

LA VUELTA DE LOS DÍAS

DONDE HABITA LA TRANSPARENCIA

TORU TAKEMITSU

CONVERSACIÓN CON DANIEL CATÁN

"El silencio es la madre del sonido".

"Quise expresar la inmovilidad, el silencio profundo".

"La música es una protesta contra el silencio".

Toru Takemitsu.

DURANTE EL AÑO que viví en Japón tuve el gusto de conocer a Toru Takemitsu (n. 1930—, Tokio), el compositor más importante e interesante de Japón. Nos encontrábamos con cierta frecuencia en los conciertos de música japonesa, y poco a poco fue surgiendo una cálida amistad. Difícilmente concede Takemitsu una entrevista, pero finalmente accedió a que le hiciera yo una para publicarla en *Vuelta*; su admiración por la obra de Octavio Paz fue el factor decisivo.

Nos reunimos en mi casa en Tokio, lejos de las salas de conciertos y de la multitud de admiradores que constantemente lo aborda. Platicamos durante varias horas y nuestra conversación siguió un camino inesperado. Los temas de rigor —la escala pentatónica, la tonalidad, el dodecafonismo, el aleatorismo y demás— quedaron de lado. Takemitsu habló, más bien, del sentido que para él tiene la música; habló también de aquello que, como compositor, se propone lograr en la vida. El tono de la conversación fue entonces más parecido a una confesión de algo en lo que se cree profundamente que a una discusión académica de temas musicales. El diálogo tuvo mucho de monólogo, de remembranza.

Todo esto me tomó por sorpresa. Las

entrevistas —especialmente cuando hay nacionalidades diferentes de por medio— tienden a ser frías y objetivas. Son como concursos de esgrima más o menos interesantes; los concursantes, por lo general, llevan puesta una buena careta protectora. Y es muy frecuente encontrar que esa careta está elaborada de cuanto teoría musical está de moda en ese momento. No hay nada más fácil, y bien visto además, que anclarse en el terreno neutro de la teoría musical para no hablar de las propias convicciones. Se considera que hablar de ellas abiertamente es arriesgado y hasta suicida, pues al rato pasan de moda y entonces el infeliz compositor queda encasillado en el horror de lo *demodé*.

Afortunadamente nada de esto pertenece al mundo que habita Takemitsu, a pesar de que tiene una fama internacional considerable. Su preocupación principal es la de ser fiel a sí mismo para escribir así la música que imagina, la música que escucha a su alrededor. En vez de cargar con una careta protectora, Takemitsu quisiera lo contrario: despojarse de todo filtro, de todo intermediario, de todo lastre. Podría añadir otra palabra: de toda carne. Su espíritu de compositor, oído puro, descarnado, rondaría entonces libre-

mente por el tiempo musical de su vida, recorriéndola desde el principio. Su vida se escucharía como una música continua, inconclusa, viva aún. Y al proyectarla hacia el futuro, se escucharía cada vez más libre, más fiel, más pura, hasta encontrarse con la muerte, a la vez que con la transparencia. Es allí donde Takemitsu se detiene a escuchar, a construir un puente. ¿Imposible? Tal vez. Pero todo acto de creación le apuesta a lo imposible. Al final, como al principio, una canción de amor, transparente, se entrelaza con la muerte.

Takemitsu es de baja estatura y de complexión extremadamente delgada. Su mirada es penetrante, como de hueso. Es de pocas palabras, de oraciones lentas; pero sus silencios son sumamente evocativos. Nuestra conversación tocó una y otra vez sus ideas acerca de la música, el silencio, la muerte. Sus palabras, sus recuerdos, su honestidad, me permitieron escuchar la música de su vida y su visión musical. En las páginas que siguen he tratado de captar el espíritu de aquella tarde que ha quedado como uno de los momentos más memorables de mi estancia en Japón.

D.C.

...hace ya muchos años. Lo recuerdo bien. Cuando decidí ser compositor, no me interesaba entonces la cuestión del silencio para nada. Yo quería ser compositor de música occidental. En ese entonces odiaba todo lo japonés. Por la guerra. La paz muy mal; fueron años de mucha tristeza. Así que miraba yo hacia Occidente. Mi sueño era ser compositor. Estudié mucho la música occidental, partituras, obras que escuchaba en la radio, discos. Y aunque pareciera extraño, no conocía yo nada de la música tradicional japonesa...

...un día, después de 10 años de estar estudiando la música occidental, escuché (de pura casualidad) la música del Bunraku*. Yo estaba completamente virgen, así que eso fue una verdadera sacudida. ¡Qué fuerza tenía aquella música! En esos tiempos me encantaba la música de Schönberg, la de Berg y la de Webern—esta última de manera especial; su simplicidad, su precisión. Pero cuando escuché la música del Bunraku reconocí que su fuerza era comparable a la de Webern. Muy diferente, claro. Quédé conmovido profundamente. Reconocí entonces mi propia tradición y empecé a estudiar la música tradicional japonesa.

Amo la biwa y el shakuhachi; el koto no tanto. Empecé a estudiar la biwa y a los dos años decidí intentar componer algo. El resultado fue *Eclipse*, para biwa y shakuhachi (1966). Es en relación con la música tradicional japonesa como empecé a pensar en la importancia del silencio, su importancia musical, filosófica y metafísica. De hecho, creo que podría yo utilizar otra palabra en vez de silencio. Podría utilizar la palabra muerte.

D.C. La primera obra suya que se conoció ampliamente en Occidente fue *November Steps* (1967). ¿Cómo surgió la idea de hacer una obra con esas características?

T.T. Un día Seiji Osawa escuchó *Eclipse* y le gustó; se llevó una cinta a los Estados Unidos y se la tocó a Leonard Bernstein. A Bernstein le gustó también, así que me encargó una obra que amalgamara esos dos instrumentos japoneses (la biwa y el shakuhachi) con

la orquesta occidental. La idea me pareció maravillosa y acepté inmediatamente. Me atraía mucho la idea de amalgamar las dos culturas, de reunir las en una obra musical.

Trabajé con un enorme entusiasmo. Pero al cabo de un tiempo de estar luchando llegué a la conclusión de que era imposible. Me atoré una y otra vez. Abandoné entonces la idea de amalgamar los dos grupos, las dos culturas. Decidí presentarlos simple y sencillamente; contraponerlos como lo que eran; dejé que retuvieran sus diferencias sin resolverlas.

D.C. Sin embargo hay momentos en que se amalgaman bastante bien; pienso, por ejemplo, en aquel momento en que la orquesta termina un pasaje y deja una sonoridad de trompetas y trombones sobre la cual se desplanta la siguiente frase del shakuhachi.

T.T. Es cierto; a veces también utilizo el arpa como puente entre una sonoridad y la otra. Pero en un sentido más profundo los dos grupos no se tocan.

D.C. *November Steps* es casi un concierto para dos solistas. ¿Trabajó usted conjuntamente con los intérpretes?

T.T. Sí, los invitaba a que vinieran a mi estudio en las montañas. Un día vino el maestro de shakuhachi. Le pedí que tocara una nota, tan larga como le fuera posible. Le tomé tiempo: casi 90 segundos. —Más, le dije, la necesito más larga, mucho más larga. Empezó entonces a entrenarse, a hacer ejercicios físicos. Tomó el asunto muy en serio. Tres meses después regresó a mi estudio: ¡dos minutos! Y su tono era además muy hermoso, de muchos colores. Todo en una sola nota.

Él es un famoso monje budista, maestro del shakuhachi. Tiene ahora más de 80 años. Aprendí mucho de él, de su filosofía. Todos los días se levantaba muy temprano para practicar su instrumento. En esos tiempos había muchos bosques de bambú en Japón; es triste recordarlo pues ahora ya casi no hay. Practicaba entonces todas las mañanas. Una sola nota, 3 horas... 4 horas... Y a esa nota le sacaba muchos colores, muchos significados. Me enseñó que una sola nota es capaz de reflejarlo todo, de ser todo el cosmos.

D.C. Supongo que así sería, si la hubiera, la música Zen. ¿Es usted muy religioso?

T.T. No, no tengo una religión específica... Sí... sí soy muy religioso. Creo que la música es mi forma de rezar.

...en ese entonces me preocupaba cómo construir una pieza musical. Vela yo aquello como si las notas fueran ladrillos y la obra un edificio que había que levantar poco a poco. Pero después de estudiar la música tradicional japonesa mis ideas fueron cambiando. La filosofía de la música japonesa es lo que influyó en mí. Y ahora pienso que la música es como un río de sonidos que va por allá, a mi alrededor, alrededor de todos, y que componerse es acercarse a ese río, tocar su cauce, vincularse con él.

La música occidental, la de Beethoven por ejemplo, es como un gran edificio construido con enorme lógica, majestuoso. Pero en Asia, en Oriente, se construye de otra manera. En vez de levantar un edificio y crear un espacio sobre una planicie, la gente se acerca a una montaña y escarba la tierra, saca las piedras. Así hace su espacio. Son esencialmente diferentes modos de concebir el espacio. Si el de Beethoven es positivo, el otro es negativo.

Ahora sólo pienso en ese cauce de sonido que me rodea, trato de escucharlo. Ya no me preocupa la idea de construir, de dar un comienzo y un fin a la obra. No hay comienzo; ni tampoco hay fin. Cuando compongo sólo trato de tocar ese cauce y presentarlo como tal. ¿Cómo decido terminar una obra? Convención, simplemente. Mi música en realidad no termina; nunca termina, nunca empieza. Componer para mí es como estar pensando. Es estar en la vida y en la muerte.

D.C. Siento que para usted la música es como un puente que une, no sólo el sonido con el silencio, sino también la vida con la muerte. Su *Requiem para cuerdas* (1967), por ejemplo, escrito a tan temprana edad, parece indicarlo. T.T. Ah, el *Requiem*, sí; es mi primera obra. Estaba yo muy enfermo en ese momento, casi me muero. Estaba triste, además, porque un amigo y maestro acababa de morir. Estuve bastante grave, temía yo la muerte pues la miraba ya de cerca. Pero, es curioso, a la vez había algo de intimidad en la relación. Ahora pienso mucho en todo eso: la muerte, la sexualidad, la vida.

D.C. Un pensamiento que comparte con Oshima, el cineasta con quien ha usted colaborado en varias de sus películas, ¿no es cierto?

T.T. Sí, he colaborado con él varias

*El espectáculo tradicional de marionetas de Japón. La música está a cargo de un narrador que canta o recita el texto correspondiente y de un instrumentista con shamisen.

veces. Sin embargo siento mucho no haber podido colaborar en *El Imperio de los sentidos* porque trata justamente de lo que hablamos: aquello que nadie puede controlar, aquello que nos rebasa. El amar a alguien es siempre como un enfrentamiento con la muerte. Y la música debe ser así; debe también ser sensual.

D.C. De hecho su música lo es. Es una sensualidad muy particular, sin embargo; hay siempre una distancia, la mirada es desde lejos. Al escuchar su música experimento una curiosa sensación de acercamiento y alejamiento, como si viajara hacia el horizonte con la mirada puesta en él. Muchas de sus obras me dan esa impresión. Los títulos incluso parecen sugerirla: *Piano Distance* (1961), *Coral Island* (1962), *Eclipse* (1966), *The Dorian Horizon* (1966). Su última pieza para dos orquestas enfoca este asunto muy claramente: los llamados entre una orquesta y la otra, los ecos; la manera en que se acercan, se entrelazan y se despiden la una de la otra; y al final, aquella sección resplandeciente que recuerda la música tonal desde tan lejos ya.

T.T. Pausa larga. Después, una ligera sonrisa en los ojos.

... fue hacia el final de la guerra. Tendría yo 14 o 15 años. Estaba en las montañas con el ejército. En ese entonces estaba prohibido escuchar música occidental (una medida estúpida del gobierno); únicamente canciones del ejército y una que otra marcha alemana. Un día llegó un oficial, muy joven e inteligente, que entró al ejército a la mitad de su carrera universitaria y odiaba la guerra. Él hizo algo que cambió mi vida: trajo un disco de música occidental. Eran canciones francesas. Estaban prohibidas, así que nos reunimos a escucharlas a escondidas. El disco tenía una canción de los 20 o de los 30. Puso el disco y escuchamos. Nunca había yo imaginado que existiese algo tan hermoso; quedé completamente sorprendido. *Parlons d'amour*... ¡qué maravillosa música! Fue aquello una experiencia inolvidable. Ahí decidí, en ese momento, que si algún día terminaba la guerra, yo sería compositor.

D.C. ¿Qué tipo de educación musical tuvo usted?

T.T. Soy casi autodidacta. He escuchado mucho, he estudiado todo lo que he encontrado. ¡Y todavía no sé nada!

Traveso muchas dificultades al escribir una pieza, al combinar los timbres. Pero son dificultades que me gustan pues me motivan a descubrir nuevas cosas, a componer nuevas piezas. Y a la hora de escucharlas... siempre hay algo inesperado: a veces una grata sorpresa, otras veces una desilusión.

D.C. ¿Había estudiado música antes de la guerra?

T.T. No, nada. Ahí se me ocurrió y lo decidí. Claro, lo decidí, pero no había mucho que hacer todavía; no tenía nada, no sabía nada.

"El principio y el fin son indefinidos. El carácter de esta composición puede resumirse en la siguiente manera: la obra selecciona solamente una sección del río sonoro que fluye siempre y penetra el mundo humano".

(Nota de T.T. sobre el *Requiem*)

T.T. Después de la guerra devorábamos todo lo occidental. Leíamos a Sartre, a Camus y, claro, a Octavio Paz.

D.C. ¿Conoce usted a Octavio Paz?

T.T. No, desgraciadamente. Me gustaría mucho. Tengo muchos amigos en Japón que lo conocen. Admiro su visión, su profundidad. Su obra fue importante para muchos de nosotros en Japón que habíamos descuidado nuestra propia cultura.

D.C. Me parece que hay fuertes analogías entre los artistas japoneses y los mexicanos. Ambos tratan de resolver una cuestión cultural muy profunda: son herederos de la cultura de Occidente y a la vez tienen una cultura autóctona muy rica.

T.T. Me gustaría saber más acerca de la música mexicana. Ahora que me acuerdo, conocí alguna vez, en San Diego, a un compositor mexicano: Mario Lavista.

D.C. Ah, qué coincidencia. Mario también vivió en Japón hace unos años. Es curioso, pero ahora que estoy aquí me di cuenta de lo mucho que la música japonesa ha influido en la música de Mario. Sus obras para flauta sola, por ejemplo, revelan un mundo inmenso en unas cuantas notas, largas y llenas de colores. Es tal vez el espíritu del *shakuhachi* que quedó sembrado en su memoria y sigue dando frutos.

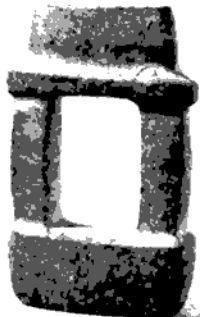
T.T. Algún día me gustaría hacer un concierto de música mexicana en Tokio.

... en los años que me quedan quisiera

continuar estudiando la música japonesa. Siento que mi última obra para dos orquestas ha llegado al final de un capítulo. En los últimos 10 años me he sentido muy libre para utilizar todo lo que he aprendido; no he tenido miedo de usar, incluso, la tonalidad. Pero ahora quiero hacer... ¿cómo decirlo?... lo que realmente quiero.

November Steps tuvo muchas repercusiones en Japón: muchos jóvenes volvieron a mirar lo japonés. Yo sentía mucha ambivalencia en ese entonces; pero los jóvenes de hoy no la sienten. Tal vez no estén conscientes del peligro; y de hecho manejan las dos tradiciones muy bien. Hay quienes piensan que en el futuro habrá una cultura nueva, universal. Tal vez; pero eso tomará tiempo. Por lo pronto creo que hay que ver las diferencias con claridad. Si el cambio sucede demasiado rápido el resultado podría ser monstruoso. No me malentienda, Daniel, detesto los nacionalismos. Amo a Japón porque es mi país, crecí aquí y es mi cultura. Sin embargo siento que la música contemporánea está en un momento crítico y peligroso. Los jóvenes tienen acceso a muchísima información de todos lados muy rápidamente; todos saben lo que ocurre en todas partes. Y todos buscan lo nuevo, simplemente para ser novedosos. Sé que la música contemporánea en Europa también está en un momento crítico. Así que tal vez lo oriental pueda ayudar a abrir nuevas puertas. Quiero explorar las tradiciones japonesas profundamente. Claro que no estoy pensando en la escala pentatónica y todo eso. Más bien quisiera llegar a la esencia de mi cultura. Tal vez la idea del espacio, del tiempo, del color... no sé.

Este artículo fue escrito gracias a la ayuda de la Fundación Japón.



JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

SALVADOR ELIZONDO

DE ESTE JUBILEO heptadecamerónico yo celebro y guardo un poco de la eternidad que la prodigiosa arquitectura del recinto en que estamos —para mi gusto el edificio más bello del Nuevo Mundo— le otorga para conmemorar apenas una faceta de las que componen la personalidad del festejado, pero para mí, que sé muy poco de lo que él sabe mucho, es la más distintiva: la amistad. Hace ya más de un cuarto de siglo que he tenido trato con él; un trato distante —a veces de orden profesional, otras de orden social e íntimo, otras de orden académico— y ese trato siempre ha sido cordial y afable.

Desde una ocasión en que puedo decir que se inició públicamente mi vida de escritor no ha habido ningún acontecimiento de importancia en ella en el que él no haya estado presente. Como crítico le debo el haber sido el primero en tratar de establecer los principios de eso que él mismo definió como “la nueva sensibilidad” en un momento interesante, creo, de nuestra literatura. Veinte años después de eso contestó mi discurso de recepción en la Academia, una circunstancia altamente significativa en mi vida de escritor. Comparto con él un gusto por la jardinería, más bien teórico que práctico, y su desme-

dido amor a los libros, “pasto del alma” como los llama Gracián, y “que si tanto es uno más hombre cuanto más sabe, el más noble empleo será el de aprender...” Le envidio su biblioteca y su serenidad, su manera de estar en la vida y, sobre todas sus otras virtudes, su caballerosidad y su discreción.

¡Salud!, querido amigo José Luis Martínez; hago votos por que los meteoritos nos reciban otra vez y que la Virgen Mexicana nos cubra con su manto de estrellas, como en esta noche, para celebrar el octodecámeron.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

ADOLFO CASTAÑÓN

A JOSÉ LUIS MARTÍNEZ lo veo como a un arqueólogo amoroso, un Schleimann empeñado en reconstruir una ciudad llamada historia literaria de México. Tiene la paciencia del hombre que refuta la barbarie del olvido transformando los yacimientos indecisos en espacio civil. El fervor del coleccionista entendido como fe en la unidad de nuestra literatura, el conocimiento minucioso y directo de la historia literaria le ha permitido configurar la que tal vez sea la biblioteca de literatura mexicana más importante dentro y fuera de nuestro país. La biblioteca más importante porque es una biblioteca triple. La primera es la que él mismo ha escrito. Su modestia oculta a veces que se trata de uno de los prosistas más industriales y activos de México. Ha participado directamente como autor, editor investigador, prologuista o traductor en la creación de más de una veintena de libros, todos de importancia. La segunda biblioteca creada por José Luis Martínez es la que ha realizado como editor: gracias a él,

por su intermedio, por su encargo o con su asesoría se han publicado obras completas, correspondencias, colecciones de revistas, series de libros, índices, etcétera. Además ha sido el guía editorial de innumerables investigadores mexicanos y extranjeros. La tercera biblioteca de José Luis Martínez es su biblioteca personal, que es uno de los acervos particulares más amplios y organizados en todo el universo de habla hispana. Él es el único mexicano que puede demostrar físicamente la existencia de nuestra literatura y que ha hecho de la posibilidad de esa demostración un camino personal. Nezhualcóyotl, Altamirano, Sierra, López Velarde, Alfonso Reyes son los lugares de la literatura mexicana, cuyas ediciones definitivas él ha fijado o contribuido a fijar directamente. Indirectamente, la enumeración sería fatigosa: Villaurrutia, Cuesta, Efrén Hernández, Owen; sin embargo, la biblioteca mexicana creada por José Luis Martínez sólo es la cumbre suntuosa de una pirámide más amplia, el conjuro racio-

nal con que este lector infatigable y ejemplar se defiende de su propia sed de absoluto bibliófilo. Su biblioteca comprende, como se sabe, una amplia sección de revistas literarias, una de las más completas de Hispanoamérica. El hecho de que prácticamente todas las revistas y libros literarios producidos en México se encuentren en un solo lugar me parece asombroso y, en buena parte, la realidad de la literatura mexicana depende de la existencia misma de una colección como ésta, tanto como de la inteligencia y la generosidad con que se sirve de ellas el coleccionista; sin embargo, desde un punto de vista personal, la objetividad innegable de esta biblioteca me parecería sospechosa si detrás de ella, encubierta y no demasiado declarada, no hubiese una pasión o un conjunto de pasiones que en definitiva son las que le pueden dar legitimidad personal y artística a una biblioteca, pues es precisamente en esas extravagancias de coleccionista, en la irracionalidad aparente de una curiosidad insatisfecha donde se presiente

la biblioteca considerada como una obra de arte. La gran pasión de José Luis Martínez son las fuentes, los lugares, momentos y protagonistas originales. De esta pasión da fe su antología enciclopédica acerca de *El mundo antiguo*, que responde precisamente a la necesidad de conocer sistemáticamente las fuentes del pensamiento y la creación literaria, así como los estudios centrales acerca de los lugares clásicos. No puede extrañar a nadie que para este artista de la biblioteca, la forma más natural —y acaso la única concebible— de un libro sea precisamente la biblioteca. Si para algunos escritores un libro es más bien un cuadro que contemplar o para otros un libro es una maleta de viaje o, más radicalmente, un "hacha con la cual romper el mar helado que llevamos dentro de nosotros mismos", como afirma Kafka, para José Luis Martínez un libro se concibe en sí mismo como una biblioteca, como un conjunto de información minuciosamente ordenada alrededor de algún tema. Tal vez la palabra que habría que subrayar en esta frase sea *orden*. Suele citarse a Hesíodo que inicia su *Teogonía* afirmando que en el principio fue el caos. Se olvida con demasiada frecuencia que añadía, después vino el orden y el amor. José Luis Martínez, filólogo —amante de la palabra—, se nos presenta como un hombre de órdenes en el sentido epistemológico. Es un clasificador. Es decir, un hombre llamado por su vocación a iluminar y reducir los mitos y las leyendas a un conjunto enumerable y descriptible de hechos particulares. Es un crítico en el sentido más directo de la palabra.

El mundo moderno parece haber hecho del olvido una religión; la tiranía del periodismo escrito, televisado o transmitido por radio impone visiones caricaturescas de la historia. En este contexto el papel de un individuo como José Luis Martínez resulta significativo. El artista de la memoria —el individuo que practica la memoria como un arte y que hace del combate contra el olvido y la imprecisión una virtud personal se transforma por fuerza dentro de la imaginaria colectiva en una figura secundaria. Gracias a su amor por las fuentes —heredado de Alfonso Reyes—, sabe qué recordar, y qué olvidar; ello contribuye a darle un halo de desprendimiento aristocrático, de elegancia indiferente a las solicitudes y caprichos de la hora. No podía ser de



otro modo: el hombre de las clasificaciones también es un *dandy*, es decir un individuo naturalmente elegante, un paseante distraído que recorre las ciudades con ojos de otro tiempo pero que sabe reconocer infaliblemente a sus hermanos en la curiosidad. Esa es una de las razones por las cuales él es también un hombre que conoce la amistad. Sabe reconocer y hacerse reconocer por aquellos que aman lo mismo que él: los libros, la historia, el fervor humanista por el detalle.

Por lo demás, existe un libro cuyo protagonista es él mismo y que es su casa —biblioteca. En el centro de la sala, al fondo, como un altar, su escritorio. Se trata de una mesa rectangular de madera clara cubierta por un vidrio. José Luis Martínez se sienta ahí, de

espaldas a la calle y con una lámpara del lado derecho. Desde ese lugar domina un gran salón tapizado de libros en el fondo del cual se abre un jardín que de día es como un pozo de luz. A la izquierda, cerca del corazón, están los libros de sus maestros y amigos, Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y, en general, las obras de literatura mexicana. A la derecha, los libros de arte. Digamos de paso que Don José Luis sabe leer los mapas y que ha viajado a lo largo y a lo ancho del mundo con el corazón y los ojos abiertos. Un signo de su calidad y de su generosidad es el haber transmitido su conocimiento a un cierto número de individuos a lo largo de varias generaciones. Es uno de los raros escritores mexicanos que tienen discípulos.

RAYMOND ARON DESDE AMÉRICA DEL SUR

UN LIBERALISMO DIFERENTE

JOSÉ GUILHERME MERQUIOR

TRADUCCIÓN DE JUAN ALMELA

EN AMÉRICA DEL SUR, en cuanto a "teoría social", la influencia del pensamiento francés, entre la última posguerra y la llegada en grande de las corrientes estructuralistas, giraba alrededor de cuatro nombres: Jacques Maritain y luego Teilhard de Chardin, en los medios católicos; Jean-Paul Sartre y Raymond Aron entre aquellos cuyo trabajo intelectual carecía de definición confesional. Ahora bien, aunque la irradiación, en aquel entonces, de los temas sartrianos es innegable (y no sólo entre los inclinados al marxismo), la recepción, más modesta, a la crítica aroniana no deja de ser muy importante, sobre todo porque, desde el principio, anunciaba la renovación de la reflexión liberal que caracteriza —en plena desmoronización de los marxismos— el paisaje ideológico de hoy. Con Maritain, los católicos sudamericanos, convertidos a la democracia, aprendieron a aceptar la sociedad pluralista y sus dimensiones seculares. Con Aron, los demócratas del continente adquirieron conciencia de la necesidad de *aggiornamento* del legado liberal.

Llegada después del aparente fracaso del liberalismo víctima de las violentas polarizaciones ideológicas del periodo entre las guerras mundiales, la aportación sociológica de Aron ayudó a reforzar, con su realismo, las convicciones de los amigos de la libertad. Después, el reto de los izquierdismos, la renovación de las utopías libertarias, encontraron en Aron a su crítico más perspicaz. Desde el golpe de Praga hasta mayo del 68, nadie dio pruebas de tanta objetividad en el examen, ya fuese de la dominación de los partidos únicos, ya de esa sorprendente florescencia del capitalismo avanzado que fue el revolucionarismo ritual de ciertas capas burguesas. Nadie mostró mejor que Aron la superioridad del régimen liberal, pese a todos sus defectos, sobre sus

dos principales enemigos desde la caída de los fascismos: el socialismo autoritario de economía centralizada, los neanarquismos que "cuestionan" las instituciones libres, sin saber muy bien con qué sustituirlos.

Estos dos credos a la vez antiliberales y liberticidas no son en verdad de temer por parte de Europa tanto como de Estados Unidos. Ni qué decir tiene, el Occidente rico, de Los Ángeles a Francfort y de Estocolmo a Sydney, teme el *poder* soviético, pero no sucumbe ya al *prestigio* del comunismo: las masas europeas saben muy bien que la "ideocracia" que invoca a los trabajadores se revela perfectamente incapaz de asegurar a los obreros el nivel de vida del que disfruta el asalariado occidental. A la vez, las irresponsabilidades del ultraliberalismo no llegan a hacer presa realmente en la sociedad.

Sigue habiendo, sin embargo, una región occidental donde el comunismo y el izquierdismo continúan representando peligros: se trata del Occidente pobre, el Oeste en desarrollo —en una palabra, la América Latina. En sus países clave (Argentina, Brasil, México), la estructura social donde, a pesar de numerosas desigualdades "victorianas", las capas intermedias ejercen ya una preponderancia decisiva, parece otorgar a estas sociedades una estabilidad que, con todo y haber estado largo tiempo oculta tras una extrema turbulencia política (Argentina) o de ciclos autoritarios (Brasil, 1968-1978), torna más bien improbable la conquista del poder por grupos revolucionarios. Sin embargo, aun en estas naciones ya profundamente industrializadas, el hecho de que una parte tan considerable de la población (campesinado, marginalidad urbana) siga esperando la hora de acceder masivamente a los beneficios del progreso, el grado de las distinciones interregionales, el ritmo mismo de la evolución económica

con el brutal vaivén entre vigorosos empujes, a menudo acompañados de dislocaciones violentas, y estancamientos súbitos y prolongados —todo contribuye a hacer creer que, por no haberse consumado definitivamente la elección de sociedad, la fórmula socialista en sentido fuerte conserva allí posibilidades. Tal es por lo demás la razón por la que la inteligencia izquierdista, en América Latina, intenta crear núcleos obreros en Sao Paulo o Buenos Aires: sin éxito hasta el presente, según lo demuestran los resultados, bastante flacos, del P.T. —el partido de los universitarios y la élite obrera— en las elecciones brasileñas de noviembre de 1982 o, un año más tarde, en Argentina, la estruendosa victoria de Alfonsín sobre el peronismo sostenido por la extrema izquierda.

Sea como fuere, la lección de la historia contemporánea es clara: en América del Sur, donde, a diferencia del resto del Tercer Mundo, el Estado se halla construido desde hace mucho y el proceso de *nation building* (tan penoso en África negra, por ejemplo) está consumado, es el cambio social, siempre en marcha, el que constituye un problema. ¿Es posible sorprenderse de que la participación ideológica resulte mucho más dramática que en Europa o Estados Unidos? En Río, en Lima, en Santiago o en Caracas el debate acerca de las ideas políticas no tiene nada de académico: atañe, precisamente, a opciones existenciales todavía abiertas, a veces impedidas, si no es que —ay— impuestas arma en mano. En semejantes condiciones, la política se deja aún vivir, a la manera de una novela de Malraux, como un destino.

Por consiguiente, estas naciones, cuya deuda externa no hace sino subrayar su imbricación en el sistema capitalista, no podrían esquivar en modo alguno las alternativas fundamentales de la sociedad industrial, cuya

conceptualización clásica sigue siendo la de las dieciocho lecciones profesadas por Aron en la Sorbona a partir de 1955. Tampoco podrían mostrarse diferentes —una vez rechazado el modelo comunista— a las variaciones, incluso a los contrastes que exhibe el conjunto de las doctrinas liberales desde hace un cuarto de siglo, señalado por el renacimiento de la filosofía política. No temo equivocarme al afirmar que para nosotros los que escribimos bajo la Cruz del Sur, el interés principal de las ideas de Raymond Aron reside sobre todo en la prudencia que distingue su liberalismo de los demás liberalismos disponibles en el “menú ideológico” de nuestro tiempo. En la gama de los liberalismos o neoliberalismos, ¿qué es lo que caracteriza al propuesto por Aron y lo hace preferible a otros?

LA ORIGINALIDAD DEL LIBERALISMO ARONIANO

Aron ha hecho el elogio razonado del Estado “constitucional-pluralista”, del principio liberal del gobierno limitado. Siempre defendió igualmente el principio del consentimiento de los gobernados y de la responsabilidad del poder, así como sus pilares institucionales: la universalización de la ciudadanía, la representación democrática. Por último, toda su vida dio prueba de un sincero apego a los valores del individualismo moderno. Si fue poco complaciente hacia los sobrepajamientos libertarios, es porque el anarcolibertarismo, al declarar la guerra a las instituciones liberal-demócratas, le parecía incoherente (por ser incapaz de proponer instituciones plausibles de recambio), no porque rechazara *por principio* (como lo haría un auténtico conservador) los fines proclamados por las sectas libertarias.

La más reciente expresión del viejo debate liberal/conservador es el brillante ataque del ensayista neoconservador de Nueva York, Irving Kristol, contra el “liberal-conservatismo” contemporáneo, cuyo principal “maestro de pensar” es Hayek. De acuerdo con Kristol, la defensa de la sociedad industrial de tipo occidental no podría contentarse con una demostración del papel positivo, en el dominio económico y social, del mercado —el punto fuerte de Hayek. Subrayando que la enorme eficacia de la economía de mercado nada tiene que ver con el mérito de los ac-

tores económicos, pues constituye más bien un caso de orden y de progreso espontáneos, una evolución tan ciega como bienhechora, Hayek adopta una justificación del capitalismo emparentada con el punto de vista amoral de Mandeville y Hume: “vicios privados, beneficios públicos”. El nexo, establecido en la ética puritana, entre virtud burguesa y éxito mundano queda roto. Ahora bien, en opinión de Kristol, este género de legitimación ideológica, si permite refutar la condenación del capitalismo por la Vieja Izquierda (que creía, con Marx, en el inevitable derrumbe del sistema, “suicidio” por su propia *hybris* competitiva o bien asesinado por la rebelión de las masas hartas de ser explotadas), se muestra peligrosamente desprovisto ante una Nueva Izquierda que ha dejado de pensar en términos económicos. Frente a los valores “románticos” de la izquierda libertaria y “deseosa”, más fourierista que marxista, más anarquista que socialista —y cada día más infiltrada en nuestro *establishment* cultural—, harían falta nuevos “mitos legitimadores”, capaces de cortar el camino al “nihilismo” que subtiende la algarabía libertaria. Estos mitos, añade Kristol, ocuparían el puesto que perteneció, hace más o menos tiempo, a la religión: a ellos incumbiría el inculcar, en la conducta social, el respeto al orden y a la virtud, minado por la orientación demasiado secular de la modernidad.

En Kristol, por lo demás, la nostalgia del orden no acarrea ningún alejamiento con respecto a la convicción fundamental de Hayek, la de la *indivisibilidad de la libertad* o, más precisamente, de la *indisociabilidad de las libertades*. En una palabra: sin libertad económica no hay libertad política y social. Sea abolido el mercado, y se destruirán las libertades, civiles y políticas. El capitalismo puede a veces sobrevivir sin la democracia liberal; ésta no ha sobrevivido en ninguna parte sin el capitalismo. Aron escribió en el mismo sentido. Aceptaba lo esencial de la “economía social de mercado”, a la alemana; no consideró apropiado hacer suyo el *laissez-faire* intransigente de Hayek. En materia de teoría social austriaca, se dejó influir por Schumpeter más que por los discípulos de Von Mises. Y no obstante, tampoco él creyó posible conservar el pluralismo democrático sin su base —una economía descentralizada. Por lo demás, la sepa-

ración, aun parcial, del orden económico y el orden político le parecía una condición *sine qua non* de las libertades civiles y políticas, pues éstas dependen de una “pluralidad de las jerarquías” inconcebible donde los amos del Poder detentan también el monopolio de las decisiones económicas. A este respecto, Aron no disienta de Hayek y Friedman.

Sin embargo, al igual que Kristol, criticó a Hayek en el plano no económico. Nada más instructivo, para captar bien su posición en teoría social, que recordar el espíritu de su crítica. Se halla en la voluminosa compilación de las *Etudes politiques* (1972), donde el *opus magnum* hayekiano, *The Constitution of Liberty* (1960), constituye el tema de un ensayo decisivo (publicado antes en las *Archives européennes de Sociologie*, en 1961): “La definición liberal de la libertad”. Hayek tiene la intención de llevar adelante el ideal de Mill: la intervención del Estado en la esfera privada debe ser reducida al mínimo. Para delimitar el constreñimiento, ofrece una definición que aspira a ser del todo objetiva: hay constreñimiento ahí donde un individuo se convierte en instrumento de otro. Por añadidura, establece una antítesis entre la *ley*, que es general y por tanto no opresiva, y el *mandamiento* que, por su parte, es específico.

Para empezar, Aron reprocha a Hayek el concebir el constreñimiento de un modo demasiado ancho: según el austroinglés, el miembro voluntario de la Legión Extranjera, o el jesuita sometido a la obediencia *perinde ac cadaver*, no son libres. Aron propone el reconocimiento de una actividad *neutra* con respecto a la oposición libertad/constreñimiento: aquella donde el individuo (por ejemplo el militar) no es libre, puesto que no elige sus fines ni sus medios, pero tampoco está oprimido, ya que reconoce libremente la legitimidad de los mandamientos a los que se ha sometido. En una palabra, hay más *mediaciones sociales* entre libertad y constreñimiento de lo que cree el neoliberalismo hayekiano.

Por lo demás, continúa Aron, no hay definición perfectamente objetiva del constreñimiento. En las situaciones sociales concretas, el sentimiento de lo que amenaza a la libertad individual es demasiado fluido, demasiado cambiante como para ajustarse a una delimitación *a priori*.



Asimismo, la generalidad de la ley no suprime la posibilidad, tantas veces realizada en la práctica social, de expresar la voluntad de ciertos hombres y de ciertos grupos. El hecho de que la ley sea general no suprime su aspecto eventualmente "impositivo"; vista desde el lado de la sociedad y de sus divisiones, la norma sigue siendo un poder. Ahora, si las leyes, por generales que sean, no dejan de expresar intereses particulares, entonces la elección del gobierno, el modo de su ejercicio, no pueden permanecer ajenos a la definición de la libertad. El liberalismo de Hayek se atiene a criterios demasiado estrechos, a la vez sociológicamente míopes y políticamente ingenuos.³

Se aprecia la diferencia entre esta crítica y la de Kristol, neoconservadora. Éste le reprocha a Hayek el carecer de una religión social —es el tema del consenso, uno de los pilares del conservatismo. Con Aron, en desquite, la crítica de las debilidades del hayekismo desemboca en un reforzamiento del constitucionalismo —tema liberal como ninguno. Hayek pone por las nubes la importancia del orden legal. Aron conviene en su importancia, pero agrega que ningún *rule of law* lograría dispensar al liberal de un examen más detenido del problema relativo a la forma de gobierno. Paradójicamente, la "constitución de la libertad" de Hayek se revela menos... constitucionalista que el liberalismo del sociólogo —sin duda porque éste aprendió en Weber a vincular derecho y poder, sin caer por ello en la trampa anarco-marxista de identificar sin más ni más norma y violencia.

Aron no cerró los ojos al papel del Estado, fuente de leyes y de servicios, en

la evolución social de nuestro tiempo. Subrayó la parte asumida por el Estado en tanto que garante de abundantes derechos sociales, en la satisfacción de las masas en busca de seguridad y felicidad. Si no se dejó seducir por la inclinación socializante de los "liberales" estadounidenses, no rechazó el estado-providencia y, en general, el liberalismo social. Su *Essai sur les libertés* (1965) (en plural!) contiene una defensa e ilustración de la "síntesis democrático-liberal", mezcla de las libertades individuales clásicas y de los derechos sociales modernos. Síntesis impura e imperfecta, tanto como se quiera, pero que el sociólogo hizo consignar, en tanto que la humanidad del filósofo no hallaba reparo que poner.

Hay en Aron un rechazo que, por ser sobrio, como siempre, no es menos rotundo: el rechazo de confundir la libertad con el privilegio. Es precisamente este empeño de igualdad en la libertad lo que aniquila las páginas del *Essai sur les libertés*. A la teoría de la libertad de un Felix Oppenheim (*Dimensions of Freedom*, *An Analysis*, 1961), quien, bien impregnado de la escolástica de la "filosofía analítica", quería separar para siempre —por decirlo con las expresiones puestas en curso por sir Isaiah Berlin— libertad negativa y libertad positiva, o bien libertad (en el sentido de ausencia de coerción) y capacidad, Aron le opone el mentís no ya de la teoría sino, por cierto, de la historia. Escuchémoslo: *Históricamente, lo que parece significativo, si bien contrario al rigor del vocabulario, es la confusión, en nuestra época, de la no-libertad y la no-capacidad. El deslizamiento desde aquella hasta ésta se explica ante todo por la lógica de la*

*igualdad; luego, por la ambición prometeica. La igualdad social o política no acarrea en modo alguno la igualdad económica, sino que trae consigo instituciones tales que todos los individuos disponen de ingresos suficientes para no sentirse excluidos de la colectividad a causa de su miseria o de su ignorancia. Pero esta lógica de la igualdad no habría sido admitida con tanta soltura si las sociedades modernas, conscientes de su poderío de producción, no se hubiesen ido convenciendo progresivamente de que la libertad de todos y cada uno podía ser asegurada gracias a la técnica y a la organización.*⁴

Cae por su peso que, para Aron, mientras más se hace sentir la exigencia de una ampliación, social tanto como técnica, de las libertades —capacidades y de los derechos sociales, más hay que mantener las libertades personales, civiles y políticas. No habría seguido siendo un auténtico liberal sin esta convicción. Pero precisamente la digitación que aplica al manejo conceptual de esta síntesis histórico-social es la que vuelve su liberalismo social y sociológico tan inapreciable para quienes se esfuerzan en acrecentar las libertades y mejorar su equilibrio mutuo en sociedades en transformación.

UN LIBERALISMO SOCIOLOGICO DE CEPA FRANCESA

Acaso haya que ver en Raymond Aron un gran heredero y continuador de un liberalismo de cepa netamente francesa. Ha habido, en efecto, en el liberalismo clásico, tal como lo quiere un joven maestro de Oxford, Larry Siedentop, dos tradiciones principales: la inglesa y la francesa. Los liberales ingleses eran en su mayoría o bien *philosophers of mind*, lógicos y epistemólogos, o bien economistas (John Stuart Mill era ambas cosas a la vez). En cambio, los liberales franceses, Constant, sobre todo Guizot y Tocqueville, tenían una formación más bien jurídica e histórica —de ahí su actitud mucho más sociológica hacia la teoría política. Sin caer en el sociologismo, estos autores estaban habituados a tomar en cuenta los condicionamientos histórico-sociales de las instituciones políticas. De ahí que Tocqueville y Guizot aplicaran los adjetivos "aristocrático" y "democrático" no sólo a regímenes políticos sino a tipos de sociedad. Es ejemplar la enseñanza de Guizot respecto a este

punto. La rigidez de la estructura social bajo el Antiguo Régimen condujo a Francia a la explosión revolucionaria, y Guizot censuró a la Restauración por haber pretendido, después de la caída de Villèle, hacer que retrocediera el reloj de la historia social. Dicho de otra manera, intentó dar fundamentos históricos y sociológicos a la doctrina liberal. Tocqueville, como es sabido, empleó este género de análisis en casi todo lo que escribió acerca de Francia, Estados Unidos e Inglaterra. Siedentop sugiere que Aron fue el último representante de esta dinastía teórica.⁵ Hasta ahora ha habido demasiada tendencia a considerar la afinidad entre Tocqueville y Aron en términos de una sensibilidad política (liberalismo lúcido, democratismo desengañado); hay que darse cuenta de que esta afinidad reside sobre todo en un modo específico de teorización de la historia del Occidente moderno: el modo liberal-sociológico.

Naturalmente, el objeto sociológico de Aron no siguió siendo el de Tocqueville. De modo que, en lugar de epilogar en torno a las autoridades locales o al centralismo jacobino, Aron nos esclareció a propósito del juego de los partidos y de los sindicatos, por no hablar, claro está, del comunismo y de la política internacional de la era posclauswitziana. Pero, en lo esencial, su manera de análisis se mantuvo fiel a la tradición francesa del liberalismo histórico-sociológico. A lo sumo, tal como vimos, Aron modifica la sensibilidad social de este linaje liberal, pues es con él, sin posible duda, con quien el alto liberalismo francés abraza, sin tambores ni trompetas el social-liberalismo, adoptando el camino que en Inglaterra fue abierto, en forma tímida aún, por Mill, antes de convertirse en una vía real de la teoría social desde T.H. Green y Hobhouse hasta Keynes. Constant y Guizot estaban todavía en la democracia censitaria; Tocqueville miraba con inquietud ciertas consecuencias "sociales" de la democracia; pero Aron, como se sabe, mostraba alguna ternura hacia la ingeniería social de la socialdemocracia.

A fuerza de ver en Aron al formidable demoleedor de la ilusión socialista, se le ha dado un perfil de pesimista. ¿Acaso no compartió los sentimientos ambiguos con los que Tocqueville esculpaba el porvenir de la sociedad democrática? Además, tómese a Acton, a Croce, a Hayek: otros tantos grandes

liberales presas del pesimismo histórico. Aron, para quien la historia era (Brunschvicg *dixit* ⁶) un "drama sin unidad", ¿formaría parte de ese grupo?

Digamos más bien que rechazó los optimismos un poco demasiado fáciles, visionarios.

Mucho antes de la explosión de mayo del 68, escribiendo sobre las "dialécticas de la modernidad", supo mirar de frente (en el libro que lleva este título) "las desilusiones del progreso". Allí señalaba el conflicto entre, por una parte, las demandas igualitarias, individualistas y universalistas inscritas en la cultura moderna, y, por otra, las barreras que, como si fueran sombras, no se les separan: las jerarquías de la división del trabajo, las homogeneidades requeridas por la socialización en la modernidad, las resistencias particularistas, por último, de las culturas tradicionales. Y con todo, luego de esquivar cualquier progresismo beato, Aron no rechazaba menos todo anatema "humanista" lanzado contra la civilización moderna. En particular, esa monótona inculcación de la sociedad de masas que, después de florecer a la derecha (Ortega), se convirtió en dogma del izquierdismo (Marcuse), supo responder poniendo ejemplarmente en guardia contra los prejuicios del elitismo. Nada en su obra, pese a estar transida de un sentido muy vivo de las tensiones de la modernidad y hasta de la inquietud ante su porvenir, denuncia al *laudator temporis acti*. Ni aun la *hybris* nuclear hizo que jugara a las Casandras.

En definitiva, pienso que el pesimismo aroniano es, en ocasiones, exagerado, tanto por él mismo como por algunos de sus críticos, ya simpaticen con él o le sean hostiles.

Sociólogo político antes que nada, testigo y analista de más de una regresión teratológica del poder, le era difícil realizar por doquier la positividad del progreso. Queda en pie el hecho de que, cuando se ocupó de la sociedad o de la civilización, este liberal sin ilusiones no quiso sublevarse contra la evolución histórica.

Es exactamente lo que un liberal del Tercer Mundo siente el deseo de decir y repetir, apuntando a quienes sacan provecho de las verdades a medias del catastrofismo para torcerle el cuello a la gallina de los huevos de oro: la dinámica de la economía es el principal factor del progreso y del bienestar. En *Trois essais sur l'âge industriel* (1966)

—destinados, según el testimonio de sus *Mémoires*, a articular su teoría del devenir socioeconómico del siglo XX, presentada en su trilogía sobre la sociedad industrial (1963-1966), y su análisis de los mitos revolucionarios, esbozado en *L'opium des intellectuels* (1956) y escrito, en lo esencial, poco después de su primer viaje a Brasil—Aron llegó aun a hacer del progreso económico la variable clave de un "evolucionismo probabilista": el modelo soviético —afirma— conserva sus oportunidades en el curso de los periodos de "despeque"; se vuelve cada vez menos probable conforme las sociedades se industrializan. Veinte años más tarde, volviendo a visitar Sao Paulo, en un Brasil situado entre las diez primeras economías del mundo, nos confió que su tesis le parecía seguir en pie.

Judío, solidario con las víctimas de la inhumanidad de su época, hay que agradecer a Aron el no haber invocado dicha inhumanidad para alzar un requisitorio personal contra un tipo histórico de sociedad. No quiso ser el enemigo de su siglo. Más que cualquier otra mente europea, se rehusó a esa verdadera demonización de la civilización industrial que ha hecho la gloria de tantos "maestros de pensar" de hoy.

Desembarazada de inhibiciones conservadoras, sin complejos ante el progreso social, dotada de sensibilidad histórica y de conciencia sociológica, la teoría política aroniana merece ser considerada como particularmente madura y lúcida en la familia de los liberalismos contemporáneos. Es más que tiempo de que se ahonde en su estudio, superando el obstáculo, más aparente que real, de su extensa fragmentación. En cualquier caso, pocas empresas intelectuales habrán logrado tanto como ésta combinar el gusto del conocimiento crítico y la pasión de la libertad. Puede tenerse la seguridad de que el Nuevo Mundo —el Occidente joven— no olvidará su alcance.

¹ R. Aron, *Etudes politiques*, Gallimard, 1972, pp. 335-341, y también *Démocratie et totalitarisme*, Gallimard, 1966.

² Irving Kristol, *Two Cheers for Capitalism*, Nueva York, Basic Books, 1978.

³ Aron, *Etudes politiques*, pp. 195-215.

⁴ Aron, *Essai sur les libertés*, Calmann-Lévy, 1965, pp. 217-218.

⁵ Larry Siedentop, "Two Liberal Traditions", en Alan Ryan (ed.), *The Idea of Freedom - Essays in Honour of Isaiah Berlin*, Oxford University Press, 1979.

⁶ Aron, *Mémoires*, 1983, p. 524.

SOL DE RENÉ CHAR

CLAUDE ROY

TRADUCCIÓN DE AURELIO ASIAIN

EN UNA ÉPOCA en que el acuerdo radiante de los rebeldes surrealistas se había roto sin que por ello se extinguiera su fraternidad subterránea, cuando Char, Eluard, Breton hablaban todavía pero ya no se hablaban, Paul Eluard fue sorprendido por las palabras de un campesino de los alrededores de L'Isle-sur-la-Sorgue: "No entiendo todo lo que dice el señor Char, pero entiendo todo lo que hace". Ciertamente. Alguien que no supiera leer leería sin embargo, a libro abierto, el camino de Char. Él estuvo siempre en el momento preciso ahí donde la expresión *estar en la vanguardia* tiene pleno sentido: fue surrealista en la joven incandescencia del movimiento; militante antifascista en 1937, en el momento en que los niños de España conocían bajo las bombas "los rostros de la muerte"; miembro de la resistencia durante la ocupación, con el nombre de leyenda de Capitán Alexandre; trastornado por las intrigas al tiempo que colaboraba en Argelia en la preparación del desembarco en el sur de Francia; desahogado y retirado tras la Liberación, cuando "lo esencial es sin cesar amenazado por lo insignificante"; ocupado en pagar, en 1958 carteles sibilinos en las orillas del Sorgue en honor de los hombres de Lascaux; redactor en 1965 de libelos muy claros contra los políticos "de cabeza termonuclear". Y siempre siguiendo intrépidamente uno de sus preceptos claves: "No te pegues al carril de los resultados".

Es en efecto lo que hizo Char lo que permitiría, llegado el caso, recuperar el sentido fundamental de lo que dijo y escribió. En la solicitud de publicación de *Las hojas de Hipnos*, Char hizo suyas las palabras de Nietzsche: "He puesto siempre en mis escritos toda mi vida y toda mi persona. Ignoro lo que puedan ser los problemas puramente intelectuales". Esa "vida", esa "persona" son en Char de una claridad tranquila. Habitante Char desde ahora de "la muerte, que no es sino un suelo en-

tero y puro", los exégetas van a poder seguir glosando esos diamantes y esas piedras que el chamán provenzal, guerrillero un poco divino, un poco encantador, un poco curandero, conocedor de las plantas, de las comunes y de las hierbas de sabiduría, sembró. Gran Pulgarcito del refrán, de la adivinanza y del aforismo, a todo lo largo del camino. Hay unos que tienen la evidencia de la estrella: "La lucidez es la herida que más se acerca al sol"; "Signo lo que aclaras, no lo que ensombreces". Hay otros cuya dura corteza irritará largo tiempo a los universitarios. Y de los que Char era el primer crítico severo.

Pero lo que no se ha dicho bastante es hasta qué punto los poemas de Char, con frecuencia graves como el bronce, son a veces también luminosos, ligeros como la golondrina, dichosos como el cristal. El ojo de Char es agudo, ladrón de lo esencial. Hable de los rostros, de los paisajes, las bestias, los pájaros, el mistral, Char, antes que ser un lanzador de enigmas, tiene una exactitud de flecha. Así en un breve retrato de familia: "Mi padre tenía ojos brillantes, corteses, pocos posesivos y buenos". O en ese croquis de Giacometti, "una vieja águila..." El respeto de Char presta el mismo cuidado preciso a sus compañeros de combate y a la curruca de

DOS POEMAS RENÉ CHAR

TRADUCCIÓN DE OCTAVIO PAZ

LA ALONDRA

Extrema brasa del cielo y primer ardor del día,
engastada en la aurora canta la tierra agitada,
carillón dueño de su aliento y libre de su ruta.

Fascinante —se le abate fascinada.

LA LIBERTAD

Vino por esta línea blanca que puede significar la salida del alba
o la palmatoria del crepúsculo.

Pasó los arenales maquinales; pasó las cimas destripadas.

Fin de la renunciación de rostro cobarde, la santidad de la mentira, el alcohol del verdugo.

Su verbo no fue un ciego ariete sino la tela donde se inscribió mi aliento.

Detrás de la ausencia, con pasos que no la extraviaron, cisne sobre la herida, vino por esta línea blanca.

los pantanos, a la "la lluvia abundante" de los meteoros y a la alondra, "extrema brasa del cielo y primer ardor del día / Engastada en la aurora canta la tierra agitada".

Esta prosa de dibujo decisivo toma su vuelo soberbio en una poesía que reúne en su trama los hilos de la visión cotidiana, la pasión contenida, el amor encendido, una moral de las maneras y la música del sol. Char es a la vez uno de nuestros grandes poetas metafísicos y un autor de canciones populares, con el refinado preciosismo del folclor verdadero. Es capaz de la caracola aérea, de las coplas de "Placard pour un chemin des écoliers" y de las grandes meditaciones amorosas de "la Double Tresse" y la "Chambre dans l'espace". Poemas todos seguros de durar, ya se trate de los ritornelos aéreos de "Compagnie de l'écolière, de los hallazgos mágicos de "Artine", de la graciosa endecha sobre una casa perdida, el "Deuil des Nevons", o de las grandes y puras arias a lo Monteverdi, como

"Allégeance", o el poema dedicado "A***". Sin olvidar los himnos elementales que celebran el cielo, la montaña, lo "fascinante" de la naturaleza o el enrojecimiento de las aguas del Sorgue, "río con aspectos de sueño [...]" donde las estrellas tienen esa sombra que rehusan en el mar".

Más todavía que por la influencia de los fragmentos de Heráclito en los aforismos de Char, en los que la impregnación toma a veces el aspecto del

pastiche de buena ley, es por su visión a la vez concreta y simbólica de la naturaleza como podemos hablar de Char el griego de Luberon. Para poner un ejemplo entre cien, un poema como "el Vencejo" es semejante a la cuerda que tiene tenso el arco del poema: en un extremo del arco, la naturaleza vivida e interiorizada; en el otro, la ensoñación meditativa. Como un puente de un solo arco, el poema lanza de un polo a otro una sola y sutil metáfora:

Vencejo de alas demasiado largas que gira y grita su alegría alrededor de la casa. Tal es el corazón.

Agosta el trueno. Siembra en el cielo sereno. Si toca el sol, se desgarra.

Su réplica es la golondrina. Pero es una familiar a la que detesta. ¿Qué vale el bordoncillo de la torre?

Su panza está en el hueco más sombrío. Ninguno es más estrecho que él.

El verano de la larga claridad, enfilará hacia las tinieblas, por las persianas de la medianoche.

No tiene ojos que lo tengan. Quitá, es toda su presencia. Un pobre fusil va a abatirlo. Tal es el corazón.

SOBRE ESTE NÚMERO

Los poemas de Gonzalo Rojas —a quien recientemente se le rindió un justo homenaje en nuestro país, en el que nos habría gustado participar, si nos hubieran invitado— pertenecen a su libro *Las iluminadas y otros poemas*, de próxima aparición.

Gloria Gervitz es autora del libro de poemas *Yiskor*.

El ensayo de Roderic Camp sobre las élites mexicanas abre una serie de cinco que consecutivamente publicaremos en nuestros números próximos. Su línea de exploración histórica —en la cual ha escrito varios libros— tiene como antecedente a *La ronda de las generaciones* de Luis González y González.

Alan Knight, historiador inglés es autor de *The Mexican Revolution* (Cambridge, University Press), en dos tomos.

El ensayo de Alfonso Romano de Sant'Ana no se incluyó en el suplemento sobre "Cultura e identidad latinoamericanas" del número de marzo (*Vuelta* 136) por tratar un tema más específico: las relaciones entre la poesía y la televisión. Se publicará en otro número.

VUELTA PUBLICARÁ

Poemas de Tomás Segovia, Álvaro Mutis y Mark Strand
Cuentos de Adolfo Castañón, Víctor Flores Olea, Juan Almela y José Balza

Un ensayo de Eugenio Montejo: *El tipógrafo de nuestro tiempo*
Donald Fanger, *Tertz/Siniavski: el diálogo solitario de un escritor ejemplar*

Un ensayo de Enrique Krauze sobre Carlos Fuentes
Un debate en torno a Heidegger y el nazismo