pregunta reflexionando sobre las relaciones entre el lenguaje y el mundo. Miramos el mundo y vemos al árbol, la casa, el manantial, etcétera. El lenguaje nos enseña a distinguirlos. Pero, antes del lenguaje, existe una especie de continuidad entre el árbol, la casa y el manantial: es lo continuo del mundo, el hecho de que las cosas existan allí y al mismo tiempo. Esta simultaneidad de

los elementos que componen nuestro universo y que existe antes del lenguaje, también la podemos llamar "lugar". En este "lugar" estamos implicados, formamos una totalidad con él. Y esto es precisamente lo que la poesía busca: es la nostalgia de esta experiencia originaria del todo y de la unidad con el mundo. Por esta razón la poesía se interesa por la infancia, porque en nuestro origen, antes de que dispongamos del lenguaje, estamos en esta totalidad del mundo, en la simultaneidad y la inmediata presencia. La infancia habla naturalmente a la poesía.

PB: Pero es precisamente gracias al lenguaje que la poesía regresa al mundo de antes del lenguaje.

YB: Por supuesto: el lenguaje destruye esta experiencia fundamental de la simultaneidad de las cosas en nuestro horizonte; pero también nos permite revivir el recuerdo de esta experiencia perdida. Es la noción, luego el concepto, los que nos separan de la simultaneidad primitiva: la noción del árbol nos hace pensar en otros árboles que no están presentes, de tal suerte que el "lugar" queda roto. Pero la palabra no utiliza nociones. El verso poético está hecho de palabras. Y la palabra es un sonido, una materialidad, una presencia sonora en relación con otras presencias sonoras, según las leyes de la música y del ritmo. Y cuando se cumple esta unión, las relaciones habituales entre las nociones se trastornan; incluso, en alguna medida, quedan destruidas. El poeta intenta así redescubrir lo inmediato perdido. Virgilio en la *Bucólicas* llevó a cabo la tentativa más consecuente en la poesía occidental para reinstaurar nuestra presencia en el mundo. Cuando estaba en el liceo, la lectura de Virgilio, seguramente hecha en un momento oportuno, repercutió profundamente en mí y hasta diría que marcó el principio de mi vocación poética.

PB: Otra lectura fue, según dice en *L'arrière-pays*, "un acontecimiento en 'su' vida de niño": la de un relato titulado *Dans les sables rouges*.⁷ Se trata de una pequeña novela de aventuras, donde usted se identificó con el héroe, un arqueólogo que atravesaba el desierto de Gobi con un grupo de exploradores. Una mañana, en la entrada de su tienda, encuentra una tablilla de barro con una inscripción en latín: "No vaya más lejos". Después de haber visto una noche la sombra de una joven muchacha vestida al estilo de Roma, descubre, bajo las arenas del desierto, una lápida, luego una escalera, salas y en fin toda una ciudad romana. Uno se preguntaría si no fue usted quien inventó este maravilloso relato.

YB: No, le aseguro que el libro existió.

Cuando escribía *L'arrière-pays* no lo tenía a la mano y me propuse buscarlo. Lo solicité al director de la editorial que había publicado antaño esta pequeña colección para niños: no lo encontró. Tampoco mis búsquedas en la Biblioteca Nacional dieron resultado. Por lo tanto, disculpo a los lectores que pensaron que *Dans les sables rouges* era el fruto de mi imaginación. Pero unos años más tarde, en una ocasión que pasé por la Biblioteca Nacional y lo busqué de otra manera, acabé por dar con este librito que me apresuré a fotocopiar y a releer con deleite. Me di cuenta de que había vuelto a escribir por completo el final de la aventura, lo cual nos habla del trabajo de la memoria y de la manera como leemos. En todo caso, *Dans les sables rouges* tuvo una gran importancia para mí: si el Massif central de mis abuelos representaba un "arrière-pays" con respecto a la ciudad donde vivía, este relato no hacía sino fortalecer esta ya poderosa estructura imaginativa.

PB: Hemos evocado algunos elementos de su infancia que tuvieron una resonancia poética. Pero, al salir de la adolescencia, lo encontramos haciendo estudios de matemáticas.

YB: ¿Por qué el interés por las matemáticas cuando ya se tiene una vocación de escritor? Quizá porque las matemáticas constituyen un lenguaje en el cual la invención es el contenido mismo de lo que se está jugando, un lenguaje cuya palabra consiste en inventar. Éste es también el caso de la poesía. Sólo hay un poema cuando se sintió la necesidad, no de evocar algo preexistente a la palabra, sino de trabajar sobre las palabras para volverlas capaces de decir el mundo en su intimidad. Por lo tanto, estas dos formas de la vida de los signos se parecen.

PB: Para decirlo rápido, pongamos que en las matemáticas como en la poesía existe una adecuación entre la forma y el sentido.

YB: Sí, mientras en la física por ejemplo, se trata de comprender lo que existe en el mundo; y el lenguaje de la física, por más teórico que sea, busca adaptarse a estas situaciones. Existe sin embargo una primicia de los hechos, no así en las matemáticas.

PB: Después de haber abandonado sus estudios de matemáticas, ¿siguió su interés por ellas?

YB: Durante algunos años. Pero es muy difícil seguir en la medida en que no se puede ser matemático, incluso "amateur", en forma aislada. Hay que escoger y escogí. Pero si tuviéramos varias vidas, me gustaría que una de ellas se dedicara solitariamente a esta práctica de las matemáticas que nada hiere ni choca con nada.

PB: Sus primeros pasos en poesía, justo después de la guerra, se hicieron bajo el signo del surrealismo, con el cual sin embargo rompí muy pronto.

YB: Hace rato hablábamos de esta experiencia originaria de la plenitud del mundo, esta experiencia gracias a la cual nos sentimos en plena unidad con el mundo, de tal suerte que somos infinitos por el hecho mismo de ser mortales. En los surrealistas —en lo que precisamente llamaban lo "surreal"—, había algo como la presciencia de eso, con una dimensión realmente única en la poesía moderna francesa. Por eso me reconocí en ellos. Pero el grupo surrealista tenía una teoría, incluso una mitología de esta actitud que me parecían contradecir sus objetivos. Sobre todo hacia el final, en el momento de la exposición de 1947, cuando André Breton daba la impresión de favorecer la idea de dioses nuevos, a través incluso de su interés por la magia. No entendía bien esta actitud y abandoné el grupo surrealista en ese momento. Pero sin polémica y, por fortuna, sin ser víctima de acusaciones virulentas. Por lo demás, sólo había pertenecido al grupo de manera esporádica.

PB: ¿Luego tuvo la oportunidad de volver a ver a Breton?

YB: Nos encontrábamos en el autobús, en la bajada de Montmartre. En ese tiempo todavía había plataformas en la parte posterior de los autobuses y allí a veces Breton me comentaba: "Querido amigo, el mundo sigue igual de mal", o bien, señalando su periódico: "Las noticias siguen siendo malas". Yo le contestaba: "Cierto". Desgraciadamente, hasta allí iban nuestros intercambios, cosa que, en el fondo, hoy lamento y con cuya responsabilidad cargo.

PB: Encontrarse con otros poetas, ¿eso fue importante para usted?

YB: Mire, nunca pensé que la poesía era una actividad solitaria, aunque por naturaleza me sienta marginal, porque creo firmemente en la singularidad absoluta de la preocupación poética en el seno de las diversas funciones de la sociedad humana. Todos los que en la historia de la poesía obraron con honestidad en esta especie de búsqueda me han sido cercanos: mucho tienen que decirme acerca de mi vida misma, como si fueran amigos. Siempre percibí la poesía como una suerte de conversión potencial en la cual Shakespeare, Racine, Yeats, Baudelaire, Rimbaud serían aquellos con quienes hubiera querido vivir, al menos algunos de los grandes momentos de la vida. En cuanto a los contemporáneos, naturalmente entablé relaciones, digamos de confianza, con algunos poetas. Después de la publicación de mi primer libro en 1953 (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*) conocí a Pierre Jean Jouve a quien admiraba mucho.

Entre los de mi generación, me hice amigo, de una manera que contó mucho para mí, de Louis-René des Forets, Philippe Jaccottet, André du Bouchet, Jacques Dupin. Juntos publicábamos una revista: *L'éphémère*.

PB: Acerca de Rimbaud (que es para usted, con Baudelaire, el poeta-faro) usted escribe en *Le nuage rouge* que existen dos categorías de escritores: "Los que quieren dejar tras de sí, en su lugar, un 'texto', y los que más bien intentan cambiar la vida, o 'su vida'". ¿Éste es su caso?

YB: Guardando las proporciones, sí. Pienso que la poesía tiene como primera función cambiar la vida del que la escribe, no de manera espectacular sino profunda y, en lo posible, cambiar también la vida de los demás, toda vez que los lectores puedan encontrar en él algunas luces. Por eso, los únicos libros que para mí cuentan son aquellos de los que no se podría prescindir en circunstancias dramáticas, por ejemplo en la cárcel. El resto es diversión: textos cuya necesidad no niego pero que está precisamente en su capacidad de divertir. Desconfío mucho de la poesía en la que la relación formal le gana a la experiencia. Y no me gustaría que se pusiera en un mismo plano estas dos formas de escritura. En todo caso, la historia se encarga de poner orden en todo ello.

PB: Tiene a su cargo la cátedra de poesía en el Colegio de Francia. Pero, de cierta manera, ya en su poesía se encuentra una reflexión crítica sobre la poesía. Por ejemplo, en su último libro, *Ce qui fut sans lumière*: "J'envie le dieu du soir qui se penchera/ Sur le vieillissement de ta lumière./ Terre, ce qu'on appelle la poésie/ T'aura tant désirée en ce siècle, sans prendre/ Jamais sur toi le bien du geste d'amour!" O bien: "Et poésie, si ce mot est dicible,/ N'est-ce pas de savoir, là où l'étoile/ Parut conduire mais pour rien sinon la mort,/ Aimer cette lumière encore? Aimer ouvrir/ L'amande de l'absence dans la parole?"⁸

YB: Ésta es una de las características específicas de lo que puede llamarse la modernidad. Durante miles de años, la experiencia de la inmediatez con el mundo había sido preservada en las conductas humanas por un determinado número de prácticas que la designaban de una manera simbólica: por ejemplo, los rituales. Pero a partir del momento en que la experiencia religiosa fue marginada en la sociedad, la poesía apareció como depositaria exclusiva de una tarea que ya no se cumplía. Eso mismo requiere, de entrada y de manera vital, una reflexión sobre lo poético. Baudelaire lo ha dicho de una manera inigualable: toda poesía moder-



na debe ser una reflexión crítica. En mí, la búsqueda crítica se ha desarrollado con los años pero nunca la sentí como una competencia con respecto a la poesía: al contrario, es una manera de defenderla.

PB: En *Ce qui fut sans lumière*, lo poético nace a menudo de una deriva nostálgica a propósito de los elementos naturales: los árboles, las ramas, las piedras, los caminos, los pozos, la lluvia, la nieve, etcétera. En uno de sus textos recopilados en *Le nuage rouge*, se pregunta precisamente acerca de la experiencia más sencilla de la tierra y escribe: "J'ai pensé qu'il convenait mieux à nos préoccupations d'aujourd'hui de chercher à savoir si la source, boueuse ou pas, est à portée de nos mains encore (...) Un monde prend fin sous nos yeux, qui nous paraît encore sans alternative possible. Je marche dans les dernières campagnes..."⁹

YB: Lo temo mucho en verdad. Pude ver, en unos veinte años, las transformaciones que ocurrieron en la alta Provenza y que, en mi sentir, son desastrosas porque ponen fin a una presencia terrestre del mundo que no había cambiado desde el neolítico. Los caminos, por ejemplo, eran una de las prácticas de lo que yo llamo lo inmediato, porque por los caminos se recorre "el lugar", sin alejarse de él, al tiempo que se preserva la identidad. ¡Pues bien! estos caminos cayeron en el abandono. Se pierden en el desierto de las piedras. La naturaleza muda le está ganando a la tierra cultivada que era nuestra inscripción humana en el "lugar". Las grandes carreteras para camiones cortan la naturaleza de una manera ciega. Las casas campesinas se pintan de colores espeluznantes, horribles para la vista. Y así sucesivamente. Hay allí algo fatal y final. Se plantea entonces el problema de la preserva-

ción de cierta experiencia de unidad con el mundo, que debe seguir siendo natural: de lo contrario, ¿cómo tendría nuestro cuerpo cabida en él? Pero me llama la atención, hoy en día, la persecución del cuerpo, sobre todo con las drogas. Se provocan reacciones que no pertenecen a la naturaleza sino a la cultura y que, por lo tanto, son abstractas, a pesar de su intensidad. Y me preocupa una suerte de divorcio entre nuestra conciencia y nuestro cuerpo, o si se prefiere, entre nuestra conciencia y el cuerpo mismo del mundo.

PB: Su pesimismo se ve compensado por una especie de esperanza permanente: a veces basta "en el infinito asfalto de las carreteras de las afueras" un árbol polvoriento erigiéndose en un cruce.

YB: Sí, insisto en la resistencia del hecho natural: un árbol basta para recrear la naturaleza entera y, con ella, la esperanza. El mundo natural está muy amenazado en su naturaleza de "lugar". Nos quedan unos elementos. Y en esto reside la función de la poesía: de la misma manera que Rimbaud decía "hay que reinventar el amor", yo diría "hay que reinventar el lugar".

PB: Este lugar se puede encontrar en la poesía pero también en la pintura, acerca de la cual usted ha escrito mucho. En este sentido, usted pudo decir: "No es muy reconfortante pensar en civilizaciones que no tienen pintura de paisaje".

YB: Sí, importa mucho la gran pintura de paisaje de Occidente. Es de temer que las civilizaciones sin pintura de paisaje hayan perdido esta preocupación por el lugar. La pintura, cuando ve el mundo, lo captura con una simultaneidad que reintroduce en nuestra conciencia el recuerdo de una continuidad primitiva.

PB: En *Ce qui fut sans lumière* se encuentra un homenaje a un cuadro del inglés Constable.



YB: Me gusta mucho este cuadro de Constable, como otros del romanticismo inglés: atestiguan una experiencia profundamente poética del mundo. Se siente en él una especie de copresencia del autor con el mundo, gracias a la cual ya no es la naturaleza la que está presente, sino la tierra, el "lugar". Por eso también este cuadro está muy cercano a algunos místicos japoneses. El sentido de la presencia simultánea del árbol y del manantial que destruirá la palabra que nos lleva fuera del "lugar", este sentido se establece en la pintura italiana del siglo XVII, triunfa en Poussin y adquiere una forma más íntima, más interior y más nostálgica en algunos grandes pintores del romanticismo inglés. Me siento muy solidario de esta pintura.

PB: En todo caso, la pintura ocupa un lugar cada vez más importante en sus escritos, desde Piero della Francesca a Ubac, de Poussin a Balthus.

YB: Ya en mis primeros libros los pintores me llamaban mucho la atención. En el surrealismo intervenía mucho la pintura. Pero quizá tenga usted razón: esta relación con la pintura se ha acercado a mi trabajo de escritor. Me siento cada vez más pintor al escribir, mi poesía se nutre cada vez más de impresiones de coloridos.

PB: Aparte, o más bien paralelamente a la pintura, la arquitectura italiana fue muy importante para usted.

YB: El gran choque que representó para mí Italia, en 1949, no fue la pintura sino la arquitectura. Al salir de la estación de Florencia, una noche de verano, me acuerdo perfectamente de mi emoción cuando vi, iluminado y como descendiendo en el cielo, el extraordinario campanario de Santa María Novella. Me emocionó de tal manera que quedó grabado en mí en toda su integridad. La arquitectura se revela, en casos semejantes, como el punto de transición casi natural entre el sueño del espíritu y la vida vivida por el cuerpo. La humanidad como tal es por supuesto un sueño: desde el punto de vista de la Vía Láctea no existimos, lo que hacemos en la tierra no es más que un sueño. Pero es necesario que este sueño sea compartible y practicable. La arquitectura, en algunas de sus grandes obras, nos da los medios (y más aún) para hacer de este sueño nuestro mundo, nuestra realidad. Un sueño cumplido. Un sueño que se continúa en la naturaleza misma, cuando el monumento se vuelve campo, los bosques, el horizonte, en una admirable continuidad (que Poussin supo revelar). Volví a sentir el mismo sobrecogimiento ante la fachada del templo Malatesta de Albertini en Rimini o en la nave de San Biagio en Montepulciano. Italia fue para

mí esto: un choque arquitectónico. Pero muy pronto la pintura cobró una importancia similar. Porque los pintores del Renacimiento eran arquitectos. Piero della Francesca era un arquitecto nato, ofrece algo así como un espejo a la arquitectura, comprende su sentido y prolonga sus intuiciones en el plano imaginativo del cuadro. Como la arquitectura no lo puede hacer todo, la pintura le brinda su colaboración. Fue en ese entonces cuando, retrospectivamente, ví también la pintura de Chirico como el testimonio de algo que había existido y ya no era.

PB: De manera general, ¿en qué el arte, más que nunca, es una necesidad fundamental para nosotros?

YB: Acordándome de una página de Luther sobre la música, pronunciaré la palabra *asombro*. Luther veía allí una aptitud para percibir el sonido musical como algo pleno y enigmático, no como un simple dato que se impone por sí sólo. Este *asombro* es lo que debemos recobrar. Nuestra sociedad, dominada por la mirada científica, ya no sabe asombrarse. Pero disponemos de una extraordinaria reserva: las miles de lecciones de *asombro* que nos pueden deparar los grandes pintores de la tradición occidental. Y esto se vuelve una función del futuro, una forma de la vanguardia poética: la de regresar a la pintura del pasado para hacerla testigo de esta necesidad que tenemos que resolver.

PB: ¿Qué sentimiento le inspiran las muchedumbres que hoy invaden los museos y las grandes exposiciones?

YB: En cierta medida son la prueba de cierta necesidad insatisfecha. Y lo interesante es notar cuáles son los pintores que más movilizan a la gente. En los Estados Unidos por ejemplo, Van Gogh atrajo a una cantidad increíble de personas: ¿no es sobre todo porque Van Gogh es el pintor del campo de trigo, que está allí como una presencia en el mundo, incluso demasiado cercana? Van Gogh está como quemado por el mundo, y éste es precisamente el drama de la sociedad moderna que empieza con él. Asimismo los impresionistas están muy de moda: son los pintores de la tierra, del jardín, de los matices del cielo crepuscular. En un ensayo expresé una especie de envidia a Claude Monet, porque si yo escribo "rojo", él puede pintar el rojo con los infinitos matices de la inmediatez de la naturaleza. Ésta es la razón por la que, aunque en otro género, me fascina Poussin de una manera casi absoluta, porque es precisamente el pintor de la luz atravesando el cielo. Ahora bien, la luz no es simplemente algo que se puede ver: es también algo que se puede vivir, que se desprende de lo oscuro y sin luz que

hay en nosotros. Cierta práctica en los sentimientos y en las conductas tiene que ver con la luz: la luz interior. Y son las palabras de la poesía las que pueden llevar esta experiencia. Si mi último libro se titula *Ce qui fut sans lumière* es porque, créame, nunca escribí poemas sin que tuviera que reaprender la lengua con la que puedo hablarme a mí mismo, conocerme, reencontrarme. Con el paso del tiempo, con las nuevas circunstancias de la vida, nos volvemos oscuros para nosotros mismos. Nos desplazamos. Y es necesario que lo que está sin luz en nosotros, en un momento dado, negro y contradictorio, vuelva a conocerse, a ser dominado y encaminado hacia la luz.

PB: Sea en sus cursos en El Colegio de Francia, sea en sus libros, artículos, manifiesta usted una formidable curiosidad por los poetas, los pintores, las mitologías, la filosofía, etcétera. ¿No tiene también la impresión de vivir en una torre de marfil?

YB: Por supuesto. Pero no soy el único: buena parte de Francia vive en una torre de marfil. Nuestra sociedad no conoce los dramas del Tercer Mundo, ni la miseria de ciertos países, incluyendo algunos europeos; nuestra sociedad es relativamente libre y democrática. Gozamos de privilegios extraordinarios y no conocemos suficientemente nuestra felicidad, sobre todo en las clases privilegiadas. Pero se puede actuar en esta torre de marfil, aceptar tareas útiles. Y pienso que ocuparse de poesía es algo sumamente útil para la sociedad civil. Incluso para la política, que haría bien en reflexionar sobre lo que propone la poesía. Para poner orden en las finalidades. Para impedir que se genere una hambruna espiritual bajo el cubierto de un monstruoso baturrillo cultural.

PB: ¿Qué es lo que denuncia con esto?

YB: Hablamos juntos de pintura. Pues, paradójicamente, el museo es quizá lo que nuestra sociedad está inventando para destruir las posibilidades de una experiencia seria a través de la pintura. En la presentación cacofónica de quinientas obras maestras a gente que corre por todos lados, hay algo que parece ser una puesta en escena diabólica para destruir toda posibilidad de encuentro con esas obras. Todos los que aman la pintura están de acuerdo en decir que sus museos predilectos son aquellos donde, en salas que no parecen tales, se puede de repente estar frente a un cuadro que nos conmueve y estar con él unos momentos de paz. Sé de sobra que hay que permitir el acceso a las obras a todo el mundo. Pero sé también que hay que merecer las obras. Yo nací en una familia modesta, y tuve que aprender, paso a paso, el camino a las obras, a la pintura, a los museos. Un poco de obstáculos en el

camino, o un poco menos de seudofelicidad, no harían sino favorecer la verdadera experiencia. Temo que en un lugar como el Museo de Orsay se sustituya la experiencia de los cuadros por la de una máquina cultural en la cual las obras son pretextos, ya que cada uno habrá sido vaciada de su virtualidad para con nosotros, con el fin de enriquecer el museo.

PB: ¿Los responsables de estos grandes museos no están conscientes del peligro?

YB: Cuidado: no culpo a nadie, ni a los curadores ni a los hombres políticos. Me pregunto solamente si nuestra sociedad no persigue en la cultura una especie de coartada a sus insuficiencias espirituales. Me pregunto también si, por temor a caer en el elitismo, no se transforma la obra de arte, que es una verdadera experiencia, en un simple objeto de decoración.

Notas

- 1 *Lo que fue sin luz.*
- 2 *Relatos de ensueño.*
- 3 "jardín de cuando tenía diez años, / que no fue sino una avenida, corta, entre dos montones/ de tierra mal removida, donde las lluvias/ dejan duraderos charcos..."

4 "grandes mesetas desérticas donde aflora la piedra"

5 "Por última vez, pero con cuánta emoción, miraba cierto árbol grande en la loma de enfrente (...) Aislado entre la tierra y el cielo, figura intensa bien definida, signo privado de sentido, podía reconocer en él a un individuo como yo, que ahora sabía que el hecho humano tiene como raíz lo finito".

6 "El grito de un pájaro que escuché, de niño, en la cima de una especie de acantilado".

7 *En las arenas rojas.*

8 "Envío al dios de la noche que se asomará

Al envejecimiento de tu luz.
Tierra, lo que se llama poesía
Te habrá deseado tanto en este siglo sin cobrar

Nunca en ti el bien del gesto de amor"
"Y poesía, si esta palabra puede ser dicha,
¿No es saber, allí donde la estrella
Pareció conducir pero por nada sino a la muerte,

Amar todavía esta luz? Amar abrir
La almendra de la ausencia en la palabra?"

9 "Pensé que correspondería mejor a nuestras preocupaciones de hoy preguntarse si el manantial, lodoso o no, está todavía al alcance de nuestras manos (...) Un mundo está acabándose bajo nuestros ojos, que todavía nos aparece sin alternativa posible. Camino por los últimos campos..."

EL FUTURO METROPOLITANO: MEXIQUENSE por Claude Bataillon

EL DISTRITO FEDERAL fue desprendido del estado de México en 1824. Como si buscara su querencia, la metrópoli está volviendo a su estado de origen. Hacia 1990, habrá más población metropolitana fuera que dentro del Distrito Federal. Este resultado geográfico refleja una colindancia política: una metrópoli bajo dos poderes, con políticas distintas.

El crecimiento metropolitano rebasó los límites del Distrito Federal a principios de los años 1950. Por entonces, se acuña el concepto de Área Metropolitana para nombrar el conjunto de la ciudad con los municipios suburbanos del estado de México, que acogen progresivamente la mancha urbana: 5 en 1960, 10 en 1970 y 18 en 1980. A medida que la parte mexiquense crece, los contrastes se acentúan.

La metrópoli central dispone del prestigio político, del apoyo y del presupuesto de los poderes federales. Esto la hace atractiva como asentamiento urbano. Como contrapartida, ejerce

más presión para cumplir con los reglamentos urbanos.

Los atractivos de los municipios del estado de México son su flexibilidad con la ley, su abundancia de espacio urbanizable y el agua. Como contrapartida, tienen limitaciones financieras. Buscan atraer empresas y ciudadanos de clases medias o altas que puedan pagar impuestos. Además, sus recursos financieros se manejan desde Toluca; no son la prioridad número uno de la inversión urbana del estado.

El contraste crea una diferencia de potencial: una dinámica de crecimiento que puede observarse a través del control de uso de los suelos urbanizables, de los problemas del transporte público, del abastecimiento y consumo de agua.

1. El suelo

El Distrito Federal tiene a partir de los 60 una escasez de suelos llanos y contiguos al núcleo urbano que se puedan

urbanizar. Construir en lomas y sierras de la parte occidental genera costos adicionales, tanto para la construcción directa como para la infraestructura de servicios. Además, desde la época del regente Uruchurtu, a fines de los 50 y principios de los 60, existe una presión administrativa para impedir el nacimiento de nuevas colonias o fraccionamientos, sobre todo de nivel bajo; también para impedir los asentamientos industriales. Se prefiere subir de nivel las zonas ya urbanizadas, sea para oficinas, sea para multifamiliares de tamaño medio o grande, sea para vivienda unifamiliar.

Además, con excepciones en el sur de la capital, las autoridades del Distrito Federal combaten el uso ilegal del suelo. Gestionan pleitos a las colonias instaladas ilegalmente en ejidos o terrenos federales. A veces, desalojan ostentosamente a los ocupantes.

Esta política tiene como contraste la situación acogedora del estado de México. Hay muchos terrenos comunales, ejidales o federales que, por el mismo hecho de no poder fraccionarse ni venderse legalmente, son invadidos por colonias pobres. Los compradores obtienen lotes a precios relativamente bajos con los inconvenientes de no recibir títulos de propiedad, o recibirlos de calidad dudosa. Así crece el municipio de Nezahualcóyotl, nacido en los años 60 y que contiene casi únicamente terrenos de propiedad federal (desecados del antiguo Lago de Texcoco) o propiedades de tipo comunal de los municipios colindantes. Allí se localiza el más amplio conjunto de fraccionamientos para clases bajas del Área Metropolitana.

En el caso de la urbanización para clases medias o altas, el contraste está en los precios menores de los terrenos en las zonas más alejadas del corazón urbano, lo cual favorece la actividad fraccionadora y constructora, con predominancia de vivienda unifamiliar. Para este tipo de urbanismo, nació en los años 70 el municipio de Cuautitlán Izcalli.

Por último, el mayor dinamismo urbanizador en el estado de México tiene que ver con el nacimiento, entre fines de los 50 y principios de los 70, de zonas industriales: principalmente en los municipios de Naucalpan, Tlalnepantla, Atizapán de Zaragoza; secundariamente en Ecatepec y Cuautitlán. Mientras que el Distrito Federal frenaba la instalación de industrias, los municipios suburbanos atraían muchas actividades de este tipo, que necesitan mucho espacio, tanto para las propias plantas como para la infraestructura que requieren, por ejemplo el transporte. El nuevo aeropuerto de la zona de Zumpango que hubiera podido reemplazar el actual (en los planes de hace diez años) hubiera dejado libres terre-

nos muy amplios en el Distrito Federal, recuperables para usos más intensivos del suelo.

2. El transporte público

Este ramo de la infraestructura y de los servicios urbanos refleja las disparidades a favor del Distrito Federal. Además del sistema de vías rápidas, hay que subrayar la importancia del Metro que en 20 años alcanza unos 120 kms, aunque todavía no transporta ni la cuarta parte de las personas que se desplazan diariamente en la Metrópoli, y sus proyectos inmediatos no abarcan los suburbios del estado de México. Los costos reales para el usuario han estado bajando. También los costos relativos con respecto a los autobuses.

En 1968, el sistema de autobuses del D.F. tenía un costo real para el usuario menor que el Metro. Cada línea funcionaba como cooperativa en manos de los camioneros. El sistema era subsidiado principalmente a través de préstamos baratos para la inversión en camiones nuevos. Los costos para el usuario han crecido más rápidamente que los del Metro para alcanzar en 1986 el triple del mismo. Mientras tanto, desde 1981, el Distrito Federal ha transformado el sistema de autobuses en una empresa pública directamente subsidiada.

La situación en el estado de México es muy distinta. Los autobuses siguen siendo el único sistema de transporte público y siguen perteneciendo al sector privado, con pocas líneas suburbanas que entren al Distrito Federal. El costo para los usuarios ha subido mucho (al triple desde 1983), por el hecho de que el apoyo público a través de subsidios es reducido. La situación

es por lo tanto parecida a la de otras ciudades de provincia.

Si los costos de las viviendas y de los terrenos son menores en el estado de México con respecto al Distrito Federal, ocurre lo contrario para los transportes. Sin embargo, el uso de terrenos muy alejados de las zonas de empleo, y por lo tanto relativamente baratos, no resulta frenado por los costos de transporte. Si el hecho de que el Metro no rebasa los límites del Distrito Federal aparece como un rasgo de ruptura entre ambas partes, hay sin embargo una coordinación, con la llegada de los autobuses suburbanos a los inmensos estacionamientos que rodean las terminales de las principales líneas del Metro.

3. El agua

A partir de los años 40, antes de que el crecimiento metropolitano se revertera sobre el estado de México, empezó la obra de tubería y bombas que lleva agua del Río Lerma al Distrito Federal. A mediados de los años 80, una tercera parte del agua consumida en el Área Metropolitana llega de la parte occidental del estado de México (Lerma y Cutzamala). La proporción llegará a 43% en 1988. Se trata de obras pagadas por la federación. También la inversión federal desempeña un papel privilegiado en el sistema de distribución de agua, bastante más desarrollado en el Distrito Federal que en el estado de México. En 1983, el consumo per cápita (sumando todos los usos) llega en el Distrito Federal a un promedio de 360 litros diarios, frente a 207 en la parte mexiquense. Esta discrepancia corresponde a una proporción de hogares sin agua entubada muy distinta: entre 3% y 6% dentro del Distrito Federal, 30%



fuera. Lo cual se explica por la distinta capacidad de presión a las autoridades y por el distinto ritmo de crecimiento. Las nuevas colonias y fraccionamientos en el estado de México aparecen constantemente, a menudo en terrenos alejados de las zonas ya provistas de tubería.

Con todo, el resultado neto global es que la metrópoli está creciendo menos

	1940	1950	1960	1970	1980	1990
Distrito Federal	1.75	3.04	4.86	7.0	9.3	10.5
Conurbación mexiquense	0	0	0.07	1.9	5.1	10.7
Total (millones)	1.75	3.04	4.93	8.9	14.4	21.2
Mexiquense/Total	0	0	1.4%	21.3%	35.4%	50.5%

NOVELA Y POLÍTICA

por José Luis Ontiveros

QUIZA CONVenga PARA tratar de aproximarse a la pregunta "¿Literatura histórica, testimonial o política?" invocar la definición canónica de Stendhal sobre la novela como "un espejo puesto sobre el camino", con el propósito de señalar la vida superior de la literatura sobre la vida o de la imaginación sobre la Historia. La existencia material, dispersa e inanimada, cobra sentido cuando la escritura la interpreta y la plasma. De ahí que pueda decirse con verdad que no hay manera más completa de conocer un determinado período de la historia que leer una novela sobre esa época. La literatura privilegia la memoria, concentra las imágenes, unifica los diversos planos de la realidad y sintetiza apreciaciones y juicios. Así una novela puede ser simultáneamente y sin faltar a su naturaleza un documento histórico, un acta testimonial y un alegato político.

Los problemas se empiezan a presentar cuando se intenta entender cuál es la relación precisa en la literatura mexicana entre los valores virtuales de la literatura y su uso por los escritores. Dostoyevski hace un empleo magistral de lo histórico, lo testimonial y lo político en su novela *Los endemoniados*. Revela las condiciones anímicas y espirituales que preparaban la revolución bolchevique, da un testimonio profético de lo que ocurriría en la historia y expresa la visión conservadora del panslavismo. Se concentra la vida, se le rescata de su imperfección y se le da unidad.

En la tradición mexicana existe una vertiente muy viva de literatura histórica, testimonial y política. Esa tradición principia con Bernal Díaz del Castillo, continúa en el siglo XIX con la novela

en el Distrito Federal que en los municipios aledaños del estado de México. A juzgar por los censos de población, el de 1990 mostrará que la ciudad de México dejó de ser defecha para volverse mexiquense.

romántica hasta llegar a la llamada "novela de la Revolución Mexicana", con el breve paréntesis de la narrativa sobre la Colonia, hoy injustamente defechada. Sin embargo, pese a su linaje y actual proliferación, esta vertiente se encuentra en crisis. Aquí conviene aclarar que la novela histórica es la que parece más dotada para superarla. Eugenio Aguirre con su novela *Gonzalo Guerrero* (1980) y Pablo Soler Frost con la reconstrucción épica del imperio bizantino en su novela *Legión* (1987), son una muestra palpable de la vitalidad del género que le ha impedido hundirse en el catecismo ideológico y en la vulgar trivialidad que afecta a lo que se suele presentar como testimonial y político.

Los autores a veces transgreden sus propios propósitos. Así pudiera decirse que la crisis que ha dado preeminencia a lo político y testimonial proviene de dos caminos que inició Rubén Salazar Mallén con su novela *Cariátide* (1932). Por una parte el escritor veracruzano daba entrada en la literatura mexicana contemporánea a lo ideológico y lo político, en su denuncia del dogmatismo del partido comunista. Por otra, propiciaba el surgimiento del carácter literario del habla coloquial y utilizaba las "groserías" para alcanzar verosimilitud, en un trasplante de las técnicas de la picaresca, como se encargó de destacar Jorge Cuesta.

Así pues, Salazar Mallén y no José Revueltas, como ha pretendido la crítica de "los hijos del 68", es el que merece ser reconocido como el gestor de la efervescencia que vive la novela testimonial y política. No sólo es quien antecedió a quién en el tiempo — Salazar Mallén escribe en el 32 y Revueltas publica *Los días terrenales* en 1949 — si-

no que se trata del mismo tema: el desencanto de la utopía, y la manera cómo se vive esa ruptura en el medio mexicano. El "Arsenio Duplán" prefigurado en *Cariátide* y personaje de *Camaradas* es el Fidel Serrano de *Los días terrenales* de Revueltas, el mismo personaje: plano, monocrorde, intoxicado por la ideología; el retrato del miembro de la *Cheka*, de un Stalin pequeño a la mexicana, anticipador de la versión suavizada de los *policías del pensamiento*. Arsenio Duplán y Fidel Serrano están inspirados en la figura de Hernán Laborde, quien fuera secretario general del partido comunista por los 30. Si cabe insistir en la originalidad "reaccionaria" de Salazar Mallén que, paradójicamente, anticipa la moda "revolucionaria" en la narrativa mexicana, resulta también pertinente hacerlo responsable del aluvión de literatura testimonial y política que nos anega en su mediocridad.

A partir del momento en que José Revueltas se transformó en "San José Espartaquista", una parte de los escritores jóvenes, los más próximos a las convulsiones milenaristas, creyó encontrar el camino a la Meca. Ya estaba todo resuelto a la manera de un boom invertido. En lugar de tomar lo "real maravilloso" latinoamericano y explotarlo como producto excéntrico de Occidente, se procedía a la exaltación de la gesta y el itinerario de las tribulaciones del crédulo, y las mortificaciones del converso.

La literatura mexicana ha sido invadida por una enfermedad extraliteraria que es la hipertrofia ideológica. Se ha abusado del recurso que inició Salazar Mallén como un alcohol carrapeante. Ese fenómeno se concentra especialmente en torno al 68, y a la narrativa de izquierda (que existe como alguna vez existió la literatura cristera). Posiblemente los escritores se hubieran detenido, particularmente los jóvenes, ante el abismo, si una crítica cómplice del chantaje moral de "la justicia de la causa" no los hubiera azudado a la notoriedad y al encuentro con su "tiempo", diametralmente distinto al tiempo pausado de la literatura. La crítica ensimismada en el pequeño drama del 68, ha servido para montar un aparato de propaganda y ha traicionado así su misión.

Cumplidas ya las consecuencias de la exaltación de lo político sobre lo literario, jóvenes escritores y jóvenes críticos han tratado de conseguir posición vitalicia en el extraño museo de la cultura mexicana, encaramados sobre los testimonios proletarios y la masa ensangrentada pero ya redimida. Esa yuxtaposición de la posición sobre lo lite-

rario ha valido la pululación de sagas en que el *objeto literario* está formado por una serie de metáforas políticas a cual más desdichada. El extremo de esta ya excesiva corriente de lo ideocrático lo constituyen las novelas de Agustín Ramos, en dónde se presenta plenamente la hibridación; testimonio y política. Ramos vale como ejemplo porque refleja simultáneamente: la literatura devorada por el *demonio de la política* y la complacencia de la crítica con el triunfo de esa perversión.

Esa proclividad de la crítica está plasmada en el juicio con que Evodio Escalante pretendió caracterizar la novela de Ramos *Al cielo por asalto*, aplaudiendo "la presencia inusitada en nuestra literatura del *deseo de la revolución*" (*Tercero en discordia*, p. 87). Escalante no especifica cuáles son las virtudes literarias de esta especie de afrodisiaco que excita al "deseo de la revolución", y con él la disolución del crítico en la noche de su pasión, pasión de las mayorías, pasión proletaria.

Al lado de una crítica que sugiere el valor de tener un "deseo revolucionario" como un mérito del escritor, se encuentra la sutilización narrativa por los medios mercadotécnicos, para los cuáles lo importante no es la *forma* de lo narrado, el valor del lenguaje, sino lo político. Quizá esos resortes correspondan con el acta bautismal que suelen esos escritores vender como "ficha política" de sus cuitas ideológicas. En los libros de Ramos se entrega un historial

de su militancia política como "prueba" de que el testimonio de su desconcielo tiene valor por el hecho de exhibirse; claro que Ramos no debe desconocer que su "mensaje" revolucionario lo consume una sociedad capitalista; intenta entonces hacer ver que en sus peripecias parroquiales se oculta la verdadera historia de México, la que necesita ser confesada por el prosélito.

¿Hasta cuándo la literatura mexicana estará sometida a esta moda? ¿Hasta cuando se creará que el hecho de haber vivido en este o aquel barrio o haber militado en este o aquel partido radical es en sí una virtud literaria como pudiera serlo, de la misma forma, ser buzo o practicar za-zen? Los portillones que abrió Salazar Mallén dan cauce a una corriente de agua estancada en que navegan el crítico respaldado por la Historia y el autor indefenso ante la descripción de sus sentimientos. En esas aguas se encuentra no el "cadáver hermoso de la utopía", sino la renuncia a ejercer la literatura tratando de conquistar a la bestia social. La hipertrofia "tlatlolca", ha dado ya suficientes testimonios como para hacerla olvidable, cambiar de rumbos y volver a encontrar que la literatura no puede servir a la sociología ni a otras pasiones que su propia exigencia. Esa recuperación de lo literario parece ser el reto de la tradición gestada en el musgo de *Cariátide*.

no será publicada sino hasta 1933 con el subtítulo de "Introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil". Este libro desde que apareció tuvo un éxito rotundo y fue considerado tan importante como *Los Sertones* de Euclides da Cunha. *Casa Grande* liquidó toda una serie de tabúes atrincherados en la sociología brasileña de la época, todavía cargada de nociones dimitonónicas, ya por los contenidos que manipulaba, o por la forma literaria en la cual el libro asumía el discurso académico. De hecho, el libro de Freyre puede ser leído hasta el día de hoy como un ensayo innovador en su estilo: una mezcla feliz entre un estudio metódicamente programado y desarrollado y un relato preñado por la pulsación de la novela. Esta característica sin duda tiene paralelos con la concepción del tiempo bergsonian y con la técnica narrativa de Proust. *Casa Grande y Senzala* se abre continuamente a evocaciones consistentes y vivaces sobre un pasado entonces no concluido del todo, exponiendo una dinámica que comparte en mucho la visión del mundo del novelista francés, inclusive por aquella raíz sentimental y nostálgica que se somete al control analítico de la razón. Junto con *Retrato do Brasil* de Paulo Prado (1926) y de *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (1936), *Casa Grande* constituye el trio fundador del pensamiento social brasileño en este siglo.

A su regreso al Brasil, Freyre decide mantener su residencia en Recife, la metrópolis regional nordestina, en donde se dedica a desarrollar una verdadera predicación en defensa de los valores tradicionales. Esta actividad influyó a la formación de un grupo de intelectuales "regionalistas", en cuya periferia circularon nombres de primera plana de la novela y de la poesía brasileña, como los de José Lins do Rêgo y Jorge de Lima. El "Congreso Regionalista" de 1926, del cual Freyre fue uno de los organizadores, se propuso como programa la sistemática resistencia al triunfante modernismo sureño (cuyos planteamientos se irradian a todo Brasil a partir de la "Semana de Arte Moderna", acaecida en Sao Paulo en 1922), cosmopolita y estéticamente revolucionario, anticipando así en gran parte muchos de los desequilibrios y polarizaciones de la sociedad contemporánea brasileña. Como se puede ver, la "cruzada" regionalista emprendida por Freyre en el espacio brasileño corresponde a la de los sureños norteamericanos — con quienes Freyre nunca perdió el contacto, manteniendo siempre una distancia crítica en relación con sus postulados —, conocido como el "Grupo de Charlottesville", que en

GILBERTO FREYRE (1900-1987)

por Horacio Costa

EL 18 DE JULIO pasado murió en Recife, Brasil, el sociólogo Gilberto Freyre, a los 87 años de edad. Reconocido internacionalmente como uno de los intelectuales más influyentes que ha dado Brasil este siglo, la obra del escritor de *Casa Grande* y *Senzala* es indiscutiblemente un clásico de las ciencias sociales contemporáneas.

Gilberto Freyre estudió en las Universidades de Baylor y de Columbia en los Estados Unidos. En esta última fue discípulo de Franz Boas, quien lo iniciaría en el debate de la problemática de la determinación étnico-racial como condicionante del desarrollo económico y social. La experiencia norteamericana fue fundamental en la vida intelectual de Freyre. Por un lado, es la vivencia de las asperezas de la estamentación racial que resultó de la colonización inglesa, en contraposición a las condiciones históricamente imperantes en el Brasil, que abre sus ojos a la necesidad

de reforzar el estudio de nuestra formación étnica e histórica, comprendiendo en esta un tópico entonces arriesgado (al menos en el ámbito de los estudios académicos): la constante referencia a lo que en estos tiempos post-Foucault llamamos "historia de la sexualidad", considera ésta como el verdadero motor de la integración racial (y social). También en los Estados Unidos Freyre toma conciencia de la dramática crisis de los valores tradicionales (costumbres, culinaria, arquitectura) amenazados de desaparición por el rápido proceso de transformación industrial, y de los riesgos que la nueva sociedad, uniformizante y competitiva, presentaba para la armonía de la convivencia humana y para el equilibrio del medio ambiente.

Como consecuencia del primer punto arriba mencionado, a partir de su regreso al Brasil en 1924 Freyre concebirá *Casa Grande y Senzala*, obra que

1930 reunió en *I'll Take My Stand* su declaración de divergencia en relación con el proyecto norteamericano, y que congregó nombres como Robert Penn Warren y Allen Tate.

La personalidad y la "verdadera" coloración ideológica de Gilberto Freyre siempre han dado motivo a infinitas discusiones por parte de las sucesivas generaciones brasileñas que, queriéndolo o no, han sido indeblemente marcadas por el poder de su obra. Hombre incansablemente vanidoso (como él mismo lo admitía), buscó y encontró una recepción internacional prácticamente unánime al alcance de su obra, siendo uno de los pocos brasileños en ostentar el título de Caballero del Imperio Británico, además de los innumerables "Honoris-causa" que acumuló. Si muchas de las ideas que forjó hoy se encuentran perfectamente fosilizadas (como la bizarra noción de "lusotropología" que defendió, partiendo de la hipótesis de una mayor ductilidad del elemento colonizador portugués en relación con el medio-ambiente tropical y su pretendida inequívoca capacidad para en él fundar sociedades histórica, racial y espiritualmente nuevas), la fuerza, la frescura y la magnitud del cambio que implicó su mensaje original perduran.

GILBERTO Y DESPUÉS

por José Guilherme Merquior

UNO DE LOS *tópoi* de la vieja cultura literaria en Brasil solía oponer a Machado de Assis y a Lima Barreto, en forma de una disyuntiva: o Machado, es decir, escepticismo elegante en prosa ática, o Lima, esto es, populismo nacionalista en ficción engañe. Ahora bien: se cuenta que un veterano funcionario público, viviendo en la colonia pequetoburguesa del Grajaú, en Río, hizo de ese dilema un punto de fe inquebrantable. En la oficina, regañaba a los colegas porque se negaban a sostener sin reservas la superioridad —evidencia solar según nuestro héroe— de Lima sobre Machado. Año tras año, rompió con varios amigos por el mismo motivo. Y ya en su retiro gruñón llegó a expulsar a un yerno de su casa sólo porque un día, el pobre muchacho dejó escapar una frasecita admitiendo la calidad de la obra de Machado. Empero, al morir nuestro iracundo limista fue capaz de una sorprendente confesión. Por supuesto, seguía murmurando, con un hilo de voz, el panegírico de Lima Barreto. Pero en su plácida agonía le escucharon decir, casi entre dientes: "Y sin embargo, nunca he leído ni a uno ni a otro".¹

Escritor de un gran número de libros que se refieren umbilicalmente a una problemática central —la de la historia del hombre en el Brasil— su obra se puede leer, como muchas obras de autor, como un solo libro recurrente. *Casa Grande* continuó en *Sobrados y Mocambos* o en *Región y Tradición*, o aún en *O Brasileiro entre outros Hispanos*. No por azar apuntó Roland Barthes el "sentido obsesivo de la sustancia, de la materia palpable, del objeto vivo" que habría posibilitado a Freyre realizar "la cuadratura del círculo de los historiadores". Georges Gurvitch, en la misma línea clasificó su sociología como aquella "que enfrenta los fenómenos sociales totales".

A pesar de todas las críticas que pueda haber merecido o que venga a suscitar su obra, la complejidad de la aproximación al sujeto tratado, la densidad y la calidad narrativa y de datos presentados y la profundidad intelectual propuesta como instancia mínima en la investigación constituyen sin duda el legado de Gilberto Freyre a la cultura brasileña contemporánea.

Sospecho que entre los defensores y detractores de Gilberto Freyre (1900-1987), el célebre autor de *Casa-Grande y Senzala* (1933) haya muchos imitadores de nuestro bizarro burócrata del Grajaú. Muchos de los que enaltecen o repudian a Gilberto casi no han leído su obra, variada, opulenta y atractiva como es. Mientras algunos idólatras insistan en convertir el humanismo ecuménico de Freyre en tótem regionalista, como si esa enorme jaca-randa intelectual pudiera caer en la estrecha huerta del tradicionalismo provinciano, sus críticos, generalmente de izquierda, condenan el ensayismo gilbertiano por reaccionario y rechazan hasta su valoración de la mezcla racial brasileña. Irónicamente, son historiadores marxistas extranjeros quienes reconocen el núcleo de verdad en la tesis gilbertiana de que en Brasil el continuo mestizaje contribuyó para borrar las fronteras raciales, incluso en lo social.² En la sobria conclusión del más importante de ellos, Eugene Genovese, podemos mirar la democracia racial brasileña como una realidad, relativamente a otras sociedades (multirraciales) o como un mito, relativamente a las

pretensiones nacionales.³ Freyre subrayó lo primero sin negar lo segundo.

Sea como fuere, el sentido cultural de la obra de Freyre rebasa las querellas historiográficas. Radica, más bien, en un decisivo cambio de eje en la autoevaluación brasileña. De hecho, hasta *Casa-Grande*, la visión que de Brasil tenían sus intelectuales, casi toda dictada por los determinismos biológicos del Ochocientos, era esencialmente negativa y pesimista; y lo que se contraponía a ese catastrofismo racial —el ufanismo ("porque me ufano de mi país") del conde Afonso Celso, presidente del Instituto Histórico — poseía más virtudes cívicas que analíticas. En el fondo, en Brasil también, dominaba la idea del "continente enfermo" mal poblado por subrazas fruto del mestizaje. El gran valor de la historia social, antropológica e intimista, de Gilberto estaba en soslayar el pesimismo etnográfico sin caer en las vacuidades de la retórica ufanista.

A su vez, el pesimismo racista que dejó huellas hasta en Euclides da Cunha no era sino la versión positivista-evolucionista de la vieja noción de la inferioridad natural de América. Hace treinta y pocos años disponemos de una crónica completa de ese ideograma, gracias a un clásico de historia de las ideas: *La disputa del Nuevo Mundo*, de Autonello Gerbi. El mito de la inferioridad física de América empieza con Buffon, para quien el Nuevo Mundo aún no se había secado bien, configurando una naturaleza inmadura, "à l'état brut", donde sólo prosperaban especies animales inferiores. Luego encuentra un influente teórico de la degeneración ya del hombre americano en las mediciones *Recherches philosophiques sur les américains* (1768) de l'abbé de Pauw. Llegó —a pesar de la resistencia crítica de un Clavijero o un Humboldt— a las ideas de Hegel sobre América, "continente sin historia", y Sudamérica, tierra inferior habitada por salvajes torpes y cobardes. Y aún alcanza un eco tardío en las *Meditaciones sudamericanas* (1932) del conde Hermann von Keyserling, con su triple caracterización del continente austral en términos de putrefacción física, sexualidad desenfrenada y tristeza metafísica.⁴ Las dos últimas características son muy relevantes en el ensayo de brasilianística más leído antes de *Casa-Grande y Senzala*: *El retrato do Brasil* del paulista Paulo Prado (1928).

La era positivista sólo hizo desplazar el acento, del paisaje a la raza. El cambio tiene una ilustración perfecta en la obra del crítico, folclorista y publicista Silvio Romero (1851-1914), quien empuja por refutar, todavía antes de la Abolición (1888), el determinismo cli-

mático de Buckle pero sólo para abrazar el determinismo racial de Gobineau y Vacher de Lapouge. Romero atraviesa la *Belle Époque* sosteniendo la existencia de una "escala etnográfica", con razas superiores e inferiores.

En realidad, entre 1900 y 1920, es decir, hasta el inicio de la década formativa de Freyre (los años veinte), el tema de la raza domina el pensamiento de los brasileños sobre su patria —con conclusiones predominantemente pesimistas. La noción, proveniente del norteamericano Agassiz, de la inexorable degeneración del mulato era un *leitmotiv* entre los intelectuales y, el indio figuraba, desde luego, en lo más bajo de la "escala etnográfica". En consecuencia, los creyentes en el futuro del mestizaje (por supuesto, con fuertes dosis de sangre aria) eran la amplia minoría. Silvio Romero ponía muchas esperanzas en la inmigración "nórdica"; pero el ensayista Graça Aranha, en su novela *Canaan* (1902), trazó una parábola de la ambivalencia nacional frente al mestizaje. ¿Qué era la mezcla: el camino real del blanqueamiento, o la ruta fatal de la degeneración racial? El mulato Nina Rodrigues (1862-1906), fundador de la etnografía brasileña, no tenía ninguna duda: el mestizaje era malo. Y el mismo Euclides da Cunha, gran descubridor intelectual del *sertão*, compartía esa opinión. En el capítulo "El hombre" de su *magnum opus*, *Os sertões* (1902), habla del mestizo como un híbrido inestable e inferior. Los cuadros conceptuales de Euclides no le permitían tematizar la contradicción entre esa teoría racista y el aserto más célebre que le inspiró la gesta de Canudos: "el sertanejo" —mestizo por definición— "es antes de todo un fuerte".

Es que, el contrario del otro pionero en la valoración del interior, el historiador Capistrano de Abreu (*Capítulos de historia colonial*, 1907), Euclides no supo reemplazar el concepto de raza por el de cultura. Antes de Gilberto Freyre, sólo tres intelectuales se rebelaron expresamente contra el dogma racial: el etnógrafo Roquette Pinto y, entre los intérpretes sociales, el médico socialista Manuel Bomfim, autor de *Latinoamérica: males de origen* (1903) y el granburgués Alberto Torres, quien creó la tradición agroautoritaria con los ensayos de *El problema nacional* (1912).⁵ En ambos —en el radical Bomfim y en el conservador Torres— el nacionalismo *engagé* fue el elemento ideológico que causó la disolución del mito racista. La formación científica de Bomfim, la familiaridad de Torres con la antropología de Boas (quien sería uno de los maestros de Freyre en Columbia) les enseñaron que el determinismo racial no era ciencia sino cientifismo.

Así, el protosocialista Bomfim logra- ba lo que no había conseguido el jacobin-

no Euclides: liberar su americanología del racismo. No logró, sin embargo, liberarla también del pesimismo. Como los determinismos raciales, la sociología crítica de Bomfim era un bilogismo poco plausible, que se proponía explicar lo esencial de la historia latinoamericana por una idea fija, la denuncia dogmática del "parasitismo de las metrópolis", cuyo rendimiento empírico era, bien entendido, demasiado pobre.

La "sociodicea" brasileña requería de otros conceptos —requería un manejo mucho más libre de la categoría de cultura. Para decirlo todo, la legitimación intelectual de Brasil a los ojos brasileños dependía de la posibilidad de emplear la idea de la cultura nacional como un *valor* a la vez que como objeto de análisis. Por eso, el único asomo ideológico que valida plenamente a Brasil antes del rescate histórico-antropológico conducido por Freyre fue la *Antropofagia*, el movimiento-manifiesto de Oswald de Andrade, en la Sao Paulo de 1928.

El nacionalismo cosmopolita de la Antropofagia utilizó el asalto *dadá* contra la cultura para un fin seguramente muy poco *dadáista*: la valoración "primitivista" de la cultura mestiza, a la vez salvaje y supermoderna, de la joven nación brasileña. Mientras el nacionalismo sustituía la deferencia frente a Europa por la devoración descarada de los bienes y técnicas culturales europeos, el cosmopolitismo imponía precisamente la devoración, y por lo tanto, la asimilación —en vez de aquel rechazo de lo extranjero anhelado por el nacionalismo xenofobo de Bomfim o Torres.

Los determinismos de 1900 creían en el progreso pero no creían —debido al *fatum racial*— en Brasil. Con Gilberto Freyre es lo contrario: no cree mucho en el progreso histórico pero, en cambio cree en la virtud de virtualidad de la mezcla brasileña. Es que los deterministas como Euclides eran todavía evolucionistas victorinos, mientras Gilberto, el esteticista decadente, ha sido siempre muy antivictoriano. Una larga parte de su obra es pura, maliciosa rebelión contra el *decorum* del *ethos* victoriano. No por casualidad le tocaría introducir en nuestra cultura el tema de lo postmoderno, en sentido netamente antipuritano.⁶ Y su mejor libro, *Sobrados e Mucambos* (1936) se deja leer como un alegato contra la victorianización de las costumbres en el Brasil urbano del siglo pasado.

De ahí la paradoja: ese tradicionalismo patriarcal suena muchas veces más libertario que su blanco, el liberalismo parnasiano, a la Rui Barbosa. Gilberto enseñó al ensayo brasileño a dejar de pensar como Rui y a dejar de escribir como Euclides. A los efectos expresio-

nistas de la compleja, nerviosa frase de Euclides, con su estilo ciclópeo, sucedió el hedónico impresionismo de la prosa intimista de Gilberto, sensual y sabrosa, saber-sabor bien lejos del austero cientifismo de *Os sertões*.

Además, en la aguda observación de Nicolau Sevcenko, en su libro *Literatura como misión*, Euclides, que seguía prisionero de la idea, al mismo tiempo clásica y neorromántica, de la jerarquía estilística de los géneros, cultivó un "estilo elevado" en la frontera misma de la literatura y la ciencia.⁷ En cambio, Freyre, tan moderno en eso, bajó el tono. Adoptando un estilo ostensivamente mezclado, totalmente adecuado a su asunto: la mezcla étnica, potenció al ensayo como *sermo humilis*, abierto a lo cómico y al humor. La tonalidad de la prosa euclidiana es profética; la del ensayo gilbertiano, irónico-sentimental. Euclides escribió como un solemne erudito victoriano, *doublé* de misionero social; Gilberto, como un humanista juguetón, que terminó sus días como un sabio algo procaz... sin nada de profeta.⁸

El tiempo —gran preocupación del Freyre filosofante (no necesariamente su mejor desempeño)— nos da la clave de la cosmovisión gilbertiana y de su sagaz meditación sobre lo hispánico, especie de ingeniosa sociologización de ciertos motivos de Unamuno.⁹ Habría que hablar de su proustianismo de lo social, de su mágico modo de escribir (tras investigar) solicitando siempre una memoria cultural involuntaria, fuente de dicha y éxtasis. Sin embargo, prefiero insistir en el impacto de esa *segasse* esteticista en la autoconciencia brasileña. ¿Cómo hacer entender su sentido básico, fuera del contexto brasileño?

México quizá no es un mal punto de partida pues en México, apenas pocos años antes del estreno de Gilberto, floreció una americanología de función bien similar, es decir, libertadora y legitimante. Me refiero, por supuesto, a las teorías de José Vasconcelos en *La raza cósmica*. Desde luego, los vehículos de Freyre y Vasconcelos no podían ser más distintos. En un caso, tenemos una filosofía de la historia a la que no falta ni siquiera una ley de los tres estados: a la era de la fuerza (fase militar) se sigue la de la razón (fase política) hasta que el futuro desagüe en la plena estética, es el reino estético de la raza cósmica. Entre esa perspectiva historiosófica y la antropología histórica, obsesivamente retrospectiva, de Freyre no hay ningún parentesco espiritual.

Pues en la nostalgia, en el *saudosismo* gilbertiano, como en el mesianismo de Vasconcelos, el resultado axiológico es, en lo esencial, lo mismo: en ambos

casos, llegamos a un elogio de la mezcla etnocultural y de su fecunda plasticidad. Y es asimismo, idéntica la dimensión pragmática de esa exaltación de la mezcla, que se confunde con un impulso de autolegitimación nacional y continental. En ese sentido *La raza cósmica* y *Casa-Grande y Senzala* son dos cartas de emancipación intelectual: en esos textos, México y Brasil han superado decisivamente sus complejos de inferioridad etnoculturales. No por acaso fue Vasconcelos —como Gilberto— un tropicalista: en *La raza cósmica* la cuna de la "quinta raza" son los trópicos.

Leopoldo Zea hizo un planteamiento inmejorable de la cuestión de la identidad cultural latinoamericana, al notar que nuestros países poseen culturas autóctonas que no tienen sentido para la masa de sus habitantes modernos, mientras la cultura occidental, que sí lo tiene, no es sentida por ellos como suya.¹⁰ En Brasil, desde luego, la modestia de la cultura autóctona, perteneciente a tribus indígenas que nunca lograron el nivel civilizacional de las altas culturas de Mesoamérica o de los Incas, quitó a la primera parte del problema mucho de su acuidad.

Pero el segundo vértice: nuestra alienación "hispérica" con respecto a la cultura de origen europeo, seguía vigente en el Brasil de 1930. La respuesta de Gilberto Freyre consistió en *asumir nuestro edipo histórico*, aceptando sin complejos como algo positivo, muchos aspectos de la herencia portuguesa. Su famoso concepto de lusotropismo se convirtió en la base teórica de esa incorporación en profundidad de lo ibérico a la noción misma de la cultura nacional, en el pasado y en el porvenir.

Entre la epistemología intuicionista y "artística" de Freyre (digna del panegírico nisbetiano de la sociología como arte) y el método del monismo estético de Vasconcelos no sería difícil ofrecer paralelos. Pero el acento gilbertiano en lo psicológico y, sobre todo, en el inconsciente lo acerca más bien al tipo de psicoanálisis cultural inaugurado en México por Samuel Ramos y que culmina con el *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz —un libro, por otro lado, donde la empatía hacia la plasticidad de lo hispánico entronca con la valoración vasconceliana y gilbertiana de la herencia ibérica. Vasconcelos, al fin y al cabo, fue un filósofo (en realidad, un moralista) prefreudiano; Freyre, un sociólogo claramente postfreudiano.

Sin embargo, en general, el psicoanálisis cultural latinoamericano queda más acá de los efectos legitimantes de la etnoutopía vasconceliana y de la voluptuosa rememoración del mestizaje *sub specie patriarcharum* en Gilberto. Esto ya se hace notar en la ambivalencia de Ramos hacia el carácter mexi-

cano. Pero es, sobre todo, en la tenebrosa visión de nuestro irrecusable "vácuo existencial", dibujada por Héctor Murena en su *Pecado original de América* (1958), que el mensaje legitimante de la cultura latinoamericana retrocede a niveles mucho más lúgubres —e igualmente arbitrarios— que los del viejo pesimismo racial y racista en la edad positivista.

El primer antidoto de aquel viejo etnopesimismo es conocido: se trata de la retórica humanística, de la apoteosis del genio latino en el *Ariel* de Rodó. Ahora bien: no sería mucho decir que, en la sucesión inmediata de la mole ensayística representada por *Casa-Grande* y por *Sobrados y Mucambos*, la línea de fuerza de la interpretación nacional brasileña fue abiertamente antiarielista. Esto se puede ver desde los años treinta, en el finísimo ensayo de Sergio Buarque de Holanda, *Raíces de Brasil* (1936), hasta el *Bandeirantes e Pioneiros* (1955) de Vianna Moog, cuando los estudios acerca del "carácter nacional" ya estaban, en eclipse.

El punto es importante, porque denota la incompatibilidad entre la retórica arielista y los valores de la nueva sociología de la cultura: apreciación de la "sociedad de frontera", de la dinámica pionera y pobladora, en fin de la modernización, que no podía dejar de acercar el Brasil modernizante, y por ello, menos agroibérico, de la civilización angloamericanista del progreso Yanqui, tan denostada por Rodó.

¿Que diferencia entre ese antiarielismo, dictado por una brasilianística cercana a la sociología de la modernización, y el antiarielismo trágico, antisermientista, de Martínez Estrada en su *Radiografía de la Pampa*, el gran ensayo argentino contemporáneo de *Casa-Grande*? Martínez Estrada fue antiarielista bajo dos aspectos. Primero, lo fue porque su telurismo, tan fuerte como el de Vasconcelos, no estaba para las espiritualidades neoidéalistas de Rodó. La tierra es una madre física y violenta, y de eso el Renan de la Plata, Rodó, no sabía nada. Segundo, y al contrario del telurismo de Vasconcelos, el culto de lo elemental en Martínez Estrada no lleva al optimismo sino al más negro pesimismo, precursor directo de la náusea ontológica de su compatriota Murena.

En el bergsonianismo Vasconcelos y el soraliano Mariátegui el rechazo del positivismo conduce al optimismo histórico, incluso porque pesimistas lo eran, eso sí, a causa del mito de la raza enferma, los mismos positivistas. En Martínez Estrada, no: cambiando a Spencer —el héroe de Ingenieros— por Nietzsche, él abandona el optimismo nacionalista de Ingenieros por una visión



verdaderamente trágica del futuro de Argentina.

Después de *Casa-Grande* y *Raíces de Brasil* el ensayo de introspección nacional no vuelve, en Brasil, a intentar la mirada global de Gilberto Freyre y Sergio Buarque. Con Oliveira Vianna, la tradición agroautoritaria iniciada por Alberto Torres resbala otra vez hacia el dogma racista. En cuanto a la historia marxista de Caio Prado, la escuela neowebberiana de crítica del patrimonialismo (Raimundo Faoro, Vamireh Chacon, Simon Schwartzman) o a la sociología de la dependencia, son desarrollos teóricos de seguro interés —pero adscriptos a tareas analíticas esencialmente distintas de la caracterización cultural de larga escala emprendida por los grandes investigadores —escritores afirmados en los años treinta. Y claro, el pedantocra de althusserianos o foucauldianos no contribuyó en nada para elucidar la cultura nacional y sus transformaciones en la época de la industrialización de Brasil. La última tentativa de caracterización antropológica globalizante de real valor cognitivo *Carnavais, Malandros e Heróis* (1979) de Roberto da Matta, debe menos a Gilberto Freyre que a Louis Dumont, y en todo caso ofrece una perspectiva mucho menos histórica que la de Gilberto y Sérgio Buarque.¹¹

De todas maneras hay que continuar la obra de los ensayistas fundadores por medio de nuevas conquistas en el conocimiento de nuestras culturas. Para empezar, difícilmente el nuevo conocimiento podrá ser producido en los moldes gilbertianos. Más precisamente, es muy difícil que ocurra en la forma de una monografía deliberadamente antiteórica como lo es *Casa-Grande*, que lleva la huella del superdescripti-

vismo (hecho magia evocatoria en Gilberto) del método antropológico de Franz Boas, alérgico a toda generalización.

En su penetrante introducción a la edición de *Casa-Grande* en la Biblioteca Ayacucho, Darcy Ribeiro hace notar que el antiteoricismo de Gilberto lo salvó de una de las peores manías de nuestra intelectualidad: el modismo desenfrenado, que nos hace con tanta frecuencia meramente "ilustrar" con ejemplos locales las tesis "geniales" de teóricos extranjeros idolatrados. Dicho pecado Gilberto lo evitó gallardamente, como también evitó, dígame de paso, el galocentrismo casi servil de nuestro equipaje sociológico. Empero, hoy ya no resultaría posible proceder de manera tan libre, o displicente, con el material teórico, pues el avance mismo de la ciencia social saturó los datos de perspectivas teóricas insoslayables.

Por otro lado, y desde el punto de vista sustantivo, hay que temarizar lo que, hace medio siglo, no ha podido ser sino implícito e incipiente: *la relación entre la teoría de Latinoamérica y la teoría de la modernidad*. El mismo Gilberto caminó en esa dirección en su obra tardía, donde su ensayismo se vuelve menos historia y más bosquejo: en el ya citado *Más allá de lo apenas moderno* y en *Insurgencias e Resurgencias Atuais* (1981), que ofrece impresionantes convergencias con el tema de la "venganza de los particularismos" en el Octavio Paz de *Tiempo nublado*.

Pero difícilmente lograremos expandir de manera decisiva el ámbito de nuestros análisis socioculturales mientras la *forma mentis* de nuestras (auto) interpretaciones insista en rehusar las disciplinas de la razón crítica con el pretexto de una supuesta, y superior, inmunidad del genio ibérico frente a la racionalidad. Además, el demonio irracionalista no es de ningún modo sólo endógeno: también nos viene de afuera. Hemos sido demasiado complacientes, los intelectuales latinoamericanos, con lo que yo apodararía el *síndrome Waldo Frank*: la beata, acrítica aceptación de nuestro retrato como culturas irracionales, pintado por el irracionalismo barato de renegados culturales de la modernidad. Todavía nos gusta que nos llamen irracionales, con la condición, desde luego, de que eso sea una alabanza y no una crítica. Así el "genio latino", que un día engendró a Galileo y a Descartes, disfruta perversamente el más torpe de los encomios: el que quiere alejarlo de la razón, por obra y gracia de subrománticos no-latinos. No conozco peor forma de colonialismo inconsciente, de criptomosoquismo intelectual, que esa triste denegación a priori de racionalidad a nuestro espíritu y a nuestra cultura — como si la razón fuera un privilegio ajeno, un atributo ubicuo del

Norte, y no hiciera parte de nuestra misma humanidad.

No creo que las reinterpretaciones venideras de lo americano, de lo latinoamericano, de lo brasileño o de lo mexicano, tengan mucho que ganar de la inflación del irracionalismo, esa enfermedad crónica del humanismo contemporáneo. Sospecho, más bien, de esa patología del humanismo, que lo convierte en agresiva mitología y lo pone en guerra contra los valores de la modernidad. Pienso que ganaríamos, eso sí, al someter ese tipo de mentalidad a una rigurosa sociología de la *intelligentsia* que no quede hipnotizada por la autoimagen *seudocrítica* de ciertos grupos intelectuales. Nunca se habló tanto de actitud crítica sin auténtico espíritu crítico como en ese último cuarto de siglo. Tiene razón Octavio Paz: "hemos pervertido a la crítica: la hemos puesto al servicio de nuestro odio a nosotros mismos y a nuestro mundo".¹² En un continente por tanto tiempo afectado por bovarismos sociales, como lo es Latinoamérica, lo mínimo que se puede desear es que la extrema plasticidad de nuestra cultura — la gran descubierta de Vasconcelos y Gilberto Freyre — sea una vez más fecundada por la reconquista de la razón.

Notas

¹ La historia viene (mejor) contada en las finas memorias de Álvaro Moreyra, *As amargues neo* (Rio, 1954).

² Cf. especialmente Eugene Genovese, *In Red and Black: Marxian Explorations in Southern & Afro-American History* (New York, 1968), cap. 2.

³ Genovese, *op. cit.*, p. 28 (Vintage Ed., 1972).

⁴ Gerbi, *op. cit.* (ed. Fondo de Cultura Económica, 1982) p. 716.

⁵ Para una buena apreciación de Bomfim y Torres en cuanto disidentes de la ideología racista, v. Thomas Skidmore, *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought* (New York, 1974), pp. 113-23.

⁶ Cf. su libro de 1973, *Más allá de lo apenas moderno*.

⁷ Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira república* (Sao Paulo, 1985) — a mi juicio, el más alto vuelo de la historia literaria en Brasil desde la *Formación de la literatura Brasileña* (1959) de Antonio Candido.

⁸ El mismo Gilberto escribió dos textos estratégicos sobre Euclides da Cunha: el capítulo, inteligentísimo, de su libro *Perfil de Euclides e Outros Perfis* (1944) y la introducción a la edición Aguilar (Rio, 1966) de la *Obras completas de Euclides* — un ensayo capital para la comprensión del estilo euclidiano, del contraste entre éste y el de Gilberto, y (*last but not least*) de la arraigada ambivalencia de Gilberto frente al autor de *Os sertões*.

⁹ Cf. Gilberto Freyre, *O brasileiro entre os outros hispanos* (Rio, 1975).

¹⁰ Leopoldo Zea, *Ensayo sobre Filosofía en la Historia* (México, 1948).

¹¹ Para una breve apreciación crítica, v. J.G. Merquior, *As Ideias e as Formas* (Rio, 1981), pp. 257-60.

¹² Octavio Paz, *Hombres en su siglo* (Barcelona, 1984).

KAZUYA SAKAI VISITANTE

por Alberto Espinosa

EN EL PERPETUO viaje hacia el comienzo (hacia el origen que sustenta la vida) la obra de Kazuya Sakai regresa a México, patria nuevamente visitada en la proyección de un hombre marcado de nacimiento con el signo del movimiento, la mutación y el cambio: por el oriente su ascendencia y herencia cultural nipona, por occidente el español de esa otra provincia europea: Argentina; y las dos constelaciones vistas en los cielos de Nueva York y de Buenos Aires. Cuatro polos de una esfera ideal definida por un ritmo cuaternario y una figura centrípeta que encuentra nuevamente en nuestro país, antigua estancia del artista que se prolongaría 14 años, el punto medio de las confluencias. Destino labrado en los centros vertiginosos de una cultura sin centro que en su ruta periférica nos ha-

bla de su necesidad de pureza y originalidad. La línea recta del viajero echa alas en el camino por volverse curva, atajo. Remontada en la orografía de la memoria, la obra más reciente de Sakai parece haber encontrado la síntesis de lo incorporado a través de sus infatigables búsquedas: la asimilación de su extraordinariamente rico *background*, el aquietamiento de su espalda.

Distanciado de la época regida por los contornos duros y el *masking tape* en la que la mano ecléctica y sabia traza bandas y serpentinadas silenciosas, un Sakai más desarrollado y maduro encuentra ahora, sondeando en su obra de 30 años atrás, sus mejores frutos líricos. Transformando las figuras naturales en siluetas geométricas cargadas de colores expansivos, sus cuadros parecen abarcarlo todo: arquitectura de

la luz por donde navegan plácidas montañas que recuerdan la tradición del paisaje japonés, lagos o nubes dormidas enmarcadas en planos superpuestos; vistas sobre las que se vierten alternativamente las luminosas horas del amanecer y las melancólicas del crepúsculo. Descomposición de los planos que recuerdan a Cézanne y sus prolongaciones cubistas y que sirven de puente a otras realidades: es la ciudad y sus asfixiantes muros, el metro aéreo, habitaciones desplegadas en un espacio ortogonal por donde cruza la sombra de aquel perfil. La ambigüedad entre lo que entra y lo que sale del cuadro. Los empalmes y los planos superpuestos, así como la riqueza y complejidad compositiva, nos dan a un mismo tiempo y en sólo un espacio paisajes exteriores e interiores. La maleta del viajero, el cofre de recuerdos, deja escapar una sensación amarilla y dolorosa que nos comunica a un *half* cuya puerta se abre a una cadena montañosa y, allá, el mar encarcelado por la ventana convertida en tarjeta postal o en pura geometría sensible.

Los espacios capitales en los que se ha formado la obra de Sakai pertenecen al dominio de la abstracción: lenguaje y morada de uno de los intentos más radicales y fructíferos por encontrar un sistema expresivo de nuestro tiempo. Y es que lo que palpita en el centro mismo de la estética abstracta, en su rechazo de la figuración, es un momento de autofundación; ruptura de la tradición que nace a su propia memoria examinando primero los elementos plásticos, las propias herramientas, para sacarles filo y hundirlas en el ojo a discreción. La cromatología desarrollada por Kandinsky y el análisis de las formas geométricas continuado por sus seguidores constituyó el descubrimiento de una geografía espiritual que, reverberante en el diapason de la naturaleza interior del artista, avanza cargada de vibración anímica hasta el espectador. El individuo concreto, la obra de arte, organiza en el juego de la detonación de los acrílicos zonas de indeterminación por donde el consumidor husmea, compone y reordena la obra con un amplio margen de libertad. La imagen pictórica se vuelve así fundación de una significación eminentemente abierta, multiplicando la posibilidad de lecturas. El arte abstracto ha sido llamado de manera nada casual *concreto* por su afán de presentar al objeto desnudo y en su desnudez abierto a la resonancia y a la metáfora.

A la manera del príncipe Pai Ya, Kazuya Sakai ha dejado que los colores y las formas puras sean a la vez el instrumento y las riendas del instrumento, para que ellos escojan, paulatina pero inexorablemente, el tema de su pintura. Sinfonía abstracta que en su concentrado lirismo eleva espirituales

catedrales vivas, construidas en el fragor de la densidad sintáctica y semántica, rasgos estos últimos de inequívoco mérito estético. La autonomía radical de la obra, su patente originalidad, revela en esta nueva etapa del artista un drama geométrico que en el dinamismo de sus arduas composiciones reconcilia, como el fuego heraclíteo, la pugna de los elementos, para ofrecernos así pinturas de una exquisita quietud y armonía interna. Cada cuadro, engendra su propia metafísica; reflejo y emblema de los poderes más profundos del espíritu creador.

El viejo mundo, ahito de su propia tradición al cubrir con su influencia toda la esfera terrestre — el occidentalizar el mundo entero —, se ha vuelto esencialmente plural, magnificando el movimiento de confluencias que le dió origen: el de la antigua Grecia que, ante la sobrepoblación de dioses importados de tierras vecinas recomendaba alegremente en uno de sus oráculos: "asimilados. La poética abstracta de Sakai apunta a ese orbe *internacional* y sin centro sólo para retornar, en una tarea característica de las épocas en crisis y de toda la modernidad, a los fundamentos absolutos que nos confieren identidad con nosotros mismos: la creación de los valores personales y líricos que, a través de una tecnología artística y de un sistema estético asimilado de validez universal, configuran el soporte mismo de nuestras vidas. Porque en el proyecto artístico, como lo demuestra la obra de Sakai, se cimentan los horizontes del ayer y del mañana por donde se debate la historia del hombre personificado, pasajero y huésped de su destino: movimiento pendular donde una manera de organizar los materiales sensibles se incrusta en nuestra naturaleza de seres nostálgicos hechos en el tamiz del olvido.

La obra de Kazuya Sakai, heredera de la vanguardia abstraccionista, que en su proyecto de alcanzar límites últimos había concluido para la primera mitad de nuestro siglo, encuentra en ese sistema estético resultante de la época más que una ruptura una tradición viva. Y es que los esfuerzos por alcanzar la ruptura total de los viejos moldes, destinados a abordar el futuro, no podían ir contra el tiempo, legándonos en cambio una pluralidad de perspectivas, liberando la imaginación y al sujeto singular, ofreciendo una tierra renovada, libre de hojarasca, en la que cada hombre puede cosechar ya sus propios frutos, alcanzar su propia metafísica, sujeto solo a sus singulares tradiciones y símbolos perspectivos. Ajena a una cultura cuyos centros de poder espiritual eran claramente reconocibles, la cumbre de la modernidad nos asalta ahora plena de tradición y de libertad fundadora y no exenta de profundos acordes míticos entramados en los hilos de la memoria colectiva e individual (su último, pero quizás más auténtico reducto, simbolizado por el territorio del arte).

Las superficies coloreadas y los claros perfiles abandonan la figura y el símbolo tradicional pertenecientes a una cultura y a hábitos de pensamiento que, irremediamente, ya no nos pertenecen. Sin embargo esta ruptura e independencia creativa, sustentada en el ambiente de la época, se enreda sobre sí misma para lanzar un símbolo legible, compartido e incluso modificado por el espectador. La visión del mundo expresada por la obra de Kazuya Sakai incursiona en ese tiempo neutro que como fundamento y fundación le permite desplegar sus hallazgos más íntimos e insobornables: su profunda intuición colorista y su gusto por las formas geométricas cada vez más complejas pero también más puras.

Vuelta publicará

Louis Dumont: Tocqueville y el respeto del otro

Severo Sarduy: Un pensamiento en diagonal

Poemas de: Mark Strand, Homero Aridjis, Alberto Blanco, Jorge Brash y Elsa Cross