

LA
VUELTA
DE LOS DÍAS

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
(1902–1987)

*HORACIO COSTA, JOSÉ GUILHERME MERQUIOR,
HAROLDO DE CAMPOS, FLORA SUSSEKIND,
SEVERO SARDUY, EDMUNDO FONT*

LA SUPUESTA EXISTENCIA

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

TRADUCCIÓN DE MANUEL ULACIA

¿Cómo es el lugar
cuando nadie pasa por él?
¿Existen las cosas sin ser vistas?
¿El interior del apartamento deshabitado,
la pinza olvidada en la gaveta,
Los eucaliptos de noche en el camino
tres veces desierto,
la hormiga debajo de la tierra en domingo,
los muertos, un minuto después de sepultados,
nosotros solos
en el cuarto sin espejo?
¿Qué hacen, qué son
las cosas no atestadas como cosas,
minerales aún no descubiertos —y que algún día lo
[serán?
¿Estrella no pensada,
palabra esbozada en el papel
que nadie leyó nunca?
¿Existe, existe el mundo
tan sólo por la mirada
que lo crea, y le confiere
espacialidad?

Concreción de las cosas: falacia
de ojo engañador, oído falso,
mano que juega a atrapar el no,
y al atraparlo le concede
la ilusión de la forma,
y la del sentido como ilusión mayor.

¿O todo tiene copiosa
vigencia, en oposición abierta
a nuestra judicial indagación
y ésta apenas existe aprobada
por los elementos indagados?
¿Será todo quizá hipermercado
de posibles e imposibles posibísimos
que generan mi fantasía de consciencia
mientras
ejercito la mentira de pasear,
cuando soy yo el paseado por el paseo
que es el sumo real, que se divierte
con esta bruma—sueño de sentirme
y gozar peripecias de pasaje?

Hélo aquí, se delinea
la espantosa batalla
entre el ser inventado
y el mundo inventor.
Soy ficción rebelada
contra la mente universal
e invento construirme
de nuevo cada instante, en cada cólico,
en la faena de trazar
mi propio y único inicio,
de distender un arco de voluntad
para cubrir todo el depósito
de las circundantes cosas soberanas.

La guerra sin merced, indefinida
prosigue,
hecha de negación, armas de duda,
tácticas que se vuelven en mi contra,
terca interrogante de saber
si existe el enemigo, si existimos
o somos todos una hipótesis
de lucha al sol del día breve en que luchamos.

(De *A paixão medida*)

PRESENCIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

HORACIO COSTA

*E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.*

*Eternidade eternite eternativamente
eternuávamos
eterníssimmo*

A cada instante se criam novas categorias do eterno.

"Eterno", de *Fazendeiro do Ar*

EL PASADO 18 de Agosto, a los ochenta y cinco años de edad, falleció en Río de Janeiro el poeta Carlos Drummond de Andrade. Su legado a la literatura brasileña, así como a la latinoamericana en general, es uno de los más importantes del siglo. Nacido en Itabira, ciudad del interior del Estado de Minas Gerais, hijo de una familia de terratenientes, sus impresiones de la infancia y del universo todavía intacto del campo brasileño lo marcaron para siempre. Poeta de la permanencia y de la problematización de la memoria de ese Brasil ya desaparecido, Drummond también lo es de la transformación profunda y radical que han sufrido en este siglo el individuo y de la sociedad brasileños. De Carlos Drummond de Andrade se puede decir que es uno de los poetas que cumple ejemplarmente con dos de las más significativas funciones de un "poeta mayor" (categoría que, comprensible-

mente, él siempre rehusó aceptar): en primer lugar, alerta y abierto, adoptando una perspectiva personal, identificada con las capas más profundas de la psicología del hombre brasileño, supo acompañar y reflejar la saga de una colectividad absorta y perpleja antes sus propios rostros vertiginosos, logrando una voz poética que se fincó en el centro mismo de la palabra colectiva; en segundo lugar, supo hacerlo gracias al manejo de un arsenal lírico y formal tan variado como innovador, alcanzando un nivel de excelencia en el plan general de su cuantiosa producción en prosa y en poesía. Su obra se presenta como un punto de unión entre los distintos momentos de la poesía brasileña moderna y como una fuente de superación de muchos de los *impasses* que en ella se produjeron en ese periodo.

Su primer libro, *Alguma poesia*, de 1930 —el título introduce cierta reti-

cencia ambigüamente irónica y modesta, o aun orgullosa y *blagueuse*, que se mantendrá como uno de los rasgos fundamentales del estilo de Drummond—, a pesar de establecer un acuerdo afiado con la irreverente frescura del primer momento del "modernismo" brasileño (equivalente, en términos semánticos, como ya se sabe, al "modernism" anglo-norteamericano y al periodo de las "vanguardias" hispánicas), marca un punto de inflexión, de acceso a la década políticamente polarizada y existencialmente angustiada que siguió a la de los *roaring twenties*. En el antológico, reiterativo y mínimo "No meio do caminho" ("En medio del camino"), poema-emblema de este momento de transformación, publicado originalmente en la *Revista de Antropofagia* antes de aparecer en *Alguma Poesia*, ya se puede encontrar una intertextualidad dantesca, significativa por cierto en un poeta tan joven, que

revela así su habilidad para relacionar la doble herencia del "archivo" de la tradición poética occidental con la dicción coloquial que fue implantada en el lenguaje de la poesía brasileña en la primera generación modernista (entre otros, por Mario y Oswald de Andrade, a quienes Drummond conoció en plena "campana" modernista en Minas Gerais en 1924, junto con Tarsila do Amaral y Blaise Cendrars).

En los años 30, Drummond de Andrade trabaja con el Ministro Gustavo Capanema en un ambicioso proyecto de modernización de las artes brasileñas que trajo a Río de Janeiro y a São Paulo a Le Corbusier, padre espiritual de la renovación de la arquitectura nacional, y que años después cristalizaría en la construcción de Brasilia. En esta década prepara dos libros de poesía, *Sentimento do mundo* y *José*, libros que abarcan los dos hemisferios temáticos más importantes del universo drummondiano (la hacienda patriarcal y la vida del "tiempo presente", donde problematiza la ubicación de la figura del poeta, que se define al no aceptar ser "el poeta de un mundo caduco"). *A rosa do povo* ("La rosa del pueblo"), de 1945, marca el apogeo de su creciente compromiso político y social. En este libro, poemas de tono mayor, como "Carta a Stalingrado", atestiguan la cerrada posición pública de Drummond en contra del huracán fascista; otros todavía, como "Procura da Poesia" ("Busca de la poesía"), revelan en cambio su aguda conciencia del fenómeno poético como algo esencialmente cristalizado en una dimensión más allá de toda definición de orden gramático o estilístico, de cualesquiera de las recetas o modismos: un fenómeno eminentemente lingüístico, cuando el poeta se coloca, indefenso, ante sus instrumentos de trabajo reducidos a grado cero, las palabras que "húmedas e impregnadas de sueño, ruedan en un río difícil y se transforman en desprecio" ("úmidas e impregnadas de sono, rolan num rio difícil e se transformam em desprezo").

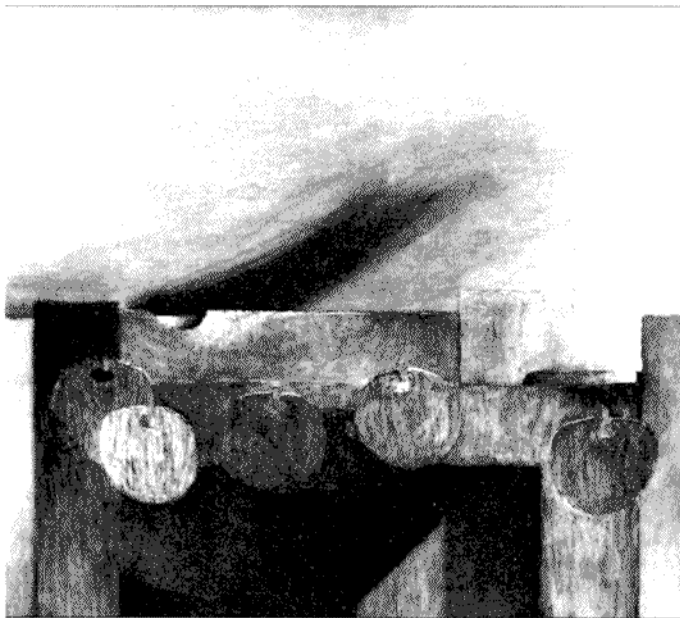
De hecho, el primer verso de "Procura da poesia" — "Nao faças versos sobre acontecimentos" ("No hagas versos sobre acontecimientos") — dialoga con el hasta ahora controvertido epígrafe de Valéry — "*Les événements m'ennuient*" — que Drummond coloca al inicio de *Claro Enigma*, publicado en 1961. En este libro, fruto de la madurez

plena del poeta, una respiración distinta, de corte clásico, lo lleva a recuperar formas hasta entonces ausentes de su obra, como es el soneto; también le permite desarrollar composiciones ambiciosas, como el poema "A Máquina do Mundo" ("La Máquina del Mundo"), en el que la visión dantesca —o, incluso, camoniana— de la ordenación cósmica entra en conflicto con una concepción existencialista e i trascendente del poeta como *seer*. La búsqueda del equilibrio —que en algunos momentos del libro parece estar identificada con la sencilla utilización de formas tradicionales— es perceptible, además, en un poema como "A Mesa" ("La Mesa"), en el que Drummond alcanza un punto de efusión lírica transparente, manejando heptasílabos que se adecuan perfectamente al ritmo coloquial de lo narrado.

En *Fazendeiro do Ar* ("El hacendado del aire", 1954), Drummond trata con irónico desdén la herencia de un modernismo ya convertido en categoría histórica y dice preferir ser "eterno"; esta vena auto-paródica anuncia el texto-palimpsesto que, en la producción drummondiana, de *Lição de Coisas* ("Lección de cosas", 1962), pasando por *A Falta que Ama* ("La falta que ama") y *Boitempo* ("Buey tiempo", 1968), hasta *As Impurezas do Branco*

("Las impurezas del blanco", 1973), lanza vectores en distintas y muchas veces contradictorias direcciones textuales. Si, por un lado, observamos la reiteración, o quizás la repetición de recursos ya presentes en el primer Drummond, por otro, el poeta se abre al diálogo con los avances concreto-minimalistas de sus contemporáneos más jóvenes, logrando, por medio de la reducción y la elipsis, dar nueva dimensión al papel de la metáfora en su escritura. Además, fiel al proceso de *enjambement d'idées* que siempre la caracterizó, intensifica la constante de indagación metafísica u ontológica en su obra: el poema "Paisagem: como se faz" ("Paisaje: como se hace", de *As Impurezas do Branco*), las "Canções de Alinhavo" ("Canciones Hilvanadas", de *Corpo* — "Cuerpo" —, 1984), o "A Suposta Existência" ("La Supuesta Existencia") de *A Paixão Medida* ("La Pasión Medida"), 1980, que aquí publicamos, testifican bien ese proceso.

En el último periodo literario de la producción drummondiana los polos "lírico" y "anti-lírico" —entre los que, a partir de cimientos modernistas, el poeta fue construyendo una oscilante estructura de relaciones a lo largo de su carrera— no siempre se equilibran. Sin embargo, la actividad del prosista Drummond de Andrade —en la que



podemos percibir el manejo de las contracciones y distensiones de las pulsiones poética y prosaica que coincide con lo arriba mencionado—, menos conocida que la del poeta, es el lugar de armonización de estas tendencias: en *Contos de Aprendiz* ("Cuentos de Aprendiz", 1951), por debajo de la modestia del título se esconde un ya acabado maestro de la forma narrativa en prosa, de una prosa que brilla preñada de poesía, como bien apunta Severo Sarduy en "A la sombra morada del jacarandá", texto que también hemos incluido aquí. En *Passeios na Ilha* ("Paseos en la isla"), de 1952, Drummond transforma materiales de distintos orígenes—desde acontecimientos puramente circunstanciales hasta observaciones crítico-literarias sobre la literatura pasada y la presente—en un *continuum* textual en el que priman la agudeza del espíritu y la creatividad en la forma de trabajar la información, un *continuum* que sólo encuentra paralelo en la producción en prosa de otro "poeta-Midas" del modernismo brasileño: el Murilo Mendes de *Transistor*. El Drummond—cronista (de *A Bolsa & A Vida* o de *Os Caminhos de Joao*

Brandao—"Los caminos de Juan Pérez"—, entre otros), extiende el arco del coloquialismo en su obra; las relaciones entre la continua actividad del cronista Drummond de Andrade y su trabajo poético es el sujeto del estudio de Flora Süssekind que también presentamos en este homenaje.

La desaparición de Carlos Drummond de Andrade sigue a las de Manuel Bandeira (1968), de Cassiano Ricardo (1974) y Murilo Mendes (1975). Con él, la literatura brasileña pierde el último gran nombre directamente vinculado al primer modernismo. En su obra la muerte y el morir conforman un núcleo importante que recurre constantemente, en íntima relación con el tema clave de la memoria. Ya en una de las partes constitutivas de *Claro Enigma*, "Os lábios cerrados" ("Los labios cerrados"), el poeta sistematizaba la exploración—o la propiciación—de su propio fin; poemas como "Habilitação para a Noite" ("Habilitación para la Noche"), de *Fazendeiro do Ar*, o "Vida depois da vida" ("Vida después de la vida"), de *As Impurezas do Branco*, son ejemplos del avance de ese sistema. El verso final de "A vida passada

a limpo" ("La vida pasada en limpio"), del libro homónimo (1960)—soneto que describe un momento epifánico ("todo blanco, en el tiempo"), en el cual el poeta "acepta" la naturaleza al claro de la luna, transformado en "laguna iluminada"—nos señala cómo Drummond se dispuso a resolver la antinomia que separa muerte y vida introduciendo un poderoso tercer término, al decir que "esa blancura de muerte recuerda (el) amor" ("essa alvura de morte lembra amor").

En el poema "Declaração em Juízo" ("Declaración en juicio"), de *As Impurezas do Branco*, en respuesta a las críticas que, justa o injustamente, le hacían en relación al devanecimiento de su voz poética, y consciente de que se había vuelto el último representante de su excepcional generación, un Drummond equidistante de la modestia y la ironía pidió disculpas "por ser el sobreviviente". Para los deseos de encontrar una fecha simbólica para todo, para los apóstoles de un post-modernismo imaginado según sus necesidades, su muerte cierra el ciclo del modernismo en el Brasil; para los forjadores de frases efectistas, amantes de la retórica hueca que, como las lombrices, saben cómo reproducir su propia cola después de verla extirpada (por la tijera de los modernos), toda la literatura moderna brasileña corre el riesgo de volverse "el siglo de Carlos Drummond de Andrade". Aquellos y éstos eluden frontalmente la cuestión de examinar la contribución de Drummond para la literatura brasileña y latinoamericana.

En términos literarios, Drummond comparte con Pessoa y Guimarães Rosa—por mencionar sólo dos de los nombres paradigmáticos—un lugar central en la historia moderna de la lengua portuguesa. A los ojos de sus lectores, la alta calidad de su presencia como poeta en el escenario de las letras nacionales se vio reforzada por la firmeza de su posición moral, que lo hizo renunciar, después de haber sido víctima de la censura, al puesto de co-director del periódico *Tribuna Popular*, órgano oficial del Partido Comunista Brasileño, cargo que Drummond, quien nunca fue miembro del partido, ocupó por tres meses en 1945, durante el período de transición que siguió a la Dictadura Vargas; Drummond se mantuvo fiel a sí mismo cuando treinta años después, en 1975, "por motivos de conciencia"



se negó a recibir el premio Nacional "Brasília", conferido por manos militares. Incluso por esas razones, además de las exclusivamente literarias, a Drummond le cuadran muy bien los epítetos de "clásico moderno" y de "maestro de cosas", como lo designan José Guilherme Merquior y Haroldo de Campos, respectivamente, en los artículos que publicamos.

En "Poema das sete faces" ("Poema de siete faces"), que abre el libro *Alguna Poesía*, Drummond esbozó un sintético auto-retrato prospectivo al decir

que "un ángel rebelde, / de esos que viven en la sombra" lo había mandado a ser "*gauche* por la vida". Aunque habiéndose convertido en una figura mayor del universo intelectual brasileño, el poeta jamás cambió sus hábitos gregarios y mantuvo una terca lucha por su anonimato, la cual, en la medida en que aumentaba su popularidad, se hacía cada vez más inoperante. Su *gaucherie* misma, definitivamente asociada a su personalidad pública, se convirtió con el tiempo en el "sello" del poeta para sus lectores.

Edmundo Font, en el artículo que publicamos en seguida, nos ofrece una semblanza humana del poeta en los últimos años de su vida.

Drummond vivió sencillamente, viajó poco, su "aldeia" era el barrio de Copacabana, en Río de Janeiro. Amaba las mañanas y caminar. Antes de morir, pidió a los que le asistían que le acercaran al oído una grabadora, y escuchó, por última vez, la sinfonía "El Milagro" de Haydn.

NUESTRO CLÁSICO MODERNO

JOSÉ GUILHERME MERQUIOR

TRADUCCIÓN DE EDUARDO MILÁN

ENTRE LOS ATRIBUTOS de un verdadero clásico, T.S. Eliot distinguía: la conciencia histórica, la capacidad de abarcar toda una gama de sentimientos, y la "catolicidad", esto es, la superación de toda óptica provinciana, incluso la de aquel "provincialismo no del espacio sino del tiempo", al cual tantas veces el espíritu moderno se entregó, perdiendo así el sentido de la universalidad de lo humano. En Carlos Drummond de Andrade nuestras letras contemporáneas encontraron su clásico, a quien detentó en grado eminente cada una de esas tres cualidades. Por su propia saga íntima, el verso de Drummond exhala conciencia histórica. La parábola del hacendado del aire es una metáfora de nuestra evolución social. Hijo de hacendado, sintiendo y padeciendo la gran ciudad en los años más intempestivos del siglo, pudo captar como nadie el significado emocional de nuestra compleja metamorfosis de subcontinente agrario en sociedad urbanoindustrial.

Esa polarización a un tiempo geográfica y afectiva entre un Brasil-pasado y un Brasil-presente es lo que otorgó al contenido (además de los temas) de la poesía de Drummond una abertura única, que todavía no existía en la lírica, sin embargo tan rica, de nuestro primer gran poeta moderno urbano:

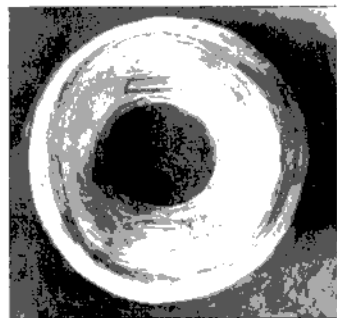
Mário de Andrade. En la larga confesión del itabirano, el continuo recuerdo del universo patriarcal sirvió para sorprender, por contraste, las variadas caras de la angustia moderna; aunque, por otro lado, el pasado mismo no escapó a la mirada crítica de su humor rebelde, a la inquietud de su individualismo intransigente. El poeta no olvida que los "áureos tiempos/ eran de cobre", por más que ciertamente hubiera en ellos "cierta gracia de vivir"...

Hace casi quince años Tristao de Atahayde llamó a Drummond "nuestro Baudelaire" y, de hecho, ese fue su papel histórico. Walter Benjamin observaba en el poeta de *Fleurs du Mal* al fundador de la tradición moderna, por haber sido quien incorporó a la poesía la profundidad existencial de la vivencia urbana y rompió, al hacerlo, con los cánones expresivos de la lírica clásico-romántica.

A partir de esa básica (y casi mágica) identidad radical entre su personalidad poética y el espíritu de su tiempo, Drummond desarrolló más de un perfil lírico. En la época de la guerra y de la lucha contra los fascismos el solitario se hizo solidario y se volvió casi un tribuno. "Mundo mundo vasto mundo/ más vasto es mi corazón" escribió el poeta en su estreno. Pero —en las tinieblas de 1940— tuvo el coraje de des-

mentirse, llevando su "sentimiento del mundo", del mundo inconmensurable en su densidad humana, a culpar su narcisismo de intelectual burgués. Pero aún así, en forma característica, Drummond se niega a ser portavoz de la utopía; del fondo de su torpe fraternidad no cantará a ninguna Nueva Jerusalén sino solamente, en un tono entre conmovido y combativo, "el tiempo presente, los hombres presentes, la vida presente".

Hay, en el *opus drummondianum*, por lo menos una voz recurrente que se mantiene fiel a la imagen del poeta público: la musa cívica de Drummond, conmemoradora eximia de los grandes valores nacionales, de Machado de Assis a Rondon, de Goeldi y Portinari a



Manuel Bandeira, para no hablar de su querido maestro del *modernismo*: Mário de Andrade. Discretamente, en un estilo que desdenó, de manera minera y modernista, la pompa y el retumbar de nuestra vieja retórica cívico-republicana, el verso de Drummond realizó la más ardua alquimia para el antiparnaso de la propuesta literaria de la vanguardia "heroica": transformó la sordina idiosincrática de la lírica personal en un discurso lírico imbuido de resonancias colectivas. Miembro de una espléndida generación intelectual mineira —la generación de Milton Campos, Gustavo Capanema y Afonso Arinos, de Rodrigo M.F. de Andrade y Cyro dos Anjos, de Abgar Renault y Pedro Nava—, imbuido de un fuerte sentido ético y de la moral pública, Drummond realizó, fuera del tono épico, mucha de la celebración nacional con que Bilac soñó.

En el trayecto que va del cubismo literario de *Alguma Poesia* (*Alguma poesia*) a la escritura *clasicizante* de *Claro Enigma*, pasando por el opulento meridiano de *A Rosa do povo* (*La rosa del pueblo*), Drummond terminó por añadir una tercera dimensión a su obra poética: la lira filosófica, donde pocos lo igualan entre sus contemporáneos. Tanto de uno como de otro de los polos permanentes de su temática —el mundo de Itabira, la escena ciudadana—

él supo extraer algunas de las más densas meditaciones poéticas de la lengua portuguesa, al punto de que hay quien ubica en esa parte de su obra el trazo más profundo de su visión de la vida:

¿Qué quiere el ángel? llamarla.
¿Qué quiere el alma? perderse.
Perderse en rudas guyanas
para jamás encontrarse.

[...]

¿Qué quiere la nube? raptarlo.
¿Qué quiere el cuerpo? sorberse,
borrar memoria de vida
y lo que sea memoria.

Sin embargo, el perfume de la sabiduría drummondiana no alcanza a ser un pesimismo concluso. Aun sus demonios nihilistas, aun la pasión de lo amorfo y el repetido saludo al nirvana, se alternan con una intermitente pero jubilosa aceptación de la vida, de las súbitas epifanías del simple vivir, espontáneo y consolador. Una de las imágenes de la existencia en la vejez del poeta es la de "cierta canción cantada por sí misma", una oferta inesperada en el crepúsculo de todas las ilusiones. Al igual que la de Machado de Assis, espíritu tan afín al suyo, la ironía de Drummond se sitúa más allá de la alternativa optimismo/ descrei-

miento, que la vida se obstina en socavar...

Insigne acusador de las prepotencias del progreso, no se dejó apresar por la mitología del progresismo *estético*: la superstición de la forma revolucionaria en movimiento perpetuo, al límite mismo de la incomunicación. Del mismo modo como debió conquistar lo que en principio (al contrario de Bandeira) no le era natural: el metro y la música del verso, construyó su lenguaje dentro de una creciente conciencia lúdica y artesanal, pero nunca cedió al fetichismo de los puros juegos lingüísticos. Y sólo un poeta interiormente liberado de las muecas de cualquier vanguardia es capaz de dar a su pueblo al lado de tantos versos libres memorables, los dísticos perfectos y perfectamente sencillos del humanísimo "Caso do vestido", joya de la poesía narrativa en toda la literatura moderna. En Drummond, clásico moderno, el *modernismo* se consuma y se justifica en una doble universalidad: la de hablar de nosotros a los otros y la de posibilitar que un tiempo histórico emocione al hombre de cualquier tiempo.

Este ensayo, en portugués "Nosso Clássico Moderno", pertenece al libro O Elixir do Apocalipse (El Elixir del Apocalipsis); Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

DRUMMOND, MAESTRO DE COSAS

HAROLDO DE CAMPOS

TRADUCCIÓN DE MANUEL ULACIA

NO POR CASUALIDAD, en el año en que celebra sus sesenta años, Carlos Drummond de Andrade publica dos libros: *Lección de cosas* (*Lição de coisas*, edición J. Olímpio), una colección de sus poemas más recientes; y *Antología poética* (edición del autor), una selección de su poesía escrita hasta ese momento, en la cual la secuencia es esclarecedora, ya que no obedece a ningún criterio cronológico, ni se atiene tampoco a un ordenamien-

to según las distintas fases de su creación poética. Esta antología, que incluye algunos inéditos, está organizada por instancias temático-formales. Decimos "no por casualidad", ya que Drummond, antes que nada, es un *maker*, un "inventor" (en él "todo es palabra", como ya observó Décio Pignatari)¹, y, por eso mismo, hay en él esa capacidad rara de trasladar hasta las efemérides más íntimas al horizonte del quehacer poético para celebrar

esta capacidad, no como "fiesta", sino como creación, en la "lucha cuerpo —a— cuerpo con la palabra", que debe ser, además, en poetas como él, la clave secreta para mantener la perenne juventud del espíritu.

No sabemos qué van a hacer los eternos partidarios del buen tono formal así como los adversarios empedernidos de toda poesía de aventura creativa (gente que tiene una noción de lo "humano" esquemática y poco halagadora)

para "eludir y despistar", pero el hecho es que el último libro de Drummond es un libro con un alarde de recursos y experiencias que lo colocan de lleno en la problemática de la poesía brasileña (e internacional) de vanguardia, frente a la cual ya se situaron, cada uno en su momento, esporádica o permanentemente, poetas de mayor o menor radicalidad, como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Edgard Braga. Nos referimos específicamente a los planteamientos establecidos por el movimiento de poesía concreta y a su posición en *pro* de un lenguaje poético nuevo, apto para reflejar la civilización contemporánea. Drummond, a pesar de la omisión cómoda de muchos, supo enfrentar y responder a estos planteamientos con su personalísima creación.

Con esto no se está queriendo hacer pequeñas reivindicaciones de posibles áreas de influencia o contagio; al considerar la obra de Drummond, se podría más bien argumentar que, al contrario, fue la poesía concreta la que asumió las consecuencias de ciertas líneas de su poética (líneas que el crítico Oliveira Bastos en un artículo publicado en los inicios del movimiento rastreo, a la manera de un "continuum formal", que va de Oswald a Drummond y de éste a João Cabral).² De hecho, para sólo dar una muestra, un poema como *En el medio del camino* del primer libro de Drummond (*Alguna poesía*, 1930, composición que se volvió emblemática no sólo de su poesía sino de toda una fase heroica de nuestro modernismo, puede ser visto —y es así como lo ven los poetas concretos— como una verdadera "concreción" lingüística, ya que Drummond utiliza una escandalosa técnica de repeticiones (hay que recordar que una extrema redundancia, como advierte Max Bense, constituye, por su originalidad, una información estética), para hacer de ella el soporte tautológico en el cual la emoción sorpresa se engasta, como una perla en su madreperla ("Nunca me olvidaré de ese acontecimiento en la vida de mis retinas tan fatigadas"). Por otra parte, a nadie se le ocurriría, a no ser de mala fe, hablar de tráfico de influencias al considerar el diálogo del octogenario Stravinsky con los jóvenes compositores de vanguardia, Boulez y Stockhausen, por ejemplo.³ Se trata, sobre todo de una actitud crítica del creador responsable ante el devenir de su arte: un

querer referirse y situarse incesantemente en el tiempo frente a nuevas circunstancias que permiten engendrar en el pasado un presente, y de éste desprender un futuro —actitud objetiva e impersonal, que, por eso mismo, no admitiría influencias, sino confluencias y puntos de encuentro, sin prejuicio de la autonomía de las opciones individuales.

En *Lección de cosas*, Drummond reencuentra las matrices de su poesía, todavía vinculadas al espíritu de 1922, y las reubica en la trayectoria de su obra en desarrollo, apenas interrumpida por la etapa neoclasicista de *Claro enigma* (1951).⁴ El Drummond que descifrara (o cifrara) el "pequeño misterio gramatical" de "Aporo"; el poeta de la investigación ontológica sobre el propio poema; el Drummond que le pidió prestada a Neruda su "corbata llameante" y que saludó a Maiakowski, el que quiso ver su poema "atravesado por el pueblo", el Drummond participante de "Nosso tempo" (*La rosa del pueblo*, 1943-45), capaz de controlar el "élan" tribunicio en el filo encerrado de la ironía o de la irrisión, de repente (y no por casualidad durante las circunvoluciones de la guerra fría de la segunda posguerra) comenzó a aburrirse de los acontecimientos. La línea de Valéry, "*Les événements m'ennuient*", es el significativo epígrafe de *Claro enigma*. Hélo allí, al practicar ese tedio enajenante, reescribiendo su soneto "Legado", transformando "En medio del camino había una piedra", en pulididad y castiza llave de oro: "una piedra que había en medio del camino". Esto para demostrarnos, quizá —como si fuese posible rendir tributo a la tradición viva exclusivamente a través de la creación viva—, su maestría del idioma, su familiaridad con las formas fijas, su destreza métrica, su incorporación, en fin a una "tradición". Esta pausa, el afelio de su itinerario poético, resulta comprensible en un momento en que, sociológicamente, el país entraba en un compás de espera y cuando, estéticamente, nuestra poesía andaba sumergida en la nostalgia de la "restauración"; en que el modernismo se consideraba como un ciclo cerrado y lo "modernista" pasaba a ser una caracterización depreciativa; en que se tomaba forma por forma y un Oswald —ese incansable inventor de nuevas formas— era acusado de haber practicado una poesía (y una prosa) sin

preocupaciones formales...; esta pausa —si no fuese Drummond el poeta que es— se reveló, sin embargo, no como una resistencia a las conquistas anteriores, sino como el arranque (premeditado o no, poco importa) de un nuevo impulso cualitativo. A pesar de todo esto, en el propio *Claro enigma*, el cambio de dirección hacia el neoclasicismo llegó a ser, en ocasiones, en los mejores poemas, pretexto para memorables divagaciones de dicción — ejercicios que un Pound haría, más coherentemente a través de la traducción. Entre estas divagaciones no puede dejar de mencionarse la "Máquina del mundo", ensayo de poesía metafísica (quizá hasta de secreta teodiceia laica), en el cual se dibuja el perfil dantesco.

Ahora, en esta *Lección de cosas* (en realidad, ya desde antes, en un poema como "A un hotel en demolición", de *La vida pasada en limpio*, 1959, Drummond y, con él, la poesía brasileña, otra vez va más allá del lindero kilométrico de su poesía. En esta "Lección de cosas", si no hay el "*parti pris des choses*" de Ponge (que Sartre entendió como un afán de "*minéraliser les hommes*"), pero que Robbe-Grillet, con más propiedad, ve como una "*anthropomorphisation des choses*"⁵, si no hay esa actitud lucreciana de redescubrimiento de las cosas de la naturaleza en términos humanos que preside la ruta del poeta francés, si hay un cambio (y en esto se parecen) el poema ahora se concibe como un objeto de palabras, la resolución última de todo —emoción, paisaje, ser, revuelta— fundido en la suprema instancia de la cosa —palabra. Aquí, el poema se abre a todas las indagaciones que constituyen el inventario de la nueva poesía: ahí el poeta incorpora lo visual, fragmenta la sintaxis, monta o desarticula vocablos, practica el lenguaje reducido. Con esto no quiero decir que estas búsquedas sean nuevas en Drummond. Demostrarían lo contrario piezas como *Canto esponjoso* (*Nuevos poemas*, 1946-47):

Valvas, curvos pensamientos,
[matrices de la luz
azul
completa
sobre formas constituidas,

o aquel poema de 1957, jamás vuelto a publicar, dedicado al edificio del *Museo de Arte Moderno* (MAM) de Río de Janeiro, que dice:

Una concreción
del misterio pristino,
hecho matemática,

en donde la sigla MAM, como una señalización móvil, se proyecta en el blanco de la página. Pero, sin duda, en *Lección de cosas*, estas búsquedas se intensifican y se radicalizan. Desde luego, en poemas como *Tierras* y *El sátiro* hay una reconsideración de la poesía—minuto de Oswald y un reencuentro con poemas como *Pueblo cualquiera* y *Anécdota búlgara* del primer Drummond. Además, el lenguaje reducido es el programa de toda una gran vertiente del poeta, que encontraría su remate crítico en el "Poema-oreja" (*Poemas*, 1969): "y la poesía más rica es un signo de menos".⁵ En este libro publicado a los sesenta años, el poeta retoma su dialéctica más auténtica y constante (o su "proyecto" como lo llamó Décio Pignatari), haciendo, al mismo tiempo, poesía de reflexión crítica y poesía de participación, o como me gustaría decirlo, *poesía—poesía* y *poesía—para*. Los acontecimientos volvieron a "ofenderlo" (es lo que se lee en la introducción del libro) y, bajo su impacto el *ennui* ausentista de *Claro enigma* se disolvió como una bruma. La vuelta a la "materia del presente", a los nuevos contenidos de la actual y contundente problemática, significó una vez más, en este poeta paradigmático, la insatisfacción con el repertorio formal fijado por la tradición. Esto lo llevó a valorar de nuevo las formas que nacieron de ese presente. En esto su poesía es isomórfica de su sentimiento del mundo. Ejemplo de la primera vertiente (*poesía—poesía*) es el admirable "Eso es aquello", poema—diccionario de los azares de la composición, que gira en torno de sí mismo en un eje mallarmeano; es, sin duda alguna, uno de los puntos más altos de la actual poesía brasileña (no será tal vez fortuito registrar que el germen de este poema ya parece estar en "Los materiales de la vida", de *La vida pasada en limpio*. En la misma línea, *Masacre* y, Ejemplo de la segunda vertiente (*poesía—para*) es *La Bomba*, poema visual, cuyo montaje parecería ser arbitrario, ya que los sintagmas que lo forman dan la impresión de haber sido combinados por una computadora (una experiencia similar, que utilizó extractos de un texto sobre la explosión de Hiroshima, fue realizada recientemente en Milán por

el "novisismo" Nanni Balestrini, en un curioso fragmento, de atmósfera casi surreal. *Tape Mark 1*).⁷

La "Bomba" drummoniana, a pesar de su aparente gratuidad y facilidad en esa pre-fabricación en serie de paralogismos, consigue imponer un contexto coherente de revuelta en contra de la carrera bélica, y de fe en el humanismo pacifista. Hace pensar, sin perjuicio de su autonomía incontestable, en "Bomb", el caligrama atómico del joven poeta norteamericano Gregory Corso, quien recurre también a una combinatoria de astillazos semánticos, aunque dicho poema—seguramente una de las realizaciones más válidas de la poesía "beat"—se agota antes, transformado en misil ideológico en la rampa de lanzamiento que lleva al vacío y a la desesperación anárquica y apocalíptica.⁸ En otro ámbito de participación (participación de existencia), está el lirismo fenomenológico de *Amaramargo* y la cartografía vivencial de "La palabra y la tierra", ambos bajo el signo del experimento verbal. No todo es bueno en *Lección de cosas*. Varias cosas no cuentan y pueden ser descartadas: cierta poesía conmemorativa y/o memorial (inclusive una esporádica recaída en el soneto); ciertos poemas "sermoneos" que se salvan por el fino hilo del humor; alguna insistencia en el "discurso mayor". Aparte de eso, el resto es abundante y fundamental.

En la reciente *Antología poética*, aparecen algunos excelentes poemas inéditos (*Descubierta*, *Cerámica*). Es importante observar el testimonio incisivo y esclarecedor del poeta sobre los caminos de su poesía, el orden no lógico sino analógico que Drummond da a las producciones de varios libros suyos (inclusive de *Lección de cosas*), que él agrupa en las siguientes categorías: "1) el individuo; 2) la tierra natal; 3) la familia; 4) los amigos; 5) el choque social; 6) el conocimiento amoroso; 7) la propia poesía; 8) ejercicios lúdicos; 9) una visión, o una tentativa de visión, de la existencia", todo esto en correspondencia con una nomenclatura figurada: "1) un yo todo retorcido; 2) una provincia: ésta; 3) la familia que me he dado; 4) cantar de amigos; 5) en la plaza de las invitaciones; 6) amar—amargo; 7) poesía contemplada; 8) una, dos argollas; 9) tentativa de exploración y de interpretación del estar en el mundo". El todo genera, para quien se disponga a meditarlo, un ideograma

crítico de la obra de Carlos Drummond de Andrade.⁹

NOTAS

¹ "Situação atual da poesia no Brasil" (tesis—relatorio para el Segundo Congreso Brasileño de Crítica e História Literária, 1961), revista *Invenção*, no. 1, S. Paulo, 1962 y *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, edición de FFCL de Assis, S. Paulo, 1963.

² "Esquema, poesia e processo", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1-1-56.

³ Ejemplo de ese diálogo sería la presentación de Pierre Boulez para el disco "La Conjunction Strawinsky/Webern" (Vega C 30 A 120), conciertos del "Domaine Musical" (1957).

⁴ Retomamos aquí el hilo de un análisis iniciado por Pignatari en la tesis—relatorio citada.

⁵ Sartre, "L'homme et les choses". *Situations I*; la afirmación de Robbe-Grillet fue hecha en una conferencia pronunciada el 14 de septiembre de 1962 en la FFCL de la Universidad de Sao Paulo, en respuesta a una cuestión que le propusimos.

⁶ Esta poesía con signo de menos (—), esta poesía reducida a la esencialidad de su proceso de signos, venía siendo además perseguida también de manera programática (por ello todavía más radical) por la poesía concreta. No fue casual que la serie de poemas—partitura de Augusto de Campos, escrita en 1953 bajo la inspiración de la "melodía de timbre" de Webern, se titulara "Poetamenos" (publicada en "Noigandres", No. 2, 1955).

⁷ El poema de Balestrini se encuentra en la sección "Poesía Electrónica" de su libro *Como si agisce*, Milán, Feltrinelli, 1963.

⁸ El poema de Corso tiene la forma de una página continua que se desdobra, en su libro *The Happy Birthday of Death*. New York, New Directions Paper Book, 1960.

⁹ La objetividad crítica nos impone registrar que, en los años que siguieron a la publicación de *Lección de cosas* y de la *Antología*, la producción poética de Drummond, por lo menos a juzgar por los poemas divulgados en revistas y periódicos, decayó bruscamente de su nivel de invención, dirigiéndose hacia un nuevo *impasse* de "aburrimiento", semejante a lo ocurrido en la fase de *Claro enigma*. Sintomático de esa recaída estético—ética es el poema *Apelo a mis semejantes en favor de la paz*, Sup. Lit. de O Estado de Sao Paulo, 5-9-64.

Este ensayo, en portugués "Drummond, Mestre de Coisas", pertenece al libro *Meta-linguagem*, 2ª Ed., Petrópolis, Vozes, 1970.

UN POETA INVADIR LA CRÓNICA

FLORA SUSSEKIND

TRADUCCIÓN DE EDUARDO MILÁN

ALGUNOS FANTASMAS rondan la noticia de la muerte de Carlos Drummond de Andrade. ¿Qué es lo que más se repite? Que ya no hay poetas de su dimensión por aquí, que el trono está vacío, que el genio, el gigante, el último poeta —mayor brasileño ha muerto. Quizás no sea demasiado sorprendente. No es una novedad la consideración espectacular de la muerte en los media. Y Drummond fue de hecho uno de los poetas modernos más importantes del país. Lo que sorprende en ese “el rey ha muerto, no hay nuevo rey”, que se viene repitiendo hace algún tiempo es la curiosa *troupe* de intelectuales que, independientemente de opciones literarias aparentemente distintas, de repente se ha transformado en coro. Tal vez sea el momento de pensar, ante tal consenso, lo que, en el caso de la poesía de Drummond, sirvió para solidificar al poeta de tal forma.

Hay una pista sugerida en un bello poema, “Canções de Alinhavo” (“Canções hilvanadas”), incluido en *Corpo* (Cuerpo, 1984): “Stéphane Mallarmé agotó la taza de lo desconocido/ Nada nos sobró sino lo cotidiano/ que empuja, deprime”. Una pista que en parte se encuentra con otra, enunciada en “Carta a Stalingrado”, de *A rosa do povo* (La rosa del pueblo): “La poesía huyó de los libros, ahora está en los diarios”. Es como si el poeta enfatizase en esos trazos, su camino preferido —de poeta — cronista— en un momento en que parecía haber a la figura del poeta — crítico la función de personaje clave de la poesía moderna. Es como si Drummond, en medio del trabajo sistemático con parte de los recursos de esa poesía, con lo circunstancial, los hechos y los efectos de la prosa, se viera obligado a mirar siempre con cierta desconfianza los vuelos autorreflexivos de la literatura y de la crítica contemporáneas, descartándolos en favor de una mayor complicidad con el lector. Y, en este sentido, su trabajo como

cronista de periódico fue una pieza fundamental en la formación de ese pacto de no extrañamiento, de una manera de ver las cosas, lo cotidiano, semejante al de cualquier lector potencial del “Diário de Minas”, de la “Tribuna Popular”, de “A Manhã”, del “Correio de Manhã” o del “Jornal do Brasil”, periódicos en los que trabajó regularmente desde los años veinte hasta 1984, cuando abandona el oficio de cronista.

“Pobre cronista urbano, tus asuntos huelen a reclamos y protestas, y acabarás al lado de la columna de cartas de consumidores, enfadados con la mala calidad de los electrodomésticos, que se rompen una semana después de instalados o ni siquiera empiezan a funcionar”, decía en octubre de 1979 en un artículo que enfatizaba justamente esa posible proximidad entre cronista y lector, entre crónicas y cartas de protesta. Y ese vínculo cronista — lector parece desdoblarse en otro, entre el periodístico y el poético, en un vaivén constante hacia el cual llamaba la atención Luiz Costa Lima en “Lira e Antilira”: “El dominio del coloquialismo en Drummond está sujeto a una modalidad de percepción de la realidad; la poesía se des — espiritualiza por el abandono de los temas sagrados — corroidos desde el principio por la ironía — para que se mire lo que es trivial: las piernas en el autobús, los desastres cómicos que el amor provoca, el aguardiente, el cabaret, las piedras dispuestas en el medio del camino”. Desespiritualización que invade la poesía drummondiana porque ésta parece haber sido exactamente escrita con la pluma del Drummond — cronista. De la misma manera como, en el periódico, a veces el Drummond — poeta invadía el espacio de la crónica y daba lugar a la “no noticia”, al verso, a la ficción.

MIRADA DE CRONISTA

Poeta con ojos de cronista, cronista con líneas de poeta, el doble oficio vuelve

difícil trazarle un perfil intelectual puro. No sería suficiente, sin embargo, decir que oscilaba entre poesía y crónica. O que se tratara de un poeta también cronista. Se trata, sí, de una obra en que se disuelven las marcas relativas tanto al trabajo como cronista y al ejercicio poético. Y de un personaje bifronte: el poetacronista. Es una duplicidad opuesta a la que une las figuras del poeta y del crítico en la modernidad. Explica, además, y en cierta forma, la unanimidad que se creó en torno del nombre de Drummond como el “mayor poeta” brasileño.

Tanto el poeta — cronista como el poeta — crítico, a su manera, responden a la pérdida de un lenguaje común, de referentes unívocos y de un público homogéneo y sin fallas de clase o de opinión al que se enfrenta el escritor moderno. Sea buscando restaurar o también volviendo más decisivo el corte con los posibles lazos de identidad con su público. Mientras la poesía crítica hace del poema un objeto y un interlocutor del ejercicio literario que se construye justamente sobre los vacíos y las rajaduras formadas por el distanciamiento entre el artista y el público, y por las divisiones internas de ese mismo público, el poeta — cronista responde por una vía distinta al desdibujamiento de tales identidades. La poesía — crónica no trabaja con cortes sino sobretudo con restauraciones. De aquí la apropiación del lenguaje de la prosa y del coloquialismo del texto de periódico. Se dora la pildora literaria y ésta se torna de más fácil asimilación por un lector no especialmente interesado en poesía y por poetas que sólo aceptan de la poesía moderna lo que les sirve de espejo. Y, entre el poeta y el público se establece un mediador extremadamente eficiente: la crónica. O, como puede leerse en “A Bolsa e a Vida”: “la vida es eso y todo lo demás que el libro busca reflejar en estado de crónica, esto es, sin atormentar al lector — solamente aquí y allí

recordándole la condición humana".

No es gratuito, por lo tanto, afirmar que "Mallarmé agotó la taza de lo desconocido" en el poema publicado en 1984. Su opción fue otra. La del hecho, de lo trivial, de la crónica. No la opción mallarmeana, siempre a un paso del silencio. Y tampoco la baudelairiana, siempre en duelo con el lector. Drummond elige la ampliación a la vez que el estrechamiento de los lazos con el lector. Por eso la literatura en estado de crónica. Por ello, también, el uso consciente de dispositivos periodísticos, del cimiento de la prosa. Y si, con eso, trabajaba una relación mucho menos tensa de la de un Joao Cabral, por ejemplo, con el lenguaje corriente y con las expectativas literarias de su tiempo, mantenía una exigente artesanía poética (véase, al respecto, el estudio de Hécio Martins sobre la rima en la poesía de Drummond). El resultado,

por ejemplo, son poemas de la calidad de "A máquina do mundo" ("La máquina del mundo") o "Paisagem: como se faz" ("Paisaje: como se hace"). Esto no impidió, por otra parte, el excesivo sentimentalismo de su última poesía donde, de todos modos, irrumpían textos como "Escrituras do Pai" o el ya citado "Canções de Alinhavo".

Es, fundamentalmente, con el cimiento de la crónica que busca transformar las "frases de piedra" (para usar la expresión de Joao Cabral) de la poesía y rehacer, con una poesía-crónica, los lazos rotos con el público por la poesía "opaca" y "difícil" de la modernidad. Esto lo tematiza, con cierta claridad, en "Mário de Andrade desce aos infernos" ("Mario de Andrade baja a los infiernos"): "De aquí a veinte años: ¿podré esperar tanto el precio de la poesía? Es necesario sacar de la boca urgente/ el canto rápido, zigza-

gueante, ronco/ hecho de la impureza del minuto/ y de voz con fiebre/ que golpea/ esta guitarra destinada/ en el suelo, en el suelo". Al preguntarse en ese poema de *A rosa do Povo* por la poesía proliferan expresiones tales como "urgente", "rápido", "con fiebre". Expresiones que sugieren "el calor de la hora" del texto periodístico. "¿Podré esperar tanto el precio de la poesía?", se preguntaba en el poema. Y la respuesta funciona casi como una definición de la duplicidad de la poesiacrónica del propio Drummond: "el canto rápido, zigzagante", "hecho con la impureza del minuto".

"Um poeta invade a crônica" se publicó originalmente en *Folhetim* (suplemento literario de la *Folha de São Paulo*) el 21 de agosto de 1987.

A LA SOMBRA MORADA DEL JACARANDÁ

SEVERO SARDUY

CUANDO TERMINE EL elogio de un pianista, por entonces más de moda que en nuestros días, y que fascinaba con su técnica deslumbrante, Roland Barthes, por la noche en el "Flora", repuso, no sin cierta displancia, que prefería a los ejecutantes que comunicaban a la interpretación la sorpresa o la inocencia —supongo que fingida— que sentía al descubrir la partitura un *amateur*: una falta voluntaria de destreza, un asombro que recuerda al de la primera lectura, lo torpe de un desciframiento.

Se me ocurre ahora que Roland pensaba, al anunciar eso que es toda una ideología del hacer estético, en los meticulosos análisis de Gould, en su Bach silabeado, descubierto a cada tecla, digitalmente fraseado, enfáticamente lento.

Estoy seguro de que a Barthes le hubieran encantado los *Contos de aprendiz* de Carlos Drummond de Andrade, esas instantáneas que, sin renunciar al prodigio técnico, a un lenguaje constantemente intenso y atravesado por contrastes cromáticos violentos —morado

y naranja, rosa y verde pistacho; los colores fulgurantes del espacio abierto del Brasil—, pueden recrear la alegría simple, la risa burlona o la *gaucherie* narrativa de los *contadores de historias*, y al mismo tiempo la energía de su voz nómada, su proferimento al aire libre, en las plazas paradójicamente escuetas del barroco brasileiro, a la sombra morada del jacarandá.

Esa *gaucherie*, que es la maestría popular, el saber empañado del pueblo, es la de las minas, la de la provincia natal, Minas Gerais, eso que, materializado en una torsión, el Aleijadinho, como si la lepra lo estirara en una hélice borrominesca, imprimió a los Profetas, a los apóstoles imantados por el céntin. El propio escultor, visto por Drummond, no era más que "una angustia personificada errando incansablemente por los caminos del oro".

En "Poema de sete faces", de *Alguns Poesias*, Drummond sostiene que un ángel torcido —la mano minera del Aleijadinho—, asistió a su nacimiento y le ordenó la poca destreza, que él tradujo como el carácter *excéntrico* de su

vida y de su discurso poético. Por la boca de un ángel autoritario surge, en el descentramiento, la epifanía, o el emblema astronómico inaugural del barroco. Faltaba la ornamentación esplendente y meridiana de la mina.

La figura esencial de esa retórica, en que el contrapuesto deriva del exceso de una torsión, es sin duda la inversión progresiva: el relato se vira al revés como un guante y ello sin que el lector, en ningún momento, tome conciencia de la evolución; asiste al *coup de théâtre* como ríe en un estrado de marionetas del afectado desenlace tirado por los hilos.

En "Extraordinária conversa com uma senhora de minhas relações", el primero de los *contos de aprendiz*, es un diálogo descosido, en un autobús, con una dama que vista desde arriba resulta irreconocible, un diálogo en que el narrador no responde a las preguntas habituales más que con versos de Mallarmé y de Valéry, lo que se convierte, gracias a la visión profunda de los senos, en un verdadero éxtasis, en la felicidad misma de la comunicación.

En "A Doida", otro de los cuentos, el niño malévol, que viene, por puro placer mórbido, a apedrear, como lo hace toda la aldea desde siempre, la casa de la demente, se va adentrando paulatinamente en ella hasta quedar, en un destartado laberinto de soledades y de trastos polvosos, frente a la alienada. Y, en un gesto inexplicable, decide no abandonarla nunca más, acompañarla, sentado en la propia cama inmundada, tras una barricada de extraños muebles, hasta el momento de la muerte.

Antonio Cándido ha señalado otro de estos mecanismos a la vez simples y eficaces, de extrañamiento. Las metáforas que se materializan, que coagulan hasta suplantar la visión verosímil, la supuesta realidad. En *Beira-*

rio, se describen, en un paisaje matinal y campesino, unos mosquitos; se habla del "hilo del sonido" que emiten, pero este hilo metafórico se literaliza hasta convertirse en un pesado elemento de la narración: "Los mosquitos resistían a todo; el hilo de sonido que emitían al volar, en un lento zigzag, tejía alrededor del lecho como una cortina. La mano levantada desgarraba esa trama que se recomponía inmediatamente y que era tan insistentemente molesta que, si por suerte se callaba un momento, ese silencio hería, a tal extremo era inesperado. Entonces el apuntador iba a despertar al pasador y los dos hombres, al atravesar el río asistían en silencio al nacimiento del sol que, desde las ruinas de la otra orilla, despertaba poco a poco

detrás de una fábrica en construcción".

Lo que hoy nos interesa, ante estos simulacros de aprendizaje, que son en realidad bocetos de una maestría reiterada, es que se trata, siempre, de una anamorfosis, obtenida por un movimiento de espiral; una línea girante que no está programada, preestablecida, sino que —se diría— sorprende al propio contador, antes de sorprender a su público, a los que lo escuchan en un abigarrado coro.

Ese movimiento se produce al hilo de una metáfora ambigua —en las palabras o en las situaciones—, que se presenta como un actor visiblemente caracterizado para dar comienzo a la ópera, y que se desenmascara ostensiblemente para conducirnos hasta el final.

"O RIO ESTÁ COMO O DIABO GOSTA"

EDMUNDO FONT

"O RIO ESTÁ COMO O DIABO GOSTA". Esta frase la leí al pie de una fotografía en la primera plana del *Jornal do Brasil*, a los pocos días de mi llegada a Río de Janeiro, en diciembre de 1980. Mostraba de espaldas y con una tanga sumarrísima a una carioca, tal vez de 19 años. La muchacha se dirigía hacia la playa e inauguraba el verano en esa parte del Trópico de Capricornio.

La frase que acompañaba a la imagen pertenecía a una crónica de Carlos Drummond de Andrade. Estaba considerado ya el mayor poeta brasileño de este siglo. Tenía 77 años y había publicado 33 libros de poemas y 19 de prosa.

Como es de imaginarse, la forma más fácil de encontrar al célebre poeta, era a través de sus textos semanales. Era muy difícil obtener una cita con él, si no mediaba un asunto en común.

Drummond no hablaba mucho de literatura. Extremadamente celoso de su intimidad, atendía sin embargo las llamadas telefónicas con infinita paciencia.

Nunca quiso viajar. Las contadas ocasiones en que se decidió a salir del Brasil fue a visitar a su hija Julieta. Su única hija significaba una fuerza

inmanente que lo llevaría a cualquier parte. Esto último guarda una significación de la que hablaré después.

Tampoco viajó en su propio país. El abandono de su ciudad natal, Itabira, en el accidentado estado de Minas Gerais, fue el único movimiento que le dejó una huella. Encontró en Río de Janeiro que las montañas nacían del mar. Allí vivió siempre. Los últimos años los pasó en la frontera entre Copacabana e Ipanema, con dos playas oceánicas a cuatro cuadras de su departamento en el séptimo piso de la Rua Conselheiro Lafayete, número 60.

Nunca aceptó el ofrecimiento del periódico de mandar recoger sus textos. Tomaba un autobús en la avenida Atlántica y entregaba sus colaboraciones en el centro de la ciudad. Era frecuente verlo meditabundo, por la avenida Río Branco, entre la multitud; a veces iba acompañado y en esas ocasiones volvía invisibles a sus conocidos.

El director del periódico no sospechaba que los paseos de Drummond, entre aparadores, bocinazos y embotellamientos, nutrían la materia de sus crónicas. Con la capacidad de descubrir tendencias significativas en hechos banales, reflejaba las preocupaciones

de la vendedora de periódicos sin una pizca de "color local" o de coloquialismo barato. Los políticos, en ese Brasil que intentaba dejar atrás la dictadura militar, le tenían pavor. En las elecciones para gobernador que se llevaron a cabo en 1982 se equivocó de candidato. Apoyó a una señora de triste memoria y connotación derechista, que perdió. Muchos entonces recordaron que en los años 30 Drummond escribió poemas políticos y dirigió, en 1940, "La Tribuna Popular", órgano del Partido Comunista Brasileño.

Una noche lo despertó una llamada de Chico Buarque, que se encontraba cenando con el poeta Gutiérrez, embajador sandinista, y quien le había expresado su inquietud por un editorial de Drummond. Los invitó a su casa, donde discutieron hasta la madrugada. Sin embargo, debemos recordar la buena amistad que Drummond mantuvo siempre con Pablo Antonio Cuadra, el poeta nicaragüense director del periódico *La Prensa*, de oposición al régimen de su país.

Debo confesar que traduje poemas con la intención de acercarme a él. La oportunidad surgió el día en que descubrí en un museo heroicamente

sostenido, en lo más alto del barrio de Santa Teresa, una muestra permanente de dibujos de Portinari dedicados a Don Quijote. Le habían sido encomendados al célebre pintor para ilustrar una edición especial que nunca se llevó a cabo. Drummond los rescató y a partir de episodios del Quijote escribió un poema para cada uno de los 21 dibujos. Era estimulante intentar hacer el viaje en el sentido contrario: volver al español desde la creación poética de Drummond al portugués. Trabajé durante un mes y redacté dos o tres versiones de cada uno de los poemas traducidos, con el objeto de someterlos a la consideración de su autor. De esta forma llegué por primera vez a un Drummond que me recibió a las 10 de la mañana con un café. Las dudas que se planteaban no las respondía sin recurrir a varios diccionarios de la lengua portuguesa, de los numerosos que me confesó poseer. Él mismo, habiendo realizado trabajos de traducción, se mostraba fascinado por la experiencia del traslado de sus textos a nuestra lengua, su proverbial modestia le impedía interpretar su propia poesía y prefería remitirse a instrumentos formales.

La traducción completa fue autorizada por Drummond después de varias sesiones. Debo reconocer aquí que en varios momentos prolongué las dificultades del texto para demorar el proceso de revisión y poder disfrutar ese trabajo conjunto. El libro apareció publicado por la Secretaría de Educación Pública en octubre de 1985. Fue tal vez el primero que salió de la Imprenta Madero después del terremoto. Contiene las reproducciones en tamaño original de los dibujos de Portinari. Disfruté de cuidados que lo hicieron merecedor de concursar, entre los libros mejor realizados, en el festival de Leipzig de 1986.

El 24 de diciembre de 1985 sorpresivamente le entregué a Drummond su libro *Quijote, Portinari, Drummond*. Abría hoja por hoja y me pedía disculpas por el notorio regodeo. Deslizaba la mano sobre el papel. Oía la tinta. Descubría los tipos diversos, los colores contrastando las páginas, las guardas, la portada en tela y su diseño. Avergonzado por no poder ocultar el placer que le provocaba el contacto con su libro afirmó emocionado que lo consideraba el libro más bello que se había editado de su obra. Tal expresión no era usual en un hombre caracterizado

por su estilo parco nada propenso al elogio.

—Maestro, déjeme ahora traducir sus poemas eróticos, los que nunca ha querido publicar en portugués.

Drummond se rió: —Si los tradujera usted al alemán, quizás me atrevería a dárselos; pero ya me imagino a mis amigos regresando de Buenos Aires o de Paraguay con un ejemplar de esa poesía inédita, como un trofeo bajo el brazo. Esos son poemas que no serían comprendidos. En un viejo como yo parecerían ridículos. No, a esta edad se debe recuperar el pudor. Cuando instalaron en la playa de Botafogo los cines con programas para públicos restringidos quise ver una película llamada *Garganta Profunda*. Al terminar la fila para comprar el boleto, el billettero me dijo: "Mi grande poeta, qué gusto verlo por aquí". No obstante la vergüenza de ser reconocido, entré. Me llevé una pésima impresión: no sólo lo que veía era atroz, sino que el público se componía sólo de viejos como yo.

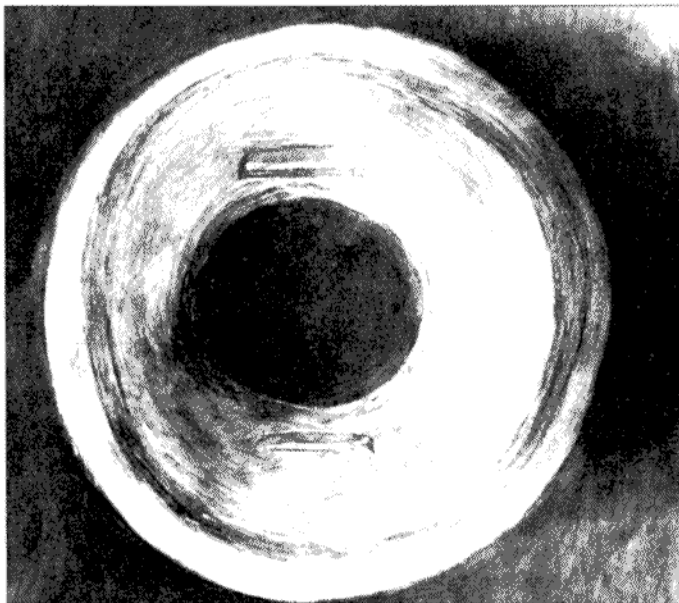
Drummond siempre fue reacio a los homenajes y a los premios. No aceptó nunca formar parte de la Academia Brasileña de Letras. Sin embargo, la última vez que lo vi, percibí su entusiasmo por el homenaje que le prodigara la "Escuela de Samba" del Morro de Mangueira. A partir de algunos

pasajes de sus poemas más populares, la "Escuela" compuso una samba que interpretarían, vestidos de rosa y verde, sus cinco mil integrantes. Una noche de febrero de este año la Mangueira se coronó campeona por segunda vez consecutiva del Carnaval de Rio. En el desfile en la Avenida proyectado por Oscar Niemeyer, participaron numerosos artistas y escritores.

En Brasil no hubiera habido modo mejor de festejar la poesía que difundirla en la manifestación más vital y más significativa del país. Fue el último carnaval. Desde finales del año pasado Drummond cambió radicalmente sus hábitos. Dejó de escribir poesía. Se dedicó a cuidar de su hija Julieta, gravemente enferma. Julieta murió a principios de agosto, a los 57 años. Drummond le sobrevivió 12 días: murió a los 84. En el entierro de la hija le comentó a Antonio Houaiss: "Esto no está bien, ella debería de haberse quedado para cerrar mis ojos".

En mi ejemplar de su poesía reunida leo ahora que Drummond escribió: "¿Mi obra completa? Falta una palabra nacida del puro silencio, alta expresión de toda la vida".

Edmundo Font es un poeta y diplomático mexicano nacido en 1953. Sus libros: Otra vez Guernica, Alibi, Indistinta, Provocaciones.



CULTURA E IDENTIDAD LATINOAMERICANA

OCTAVIO PAZ, LUIS VILLORO, JUAN NUÑO,
FERNANDO DE SZYSZLO,
SANTIAGO EZEQUIEL KOVADLOFF

El pasado noviembre se celebró, en el antiguo Colegio de San Ildefonso de la UNAM y organizado por la Secretaría de Relaciones Exteriores, un coloquio sobre Cultura, Identidad e Integración Latinoamericanas en el que participaron académicos, artistas, escritores, filósofos, diplomáticos y políticos de México, Argentina, Brasil, Colombia, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela, en un acto de conciencia continental paralelo al de la reunión, en Acapulco, de los presidentes de los respectivos países,

pocos días después.

En la mesa sobre "Raíces históricas", Edmundo O'Gorman hizo una crítica del concepto de la "identidad latinoamericana" que desató un interesante debate —sin duda lo más interesante del coloquio— cuya transcripción, lamentablemente, no nos fue posible obtener y al cual se refiere Juan Nuño en las páginas que aquí publicamos. Incluimos también las ponencias sobresalientes de Octavio Paz, Luis Villoro, Fernando de Szyszlo y Santiago Eze-

quiel Kovadloff. De Szyszlo —quien ilustra este número de Vuelta—, nació en Lima en 1925 y es uno de los mayores artistas de nuestros países; ha expuesto en París, Florencia, Nueva York, Washington y diferentes países de América Latina. Kovadloff (Buenos Aires, 1942), filósofo —su tesis se ocupó de Martin Buber—, es autor de diversos ensayos literarios —sobre Pessoa, Bandeira y Ferreira Guller entre otros— y de tres libros de poemas —Zonas e indagaciones, Canto abierto y Ciertos hechos.

POLÍTICA CULTURAL O CULTURA POLÍTICA

OCTAVIO PAZ

ESTE COLOQUIO SE inscribe dentro de ese vasto movimiento de unión entre las naciones democráticas de América Latina, iniciado hace unos pocos años. Nuestros gobiernos buscan estrechar los lazos entre nuestros países, concertar nuestras economías y armonizar nuestras políticas. Ante los descalabros del pasado inmediato y las amenazas del presente, nuestras patrias comienzan a recobrar la memoria de su origen y la conciencia de su común destino. Enhorabuena.

La cultura, en las distintas acepciones de la palabra, no puede convertirse en instrumento de esta o de aquella política sin riesgo de ser desnaturalizada y aún pervertida. Sin embargo, los puntos de intersección entre la cultura y la política son numerosos; unos son benéficos, otros nocivos y muchos, para bien o para mal, inevitables. Es imposible comprender y juzgar una política sin tener en consideración las ideas que la animan, los propósitos que persigue y los medios que emplea. En este sentido, la política es cultura: idea convertida en acto. También la cultura es, con frecuencia, política; por

ejemplo, cuando un escritor defiende o condena los actos de un gobierno o de un grupo en nombre de un principio filosófico o moral. La cultura es el dominio de los signos y de los símbolos; ahora bien, en materia política éstos no cuentan menos que las realidades sociales y económicas. La política es un lenguaje, es decir, un teatro de signos y de símbolos. Lenguaje, teatro, signo, símbolo: la política es todo esto porque no es sino una de las manifestaciones, como la religión y la economía, el arte y la moral, la ciencia y el derecho, de esa realidad plural y elusiva que llamamos cultura.

¿En qué consisten, entonces, los riesgos de cualquier política cultural? A mi juicio, en la confusión entre la parte y el todo. O dicho en términos morales: en la desmesura de la política, que es poder, ante la cultura. Es el viejo pecado que echa abajo los imperios y las repúblicas, deshonra a los príncipes y los caudillos populares, arrasa las ciudades y las patrias —la pasión terrible descrita por los trágicos griegos y por Shakespeare. La cultura es una realidad más amplia que la política. Sus

límites son, en un extremo, los de la sociedad misma y, en el otro, la intimidad de cada uno. El infinito social y el infinito individual. Por esto, la mejor y más sabia política cultural es la de aquellas sociedades que combinan las instituciones democráticas con el respeto a las libertades fundamentales.

En la esfera de la cultura, el primer deber de un gobierno moderno es de orden negativo, por decirlo así: respetar los fueros de la sociedad y el fuero interno, la conciencia de cada persona. Ambos están en continua comunicación, a veces abierta y otras subterránea. Comunicación que es una conversación en la que participan también, con sus obras y su ejemplo, los muertos, los ausentes y los extraños. Cada cultura dialoga con ella misma y con las otras culturas. Es un diálogo hecho de coincidencias y contradicciones, asentimientos y negaciones, creaciones y crítica de esas creaciones, hipótesis y demostraciones, imitaciones e invenciones. Así la sociedad se mantiene viva y se transforma sin cesar para, al cabo de cada metamorfosis, descubrir con asombro que todavía

es la misma. En esa libre y espontánea comunicación reside el secreto de la fecundidad espiritual y el de la resurrección de las sociedades. De ahí que la suerte de la cultura latinoamericana hoy esté inexorablemente ligada a la existencia de regímenes auténticamente democráticos y respetuosos de las libertades sociales y personales. La salud de las naciones consiste en conservar la autonomía de los dos órdenes, el del poder y el del saber, el de la acción política y el de la creación científica, literaria y artística.

Naturalmente, la acción del Estado no puede reducirse a esta política de benevolencia neutralidad e imparcialidad. Sus tareas son inmensas y urgentes en los dominios de la educación y el fomento de la investigación científica y la creación artística, la protección de las culturas populares y la conservación de los monumentos artísticos del pasado y el presente. Entre todos estos temas hay uno que me parece de gran actualidad en el contexto de la conferencia de nuestros Presidentes: el intercambio cultural entre las naciones de América Latina. No me refiero tanto a los convenios entre los gobiernos como al establecimiento de un sistema que garantice y estimule la libre y fácil circulación de las ideas, los libros, las personas y las obras. El derrumbe de nuestras economías y las pesadas obligaciones que nos impone la deuda, se han traducido en graves limitaciones a la circulación de los libros entre nuestros países. Estas condiciones y cargas económicas no son menos adversas al comercio intelectual que la censura de los gobiernos autoritarios.

Nuestros países están más y más aislados en materia de libros y de información científica, literaria y artística.

Otro tema que tal vez deberíamos tocar es el de las relaciones entre las dos grandes lenguas universales que hablamos: el portugués y el español. En ese campo casi todo está por hacer. El diálogo entre estas dos ramas de nuestra civilización debería ser también un diálogo con España y con Portugal. Veo ese diálogo como una conversación con nosotros mismos y con la tradición europea. Por último, otro tema capital: nuestras relaciones con las otras culturas, especialmente con la de Estados Unidos.

No es ésta la primera vez que un grupo de escritores y artistas se reúne para conversar sobre la cultura de América Latina. Tampoco será la última. El tema es tan antiguo como nuestra historia y, en verdad, se confunde con ella. Tal vez porque las fronteras entre cultura e historia son muy tenues, se ha escrito tanto en los últimos años sobre "la búsqueda de nuestra identidad". Confieso mi asombro: la mirada más distraída descubre inmediatamente que si hay una realidad que no necesita ni demostración ni búsqueda, de tal modo es evidente y poderosa, esa realidad es precisamente ese conjunto de rasgos y caracteres que llaman *identidad*. O como se decía antes, con mayor propiedad: el genio de cada pueblo. Genio es índole, carácter; el nuestro es inconfundible y salta a la vista. Pero es reactivo a la definición y se nos escapa cuando pretendemos fijarlo en un manojo de conceptos. Rebelde a la teoría, nuestro genio se expresa a veces en

un poema, una novela, una crónica, unas páginas de historia. Los elementos que componen nuestro carácter no son menos evasivos; además, son contradictorios y viven en perpetua lucha entre ellos. No podía ser de otro modo: nuestras señas de identidad son cambiantes porque obedecen a la doble ley de la historia y de la geografía.

La cultura latinoamericana es plural: cada uno de sus rasgos y de sus expresiones refleja las mudanzas del tiempo y las particularidades de cada patria. No obstante, es una tanto por su origen como por la evolución general de nuestras sociedades, del siglo XVI a nuestros días. Nuestra cultura no es una realidad dada sino en perpetuo movimiento: es un proceso. Pero también aquellos que la observan y la interrogan están sujetos a la tiranía del momento y del lugar. Nuestras obras y nuestras ideas son hijas de las bodas del tiempo y la tierra: la movilidad extrema y la obstinada estabilidad. Todo esto compromete no la realidad de nuestra cultura sino la posibilidad de reducirla a series de conceptos. ¿No ocurre lo mismo con las otras culturas y civilizaciones? No sólo el hombre es una criatura elusiva; también sus creaciones y sus inventos se vuelven huidizos apenas pretendemos encerrarlos en una fórmula o en una idea. Sin embargo, persistimos y, al persistir, vislumbramos esta o aquella zona de la realidad, iluminada por un súbito centelleo. Es bastante. Conocer es difícil. Esta dificultad no nos desalienta sino que aviva nuestro afán: por ella pensamos, escribimos y pintamos. Por ella estamos aquí.

LA IDEA DE LA UNIDAD IBEROAMERICANA

LUIS VILLORO

LA IDEA DE una América Ibérica integrada no es un concepto descriptivo, pues la unidad iberoamericana nunca ha sido una realidad histórica. Tampoco expresa una empresa política, pues —salvo en la mente de algún visionario— aún no se ha traducido en un programa de acción política continuada. ¿Por qué entonces esa idea

ha recorrido por siglos nuestros países como una pertinaz obsesión? Tal vez porque pertenece a una categoría más profunda que los conceptos descriptivos o los proyectos políticos: la de ciertas imágenes conceptuales que expresan anhelos colectivos que persisten al través de los cambios históricos por responder a una necesidad espiritual no

siempre consciente.

El anhelo de unidad suele revestir, en América, dos formas de signo contrario. Es, a veces, una íntima nostalgia por una comunidad imaginaria que se considera perdida. Muchos pensadores posteriores a la Independencia, al contemplar, con Lucas Alamán, las ruinas que habían dejado los primeros

años de luchas fratricidas, rememoran aquel mundo donde, bajo una sola ley y una creencia, transcurría sin sobresaltos, en armonía, la vida de las naciones de habla hispana. Otras veces, como en Rodó o en Martí, el anhelo de unidad presenta un signo contrario: no es nostalgia de una comunidad perdida sino sueño de una libertad futura. En la unidad latinoamericana habrá de afirmarse lo más auténtico de nuestro espíritu frente a las fuerzas extrañas que amenazan destruirlo. La unión de estas dos imágenes de signo contrario en la misma idea de la unidad iberoamericana puede, tal vez, revelarnos la naturaleza del anhelo inconsciente que expresan. Por una parte, la nostalgia de una comunidad perdida expresaría el deseo del encuentro con un otro, lo suficientemente cercano para poder en él reconocernos. Deseo de transcendencia de las soledades nacionales hacia una comunidad más amplia que les dé sentido y en la que todas puedan integrarse, sueño de armonía y concordia de lo diverso. Pero el encuentro con el otro cercano es también encuentro con nosotros mismos. En el otro—yo nos reconocemos y afirmamos. En esa comunidad más amplia nos reconoceríamos y reafirmaríamos nuestra autonomía frente a todas las fuerzas externas que nos enajenan. El encuentro con el otro cercano es también afirmación autónoma de lo más auténtico que hay en ambos. Así la idea de la unidad iberoamericana expresaría el anhelo de una comunidad más amplia que nos trascienda, realizadora a la vez de autenticidad y de concordia. Por ello puede ser a la vez añoranza del origen perdido y ensueño del porvenir esperado. No responde, así, a una ideología específica ni forma parte de una corriente política determinada. Lo mismo pueden acudir a ella conservadores que libertarios. Se trata de una imagen conceptual que expresa un anhelo espiritual de una cultura, no de una clase ni de una corriente social. El sueño de comunidad y de autenticidad no realizadas se proyecta en el no-tiempo de un pasado imaginario o un futuro deseado, inexistentes ambos. En ese sentido corresponde a la utopía. Por eso sus formas de expresión no han sido ser los análisis históricos ni los programas políticos sino la poesía y el mito, la ficción literaria o la ensañación histórica-filosófica.

No todas las utopías están condenadas a permanecer en el nivel de una ficción irrealizable. Muchas se convierten en fuerzas motoras de la historia. No ha habido, en realidad, ningún progreso histórico importante que no haya sido precedido por alguna forma de pensamiento utópico que expresara profundas aspiraciones espirituales. En esos casos, la imagen utópica tiene con la realidad histórica una relación compleja. Por una parte, el deseo descubre en la realidad un esbozo incompleto de esa imagen utópica. Así, esta imagen se puede presentar como el cumplimiento de aquel esbozo histórico. Por otra parte, la imagen utópica puede actuar como idea regulativa de la acción cuando se presenta un interés histórico específico; entonces puede convertirse en proyecto de acción colectiva. Veamos esos dos puntos en el caso que nos ocupa.

La idea de la unidad iberoamericana pudo surgir porque la colonización hispanoportuguesa dio origen a una realidad histórica, esbozo y prefiguración de esa unidad. La colonización ibérica se distinguió de todas las otras. En otras formas de colonización, por intensas y prolongadas que fuesen, se mantuvieron en contacto, coexistiendo sin integrarse del todo, la civilización colonizada y la del colonizador. La colonia no exigió la negación radical de la cultura colonizada. Los dioses nuevos cohabitaron con los antiguos. Pensemos en la colonización británica de la India, la francesa del Norte de África o la holandesa de Indonesia.

Pero en la América Ibérica todo fue distinto. Las élites de las viejas civilizaciones fueron destruidas, sus ciudades arrasadas, sus libros quemados, sus dioses asesinados. De las grandes culturas antiguas sólo quedó un cuerpo palpitante, descaezado. A la negación radical del mundo antiguo siguió la conversión. La reconciliación con la historia sólo se logró por la vía trágica, después de la expiación. Por eso la realidad que nace en la colonia es un nuevo objeto histórico, antes inexistente, engendrado del sacrificio de un mundo anterior y del renacimiento a un espíritu nuevo. Desde la Nueva España hasta el río de la Plata la civilización que ahora surge a la historia es el producto de un acto de fundación, a la vez negación de las sociedades anteriores y conversión a una nueva. Nacida de un mismo acto de sacrificio y

renovación, la América Ibérica participa así de una unidad espiritual profunda. Ningún otro proceso colonial constituyó un nuevo objeto histórico, basado a la vez sobre un pacto de sangre y una promesa de salvación.

La realidad histórica nueva tenía una unidad espiritual, derivada de su fundación común; pero a esa unidad no correspondía otra unidad material, en el campo de las relaciones sociales concretas. Por ello no se tradujo en la constitución de una comunidad real. Comunidad supone, ante todo, comunicación y encuentro. Las enormes distancias y divergencias geográficas volvían casi imposible un intercambio regular de personas o de bienes. La economía de las colonias estaba dirigida al consumo local o bien a la exportación hacia la Metrópoli. Sólo al través de los puertos españoles comunicaban entre sí las naciones de América. La Corona prohibió expresamente todo comercio directo entre las colonias y cuando, por unos años, a fines del siglo XVIII, fue levantada esa prohibición, los resultados fueron insignificantes. Parecía situación en lo que respecta a las instituciones. Dos eran los cuerpos organizados, destinados a mantener la uniformidad en toda América: la Iglesia y la burocracia política. Ambos constituían instituciones piramidales cuya cúspide se encontraba en Castilla y sus niveles más elevados estaban ocupados por peninsulares. En ambas instituciones, cualquier relación entre las colonias debía pasar por la Metrópoli. Por último, el único órgano político que, en teoría el menos, hubiera podido ser una instancia de comunicación política entre las distintas naciones americanas, el Consejo de Indias, dejó de tener todo papel representativo y se convirtió en un simple despacho central de gobierno. Así, a la unidad espiritual (expresada en el lenguaje, las creencias básicas, las costumbres, el arte) correspondía una amalgama de sociedades que sólo convergían en un punto de poder externo.

Al desaparecer ese punto, desapareció también todo lugar de encuentro. Después de la Independencia, sólo Bolívar se percató de la necesidad de sustituir el antiguo punto de convergencia por otro análogo. De allí sus proyectos, tan mal comprendidos, de un Presidente vitalicio común a varias naciones y de un parlamento americano. Pero la visión de Bolívar iba contra la

corriente ideológica predominante. La corriente era la constitución de Estados nacionales soberanos, bajo el modelo de los Estados liberales europeos. El interés político de todas las antiguas colonias era consolidar la unidad interior y, en consecuencia, establecer fronteras seguras hacia el exterior. Los nacionalismos de los siglos XIX y XX consagraron la división real de las sociedades americanas. El ideal de unidad hispanoamericana seguiría siendo sólo la expresión de un anhelo profundo que permitía ver, en la unidad espiritual de América Ibérica, el esbozo de una comunidad prometida y nunca realizada.

Para que el ideal se convierta en proyecto de acción es necesario, primero, poderlo referir a un esbozo histórico real, pero es menester también una segunda condición. Sólo si el anhelo espiritual se acompaña de un interés histórico específico, la imagen utópica puede convertirse en proyecto político. Ese interés estuvo ausente tanto del afán centralizador de la Corona española como de las políticas nacionalistas posteriores a la Independencia. Tal vez sólo ahora, al finalizar el siglo XX, podemos percibir la primera emergencia, aún germinal, de un interés semejante. Expliquémonos.

Para contrarrestar la tendencia nacionalista que ha dominado la historia moderna desde la fundación de los grandes Estados nacionales, tienen que aparecer intereses contrarios de suma urgencia. De hecho, la tendencia hacia formas federativas que trasciendan las soberanías nacionales, se inicia sólo cuando se vuelven imperiosas dos necesidades vitales ligadas entre sí: la de seguridad y la de supervivencia económica. Un ejemplo es la tendencia actual a la comunidad europea de naciones. Surge después de la segunda guerra mundial como necesidad de una defensa común frente a lo que se percibe como una amenaza contra Europa Occidental: el peligro soviético. Los primeros organismos unitarios son, de hecho, de defensa militar. Continúa después como una necesidad económica. La internalización de las empresas productivas y del capital financiero exigía, para preservar el desarrollo económico, la asociación estrecha de capitales más allá de las fronteras y el establecimiento de un amplio mercado común. Por otra parte, sólo la unión de fuerzas económicas europeas podía



levantar el reto de la competencia americana primero, japonesa después. Un doble interés material permite, en este caso, transformar paulatinamente un anhelo utópico de comunidad en un proyecto político necesario.

En analogía con la construcción de Europa podríamos hablar de la construcción de América Ibérica. Es claro que aquí los intereses reales que contrarrestarían las tendencias nacionalistas no se presentan con la misma urgencia ni la misma fuerza. Sin embargo, podríamos leer en la situación actual algunos rasgos que apuntarían a la aparición de un interés vital hacia un proceso de unidad. En primer lugar, en la esfera de la seguridad. La división tajante del poder mundial en dos bloques obliga a una solidaridad defensiva entre las naciones del llamado Tercer Mundo. Con todo, los países que abarca ese vago concepto tienen intereses a menudo divergentes y tampoco pueden acudir a un esbozo de unidad histórica que los reúna. Una acción común a todos ellos sólo ha podido ser esporádica y superficial, más declarativa que real. Más cercana y concreta es la necesidad de seguridad común a grupos regionales de países. El estímulo para despertar ese interés común es justamente la amenaza de regionalización de conflictos locales, debida a la presencia en ellos de las dos superpotencias mundiales. Y ésta es una situación histórica del todo nueva.

Por más agresiones que sufriera América Latina en los siglos anteriores, nunca se había dado esta ampliación de conflictos a un ámbito regional, ligada a la pugna entre dos poderes externos a la región. Por lo tanto, nunca se había presentado con tanta fuerza la necesidad de acciones conjuntas que preserven la seguridad de la región frente a amenazas externas de poderes mundiales.

En segundo lugar, en la esfera económica. También aquí nos enfrentamos a una necesidad vital de subsistencia. El deterioro de los precios de nuestros productos básicos, las condiciones desiguales del intercambio comercial y, sobre todo, la sumisión de nuestras economías al agio internacional, genera un interés que rebasa los intereses nacionalistas tradicionales. Siempre nuestros países vivieron endeudados, pero sólo ahora la deuda está ligada a una inversión de nuestro papel en el orden económico mundial. Siempre fuimos importadores de capital y en esa importación fincamos una parte al menos de nuestras propias posibilidades de desarrollo. Ahora nos hemos convertido en exportadores de capitales. Nuestra descapitalización es la contradicción del modelo de desarrollo que dirigió a las naciones latinoamericanas desde hace casi dos siglos. Ante la fuerza económica del capital financiero mundial, es evidente que sólo acciones concertadas regionales podrían

intentar mantener nuestras economías nacionales.

Así, por primera vez en nuestra historia se da una situación real que podría promover un interés vital, de seguridad y de subsistencia económica, que actuaría en dirección contraria a las tendencias nacionalistas. Sólo la fuerza motivadora de ese interés podría incitar a convertir el anhelo espiritual de unidad en un proyecto político concreto. Proyecto de construcción de una

nueva comunidad, esbozada en la fundación de nuestras naciones, término constante de nostalgia a la vez que de esperanza, pero sólo ahora motivado por un interés urgente de subsistencia.

Resumamos. El ideal de unidad iberoamericana no describe una realidad histórica, pues nunca se dio esa unidad. Expresa un deseo profundo de trascendencia hacia una comunidad auténtica que dé sentido a nuestras soledades escindidas. Guiados por el deseo, po-

demo volver la mirada atrás y destacar en nuestros orígenes un esbozo de unidad, en el acto de fundación de nuestras naciones. Pero el anhelo de comunidad no puede dar lugar a un proyecto de acción concreto si no se acompaña de un interés vital. Así, quizás ahora por primera vez, la historia nos plantee el reto de empezar a construir una empresa política a partir de la substancia de que están hechos los sueños.

LATINOAMÉRICA: VARIEDAD Y DIVERGENCIA

JUAN NUÑO

AYER SE DIO, involuntaria y casualmente, un fenómeno de *aculturación*: los ilustres expositores de la mesa *Raíces históricas* penetraron, desde la historia, con o sin raíces, en los dominios culturales y lograron sembrar la inquietud cuando menos en dos puntos fundamentales, que exigirían seguir siendo desarrollados.

Trátase del manoseado tema de la identidad y del oscuro aspecto del sentimiento hacia los otros, ellos, Calibán, que bien pudiera merecer el calificativo de problema de la alteridad.

Convendrá ahondar la discusión de tales puntos, así sea en la modesta y vieja forma de plantear interrogantes sin esperar a que sean respondidas unívocamente.

Pero antes, menester será atender a la cuestión de fondo que sustenta y justifica aquellas otras dos, amén de nuestra presencia aquí. Aludo al tema central de la *integración*, que, junto con el de la *identidad*, orientan este coloquio.

No parece haber mucha confianza en conseguir establecer una integración económica latinoamericana, inspirada quizá en modelos extracontinentales. Más lejana, por no decir utópica, parece ser la integración política de Latinoamérica y el Caribe.

Pero donde el concepto de integración alcanzaría verdaderas cotas de locura sería en el orden de lo cultural. Porque si algo caracteriza a la cultura latinoamericana es su diversidad, su riqueza y contrastación. Pretender

"integrarla", signifique ello lo que fuere, si es que algo significa, sería tanto como aspirar a encorsetarla en otro monstruoso lecho de un Procusto burocrático.

A diferencia de la zona norte del Continente (como se ve, siempre la sombra ominosa de la alteridad), que tiende cada vez más a la homogenización de sus formas expresivas, Latinoamérica se mantiene en plena diferenciación de escuelas, gustos y logros culturales. Quien lo dude, que piense sólo en el universo de las artes plásticas, tan diversificado y complejo que sería necesidad suma hablar siquiera de "una pintura latinoamericana". Si la literatura pareció en un momento presentar un cariz homogéneo, ello se debió más que nada al recurso comercial del *trajinado boom* novelístico que, como todos saben, se unifica y usufructa desde las editoriales españolas. Pero el hecho es que, para sólo poner un ejemplo un tanto grueso, en un mismo país, las divergencias son tan abismales como las que se dan entre un Borges y un Benedetti o un Galeano.

Bienvenidas tales diferencias y benditas sean. Porque si algún objetivo organizativo debe plantearse la cultura latinoamericana sólo puede ser el de ahondar tales diferencias y enriquecerlas aun con nuevas. No cien, como quería el olvidado chino, sino mil, cien mil flores ha de ser el signo de la producción cultural latinoamericana. Que otros integren, pues en ningún libro sagrado está escrito que lo simple y

unitario sea mejor que lo complejo y múltiple.

De modo que un rango sustantivo de la cultura iberoamericana es su variedad y divergencia. Sería aventurado calificarlo de expresión cultural de una identidad. Lo que lleva a aquel *trajinado punto*, tan asateado ayer.

Es muy posible que, debidamente analizada, eso de la identidad, además de aludir al uso de un término impropio, encubra un falso problema, desde el momento en que mal puede apuntarse a una identidad general allí donde reina la *lujuria* de la más floreciente diversidad. Ahora bien, por lo que ayer se oyó, diera la impresión de que por evitar el espinoso tema, se cayó en el extremo opuesto.

No dejaría de ser otra forma de paranoia creer que sólo los latinoamericanos tienen el privilegio de disfrutar del juguete incómodo de la identidad. En este momento, en Japón se produce libro tras libro sobre ese mismo aspecto: quizá porque es el precio que se tiene que pagar cuando se pacta con Calibán, para seguir con la denostada imagen. Han logrado no sólo adquirir la tecnología de Occidente, sino superarla, pero sienten que han dejado (o están dejando en el camino) su forma tradicional de ser, es decir, su identidad, por no decir su alma.

Atiéndase a otro ejemplo, muy distinto. Decía Mauriac, con muy poca buena intención, que él en tanto francés, amaba de tal modo a Alemania que, por quererla tanto, quería que siempre

hubiera dos Alemanias, para así amarla más. Pero esa situación no parece hacer muy felices a los alemanes que, como se dice en buen francés, no se hallan a gusto en su piel, es decir, en la piel rota que les ha tocado compartir desde 1945, dando lugar a una auténtica esquizofrenia nacional. Es un problema más de identidad. Aunque los franceses sean la excepción por aquello del aplastante centralismo que desde los Borbones a los jacobinos hizo a Francia ser como es.

Y aún así, no hay que olvidar que Sartre preguntó en *Reflexions sur la question juive* qué es eso de ser francés.

Aportar el caso paradigmático de España sería abundar en el tema, pero resulta que pudiera ser, si no la clave, cuando menos la referencia obligada a los problemas de identidad iberoamericana. En España, desde un Ortega que la diagnosticara invertida, hasta la frase brutal de los franquistas, que decían preferirla antes rota que roja (o al revés, para el caso es igual), el problema de la identidad persigue al modo de ser español.

Con semejante repaso general, se

quiere decir que si el tema de la identidad es irrelevante a la hora de sacar cuentas históricas y culturales en Latinoamérica, también lo será para muchos otros países y no sólo para el área latinoamericana. Quede abierto el punto.

Faltaría tratar el tercer aspecto, quizá al más peliagudo, el que propongo llamar de la *alteridad*. Los otros, el contraste, la piedra de toque, es la América Sajona.

En matemáticas, se usa "referente": números primos (serie natural de 1n) + raíz cuadrada de dos (números irracionales).

Pues bien, pareciera que es imposible tratar temas latinoamericanos sin el obligado referente de la contrastación con la otra América. ¿Por qué no aceptarlo así e incluso partir de ahí?

Para descubrir que en puridad lógica, sólo hay dos vías de futura relación entre ambas partes —"la hostilidad de los trazos contrapuestos". O total sumisión, por mimetismo, asociación, integración, dependencia o como quiera mentarse (algo así como el puertorriqueño). O por el contrario, enfrenta-

miento, oposición, diferenciación del grado que fuere. En lo político, ese enfrentamiento, era separación, puede ser tan agudo como las de Cuba y Nicaragua y, en lo cultural, tan significativo como el de los chicanos que, puntas de lanza en el corazón del imperio, se resisten a derretirse en el famoso *melting-pot*. Ahora bien, enfrentarse al referente con el lírico recurso de los viejos valores espirituales y la nostalgia de un mítico pasado (ahí está la figura de Ariel) es no sólo perder el tiempo en sandeces, más o menos lindas, sino perder la batalla por completo.

Sólo hay una forma de ganar esa batalla: darla en el propio terreno del contrario con sus mismas armas. Esto es, convirtiéndose en dueños de una tecnología y un *know-how* que por ahora no se poseen. Esto es, adoptar la solución japonesa que es la mejor prueba de que puede hacerse.

Pero entonces, se reabría, como en el Japón de hoy, el doloroso problema de la identidad vuelta a empezar.

Como se ve, tampoco aquí, nada es fácil.

Eso era todo. Muchas gracias.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN AMÉRICA LATINA

FERNANDO DE SZYSZLO

EL ARTE HA sido, por excelencia, un instrumento de conocimiento, una forma de exploración de la realidad circundante, pero antes que nada ha sido el más eficiente método por el cual el hombre, aún el más primitivo, ha podido conocerse a sí mismo y a través de sí, conocer oscuramente el mundo que lo rodea, conocimiento que si es fragmentario es, sin embargo, un registro seguro y permanente de lo que es significativo en la experiencia humana. Para que haya arte se precisa esta relación directa, profunda con la realidad, por intermedio de la experiencia, y si este vínculo —por el que le llega la sangre a la obra de creación— no existe, el resultado será una forma deshabitada, vacua.

En este sentido el camino recorrido por el arte en nuestros países está marcado, en una forma muy esclarecedora, por esa relación entre el artista y la realidad.

En la época pre-colombina los artistas crearon un arte que era definitivamente autónomo, un arte totalmente desarrollado y admirable. Con la ruptura que produce la conquista todo eso queda irremisiblemente perdido. Más tarde, durante la colonia, los conquistadores se ven obligados a preparar grupos de artistas y artesanos indígenas para decorar las iglesias que construían por doquier. Para lograr este propósito les proveen con modelos que copiar de grabados europeos, bajo la dirección de monjes y oscuros pintores

europeos. Sin embargo los artistas nativos logran crear una pintura propia que clandestinamente perpetúa su propia tradición. Con la independencia de España este arte se vuelve totalmente dependiente, colonial. Desaparece no solamente toda intención sino toda capacidad de producir otra cosa que no fueran remedos del arte que se producía en Europa. Como en muchas otras áreas, con la República se agudiza la dependencia; en lo relativo a la cultura se inicia la verdadera colonia y se desintegra la identidad.

Franz Fanon pedía como primer paso de los pueblos coloniales para recobrar la conciencia de sí mismos una vuelta a la cultura nacional. En los casos de los países del África en que no

hubo mestizaje importante el planteamiento es más sencillo. En países como los nuestros no es tan simple: no hay cultura precolombina o colonial que se pueda recuperar, y si algo somos es el producto de ese mestizaje, de esta suma de dos culturas y que forman ese mestizo no totalmente occidental, marginan buscando su identidad, que tan bien definió Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Con la independencia las colonias ibéricas en América se dividen en una multitud de repúblicas para satisfacer los apetitos de las oligarquías locales y queriéndolo o no, impulsaron de esta manera un proceso de desintegración que sufrimos hasta el día de hoy. El arte en América Latina es y ha sido reflejo y resultado de estas circunstancias.

Han habido innumerables intentos de definir, de apresar en una definición el significado de una cosa tan compleja, elusiva y quizás inefable como es el arte. Es indudable también que la mayoría de esos intentos definen un aspecto, muchas veces un aspecto importante de lo que es el arte, pero sobre todo, creo yo, definen el criterio que la época tenía del arte, de su función y de su importancia. El pintor francés contemporáneo, Jean Bazaine decía que "nadie pinta lo que quiere, todo lo que un pintor puede hacer es querer con todas sus fuerzas hacer la pintura que su época es capaz de hacer".

Cada civilización, cada época ha sabido expresar su circunstancia y su condición y preservar para las siguientes generaciones ese fragmento de su realidad que llamamos arte y que des-

de lo perdido y olvidado del pasado puede proponernos su imagen del hombre, de su mundo y de su aventura. El arte hecho en América Latina no escapa a esta condición y sea a través de las piedras Olmecas, de los tejidos enterrados en el desierto de Paracas, de los poemas de Sor Juana, de las pinturas de Lam o los poemas de Borges o Vallejo, nos transmite la imagen punzante del hombre y su circunstancia.

Si es cierto que los pueblos deben tener primero acceso a la alimentación y a la salud no lo es menos que hay una dimensión espiritual que debe ser simultáneamente satisfecha, a riesgo que, en su defecto, los fines mismos del grupo humano como tal desaparezcan y se degraden hasta convertirse en un mero sobrevivir, aún si rodeados de televisores, automóviles y respirando aire acondicionado. En un mundo en que las religiones tienden a desaparecer, el arte y las humanidades siguen proponiendo testimonios de una zona oscura en nosotros que se resiste a aceptar como el total de la realidad lo que nos llega a través de nuestras percepciones más directas. Alguna vez dijo André Malraux que le gustaba "pensar que uno de los significados de la palabra arte es dar a los hombres conciencia de la grandeza que tienen en ellos pero que ignoran". Esta grandeza ignorada da sin duda una dimensión distinta a la aventura humana, y la conciencia de ella alienta y estimula lo mejor de cada uno de nosotros.

En un mundo como el que vivimos, desacralizado, en que el hombre pierde cada día más lo que Jung llamaba

su "identidad inconsciente". Y añade Jung "el hombre se siente aislado en el Cosmos porque no está ya envuelto en la vida de la naturaleza... los fenómenos naturales poco a poco han dejado de tener implicaciones simbólicas: el trueno no es ya la voz de un dios airado, ni el rayo su espada vengadora... No hay voces ahora que le hablen al hombre desde las plantas, desde las piedras, desde los animales, ni dialoga el hombre con ellos con la convicción de que lo pueden oír. Este contacto con la naturaleza se ha desvanecido y con él se ha ido la profunda energía emocional que esta conexión simbólica provee". Es indudable que la función del artista contemporáneo es mantener vivo ese vínculo y que él, como su antepasado primitivo, sirve de intermediario entre su grupo y las fuerzas más oscuras y ocultas de nuestra propia naturaleza, fuerza que un día llamábamos dios o dioses. Como el sacerdote-hechicero de la tribu primitiva el artista actual sirve de puente y, como en el pasado él expresa por todo su grupo humano, conscientemente o no, los deseos, las alegrías, los terrores de su época y de su circunstancia y con ello edifica las bases para aceptarlos, para exorcizarlos o para poseerlos, y cada vez que creó una obra válida ayudó al equilibrio y al desarrollo de su grupo.

Del mundo oscuro lleno de riesgos, rituales y temores del habitante primitivo de nuestra América hasta llegar a la sombra, la soledad y la angustia que siente hoy el habitante de ese mundo, el arte ha sido una de las maneras, quizá la única, de explicarlo, de hacerlo soportable, y si no le da un sentido a la condición humana siempre fugaz y perecedera, por lo menos registra una protesta contra esa condición, contra la muerte.

Vivir, trabajar y tratar de crear en América Latina, países en donde vivimos agobiados por las peores características del siglo XX sin haber superado todavía totalmente las condiciones más oscuras del siglo XIX, no es una tarea sencilla. Pero es un desafío fascinante. En todo caso es un hecho que obliga y genera respuestas complejas y diversas. Es difícil no pensar en el paralelo quizá evidente con la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX, también tratando de modernizarse, de alcanzar a Europa occidental, desagrada por la historia, por la circunstan-



cia política y tratando de conservar su identidad y al mismo tiempo desarrollarse y ser contemporánea a su época.

En lo mejor de la creación latinoamericana se puede observar esta doble vertiente, de un lado la respuesta directa, la obra de arte, a una circunstancia que se nos impone y de otra el análisis

reflexivo de esa misma circunstancia.

Frente a la multitud de explicaciones con que los sociólogos nos agobian en América Latina y de cuya facilidad hay razones para desconfiar me siento inclinado a la prudencia de Alexander Herzen cuando decía que "en principio no podía haber una respuesta sencilla

o final a ningún genuino problema humano; que si una pregunta era seria y, de hecho, angustiosa, la respuesta nunca podía ser clara y nítida; ante todo, nunca podía consistir en algún juego simétrico de conclusiones sacadas por medios deductivos de una colección de axiomas".

POR UN FUTURO IMPERFECTO

SANTIAGO EZEQUIEL KOVADLOFF

*We are not sure of sorrow
and joy was never sure.*

Swinburne

SI DE VERAS nuestras naciones latinoamericanas quieren afianzar su democracia tendrán que aprender a liberarse de cierta visión del futuro que aún hoy está enquistada en el pensamiento republicano. Esa concepción, que no vacila en recurrir a mayúsculas y almidones cada vez que invoca el porvenir, no es más que una trampa que aprisiona a la conciencia de nuestros países en una valoración del tiempo verdaderamente estéril.

Reverso de otro concepto igualmente nefasto —el del *Pasado-Sin-Mácula*— la imagen del futuro perfecto conforma, en esencia, un espejismo siniestro. ¿Por qué? Porque responde al ideal de la realización sin fisuras; al imperativo de la apoteosis y el sonoro final feliz. ¡Como si la historia se fijara metas definitivas y la vida de los hombres estuviese llamada a alcanzar objetivos infranqueables!

No le deseo a nuestros países un futuro marmóreo y sin impurezas porque eso, en última instancia, equivale a extenderles un certificado de defunción. No los quiero lanzados tras el ideal del *Bien Definitivo* porque eso equivale a condenarlos a la parálisis. Me importa, en cambio, verlos invertir su energía en una perpetua renovación de sus conflictos; en una búsqueda de sí rica por lo que tenga de incesante y que, sin perder complejidad, sea capaz de ir ganando siempre mayor hondura. Les deseo, en suma, un fecundo desencuentro

con las ilusiones enfermas que le dicta la terca voz de su omnipotencia.

Ser y durar nunca serán lo mismo. Puede durar lo que no cambia. Pero sólo puede ser lo que se transforma. Y en lo que atañe a una nación, ella no se desarrolla más que cuando lo orienta el sentido crítico y eficaz de sus cambiantes pero incesantes contradicciones. De manera que una comunidad dotada de semejante atributo perceptivo lejos de anhelar el exterminio de lo problemático, aspira al paulatino ascenso cualitativo de las cuestiones que la desvelan. Busca, en otras palabras, mejores preocupaciones y no ninguna preocupación. Y es que no se está bien cuando no nos pasa nada sino cuando lo que nos pasa logra arrebatarlos de interés. Del mismo modo, no se realiza una acción cuando presume haber dejado atrás tensiones e incertidumbres sino cuando ve gravitar sobre su presente desafíos y tareas más ricas que los que pesaron sobre ella en el pasado. Por eso, en la medida en que los países latinoamericanos sigan a merced de males que, a fuerza de irresueltos, terminan siendo crónicos, se condenan a no poder emplear su tiempo en la creación de nuevas y más fecundas inquietudes.

Se diría que nuestros países se empecinan desde antaño en acentuar su división en banderías, segmentándose en pandillas atacadas en la idea de que la razón no debe compartirse sino

acapararse. Somos —quién no lo sabe!— hijos de un pavoroso feudalismo espiritual; de un afán de enajenación que no cesa y que sólo puede ir en desmedro del ya muy lastimado proyecto de unión nacional y continental.

Estimulado por la sed de poder sectorial y la jactancia corporativa el rechazo a la divergencia solidaria ha hecho de los nuestros estados atomizados en incontables partidos políticos. Creo, por eso, que anda lejos de la real naturaleza de los hechos quien interprete ese polimorfismo partidario como expresión de alguna riqueza de ideas. Hay, a mi ver, otra versión de las cosas, prosaica quizá y, sin duda, paradójica pero, tal vez, más reveladora. Es la que entiende esa extendida diversidad partidaria como ácido producto de la intolerancia al pluralismo. De hecho, cuando los nucleamientos políticos primarios impugnan la polémica que se genera entre sus distintas tendencias internas promueven, generalmente, la expulsión de una u otra de ellas y así contribuyen a atomizar en varios cuerpos lo que, con mayor tolerancia y mejor civismo, bien podría seguir siendo parte de uno solo.

Es que no se resisten las tensiones de la discrepancia porque se teme el contacto con el valor relativo de las propias convicciones y más aún se teme el contacto con quienes no coincidiendo con nosotros nos resultan, sin embargo, imprescindibles para subsistir.

Las naciones latinoamericanas en suma, parecieran más complacidas en fundar incesantemente nuevos partidos antes que en crear algunas buenas ideas. De igual modo, hace ya mucho que se las ve mejor dispuestas a recordar con más frecuencia su riqueza potencial que a explicar y revertir su ineptitud para explotarla.

Vale la pena entender que la dictadura del futuro perfecto sólo puede concretarse allí donde la intolerancia al pensamiento ajeno y su complemento —la ausencia de autocritica— se abrazan para dar forma al modelo autoritario. Y el autoritarismo, que nos condena a un porvenir monumental, también nos arroja, por supuesto, a las fauces de un pasado de piedra que se postula como expresión de virtudes inmejorables.

El pasado de una nación que ha alcanzado la paz es, por eso mismo, turbulento; y ni qué decir de las naciones que no lo han alcanzado. Quien observe ese pasado con lucidez no podrá sino verlo atravesado por el huracán de la pasión, de la arbitrariedad y el sectarismo. Es inútil y socialmente empobrecedor intentar despojarlo, desde el presente, de su rugido multívoco, de su ritmo caótico.

El pasado sólo se hace inteligible como imagen y ninguna imagen del pasado es exclusiva ni suficiente para lograr, de una vez por todas, la aprehensión de su significado. Y eso, porque cualquier imagen del pasado que nos brinde es sólo una cierta síntesis; es siempre una entre otras síntesis interpretativas posibles y, en esa medida, no deja de estar nunca expuesta al roce desgastante de la relatividad. Para que cualquiera de esas síntesis resulte parcialmente válida, de ningún modo es necesario —a menos que sus aspiraciones sean dogmáticas— que le asista toda la razón ni que en ella se agote el significado integral de los hechos que alimentan su trama.

Mientras sigamos reclamándole esfiges al pasado nos condenaremos a la inmovilidad. No educamos a los jóvenes para que se reconozcan en nuestros próceres sino para que se subordinen a la mitología que los momifica. Para que sustituyan la curiosidad por la obediencia y reemplacen la familiaridad por el temor. Para que no los exalte nunca la pasión ni los gane el entusiasmo y se atengan sin descanso a la asepsia del rígido deber. Y

así, con tanto empeño puesto en la petrificación del ayer, se deja de advertir que, con la renuncia a discutir la historia, se va inculcando el sentimiento de que el presente no es espacio de trabajo, de redefiniciones, sino sitio de abstención y mero acatamiento. Se niega, en fin, que las mejores verdades no exigen sumisión sino conciencia, y que la conciencia no prospera más que donde se ha comprendido la fuerza transformadora que encierra el hábito del replanteo.

Al verse privados del aliento y el derecho de buscar significados propios, los jóvenes de hoy sienten que sólo habrá de legitimárselos a condición de que renuncien a su inquietud creadora. Se diría que la nemia espiritual es el requisito para encontrar vacante en el presente.

El prejuicio, la soberbia, la estupidez y el miedo han succionado, a la enseñanza oficial de la historia, el derecho a la vida verosímil. Así como también el utopismo autoritario ha paralizado el significado del futuro, convirtiéndolo en el sitio de la *Bienaventuranza*. Si seriamente queremos llegar a ser algo más que un sueño como naciones tendremos que renunciar al ideal sin sustancia de "la grandeza en potencia"; al pedestal que el destino, según se presume, nos ha reservado entre los estados triunfales de la Tierra. Sólo el reconocimiento de nuestra medianía podrá ponernos a salvo de ella. Todo se echará a perder penosa, irremediablemente, si pretendemos alimentarnos de otro pan que no sea el de nuestra experiencia. Y nuestra experiencia es la del extravío; es la experiencia de países que aún no atinan a dar con su cauce. Somos, todavía, puro prolegómeno. Estamos, todavía, en el vestíbulo de las grandes síntesis nacionales que, a su vez, siempre son provisionales porque se nutren de la imaginación aportada por sucesivas generaciones que la redefinen sin pausa. No habrá repúblicas en sentido cabal mientras la vida provinciana sea sinónimo de letargo y extemporaneidad, y la indigencia cultural que nos sumerge sea entendida como consecuencia y no como causa del subdesarrollo. No habrá repúblicas hasta que nuestras comunidades ingresen a otra etapa problemática que la que, desde hace tanto, la agobia: la del salario insuficiente, la de los pactos mafiosos, la de la militarización de la vida cívica, la de la intolerancia religiosa,

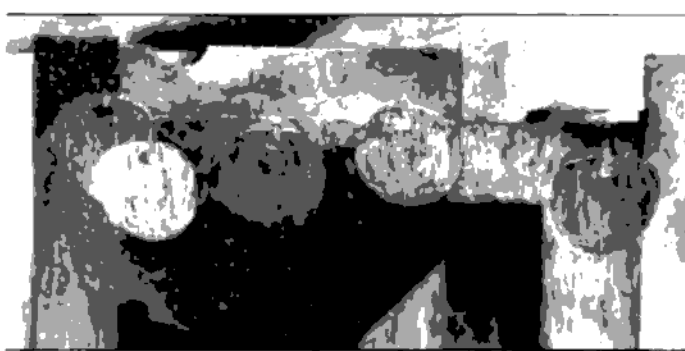
la de la dependencia que hipoteca hasta el último resquicio de la vida cotidiana.

Los problemas que hoy nos definen son los que impiden definir a nuestras repúblicas como estados problemáticamente ricos. Nuestros problemas no son interesantes. Son graves. Nada más que graves. Una sociedad llega a tener problemas interesantes sólo después de haber logrado y fortalecido su unidad. A partir de allí tiene problemas auténticamente nacionales. Hasta allí, tiene problemas con la nacionalidad. Y los problemas con la nacionalidad se concentran en un área, remiten en conjunto a un trauma dominante: el que impide superar el sectarismo; la tenaz tribalización de la problemática histórica.

Somos, creo yo, hijos de un bicefalismo riguroso. Nos gobiernan las dicotomías. Se nos ha hecho creer que todo conflicto implica una disyuntiva tajante. Ejemplificando esa actitud con elementos de mi país les diría que Perón envileció al país o lo enalteció como ninguno. El liberalismo promovió la catástrofe o inspiró el progreso. Yrigoyen impulsó a la liberación o destruyó la austera república patricia. Iconoclastas de lo absoluto, seguimos dominados por el terror al tiempo, al cambio, a la vigorosa penumbra donde la luz y la sombra se funden en el humus de una tercera y matizada instancia. Creemos que en las polarizaciones hay más verdad que en las conjunciones. Pero la democracia que tanta falta nos hace no puede ser fruto sino de una resuelta voluntad de convergencia. La democracia no prospera más que donde la sensibilidad al matiz logra sobreponerse a la hostilidad de los trazos contrapuestos. Por eso, el autoritarismo político desalienta la polémica y decreta subversiva la visión problemática de lo real. Nada quiere saber tampoco con la buena memoria: la prefiere extinta para que el sentimiento cívico pierda, de ese modo, conciencia del valor temporal de su experiencia y se hunda en la vivencia vegetativa de la cultura y la historia. Su vocación, en suma es mineral: aspira a cristalizar los significados.

En resuelta oposición al autoritarismo, la sensibilidad democrática aliena la comprensión social, es decir dinámica, del valor de la memoria. Al articular la relación entre pasado y presente, la memoria estimula el ejercicio de la comparación y, con él, el

ahondamiento del espíritu crítico, la proclividad al análisis y la voluntad de diálogo y discusión. Justamente, en la raíz solidaria de esa voluntad de diálogo y discusión se va ensanchando la propensión a concebir el futuro en términos de incesantes procesos y no de gloriosas epifanías terminales; allí se va afirmando, en fin, la capacidad de valorar ese futuro que, liberado de la triste obligación de salvarnos de la historia, nos reconcilia siempre un poco más y siempre de otro modo con las ventajas de su desafiante y renovada imperfección.



RUFINO TAMAYO: EL TIEMPO DE LA LUZ

ALBERTO ESPINOSA

LA HISTORIA DEL hombre quizá no tenga otro sentido que el de una paulatina conciencia de su libertad caída y extraviada: el de una búsqueda, una aventura, entre los poderes ingobernables de lo informe para domeñarlos por el amor de la luz y sus tareas. Rufino Tamayo ha sabido, con la humildad del artesano, salir a la luz despiadada del rayo y empaparse de color para merecer la tierra y su fecundación, encontrar el perpetuo nacimiento del origen y fundar el rojo hogar edificado un paso afuera del pasado y el futuro: ese lugar que, una vez visto, nos habita bajo la forma de un tiempo mineral situado justo al borde elemental de la memoria.

La expresión poética en que transcurren las imágenes del pintor oaxaqueño parece desazonar los vasos comunicantes de una dimensión temporal que, aunque hundida en lo biográfico, proyecta su movimiento y duración en el umbral mismo de la vida. Y es que lo que en primera instancia cautiva en sus 70 años de creación, es el hallazgo de un tiempo lírico, siempre nuevo e instantáneo —apenas metafísico por su peso cotidiano— en el que lúcida y apasionadamente, como en Klee, sigue mirando todavía el primer hombre, el primer hijo de la creación del mundo.

La esencia nacional revelada a través de un lenguaje universal que hereda de Braque sus mejores frutos geométricos y compositivos, entrega todo su subsuelo psíquico en la transfiguración del instante vuelto comienzo, sedimento de antigüedad animado por la crítica del objeto y sus permutaciones, vivificado por la pasión. Todo movimiento espiritual, y en esto el arte moderno no es sino una acentuación, es un viaje de retorno para volver a ver con los ojos de quien regresa a casa. Tamayo ha logrado sondear y reconocer, en el abismo de la creación, ese tiempo íntimo y esencial gracias al doble enfoque de la mirada moderna: crítica de una tradición exánime y conciencia de una nueva tradición. Tradición de la ruptura que más que ser una continuidad sorda es una manera de dejar hablar aquello que aún nos concierne, que todavía nos corresponde. Rigor experimental que encuentra en el laboratorio pictórico del espacio en blanco una malicia crítica que hace estallar la imitación de los estilos para ganar en el vacío, gracias al despojo y a la restricción de formas y colores, una nueva ingenuidad que nos hace recordar la salvajería del aduanero Rousseau y los perfiles familiares y gozosos de la madurez de Picasso.

La modernidad estética, punta de lanza de nuestra concepción del mundo, encuentra su centro común en una

conciencia cambiada del tiempo que abomina los ciclos y se arroja a un espacio abierto, marcado por la aceleración y el cambio. Las vanguardias poéticas y plásticas de la primera mitad de siglo conquistaron un futuro todavía no ocupado al rebelarse contra la tiranía de la historia. El presente como momento de revelación para expresar la movilidad y aceleración de la vida no pocas veces incurrió en la celebración de lo meramente efímero y transitorio, despeñándose por la resbaladiza acera de la puntada, agotándose en el pastelazo hilarante del chiste. Otras, en cambio, los verdaderos artistas modernos, al ponerse en contra de las funciones normativas de la tradición, profanaron el pasado y usaron el presente de un modo inédito: trataron de ver lo nunca visto a través de una auténtica experiencia personal, cernida por un arte autónomo desplegado según su propia lógica interna. Y lo que en sus mejores esfuerzos hallaron fue un tiempo nuevo, ajeno a la gratuidad de lo efímero, ni inmanente como la biografía personal, ni trascendente como el escatológico motor dialéctico del historicismo. Un tiempo abierto de arriba a abajo como el pozo de la lamentación y la resurrección, en cuyo abismo vive el hombre contemporáneo de sí mismo.

El descubrimiento de ese otro tiempo, ajeno a la historia (pero que es su

hechura) y al individuo (pero que toma de él su carácter) es lo que confiere a la obra de Tamayo su radical modernidad, su deslumbrante universalidad. Octavio Paz sintetiza en una fórmula la lección implícita en las formas y colores primordiales de Tamayo: la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. Antigüedad psíquica que es el surtidor del ahora y que emana en cada uno de nosotros. "Dadaísmo, surrealismo, la manera de Picasso, ha escrito el pintor, son simplemente las tentativas, los experimentos que se hacen para capturar el tiempo en la tela". El cuadro así, arroja una nueva visión de la realidad y su flujo temporal. Transfiguración de la realidad y del mito que nos devuelve un mundo donde la pureza y la fe son el patrimonio compartible de las correspondencias. El astrónomo curvado como un espejo cóncavo que proyecta su ojo solar sobre la densa noche: chispa instantánea, corazón del hombre. En efecto, no es el tiempo anecdótico ni el detalle pintoresco lo que surge en el choque de fuerzas materiales encontradas en la plaza luminosa y terrible de la tela: es su filo, su médula, la estructura centelleante de su alma. No es la historia ilustrada anquilosada por la interpretación (sería mejor decir deformación) ideológica, sino el canto mismo de la historia.

Las manos de una inteligencia instintiva y enraizada en su época han salido al atajo de una antigüedad instantánea para crear otra realidad más real cargada de interés y de valor: un mito lírico. Instante y revelación que explota el filón del día cósmico, dilatado en la respiración del horizonte mexicano, y desembarca en sus costas y visita la ortografía terrible, pero también festiva, de nuestra raza. *Dos perros indigestos de aire, Animales desollados por los latigazos del sol imprecando a la vida en el alto aullido amarillo, Terror cósmico que convierte la lengua del hombre en serpiente de sangre. Sí. Pero así mismo Brindis de la alegría donde se levanta la copa del día y las sensaciones amigas burbujan y el hombre baila o abre los brazos en la sonrisa triunfal de la felicidad ante El gran queso.*

II

La obra de Rufino Tamayo ocupa un lugar privilegiado y de excepción en la

historia del arte contemporáneo. Esto se debe no sólo a los poderes espirituales, iluminantes, de su realismo poético; también a que su pintura se encuentra en el epicentro mismo de la polémica sobre la función del arte moderno. Si la aparición de los muralistas mexicanos representó, en las primeras décadas del siglo, el arranque de la pintura moderna en nuestro país, la crítica de su realismo discursivo y de su orientación político-educativa que entraña la aventura plástica de Tamayo significó una oposición que, paradójicamente, llevó esa modernidad a su más fecundo desarrollo.

La Revolución de 1910 sentó las bases de una conciencia nacionalista fundada en el descubrimiento de las entrañas mismas del propio ser mexicano. La insurgencia popular llevó a una reconsideración del México auténtico: encuentro con la propia realidad, en la que subsistía una gama infinita de valores y tradiciones indígenas. La visión de estos rasgos, revelados por la convulsión social, permitió alumbrar vastas zonas de un país que durante siglos había ignorado su propio suelo. Uno de esos territorios develados fue el del arte precolombino. Una nueva sensibilidad hacia lo "otro", típicamente moderna, permitió a los artistas herederos de la Revolución entender la estética mesoamericana sumida hasta entonces en el limbo de lo grotesco o de lo meramente monstruoso. Por otra parte, la revuelta armada puso de relieve la necesidad de incrustarse en una tradición universal que subsanara el retraso histórico de la nación.

El muralismo mexicano, que intentó recrear mediante descripciones naturalistas los conflictos sociales y políticos del momento, se vio atrapado en la contradicción entre nacionalismo y universalismo. El movimiento mural de hecho ayudó a ensanchar la visión de una cultura particular hasta hacerla coincidir e integrarse, no siempre sin forzarla por la vía de la herejía histórica, a una cultura más amplia. El muralismo vino a llenar un hueco filosófico importando una ideología de corte universal (acaso atisbada por los Flores Magón), preservando al mismo tiempo el particularismo de una cultura autónoma. Sin embargo, nacida de una búsqueda espontánea, el movimiento se convirtió en el ilustrador de los grandes salones de un Estado populista, e indirectamente en la fuerza

cultural que legitimaba a una burocracia política.

"El canto no es las armas. El supremo oprobio de este tiempo será haber arrojado la confusión sobre este punto", escribía Breton en 1950 a propósito de la exposición de Tamayo en París. El riesgo del arte concebido como acción política es el de convertirse en lacayo del Poder: transformarse en máscara, menguar su libertad, morir de anemia. Si el muralismo mexicano, reflejo de su tiempo, preserva aún sus cualidades estéticas gracias al genio creador de sus principales protagonistas, no sucede lo mismo con la escuela que perpetró, contaminada de fórmulas caducas y cacofónicas. La bandera de un "arte nacional" lastrado de pretensiones ideológicas y fatigado por el uso sistemático de un lenguaje pictórico, fortaleció una retórica política que amordazó el acento y la perspectiva individual de los artistas enrolados en sus filas. El arte mexicano, o al menos un sector, enfermó por décadas. El nacionalismo convertido en virus pintoresquista, el realismo descriptivo en cáncer demagógico. Una muestra de esta mala hierba puede ser el Taller de la Gráfica Popular, cuyos diques estéticos fueron rotos por un temperamento solitario y marginal, Ignacio Manrique, hasta llegar la década de los 60.

Para la pintura la búsqueda de una mirada original que explorara las posibilidades del arte plástico por sí mismo encontró en la década de los 30 un grupo independiente, constituido por espíritus diversos: Tamayo, Lazo, Castellanos etc. El país se estabilizaba y con ello los grandes espacios dramáticos volvían a su dimensión natural: el caballete. Octavio Barrera asimiló a estos pintores con la estética del grupo Contemporáneos, cometiendo con este juicio una inexactitud, explicable si se toma en cuenta que su artículo fue publicado en la temprana fecha de 1940. Me explicaré. La estética de Contemporáneos está marcada claramente por un tono universalista, tal como sucede con las obras de Castellanos y Lazo. En cierto sentido podría decirse que las pinturas de Agustín Lazo aspiran el mismo espíritu que los poemas de Xavier Villaurrutia: ambos desarrollaron un arte impersonal, invisible como el aire. Alimentados de materiales oníricos y de pensamientos abstractos, sus construcciones alcanzan la temperatura del hielo: su dura transparencia

está fuera del tiempo. La contra del nacionalismo mural guarda un rasgo en común con él: son experiencias fechadas. A Julio Castellanos le correspondió otro Contemporáneo: Jorge Cuesta. Perfección técnica, complejidad compositiva. Las formas cerradas y acabadas, el gusto clásico de la determinación no dejan nada a la indeterminación o al acaso. Sus esfuerzos son analíticos, inteligentes; aspiran a una perfección donde lo apolíneo no sea sino la penetración quirúrgica de un mundo sensible y dionisiaco. Ambos murieron prematuramente.

Y el análogo de Tamayo, ¿dónde se encuentra? Su concepción del arte abandona Contemporáneos y queda sin referencia porque... es más moderno. O

mejor dicho: su referencia poética vendría después. No es en Contemporáneos sino en un poeta amigo del grupo, más joven que ellos, venido del futuro, donde se encuentra el parentesco. Un pequeño aunque crucial libro de poemas ilustrado por el propio Tamayo establece la relación sanguínea: *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, escrito en 1950. Tamayo deja en libertad la pintura para que las formas y colores armonizados, casi al borde de la abstracción, disparen perdigones de sentido. Paz se sumerge en la noche del lenguaje atravesando corredores que cierran como labios de granito. Incursión por los senderos transparentes de la luz el uno, penetración en la roca del lenguaje el otro. Pasajeros ambos de un lenguaje

artístico desplegado según sus propios ritmos y armonías internas. También visión de la unidad entre mundo y hombre: imaginación analógica que transforma la realidad en un sistema de llamadas y respuestas. Síntesis superior que por el arco de la analogía logra armonizar los polos del conflicto nacionalismo-universalismo, donde el águila azteca juega un volado con el sol cósmico.

La pintura de Tamayo, debatida entre la tierra y el cosmos, nos ha mostrado el supremo ejercicio de la libertad humana: la autonomía del artista frente a corrientes y tradiciones, la maduración de un espíritu que inexorablemente ha llegado a sí mismo.

EL INDIO QUE LLEVAMOS DENTRO LOS NICARAGÜENSES

PABLO ANTONIO CUADRA

NINGUNA DE LAS dos culturas superiores que encontraron en Nicaragua los españoles eran naturales de esta tierra. Sin embargo, la cultura Chorotega (de lengua mangué) era mucho más antigua de estar sentada en nuestro territorio que los Nahuas o Nicaraguas, gente "venediza", como dice el cronista Oviedo.

Los Chorotegas eran gente valerosa, grandes artífices —su cerámica es de las más variadas y bellas de América—, gustaban de la vida familiar, amorosos con sus mujeres, tanto que Oviedo escribe que eran "muy mandados e sujetos de voluntad e querer de sus mujeres". En cambio, los Nicaraguas de lengua nahua, según el mismo cronista "son muy crudos a natura, e sin misericordia e de ninguna piedad usan... E son muy señores de sus mujeres (eran machistas) e las mandan e tienen sujetas".

Los Chorotegas eran civiles. Los Nahuas, militaristas.

Los Chorotegas eran dueños o se habían adueñado —posiblemente desde el siglo IX— de casi todo el territorio del Pacífico de Nicaragua. Varios siglos después los Nahuas, precedidos por su

fama de guerreros, bajaron del norte buscando territorio. Los Chorotegas, para no exponer a sus pueblos y sus tierras, salieron a encontrarlos, les dieron batalla y derrotaron a los invasores. Pero los Nahuas (Toltecas de mente sutil) viendo que no podían vencer con el valor y la fuerza, tramaron un ardid. Fingieron que querían la paz, y les rogaron a los Chorotegas que los dejaran pasar hacia el sur desarmados y, alegando que habían perdido muchos hombres en la derrota, suplicaron implorantes que les facilitaran cargadores o "támenes" para aligerar el viaje. Los Chorotegas, felices de salir diplomáticamente de aquella amenaza, les facilitaron todo lo que pedían, inclusive los "támenes" que solían ser los más robustos y forzudos jóvenes de cada tribu. Entonces los Nahuas en la primera noche del viaje, asesinaron en la sombra a todos los cargadores y tras esa tremenda sangría y armándose, cayeron sobre los confiados Chorotegas derrotándolos y apoderándose de las mejores zonas cacaoteras de nuestro país: la de Chinandega y la de Rivas.

Así comenzó el dominio de los Nahuas. Su dios era Mixcoatl, que ellos

convirtieron en dios del comercio (dios muy agresivo en todos los tiempos) y su objetivo, al apoderarse de tales tierras, era acaparar los árboles del cacao, cuyas almendras servían de moneda. El cacao —dólar vegetal— sirvió, pues de pretexto para un primer boceto de imperialismo militarista en nuestra tierra. Sin embargo, la cultura Chorotega, cultura de recia originalidad y poder creador, a pesar del predominio militar, económico y lingüístico de los Nahuas, mantiene su personalidad y los aventaja en arte como un anticipo del genio de Dario, el nieto que proclamará su sangre "chorotega o nagrandana" en sus "Prosas Profanas".

Pero, donde mantiene mayor vigencia sobre nuestra historia mestiza el legado de nuestras dos culturas indígenas madres, es en su opuesta concepción del gobierno, de la autoridad y de la sociedad.

Los Chorotegas —dice el Cronista— "no se gobernaban por cacique o señor único, sino a manera de comunidades (o senados) por cierto número de viejos escogidos por votos". En cambio los Nahuas se gobernaban por Caciques con mando único y dictatorial.

Cuenta Oviedo que los españoles para entenderse con los indios, preferían hacerlo con una sola cabeza y no con muchas y les "quebraron" (a los Chorotegas) "esa buena costumbre", es decir, los obligaron a abandonar su forma de gobierno democrático y los hicieron gobernarse por Caciques. Yo le cité una vez, en una agitada conversación, a un Embajador yanqui este párrafo de Oviedo, para que se diera cuenta que es muy vieja la tendencia de las potencias a preferir entenderse con los dictadores que con las democracias y que, a veces, hasta las mismas democracias traen en esas preferencias... pero me parece que no quiso darse por entendido.

El gobierno de los Chorotegas, repito, era representativo: un senado compuesto por "hombres principales e señores de las diversas plazas (o pueblos) que eran electos e concurrían en una voluntad y estado juntos". Los Nahuas se gobernaban por un Cacique autócrata. Y de la misma manera eran diferentes en la estructura y organización de sus ejércitos. El Cacique nahua nombraba (asesorado por su monexico o consejo de Estado) un Capitán general. En cambio los Chorotegas elegían, "un capitán para las cosas de la guerra (que no tenía autoridad absoluta sino un voto dentro del Senado) y

"quando moría o le mataban en alguna batalla, elegían otro e a veces ellos mismos le mataban, si lo hallaban que era desconveniente a su república". Esta última frase del cronista indica hasta dónde eran de exigentes y de vigilantes los Chorotegas en su civilismo democrático.

La llegada del militarismo nahua significó un retroceso en nuestra historia indígena. Introdujeron la crueldad, los sacrificios humanos y el caciquismo. Eran valientes guerreros —¿quién lo duda?— pero sin piedad ni humanismo y, a la hora de defender la "nacionalidad" (o la independencia de la tribu) fácilmente se entendieron y pactaron con el conquistador español. Los Chorotegas fueron también heroicos y valientes y representaron por más tiempo y con más garbo la resistencia no sólo guerrera sino cultural del indio frente al conquistador. Hay todo un linaje de gallarda soberanía desde Diriangén a Sandino, chorotega de Niquinohomo. También el folklore que conserva con más fuerza su sello indio es el que nos heredaron los Chorotegas.

Así, pues, en la formación del nicaragüense, quedaron las raíces de esas dos primitivas y ancestrales concepciones del Estado y del poder. Los Nicaraguas nos legaron la tendencia al caciquismo, a la dictadura y a formar

ejércitos depredadores al servicio de un solo hombre, o de un clan (o de un partido, o de una ideología diríamos ahora). Los Chorotegas nos heredaron una concepción más civilizada del Estado y de la sociedad y una idea del ejército sobria y despectiva que solo Costa Rica (también Chorotega) ha sabido llevar a nuestra modernidad. Son muchos los momentos en que el nicaragüense ha luchado porque "Nicaragua vuelva a ser República" (ideal por el que dio su sangre Pedro Joaquín Chamorro) y algunas veces, no sin graves imperfecciones, lo ha conseguido, pero siempre el obstáculo ha saltado en forma de caudillo o cacique, o de clan partidario, o de militarismo. ¡Los Nahuas hacen su regreso cada vez que regresan los generales!

Una revolución profunda (hasta las raíces) y verdaderamente nicaragüense, debería llevarnos a una inteligente elección de lo mejor de nuestras herencias. Bien vengan las muchas virtudes de los Nicaraguas (más empresarios, abiertos, cosmopolitas y prospectivos que los Chorotegas), pero en los referente al sistema de gobierno nuestra civilización es acoger el legado Chorotega, que es el de Bolívar y el de la mejor tradición de América. Sandino lo confirma: "Una patria libre con un pueblo libre".

LA VIDA (A)LEVE UN SONETO DESCONOCIDO DE SANDOVAL Y ZAPATA

Querido Gabriel:

Hace ya un buen número de meses —mucho antes de que saliera nuestra edición de Don Luis— elaboraste un curioso soneto apócrifo (o mejor dicho, fruto de cierta combinatoria topológica con bases genuinas) de Sandoval y Zapata. Casi en seguida, y a partir de la misma materia prima por ti compilada, fabriqué yo uno paralelo. El otro día, hurgando entre papeles viejos, me lo encontré y francamente creo que no está tan mal. Si te interesa todavía publicarlo, te lo cedo con el mayor gusto.

Un abrazo afectuoso.

Jaime García Terrés

Tesón de sombras de la idolatría
Cuando buscaste el bien en el pecado:
El objeto, el amante enamorado,
Para los lince en su artillería.

Su pecado estudió la tiranía
Queriendo sacudir lo desdichado:
Hora para el tropel más desusado
De esplendor, apenas amanecía.

Y se sembró cadáver en la tarde
En pos del mentiroso resplandor
De la razón; en pie no queda almena.

Aquel tropel de penas, que le aguarde,
Sobre el ceño luciente del Tabor,
Con las calcinaciones de la pena.