

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

## Carta de Santiago

JORGE EDWARDS



AL CABO de una transición no muy larga, la democracia, que antes parecía un bien casi inalcanzable, empieza a parecer un lugar común, una idea recibida, una noción más bien inofensiva y que forma parte de nuestro paisaje social. Los hechos demuestran a cada rato, sin embargo, que las cosas no son tan sencillas, que la conciencia democrática es mucho más frágil de lo que parece a primera vista. La venida reciente de Mario Vargas Llosa a Chile invitado por la Fundación Adolfo Ibáñez, que representa a los sectores más conspicuos de la derecha política y empresarial, puso en evidencia algunas contradicciones, algunos malestares y ambigüedades. Los periodistas, y sobre todo los entrevistadores de la prensa escrita y televisada, utilizaron un estilo que ya se ha convertido entre nosotros en costumbre, en rutina: el de la pregunta insolente, agresiva, que intenta descolocar y que mira al entrevistado como adversario, casi como enemigo. Tuve la impresión de que la tranquilidad, la coherencia de las respuestas de Vargas Llosa dejaban perplejos a sus interlocutores. Falta de experiencia, me dije, falta de roce con personas que tienen el hábito frecuente y persistente de pensar con su propia cabeza. Se podía suponer que un entrevistado fogueado, que venía de vuelta de tantas cosas, iba a pedir tregua frente a tres o cuatro preguntas triviales.

Otro fenómeno que resultó evidente es la debilidad, la falta de substancia del liberalismo de muchos sectores

nuestros que se autodenominan "liberales". No digo todos, pero sí digo, a conciencia, en forma deliberada, muchos. Hubo sorpresa y molestia para estos muchos, agrupados en la Fundación invitante o por lo menos allegados a ella, cuando Vargas Llosa, sin limitarse a hablar de la libertad del mercado, habló de las libertades políticas y condenó tanto el autogolpe de Fujimori como la pasada dictadura del general Pinochet. La prensa contó que el almirante Merino, miembro de la Junta Militar en el régimen pasado, sentado en la primera fila del público en una de las conferencias, juntó las manos para aplaudir al final de la charla, como persona educada que es, pero que los aplausos "no le salieron". Fue una inefable, curiosa, reveladora parálisis manual. ¿Por qué tantos reparos y tantas críticas, parecieron decir los auditores de Vargas Llosa, cuando estos personajes, Augusto Pinochet, Alberto Fujimori, con sus métodos autoritarios, no han hecho otra cosa que restablecer nuestras libertades económicas, que son, después de todo, las que más nos interesan? ¿No entienden los intelectuales que la democracia política, entre nosotros, no hace más que favorecer la demagogia, el populismo, el intervencionismo del Estado? ¿No saben que la libertad, con nuestra pesada herencia hispánica e indígena, sólo puede ser protegida por medio de la dictadura?

Son graves cuestiones que se plantean a cada rato en la vida de nuestras sociedades, que llevan a algunos a entonar la alabanza de Fidel Castro, a

otros a justificar y celebrar nuestras diferentes versiones de Tirano Banderas, y que a veces producen simetrías y hasta adhesiones esquizofrénicas a ambos extremos. La inmensa mayoría de los intelectuales de mi generación fue crítica o por lo menos escéptica frente a las llamadas "democracias burguesas". Nos tragamos con anzuelo y todo, sin medir las consecuencias para los demás y para nosotros mismos, la argumentación marxista contra las libertades clásicas, acusadas de ser puramente "formales". Ahora bien, fue la experiencia de las dictaduras de extrema izquierda y extrema derecha, experiencia que ocupó una parte importante de nuestra vida, y quizás, de un modo más concreto, el contacto constante, áspero, violento, ingrato, con stalinistas por un lado, con inquisidores fascioides por el otro, lo que produjo una revalorización, un redescubrimiento en profundidad de los valores democráticos.

Ahora nos toca comprobar, sin embargo, que ese redescubrimiento está muy lejos de ser universal y unánime. Desde luego, la idea de que la defensa de los derechos fundamentales de la persona justifica algunas formas de intervención internacional, idea que se había abierto camino en las últimas décadas y que ayudó, por ejemplo, a terminar en Chile con el pinochetismo, se encuentra hoy en franca retirada. Así lo demuestra, desde luego, el actual silencio latinoamericano frente a Cuba y frente al autogolpe de Fujimori. No es un silencio casual: a cada rato escucho a gente de empresa, gente del barrio alto de Santiago, que llega entusiasmada de La Habana. "No tienen nada" dice alguien, con la más perfecta seriedad, "pero se ven felices". El cubano de la Isla, de acuerdo con esta versión de turistas chilenos acomodados, sería el último representante del hombre en estado de naturaleza de que hablaba Jean Jacques Rousseau. Esto ya lo vio

hace años, con notable lucidez, el ensayista venezolano ahora desaparecido Carlos Rangel en su obra *Del buen viaje al buen revolucionario*.

En estos días observamos dos procesos de intervención occidental que eran claramente necesarios, que se basan en los principios de la democracia moderna, y que parecerían encaminarse al fracaso más completo. Frente al desmoronamiento de la ex Yugoslavia, la vieja Europa se quedó dormida, cometió errores graves, intervino demasiado tarde y permitió que la guerra civil, vale decir la barbarie, escapara de todo control. A los pies de los Estados Unidos y muy cerca de todos nosotros, Haití es un país sometido al terror por una banda de militares golpistas y de "attachés" (fuerzas paramilitares sueltas) armados hasta los dientes y que disparan a mansalva contra la población civil. Intervenir y desarmar a esos grupos es difícil, claro está, pero no intervenir va a plantear pronto problemas muchísimo más complicados.

En resumen, algunos de los intelectuales de mi generación y de las gene-

raciones más jóvenes hemos redescubierto la democracia. El camino ha sido duro, costoso, accidentado. A veces nos hemos hecho ilusiones. Hemos creído que esta verdadera conversión política nos sacaría del aislamiento, de la marginalidad, de ciertas formas de extravagancia social. La situación de ahora parecería demostrar que estábamos equivocados. La democracia termina por imponerse gracias a un equilibrio precario de fuerzas, y se impone con debilidad, con fragilidad, sin penetrar en las conciencias de la gran mayoría. Es una convicción minoritaria que curiosamente logra sobrevivir en la sociedad, pero que siempre está amenazada. La lucha de los escritores, de los artistas, de los hombres de ideas, que hace dos o tres décadas, en virtud de una deformación bastante enfermiza y maligna, parecía dirigida a desmantelar las libertades formales, tradicionales, dieciochescas, consiste ahora, precisamente, en defenderlas a brazo partido. Y sin que los resultados de la lucha estén en absoluto seguros.

Al recordar ahora sus palabras me parece natural que el *Manual* de Rossi se haya ganado la adhesión crítica de Bianco. La colección de ensayos y narraciones compilados en el libro ponen de manifiesto la práctica de un gusto literario tan cultivado como exigente. Los personajes de los relatos que allí se incluyen, a menudo entremezclan como parte de sus argumentos discusiones sobre literatura, problemas estilísticos o preocupaciones por las técnicas narrativas. La ironía, la erudición cabal y, por ello, nunca deliberadamente exhibida, el empeño en resaltar lo inobservado por muchos, la entonación variada y cordial pero que puntualiza muy bien sus diferencias, la estricta certificación del adjetivo, son todos rasgos de una escritura potenciada, capaz de recomendarnos como distraído a quien es ante todo un experto en atención. Tales rasgos no podían pasar inadvertidos por Bianco. ¿Leería en ellos una prolongación de su propia pericia estilística o la de algún otro eminente agremiado de *Swr*? El propio Rossi ha reconocido en un comentario sobre Borges su particular afición a la obra del impar maestro argentino, y el empleo de ciertos deliberados giros así parece confirmarlo, aunque el ritmo nervioso y la personal impronta marquen la diferencia.

En una ingeniosa novela de Raymond Queneau, *Le vol d'Icare*, un narrador contrata a un detective privado para que le ayude a recuperar los personajes que se le han extraviado. Llego a creer que desde sus primeras páginas el *Manual* de Rossi procura encomendarnos la búsqueda de su lector ideal, el intransferible destinatario de sus escritos. El hecho de que quien lea pueda reconocer en sí mismo las señas de ese devoto extraviado no hace sino convertir el problema en paradoja, pues el distraído que sea capaz de auto-reconocerse ya va dejando de serlo. "Lector imposible", lo llama Rossi en la introducción de la obra, si bien al mismo tiempo se muestra proclive a aconsejar a quien abra las páginas de su libro: "Leelo, si es posible, como yo lo escribí: sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle". El detalle, no dejemos de subrayarlo, es el talismán del distraído.

En casual sintonía con las preferencias de nuestro fin de siglo por los textos

## Imagen de Alejandro Rossi

EUGENIO MONTEJO

EN BUENOS AIRES, una tarde final de la década de los setenta José Bianco me hablaba elogiosamente de la obra de Alejandro Rossi. El estable Pepe Bianco, el reconocido colaborador de la revista *Swr*, no solía proponerme en opiniones acerca de obras contemporáneas; era poco frecuente oírle espontáneos comentarios sobre autores de nuestros días. Ante un elogio suyo convenía aguzar las orejas. Creo que era sobre todo la pericia estilística de Rossi lo que Bianco resaltaba, el reconocimiento de una escritura dueña de su tono, cuya destreza no andaba detrás de la frase hermosa, sino recalándonos la precisión y las formas de accesible lucidez. Si en algo era perito Bianco precisamente era, bien lo sabíamos, en otear los logros

de un determinado estilo, la concreción personalizada de una manera, vale decir, en identificar en las obras ajenas la conquista de ese difícil punto medio entre llaneza y afectación, los dos polos en que se ha debatido desde antiguo la escritura de nuestra lengua. Al cabo de veintitrés años en la redacción de *Swr*, de una larga vida destinada a la literatura, se comprende que pocos textos podían causarle sorpresa, casi ninguno proponerle secretos. Se refería Bianco entonces a los escritos de Rossi que luego integrarían su celebrado *Manual del distraído*, aunque tenía claro que uno de los caminos para acceder a esa precisión de tono y concepto era su anterior obra *Lenguaje y significado*, libro de contenido sistemático y rigor constructivo.

breves y la anotación fragmentaria, el libro reúne una variada selección de escritos que van desde el ensayo enjundioso al ensayo seminarrativo, cuando no al relato propiamente dicho. En sus páginas alternan las imágenes de presencias muy reconocibles, como la del renombrado filósofo José Gaos, con la apócrifa pero no menos decisiva del entrañable maestro Juan de Mairena. El carácter misceláneo define una predilección, claro está, pero poco justificaría el éxito de la obra si en la costura de todos sus párrafos no interviniera algo que me atrevería a definir como una de las contraseñas de nuestro actual tiempo latinoamericano: una prosa modélica, cuyo registro preciso y desenvuelto nos escolta a cada línea como parte de un juego que intencionalmente trata de recalcar el valor axial de las palabras. "Un museo de páginas perfectas", ha afirmado Adolfo Castañón de los hallazgos de esta escritura que, como la de Guillermo Sucre o la de Hernando Valencia Goelkel, viene a concretar en su hechura, en su inteligentísimo cuidado, las formulaciones de una nueva moral.

En uno de sus más definitivos apólogos enuncia sabiamente Confucio que el modo de corregir a un reino postrado por el envilecimiento, la corrupción, los nefastos gobiernos, las guerras y pillajes, etc., consiste en emprender de forma radical el ordenamiento del lenguaje. Con la verificación de las palabras podremos ordenar el pensamiento, así será posible, dice el maestro, poner orden en la casa y, progresivamente, en la parroquia, el municipio, el distrito, hasta conseguir restablecer el orden en todo el reino. En el centro de la armonía social, y fatalmente dependiendo de ella, coloca el sabio la vigilancia de la palabra. A lo largo de los tiempos no han sido pocos los autores que reiteran un parecer afín al viejo enunciado confuciano. "Nuestro primer deber de escritor —afirmó Sartre en 1947— es devolver la dignidad al lenguaje. Desconfío de lo inunicable, que es la fuente de toda violencia".

El periplo literario de Alejandro Rossi, si nos atenemos a la secuencia de sus publicaciones, principia por el ensayo sistemático y poco a poco va derivando hacia la nota ensayística variada, con despuntes narrativos, hasta

que la narración ha terminado por adueñarse de sus trabajos recientes. Un texto notable de los primeros que componen el *Manual* es el intitulado, así en plural, "Relatos", para mi gusto uno de los más definitorios del conjunto. Se reproduce en él la recreación de una íntima vivencia de la niñez, que el escrúpulo o la defensa lleva a referir de modo oblicuo, mediante una técnica de composición indirecta. El acontecimiento narrado acaso resulte, por cercano, demasiado implicate, lo que lleva al autor a preferir el uso de la tercera persona que obra como intermediario y neutral espejo: el relato —tal es el sujeto principal que se invoca a lo largo de la narración— asume este fin de modo autónomo. El relato, como sujeto de lo que se narra, cumple aquí la misma función que el velazqueño espejo de *Las meninas*. Los complementarios datos biográficos nos aclaran los diversos puntos del itinerario de un viaje familiar, decidido por los padres, desde la Italia de 1942 hasta las costas venezolanas. Vemos acumularse los incidentes sin que ninguno resulte prescindible. Al término del viaje, la bahía de Puerto Cabello, el puerto que frecuentó de joven el marinero polaco Joseph Conrad y que más tarde recrearía en su novela *Nostromo*, el mismo desde donde, en viaje inverso, unas décadas antes que Rossi partiera a Italia el niño Vicente Gerbasi, es el punto de arribo a Venezuela. La técnica de narración indirecta le permite abordar rápidamente lo esencial, siguiendo sin demora las prosecuciones de la intriga. El argumento ha podido servir para una tramada novela de aventuras de muchas páginas. Rossi ha sabido fijarlo en unos pocos folios, los suficientes para saldar una antigua deuda con la memoria y regalarnos una pieza inmejorable.

Las demás narraciones que predominan al final del *Manual* son cada vez más autónomas, y a su modo preludian los aciertos de sus cuentos publicados en más cercana fecha. El ensayista y estilista que hay en Rossi comparte sus logros con el feliz creador de los admirables relatos de su madurez. Y sin duda por ello, me doy cuenta ahora, en el recordado elogio de Bianco estaba ya implícito el reconocimiento del notable narrador que leemos en nuestros días, pues toda verdadera lectura forma parte de un menester adivi-



natorio. Pienso que cuentos como "Sedosa, la niña" bien pueden prestigiar cualquier antología del género, sobre todo por su minucioso reto al lector y el conocimiento narrativo implícito en su desarrollo. Y si menciono ahora este cuento entre otros suyos igualmente excepcionales, es además porque, aunque su ambiente pueda parecer común a otras regiones latinoamericanas, creo reconocer en él la concreción de un dibujo inconfundiblemente venezolano. Los sagaces reparos a algunas caprichosas invenciones de *El otoño del patriarca*, insertos en una de las reseñas más comprensivas y perspicaces que se han publicado acerca de esta obra, deben releerse desde la perspectiva de este inapelable conocimiento de nuestras tierras y la memoria de sus gentes.

"Iríamos a Venezuela, la patria de mi madre", dice la línea del recuerdo al contarnos la ya comentada partida de Italia en 1942. Rossi después ha vivido, lo sabemos, en varios países y, desde hace bastantes años, en la ciudad de México. El periplo de su quehacer literario nos ha mostrado al penetrante ensayista convertido en afamado narrador. En un plano más íntimo, sus cuentos parecen insinuar también un viaje a "la patria de mi madre", la tierra materna, en especial a ciertos lugares y personajes entrevistados o contemplados por las calidoscópicas rendijas del sueño y de la historia. ✽

## Carta de Madrid

## Orteguiana

BLAS MATAMORO



LA REVISTA DE Occidente ha cumplido setenta años. Una conmemoración sesuda tuvo lugar en el jardín de la Fundación Ortega. Antigüemente funcionó en el edificio un dormitorio de señoritas de la Residencia de Estudiantes. A lo largo de los años, ambos establecimientos, convenientemente austeros, presbiterianos, alojados en barrios elegantes (embajadas, palacetes, jardines densos y antiguos) son asediados, desde el crepúsculo, por travestidos que se prostituyen, llamando a sus posibles clientes con motes inesperados (*bigotes mágicos, diputado por La Coruña*, etc.) y dejando en las aceras una colección de "anticonceptivos mecánicos". Esta mezcla de corrientes y contracorrientes en las calles de Madrid parece una ilustración del destino histórico del orteguismo. En otro plano, distanciadísimo del anterior pero también intersexual, la historia ha querido que la *Revista* esté guiada actualmente por dos mujeres —Soledad Ortega y Magdalena Mora— cuando, en las tertulias del fundador, las mujeres estaban excluidas. No de las páginas de la *Revista*: Rosa Chacel, María Zambrano, Maruja Mallo (cito de memoria) las frecuentaron. En los españoles años veinte, al ritmo de la Europa posbélica, las mujeres empezaron a ocupar profesiones y a ejercer discursos antes exclusivamente masculinos. La universidad, la industria y la política de izquierdas sacaron a las españolas del único activismo hasta entonces permitido para ellas, la beneficencia y el adoctrinamiento a la sombra de la Iglesia.

Simétricamente, los varones pretenden ocupar los lugares siempre exclusivamente femeninos y se prostituyen, vestidos de mujer. Todo, en el mismo escenario institucionalista de las calles Fortuny y del Pinar. Las mujeres adquieren almas bellas y los varones, bellos cuerpos. El alma deja de ser sólo masculina y el cuerpo, sólo femenino.

¿Ha triunfado don José siete decenios después? Lo estaba pensando mientras aguantaba, a pie firme, la humedad del jardín orteguiano y contemplaba a Rosa Chacel, con sus 95 años, instalada en un silloncito de mimbre, con su aire de abuelita cachonda y nena excesivamente reflexiva. Ella también había esperado setenta años y el tiempo le había dado la razón. Sí, esta España y esta media Europa comunitaria son mucho más orteguianas que las vividas por el filósofo. Y en aquellos dramas y estas síntesis está la parábola de su obra, escrita en desfase con su medio pero, también, con cierta capacidad premonitoria.

Releyendo una selección de artículos publicados en la primera época de la *Revista* (1923-1936) se puede repensar la entreguerra europea, en una fórmula binaria, tan del gusto orteguiano ("La recepción de lo nuevo", *Revista de Occidente*, nº 146/147). Si en los círculos intelectuales aumenta el cosmopolitismo y existe una auténtica Sociedad de las Naciones espiritual, en la política se acentúan los nacionalismos. Mientras la inteligencia se hace más exquisita y más *inteligente*, pierde toda su fuerza histórica: es espléndida y miserable. Cada vez resulta más ancha la separación entre historia y cultura, entre masas y minorías.

En la pequeña escenografía española, esta dualidad también tiene su equivalente. España, neutral en la guerra de 1914, ha desarrollado una nueva burguesía, modernista en lo técnico y económico, pero primaria en lo político. El emergente es la dictadura de Primo de Rivera, que empieza un par de meses más tarde que la *Revista*. Coincide con un florecimiento cultural notable, impregnado de cosmopolitismo. Su crisis llevará a la República y ésta, a la guerra civil. Una cultura prescindente de partidismos (como la quiere Ortega en el programa de su publicación) se tornará banderiza y, más tarde, bélica.

El filósofo madrileño soñaba con una España europea, lo cual, concretamente, quiere decir: con una burguesía industrial enérgica y modernista. Y se puso a pensar por ella, sin contar con su ausencia. Cuando buscaba ejemplos, sólo obtenía el de Nicolás María de Urgoiti, empresario papelerero que contribuyó sensiblemente con las empresas orteguianas.

En cualquier caso, la descripción paradigmática de la minoría selecta que Ortega hace, coincide con la del hombre de negocios de la actualidad. No es una aristocracia ni un conjunto de cargos electivos (en este sentido, tampoco es democrática). La minoría selecta se caracteriza por su exigencia, su esfuerzo, su compromiso. Competitivo como un atleta, estricto como un cenobita, su modelo de integrante es, por fin, alguien que por competitivo resulta competente. Vive entrenándose, y entrenamiento en griego es *ascetismo*. Este retrato recuerda al humanista del Renacimiento, hombre de ingenios, es decir de sutilezas intelectuales y de máquinas. Ortega sentía como una deficiencia histórica de España el no haber podido convertir un sólido humanismo renacentista en una ilustración igualmente sólida. Por eso, España era un país difícilmente moderno. Moderno, no contemporáneo, que ésta es otra dualidad orteguiana. Se puede ser contemporáneo y primitivo (el nazismo y el stalinismo lo prueban en aquella época).

Modernizar es racionalizar. La empresa intelectual de la *Revista* se incluye en el movimiento de racionalización que se genera en la posguerra, con la resaca de las vanguardias, el llamado al orden y la nueva objetividad. La vanguardia propendía a lo amorfo y Ortega defendía de la forma. No su precedencia, como en el caso neoclásico, sino su hallazgo. Salvar las formas es salvar la razón. Los ejemplos más característicos de aquellos años son la arquitectura del rasca-cielos y el cinematógrafo, dos lugares donde se produce lo que podríamos denominar "lo bello industrial". De lo contrario, el contemporaneísmo militante de las vanguardias lleva a la autodisolución dadaísta o al suicidio como misión del surrealismo (Guillermo de Torre lo ilustra con los ejemplos de René Crevel, Jacques Vaché y Jacques Rigaut).

Nuestra época ha establecido la idolatría de la novedad, pero en lo novedoso

suele haber reiteraciones que se ignoran. Ortega veía a su tiempo como una edad neorromántica (bajamente romántica la hallará un joven colaborador de la *Revista*, Jorge Luis Borges). La poesía y la novela modernas son anticlásticas porque en ellas reaparece el romanticismo, anota Antonio Marichalar. El hombre clásico es propio de épocas suaves y serenas, por eso es sincero y tóxico: no entusiasma. En las épocas románticas, el hombre es un animal transitorio, acorde con un tiempo agrio, lleno de inminencias. Por anticlástica, nuestra época es antitópica, tanto que establece una suerte de tóxico de lo inconventional, de esnobismo en grado de ética social.

Me pregunto si este dualismo no expresa la diferencia entre el presente y el pasado. Quiero decir: el presente es siempre romántico y el pasado, siempre clásico. El presente puede llegar no más que a continuo (la continuidad conjura la angustia de la inminencia); el pasado puede pretender ser pluscuamperfecto. Una cultura se experimenta como neoclásica cuando se proclama depositaria de un pasado. En cambio, es romántica cuando se vive en el presente, en el incompleto y deshilachado presente, capaz de entusiasmarlos. O sea: de salirnos de nosotros mismos. ¿Hacia dónde, sino hacia el futuro?

Algunas voces de la *Revista* se pronuncian por este neorromanticismo. Luis Cernuda, en 1929, se refiere a "la hermosura fatal e irremediable de lo inconcluso, de lo inacabado". Y Ramón Gómez de la Serna, en 1936, propone "preferir lo incompleto a lo perfecto". En 1933, examinando la actualidad literaria francesa, Marichalar lamenta que Francia haya perdido aquellos magníficos ejemplares de genios sin talento (Lautréamont, Nerval, Rimbaud), opuestos al modelo de Valéry: el talento sin genio puede algo, el genio sin talento no puede nada. "Por exceso de *savoir faire*, la obra del escritor francés consagrado se halla hoy tan lejos de ser pésima como de ser óptima" (Marichalar, cit.).

Al optar por el lenguaje y, diría, hasta por la elocuencia, sin desdeñar la didáctica, Ortega y sus discípulos llegan a la conciencia de que la palabra tiene una zona indecible, inefable. Según algunos (de nuevo, Ramón), estos inefablos no son casualidades del decir, sino que

obedecen a leyes del inconsciente ¿Pensaba lo mismo Ortega? Sus razonamientos sobre la historia suelen incidir sobre una suerte de destino o providencia del que sólo conocemos su organización formal. Por otra parte, Ortega introdujo, muy precozmente (si no recuerdo mal, allá por 1911), el psicoanálisis en español. Luego sugeriría al editor Ruiz Castillo que tradujera a Freud. Confiaba, seguramente, en que vale la pena dejar obrar a las palabras por su cuenta, en una suerte de desvarío verbal, tan caro a los experimentos de las vanguardias.

Me parece ver, al fondo de estas inquietudes, la presencia de Mallarmé (que tanto jugó con las ausencias, dicho sea de paso). Ortega organizó un homenaje a Mallarmé, en 1923, en el parque del Retiro. Consistió en juntarse unos cuantos intelectuales y quedarse cinco minutos en silencio. El silencio es la cifra más elocuente (valga la paradoja: la elocuencia del silencio) de lo inefable. Pero también puede ser un símbolo del clasicismo, cultura de lo visual, que desdén lo audible. Lo que se ve tiende a permanecer; lo que se oye, fatalmente, pasa de largo. El silencio es, por fin, el lugar de la nueva palabra, de la reemplazación verbal, un simulacro del origen.

También es mallarmeana la fórmula orteguiana de lo bello: esconder las cosas, que son horribles, por medio de unas palabras que también se esconden. Lo bello es lo oculto. Lo obvio y manifiesto no es bello. La belleza exige ser descubierta, exige el esfuerzo que se reclama a las minorías selectas y que ellas se reclaman a sí mismas.

Por eso, el descubrimiento es una preocupación de Ortega. En sus publicaciones hay escaso interés por volver a lo conocido y, en compensación, gran interés por la novedad. La *Revista* hace hincapié en Apollinaire, Proust, Valéry, Gómez de la Serna, Kafka, Mallarmé, Saint-Pol Roux, Cocteau, Gide, Jacques Vaché, Alberto Savinio. Propone atender a nombres difíciles, que exigen una cierta propedéutica de la lectura: James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf, John dos Passos. Promueve a los jóvenes poetas y pintores de lo que hoy llamamos Generación del 27. Da lugar a cierta zona de la producción americana: Neruda, Borges, Torres Bodet, Alfonso Reyes, Victoria Ocampo, Novás Calvo. Presta atención a la música, un arte ante el

cual los escritores españoles habían demostrado persistente y general sordera: Falla, Debussy, Satie, Ravel, Stravinski. Se interesa por los ballets rusos de Diaghilev, que habían aglutinado a buena parte del arte contemporáneo, y por el cine, una artimaña técnica que sólo es considerada, mayoritariamente, como un arte, a partir de los escritores jóvenes del veinte.

Me parece rescatable esta defensa de la modernidad con prescindencia de lo meramente contemporáneo. A lo moderno, a lo que intenta coincidir con la "altura de sus tiempos", podemos volver, porque explicita sus razones. Se piensa y se critica. A lo apenas contemporáneo, no, porque pasa de tiempo y envejece. Y en ese retorno a lo razonable haya una actitud clásica.

Es también interesante la noción orteguiana de minoría selecta. No se trata de una aristocracia que señorea y que siempre mira hacia abajo, hacia la servidumbre de la que obtiene poder e identidad. Este señorío es señoritismo tradicional español, señoritismo que es indiferencia por el devenir histórico, improductividad y pereza. Las minorías selectas se tratan de igual a igual dentro de su nivel y si miran hacia alguna parte, es siempre hacia arriba, intentando ser más. Lo cual coincide con la modernidad como destino, como movimiento histórico. Ser moderno es querer estar, siempre, más allá, aspirar a lo ultramoderno, a lo que se sitúa en una avanzadilla del momento estrictamente actual.

Los tiempos no fueron propicios para la empresa orteguiana. En España había señoritos y no burgueses emprendedores, las minorías selectas se dispersaron con la guerra y España se convirtió en un obituario de las tradiciones más rancias, maquilladas de tesoros inmarcesibles: los eternos valores de Occidente. Al volver, a mediados de los cuarenta, Ortega encontró que la salud de los españoles era "indecente". Dicho esto en público, confidencialmente solía afirmar que si los rusos vivían tras un telón de acero, los españoles vivían tras un telón de mierda.

Ortega quiso levantar los telones, de modo que España fuera un momento de lo universal, y no un universo cerrado por la escenografía de una cerrada autosuficiencia. La paciencia de la historia suscribe sus proyectos. Estos tiempos son más orteguianos que los suyos. ✽

## Máscara de Cristal

MIGUEL CASADO



EL DE JOSÉ-MIGUEL ULLÁN (1944) es un caso singular en la última poesía española: su pujante irrupción a mediados de los años setenta, el sostenido prestigio durante los setenta y siete al apartamiento de las generaciones homologadas... y, a partir de los ochenta, un aparente silencio que ha ido diluyendo su presencia pública en la poesía, aun cuando la haya tenido tan notable en la prensa o el mundo del arte. Sin embargo, en ese tiempo, un libro como *Manchas nombradas*<sup>1</sup> profundizó la radicalidad de su propuesta, aunque las circunstancias hicieran que quizá no se escuchara lo necesario. Desde entonces, sólo publicaciones muy aisladas y de poca difusión han ido anunciando otro libro, ahora próximo a aparecer, *Al aire de su vuelo*<sup>2</sup> constituyó el adelanto más notable. Reflexionar brevemente sobre ambos títulos es el propósito de estos párrafos.

Como en todo escritor hermético, hay una paradoja latente en Ullán. Por un lado, parece haber tenido siempre clara su soledad ante una "sala vacía"<sup>3</sup>, y no ha hecho esfuerzos para evitarla, fabricando cada vez nuevos sistemas de ocultación y juego con el sentido. Por otro lado, ese sentido sólo puede ir surgiendo en la contribución del lector, incitado por pequeños resquicios, sutiles asideros, a construir un itinerario a través de los poemas, tenaz e inciertamente, válido para una sola vez. Escrituras que prescinden tanto del lector, para necesitar tanto de él.

De este modo, la escritura de Ullán a través de los años sigue resistiéndose a ser clasificada y produciendo la perplejidad en quien se acerca a ella con esquemas convencionales. En el caso de *Manchas nombradas* es su propia concepción como libro la que contiene la apuesta, pues integra diversas colecciones de textos que acompañaron o fueron acompañadas por obras de pintores; pero aquí, en el libro, ese "nombrar las manchas" prescinde del objeto definido. A

efectos del lector, se habla de lo que no existe, pues el poema, que nacería en contacto con la obra plástica, no la describe o la analiza de manera que pueda reconstruirse con la imaginación, no se refiere a ella. Texto sin referente, es también un texto sin tema, pues consta de fragmentos aislados, premeditadamente inconexos, una sucesión de cristales sin hilo que los atraviese. Dice Ullán: "Todo placer, Leonardo, del papiro procede", y sus palabras se relacionan con la realidad a la manera que lo hace la pintura abstracta. Como una fortaleza entre el asedio de los significados para velar el núcleo más íntimo de sentido: "Al detenerse en el pasillo del hotel, presente el mensajero el sinsabor y la necesidad del mensaje. No obstante, su corazón permanecerá puro".

En estas condiciones, el poema aparece como modelo del lenguaje en sí y de su vacío de referencias surge un efecto especular múltiple. Por un lado, es el espejo de un método, pues el esfuerzo del lector adquiere el carácter de *doble* del esfuerzo del poeta ante la pintura, en su voluntad de extraer "historia" de donde no hay figura: el posible logro se juega en una cadena que confunde hasta el infinito pintor, poeta y lector. Por otro lado, si esto es así, si el lugar de la mancha se identifica con el del texto, el libro debería leerse como una prolongada *poética*, ensayos y variaciones sobre el ser mismo de la poesía. Y ésta, en su ejercicio, se ve afectada por una privación sensorial —las alusiones de ceguera y mudéz son continuas y se llega a decir: "las ardientes estrellas que florecen cuando toda escritura se apaga. Así es mi canto: ausencia"—, se ve afectada también por un alejamiento de la vida, y ha de limitarse sólo a ser una combinación de los residuos que suceden al final, a cualquier final: "Ceniza del hay ido, pintura; ceniza del ay ido, palabra".

Este sentimiento abre y cierra el libro, y es rotundo; pero de su desolación emergen a veces otras miradas.

Así, aparece el sexo como provocación y transgresión, con un doble filo permanente de dureza y de vida. Así, también, a veces, late la posibilidad de un refugio retirado y distinto: "la melodía de esos valles secretos como dientes de leche donde sacia su sed el solitario". Así, por último, el recuerdo, con frecuencia, de la muerte que de un modo paradójico construye en la anulación una respuesta, al imprimir su vigor en el vacío que subyace a todo.

El planteamiento del libro no sólo produce esta reflexividad, sino que modifica el estatuto del lenguaje. Donde no hay referencia, desaparece la distinción entre lo directo y lo figurado y, así, no cabe hablar de imágenes. A cambio, los poemas se mueven en una continua y casi imperceptible variación de los géneros del discurso: el aforismo: duro y seco en sus perfiles, no se confunde con la sentencia iluminadora; dibuja una borla de misterio, a la vez que recorta sus límites impidiendo la fantasía. Los fragmentos de narración, el esbozo de un paisaje, el apunte de retrato: se distinguen por su desarraigo, sin ningún marco de realidad en que instalarse, sin proyección temporal que permita su desarrollo. La ironía, la sátira, el sarcasmo, la burla cruel, el humor hiriente y negro, la risa helada que chirría. Y el momento lírico, justo la otra cara del lenguaje, el peso de la emoción indirecta, el mirar suave.

El cambio permanente de géneros es siempre pautado por el fragmentarismo y la sequedad tonal, para impedir que construya un espacio, para limitarlo a una ley del acento, a una inquietud. La misma lógica que lleva a esta mezcla de géneros, conduce a una mezcla de registros, a un collage, donde coinciden lo barroco y lo coloquial, el vulgarismo y la palabra de "prestigio poético". Pero —y esto es lo más propio de Ullán a través de toda su obra— tal entramado adquiere siempre coherencia en una textura clásica que remite a modelos constantes: "De esa quietud voluptuosa nace la gran sospecha gongorina: sin exageración no hay paisaje; sin laberinto no hay rigor; sin lujo no hay escritura". Góngora, sí, y los rotundos principios de una poética asociada a él; pero a Góngora nunca se le convoca en sí mismo, sino con una mediación: "El conde nos propone una salida, neutra y terrible a un tiempo: mal decir". Villamediana: la lengua gongorina guiada por una intención

que la remueve: un punto de vista, una actitud en medio de lo perfecto y sombrío. Y ello, a su peculiar manera, definiría también la actitud de Ullán, el modo en que crece su moral autosuficiente de la forma: "la forma es el pudor, la luminosa nada, el hermoso camino sin fin".

Y, sin embargo —se hace forzoso decirlo—, nunca se le deja olvidar al lector que ahí fuera está siempre otro espacio, al que se suele llamar realidad: "No sigas. Puedes palmar en un decir amén". Es el final de las *Manchas*.

"Plaquettes", como *Si hay que tener* (Fundación García Lorca); textos en algunas revistas, y, sobre todo, el extenso poema "Preludios", en un catálogo del pintor Broto (1990), ofrecen avances de la lenta construcción de un nuevo libro. Pero, sobre todo, la escritura reunida bajo el título genérico *Al aire de su vuelo*, que presidió la exposición en Sevilla como homenaje a San Juan de la Cruz; se trata de tres poemas —*Relámpagos* (junto a la pintura de Barceló) y *Pasiones* (con la de Broto) y *Contratiempos* (con la de Sicilia)—, articulados cada uno en doce partes, que a su vez tienen también entidad de poema.

En ellos bulle la misma diversidad formal: uno se afila en una ironía que se sirve de la contundencia del nombre o de la ruptura coloquial; en otro, cierto énfasis solemne, la vehemencia de las series analógicas, componen una resonancia armoniosa y barroca. En uno se acumulan los artificios tipográficos —paréntesis, barras, sangrías, blancos...— que pautan la lectura en un tempo abrupto y colorido, como quien guía para leer una música de letra extranjera; en otro, las anáforas y las enumeraciones, las recurrencias, se entretienen con el versículo o la tirada en prosa, siempre bajo el predominio del ritmo impar y la clave de los endecasílabos dispersos, para funcionar como mecanismos de inmersión en una corriente emotiva.

Pero en cualquiera de las opciones el lenguaje vuelve a distinguirse por ser autárquico: las palabras no importan de otro sitio su sentido, sino que lo adquieren al posarse en el texto, al encajar en su trama de motivos y valores. Mientras todo lenguaje tiende a constituirse en discurso, que es portador de sentido en cuanto remite a una codificación, esta poesía parece operar de otra manera: la sintaxis insufla aire y crea un espacio habitable donde las palabras respiran y

se mueven como cuerpos; son palabras enteras, que se sienten como no recordadas, en posesión de todas sus perspectivas, vivas y móviles, hostiles a pactos, intransigentes. En ellas el texto se aguja hasta adquirir el cristalino hermetismo de la síntesis: lo que es tan sencillo y transparente como intraducible.

Ante una poesía tan en extremo autónoma, a la crítica sólo le queda el intento de describir su mecanismo, su armazón física; proponerle cualquier otro discurso paralelo no sería sino dejarse tentar por las sugerencias del "parecido". Ahora bien, dicho esto y ya desde el precipicio de la tentación, *Pasiones* se ofrece como el corazón de estos poemas. Es el trazado sinuoso y reiterativo de quien percibe, clara y enigmáticamente, una señal —"Erguida estás, señal./ inaccesible a un agua no iluminada de abrojos"— y pretende seguirla. Y este gesto —"elegir un enigma"— trastorna el mundo: a partir de entonces sólo sería ya posible una vida que amase la pasión con la pérdida ("la muerte nunca inútil, la innumerable").

En el espeso bosque de imágenes que trama el texto, dos motivos de la tradición mística pueden servir como referencia. Uno es el de la mirada hacia las propias entrañas, donde están exactamente dibujados los ojos de aquél a quien se busca; en ese lugar, la mirada acaba descubriendo los propios ojos de quien mira, pero de modo contrario a como lo haría en un espejo: lo hace desconociéndose y fecundándose en esa ignorancia de sí. El otro motivo es la senda paradójica, que baja para ascender, persigue en la altura la hondura; contradicciones y analogías se articulan en ese camino, cuyo variado perfil orográfico no compone rumbo sino en la precisión de sus accidentes. Algunas imágenes sugerirían que se alcanza un punto último, una meta; pero no siguen ningún orden, están salpicadas de principio a fin, se desvanecen; son apenas "vacíos entrelazados" presos en una misma luz, una luz interior que sin embargo envuelve. La estirpe de esas imágenes es también múltiple: a veces culminan, son *resplandor*; otras veces —el giro, la espiral— vuelven sobre sí mismas, cerrándose, comunican con la altura —"los raros movimientos, bailables, de la consumación"— o con la oscuridad, el sumidero; otras hablan de la disolución y el vaciamiento: "Salpicarse de olvido./ Despo-

blar el emblema./ Aquietarse". No hay orden, pues, en estas variaciones e incluso aún reaparecerá una época exterior a este camino, resumida en el vívido repaso de la geografía del desconsuelo. Al término, el presagio, la señal, ya obsesivos, liberan sus vínculos, flotan delante sin referencia, sin condiciones materiales, sin tiempo; así, aunque el poema acaba como empezó, lo hace en otro espacio, como de vuelo en vez de suelo.

En *Contratiempos* el carácter de esta búsqueda se dilucida a través de un motivo insistente: "algo/ (afable embrión, dudosa pertenencia) algo". Mientras el paréntesis apunta el motor del poema, su "inseguridad encendida", la palabra *algo* es la presencia deseada y deseante de lo existente e indefinible, de lo conocido y abstracto. *Algo* se interpone entre el sujeto y la muerte, aunque casi es sólo un nombre: la posibilidad de predicar un objetivo, la boca que lo dice; casi sólo un *mantra*, una insistencia que no añade contenido.

El peculiar estatuto de esta palabra se relaciona con el contraste que establece Ullán entre dos tipos de máscaras. En *Relámpagos*, el diálogo irónico con la pintura señala en la textura de ésta una función de encubrimiento: servir como máscara de la falta de cuerpo que subyace. Esta pintura —se diría— se somete a la apariencia, la convierte en *absoluto*, con su simulación de un entorno irreal que entroniza al objeto. La poesía, en cambio, suspendida en el vacío, convierte en objeto a la palabra. El poema muestra así la tensión entre ambas prácticas, y la resuelve evitando toda naturaleza de reflejo, señalándose a sí mismo como distancia. Consecuente con esta postura, el recorrido de *Contratiempos* se abre con una propuesta precisa: colocarse una "máscara de cristal"; se trata de un gesto paradójico: enmascararse en lo transparente, reunir lo abismal y lo impenetrable. Un cuerpo perfecto cuya luminosidad se enciende sobre la nada.

## NOTAS

<sup>1</sup> José-Miguel Ullán, *Manchas nombradas*. Editora Nacional, Madrid, 1984.

<sup>2</sup> José-Miguel Ullán, *Al aire de su vuelo*. Junta de Andalucía/Turner, Madrid, 1991.

<sup>3</sup> "Presentación cóncava en una sala vacía" se titula el prólogo de José Ángel Valente a la *Antología salvaje*, de José-Miguel Ullán (Colección Hoy por hoy, Las Palmas, 1970).

## Para recordar a Juan Benet

DANUBIO TORRES FIERRO

**EN LA FIGURA** de un monje medieval: alto, desgarrado, el cabello ralo y ceniciento (del que caía, sobre la frente ancha, un mechón desordenado), las cejas tupidas y una mirada dura que centelleaba mientras se perdía en el horizonte cotidiano o se posaba entre las cosas sin recalar en nada concreto. Tenía, también, los atributos de un monje medieval: vivió la escritura como un oficio —al que había que velar con parsimonia— noble y penoso, repudiaba las medias tintas y los consensos forzados y era capaz, español al fin, de treparse a absolutismos altivos que cancelaban la tolerancia. En mayo de 1974, por razones vinculadas a sus quehaceres de ingeniero de caminos (una profesión que lo llevó a construir puentes, canales, túneles y presas acaso como un desdoblamiento y una prolongación de su maníaca arquitectura literaria), estubo tres días en México. Lo fui a ver, con José de la Colina, al hotel María Isabel, en el Paseo de la Reforma. Estilizado por la estatura, su corpulencia esbelta apenas parecía contenerse en las estrechas dimensiones de la habitación, y su equipaje más pesado eran los dos gruesos volúmenes de la biografía de William Faulkner de Joseph Blotner que acababa de editarse en los Estados Unidos. La entrevista que sigue fue grabada en esas fechas y una primera versión se publicó en el suplemento "Diorama de la Cultura" del diario *Excelsior*. Desde aquel entonces, y hasta su muerte, nuestro trato fue frecuente y afectuoso, especialmente en los primeros tiempos de mi permanencia en España. Me hospedó en su casa de Madrid, en el barrio de El Viso, y conocí a sus hijos y a Rosa Regàs, que luego llegaría a convertirse en una presencia queridísima en Barcelona. Juan podía ser festivo, y muy recurrente, y a la vez oscuro y huraño con una suerte de tracción neurótica que al cacionar no dejaba títere con cabeza y

habilitaba repentinos caprichos en su persona. Como todo auténtico insatisfecho, llevaba escondido un legislador que querría imponer su ley; así, y previsiblemente, las reuniones con amigos se volían peticiones de principios y fermentaban, hasta donde ello era posible entre individualidades fuertes, el *esprit de corps*. Se había creado un personaje a su medida y lo mimaba con disciplina ritual: marchaba en un lustroso automóvil inglés, escribía en cuartillas de extensión fatídica, arropaba una coquetería displicente y hosca, se regía por hábitos meticulosos (y entre ellos, me figuro, era capital su siesta, cabeceada en una *chaise-longue* de la sala y con música de Brahms al fondo). Se había creado, además, y sin duda para reparar su desacomodo y su disgusto con una realidad personal y colectiva que lo hería mucho, un mundo propio, ese lugar llamado Región en el que transcurre casi toda su obra huérfana de protagonistas y envuelta en una atmósfera densa de caracteres que se intercambian para, en última instancia, hacer resaltar la preeminencia del entorno —no encuentro otra forma de decirlo— metapersonal. Allí, en efecto, y al levantar el telón de su teatro privado, y al descubrir la escenografía en que lo sitúa, encaja unas presencias fantasmales que sólo cobran cuerpo, como en un coro de identidades difuminadas que se enroscan y evolucionan hasta morderse la cola, a medida que las palabras las representan. Quiso ser impavidamente fiel a una idea de la literatura en la que, sin renunciar a un hiato radical entre una y otra, teoría y práctica se entrelazaban, se comentaban y se ilustraban como una manera de respetar tanto a las enigmáticas y a veces malélicas fuentes del frenesi creador del artista como a la anatomía retórica y racional de su producto. De ahí que, inseparable de los movimientos que la trazan y la configuran, la obra benetiana se despliegue

y se constituya como el bailarín con respecto a la danza en el famoso poema de Yeats: una articulación en la que los mecanismos echados a andar se imbrican y se incendian por el funcionamiento de su propia dinámica. Obsesivo, solitario, desolado, de andadura mayestática, el universo de los libros de Juan genera, quizás como lo hizo su propia persona, la adhesión o el rechazo pero nunca la indiferencia. Exhumar hoy esta entrevista, a un año de su muerte, es rendirle desde aquí, desde este rincón, un homenaje.

**Danubio Torres Fierro:** ¿Inventaste Región por una necesidad de representar de alguna manera una realidad española, como una especie de concentrado de tu propia experiencia o, más bien, por tener tu mundo propio donde eres amo y señor?

**Juan Benet:** Es difícil fijar las causas y, a lo mejor, no importa demasiado. En verdad, el invento fue para sentirme cómodo, para hacer lo que quisiera, sin limitaciones ni prescripciones, para pintar las cosas como me diera la gana. Si en lugar de Región lo hubiera llamado León o Granada tendría que haberme circunscripto a determinados elementos o pintar lo que mis ojos veían. Para exagerar era mejor inventar.

**D.T.F.:** Región existe ya como parte de tu mundo mítico, y todas tus novelas van creando una especie de mito —el mito de Región. ¿Tienes, aunque sea idealmente, una suerte de topografía del lugar?

**J.B.:** Tengo hecho un mapa.

**D.T.F.:** ¿Lo publicarás alguna vez?

**J.B.:** Cuando lo acabe, porque es un mapa de una enorme precisión, algo así como el del distrito geográfico español (a mí me gustan mucho estas cosas de cartografía) y, además, cada vez que voy a mi casa de campo, le añado algún arroyito, alguna colina.

**D.T.F.:** A través de eso que dices, y con la sola lectura de tus novelas, es evidente que has sido un gran lector de Faulkner.

**J.B.:** Moriré leyendo a Faulkner.

**D.T.F.:** Además, supongo que no te molesta que te diga que tienes una gran influencia de él. Cierto estilo reticente de ir y venir, de volver a los hechos antes de llegar a ellos.

**J.B.:** Es cierto. Empecé a leer a Faulkner cuando tenía diecisiete años,

y me acuerdo que todos los días daba vueltas por las librerías de Madrid para ver si, por casualidad, aparecían nuevas cosas suyas. Era una búsqueda febril. Creo que es uno de los pocos que va a quedar, que va a permanecer. Joyce, en cambio, no me interesa.

D.T.F.: Pero Proust sí, porque también te ha influido.

J.B.: Proust sí...

D.T.F.: Todas tus novelas empiezan "después de", no hay inmediatez, como si se tratara de un mundo fantasma, como si el presente no fuera el presente del relato. En este sentido es desconcertante, por ejemplo *La otra casa de Mazón*, porque además no es ni novela ni teatro.

J.B.: Ese libro no me salió del todo bien. El intento era muy ambicioso, a pesar de que el libro en sí no lo aparenta. Allí quería aliar dos categorías que no son mixtibles y, de hecho, es fácil ver que, en un mismo producto, lo trágico y lo cómico se insertan, pero no se combinan.

D.T.F.: Hay una cierta aura de parodia...

J.B.: Precisamente eso es lo que quería. Todo el libro es una operación de disimulo porque, a sabiendas de que ambas categorías no son mixtibles, quería que así pareciera: que la tragedia y la comedia estuvieran penetradas. Sin embargo, en la tragedia puedes insertar un chiste y en la comedia un suicidio, pero se incrustan —por así decirlo—; es como una roca intrusiva: combina con elementos pero no forma una unidad. Yo quería formar esa unidad y, en la certeza de que nunca podría dar con un producto homogéneo, traté de disfrazar cada una de las categorías como un género distinto. El resultado es que se piensa que eso es una combinación de drama y de narración, cuando lo que quiere ser es una combinación de comedia y tragedia. Como decía, no creo que me haya salido bien y, además, al final, pesa más el drama que la narración. Por otra parte, se trata de un libro que me costó mucho y que, a la vez, me divertí: es mi libro más antiguo. Sabes: escribo muy poco, cuando realmente no tengo otra cosa que hacer, cuando estoy en casa y empiezo a aburrirme. Cualquier cosa antes de escribir.

D.T.F.: Es como un *hobby*.

J.B.: Esa distinción entre *hobby* y

profesión es típica de los norteamericanos, con su manía de clasificarlo todo. Supongo que un individuo que tiene un *hobby*, en el fondo se interesa mucho más por éste que por su profesión. En el *hobby* no se puede vivir de las rentas, mientras que una profesión la tienes, vives de ella y no te cuesta mucho trabajo sobrellevarla. A mí, por ejemplo, construir puentes o túneles no me exige romperme la cabeza, no tengo que inventar nada: es una especie de bien mostrenco adquirido. Si se definiera la actividad de un hombre, no por las horas que le dedica, sino por la cantidad de pensamiento inédito y circunciones cerebrales que le obliga a hacer, pues entonces el *hobby* sería más importante que la profesión.

D.T.F.: ¿Ni siquiera tienes una temporada al año, o algunas horas fijas, de trabajo?

J.B.: No, no. Aunque ahora sí me estoy divirtiendo mucho porque he decidido adoptar una especie de plan quinquenal, como el de los soviéticos, de largo alcance.

D.T.F.: ¿Cuál es el plan? ¿Sigue Región?

J.B.: En cierto modo sí y en cierto modo no; dependerá del desarrollo. El plan es escribir cinco libros a la vez, de los cuales, en este momento, estoy haciendo cuatro. No publicaré nada en cinco o seis años. Se trata de una empresa extensa y muy penosa y, tal vez, se aparte del universo que he frecuentado porque, a lo mejor, no es una novela sobre un mundo finito.

D.T.F.: Ya en Región ha entrado la guerra civil española, por lo que se desprende de un relato publicado hace poco.

J.B.: Ese relato forma parte de un libro de cuentos que acaba de salir y que se llama *Sub Rosa*.

D.T.F.: Entonces irrumpe la historia contemporánea en Región.

J.B.: Bueno, yo he escrito ya sobre la guerra civil e incluso sobre la posguerra.

D.T.F.: Sí, pero aquí parece que entra con un carácter más perentorio.

J.B.: Sí, es cierto. Entra de una manera más fáctica. Yo no sé cómo permitirían publicar *Sub Rosa* porque allí hay un cuento donde un personaje poco menos que simboliza las virtudes de la raza y la victoria de Franco, y lo que hace es condenar a un pariente suyo

para quedarse con una finca. Pero es muy difícil leerlo: si no lees tres datos con mucho cuidado no te enteras del argumento.

D.T.F.: Debe ser un buen espectáculo ver a un burócrata de la censura tratando de descifrar la mayoría de tus libros. Lo interesante es que toda tu literatura supone un cierto lector profesional, avezado a la lectura, que no a buscar una primera impresión.

J.B.: En cierto modo, lo que he tratado de hacer es que, al abrir el libro, el lector entre a la literatura por la puerta de servicio, sin pretender hacer del libro un bien cultural en sí, que constituiría la puerta principal (como sucede en la mayoría de los casos). La literatura tiene que entrar desde la primera página, por lo menos la literatura que a mí me interesa. Para eso he prescindido de ganar dinero con ella. Pero a lo mejor todo esto cambia con el plan quinquenal.

D.T.F.: ¿Por qué? ¿Harias algo que fuera accesible al primer plano? Eso sería una trampa, sin duda.

J.B.: Voy a hacer alguna trampa. Tengo ganas de hacerla. Me parece que, hasta hora, he sido demasiado claro.

D.T.F.: Tus cosas se leen con mucho gusto, parece que tuvieran una especie de música del relato y, sin embargo, es como si ni tú mismo estuvieras seguro de lo que estás contando.

J.B.: Así es. Nunca sé qué es lo que está pasando. Nunca sé nada. Hay gente que me pregunta: "¿Pero, oye, este sujeto, era hijo de aquella fulana que aparecía en tal lugar?", y yo contesto que no sé. Responder de otra forma sería deshonesto. Una cosa es, digamos, ocultación y disimulo y máscara, y otra no saber tu rostro. No soy omnisciente; omniscientes eran los del siglo XIX, cuando el señor Zola presumía de saber cómo estaba constituido París.

D.T.F.: En tus novelas está ausente la explicación del personaje.

J.B.: Lo que me interesa no es el personaje sino el enigma del personaje, el drama y no la calle. Digamos: el personaje visto como portador del enigma. Retratar bien su manera de hablar, pintar sus costumbres, que sea más o menos epónimo de un tipo de la sociedad, eso me importa poco o nada.

D.T.F.: ¿De qué manera han incidido en ti la guerra y la posguerra? Es claro que, en tu literatura, hay una

especie de descomposición, de derumbe de toda España.

J.B.: Cada vez me parece que vivo en un país en ruinas y lo que veo, siempre, son escombros, restos, cadáveres. Algo similar me pasa aquí en México, a pesar de lo poco que he visto.

D.T.F.: Cuando conversábamos me dijiste que no te interesa la literatura que se hace en los años setenta. ¿Por qué?

J.B.: Eso es largo. Por ejemplo, los telquelistas: no tratan de hacer una crítica, como aseguran, sino una sustitución. Tengo la sospecha de que han llegado a la conclusión de que la crítica es el último estadio de la creación; consideran de una manera un poco confiada, como una fase de progreso, el hecho de que haya existido una literatura que ha devenido en crítica y lo que quieren, en última instancia, es acabar con la literatura como se ha hecho hasta ahora.

D.T.F.: Roland Barthes no lo plantea así. Lo que dice es que tanto el crítico como el creador están en pie de igualdad al tener que enfrentarse con el lenguaje.

J.B.: No creo que sea así. El crítico no tiene que pelearse con el lenguaje, o sí, lo tiene que hacer, pero desde otra postura: la explicativa.

D.T.F.: ¿Meramente explicativa? ¿No puede haber un crítico creador?

J.B.: Puede haberlo, pero eso no quita que lo sea desde una postura doctrinariamente explicativa.

D.T.F.: Hablemos, entonces, de tu experiencia como novelista y como ensayista.

J.B.: El *approach* es distinto. En cierto modo, como novelista o como narrador tienes que dejar las cosas fuera, tienes que darte una forma —externa, por decirlo así— donde haya una zona de claroscuro donde esté vedado el explicar. Eso es la textura y el colorido, y además tienes que hacer una extraña sucesión de hechos de los cuales unos pasan a las páginas y otros los eliminan. Eso te da una composición, un conjunto, que tú no sabes demasiado bien por qué es así. No puede funcionar con procedimientos analíticos. La composición sistemática como la que realiza Poe es imposible.

D.T.F.: Poe es un extremo.

J.B.: Pero fue el que lo dijo. Lo cierto es que allí las reglas no están dadas. Mientras que cuando se es ensayista, o

cuando yo soy ensayista, quiero explicarlo todo. Quiero explicarlo metiéndome dentro y haciendo todas las dicotomías necesarias, estudiando por arriba y por abajo y no conformándome con la forma externa que se me ha dado. En cierto modo, el narrador crea un cuerpo sano o, por lo menos, algo que goza de una cierta salud externa cuya concentración basta para el trato con ella. El ensayista, por su parte, es un médico: tiene que buscar dónde hay una enfermedad, un vicio, o dónde está la constitución anatómica de ese sujeto, es decir, por qué eso es así y no de otra manera. Hay algo muy claro: una cosa es conformarse con el enigma y otra tratar de develarlo, de abrirlo. Y eso, tanto el telquelista como el escritor francés, lo quieren combinar en una sola cosa. Quieren mantener a la literatura como una especie de misterio permanente pero, al mismo tiempo, desvincularla. Todo individuo que ejerza en una dirección o en otra tiene una mentalidad, o un aspecto de su personalidad creador, y otro crítico, pero cuando se decide a hacer creación —sea con la máquina de escribir, sea con los pinceles, sea con cualquier otra cosa— debe divorciarse del aspecto crítico, distanciarse.

D.T.F.: ¿Te interesa el teatro justamente por el distanciamiento?

J.B.: Me interesa de la misma manera que la narrativa. De las tres obras que he escrito, hay una que es del mismo corte enigmático de una novela: los personajes actúan sin que sepan, o se sepa, por qué.

D.T.F.: No hay psicología. Es como si la hubieras desterrado.

J.B.: No la hay. Las explicaciones concausológicas no me interesan. La psicología es un mal, un escenario en el fondo, porque se cree que mediante los juegos corpóreos se da una cierta profundidad. Lo contrario es lo cierto: la escena llena de enigmas es la que tiene profundidad y donde uno puede moverse a gusto. Allí se ve, además, la tridimensionalidad de la literatura.

D.T.F.: ¿Por qué quieres oscurecer las cosas? ¿Es deliberado?

J.B.: Es deliberado. Te repito que me gusta el enigma. Ahora estoy escribiendo una novela en la que no ocurre nada. O sí ocurre: es la historia de un individuo recluido en una casa, que se asoma un día al parque a donde da su

habitación y ve venir a una persona que cree reconocer, pero luego esa persona escapa a su campo de visión y, cuando la ve reaparecer, comprende que no es quien pensaba.

D.T.F.: Eso parece un cuento gótico. Ahora dime, pasando a otra cosa, ¿te parece que no existe una literatura latinoamericana actual?

J.B.: No sé; esa pregunta es más difícil de contestar por más sutil. ¿El hecho de que hayan aparecido cinco o seis o diez individuos (que además distan mucho en edad: entre Carpentier y Vargas Llosa hay una diferencia de treinta años) en un continente de 250 millones de habitantes, que escriben bien, que tienen talento y éxito, significa que existe una literatura y una generación? Además, esos hombres son los jefes de fila, mientras que el gran resto escribe desde hace diez años y escribirá dentro de quince. La aparición de esa gente es azarosa. No hay ninguna explicación sociológica o sociométrica que pueda justificarla. Ni siquiera el castrismo.

D.T.F.: Sin embargo, entre esos nombres se dan una serie de coincidencias que permite presentarlos como un *corpus* más o menos definido.

J.B.: Así es como ellos quisieron presentarse. Todo eso coincidió, de alguna manera, con el castrismo. Ellos quisieron presentarse como un nuevo horizonte de la cultura latinoamericana y, en verdad, hay cinco o seis tipos destacados, que han alcanzado un éxito raro vez igualado por un escritor de lengua castellana. Pero es casual y, además, es imposible decir que el surgimiento de cinco personas en el estrecho de Magallanes y en el Golfo de México forme un movimiento de coherencia. Primero, no piensan igual y, después, su mentalidad, su temperamento, su sensibilidad, son distintas. No se puede comparar a Carpentier con Vargas Llosa: una cosmogonía no tiene nada que ver con la otra. No creo que exista nunca continuidad o discontinuidad cultural.

D.T.F.: Haciendo la salvedad entre las edades de Carpentier y Vargas Llosa, ¿no te parece que entre los nuevos narradores hubo una ruptura con una forma literaria, que introdujeron una nueva sensibilidad?

J.B.: ¿Te parece realmente, que Vargas Llosa haya roto con algo de la literatura latinoamericana, tratándose de

un escritor tan académico? Lo que pasa es que es un hombre que organiza muy bien la argamasa, que sabe estructurar sus materiales, y eso para hablar de su caso personal. Pero, en definitiva, el menos académico, que quiere ser Cortázar, está siempre devanando el ovillo de la modernidad.

D.T.F.: ¿Te interesa *Rayuela*?

J.B.: Poco, muy poco. Mira: creo que Cortázar es un hombre fascinado por la brillantez y que paga por ello un precio muy caro. Puede escribir dos páginas magistrales, como aquellas de *Rayuela* en las que los personajes están comiendo en un restaurante de París y a alguien se le cae un terrón de azúcar y empieza a rodar por debajo de las mesas, buscándolo. Eso es una maravilla. Pero esa brillantez no se puede prolongar ni estirar porque, al hacerlo mediante el artificio, la charada y el jueguecito, se convierte en una prolongación bastarda, en primer lugar y, luego, fatigante. Una vez dije, de una manera un poco sarcástica, que era un gran gacetero.

D.T.F.: Antes dijiste que no te interesa Joyce. Es curioso, porque Faulkner le debe mucho.

J.B.: Sí, pero se lo debe de una manera instrumental. El instrumental literario (como un médico debe tener un instrumental quirúrgico) se lo debe a Joyce, pero la práctica (la cirugía) que hace Faulkner es totalmente distinta. De ninguna manera se puede decir que sea lo mismo. Joyce es un odontólogo y Faulkner un cirujano general.

D.T.F.: Eso, a tu entender, no ocurriría con el Joyce del *Retrato del artista adolescente*.

J.B.: No, como tampoco con el de *Dublinenses*. Joyce no me interesa a medida que va dejando de ser novelista, de tener misterios para sí mismo. No creo que nadie haya terminado de leer *Finnegans Wake*.

D.T.F.: Lo último: ¿describes para tus amigos, verdad?

J.B.: El público, no me da mucha opción para decir que escribo para él.

## Hallazgo en torno a los Contemporáneos

GUILLERMO TOVAR DE TERESA

A José Luis Martínez,  
crítico justo, amigo constante

Las muchedumbres no aceptan la verdad artística, porque les parece mentira, y aceptan siempre cualquier mentira que parezca verdad: rechazan el milagro y crean el mito.

José Bergamín:  
*El arte de birlibirloque*, 1930

### CRÍTICA DE LA CRÍTICA

UNA DE LAS manías de la cultura moderna ha sido la de reducir los objetos a definiciones, explicaciones necesarias, casi siempre destructivas y pesadas y difícil-

mente justas y exigentes. Éste ha sido, tal vez, el principal defecto de la crítica que no discierne sino impone. Otro error común es que se aplaude el esfuerzo y el mérito en lugar de la destreza y el arte, y se olvida que el único y valedero punto de partida de cualquier conocimiento debe ser el objeto mismo (el milagro) y no la idea del objeto que el crítico aporta, esa idea que nos aleja del milagro y nos acerca a una nueva definición hasta caer en la definición de la definición, hasta alcanzar el extraño o el absurdo, y crear un mito.

La crítica es un acto de discernimiento, pero no sólo del intelecto que distingue de modo sumario y frío. Criticar es valorar, es obra no del ingenio sino del espíritu. Por eso, Juan de Valdés,

en el siglo XVI, prefería el "juyzio" al "ingenio". Cuando un juicio se somete a los afectos y no a la razón el juicio deja de ser objetivo, por ejemplo, los intereses pueden darle importancia a detalles que no la merecen. El discernimiento distingue a los afectos y los intereses de las razones y los valores. El esfuerzo de otros nos afecta, la dificultad de alguien para realizar alguna tarea nos conmueve pero eso no cuenta al momento de valorarlo de acuerdo con las exigencias de belleza, calidad y arte. Ser crítico es difícil porque se requiere gobernar los afectos y las exigencias. Cuando la crítica literaria mira más la ejemplaridad moral y estoica del intelectual y del artista pierde la visión estética que permite comprender sus creaciones. Mira los méritos sin ver el arte. La benevolencia, la pretensión y la envidia son los peores enemigos de la crítica. El crítico, por ser benevolente en exceso o demasiado cruel, no es un crítico, sino un reo de su autoidealización: un vanidoso. Un crítico vanidoso casi nunca es objetivo: se busca a sí mismo en todo, y lo que odia de sí mismo, si lo advierte en otros, también lo odia en ellos, y ese es su mayor riesgo. Es difícil ser benevolente y justo. Porque al ser benevolente se puede caer en la mentira y al tratar de ser justo se puede caer en la intolerancia, o en la megalomanía cuando se concibe al crítico como al juez supremo de todas las cosas y único dueño de la verdad. La buena crítica es, pues, moderada, aunque cruel en apariencia por su lucidez, como dice Bergamín: la evidencia de la luz es cruel para los ojos débiles y sólo puede ser contrarrestada por la mirada de una inteligencia vigorosa y encendida de pasión. La crítica es un asunto de instinto y de luz.

### LOS CONTEMPORÁNEOS: CURIOSIDAD Y CRÍTICA

Admiro a quienes intentan la valoración directa de las cosas, orientados por la sensibilidad y el entendimiento, la curiosidad y la crítica sin pretensiones, para intentar la comprensión de cualquier fenómeno milagroso (las creaciones), a diferencia de las opiniones y los juicios de la mala crítica que alaba o destruye, ataque-homenaje de quien se ciega mirando (in-vidente, envidioso) y que contagia su ceguera.

Me parece que una idea como la que acabo de exponer se parece a la que pudo animar a ese grupo de mexicanos de los años veinte, los Contemporáneos, que bordearon casi todos los campos que la curiosidad revela a quienes aguijonea. Esa curiosidad estaba orientada por la sensibilidad y el entendimiento. Ese grupo me simpatiza por su curiosidad, su crítica y versatilidad, pero me interesa en sí mismo, y no en torno al mito que se le ha construido en los últimos treinta años. Ese mito ha reducido y aumentado a los Contemporáneos de muchas maneras, los ha explicado y definido.

Jaime Torres Bodet nos dice que el nombre de la revista que bautizó al grupo fue elegido para evitar compromisos doctrinarios y una capilla literaria; a esos escritores los reunía "la coincidencia en el tiempo: eso que algunos llaman la complicidad de una generación". El nombre de Contemporáneos fue utilizado en ese mismo año (1928) por el propio Torres Bodet para dar título a un libro suyo de crítica. Sin embargo, Abreu Gómez en *Sala de retratos* afirma que quien bautizó al grupo fue José Gorostiza.

Los Contemporáneos fueron autodidactas. ¿Se ha dicho algo relativo a su alergia por la docencia y por los estudios universitarios? En su época fueron atacados por su conocimiento de otros idiomas, y por leer en inglés y francés, lo que les facilitó puestos en el servicio exterior y que los hizo partícipes de una cultura contemporánea y cosmopolita, inaccesible entonces para la mayoría de los mexicanos. También fueron juzgados por su amistad con Genaro Estrada, animador esencial de la cultura mexicana de su tiempo, ahora injustamente olvidado, que les ofreció empleo y un destino material decoroso (desde el siglo XIX, el servicio exterior permite conocer un poco de mundo a los escritores: de Riva Palacio a Fernando del Paso). Sobre el tema de los escritores mexicanos en el servicio exterior aún no se ha publicado nada.

#### LOS CONTEMPORÁNEOS Y LA CULTURA NACIONAL

Los Contemporáneos fueron atacados por no ser "nacionalistas", de acuerdo con las peligrosas exigencias de entonces que desembocaron en toda suerte

de totalitarismos, pero se ignora que dedicaron páginas innumerables a muchos aspectos interesantes de nuestra cultura. Por ejemplo, existen textos de Jorge Cuesta, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia dedicados a los pintores coloniales de México: Miguel Jerónimo de Zendejas, Pedro Ramírez y Luis Juárez, respectivamente, artistas hoy casi desconocidos. Salvador Novo fue un erudito en temas capitalinos, lo mismo escribió historias de la fiebre amarilla, la prostitución, el comercio y la publicidad, que hizo un interesante estudio de la obra de un gobernador del Distrito Federal en 1873: José Tiburcio Montiel.

Rigurosos, exigentes y hasta despiadados, la mayoría de este grupo supo imponerse a la antipatía que despertaba su atrevimiento. Frente al nacionalismo exagerado, descubrieron el humor. Muertos de risa se reunieron, por ejemplo, en ocasión de la publicación del primer número de su revista, cuando conocieron la furia de Diego Rivera, comentada por el pintor español Gabriel Maroto a quien señaló como un introductor de formas artísticas europeas y un revolucionario de mentiras.

#### REO DE ESPEJOS Y REFLEJOS

Uno de los miembros de este grupo que hasta hace poco era casi desconocido y desdeñado por los críticos fue Jaime Torres Bodet. Sin embargo, hace poco Octavio Paz, que ilumina, discute, y señala errores, gracias a su benéfica y militante inteligencia crítica, nos ofreció una visión lúcida, exigente y generosa, Paz reconoce que vida y obra de Torres Bodet "son parte —y parte imprescindible de la literatura y la historia de México moderno". Revela el intenso conflicto del hombre de letras metido a funcionario: "poeta secreto y hombre público"; y hace una crítica justa de su obra.

Torres Bodet fue promotor de los mejores museos de México, concluidos en cortísimo tiempo, para sorpresa de norteamericanos y europeos que no cesaron de expresar su admiración, en términos tan elocuentes como los de Rene Maheu, Cabeza de la Unesco y Philip Hendy, director de la Galería Nacional de Londres.

Como narrador, Christopher Dominquez lo juzga calculador, dotado de más "empaque" para el oficio de novelar

que sus amigos del grupo, coincide con Guillermo Sheridan en las cualidades líricas de *Proserpina rescatada* y, con agudeza, hace una pregunta "¿Cómo rescata Jaime Torres Bodet a su Proserpina?" Me atrevo a contestar: dedicando la mitad de su tiempo a una oficina y la otra mitad a la literatura.

Torres Bodet también fue crítico. Octavio Paz señala: "La misma dualidad —moderación y lucidez— rige a sus ensayos de crítica literaria y pictórica"; en esa vertiente, lo mismo fue el crítico mesurado en su *Traectoria de la literatura mexicana* como autor de un libro relativo a los *Pintores venecianos* que ofrece interpretaciones curiosas acerca de su misterio, como aquella del alma femenina de Venecia (de acuerdo con las ideas de Simmel y su *Filosofía de la coquetería*), ciudad fastuosa en el exterior de sus palacios y miserable en sus entrañas, hechas de prisiones con techos de plomo que las hizo infernales en verano y gélidas en invierno.

En este texto quiero referirme a la única audacia que Torres Bodet llevó a cabo como crítico literario y de la que más tarde se arrepentiría.

#### LA ANTOLOGÍA DE 1928

Genaro Estrada había publicado una antología de poesía en la que se advertía, pensaba Torres Bodet, una autoridad más fundada en la prescripción del gusto que en el "mérito intrínseco de los textos recopilados", así que los Contemporáneos pretendieron revisarla y modernizar criterios, apuntando sus simpatías y diferencias; de esa idea surgió una antología de poesía con un prólogo de Jorge Cuesta que dice: "la selección y las notas fueron fruto de una labor colectiva, que casi quisiéramos llamar impersonal". Entre los que participaron en dicha antología están Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano y el mismo Torres Bodet.

Más tarde Torres Bodet, al referirse a la antología, dijo: "No ignoro las injusticias del florilegio. Ciertas observaciones me resultan hoy demasiado rispidas; ciertas ausencias, demasiado espectaculares. Lo que explica tales defectos es, a mi ver, la concepción general del libro; la ingenuidad con que, en las omisiones como en las críticas, quisimos exponer nuestro único acuerdo posible —el acuerdo de nuestras

preferencias— y nuestra única solidaridad viable: la solidaridad de un rigor común”.

Así que la prueba contundente de su complicidad, instantánea que capta a los Contemporáneos en grupo, a pesar del rechazo que sintieron por los quehaceres colectivos, es la *Antología de la poesía mexicana moderna*. El grupo se reúne para hacer una “fotografía” de los poemas, lo que les permite aislar un poema de una escuela y de una obra, para ofrecer una perspectiva de conjunto y un paisaje de la poesía mexicana moderna. Durante mucho tiempo se conservó en el anonimato al autor de las notas que preceden a los poemas. Mucho se ha dicho al respecto, pero ahora el ejemplar de esta *Antología* que perteneció a Torres Bodet (en manos de un sobrino carnal de su esposa) ha resuelto el misterio. Cada nota crítica lleva las iniciales de su autor, de puño y letra del poeta de *Cripta*, que corresponden a tres miembros del grupo: Torres Bodet (TB); Enrique González Rojo (EGR) y Xavier Villaurrutia (XV). Para cada poeta incluido en la *Antología* son:

## I

José M. Othón (TB)  
Salvador Díaz Mirón (TB)  
Francisco A. De Icaza (sin iniciales)  
Luis G. Urbina (EGR)  
Amado Nervo (XV)  
Rafael López (EGR o XV)

## II

Efrén Rebolledo (TB)  
José Juan Tablada (EGR)  
Enrique González Martínez (TB)  
De la Parra (EGR)  
Ricardo Arenales (TB)  
Ramón López Velarde (XV)  
Alfonso Reyes (XV)

## III

Jaime Torres Bodet (EGR)  
Manuel Maples Arce (TB)  
Carlos Pellicer (XV)  
Bernardo Ortiz de Montellano (XV)  
González Rojo (XV)  
Salvador Novo (XV)  
José Gorostiza (TB)  
Xavier Villaurrutia (EGR)  
Gilberto Owen (XV)

En la nota crítica sobre de De Icaza no hay iniciales, ¿sería de Ortiz de Montellano, de acuerdo con el testimonio de Torres Bodet que aparece en sus memorias en donde lo hace coautor de las notas de la *Antología*?

Las notas responden a la idea de crítica pensada por Benedetto Croce, difundida por Samuel (*Hipótesis*, México, Ediciones de Ulises, 1928). Croce —según Ramos— impuso la filosofía en Italia con el siguiente argumento: para Croce, la crítica no sólo respondía al sentido que Wilde quiso darle (*Critic as an artist*) sino que fue más allá, al señalar que la crítica no debe imponerle regla alguna a los artistas (gusto) ni ser tan insuficiente en su intento de limitarse a juzgar, interpretar y comentar la obra de arte (exégesis), sino cuando se manifiesta como una forma pura de la inteligencia. Debe haber gusto (crítica que juzga) y exégesis (crítica que comenta) como antecedentes indispensables, no para intentar reproducir con nueva forma la obra (*artifex additus artificis*) ni para solamente acercarse a la intuición del artista, sino para transformar esa intuición en percepción (juicio), dándole de ese modo a la crítica su carácter de operación espiritual e intelectual (*philosophus additus artificis*), lo que obliga al crítico a ser artista y filósofo, para superar de una vez por todas y en palabras de Samuel Ramos “la crítica inconcluyente del erudito; la pedante y dogmática del académico; o bien la incomprensiva y frívola de los críticos de salón” (Ramos: *Hipótesis*, op. cit. p. 42). Sería interesante estudiar comparativamente las ideas de Croce con las notas de la *Antología*, los textos de Torres Bodet en su *Perspectiva de 1928*, y con el conocido texto “Cómo leer a nuestros poetas”, de Xavier Villaurrutia, que se refiere principalmente a Efrén Rebolledo, reseñado por Torres Bodet en ocasión de esta *Antología* (texto publicado primero en *Letras de México*, 9, 15-IX-1939, p. 5, y luego en *Textos y pretextos*, México, La Casa de España en México, 1940); Si la tesis de Ramos sobre Croce y la crítica se compara con algún texto de Gilberto Owen, la sorprendente afinidad de conceptos, confirma el impacto del filósofo italiano entre los intelectuales y artistas de los años veinte, en particular entre los Contemporáneos, asiduos lectores de Ramos y

Croce, Gide y de la *Revista de Occidente*. De Jorge Cuesta, dice Owen: “No le parecía suficiente una crítica que se limitara a estudiar la obra de arte, o la obra poética, al servicio de las obras mismas, descubriendo su significación técnica y su situación histórica, sino que se valiera de ellas, para un nuevo acto de creación, esa clase de crítica que ambiciona ser una intuición, como de segundo grado, que contuviera en sí a la intuición artística”, y decía con Gide: “La conciencia de una obra no es obra de su autor”.

¿Sería por motivos “fotográficos” que los autores de la *Antología* prefirieron acogerse a la “sombra” del anonimato, poniendo al implacable e ingenuo Cuesta y exponiéndolo al ataque (“Una antología que vale lo que Cuesta”) Jorge Cuesta firmó pues la polémica *Antología*. El libro despertó furias; baste la lectura de la antología de Maples Arce para advertir su encono contra Torres Bodet (acaso ignorando que era el autor de la nota relativa al “estridentista”, de la *Antología* de 1928) y sobre todo contra Ortiz de Montellano, quien pagó el pato por las agudezas críticas de sus amigos. ¿De verdad evitaron con el anonimato hacer una obra “personal” y ofrecieron un trabajo colectivo? Desconocemos las verdaderas causas de ese misterio, pero espero despertar el ánimo especulativo de los críticos especializados y ofrecer una nueva pregunta a mis colegas, los curiosos, que comprenderán el atrevimiento de ocuparme en temas ya repartidos entre los herederos testamentarios del padre Adán.

Por último, creo que este hallazgo puede ayudarnos a conocer mejor el rostro oculto de Torres Bodet, un “poeta secreto”; al crítico enmascarado, “rispido”, riguroso y exigente, que pudimos admirar y leer con mayor interés, pero que no se dio en beneficio de las letras, el rostro oculto del “hombre público”, que prefirió verse reflejado, frente a las exigencias de su laberinto cristalino, en la ventajosa imagen de una tramposa moral autoidealizadora, cultivadora de méritos y convenientes afectos fraternales; renunciando de ese modo, a los beneficios de una inteligencia, aparentemente cruel y despiadada, pero reveladora de las verdaderas cualidades del arte y sus milagros.

## Destrucciones y daños causados a monumentos públicos en México

SILVIO ZAVALA



### HECHOS

El 12 DE OCTUBRE DE 1992 fueron destruidas las estatuas de Diego Mazariegos, fundador de San Cristóbal de las Casas, y del virrey Antonio de Mendoza, fundador de la ciudad de Guaymangareo, después llamada Valladolid y ahora Morelia. También fueron dañadas tanto la estatua de Colón en el Paseo de la Reforma en la capital como las de los religiosos que la rodean.

El 12 de octubre de 1993 se repitió el asalto al monumento a Colón en el Paseo de la Reforma y, según la crónica publicada por el periódico *Novedades* del miércoles 13 de octubre siguiente, quedaron rotas las lámparas y se lanzaron huevos y piedras contra las estatuas. "Estamos aquí para repudiar la celebración del supuesto Encuentro de dos Mundos", dijo Manuel Ramos a la multitud que bloqueó el tránsito. Varios manifestantes subieron a la estatua de Colón que está rodeada de cuatro sacerdotes católicos, simbolizando el trabajo misionero realizado por los europeos. Un manifestante utilizó una piedra para dañar una de las manos de los sacerdotes, mientras los manifestantes le gritaban estimulándolo. La revista *Impacto* ha publicado las fotografías de esta mancha de ignorancia y barbarie que cae sobre el país.

### COMENTARIOS

El suscrito escribió en *El Búho de Excelsior*, núm. 410, del 18 de julio de 1993: "El 12 de octubre de 1992 ocurre el asalto por vándalos disfrazados de indígenas precolombinos al Monumento del Descubridor en la primera glorieta del Paseo. Entre las estatuas dañadas se hallan las de Pedro de Gante y Bartolomé de las Casas. Captada la escena por medios poderosos de televisión, se proyecta ante públicos de países del Primer Mundo".

En *Excelsior* del 14 de octubre de 1993, escribe a su vez Abel Vicencio Tovar en artículo que intitula: "Día de la Raza. No me defiendas, Compadre", lo que a continuación se extracta: "La ciudad está agraviada y se siente amenazada con la impunidad y la lenidad reiteradas del jefe del Departamento del D. F. y sus subalternos. Esos funcionarios tienen una responsabilidad ante el pueblo".

En el ya citado periódico *Novedades* del 13 de octubre de 1993 se explica que: "los dirigentes del Partido Ecológico, que tomaron como bandera la celebración del 12 de octubre, pidieron que desapareciera la estatua de Cristóbal Colón del Paseo de la Reforma". Miguel Ángel Mendoza, presidente del Centro de la Cultura Preamericana, expresó que: "aunque les pese a muchos, este —el americano— es un continente de indios y ya se están poniendo en pie para reclamar sus derechos". Por voz de Fernando Martínez Álvarez, del grupo de danzantes aztecas reunido en la Plaza de la Constitución, se dijo: "el 12 de octubre es diferente a lo que todo mundo celebra. Agregó que el descubrimiento no pudo ser posible porque al llegar los españoles el continente estaba habitado. Nosotros nos reunimos aquí, hoy, en honor de nuestros antepasados que sufrieron el despojo".

El arzobispo de Michoacán protestó por la destrucción vandálica en 1992 del monumento al virrey Mendoza.

Sin duda un repaso más completo de los periódicos y emisiones de radio y televisión ampliaría el conocimiento de los hechos reseñados. Mas los datos citados hasta aquí permiten conocerlos.

Ninguna de las autoridades que después se citan ha procurado indagar —ni informado a la opinión pública— acerca de quiénes han sido los agentes planeadores y a continuación los ejecutores de las destrucciones y daños que han sufrido los monumentos públicos mencionados.

### ECOS INTERNACIONALES

Es sabido que el 12 de octubre es el día de la fiesta nacional de España, escogido entre los muchos acontecimientos notables de la historia de esa nación europea.

De conformidad con las prácticas diplomáticas, el Presidente de la República Mexicana, Carlos Salinas de Gortari, envió dos mensajes de felicitación, uno a Juan Carlos I de España, y el otro al jefe del Gobierno de esa nación, Felipe González. El texto íntegro de ambos mensajes es el siguiente: "A nombre del pueblo y gobierno de México envío a vuestras excelencias mis más sinceras felicitaciones con motivo de la Fiesta Nacional del Reino de España".

Como los hechos ocurridos en México el 12 de octubre de 1992 y 1993 han sido recogidos por los medios de comunicación mundiales, no se ignoran en Europa ni en los Estados Unidos de América.

Era habitual que las Embajadas de España y de Italia depositaran coronas de flores en el Monumento a Colón en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México cada 12 de octubre y participaran en el acto conmemorativo en presencia de las autoridades mexicanas.

Si en España algún monumento mexicano se viera en la fecha de la Fiesta Nacional de nuestro país agredido por turbas toleradas por las autoridades españolas, es de pensar que la Cancillería mexicana presentaría la reclamación correspondiente.

Lo mismo pudiera ocurrir, por parte de las naciones europeas citadas, ante los hechos que han tenido lugar en México en 1992 y 1993, como se ha explicado; y no dejaría de haber motivo para señalar la contradicción entre el mensaje correcto de nuestro Presidente y tales excesos.

También pudiera pensarse que si según han dicho algunos de los manifestantes que lapidan la estatua de Colón, ésta no tiene cabida en México después de más de cien años de haber sido instalada en 1877 en el Paseo de la Reforma, sería de considerar que países latinos de Europa como España, patrocinadora del Descubrimiento en 1492, o Italia por formar parte de ella, la patria genovesa de Colón, o Francia por ser la cuna del notable escultor Charles Cordier que hizo las estatuas del monumento de la Reforma, aceptarían el traslado

de ese monumento a sus propias ciudades para honrarlo en alguno de los hermosos paseos que las embellecen.

#### LAS AUTORIDADES RESPONSABLES

Claro es que ante los hechos de los que se trata, con los comentarios brevemente referidos que se han publicado en México, y las implicaciones internacionales aludidas, conviene repasar cuáles son las autoridades mexicanas con responsabilidad en la materia y por qué han guardado silencio e inacción como lo ha criticado en su artículo Abel Vicencio Tovar.

En la hipótesis de que se animaran a sanear la situación, podría imaginarse lo siguiente.

En lo que respecta al aspecto internacional, el Presidente de la República tendría derecho a ser asistido competentemente por la Secretaría de Relaciones Exteriores.

En lo que ve al mantenimiento del orden público, tocaría a la Secretaría de Gobernación actuar a tiempo para evitar las destrucciones y los destrozos a los monumentos públicos.

A las Procuradurías de la Nación y del Distrito Federal competiría tomar cartas en tales asuntos, esclarecer las responsabilidades, informar debidamente a la ciudadanía y promover la aplicación de las sanciones que marquen las leyes.

Si éstas no son claras ni suficientes, correspondería a las Cámaras de Diputados y Senadores enmendarlas.

También podría coadyuvar a ello la Asamblea de Representantes del Distrito Federal, en particular cuando va a ponerse en práctica la ampliación de sus facultades.

No dejarían de quedar implicadas las responsabilidades del jefe del Distrito Federal en cuanto a lo ocurrido en la capital y las de los gobernadores de los Estados de Chiapas y Michoacán en cuanto a los monumentos de sus respectivas entidades.

Tendría el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes atribuciones en la materia, asistido por los antiguos y probados Institutos de Antropología e Historia y de Bellas Artes, y también por la Comisión Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural.

La Secretaría de Educación Pública

no sería indiferente ante los atropellos, ni menos los propiciaría. Pocos días antes del 12 de octubre de 1993 ordenó que dicho día dejara de ser feriado en todas las escuelas del país. La descentralización educativa en los Estados quedó sin efecto en este caso. No hubo pronunciamiento específico acerca de que estuviera abrogada la legislación relativa al Día de la Raza, con sus antecedentes iberoamericanos de la época del Presidente Venustiano Carranza y luego con particular relieve durante la actuación del notable secretario de Educación Pública José Vasconcelos. Tampoco sería de creer que la medida referida pudiera significar que una Secretaría tan importante para la preparación de la opinión pública en el país, hubiera adoptado la leyenda negra en cuanto a Colón y las consecuencias del Descubrimiento, ni que se propusiera avivar los odios, las exclusiones y las hostilidades entre los varios sectores de la población.

#### PREVISIONES

Si todo quedara en el silencio y la inacción que ha criticado Abel Vicencio Tovar, es de tener presente que a mediados de 1994 será elegido el nuevo Presidente de la República y habrá elecciones también para los diputados y senadores del nuevo sexenio. El jefe del Distrito Federal, conforme al reformado procedimiento, y los miembros del gabinete presidencial serán nombrados por el nuevo titular del Poder Ejecutivo.

Cabría que las autoridades del presente sexenio prefirieran dejar todo por resolver a los próximos gobernantes. Procedería en tal caso pedirles que al menos no mantuvieran la falta de protección que amenaza a los monumentos públicos de México.

Nuestro país, en la encrucijada económica, política e internacional en la que se encuentra, merece ser tratado con más miramiento y tener mejor suerte. ✽

## El imperio inexistente

HUGO DIEGO BLANCO

✽

**E**N EL PALACIO DEL saber reciente conversé con cien letrados. Escuché sentencias y discusiones. *El hombre es filósofo por naturaleza dijo un Han Han —, busca la sabiduría de lo que quisiera conquistar es la felicidad.* También leí el poema que celebra al estanque sagrado de los dragones en donde la madre de los soles baña cada mañana al pequeño sol que nace. El palacio del consejo de guerra testificó los honores que los dieciocho mil mandarines militares me tributaron. Sus ojos fueron mis ojos. Así pude ver y ordenar la lealtad y fuerza de cientos de miles de soldados de infantería y caballería. Los guardias del imperio doblaban el número de las piedras y los árboles de Tartaria. Los mandarines militares de vanguardia vigilaban la frontera que siempre ha sido amenazada por el reino en donde los guerreros visten de negro desde el día en que un príncipe

derrotó con las armas a la muerte. Los mandarines de la retaguardia dirigieron las legiones que al avanzar sobre el desierto se apropiaron de los pergaminos y las mujeres que conducían amenazadoramente a un inmenso reino. Los mandarines del ala derecha dirigieron la construcción de fosos, torres y murallas para evitar que nos atacaran sorpresivamente las hordas de un reino que nunca conocimos. Los mandarines de guerra del ala izquierda se destacaban por su osadía y valor. Libraron batallas en el mar y ocuparon islas y ciudades en donde era adorado como un dios cualquier episodio triste o alegre, oscuro o luminoso, áspero o suave de la vida. Los mandarines del centro de batalla tenían bajo sus órdenes a las tropas que servían de guardia al emperador y a los principales mandarines, magistrados y gobernadores. Acompañaban mis viajes con una mirada afilada

como una daga. En el palacio de los emperadores muertos se encontraba el libro de las ceremonias. El ritual de las genuflexiones y respetos por el trono que ocuparon mis antepasados exigió infinitud a mis sentimientos y verdad a mis palabras. De los deberes mutuos entre padres e hijos, del príncipe con los súbditos y de los amigos entre sí deduje los principios y el orden del imperio. La autoridad de los antepasados jamás se pone en duda. Los súbditos mirarán a su gobernante como un hijo fiel a su padre. En el palacio de la bondad y la prudencia se realizaba el ceremonial fúnebre de los emperadores. Las virtudes y la riqueza de nuestra estirpe detenía el paso del tiempo para que la multitud observara el rostro del emperador muerto. En ese palacio vi como la bondad tejía el valor de la prudencia y la conformidad de nuestras acciones con la recta razón. La prudencia es una virtud que si es aplicada por un príncipe llega más lejos que los viajes que se han perdido. En el palacio de la cobertura del corazón se encontraban las joyas imperiales. Un silencio que crecía alrededor de perlas y diamantes unificaba al asombro con la indiferencia. Las joyas del imperio eran una sonrisa de la buena suerte y de las preferencias del cielo. En el palacio de la compasión y la alegría vivía el príncipe heredero. Ayudado por sueños y sollozos rasgaba el velo que cubría a un poder insinuado. Vivía como un desconocido en espera de los verdaderos rasgos de su rostro. El palacio de la perfecta pureza fue construido por un emperador que quiso ver su reino como una fortaleza que se podía oponer a la voluntad del cielo. La justicia era para él una posibilidad de ejercer la ira sobre los hombres que vivían fuera de la fortaleza. En el palacio del reposo recibía a los letrados encargados de cuidar los jardines imperiales. Señores de las riquezas del jardín, señores de los animales, preservaban la inmortalidad de las flores y los pájaros. Místicos del clima y del agua. En el palacio del nombre correcto los poetas intercambiaban espíritu por palabras y una vista limpia por principios desconocidos. Más que hablar, querían ver y enumerar los movimientos de la pasión y el odio, de la inquietud, el gozo y la tristeza. En el palacio de los mil arcos daba audiencia a todos mis súbditos. Era más grande

que la mayor ciudad del imperio. En la sala del sonido misterioso existían frentes montañas y lagos en donde podían refrescarse quienes venían de lejos para hablar con el señor del universo. Columnas rojas y paredes interminables. Espejos, pinturas y dragones dorados. Patios, bosques y escaleras de mármol fueron testigos del arte de mi justicia. En el palacio del cielo puro los eunucos se disfrazaban de comerciantes, campesinos, bailarines y artesanos para representar en un teatro inmenso la vida de los súbditos del trono. Ciudades ocupadas por eunucos repetían el

mismo murmullo que las ciudades verdaderas. La avaricia y los banquetes, el arte de pescar y los tribunales ocupaban un espacio de aquel gran teatro. Las embajadas y las imprentas, los relojes y las embarcaciones, las monedas, el gin-seng y las prohibiciones, también se desplazaban por el incesante escenario. Tuve un imperio, cien palacios y diez mil tronos. Ahora el imperio no existe, los palacios fueron incendiados y mi trono destruido. No existe nada que dé señal de mi grandeza. Pero sé que desde esta soledad seguiré reinando. ✽

## Desprendimientos

JAIME MORENO VILLARREAL

**Q**UÉ HE DE VOLVER a este libro. Me retiene de mí la bóveda de la lectura, y cimbrada se posa fuera de la página en un árbol, en un pájaro que salta entre las ramas, qué tan alto puede llegar la vista, desde dónde regresa a establecer correspondencias, dónde perdí la cuenta de la claridad que ahora se me cae de los labios cuando creí que podría hacer uso de ella, no para abrir el libro de poesía que he sellado, ya es noviembre, y entre las manos, al apretar las tapas, corre dentro, de él a mí, un ligero temblor que hace óseo el frío y podría dejar ir el soplo de vida, a cambio del viento que esparce, revuelve, no vuelve, se inclina sobre mí, toca mis ángulos, me da vuelta, con las yemas me abre y me hojea, pasa por mis líneas sin detenimiento como si fuera yo las copas de los árboles señaladas por el primer rayo del sol que toca a la ciudad, los yertos columpios deshabitados, los automóviles bañados en rocío, los primeros transeúntes embozados que cruzan el parque que se contempla desde la esquina, desde la ventana de la recámara de David Huerta donde aquella vez nos hemos amanecido hablando de quién sabe cuántos papeles, la partición de esta mañana con un estrago deshace el hilo de la noche, ya

no me acuerdo, pero es posible que él me haya mostrado partituras, que hubiera en la sala de su casa un atril y oyéramos música toda la noche, y al salir rumbo a casa me regala un libro con los cifrados de todas las canciones de los *Beatles*, que después yo regalaría a alguien que seguramente ya no lo conserva, libros que circulan así, libros de viaje con listas de albergues y comedores, mapas y horarios de trenes que pasan a nuestra posesión en una estación, de manos de quien va como de retiro, porque David me dijo que ya no necesitaba más esas canciones, libros que hallamos en cajones de buró de los hoteles, libros que abandonamos en una banca de parque como si hiciéramos una dedicatoria, así llegó *Cuaderno de noviembre* en un ejemplar que debió pertenecer a algún compañero de la facultad o que quizá salió de uno de esos lotes que la editorial Era regalaba de cuando en cuando a los estudiantes que íbamos con una cara dura a preguntar a la calle de Avena si era cierto que ahí regalaban libros, dónde quedó ese ejemplar, habrá quien lo subraye aún, quien lo preste a un recién llegado o lo abandone en un cuarto al que no ha de volver, habrá quien lo tome del librero de casa de un amigo, quien lo compre en una librería

de ocasión, ese ejemplar que me embarcaba en preguntas estará desencuadernado, empolvado, nunca más abierto, borronado de manchas de café y cenizas y anotaciones a lápiz que quizá hice para que el libro por su cuenta jugara en su próxima vida a los encuentros fortuitos, hace cuánto, así fijo en el nombre de David Huerta algunos desprendimientos, casi podría atraparlo con el título de un poema suyo, "Separaciones", que leí en *La Gaceta* del FCE poco antes de que él la dejara, y sin saber pero quizá prefigurando que algún día yo ocuparía ahí su lugar vacante, con David sucede que cuando nos despedimos después de alguna cena en casa de amigos siento que me estoy separando, como si lleváramos un duelo cada quién por otro rumbo, él lleva una carga y es al mismo tiempo volátil, una aparición posible, David con el pelo largo y un morral cuando cruzo frente a la Veiga o el restaurante Los Pinos o el edificio del Fondo de Cultura en avenida Universidad, sitios que ya están demolidos aunque nos obsesione su atmósfera todavía al pasar frente a esas aceras, sin fijeza, yo leí así, de paso, pasando frente a una vidriera *Cuaderno de noviembre*, espectralmente, dejándome guiar por su gama de colores fríos que migran hacia los cálidos, sus apariciones, creyendo entender como quien grita en una esquina confundiendo a otra persona, quedándome perplejo y cansado de seguir su laberinto, confieso que lo leía en parte por la dedicatoria, un buen punto de apoyo, a esa muchacha a quien yo conocía de vista, la había visto en la secundaria y en la preparatoria, en el recreo, yo era compañero de clases de su hermano, ella vestía camisa de manta y pantalón de mezclilla, discutía mucho, fumaba, armaba una revuelta y me vinculaba a la poesía antes de entender ni jota, una primera heroína, ella abría el libro y yo me internaba, pero adentro había una asfixia y un bisturí, una respiración sangrante, una gran pena y una poesía no hecha para mi costumbre, alguien más avezado dijo Lezama Lima y me puso en las manos el "Llamado del deseoso", poema de la despedida primordial y del deseo que nos consigue, en esa cápsula estaba toda separación, aunque no me di cuenta, pero Lezama multiplicó mi problema, ya no era un poeta y un *Cuaderno de noviembre*,

ahora era un archipiélago, poemas bañados por las mismas aguas, finalmente el atisbo de que la poesía de David dialogaba con sus libros, sus autores y sus destinatarios, que lo que yo no entendía era tan sencillo como la lectura, que no había hermetismo sino alusiones, que las comillas eran citas de autores o personas o de los lugares comunes del habla, que las imágenes no eran argumentos sino que potenciaban esa discusión, esa conversación a veces tan privada mas desdoblada en su centro, las bifurcaciones que el lector capturaba con la vista, podría inventar que para mí este libro dejó de importar cuando se me fue de las manos, cuando conocí personalmente a David y conversamos siempre sobre otra cosa, cuando mucho después tuve la fortuna de trabajar con su hermana Andrea y preguntarle de él como el lejano o el alejado o el viajero, de modo que a

*Cuaderno de noviembre* lo fue cubriendo la hojarasca de cada noviembre, hasta que el otoño pasado le entregué a David una breve introducción para la reedición que hoy se presenta, en la que termino diciendo que lo esencial de este libro es que siempre se hojeara hacia atrás, y aún lo creo, ahora que no tengo que abrirlo para volver sobre sus páginas sino que lo palpo en sus ángulos, lo refino como un obrero, lo miro de lejos y me lo acerco, lo sostengo en el hueco de la mano con su breve peso porque ahí pertenece, y puedo, a quien se acerque, volver a regalarlo. ✽

• Texto leído en la presentación de *Cuaderno de noviembre* [México, Conaculta, Serie Lecturas Mexicanas núm. 75], el 18 de noviembre de 1993.

Atril del melómano

## Fragmentaria

LUIS IGNACIO HELGUERA



ARPA 1

El gran traje del emperador lo teje el arpa.

ARPA 2

Bajo una cascada de giissandos se agita una barca de oro.

PERCUSIVA

La taquicardia es la taquigrafía del corazón.

SONORA Y LUMINOSA

Obscuro es más obscuro que oscuro.

Después de escuchar las *Gnossiennes* de Satie o tantas cosas: nostalgia tan aguda, tan precisa de algo tan vago.

Decía más o menos Arthur Rubinstein (autor de ese delicioso libro de memorias, *My Many Years*, vergonzosamente no traducido todavía al español) que desde que se levantaba había música en su cabeza, por ejemplo, una sinfonía de Brahms. Que al rasurarse transcurría el primer movimiento; que al discutir algo con su mujer, la música, al fondo, continuaba; que al desayunar terminaba el primer movimiento y comenzaba el segundo; y así todo el día. En el verdadero melómano funciona también un tocadiscos interno que programa música día y noche, así sea menos precisa su aguja y más rayados sus discos —ese fragmento obsesivo, pegajoso que repetimos una y otra vez, esos brinco abruptos de un compás a otro...



## CORO DE ANGELES

La pequeña colección de diablos violinistas entregada el mes pasado por esta columna me sugiere ahora otro tema: ¿y los ángeles en la música (y la literatura)?

La sobrepoblación de ángeles en la música antigua dificulta mucho la antología pero hay que admitir lo fascinante que podría ser la tarea, pues son entes tanto o más misteriosos y siniestros que el diablo, con esa cosa de camuflaje entre aves y humanos, entre niños y niñas, andróginos, monstruos que dan la bienvenida en el cielo a las almas afortunadas tocando el arpa, la viola da gamba y demás instrumentos de cuerda y la trompeta y demás instrumentos de aliento —las percusiones no las dominan todavía, parece, ni los sintetizadores, que yo sepa.

En su pieza de teatro *Mozart y Salieri*, Pushkin hace decir al vilipendiado maestro italiano sobre el genio de Salzburgo: "Él es un ángel. Trajo sus canciones/ y despertó en nosotros los terrestres/ ansias inalcanzables. Es preciso/ enviarlo de regreso a las alturas". La expresión "creador con ángel" es realmente tan fuerte como la griega "demonio interior" o la de "creador con duende". Al respecto, comparto en mucho la clasificación que, siguiendo las categorías de "la gracia" de García Lorca, hacía Jomí García Ascot de músicos sin duende ni encanto ni ángel, y músicos con duende, con encanto o, finalmente, con ángel, bloque en que colocaba a Mozart, Monteverdi, Bach, el último Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann, Brahms, Tchaikovsky, Rachmaninov, Fauré, Debussy, Berg...

Alban Berg es además el autor angélico de uno de los mayores conciertos para violín del siglo XX, el Concierto para violín y orquesta "a la memoria

de un ángel", naturalmente sin tonalidad, pues con todo y sus referencias al campo tonal —por ejemplo, en la cita y armonización de un coral de Bach— no deja de ser una obra fundamentalmente de lenguaje serial. El ángel al que dedicó Berg su obra es la bella Manon Gropius, hija de Alma Mahler —viuda de Gustav— y el arquitecto Walter Gropius, muerta a los 18 años, en abril de 1935. Contra su obra es la habitual lentitud en el trabajo compositivo, Berg compuso esta obra maestra en unos cuantos meses y su espléndido estudioso Mosco Carner —irónico nombre para un biógrafo cuyo biografiado murió a causa de la picadura de un mosquito en su carne— sugiere que siendo Berg, a diferencia de Schoenberg y Webern, un compositor al que la música pura no se le daba fácilmente, sino que tenía que estar ligada estrechamente a la vida y la experiencia humanas, el impacto de la muerte de Manon estimuló su dolidísima imaginación para cumplir en plazo breve con el encargo que le había hecho el violinista Louis Krasner (Mosco Carner, *Alban Berg. The Man and the Work*, Duckworth: London, 1975; p.136). El carácter relativamente programático y absolutamente dramático de la obra tiende a confirmar la hipótesis: el primer movimiento intenta una evocación, un retrato de la joven; el segundo y último, una descripción de su sufrimiento, su muerte y su final transfiguración en ángel. El alma de Manon se identifica con el violín solista y la orquesta con las atmósferas climáticas, de manera que no se trata de un concierto virtuosístico con solista y acompañamiento orquestal, sino de una perfecta fusión de las dos partes instrumentales. De impactante lirismo y muy pura inspiración, la obra alcanza ese hábito como etéreo, sublime, propio de lo angelical. Hombre iluminado y de una personalidad excepcionalmente seductora, a decir de quienes lo conocieron, Berg murió pocos meses después de terminar la partitura, en la navidad del mismo 1935, a los cincuenta años de edad, sin ver estrenado su Concierto a la memoria de un ángel, a su propia memoria angélica también, como el *Requiem* de Mozart fue el requiem para Mozart.

Si el violín guarda una estrecha vinculación con el diablo, como decíamos en la entrega pasada, no parece menor la que sostiene con los ángeles. Ade-

más del Concierto de Berg, otros ejemplos contemporáneos de esta relación son el ángel que anuncia el final de los tiempos en el gran *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Olivier Messiaen y la bella *Milonga del ángel* para quinteto de Astor Piazzolla, en cuya finura melódica como de cristales de alcañor —presunto alimento querúbico— y atmósfera tímbrica como algodones y etérea desempeña el violín planeador un papel fundamental.

Símbolo del ascenso espiritual, intermediario entre los hombres y Dios, el ángel tiende en la imagen moderna a ser portador de noticias negativas, apocalípticas, como en el Cuarteto de Messiaen, o a adoptar el carácter de aterrizaje forzado y caída, como en el inquietante cuento "Un señor muy viejo con unas alas enormes" (1968) —que abre *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*— de Gabriel García Márquez, que por detrás de su humor y su plasticidad parece cuestionar con dureza la indiferencia del hombre moderno hacia los asuntos trascendentes.

Termino con otro ángel caído que, como el de García Márquez, se ofrece con poco éxito a la vista pública. Es la cabeza del original Ángel de la Independencia de México al que tumbó el terremoto de 1957 y que ha ido a parar a la antigua casa del historiador Joaquín García Icazbalceta, donde callejoneando una mañana por el Centro de la ciudad nos la topamos Eduardo Lizalde y yo. "Qué curioso —me dice el poeta—, parece un Picasso". Sí, un Picasso, o un Cocteau, renovador, como Rilke, del serafismo poético. Así descalabrado, con las tapas del cráneo voladas y los sesos de tubo asomando por él, con su cara remendada con tiras como venditas adhesivas, ya sin alas, llena la mirada de ciudad y vacía de ilusión, verdadero héroe de la Independencia, este ángel posmoderno parece guardar en sus labios un verso de Cocteau: "Llega el otoño; hay caída de ángeles; se desploman..."; o aquellos franceses de Rilke: "Pero la muerte que se apresura, amontona/ cabeza sobre cabeza" ("Mais la mort qui se presse, entasse/ tête sur tête"); o éstos de Eduardo Lizalde: "Mostraba el cobre de la muerte/ la epidermis del ángel./ Lanzó al horror del aire/ su descuyntado vuelo de ángel bueno/ que ha olvidado bailar". ☛

Paisaje de la ciencia

## Mentes que brillan

CARLOS CHIMAL



## ELLAS TAMBIÉN CANTAN

SEGÚN CUENTA UN pequeño vienesés que la conoció en la época que Emmy Noether se mudó a Gotinga (1933), parecía la joven más bien un clérigo de parroquia pueblerina que una distinguida dama. Vestía un pesado abrigo negro que colgaba hasta sus tobillos y una bolsa cruzada al pecho, como los conductores de ferrocarril. Usaba además el cabello demasiado corto. Cuando fuera grande, el pequeño vienesés no iba a pedirle que se casara con él. Pero Emmy tampoco estaría dispuesta; en sus treinta, finalmente había podido hacer de su vocación matemática un oficio de joyero. Mientras insistía una y otra vez en su ingreso al profesorado en una época en que sólo había 80 mujeres en la comunidad universitaria de toda Alemania, Emmy dedicó su tiempo a aprender cómo distinguir las gemas que podía imaginar y la manera de disponerlas en una serie que causara admiración entre los demás.

Después de la carta del gran matemático David Hilbert, en que la invitaba a unirse al grupo que estaba llevando a cabo complicadas operaciones de cálculo para Einstein, Emmy escribió con desenfado a sus padres: "Ninguno de nosotros entiende para qué han de servir". Años más tarde, ella misma ofrecería una hermosa versión de diversos conceptos que Einstein incluyó en su teoría general de la relatividad debido, sobre todo, a su ingenioso trabajo de 18 años dedicado a relacionar las leyes de la conservación, simetría y el principio de invariancia.

Sabemos que casi todas las leyes de la conservación provienen de una cierta simetría elemental de la naturaleza, es decir, de cierto principio de invariancia: las leyes no cambian bajo determinada operación imaginaria. (Por ejemplo, una ecuación algebraica  $a + b = c + d$  es simétrica a la operación  $a \rightarrow -a$ ; si se

sustituye cada  $a$  con  $-a$  y cada  $c$  con  $-c$ , la ecuación no cambiará.) Invariantes son las cantidades que siguen siendo las mismas, a pesar de que hayan cambiado las variables. Una figura simétrica no cambia de forma cuando la invertimos o cuando la reflejamos en un espejo. Emmy encontró un atajo para los físicos: si algo ha de ser simétrico, existe forzosamente en él una cantidad de energía que se conserva, lo cual fue de enorme utilidad para la comprensión einsteiniana del universo. La euforia atómica de aquellos años contagió las matemáticas más abstractas, como era el estilo de Emmy, e incluso para ellas se encontró un lugar en la realidad física.

Emmy Noether encontró apoyo decidido en su padre, miembro de una próspera familia de importadores de hierro que había tenido que abandonar la carrera mercantil debido a una escuela poliomiélica y se había aficionado a la geometría algebraica. En cambio Lise Meitner se vio obligada a estudiar tres años de francés antes de poder ingresar en la universidad, pues su padre quería garantizarle su manutención en un futuro incierto para los físicos. No hacía mucho, el presidente de la Oficina de Medidas y Patrones había declarado que nada restaba por hacer en la física, disciplina que tenía que concretarse a medir y medir.

Lise debió haberse cruzado muchas veces con Franz Biberkopf, ese ciudadano berlinés marcado por su destino pendenciero que Alfred Döblin retrata con gran intensidad en su novela *Berlin Alexanderplatz*. El expresionismo de aquellos años también dejó huellas en la nueva física que estaba surgiendo. Lise recuerda cómo apareció una mañana, pequeña aún, reflejado en un charco de agua iridiscente por una gota de aceite derramada allí *el motivo* que la llevó a empeñarse en comprender las leyes que gobiernan la realidad física. ¿Por qué se llenaba todo de colores?

Rechazada por Marie Skłodowska

Curie, Lise fue aceptada por Max Planck. Llegó a Berlín en 1907 y se presentó ante el padre de la teoría cuántica, quien, con un aire condescendiente, le preguntó: "¿Pero si ya es doctora! ¿Qué más quiere?". "Me gustaría comprender verdaderamente un poco más de física", respondió ella. Y lo hizo, en un universo lleno de riesgos fatales: la radiactividad. Sus dos descubrimientos (un raro elemento llamado protactinio, que se encuentra en los cristales amorfos negros de la plecbenda y se transforma lentamente en actinio, y la explicación de la fisión del núcleo atómico) le permitieron salir del sótano donde se le había acondicionado un laboratorio del instituto de Química y montar un departamento que llegó a rivalizar con el Instituto del Radio de Marie Curie en París y el laboratorio Cavendish de Rutherford en Cambridge.

El nombre de Lise Meitner se mencionó una y otra vez durante los años 20 y 30 en los círculos del Nobel, pero nunca lo recibió. En 1992, un grupo de físicos en Darmstadt que había fusionado dos isótopos de bismuto y hierro, obteniendo así el elemento 109, el más pesado que se conozca hasta ahora, decidió llamarlo meitnerio, en recuerdo de la "gentil Lise".

## LA ZORRA Y EL PUERCOESPÍN

En 1986, la comisión investigadora del desastre del Challenger preguntó su opinión a Richard Feynman. Ante los medios demostró cómo el material con el que se habían fabricado los sellos del transbordador había perdido consistencia por la baja temperatura de aquel día. Sumergió un sello de cohete en un vaso de agua helada y, en efecto, perdió resistencia. Feynman hizo varios trucos más en su vida. Ideó ingenios matemáticos en los años 40 que llevaron la física experimental al estado de la cuántica, cosa que permitió vincular la gama de fenómenos que se manifiestan en la luz, las ondas de radio, el magnetismo y la electricidad. Introdujo una serie de diagramas fáciles de visualizar para que las nuevas generaciones de físicos entendieran algo con lo que tendrían que vérselas cotidianamente: el comportamiento de las partículas subatómicas.

Era ciertamente como un mago, cuenta James Gleick en su espléndida



biografía de Feynman, quien al finalizar su espectáculo deja en el público la sensación de que todos podemos repetir el truco. "Mitad genio y mitad bufón", escribió el prodigioso físico inglés Freeman Dyson en una carta a sus padres cuando lo conoció poco después de la Segunda Guerra Mundial en Cornell. Si existen los genios, Feynman era uno de ellos. Cuando alguien se acercaba con un teorema que pretendía ser general y bello, él encontraba una solución distinta en la que el teorema del colega quedaba intacto en su belleza, pero sólo como un caso especial de una aplicación más general que a Feynman se le había ocurrido. Por lo común, se negaba a escuchar los detalles del teorema que traía a su pizarra el colega, pues decía que eso le quitaba todo el divertimento. "Nunca trates de resolver un problema hasta que puedas adivinar la respuesta", parecía decirle al colega.

¿Cuáles eran los métodos de Feynman? Según Murray Gell-Mann, quien junto con él formuló una teoría en 1958 para explicar una de las fuerzas fundamentales en el comportamiento de la materia (la llamada electrodébil, que tiene que ver sobre todo con el equilibrio energético del Sol), "Dick escribía el problema, pensaba con gran concentración, cerraba los ojos y presionaba su frente con los nudillos; enseguida empuñaba el gis y anotaba la respuesta". Esto no es un método, pero tampoco Feynman se agotaba aquí. Como algunos otros gigantes (Einstein, Bohr, Medawar) probaba aquí y allá; seguía sus corazonadas y rastreaba las paradojas; se atrevía a mirar en la oscuridad; mantenía cierto desorden y vaguedad, con ganas de provocar que algo inesperado sucediera, pero no tan desquiciado como para dejar de percibir

qué sucedió; buscaba, desde luego, sencillez y belleza, y estaba convencido de que eran las leyes de la naturaleza las que verdaderamente ponían a prueba el genio de una persona.

Feynman podía moverse con fluidez y expresarse como lo haría un bailarín; conocía los giros coloquiales y la respuesta rápida del actor de Broadway, y sin embargo podía comprender las enormes diferencias entre el sentido común y el sentido extraordinario de la ciencia. Podía haber representado el papel de la zorra y no el del puercoespín. Según esta imagen fabulesca de George Steiner, la zorra no se intimida frente a la luz que puede ser cegadora, mientras que el puercoespín simplemente se ovilla. La naturaleza tan poco natural de la ciencia y, en general, de la imaginación creadora, sería el dominio de la zorra, mientras que del camino de la especialización no sale nunca el puercoespín.

Y es que la ciencia, casi siempre, explica lo familiar en función de lo extraño y no al revés. No es fácil el tránsito de las formas bajo las cuales aprendemos cuando somos pequeños (el animismo que tiende a considerar que los objetos poseen vida y el artificialismo, que supone que todo ha sido hecho por alguien con un propósito especial) al conocimiento científico, incluso para los que deciden dedicar su vida a una ciencia. No obstante, Feynman sabía que "si un tonto puede comprender una cosa, otro tonto también puede hacerlo". Por ello, en lugar de mantenerse encerrado en complejas ecuaciones que evocan la realidad física, Feynman no sólo corrigió y aconsejó a sus colegas; también escribió para quienes viven en la confortable ignorancia de creer que las cosas nunca serán de otro modo. Su libro clásico *QED* es un magnífico ejemplo de la ciencia como escritura.

La zorra también aprende a elegir el área donde trabajar; cuando se encuentra algo interesante, abandona inmediatamente todo lo demás. Barbara McClintock supo cuándo dejar en el cajón los "segundos" descubrimientos. A los 42 años, con una reputación bien firme, sintió que algo había tenido que ocurrir en una mitosis temprana (esto es, en la división celular) para que se produjeran esas formas y colores en varias muestras que había tomado de plantas de maíz. Seis años más tarde, al dirigirse a sus colegas en un congreso y explicar

sus hallazgos, un clima de silencio la acompañó hasta finalizar el evento. Sus ideas eran precoces, pues en la comunidad de genetistas casi nadie estaba dispuesto a aceptar que trozos de cromosomas en el ADN pudieran tener movimiento, es decir, que pudieran moverse. Se daba por un hecho que la posición de los genes en un cromosoma era estable. Sólo a fines de los 60 algunos científicos lograron este tipo de transposición en bacterias. Dado que el ciclo de vida bacteriana toma días y no un año, como el del maíz, pudo demostrarse la validez de la teoría de Barbara, producto de una corazonada.

#### MENTES QUE BRILLAN

El vecino no tiene nada que hacer y viene a saludarnos; pronto, nos pide que miremos en la mesa cuatro cartas de su baraja: un as, una sota, un 2 y un 7. Todo lo que tenemos que hacer es elegir qué cartas deben voltearse a fin de precisar la verdad o falsedad del siguiente enunciado: "Si hay una vocal en un lado de la carta, entonces hay un número impar en el otro lado". La mayoría de las personas elegirán correctamente la carta del as, mientras que otros se inclinarán por el 2. Muchos menos toman la carta con el 7, a pesar de que se trata de la opción lógica, pues si hubiera una vocal al otro lado la regla se falsificaría. Preferir la sota o el 2 no nos dice nada; cualquier signo que aparezca en la otra cara del 2 será insignificante pues el que haya una vocal o una consonante no determinará la validez de la regla. Según Louis Wolpert, este ejemplo muestra además la tendencia favorita entre la gente, incluso los científicos, de tratar de confirmar hipótesis, no de refutarlas.

Un acertijo particularmente difícil de resolver mediante el sentido común y que nos enseña lo complicado que puede resultar el razonamiento formal es el siguiente: En un cuarto ocupado por genios, normales y paranormales, si ninguno de los genios es normal y todos los normales son paranormales, ¿qué podemos deducir de aquí? Uno puede probar diversos modelos para descubrir qué inferencia puede hacerse, en lugar de proceder mediante una lógica formal. La única inferencia correcta que puede declararse es que "algunos genios no son paranormales".

Algo parecido sucede con las probabilidades y, en general, los juicios que nos formamos con base en datos parciales. Emmy Noether, Lise Meitner, Barbara McIntock, Feynman y los creadores de la nueva física, todos han tenido que aprender a deshacerse de los errores bajo condiciones estadísticas. Muchos adultos siguen creyendo, como sucede en la infancia, que pueden influir en los juegos de azar con práctica, inteligencia y esfuerzo. Cuando la ruleta ha detenido su giro cinco veces seguidas en el rojo, ¿crecen las posibilidades de que la próxima vuelta sea negra? La respuesta es no, y esperar lo contrario implica caer en lo que se conoce como la "falacia del tahr". En el clásico volado, hay quienes imaginan de manera inconsciente que la moneda tiene memoria, pues aun cuando hayan caído 10 águilas, la probabilidad de que la próxima vez caiga sol sigue siendo del 50%. Con una moneda perfectamente equilibrada entre los dedos, muchos pensarán que es más probable una secuencia S-A-S-A que una S-S-S-S, cuando en realidad ambas son igualmente factibles. Dominar el sentido común, primero, y enseguida mantener alejado el pensamiento de la sobregeneralización de los lugares comunes y el excesivo énfasis en las discrepancias o en los casos raros podría ser una manera de caracterizar las mentes que han brillado, como las de Emmy Noether, Lise Meitner, Richard Feynman y Barbara McIntock.

#### EL FACTOR JAPONÉS

Alun Anderson es el editor del semanario londinense *New Scientist*, miembro de la poderosa organización IPC magazines. Anderson echó a andar las oficinas de la revista en Nueva York y en Tokyo, y se considera un entusiasta de la cultura y la ciencia japonesas. En su opinión, el mejor divulgador científico es un japonés. Recientemente, la revista dedicó un número al "futuro de una superpotencia". Japón ha entrado en una crisis: los escándalos políticos se han sucedido uno tras otro; después de 40 años, el gobierno ha caído; y, quizá lo más importante, el mundo de la electrónica no tiene nuevos y espectaculares productos que ofrecer.

Pero esto no quiere decir que Japón vaya a desplomarse de un momento a otro. Más bien, como lo muestra el pa-

norama de *New Scientist*, el país parece prepararse para un cambio radical. Ha sorteado dos crisis petroleras, pasando de la producción industrial a la construcción de barcos y de ésta a la creación de ingenios electrónicos, y no obstante el rumbo es incierto. ¿Qué ideas se gestan en la imaginación de políticos, científicos y tecnólogos? ¿Cuáles son las fuerzas sociales que conforman el futuro de Japón?

La habilidad de los ingenieros japoneses para tender los puentes más largos y levantar los edificios más altos les está dando la experiencia necesaria para remodelar ciudades como Tokyo y planear las que habrán de crecer a lo largo de Asia el siglo venidero. Un tren magnéticamente levitado en periodo de prueba alcanzó ya una velocidad de 517 km/h y diversos automóviles eléctricos son más veloces y recorren mayores distancias cada vez. La tecnología japonesa destinada al control de contaminantes tiene un objetivo: hacer que "Japón" y "verde" se conviertan en sinónimo, como lo son "Sony" y "Walkman". Es precisamente en la industria electrónica donde el reto es mayor, puesto que ella misma contribuyó al reciente milagro japonés. Ninguno de los gigantes del entretenimiento tiene respuestas para el inicio del siglo XXI. Televisores, VCR, CD, Camcorder, todo está hecho ya. Alguna luz parece indicar el camino del multimedia y la nanotecnología, donde chips del tamaño de una célula tendrán que ser híbridos norteamericano-japoneses y el entretenimiento más excitante. Pero nadie sabe aún cómo. En Akihabara, en el centro de Tokyo, escaparate de lo que un par de meses después se venderá en Londres, París y Nueva York no hay nada nuevo bajo el sol éste y los próximos 15 años.

Pero, ¿hasta qué punto el progreso japonés no se ha apoyado en una sociedad tradicional que sabe trabajar duro, dispuesta al sacrificio, siempre preparada a impulsar el bien común y a preferir la armonía social a las necesidades individuales? Recuerdo una escena en el Grand Palais de París, durante una magna exposición sobre cien años de todo tipo de diseño. Alrededor de la sala principal se habían instalado los vanguardistas diseñadores italianos, el espacio de Swatch y un local de McDonalds de los años 50. En una de las mesas, un par de chicas norteamericanas



comían hamburguesas y bebían malteadas como si un juez las estuviera cronometrando; en la de junto, un par de japonesas, con todos los útiles necesarios, copiaban minuciosamente de un pasquín los diseños clásicos y modernos, contemporáneos y futuristas de los objetos exhibidos.

Hasta ahora, el 90% de los japoneses dicen pertenecer a la clase media, pero la riqueza repentina de los últimos años ha propalado un individualismo propio del capitalismo salvaje. El sistema educativo fue construido sobre el supuesto de que todo japonés estudiaría la misma currícula y resolvería los mismos exámenes, pero muchas escuelas estatales han sido rebasadas por la ola de escuelas privadas que comienza a amenazar este supuesto. El nuevo gabinete cuenta con tres mujeres y sin embargo el público sigue opinando que la mujer debe vivir para su marido y sus hijos, donde se radica su verdadera felicidad. Por otra parte, la proporción de viejos crece más rápidamente que en cualquier otro país, de manera que las mujeres se enfrentan a un dilema, ya que, además, son ellas las que tradicionalmente se han encargado de velar por sus padres y sus abuelos. Este es otro reto para el ingenio japonés, que antes ha resuelto sus problemas gracias a su aliada, la tecnología. Si la mujer no puede cuidar más de los ancianos, un robot con mensajes y actitudes cariñosas podría hacerlo en el futuro. Mientras tanto, en el centro de Londres pueden verse los grandes anuncios de una chica con un dragón tatuado en un hombro. Kirin ganó la "batalla de la cerveza" a sus hermanas japonesas y ha entrado con el pie derecho al pub de la esquina. ☛

Buzón de fantasmas

## De José Gorostiza a Gregorio Ortega

**E**N LA POLÉMICA "¿Existe una crisis en la literatura de vanguardia?" que editó El Universal Ilustrado en 1932, hubo un episodio grave: un mea culpa cargado de retracciones y abjuraciones ("yo reniego de mi antimexicanismo") y acusaciones de plagio contra Villaurrutia que el oportunista y poco escrupuloso reportero Gregorio Ortega, "Orteguita", puso en boca de José Gorostiza. El infundio casi le cuesta al autor de Muerte sin fin la amistad de Villaurrutia y Cuesta, que, al calor de la querrela e ignorantes de las rectificaciones de su amigo, en algún momento le dieron más crédito a la revista que a él, lo que también irritó a un Gorostiza que, por otras razones, creía que había llegado la hora de acabar con Contemporáneos como proyecto común.

G.S.

México, a 17 de abril de 1932.

Sr. D. Gregorio Ortega.  
Ciudad.

Ortega:

Hago caso omiso de los epítetos que me obsequia usted en su "Mentis a José Gorostiza", publicado el último sábado, porque estoy de acuerdo con ellos. Usted sabe que nunca pretendí ser ni física ni mentalmente fuerte, que nunca he aspirado a eso que usted llama relieve. Todo lo contrario, reconociéndome débil pretendo —advierta usted lo ilimitado de mi ambición— poder hablar un día por los miles de seres que sienten como yo. Me extraña que en tantos años de conocerme, usted, que también forma en la compacta legión de los débiles, no se haya dado cuenta un poco antes de mi personalidad.

No pienso, pues, devolverle sus epítetos ni esforzarme por caracterizarlo como un hombre repugnante, entre otras cosas por que no lo es usted, pero

sobre todo por que habiendo sido amigos —gracias a que yo supe conservarlo— me parece que hablar mal de usted ahora equivaldría a hablar mal de mí.

Me concretaré, por tanto, a los puntos de discrepancia que se suscitaron entre usted y yo, en el mismo orden en que los hemos estado tratando:

**Primero.** Me complace que reconozca usted su error, pues ya existe alguna diferencia entre el texto de su "Final de una entrevista" y el de su "Mentis". En el "Final" dice usted: "Gorostiza, fíjese bien en lo que afirma, pues su programa se reduce a volver a 1917, a declarar que hemos perdido 15 años". —Exactamente, debemos volver a 1917. Dice usted en el "Mentis", admitiendo que se desprende de la entrevista, lo siguiente: "Renudar la tradición, volver a lo propiamente mexicano no como se ejercía y se comprendía en 1917, sino como se puede ejercer y comprender en 1932..." que fue exactamente el sentido en que rectifiqué a usted.

Ahora bien, como arguye usted, para descargo de su conciencia, que interpretar literalmente el primer texto —"debemos volver a 1917"— es una estupidez, debo manifestar a usted que así lo interpretaron personas como Xavier Villaurrutia a quienes usted no puede considerar estúpidas, puesto que les somete sus entrevistas mejor que a los propios entrevistados.

**Segundo.** Insiste usted aunque no abiertamente, en que yo afirmé que Xavier Villaurrutia, mejor dicho *Dama de Corazones* —¿por qué sigue usted confundiendo los?— procede de *El Profesor Inútil*, de Jarnés. Explica usted, además soltando la rienda a la imaginación, que *Dama de Corazones* fue escrita en 1925, que yo ignoraba este dato y que, por lo mismo, al saberlo de labios de Villaurrutia, me sentí cogido en una trampa y no pude menos que arrojarme la responsabilidad sobre usted. ¡Magnífico! ¿Por qué no escribe usted teatro?

El argumento está bien urdido, en honor a la verdad.

Pero es peor que falso, porque *Dama de Corazones* no fue escrita en 1925 con el rigor de pasado perfecto que da usted a la acción: "Xavier Villaurrutia escribió *Dama de corazones* en 1925". De la misma manera que dije ignorar, e insisto en lo que ignoro, si Xavier conoció antes a Giraudoux o cómo lo conoció, afirmo, porque lo sé, que en 1927 estaba escribiendo *Dama de corazones*. Pudo empezarla en 1925 o mucho antes —¿por qué no?— pero en 1927 trabajaba aún en ella, como les consta a Torres Bodet y a Ortiz de Montellano. Los tres pudimos admirar, en un tarjetero, escritas a la manera de las fichas bibliográficas, algunas de las hermosas imágenes que Xavier coleccionaba entonces para su novela; no podríamos comulgar por tanto, con las ruedas de molino que la asombrosa vanidad de Villaurrutia le ha hecho tragar a usted.

Queda claro, pues, que no fue un error lo que me obligó a rectificar a usted, sino la mala fe con que usted usó de mis palabras para hacer escándalo en torno a ellas. Nunca me importaron la época o el origen de *Dama de corazones* o de *Margarita de niebla*, pues la tesis de la entrevista —si tesis era— versaba sobre puntos más nobles. Insisto en que, al mencionarlas, sólo quise mostrar a usted la uniformidad de pensamiento y de estilo que se advierte hacia aquella época de nuestro grupo, para hacerle caer en esto otro: que se está registrando una crisis de transición.

Usted fue quien descubrió con su peculiar olfato periodístico que falseando el asunto podía asumir aspectos sensoriales... y lo falseó usted. Eso es todo. ¿A qué viene lo del mozo impertinente que le impidió entrar en mi oficina? Sencillamente no le convenía a usted verme porque, suprimido el escándalo, la entrevista no hubiera podido multiplicarse en los bolsillos de su chaleco parisién.

En cuanto a mi pretendida cobardía, Ortega, si usted se conoce un poco a sí mismo, comprenderá que no debe ser tanta cuando me he atrevido a desafiar su enemistad. ✽

JOSÉ GOROSTIZA

Carta de Copilco

## Fin de semana

GUILLERMO SHERIDAN



INVITACIÓN PARA disertar el viernes en Guanajuato sobre Jorge Ibargüengoitia, con motivo del décimo aniversario de su muerte. Acepto sobre todo porque va a estar ahí Joy Laville, pintora favorita, compañera de Jorge, a la que tenemos muchas ganas de ver.

Tres días antes de salir le roban las placas a F. Se pasa una mañana tramitando bajas y altas en la delegación de Coyoacán que le cobra quinientos pesos por las placas nuevas. La atendió "un señor muy amable". Todas las placas nuevas terminan en 9 o en 0, por lo que ahora ella tampoco circula el viernes y no tenemos cómo ir a Guanajuato. Mientras guarda sus papeles, descubre que el recibo que le dieron es sólo por trescientos pesos. El "señor muy amable" se metamorfosea inmediatamente en "ese hijo de puta".

Salimos el jueves en la noche para dormir en Querétaro y llegar a Guanajuato el viernes. La carretera a Querétaro es de cuota: se pagan treinta pesos para que los trailers traten de asesinarlo a uno. Está plagada de avisos admonitorios en verso. En lugar de conminar al viajante a que MODERE SU VELOCIDAD para que nadie le hiciera caso, como se hacía antes, ahora dicen cosas como

SI MANEJA COMO UN  
DESENFRENADO  
CORRE EL PELIGRO DE  
INGRESAR AL HADO

no sólo para que nadie haga caso sino para que todos califiquen al gobierno de Querétaro de "mamón".

A las doce y media de la noche nos registramos en un hotel que se llama Plaza Camelinas. No vemos ni la plaza ni las camelinas, que deben ser unas camellas de pequeña estatura. Cuesta trescientos pesos y está frente a una carretera en subida. Los camiones cargados de fresas con crema de Irapuato

pasan soltando una persistente pedorra en alta fidelidad. El restaurante del hotel está cerrado y no hay rum serbis. Nos recomiendan un restaurante cercano que se llama "El Josecho". Nos dan las indicaciones para llegar: "Se sube al puente. Donde ve que dice Celaya se va hacia Celaya y ahí ve El Josecho a mano derecha." Subimos al puente. Hay dos letreros, uno que dice CELAYA LIBRE y otro que dice CELAYA CUOTA. ¿Qué hacer? El trailer que viene detrás hace la decisión por nosotros: o morimos asesinados o tomamos CELAYA CUOTA, opción que preferimos. Lo primero que vemos es un letrero del restaurante "El Josecho", a mano izquierda. Lo segundo es un letrero que dice PROXIMO RETORNO 10 km. Matamos tiempo especulando sobre qué será un *josecho*. F. cree que debe ser un jugo de tomate caliente. Yo opino que es un barbecho escarabado por un campesino que se llama José.

"El Josecho" está vacío y helado. Cuando entramos, tres músicos con bufanda tocan "Noche de Paz", en Jazz. El capitán nos conduce, con gran ceremonia, hacia una mesa solitaria. Hay catorce meseros para nosotros solos. El restaurante está lleno de animales muertos: un león y un oso, enteros, y varias cuartas partes —casi siempre la delantera—, de chivas, panteras, lince y guajolotes. El resto de la decoración son cuadros iluminados por unos spots de seguridad industrial que representan escenas de cacería: una bala entrando en un venado, un perro cóquer español descuartizando una gacela, etc.

El menú es de los que anteponen un artículo al nombre del platillo, lo que provoca dos cosas: agregarle categoría al lugar y un ataque de pena ajena. Bajo catorce pares de ojos y orejas escogemos EL SPAGHUETTY TRES QUESOS. Los catorce meseros entran en acción aunque sólo haya tres quesos. F. descubre qué es un *josecho*: es la cuarta parte de un toro de quinientos kilos que está disecado junto al baño de damas, que tiene

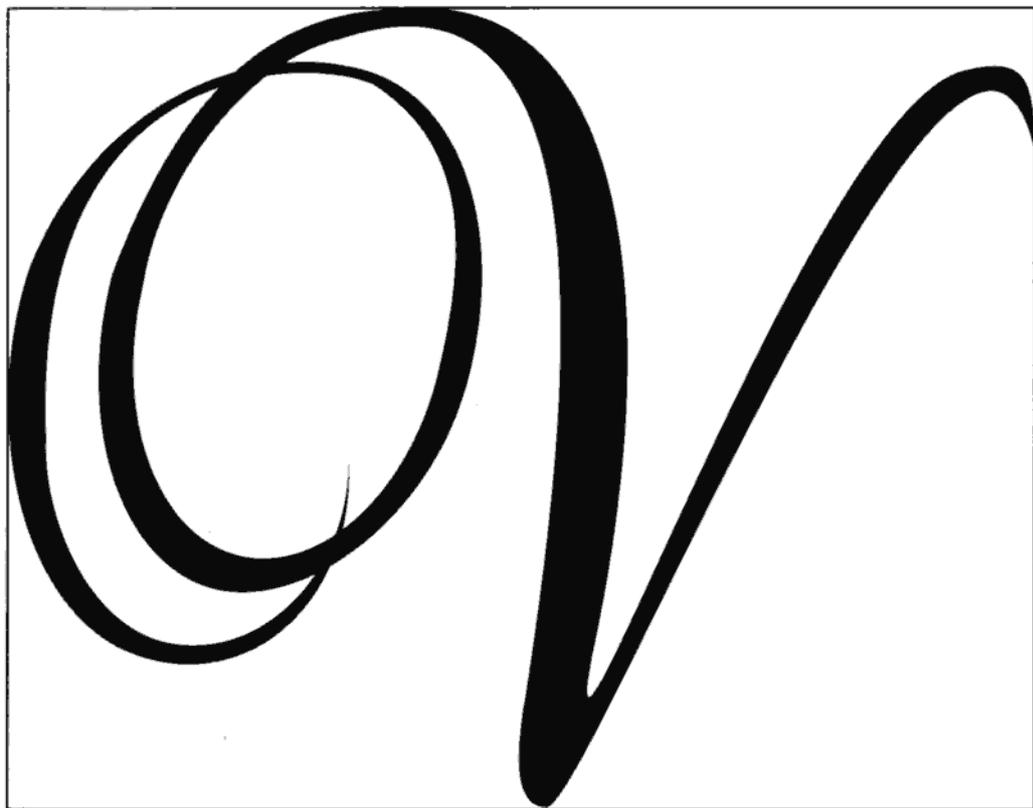
la lengua de fuera y que fue toreado en 1973 por Pacorro Menchaca "El Niño de los Cojones". Nos felicitamos de no haber pedido EL FILETE A LA JOSECHO. EL SPAGHUETTY TRES QUESOS es un macacote color marfil con un solo queso en tres personas distintas: en tiritas, derretido y en grumos.

Al día siguiente, en la carretera de Querétaro a Guanajuato, nos enteramos, después de cuatro salidas en falso, de que hay que ir siempre hacia donde dice Irapuato, sobre todo cuando los letreros dicen Guanajuato, pero no cuando dicen Silao, que es señal de que hay que cambiar al entronque hacia Celaya (cuota) que es el que lleva a Irapuato, es decir, a Guanajuato. Esa ruta cuesta treinta pesos.

Al llegar a Guanajuato nos encontramos con un monumento a Gloria Trevi que tiene los ojos vendados y que funciona como control de plagas de esta ciudad francamente colonial y cervantina. Tenemos reservación en el hotel "El Curioso Impertinente" o cosa parecida. En el jardín hay una estatua como derretida de un Quijote con cara de sistitis. El hotel está lleno de muchachas nalgonas y caballeros barrigones que se hablan con gtoquiquis. Un botones explica que es una reunión de evaluación del PRI. Caminamos hacia lo que F. insiste en llamar "la albóndiga". Comemos en un restaurant colonial llamado "La Venta de Maritornes" o algo así, que ofrece entre otras cosas EL SPAGHUETTY UN QUESO. Pedimos EL FILETE SANCHO que sabe, en efecto, a siglo XVII. Visitamos el famoso Callejón del Hueso donde un niño con solitaria nos explica la leyenda: un senador del PRI se enamoró del diputado plurinominal que vivía enfrente y le dio un hueso. El líder nacional los pescó en la maniobra y los liquidó. Si uno quiere tener hueso, se para en el tercer escalón y chifla el himno nacional. Si lo hace en el cuarto escalón ingresará al Partido de los Trabajadores.

En el Museo del Pueblo vemos las fotos de Ibargüengoitia que prestó Joy para la exposición: Jorge haciendo la primera comunión, vestido de Scout bostezando, caminando por Coyoacán; la tía de Jorge, Emma Antillón, disfrazada de hetaira en un escenario oriental; Jorge y Joy casándose, etc. Extraño mucho a Jorge.

Ante un culto auditorio formado por,



según mis cálculos, cuatro personas, la "China" Mendoza, Joaquín Díez-Cáñedo y yo explicamos por qué Ibarregui nos parece un escritor tan fresco, insustituible y necesario. Joy escucha en un silencio azul y rosa. Chávez Morado señala que todo Guanajuato lo odiaba. Luego alguien dice que nadie es profeta en su tierra, bebemos vino y vamos a un restaurante llamado "La Mancerna de Don Cabiedes" o cosa semejante, donde el platillo de la casa es EL SPAGUETTI SIN QUESO y donde los guanajuatenses hablan mal de Guanajuato, utilizando el nombre literario que le puso Jorge: Cuévano. Al salir nos atropella una estudiantina de momias.

En el hotel los militantes bailan un ritmo de moda que se llama "La sopa de caracol" y que consiste en menear furiosamente las nalgas con los pies bien quietos en el suelo. Todo parece indicar que el PRI salió bien de la evaluación.

El domingo vamos de regreso por la carretera de Irapuato (es decir Guanajuato) rumbo a Moroleón (Querétaro) cuando en la desviación hacia Matuhuala (México) escuchamos en el radio que los tres sectores del PRI se han pronunciado por el Lic. Colosio Murrieta. F. que es extranjera y tiene pánico de algo que ella llama "el 33" declara en voz muy alta que le parece perfecto. En la autopista de Querétaro leemos

SI CONSERVAS TU DERECHA  
LLEGARÁS COMO UNA FLECHA

En las afueras del Distrito Federal trata de asesinarnos un camión lleno de campesinos que trae una manta que dice "Tres Camotes con Colosio". Ya en casa, veo en la tele la tumultuosa llegada del precandidato Colosio Murrieta al edificio del PRI en la avenida Insurgentes. En menos de tres minutos soy testigo de las siguientes violaciones a

la ley: el precandidato no se puso el cinturón de seguridad al subir a su coche; los priistas no pidieron permiso para realizar un mitin en la avenida Insurgentes; el muralista que decoró la fachada del edificio del PRI con una india enojada con alas que en lugar de plumas tienen ballonetes no obedeció la proporción áurea; había cuatro mil personas en el auditorio del PRI cuando éste está diseñado para acoger sólo a mil; los que zangolotearon a Don Fidel Velázquez atentaron contra la ley de monumentos nacionales; el priista que se tiró del balcón atentó contra la integridad física del priista sobre el que aterrizó; los que se pisaron los pies atentaron contra la ley general del transporte; los locutores de Televisa atentaron contra la verosimilitud al decir que todo eso se llamaba *entusiasmo*; los que destruyeron las macetas con sus palmas violaron la ley de reforestación, etc. No hubo arrestos. ❧