

Chiapas: hechos, dichos, gestos

OCTAVIO PAZ



1. ¿TABLA DE SALVACIÓN?

ESCRIBO ESTAS líneas después de haber oído y visto, en la televisión, ya pasada la media noche, casi de manera subrepticia, la declaración de Samuel Ruiz, Obispo de Chiapas y mediador en las pláticas de San Cristóbal entre el Comisionado para la paz y la reconciliación, Manuel Camacho, y los delegados del EZLN (siglas impronunciabiles). El Obispo nos dio buenas noticias: hay consenso en los temas esenciales y sólo faltan por resolverse algunos puntos, que son secundarios o que ofrecen ciertas dificultades de traducción. (Los acuerdos, redactados en español, deben ser traducidos a cuatro idiomas indígenas). Aunque se desconoce aún el texto final, sabemos que está compuesto por 34 *Compromisos para una paz digna en Chiapas*, seguido de varias estipulaciones relativas tanto al cumplimiento de lo pactado por parte del gobierno y del EZLN como a las medidas de orden militar para poner fin al conflicto (modalidades de la amnistía y cuestiones semejantes). Todo estará rematado por una *Declaración de Paz*. Cuando este número de *Vuelta* comience a circular se conocerá ya la redacción definitiva. Naturalmente, en unos pocos días todo puede ocurrir; no sería imposible que, por esto o aquello, las pláticas se estancasen o que las diferencias entre las partes se revelasen insuperables. Con esta salvedad, me atrevo a comentar las declaraciones del Obispo Ruiz.

Como había previsto en mi artículo

anterior (véase *Días de prueba*, suplemento del número de febrero de *Vuelta* dedicado a Chiapas), las pláticas se desarrollaron en dos etapas: una consagrada a los temas regionales, que son el meollo de las reivindicaciones de los indígenas, y otra, la segunda, relativa a cuestiones políticas de orden nacional. La primera parte de las pláticas se deslizó sin graves tropiezos; las dificultades de la segunda fueron resueltas con sabiduría y prudencia. Por una parte, de manera implícita aunque no expresa, el EZLN desistió de su demanda original: la renuncia del Presidente y la formación de un gobierno provisional que convocase a elecciones. También aceptó que los acuerdos sobre estos temas no fuesen resolutivos sino declarativos. En efecto, se trata de asuntos que escapan a la jurisdicción y a la competencia tanto del EZLN como del Comisionado. Por su naturaleza, esos problemas sólo pueden ser resueltos por la nación entera, ya sea a través de los poderes legalmente constituidos o, si se prefiere otra vía, por medio de un plebiscito o un referéndum. A su vez, el Comisionado reconoció de modo inequívoco que la cuestión de la democracia es central en México: no habrá tranquilidad en el país hasta que no se encuentren los métodos y los mecanismos que aseguren elecciones limpias e inobjectables.

El acuerdo sobre los temas regionales se logró, como ya dije, con relativa facilidad. Los fundamentos históricos y morales de esas demandas son claros y justificados. Ahora hace falta la aproba-

ción del gobierno y de las distintas comunidades indígenas. Aquí podría aparecer una diferencia que ojalá sea menor: la presumible disparidad entre los puntos de vista de la dirección del movimiento y los campesinos. También será necesario que sean oídas las comunidades y agrupaciones que no escogieron la vía de las armas, aunque tienen demandas semejantes, como ARIC (Unión de uniones campesinas de Chiapas). No terminará en esto el complicado proceso: después será indispensable que las partes, sobre todo el gobierno, cumplan efectivamente con lo pactado. Es indispensable crear un organismo dotado de facultades y poderes para vigilar el cumplimiento de los acuerdos. Al llegar a este punto surge la pregunta que nadie o casi nadie ha hecho: ¿son factibles las soluciones propuestas? Me refiero a aquellas que dependen de factores externos y ajenos a la voluntad del gobierno y de las comunidades indígenas. Entre las causas determinantes de la situación desdichada de los campesinos de Chiapas hay cuatro, por lo menos, que escapan a su arbitrio: el excesivo crecimiento de la población; la escasa productividad de las tierras en la región de Las Cañadas, en donde está localizado el conflicto; el descenso internacional de los precios del café; en fin, las dificultades técnicas que implica ya sea la transformación de tierras de pasto (ganadería) en agrícolas o bien la administración de las fincas ganaderas por las comunidades. No digo que estos obstáculos sean insuperables; digo que hay que contar con ellos.

Entre los temas de orden nacional, hay dos que no mencionó el Obispo Ruiz en su declaración pero que han figurado constantemente en la prensa: las reformas a los artículos 4 y 27 de la Constitución. Sobre esto todavía no es posible pronunciarse: hay que esperar la declaración final, anunciada para el próximo miércoles dos de marzo. No

obstante, desde ahora puede decirse que sería funesto volver a la letra o al espíritu del antiguo artículo 27, como pretenden algunos. Durante medio siglo, al principio con la mejores intenciones y después como un método para manejar a los campesinos, ese artículo los convirtió en menores de edad y en instrumentos de los comisarios ejidales, es decir, del PRI y de los bancos gubernamentales. La emancipación de los campesinos no puede pasar por las horcas caudinas de esa versión mexicana de los ineficaces *koljos* soviéticos que han sido la mayoría de nuestros ejidos. Se dice que, en contra de lo que se esperaba, el actual artículo 27 no atrae inversiones en el campo. Si fuese así, habría que buscar otra solución. Pero no se necesita ser un experto para prever que una vuelta al antiguo artículo 27 hundiría definitivamente a la agricultura mexicana sin, por lo demás, liberar a los campesinos. En cuanto a la reforma del artículo 4: sería gravísimo conceder a las comunidades indígenas regímenes de autonomía que significasen la vigencia de dos leyes: la nacional y la tradicional. En materia política y cultural el pluralismo es sano pero también lo es la integridad y unidad de la nación. En nuestra tradición, especialmente en la novohispana, están los gérmenes de una solución que preserve nuestra diversidad cultural sin lesionar la unidad de México.

El punto central se refiere a la democracia. Aunque no se trata de una resolución sino de una declaración, su influencia será benéfica, ancha y profunda. La democracia ha sido una bandera de *Vuelta* desde la fundación de nuestra revista, en 1976, y aún antes, desde los tiempos de *Plural* y de *Postdata* (1969). De ahí que haya saludado con entusiasmo y esperanza el *Compromiso para la paz, la democracia y la justicia*, firmado por los presidentes y los candidatos de ocho partidos nacionales. Mi último artículo, del 6 de febrero, terminaba así: "el *Compromiso* es la vía de salvación. La responsabilidad del gobierno y de los partidos es cumplir ese pacto; la nuestra, la de los ciudadanos: obligar al gobierno y a los partidos a cumplirlo". Desde entonces, se han dado pasos en la buena dirección. Muchos esperamos que las negociaciones entre Jorge Carpizo, Secretario de Gobernación, y los dirigentes de

los partidos nacionales fortifiquen al pacto, lo perfeccionen y lo hagan desembocar en un nuevo acuerdo. A su vez, ese acuerdo podría formalizarse, si fuese necesario, por medio de una reforma de la ley electoral. Si todo sale bien, dos meses habrán bastado para que el conflicto de Chiapas, iniciado con tiros y muertos, se haya transformado en una conversación pacífica. La prudencia, la más alta virtud política según el clásico, habrá triunfado. Con la excepción de unos cuantos empecinados de izquierda y derecha, unos nostálgicos del sueño revolucionario y otros grandes propietarios y políticos de alma encallecida, así como de una buena parte de la prensa extranjera, ávida de catástrofes y de sangre, los mexicanos debemos regocijarnos. ¿Soy demasiado crédulo si digo que el alba de la democracia mexicana despunta en el horizonte?

Pronto lo sabremos.

27 de febrero de 1994

2. LOS DICHOS Y LOS GESTOS

No es ocioso, al margen de las negociaciones de San Cristóbal, dedicar un pequeño comentario a otro aspecto del conflicto de Chiapas. Me refiero a su influencia en las actitudes de muchos de nuestros intelectuales y, sobre todo, en la opinión pública del Distrito Federal (parece que en provincia las reacciones han sido distintas). Se trata de un asunto secundario desde un punto de vista político pero que es un síntoma de la condición psicológica y moral de ciertos estratos de la sociedad metropolitana. Comienzo por una observación obvia: el conflicto ha hecho correr poca sangre y mucha tinta. Lo primero es muy triste y todos debemos lamentarlo, sin hacer distinciones entre los caídos: la piedad no tiene bando. Tampoco lo tienen los miles de refugiados que, huyendo de la violencia, han buscado asilo en San Cristóbal, en Tuxtla y en otros lugares, sin que hayan merecido un gesto de simpatía o de ayuda de tantos de nuestros intelectuales, atareados en auxiliar a *sus* víctimas y defender a *sus* perseguidos. Hay que repetirles una y otra vez a esas nobles almas: la solidaridad no tiene color. En cuanto a los mares de tinta que ennegrecen los diarios: al principio producían un

cosquilleo intelectual; hoy provocan un invencible bostezo. Pero el tedio no puede ni debe justificar nuestro silencio ante ciertas opiniones desdoscadas.

Asistimos a la entronización del lugar común y a la canonización de la ligereza intelectual. Por ejemplo, a un desaprensivo se le ocurrió decir que el movimiento de Chiapas es "la primera revolución postcomunista del siglo XXI". Ahora media docena de pericos repiten imperturbables ese despapicho. Apenas si vale la pena puntualizar que lo de Chiapas no es una revolución ni por sus proporciones —abarca a cuatro distritos— ni por su doctrina o ideología. Los insurrectos no se proponen ya no digamos cambiar al mundo —la universalidad es el signo distintivo de las verdaderas revoluciones— sino ni siquiera a nuestro país. Su programa no preconiza un cambio de sistema social y económico. El movimiento tampoco es "postmoderno", como han dicho otros. (De paso: una palabrita a la moda sin preciso significado). Sus demandas, muchas de ellas justificadas, se dirigen a enmendar abusos e injusticias tradicionales en contra de las comunidades indígenas y a pedir la instauración de una democracia auténtica. Esto último es una aspiración tan vieja como la Revolución de 1910. Con este criterio "histórico", Madero sería "el primer revolucionario postmoderno" de México.

Sin embargo, los insurgentes de Chiapas sí son decididamente ultramodernos en un sentido muy preciso: por su estilo. Se trata de una definición estética más que política. Desde su primera aparición pública, el primero de enero, revelaron un notable dominio de un arte que los medios de comunicación modernos han llevado a una peligrosa perfección: la publicidad. Después, durante las pláticas y negociaciones en la Catedral de San Cristóbal, cada una de sus presentaciones ha tenido la solemnidad de un ritual y la seducción de un espectáculo. Desde el atuendo —los pasamontañas negros y azules, los paliacates de colores— hasta la maestría en el uso de símbolos como la bandera nacional y las imágenes religiosas. Inmovilidad de personajes encapuchados que la televisión simultáneamente acerca y aleja en la pantalla, próximos y remotos: cuadros vivos de la historia, alucinante museo de figuras de cera.

El vocero de los insurgentes, Marcos, sobresale también en un arte olvidado por nuestros políticos e ideólogos: la retórica. El lenguaje de los líderes del PRI es un lenguaje de funcionarios: frases hechas de cartón y de plástico; el del sub-comandante Marcos, aunque desigual y lleno de subidas y caídas como un tobogán de montaña rusa, es imaginativo y vivaz. Sus *pastiches* del lenguaje evangélico y, con más frecuencia, de la elocuencia indígena, con sus fórmulas recurrentes, sus metáforas y sus metonimias, son casi siempre afortunados. A veces es chabacano y chocarrero; otras brioso y elocuente; otras satírico y realista; otras machacón y sentimental. Una prosa accidentada: elevaciones y batacazos. Su fuerte no es el razonamiento sino la emoción y la unción: el púlpito y el mitin. Su locuacidad le ha ganado oyentes pero también podría perderlo, sobre todo si cede al gusto por la provocación e incurre en baladronadas. El arte de la gran retórica incluye el de saber callarse a tiempo. Aunque se trata de textos políticos, en principio destinados a los más, parecen pensados y escritos para seducir o irritar a una elite: esa clase media que concurre a los cafés literarios, lee los suplementos culturales, va a las exposiciones y a las conferencias, ama al *rock* y a Mozart, participa en los espectáculos de vanguardia y concurre a las manifestaciones. Triunfo de la literatura: gracias a la retórica y a su indudable talento teatral, el subcomandante Marcos ha ganado la batalla de la opinión. En esto, no en una pretendida "postmodernidad", reside el secreto de su popularidad entre los intelectuales y entre vastos sectores de la clase media de nuestra capital.

Durante las últimas semanas la televisión, involuntariamente, nos ha mostrado un curioso espectáculo que combina a la liturgia religiosa con las ceremonias cívicas. El encanto de

ciertas imágenes —en el sentido original y fuerte de la palabra encanto: hechizo mágico— se intensifica porque nos recuerda el romanticismo de esas escenas de las novelas y del cine en las que aparecen, enmascarados, unos conspiradores reunidos en una catacumba alrededor de un altar (en este caso: las bóvedas de una catedral). A todo esto hay que añadir la ilusión de ver "en vivo" un hecho histórico. Y es verdad: lo hemos visto, pero maquillado y escenificado. Cierto, la política colinda, por un lado, con el teatro y, por el otro, con la religión. Los símbolos son un elemento central en los ritos, en los tabladros y en los mitines. Como la escena teatral y la misa, el acto político es una *representación*. Por esto, la mejor iniciación a la política no son los tratados de nuestros politólogos sino el teatro de Shakespeare. Ahora bien, lo que distingue a nuestra época de las anteriores es la doble preeminencia de la *noticia* y de la *imagen* sobre la realidad real. Por lo primero, el tiempo pierde continuidad y consistencia en beneficio de lo instantáneo, es decir, de la sensación; por lo segundo, la verdadera realidad es siempre otra: está *allá*. La veo y no la toco; tampoco la pienso: es inasible, desaparece en un abrir y cerrar de ojos.

Desde hace ya más de treinta años vivimos en lo que un agudo escritor francés ha llamado "la sociedad del espectáculo". En el mundo del espectáculo las cosas pasan como en el mundo real y, al mismo tiempo, pasan de otra manera, en el tiempo y el espacio mágicos de la representación. Son de *aquí* y son de *allá*. No es arbitrario que me sirva de un lenguaje que recuerda al de los religiosos: los antiguos tenían visiones, nosotros tenemos la televisión. Pero la civilización del espectáculo es cruel. Los espectadores no tienen memoria; por esto tampoco tienen remordimientos ni verdadera conciencia. Viven prendidos a

la novedad, no importa cuál sea con tal de que sea nueva. Olvidan pronto y pasan sin pestañear de las escenas de muerte y destrucción de la guerra del Golfo Pérsico a las curvas, contorsiones y trémolos de Madonna y de Michael Jackson. Los comandantes y los obispos están llamados a sufrir la misma suerte; también a ellos les aguarda el Gran Bostezo, anónimo y universal, que es el Apocalipsis y el Juicio Final de la sociedad del espectáculo.

Todos estamos condenados a esta nueva versión del infierno: los que aparecen en la pantalla y los que los vemos. ¿Hay salida? No lo sé. Hay que buscarla. Para intentarlo debemos apagar la televisión, cerrar el diario o la revista, echarnos a caminar. ¿Hacia dónde? Hacia afuera o hacia adentro, no importa: por las calles de nuestra ciudad, pobladas de fantasmas como nosotros, o por las plazas imaginarias de los sueños, recorridas con los ojos cerrados, desvanecidas en la luz fría de la madrugada. Caminar hacia adentro o hacia afuera, entre espectros conocidos o entre desconocidos con los que hablamos todos los días, perdersnos en la ciudad o en nuestros pensamientos, tocar la mano del vecino, interrogar al niño que llevamos enterrado... Dejar de ser imágenes, volver a ser lo que somos: hombres y mujeres, sangre y tiempo.

28 de febrero de 1994

Tal como lo había anunciado el Obispo Ruiz la noche del domingo 26 de febrero, hoy 2 de marzo, en los momentos en que este número de Vuelta entraba en prensa, se dió a conocer el texto de los acuerdos de San Cristóbal. Estos acuerdos se ajustan esencialmente a lo dicho por el obispo, y ahora serán sometidos a la aprobación de las distintas comunidades indígenas que forman el movimiento en Chiapas. ✽

Carne y papel: el fantasma de Virgilio

ENRICO MARIO SANTI

¿Dicen no? ¿A qué? ¿A todo? Deben de ser insoportables, tanto como los que dicen sí a todo.

"El No"

EREC inevitable que una reunión como ésta, dedicada fuera de su país a Virgilio Piñera a casi catorce años justos de su muerte, pretenda corregir una circunstancia injusta y demasiado prolongada. Nadie mejor que este grupo de especialistas para comprender y explicar el carácter marginal de la obra de Piñera. Nadie mejor, también, para distinguir ese carácter marginal de la marginación, el ostracismo, la muerte civil, a los que fue sometido este escritor a partir de 1970. Como José Lezama Lima, esa otra víctima del gulag castrista, Virgilio Piñera sucumbió hacia el final de la década de los setenta, en medio del infame "quinquenio gris", a los rigores de la caza de brujas que en Cuba desencadenó el llamado "caso Padilla" y que algunos especialistas denominan, con precioso eufemismo, "la institucionalización de la Revolución Cubana". Y si bien muchos a los que les tocó vivir esa década lograron sobrevivir los espantos de esa época, ni Lezama Lima ni Piñera llegaron a vivir para contarlos. No creo equivocarme al afirmar que esta reunión intentará darle voz al menos a uno de ellos.

Un perverso sofisma atribuiría la insensata marginación y virtual asesinato de estas dos figuras a una de tres razones: la persecución de homosexuales que desatará el régimen durante ese mismo periodo, los excesos de una llamada debilidad moral de Heberto Padilla en su llamada "auto-crítica", o bien las excentricidades de sus respectivas personalidades sedentarias. La última

* Conferencia inaugural del simposio "Virgilio Piñera: La escritura en carne y hueso", Universidad de Chicago, 15-16 de octubre de 1993.

de éstas asume la forma más enrevesada. Así como un asmático Lezama habría nada menos que escogido rechazar la oportunidad de viajar fuera de Cuba para aceptar tributos a su obra, así también un masoquista Virgilio Piñera habría disfrutado la humillación oficial. Ninguna de las tres explicaría, en cambio, lo que parece más importante: la furia que desató el régimen contra las respectivas obras y común figura ejemplar de escritor que Lezama y Piñera representaban. Fue a esa persecución que respondió un poema de Piñera dedicado a Lezama, verdadero compañero de celda, durante lo que debe haber sido el momento más difícil de su común ostracismo. En él dijo:

Hemos vivido en una isla
quizá no como quisimos,
pero como pudimos.
Aun así derribamos algunos templos,
y levantamos otros
que tal vez perduren
o sean a tiempo derribados.
Hemos escrito infatigablemente,
sonado lo suficiente
para penetrar la realidad.
Alzamos diques
contra la idolatría y lo crepuscular.
Hemos rendido culto al sol
y, algo aún más esplendoroso,
luchamos para ser esplendentes.
Ahora, callados por un rato,
oímos ciudades deshechas en polvo,
arder en pavesas insignes manuscritos,
y el lento, cotidiano gotear del odio.
Mas es sólo una pausa en nuestro
devenir.
Pronto nos pondremos a conversar.
No encima de las ruinas, sino del
recuerdo,
porque fíjate: son ingravidos
y nosotros ahora, empezamos.¹

No hay tiempo para repetir los archiconocidos hechos sobre Lezama. Pero en el caso hoy más pertinente de Piñera basta leer entre líneas la biobi-

ografía que, a manera de esquila, la revista *Bibliografía cubana* publicó, a la distancia de tres años de su muerte para percatarse de su humillante rastro institucional. Según esa lista póstuma, en 1971, a la edad de 59 años, y en lo que a todas luces fue la culminación de su carrera, o al menos el comienzo de su reconocimiento internacional, "se estrena en Londres *Electra Garrigó*", "la Editorial Sudamericana edita su libro de cuentos *El que vino a salvarme*", "aparecen en francés los *Cuentos fríos*" y "Televisión Española televisa en un serial de siete días la obra *Aire frío*". Pero no hacemos más que seguir leyendo a renglón seguido que encontramos la última entrada correspondiente a 1979, como una ráfaga de "aire frío": "fallece el 18 de octubre... al morir era traductor de una editorial del Ministerio de Cultura". Tránsito del éxito internacional a la desaparición doméstica por obra y gracia de un listado anónimo.

A esos ocho años de marginación forzada que padeció Piñera le siguieron, a su vez, otros siete de silencio oficial. Fue sólo en el verano de 1986, por primera vez desde su muerte civil, que un grupo de fieles si bien temerosos amigos y admiradores se atrevieron a rendirle tributo en el recinto de la Unión de Escritores de La Habana. Hubo que esperar otros cuatro años para que se publicaran en la revista *Unión* los textos leídos en ese pequeño homenaje.² El número de *Unión* abre admitiendo que Piñera "tal vez sea entre nosotros el autor más ignorado, célebre y olvidado". Pero en otros lugares llega al extremo de justificar su marginación oficial. No es un azar que las referencias más explícitas sobre el tema sean a *Una broma colosal*, el libro de poemas póstumos de Piñera. Es precisamente en ellos que se transparenta el testimonio de su extrema desolación durante sus últimos años. Si Virgilio López Lemus alude al "fin de la década de 1960 y de los primeros años de la de 1970, en los que", según él, "el poeta no experimentó contradicciones con el sistema social revolucionario pero sí con funcionarios de la cultura", Antón Arrufat, su gran amigo y discípulo, llega a decir, a su vez, que "el propio autor tuvo en este largo silencio parte de responsabilidad. Virgilio Piñera no estaba, en apariencia, muy preocupado por editar sus

poemas". Otras alusiones en el mismo número son menos infames pero no menos oblicuas: "siempre estuvo al margen o lo ponían al margen", escribe Pérez León; "su obra también, aunque silenciada, mal estudiada por los curules sancionadores", añade Reynaldo González; "a pesar de toda la tierra que le han echado encima", se lamenta Luis Agüero. "Tuve la suerte de conocerlo cuando el silencio era un muro a su alrededor... aquellos años oscuros en que se le acusó de tantas cosas y en que los envidiosos tuvieron algún tiempo para frotarse las manos con alegría", fue el más honesto, y más valiente, testimonio de Abilio Estévez.

Lo que fue debate latente en el número de *Unión* se hizo manifiesto, durante esos mismos meses de 1990, en un curioso intercambio de notas entre Alberto Garrandés y Roberto Urias en *La gaceta de Cuba* y la *Revista Casa de las Américas*.³ Ante la irremediable melancolía de los poemas de *Una broma colosal* Garrandés sólo atinó a decir: "lo que parece imperdonable... es que Piñera nos salga con que se mantuvo durante diez años escribiendo dentro de una línea harto identificada con la melancolía, la frustración y la idea de una nada primordial, penetrable por las mismas razones que la convierten en algo nocivo, paralizador y deshumanizado". A ese dogmatismo oficial respondió Urias, en lo que parece ser la denuncia más explícita de la persecución de Piñera publicada en Cuba hasta la fecha: "lo que a todas luces sí que es imperdonable es que Garrandés haya escrito este párrafo... Nuestra sociedad se equivocó... en la vida cultural cuando se permitió que aquellos 'asalariados dóciles' que creamos decretaran, entre otras 'leyes', la de que el artista debía estar mecánicamente subordinado a los propósitos y metas históricas y políticas; la de que todo creador debía ser optimista, un gran movilizador de masas y un divulgador de las misiones asignadas".

No obstante la apertura que demuestran estos comentarios, ni el número de *Unión*, ni la excelente recopilación de inéditos que recogió poco después la revista *Albur*, ni siquiera la valiente nota de Urias, nombran con pelos y señales, como deberían, la política oficial que hizo posible esa persecución o los responsables. El propio

Urias llega a decir, en esa misma nota, que no quiere "enumerar —porque se conocen bien— hechos concretos, o citar en abundancia nombres y apellidos de aquellos (de estos) protagonistas de nuestra cultura nacional". Según Urias, "no hay que revolcarse en el lodo". Y sin embargo, ¿cómo será posible la restitución histórica de Virgilio Piñera, cómo hacerle justicia a su persona y a su obra, como darle justo entierro y paz a su fantasma, si nunca se llegan a conocer los nombres y apellidos de los responsables de su muerte civil, si no nos "revolvamos en el lodo" para sacar en limpio los hechos sobre este escritor?

Los que conocieron a Piñera durante su última infortunada época, como Reinaldo Arenas, dejaron testimonio de que hasta la muerte por infarto cardíaco que se le atribuye podría ser achacada a la manía persecutoria del régimen, que con frecuencia sometía la casa y persona de Piñera a minuciosos registros e interrogatorios. Otros, como Guillermo Cabrera Infante, han remontado la ojeriza con que el régimen lo vio hasta mediados de los años sesenta, cuando comienza propiamente la furia homófoba en Cuba. Pero si bien la homofobia del régimen fue un factor muy importante para sellar su destino, y no hay que perderlo de vista, no creo, en cambio, que todo se pueda reducir a él. Hacerlo equivaldría a ignorar nada menos que su obra, y sobre todo ignorar aquellos textos suyos que explicitan su honestidad intelectual y el desafío moral de su arte. A comentar esos dos aspectos de su persona y obra dedicaré el resto de esta contribución. No haré, por cierto, un recuento de la vida y obra de Piñera, por lo demás innecesaria, sino unos pocos comentarios sobre su labor crítica y, sobre todo, su pensamiento moral.

UNA VIDA DE RUPTURAS

Me temo que no entenderemos la obra de Virgilio Piñera si primero no entendemos a fondo su carácter crítico y polémico. Se trata, ante todo, de una obra crítica, anti-burguesa, y contraoficial cuyo efecto final es la constitución de un contra-discurso. Son evidentes los elementos de ese contra-discurso: la farsa, el humor, y la deformación grotesca. Piñera erige un

espejo cóncavo ante el mundo y lo que se refleja ahí es su burla.

Con un gesto que en realidad constituye un síntoma de los proverbiales prejuicios y censuras que afectaron la recepción de su obra, la crítica académica con demasiada frecuencia se contenta con la lectura del canon de Piñera —su mal llamado "teatro completo", sus cuentos (aún hoy sólo parcialmente publicados), sus tres novelas y sus poemas, escasamente conocidos— y en cambio no toma en cuenta el contexto polémico en que toda esa obra se desarrolló. No niego, desde luego, ni la validez ni la necesidad de realizar la lectura y relectura de esos textos fundamentales. Si crítico, en cambio, su insuficiencia. Ya en "Piñera teatral", el prólogo a su llamado *Teatro completo* (1960) y uno de sus pocos textos autoanalíticos, Piñera confesaba que la falta de público había afectado la producción de su obra de manera tal que él sólo se podía considerar un "casi-autor". Así, también, a consecuencia de nuestra propia lectura parcial podríamos decir nosotros que somos los "casi-lectores" de Virgilio Piñera. Ya sea a consecuencia de pereza bibliográfica, la fragmentación de la obra, o las razones políticas que acabo de reseñar, aún no se ha abordado la verdadera lectura de la obra de Virgilio Piñera.

Ese carácter polémico se debe, ante todo, a las circunstancias biográficas que determinaron la marginalidad de Virgilio Piñera. Y esas circunstancias se pueden entender, a su vez, como una serie de sucesivas rupturas. La primera fue su origen. Provinciano pobre (nacido en Cárdenas pero criado en Camagüey), Piñera realiza sus primeros trabajos literarios en La Habana entre escritores habaneros, circunstancia que en un país de centralismo cultural como lo es Cuba, determinó una marginalidad que fue si no real al menos sí psicológica y moral. La segunda fue su naturaleza, lo que en sus *Memorias* Piñera llegara a llamar "las tres Gorgonas": "Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte". En una sociedad tradicional como la cubana, en la que un nombre es un destino, un provinciano pobre y desconocido sencillamente no existía; y en esa misma cultura machista, donde la autorrepresión hacia que hasta homosexuales (como el propio Lezama) asu-

mieran una postura homófoba, un homosexual como Piñera, que para más señas era una "loca" afeminada, podía ser rechazado hasta por sus congéneres.

La tercera ruptura fue circunstancial pero no menos decisiva: la fallida inserción de Piñera en los grupos poéticos de los años treinta de La Habana, especialmente el grupo que con el tiempo se conocerá con el nombre de *Orígenes*. Apenas tenemos que recordar que en 1942, por desavenencias con el grupo que hasta entonces se había reunido alrededor de otras dos revistas —*Verbum* y *Espuela de Plata*— Piñera rompe con Lezama y funda otra, efímera, llamada *Poeta*. Esas desavenencias eran no sólo estéticas sino temperamentales; mejor dicho: de moral intelectual. "Siempre temi", dice Piñera en la carta de rompimiento que le escribió a Lezama por aquel entonces, "que llegase el tiempo de las grandes decisiones porque habiéndote movido tú en un círculo de familia conservadora, te habías nutrido de bastantes (sic) indecisiones." Su propia decisión de alejarse del grupo se debió, según dice en la misma carta, a que *Espuela de Plata* era una revista católica, "que había tomado el acuerdo de elegir al buen presbítero" (se refiere al padre Ángel Gaztelu) "porque todos Uds. son católicos, no sólo ya en el sentido universal del término, sino como cuestión dogmática, de grupo religioso que se inspira en las enseñanzas de la Santa Madre Iglesia. Así expresado, creo más en una cuestión de catoliquería que de catolicismo, y esto porque catoliquería significa lo mismo que alcahuetería".

El reverso público del aspecto privado de esta carta apareció, a su vez, en los dos sucesivos "editoriales" de *Poeta*, la revistilla que Piñera fundará a raíz de su ruptura con Lezama donde Piñera le acusa de estancamiento estético: "Después de *Enemigo rumor*", dirá entonces, "era absolutamente preciso no proseguir en la técnica usual." Si nos dejáramos llevar por el comentario que a este editorial ha hecho José Prats Sariol, ese *genio* de la crítica cubana, podríamos acaso reducir la llamada ruptura de Piñera con Lezama a una suerte de querrela entre "clásicos" y "románticos". Más cierto, sin embargo, es que no sólo existía un aspecto de moral intelectual que era mucho más importante —Piñera sencillamen-

te se negaba a practicar una vida intelectual "de capilla", en el sentido múltiple del término— sino que la llamada ruptura entre él y Lezama se fundamenta en otra cosa: la oposición entre classicismo y *modernidad*, vale decir, entre cultura tradicional y cultura moderna: *cultura crítica*.

Con buen espíritu moderno, Piñera, en una suerte de primera autodefinición, milita a favor del cambio y la renovación. Se declara en contra de cualquier obstáculo, sobre todo cualquier obstáculo religioso o moral, que impida esos principios. Parte de ese cambio se trataba, evidentemente, de una renovación retórica: un cambio de lenguaje para la literatura. Nada más alejado, por eso, del célebre "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo" de Lezama que el igualmente célebre "Tú tenías grandes pies y un tacón jorobado" de Piñera. A la *Muerte de Narciso*, Piñera opone la *Vida de Flora*; a la densidad metafórica y alusiva, un lenguaje coloquial; al tono solemnemente visionario, el humor de la domesticidad cotidiana; a la exaltación de los orígenes, la crítica de esos orígenes; a la poesía, finalmente, opone lo que años más tarde otros llamarán la *antipoesía*. La despedida a esa etapa de su vida, la última salva contra la capilla que dejaba atrás, tuvo que ser *La isla en peso* (1943), ese magnífico poema extenso donde Piñera puso en práctica la alternativa crítica al lenguaje poético que había planteado en su ruptura. "Pueblo mío tan joven, no sabes ordenar", fue su poética sentencia y condena.

UN EXILIO CREADOR

La llamada ruptura con Lezama, que equivalió más bien a la ruptura con su contexto cultural más inmediato, llevó por tanto a una cuarta ruptura: el viaje a la Argentina. Al desplazamiento moral e intelectual corresponde un desplazamiento físico. Ese viaje estuvo atravesado, por cierto, y a lo largo de doce años, por fugaces regresos a Cuba. Pero desde el punto de vista moral se trata nada menos que de un exilio voluntario. Del exilio de Piñera en Buenos Aires sabemos poco, pero ese poco sí indica que, como todo exilio, tuvo resultados contradictorios. Por una parte, es en Buenos Aires donde Piñera logra una soleada que le permite escribir las dos

obras donde encuentra su voz: *Electra Garrigó* y *La carne de René*. La creación de esos dos textos significó no sólo la conquista de dos géneros literarios que Piñera no había abordado hasta entonces —el teatro y la novela— sino también la de su visión del mundo y un tono peculiar: el absurdo y el humor, los que más tarde se plasmarán en sus magníficos "cuentos fríos". No suele mencionarse, en los pocos recuentos de la formación intelectual de Piñera de estos años, una segura fuente: la obra de Albert Camus, y sobre todo de *El mito de Sísifo*, ese ensayo que para él ha de haber sido una suerte de biblia. Y sin embargo es ahí donde se encuentran algunas de las claves más útiles para descifrar su obra. Por último, es en Buenos Aires donde Piñera también conoce, como se sabe, a Witold Gombrowicz —como él, también exilado— con quien llega a colaborar en la traducción de *Ferdydurke* y a jugarle con la idea de una o dos revistas: las llamadas y efímeras *Aurora* y *Victrola*.

Sin embargo, en el enrarecido ambiente cultural del Buenos Aires de los años cuarenta, justo en medio del peronismo, Piñera no pudo haberse sentido totalmente a gusto. Creo que se exagera, en este sentido, la supuesta colaboración de Piñera en el grupo de *Sur*, sobre todo su supuesto trato con Borges. Es cierto que Borges y Bioy Casares lo incluyeron en su antología de *Cuentos breves y extraordinarios*. Pero también se podría decir que, por lo contrario, las relaciones de Piñera con el grupo de *Sur* fueron distantes cuando no polémicas —a excepción de aquellos casos en que existía una relación personal, como por ejemplo la que hubo con José Bianco, Bioy Casares o Silvina Ocampo. No creo equivocarme al afirmar que —salvando las distancias, desde luego— *Sur* representó para Piñera un avatar rioplatense (y desde luego secular) de *Espuela de Plata* y *Orígenes*, al menos desde el punto de vista de su actitud hacia la cultura y el lenguaje. Son bien conocidas, en este sentido, las opiniones críticas de Piñera (publicadas en *Orígenes*, por cierto) sobre lo que él mismo llamara (como moderada crítica) "el tantalismo" de la literatura argentina contemporánea. Crítica así, con este término, la obra de escritores como Macedonio, Borges y Gironde— una literatura que para el

crítico Piñera se queda en lo que él mismo llamó "la ornamentación" y (sobre todo en el caso de Borges) "la experiencia libresca".

No fueron las notas de Piñera sobre literatura argentina contemporánea las únicas que publicó *Orígenes* durante su exilio, por cierto. Cuatro más (incluyendo su brillante ensayo sobre Kafka) aparecieron en las páginas de la revista con cuyo grupo Piñera se decía haber roto años antes. La persistencia de esa relación intelectual por encima de la ruptura con Lezama Lima demuestra el respeto que al menos éste y Rodríguez Feo, los dos directores de *Orígenes*, han de haber sentido por Piñera. No así en el caso de Cintio Vitier, quien en 1944 reseñó, en el propio *Orígenes*, *Poesía y prosa*, el primer libro de Piñera.⁶

Lo importante acerca de esta reseña de Vitier no fue sólo el reconocimiento de lo que, a falta de mejor término, podríamos llamar "la otredad" de Piñera respecto a la poética de *Orígenes*. Significó también, y sobre todo, la primera caracterización negativa de su obra. Vitier destaca cómo "se trata de una voz que ha de salir, para que alguien la escuche por lo menos como señal confusa, de lo vano y cóncavo de una máscara, de un resonador, no de un pecho desahogado y libre". No hay en esa obra, según Vitier, ni desesperación ni caos, sino "la profunda frecuencia de lo cursi". Su esencia, dice, es "ser todo superficie", mundo pervertido por una actitud que constituye "la negación de todo sentimiento y diálogo cordial: la ironía". Vitier se escandaliza, por tanto, de la creación del mundo crítico y ateo de Piñera. Y aunque lo describe como un fiel reflejo del vacío de la vida republicana que *Orígenes* se dice haber rechazado, su propia descripción de esa actitud desemboca en una condena velada cuando la caracteriza como "el demonio de la más absoluta y estéril antipoesía".

El prejuicio religioso de Vitier, del que Piñera siempre estuvo consciente y al cual respondería en su debido momento, tuvo al menos la virtud de hacer explícitas las razones por las que la obra de Piñera no podía ser aceptada, ni siquiera, o acaso mucho menos, por la élite intelectual de su país. Tendrían que pasar varios años para que la complicidad de ese prejuicio religioso con otras circunstancias, tanto personales

como políticas, sellaran el destino de Virgilio Piñera en Cuba. Su condena, en todo caso, ya está dictada: Piñera no afirma sino niega; se burla donde debería defender; su voz revela una máscara vacía, no un ser de carne y hueso.

Una primera velada respuesta de Piñera a Vitier vendrá poco después en su ensayo de 1947 "En el país del Arte", también publicado en *Orígenes*. En él afirmará que "lo contrario del arte es ser lo menos adorable: allí donde se le erige un altar, donde se le rinde culto, se presenta como todo menos como arte". Es clara la alusión velada a la poética de *Orígenes*. Pero su respuesta no será tan explícita como cuando, pocos años después, en lo que no puede menos que verse como una quinta ruptura, Piñera comience a colaborar con Rodríguez Feo, primero desde Buenos Aires y luego en La Habana, en la producción de *Ciclón*, la revista que éste funda a raíz del cisma personal entre él y Lezama.

En su demorada respuesta a Vitier, que vino en 1955, en uno de los primeros números de *Ciclón*, Piñera nunca llegó a referirse a la antigua reseña pero sí aprovechó la publicación de una edición de Vitier de la obra poética de Emilio Ballagas ese mismo año para entonces, como se dice en Cuba, "dar el palo". Es ahí donde Piñera rechaza la interpretación mojonada de la poesía de Ballagas que realiza Vitier en su edición y a cambio señala la angustia existencial de Ballagas. Afirma, por lo contrario, y acaso por primera vez en la historia literaria de Cuba, las tensiones de la vida bisexual, lo que el propio Ballagas llamaba "mi angustia desdoblada" y que este poeta traducía, por medio de la expiación psicológica, en culpa religiosa. "Si los franceses," dice entonces Piñera, "escriben sobre Gide tomando como punto de partida el homosexualismo de este escritor; si los ingleses hacen lo mismo con Wilde, yo no veo por qué los cubanos no podamos hablar de Ballagas en tanto que homosexual".⁷

El valiente ensayo de Piñera fue moleador. Causó, en su momento, un escándalo entre los provincianos burgueses intelectuales de Cuba, y le valió a Piñera echarse encima a no pocos enemigos— sobre todo a Vitier, quien nunca le perdonó ni su inteligencia ni su valor. Pero la importancia del ensa-

yo no fue, en última instancia, tanto crítica como moral: insistir en la homosexualidad de un poeta de vida angustiada en el closet fue una manera de combatir prejuicios, liberar el cuerpo y arrancar máscaras. En realidad, la respuesta a Vitier no fue el único escrito o siquiera el primero que criticó al *statu quo* literario y cultural de Cuba. Ya en el segundo número de *Ciclón* (1955) Piñera había publicado su conferencia "Cuba y la literatura" donde llega nada menos que a negar la existencia de tal cosa como la literatura cubana: "Niego que haya tal literatura cubana ya que día a día sufro esa terrible muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde. Niego que la haya porque todo se conjura para demostrarme que estoy muy lejos de ser un escritor. Niego que la haya porque ella es incapaz de demostrarme si soy un triste loco o un magnífico escritor".⁸ Piñera asumía, de esta manera, la misión de *Ciclón*: combatir la inercia cultural, lo que en el primer editorial de la revista se había llamado "el ambiente enrarecido de nuestras letras". Pero a su vez ese ambiente formaba parte de un problema social más vasto y que ya para entonces tenía un nombre: la dictadura de Fulgencio Batista.

UN ESCRIBA

Fue en el último número de *Ciclón*, por cierto, una vez de regreso a Cuba, que Piñera saludó el triunfo de la Revolución de 1959 con una larga crónica. Su título fue "La inundación" y su tema la reacción de los distintos estratos de la ciudad de La Habana ante el desfile por sus calles de los barbudos fidelistas. Hacia el final de su crónica Piñera describe el estrato de los escritores, y se sorprende de su inesperada "inundación" o multiplicación después de la caída de Batista: días antes del triunfo revolucionario apenas había escritores. Piñera señala cómo estas nuevas plumas, sin ninguna obra en su haber, ahora insisten en que "ser escritor y nada más que escritor, es la negación de todo crédito, y que los empeñados en serlo tendrán la más amarga de las muertes: la muerte civil". Lo que en este primer momento de la Revolución de 1959 era apenas una posibilidad tan remota que fácilmente se prestaba a

materia de burla o chiste, el propio Piñera la contesta oponiendo a ella que "el buen escritor es, por lo menos, tan eficaz para la Revolución como el soldado, el obrero o el campesino".¹⁹ Nunca se imaginó Piñera hasta qué punto esas palabras suyas, marca de su lúcida ingenuidad, en pocos años resultarían proféticas.

No cabe duda que Piñera, como la inmensa mayoría de los cubanos en este momento, le dieron la bienvenida a la Revolución Cubana de 1959. La dictadura de Batista había sido tan destructiva, su corrupción y crueldad tan totales, que cualquier cambio político se percibía para bien. En el caso de Piñera, que nunca había dejado de ser un crítico despiadado de la burguesía liberal, la Revolución significaba nada menos que el rescate del proyecto nacional. Junto a él, la justa valoración del arte y la literatura cubanos. Avalado en un principio por el periódico *Revolución*, y luego por *Lunes*, el magazine de este periódico, y su director Guillermo Cabrera Infante, Piñera se lanza, con furia de inventor, nada menos que a la reforma de la cultura nacional. Entre 1959 y 1962 publica un sinnúmero de artículos, ensayos y reseñas, muchas veces bajo el seudónimo de *El Escriba*. En ellos condena el pasado inmediato y discute los pormenores de ese futuro proyecto. "La reforma agraria reparte las tierras", dice en uno de los primeros. "La presupuestaria decide más millones o menos millones, la pedagogía resuelve revolucionar la enseñanza de arriba a abajo, pero la literaria, ¿por dónde cogerla?, ¿cómo darle un sentido si nada reparte a no ser la herencia de los viejos escritores, que todos respetan pero que ningún joven gustaría usufructuar?"²⁰

Lejos de proponer una ciega adhesión al poder, como podría pensarse a partir de su apoyo al triunfo revolucionario, Piñera plantea una reforma literaria que es sobre todo, y una vez más, de moral intelectual. Contra el creciente oportunismo de los escritores que había señalado en su última crónica de *Ciclón*, señala en cambio la necesidad de una "toma de conciencia": "que el escritor se respete a sí mismo, lo cual significa rechazo de muchos clichés, de muchos *parti-pris*; de que su obra sea pensada en profundidad y no resuelta a base de vaguedades..." (*Ibid.*).

"La Literatura", dira en otro artículo de *Revolución*, "tiene sus contrarrevolucionarios que actúan a base de incienso y cestos de flores. Desconfíese del escritor pretendidamente revolucionario que se apoya en la iconoclastia más ortodoxa (valga la redundancia) para negar y destruir todo. El lector no prevenido quedará agradablemente sorprendido con sus golpes de efecto". A lo cual Piñera, siempre teatral, añadirá la siguiente frase, como dictada por un hipotético futuro funcionario: "Aquí no hay literatura, todos son unos idiotas, somos un pueblo analfabeto, la Revolución debe proscribir a los intelectuales que se las dan de sabiondos sin saber nada..."²¹

Una vez más, resulta insólito que Piñera haya escrito frases tan proféticas. Cita, sin saberlo, y a la distancia de diez años, las palabras de Fidel Castro ante el infame Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971) donde, en respuesta a la reacción internacional al llamado "caso Padilla", Castro, a un tiempo, liquidó el proyecto de apertura con que comenzó la Revolución cubana e inició la fase stalinista de su régimen. Son frases las de Piñera, ante todo, de defensa de la vocación del escritor y de su libertad ante cualquier tipo de poder, sea este burgués o revolucionario, burocrático o capitalista. Pero en otro de sus artículos en *Revolución* resumirá otra profecía de lo que vendrá poco después y dará una definición de su moral intelectual:

A esta literatura respetuosa le faltan dos cosas sin las cuales no es posible que un escritor sea reputado por tal y que se sobreviva: la primera, el respeto de sí mismo y de su propia obra; la segunda, valentía y coraje para arriesgar todo, incluso la propia vida. Y por ello no quiero decir que el escritor ande buscando su duelo bobo o salga a la calle a disparar tiros a la gente. El sacrificio de la vida radica en sufrir mil y una privaciones desde el hambre hasta el exilio voluntario a fin de defender las ideas, de mantener una línea de conducta inquebrantable. Por el contrario, el escritor respetuoso nunca arriesga nada, como que su primer consigna es nada menos que "el espléndido aislacionismo y el magnífico silencio."²²

¿No era previsible que con palabras co-

mo éstas, y a partir de 1961, con el cierre forzoso de *Lunes de Revolución* y la dispersión del grupo de escritores que la hacía posible, Virgilio Piñera cayera en una progresiva pero inevitable desgracia con el régimen en ascenso? Ahí tenemos, para remachar esa previsión, la célebre anécdota, que cuentan, en respectivas pero análogas versiones, Carlos Franqui y Cabrera Infante. Esa cosita que era Virgilio Piñera fue el único entre tantos supuestos machos que se paró delante de Fidel Castro y su comitiva, en medio de las llamadas conversaciones con los intelectuales en la Biblioteca Nacional de 1961, y dijo: "Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo este miedo pero eso es todo lo que tengo que decir".

Mucho miedo, en efecto, es lo que debe haber sentido Piñera, y mucha tinta la que sin duda empleó, a partir de entonces, para comprender, controlar y hasta cierto punto paliar el pánico que sintió ante el derrumbe del proyecto de reforma cultural que él, como tantos otros, habían anhelado y su remplazo por un aparato policial dedicado a censurar el talento de sus artistas. En el caso particular de Piñera no habían faltado sus críticas a los comunistas, tanto antes como después del triunfo de la Revolución. Tampoco entonces tuvo la menor idea de que algún día se utilizarían en su contra. En *Ciclón*, en 1956, Piñera publicó la primera versión de "El muñeco", su terrible sátira de los comunistas, que después recoge en sus *Cuentos fríos* (1956) pero que la versión posterior de la edición cubana de los *Cuentos* (1964) excluye significativamente. Poco antes, también en *Ciclón*, había publicado su farsa "Los siervos", otra sátira anticomunista (y antisoviética, para más señas), aún más salvaje que "El muñeco". Pero sin duda la pieza más significativa de entre todas fue su reseña de *El pensamiento cautivo*, la autobiografía del poeta polaco Miłosz, donde Piñera llegó a observar, entre otras cosas, que el objeto de ese libro era "el terror rojo: terror que actúa en los cuerpos, en las almas, en las ideas, hasta en la tumba misma... El libro de Miłosz analiza, con todo género de datos, con información exhaustiva, con experiencias vividas por el propio autor, esas otras muertes que un hombre puede sufrir: la mental, la de la personalidad que se cambia en impersonali-

dad, la de la sinceridad convertida en simulación y disimulo..."¹³

UN LÚCIDO INGENUO

Con todos estos antecedentes, ¿cómo no leer la obra de Virgilio Piñera posterior a 1965, cuando definitivamente cae en desgracia en Cuba, como una vasta parábola de estas observaciones? Tabo y Tota, la pareja de los *Dos viejos pánicos* (1968), su última obra publicada en vida en Cuba, están condenados a repetir infinitamente una muerte en vida. Sebastián, el protagonista de *Pequeñas maniobras*, prefiere el anonimato y la servidumbre a despuntar en un mundo de violencia y manipulaciones; en "El no", pieza aún hoy inédita y acaso su obra maestra, una pareja se resiste, ante la sociedad, a la presión de contraer matrimonio. Pero el texto que definitivamente marcó a Piñera en Cuba, lo que, para decirlo en buen cubano, lo "acabó de hundir", fue *Presiones y diamantes* (1967), ese *roman a clef* disfrazado de novela fantástica, que presenta la crónica de la degradación del diamante "Delphi"—evidente anagrama de *Fi-del*. "Más tarde, en los tiempos heroicos y tumultuosos que advinieron," dice con transparencia el principio de la novela, "ha quedado pasmado una y otra vez ante el monstruo que todos hubimos de engendrar (sigo manteniendo que todo eso ha sido una monstruosidad) y he llegado al convencimiento de que el hombre consiga hacer de sí mismo cuanto le viene en gana."¹⁴

Resultaría demasiado fácil para nosotros, sentados cómodamente en esta gran universidad y a la distancia de los años, juzgar la decisión personal que afectó más a Virgilio Piñera: la de quedarse a vivir en su propio país. Que fue una decisión no cabe duda: tanto Franqui como Cabrera Infante, para no hablar del testimonio de tantos otros que conocieron su circunstancia, han dado fe de que en 1964, luego de una gira por Europa, decidió regresar a Cuba, y que al tocar pie en la isla besó el asfalto de la pista de aterrizaje. Que fue una decisión que llegó a lamentar también, no cabe duda, aunque la opción del exilio no haya sido una que Piñera, él mismo exilado años atrás, pudiera haber acogido con agrado. Sus últimos años deben haber respondido a lo que

él mismo predijo en las páginas de *Revolución*—que el escritor debía tener "la valentía para arriesgar todo, incluso la propia vida" en aras del respeto a sí mismo y a su obra. Pero también entonces debe haber recordado nuestro querido Virgilio aquellas palabras de Camus en *El mito de Sísifo* que en su obra, una y otra vez, él había hecho suyas: "El hombre absurdo", dice Camus, "entreve así un universo ardiente y helado, transparente y limitado, donde nada es posible pero todo nos es dado, más allá de lo cual está el fracaso y la nada. De esta manera puede decidir aceptar vivir en tal universo y sacar de ahí sus propias fuerzas, su rechazo a la espera y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo."¹⁵

Virgilio no fue únicamente un hombre absurdo. Fue otra cosa aún más luminosa: una conciencia.

Georgetown University

NOTAS

- ¹ "Bueno, digamos" en *Una broma colosal* (La Habana: Ediciones Unión, 1988), p. 40.
- ² Me refiero a *Revista Unión*, Año III, No. 10 (abril-mayo-junio, 1990).
- ³ Ver Alberto Garrandés, "Entre el caos y la noche", *La gaceta de Cuba* 1 (enero de

1990), págs. 809. y Roberto Urias, "Un bromista colosal muere de luz y de orden", *Casa de las Américas* 180 (mayo-junio de 1990), pp. 120-125.

- ⁴ Cito del texto de la carta que Piñera cita en su ensayo "Cada cosa en su lugar", *Luzes de Revolución* (14 de diciembre de 1990), p. 11. Un facsimil de la carta original fue publicado en *Albur*.
- ⁵ Ver, de éste, su ensayo "La revista *Orígenes*", en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (Madrid, Fundamentos, 1984), vol. I, p. 42.
- ⁶ La reseña apareció en *Orígenes*. Año 2, No. 5 (primavera de 1945), p. 47-50.
- ⁷ Cito de "Ballagas en persona", *Ciclón*, vol. I, No. 5 (septiembre de 1955), pp. 41-50.
- ⁸ Ver *Ciclón*, vol. 9, No. 2 (marzo 1955), pp. 51-55.
- ⁹ Cito de "la inundación", *Ciclón*, vol. 4, No. 1 (1959), p. 14.
- ¹⁰ Cito de "La reforma literaria" *Revolución* 2, No. 159 (junio de 1959), p. 2.
- ¹¹ Cito de "Literatura y Revolución", *Revolución* 2, No. 164 (junio de 1959), p. 2.
- ¹² "Veinte años atrás", *Revolución*, 2, No. 261 (octubre de 1959), p. 2.
- ¹³ Cito de "El pensamiento cautivo" *Ciclón*, vol. 2, No. 4 (julio 1956), pp. 64-66. Ver también "El muñeco", *Ciclón*, vol. 2, No. 2 (1956), pp. 9-30 y "Los siervos", *Ciclón*, vol. 1, No. 6 (noviembre de 1955), pp. 9-29.
- ¹⁴ Cito de *Presiones y diamantes* (La Habana: Ediciones Unión, 1967), p. 22.
- ¹⁵ Traduzco de Albert Camus, *Essais* (Paris: Gallimard, 1965), p. 142. ♣

Carta de Santiago

El apocalipsis según Vicente Huidobro

JORGE EDWARDS

♣

ENGO recuerdos remotos, infantiles, casi prenatales, de Vicente Huidobro, a pesar de que nunca lo vi, o de que lo vi parado en la puerta del Hotel Crillón de Santiago, de sombrero enhuinchado y abrigo oscuro con vuelta de terciopelo negro, pero no sabía quién era, o no estaba seguro. Mi padre había visitado a Vicente

en Montmartre, poco después de la primera guerra mundial, y se había quedado espantado porque el poeta, que él recordaba en los bancos del colegio de San Ignacio y en su casona de la Alameda de las Delicias esquina de Amunátegui, vivía ahora encima de un cabaret donde una orquesta negra tocaba música de jazz toda la noche. Se decía que en esos mismos años Perico Vergara amigo de Vicente se había robado un enano de circo para entretener a su madre, misiá Blanca Vicuña, hija de don Benjamin, que estaba aburrida de

• Texto basado en un primer borrador leído en la Universidad de La Coruña, España, con motivo de un homenaje al centenario del nacimiento de Vicente Huidobro.

convalecer en París de alguna enfermedad. Se hablaba de las aventuras de Vicente, de los secuestros de Vicente, de sus amigos extravagantes, entre los cuales había un tal Juan Gris y un tal Pablo Picasso. El poeta se cambió en ese tiempo de la habitación de encima del cabaret a un departamento en el mismo barrio, en la calle Victor Massé, lugar donde fue visitado por Joaquín Edwards Bello, que firmaba entonces como Jacques Edwards y acababa de ser nombrado cónsul del movimiento Dadá en Valparaíso. En una de sus crónicas, Joaquín contó que en el departamento de la calle Victor Massé había visto a una señora más bien gorda, de gruesas perlas en la piel blanca del escote, y a un hombre con la cabeza vendada, el poeta Guillaume Apollinaire, que había escrito hacia poco "La jolie rousse", uno de los poemas claves de la modernidad literaria, recogido en *Calligrammes*.

En una reunión muy historizada y regada de comienzos de los años cincuenta en la casa de Neruda en Los Guindos, Ángel Cruchaga Santa María me contó de un modo más bien secreto, puesto que nombrar al poeta de *Altazor* en aquella casa no era considerado de buen gusto, que él y algunos amigos habían acudido a la Plaza de Artesanos el día en que Vicente proclamaba su candidatura a la presidencia de la República. Habían ido para ver quiénes eran sus electores, pero pronto llegaron a la conclusión de que los demás habían ido a lo mismo. En resumen, en la Plaza de Artesanos había escasos electores y unas cuantas decenas de poetas y de curiosos. En aquella época Huidobro editaba la revista *Ombigo*, tan poco visible, según Hernán Díaz Arrieta, como la parte del cuerpo humano que le daba el nombre.

Un domingo de mi adolescencia abrí el suplemento del diario *La Nación* y me encontré con el poema "El pasajero de su destino", cuya publicación coincidía con el regreso de Vicente Huidobro a Chile:

Es así como somos
Y como nos paseamos hoy sobre la tierra
Precedidos por los ruidos de nuestros
antepasados y seguidos por el dolor de
nuestros hijos...

¡Qué poema! ¡Qué descubrimiento de

la palabra del poeta, de los poetas! De pronto salía del anecdotario, de la familia, de la provincia, de la erosión cotidiana, y me sentía entrar en el universo poético huidobriano, que hasta entonces, desorientado por las anécdotas, ignoraba por completo. Comenzaba un viaje que todavía no ha terminado, que no terminará, que siempre deja recuerdos, senderos, rincones por explorar. Poco después de mi encuentro con esos magníficos *Últimos poemas* con "El pasajero de su destino", con "Monumento al mar", supe que el poeta había muerto en su casa de Cartagena. Lo supe demasiado tarde, puesto que la relación de Vicente con el mundo que me rodeaba estaba cortada, había una especie de cordón sanitario o de conspiración de silencio, y no pude, por lo tanto, subirme al tren de San Antonio con Jorge Sanhueza y con Enrique Lihn. Ellos regresaron a nuestros encuentros de la escalinata de la Escuela de Bellas Artes con los zapatos enterrados y hablaron de un cementerio de pueblo en una colina, de un cortejo más bien pequeño, heterogéneo, y que vacilaba, se equivocaba de tumba, y de una lápida quizás inevitable: "Se abre la tumba y al fondo se ve el mar". Hernán Díaz Arrieta, que entonces firmaba siempre con su seudónimo de *Alone*, completó la descripción en una de sus crónicas dominicales. Tanto recorrer mundos, comentaba en resumen, tanto brillo, tanto espejismo cosmopolita, para este desenlace tan modesto, tan provinciano. *Alone* añadió recuerdos de un paseo de comienzos de siglo a la casa patriarcal de los Huidobro Fernández, la del abuelo Fernández Concha, en la Viña Santa Riva. Evocó una mansión llena de clérigos y de obispos y con un curioso aire de iglesia o de convento. "Por todas partes altas estatuas de la corte celestial se alzaban entre los pilares de la vieja casa o lucían su aureola detrás de vidrios, en marcos de oro... Mirábamos el jardín, los restos de un famoso castaño, recién cortado, prados verdes, una pila y, sobre ella, un pájaro hecho con flores blancas o plantas acuáticas. Preguntamos qué contenía: era el Espíritu Santo."

Yo ya había empezado a leer la poesía anterior, la de *Ecuadorial*, *Temblo de cielo*, *Altazor*. Encontraba un vínculo que no conseguía explicar del todo entre esa atmósfera eclesiástica, esa

representación ingenua del Espíritu Santo descrita en las páginas de Díaz Arrieta, y los textos del Huidobro joven. Ahora, después de releerlos por enésima vez, me parece encontrar una explicación más coherente. Mejor dicho, me siento inclinado a introducir algo de coherencia en esos elementos tan dispersos: una casa señorial llena de clérigos, una paloma trinitaria, un final en un cementerio de pueblo, un mar de Cartagena que desde Europa y desde la juventud se divisaba debajo de una tumba, en el lugar del muerto, y que en los años del regreso, en cambio, bramaba, tosía, se angustiaba, identificado con la angustia, con el presentimiento angustioso del poeta que lo contemplaba desde su ventana.

Antes veía con evidencia al poeta fundacional, adánico, creador, creacionista. Ahora me encuentro con un poeta mucho más ambivalente, obsesionado por el tema nietzscheano de la muerte de Dios, pero que nunca escapa de las imágenes bíblicas, que conserva la palabra de la Biblia en calidad de metáfora, con una libertad entre blasfema y devota; un poeta que vacila entre el Génesis y el Apocalipsis, entre la creación primigenia, la destrucción por la guerra, por el fuego, por los cataclismos, el éxodo entre ruinas, y la necesaria reconstrucción, la recreación. La línea divisoria de *Ecuadorial*, publicado en Madrid en 1918, es la primera guerra europea, que separa al mundo antiguo, caduco, del mundo que vendrá. Todo son imágenes de ciudades que se apagan, de emigraciones masivas, de procesiones dirigidas por poderes enigmáticos. El horizonte de la escritura está ocupado, con una intensidad, con una fuerza reiterativa sorprendentes, por signos del Juicio Final, por símbolos cristianos que huyen. "El último rey portaba al cuello/ una cadena de lámparas extintas..." El movimiento general del poema es de viaje, huida, vuelo, pero vuelo a ninguna parte, sin destino alguno. "Y el Cristo que alzó el vuelo/ Dejó olvidada la corona de espinas..." Me pregunto si "El pasajero de su destino" no es una culminación cíclica, un regreso de esos vuelos iniciales e iniciáticos descrito reiteradamente en *Ecuadorial* y en *Altazor*. Por los mismos años, Apollinaire, el gran amigo francés de Huidobro describía la guerra con acentos

liricos, melancólicos, dentro de la tradición cantada, medieval y popular, de la mejor poesía francesa. Hablaba en sus poemas a Lou de los "bellos obuses semejantes a mimosas en flor". Chagall, por su parte, pintaba Cristos en vuelo. También hacían algo parecido los pintores expresionistas alemanes, aunque con un tono más amargo, más sarcástico, cercano a la desesperación completa. Huidobro, el recién llegado, el marginal, el iconoclasta, el que se había escapado de un caserón conventual, de una mansión llena de clérigos, de los bancos de San Ignacio en las misas de viernes primero en la madrugada, llegaba y miraba aquellas mismas cosas, pero con una visión mucho más ingenua y a la vez más brutal, en alguna medida religiosa, drástica y humorística, y, en el mejor sentido de la palabra, infantil. Los cielos de la primera etapa madura de su poesía, surcados por dirigibles, aeroplanos, paracaídas, a la manera del vanguardismo italiano, de la poesía de Marinetti o la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, están ocupados al mismo tiempo, con curiosa ternura evocativa y con humor, por ángeles extraviados, vírgenes distraídas, Cristos destronados. Dios Padre crea el mundo y bebe en seguida un poco de coñac, como todos los padres en todas las sobremesas de esta tierra, y el poeta niño lo contempla, pensativo, ensimismado, llena la cabeza de preguntas y de fantasías. Sospecho que la fantasía infantil de Huidobro equivale a un tema recurrente de la poesía de Neruda: el niño perdido. Y me pregunto si esta condición de niño, unida a la condición de persona que llega de otra parte, extranjera, periférica, chileno en Europa o en el Extremo Oriente, en París y Madrid o en Rangún y Ceilán, me pregunto si estas circunstancias no provocan una visión más extrema de fin de mundo, de final apocalíptico. Muere Dios, tal como los

filósofos lo habían anunciado, pero sobreviven imágenes incompletas, fragmentos, símbolos que parecen haber estallado y haberse dispersado por los aires. Huidobro-Altazor, el antipoeta y mago, está dotado de antenas especiales que le permiten captar la huella o la respiración cercana del Anticristo.

El pequeño dios creacionista crea con palabras, poniendo nombres a las cosas. Su éxodo de *Ecuatorial*, su viaje en paracaídas o en parasubidas de *Altazor*, su salida del orden y su búsqueda por todas partes de la aventura, para citar de nuevo a Apollinaire, es una búsqueda, un recorrido, una empresa esencialmente verbal. Por eso el Canto VII y último de *Altazor*, que cierra la primera gran etapa del Huidobro vanguardista, termina en un baluceo y un silencio. Como sucedió con la experiencia narrativa de otro contemporáneo suyo, también, a su modo, marginal, y también salido de recintos conventuales católicos, el irlandés James Joyce, cuyo lenguaje termina por pulverizarse y desemboca, o por lo menos se acerca mucho, en el *Finnegans Wake*, a la nada, al no lenguaje. Recordemos el final de ese VII Canto: "Ai a i a i i i i o i a".

Es una broma, desde luego, una humorada, pero toda la poesía juvenil de Vicente Huidobro es una broma, una broma que tiene sentido, como lo es gran parte de la poesía de juventud de Neruda, con esa "vaga niebla cagada por los pájaros", o con esa idea tan insólita de que "sería delicioso... dar muerte a una monja con un golpe de oreja".

Lineas divisorias, finales y comienzos, adanes y anticristos. Al término de su primer gran viaje aéreo, el poeta se pone tartamudo, balucea un rato, puerilizado, y por fin enmudece. A partir de ahí, sin embargo, y en notorio contraste con su contemporáneo irlandés, empieza un lento y seguro proceso de recuperación del habla. Los

mejores versos de *Últimos poemas* son largos, a veces alejandrinos, solemnes, sonoros, corales:

Paz sobre la constelación cantante de las aguas
Entrechocadas como los hombros de la multitud
Paz en el mar a las olas de buena voluntad
Paz sobre la lápida de los naufragios
Paz sobre los tambores del orgullo y las pupilas tenebrosas...

Después de su prolongado periplo europeo, de sus idas y venidas, de sus golpes de efecto, de sus experiencias con la escritura, con la caligrafía como pintura, con el cine, el poeta regresaba a lo suyo y recuperaba el uso largo y tendido, tranquilo y profundo, armonioso, aunque a la vez desencantado, de la palabra. ¡Cuánto camino recorrido desde esa fuente con la paloma del Espíritu Santo en el jardín de Santa Rita! Se cumplía el ciclo y se cerraba el círculo con una seguridad implacable. Ese regreso de la aventura era, al mismo tiempo, de un modo inevitable, una muerte: la muerte. El poeta, desde la orilla del mar de su infancia, la presentía y pedía la paz. Para la naturaleza, para las olas de buena voluntad, para los naufragos (fantasmas repetidos en su obra), y para los orgullosos y los tenebrosos (también fantasmas huidobrianos), es decir, para los vivos y los muertos. El destino del pasajero, en su viaje humano y verbal, se había cumplido. Después del silencio metafórico del Canto VII de *Altazor*, el poeta ingresaba, rodeado por los ruidos del caserón de Cartagena ("por los ruidos de nuestros antepasados"), en el silencio definitivo. Nos dejaba a nosotros, sin embargo, los resultados sonoros, verbales, de la aventura que había sido su vida: creaciones por encima del caos que le había correspondido contemplar, una obra lúcida y lúdica, burlona e irremplazable. En resumidas cuentas, necesaria. ♣

Carta de Madrid

El pensamiento fuerte

BLAS MATAMORO



ADA TANTO, en textos y simposios, oigo y veo clamar, en España, por un retorno del "pensamiento fuerte". La falta de fundamento de nuestra vida moderna (posmoderna, para quien prefiera), obra de las sociedades industriales (posindustriales, para quien prefiera) nos hace sentir insoportablemente leves (como prefiere Milan Kundera). Tenemos nostalgias de la gravedad, del *Grund*, de la consistencia que tuvo el mundo en tiempos mejores. La reciente edición de los cursos que Xavier Zubiri dictó en 1965 y 1971 (*El problema filosófico de la historia de las religiones*, al cuidado de Antonio González, Alianza, Madrid, 1993), me permite pensar que no hace falta ir muy lejos para fortificar el pensamiento en estas tierras. Basta no alejarse mucho de lo que dominaba en la posguerra, cuando Ortega era ignorado y Unamuno, sospechado. Aquél por agnóstico y éste, por agónico, encuadraban mal en la necesidad de una teología que explicara el mundo como un orden ineluctable, transparente e inmutable.

Confieso mi escaso entusiasmo por el pensamiento realista. Siempre lo encuentro pesadamente tautológico y, a la postre, bastante ramplón. Un poco lo que me pasa con el arte realista que no es más que realista: es un espacio completo y, por ello, cerrado por todas partes, compacto y sofocante. Zubiri viene a decirnos que el mundo es real y acaba concluyendo que la realidad es el mundo, poco más o menos. Y que ese mundo tiene un componente religioso que es anterior a toda sociedad. Las distintas culturas no hacen sino reconocerlo y no al revés, como pretenden los que han formulado sociologías o fenomenologías de la religión (Durkheim, Rudolf Otto, Roger Callois, Mircea Eliade, etc.). El hombre no sacraliza nada, sino que advierte la existencia de lo sagrado. Entendámonos: algo intangible, venerable, objetivo

pero indefinible (salvo en su objetividad, creo entender). La preocupación por la realidad última y definitiva de todo lo real, desvelo radical del realismo, es inquietud por la *ultimidad*, algo de índole religiosa. No se puede pensar sino por junto: Dios, el sujeto, la calidad real del mundo. Si quitamos uno de los términos, la construcción se desmorona. Sin Dios, el mundo y el sujeto se desrealizan y desaparecen. Por eso la historia de las religiones no estudia cómo varían o se multiplican, en el tiempo, las relaciones entre el hombre y lo sagrado, sino entre el hombre y Dios. Dios es sagrado porque es realmente divino y no resulta divino porque los hombres lo sacralicemos.

En el mundo todo es real y cuando se pertenece a sí mismo como realidad, aparece la *persona*. Si ésta se realiza en ser sustantivo, tenemos el Yo, que es siempre el mismo, aunque no sea siempre lo mismo. No sólo es, sino que, más allá de su *factum*, de su realidad de hecho, debe cumplir una misión: la misión fáctica del ser. Convertir el ser en hechos o particularizarlo. Obviamente, la realidad así concebida acaba por imponérsenos: es imponente.

En tanto nos ligamos a la realidad para ser, hacemos algo definitivamente religioso: re-liarnos, volver a unirnos con algo de lo que estábamos separados. Ahí tenemos un fundamento para el ser sustantivo del hombre, un *Grund*. Un pensamiento fuerte. El mundo, constituido por las conexiones de todo lo real en tanto real, es uno solo, nos está dado y aparece constituido como tal. No tenemos sino que reconocerlo, religándonos a él, aceptando su imponencia. Dios es la realidad tal como es.

Otra consecuencia: la condición de lo real es el poder. Lo que no se puede, no es real (apoteagma un tanto trivial, si bien se mira). El poder último, que se nos impone y del que surgen todas las posibilidades, es la deidad. Esto hace que la realidad sea divina y

sagrada, a la vez. Entonces: la religiosidad no es algo que se tiene o no se tiene, sino un rasgo estructural de la realidad en la persona.

Zubiri advierte algún enigma (al fin, uno, por lo menos): dado que la deidad no se identifica con ninguna cosa, ni está fuera de ellas pero tampoco les es ajena, las cosas son, por constitución, un enigma.

Pero no nos inquietamos. Zubiri nos da la fórmula para resolver el enigma: la voz de la conciencia, el eco del fundamento. La conciencia es como un cámara de ecos de eso que fundamenta todo: Dios. "No hay nada en este mundo que sea absolutamente erróneo. Dios está manifiesto en el fondo de todo hombre, sépalo o no lo sepa". En su marcha hacia Dios, entonces, la inteligencia, que escucha la voz fundamental, admite *una realidad absolutamente absoluta*. Más fortaleza para el pensamiento, imposible. Tengo fe si me entrego a una realidad personal en tanto verdadera y llego a la religión si me entrego totalmente a Dios, a la realidad como deidad. No es lo mismo que entregarse a una ideología, a uno de los tantos códigos mundanos que por allí circulan, ya que la religión es algo indiscutible (justamente, como las ideologías, creencias de lo incontrastable que responden a toda pregunta).

Zubiri avanza con divina seguridad en sus razonamientos. La historia le preocupa poco, ya que no hay en ella nada real, sino meras posibilidades. Consta, encuentra hechos concusivos, llega a conclusiones, cierra el espacio por todas partes. Cierra tanto que, al final, remata con el Cierre de los cielos: todas las religiones propenden al cristianismo, que es la verdadera (evidentemente, no puede haber sino Una) y su tarea actual es, apenas, ésta: resolver teológicamente su incorporación al cristianismo. Así la humanidad vivirá en la verdad y será dueña total de la realidad.

Queda el detalle de ponernos de acuerdo en cuál cristianismo nos vamos a encontrar. Zubiri, antiguo sacerdote católico, supongo que tenía resuelto el problema de antemano. Pero ¿y el resto de musulmanes, judíos, taoístas, incrédulos, etc., qué hacemos, Señor?

La respuesta nos la da el Papa en su décima encíclica, que se denomina, precisamente, *El esplendor de la ver-*

dad. Para Wojtila, la verdad es tan esplendorosamente visible como para Zubiri, la realidad del mundo que lleva al único Dios verdadero. Inscrita en el corazón humano (ya lo sabía Tomás de Aquino) está la ley natural, que es universal, y muestra la participación del hombre en la Providencia. Ley eterna, que hace superflua la historia, mera economía de la salvación, que va de Cristo Alfa hasta Cristo Omega. Cristo es contemporáneo de cada hombre en cada época, por medio de la Iglesia, que hace la interpretación auténtica de la Ley. Entonces: nada de subjetivismo ni de relativismo en cuestiones morales. Y nada de positivismo: los valores morales no pueden ser establecidos a partir de las ciencias humanas ni naturales, porque no son creaciones de la historia ni parten de la intimidad de la naturaleza. Son permanentes, objetivos, trascendentes. El sujeto de esta moral es lo que la Iglesia llama *la persona*, unidad del alma y el cuerpo, que es responsable de sus actos. Es el sujeto interpelado desde la norma, siempre el mismo y único.

Entonces: la única libertad que tiene el hombre es la de no cumplir la ley divina desplegada en la Providencia e inscrita en la naturaleza. No hay moral que se funde en la libertad, que se cimente a sí misma. Mucho menos, liberalismo moral, esto es que cada cual tenga su verdad moral y respete la verdad moral ajena, porque no existe, fuera de ese pacto de tolerancia, ninguna verdad ética universal que no sea resultado, a su vez, de otro pacto. La libertad de la Iglesia consiste en someterse a Dios en su verdad. La verdad nos libera. Esto evita lo que suele denominarse "inútil conflicto de conciencia".

En efecto, la vida moral, al menos en la tradición occidental (Platón, por no ir más lejos), se basa en la posibilidad de desdoblarse la conciencia, que en cada uno de nosotros haya una *conciencia* ética que controle a la *conciencia* cognoscitiva (una letra ese marcaría la diferencia). El hombre se duplica, se

dobra, según la famosa fórmula hegeliana. El pensamiento fuerte (hablemos claro: la ortodoxia) pone esa conciencia moral fuera del sujeto, en manos de la institución. Porque, obviamente, la Ley inscrita en el corazón puede ser erróneamente percibida y, entonces, la institución rectifica el error. Y si de leyes expresas hablamos, está el problema del lenguaje, que siempre es babilónico, opaco y ambiguo. Hay sólo una lectura correcta de la Ley como texto y es la que practica la institución. La Iglesia lee por todos y concluye también por todos.

La concepción del mundo del pensamiento fuerte y ortodoxo es seductora: el mundo es real, yo soy real, puedo acceder a la Providencia que lo gobierna y, si meto la pata, viene el cura y me ayuda a sacarla del pozo. El lenguaje no me traicionará nunca, porque tengo al lector privilegiado que me sosiega en mis dudas hermenéuticas.

Con todo, me huele a gato encerrado. Por ejemplo: ¿qué pasa con los hijos de Dios que no acceden a la Ley, porque no les ha llegado el Evangelio? El Vaticano Segundo les concedía la gracia, pues la conciencia y Dios tienen hilo directo y, sin culpa, estos ignorantes podían llegar a la salvación eterna. ¿Para qué la revelación, entonces, para qué la palabra inspirada y su lectura auténtica, para qué las guerras de religión por un quitame allí esas pajas, quitame allí esas palabras?

Dios ha creado el mundo tomando partido por el bien y dando a los hombres una normativa clara que contiene las instrucciones precisas para salvar el alma. Bien, pero ¿qué interés tuvo Dios en dejar que los hombres se equivocaran y corrieran el riesgo de la condenación? La existencia del mal en el mundo, lo sabemos, ha sido un quebradero de cabeza para toda ortodoxia. Dios no pudo crear el mal, pues no puede hacer nada malo, no obstante su omnipotencia (tampoco puede lograr que dos más dos sean nueve, por ejemplo: es omnipotente pero no capricho-

so). El mal debió ser creado por otro Dios, lo cual es inadmisiblemente, pues no hay más que uno. Ni el hombre ni el Demonio pudieron crear el mal. Agustín, siguiendo a Platón, se espanta las moscas diciendo que el mal no tiene realidad ontológica, que es un error de percepción del hombre.

Queda, además, el asunto de las lenguas. ¿Por qué no hay una sola y así nos evitamos los problemas de la traducción? Por ponerse a traducir por su cuenta la Biblia, a fray Luis de León lo mandaron a la cárcel.

No le demos más vueltas: no hay pensamiento fuerte sin ortodoxia, ni ortodoxia sin clero. La institución que todo lo piensa y escoge por el sujeto, el pastor que razona y decide por el rebaño, he allí la fortaleza del pensamiento. Czeslaw Milosz lo mostró en su luminoso ensayo *El pensamiento cautivo* donde, analizando otro gran ejemplo de ortodoxia, el Partido Comunista implantado en países de vieja tradición eclesial (católica u ortodoxa rusa), que fortificaba el pensamiento poniéndolo en cautiverio de la institución.

Dice Mateo (9,13) que Cristo no ha venido a condenar sino a perdonar. Sin duda, a perdonar al hombre el pecado originario y hereditario. Pero Cristo es Dios que se hace condenar y castigar de la manera más brutal. Es uno de los poderes míticos más fuertes del cristianismo: poner a Dios en posición de expiar una culpa, señalar a Dios como padeciendo. El también, una falta, una carencia. Es claro, en tales épocas no existía la Iglesia. Por contra, los colectivos sacerdotales (el Sanedrín, la cuestura) lo condenaron. Era un hombre que, como todos, tenía algo de divino y osó proclamar su creencia en público, sin pedir la plenitud a la institución. Tenía inútiles conflictos de conciencia, como cuando, agonizando, dijo a Dios (se dijo a sí mismo): "¿Por qué me has abandonado?" Abrió la gran pregunta de la modernidad, herida que las ortodoxias nos quieren restañar con su fuerte pensamiento. ✽

La interpretación de Han-Xiu

HUGO DIEGO BLANCO



Para Armando Pinto

NINGUNA existencia es tan benevolente con su destino como la de un espíritu libre que inspirado por la inteligencia y el buen humor se consagra por entero al estudio. Tal vez estas palabras no sean del todo contradictorias con las ideas de Han-Xiu, un filósofo chino que emigró a Sidney después de que el ejército maoísta ocupó Shangai. Han-Xiu dedicó diferentes ensayos a una nueva interpretación de la palabra *Sheng* —el sabio confuciano—, según la cual éste se distinguiría del hombre común por su capacidad de previsión y por su buen humor. Inteligencia y buen carácter serían sus divisas. En los acordes de esta interpretación Han-Xiu siguió las notas de la teología negativa que procede definiendo lo que Dios no es para llegar a lo que es. De esta forma el filósofo de Shangai escribió en diferentes tratados que un hombre con mal humor no puede ser un sabio. “El mal humor es el enemigo íntimo de la tranquilidad y la inteligencia de los hombres”, aseguró Han-Xiu en uno de sus ensayos. También encontró ejemplos en la historia imperial para defender sus opiniones. En los anales de una provincia encontró la noticia de que cuatro mandarines gobernantes fueron sustituidos por órdenes del emperador Kangxi. El primero fue ascendido a gobernador de una ciudad importante, otro fue cambiado porque su padre había muerto y según las leyes del imperio tenía que dejar su cargo durante los tres años que guardaría luto. Uno más murió en circunstancias extrañas y el último fue sustituido debido a sus arrebatos y a su constante mal humor. *El mal humor* —dijo el emperador— *es un tirano que habita en nuestra propia casa. Aquel defecto del*

ánimo acarrea enemistades, convierte a la contrariedad en nuestro vecino y causa la misma turbación en nuestro espíritu que una sequía prolongada en los arrozales. Para Han-Xiu no existía duda de que aquella sequía del ingenio engendraba tempestades en el corazón. El mal humor no debe ser visto en sus causas sino en sus efectos. De ahí que ciertas actitudes del primer emperador de la dinastía Qing fueran juzgadas como poco virtuosas por Han-Xiu. Aquel emperador tenía para servicio suyo y de su corte nueve mil novecientos noventa y nueve barcos. Ustedes se preguntarán: ¿Por qué razón no eran diez mil? Por el sesgo de esta historia quizá concedan que fue por el mal humor. Efectivamente, cuando el emperador ordenó construir aquella flota pensó en diez mil naves pero en el momento en que fueron terminados un ataque de ira le hizo sospechar de la honradez de los constructores y mandó incendiar un barco para saber cuanto hierro se había utilizado. De las cenizas fue recogido el hierro para pensarlo y saber que no existían constructores de barcos en todo el imperio que ganaran en habilidad y honradez a los sospechosos. Aunque después el emperador quiso reparar su error eso no fue posible debido a que los constructores, temerosos, huyeron al sur de China. De esa forma el imperio perdió a unos valiosos artesanos y una embarcación. Los emperadores que llegaron a la Ciudad Prohibida después de aquél no quisieron terminar la obra para que quedara memoria de que un momento de mal humor puede ser perjudicial para el imperio. Han-Xiu asegura que el mal humor es maligno aunque no siempre sea violento pues oscurece los días más claros y convierte en turbios los más serenos al expulsar las virtudes y el mandato del

cielo. El enfado en el ánimo es una enfermedad que crece con los años y con el mismo tiempo se vuelve incurable. Si el mal humor sólo derramara su hiel en el terreno en donde nace únicamente perjudicaría a sus dueños pero desgraciadamente es una alteración contagiosa. Si un mandarín era atrapado por la cólera no eran difíciles de entender los efectos que causaba en su casa y su comunidad. El mal humor no respeta ni al poder, ni a la familia ni a la amistad y ata sin consideraciones a la inocencia y a la sinceridad. El imperio —afirmó Han-Xiu— sufrió sus peores momentos cuando el hijo del Cielo se encontraba de mal humor. Un mandarín enfadado resultaba insostenible para sí mismo y para los demás. Según la interpretación de Han-Xiu aquella infelicidad entra no sólo por la puerta de los palacios sino que también visita templos y habitaciones de hombres comunes. Letrados y bonzos, mandarines y campesinos no se encontraban libres del mal humor aunque el mal humor de los hombres que presumen de virtuosos es comúnmente el más inquieto y también es el más difícil de curar pues se disfraza de intenciones ordenadas por el cielo.

Además de los tristes efectos que el mal humor produce en los hombres virtuosos, es una pésima enseñanza y peor herencia. Una ciudad habitada por hombres que rinden devoción al mal humor recuerda a los árboles atacados por los rayos en una tormenta. Para Han-Xiu el mal humor es una flecha que señala la existencia de un alma imperfecta pues ahí se encuentra un espíritu mortificado y una virtud extravagante. Tal vez la mayor intención del filósofo de Shangai consistió en no hacer depender el espíritu del mal humor. Con las siguientes palabras termina uno de sus tratados: “¿Por qué razón esta enfermedad visible no nos causa indignación? ¿Por qué dejamos cruzar nuestras murallas a un enemigo que es tan peligroso para la tranquilidad del imperio como las hordas nómadas que llegaban del desierto? Sacerdotes y artesanos, mujeres y calígrafos sufren su indetenible sombra y lloran sus consecuencias. ¿Qué ejército enfrentará a este enemigo?” ✦

Atril del melómano

Dos viñetas francesas

LUIS IGNACIO HELGUERA



UN FAUNO CENTENARIO

LOS CIEN años de edad, este fauno, rociado con perfume francés inapreciable, conserva intactos su poder seductor, su fuerza juvenil, su *charme*, beneficios acaso de la desprestigiada costumbre de tomar siesta. Como si no se agotaran sus deseos ni las succulentas ninfas de que ellos son efecto, a cada audición vuelve a sorprender, como la primera vez, esa atmósfera envolvente entre sensual y espiritual, entre lúdica y melancólica, entre el ensueño y la indubitable manifestación, como flotante y brumosa pero de inmejorable unidad, sin líneas fijas ni muy delineadas, de suspensión de los contornos de las voces individuales, de innovadora ambigüedad tonal, de inédito valor ambiental del color en lo tímbrico y lo armónico.

Nada parecido existía hasta entonces en la música.

Cuando se estrenó la obra, el 22 de diciembre de 1894 en París, con la Orquesta de la Sociedad Nacional dirigida por Gustavo Doret, ya había cundido la dificultad y el desconcierto de los músicos durante los ensayos, hubo en el concierto desconcierto del público, ilustre desconcierto de Stéphane Mallarmé —autor de la égloga *L'après-midi d'un faune* (1876) que libremente inspiró la música—, desconcierto e incomprensión de los críticos a la hora de las reseñas, y hasta desconcierto de la historia misma, pues hay versiones que informan que la obra tuvo que bisarse y otras, que sólo mereció abucheos. Los aplausos, si hubo, no fueron, nunca han sido, termómetro fidedigno de la comprensión, aunque en todo caso habría que considerar que la riqueza sensorial, la espiritualización de lo sensible, el pulso de la vida profunda de seres y cosas que palpitan en toda la música de Debussy la vuelve mucho más accesible, con todo y sus

innovaciones, que las propuestas de un Schoenberg o un Webern.

En medio del desconcierto general, la lucidez de Paul Dukas hizo la excepción nada excepcional en él: "Por su aptitud para construir un conjunto lógico sólo mediante la fantasía, el talento de Debussy me parece incomparable. Seguramente, el resultado en nada es susceptible de asimilación a las estructuras tradicionales. Pero conviene recordar a ese respecto que tales estructuras están unidas a la expresión de un modo de pensar. La idea engendra la forma. Lo esencial es que ambas concuerden perfectamente".

El motivo inicial de la flauta, evocación ambiental de la siringa griega, es de hecho más matutino que vespertino: preludio al amanecer de la música moderna, porque, como ha dicho Pierre Boulez, propone una "respiración nueva para el arte musical".

Preludio al amanecer de la música moderna, preludio al renacimiento y esplendor de la música francesa, preludio de la etiqueta "impresionismo musical", preludio a la breve pero gran obra sinfónica de Claude Debussy, el *Preludio a la siesta de un fauno*, poema sinfónico de escasos diez minutos de duración, es esa obra prima de un joven de 32 años que posee la llave para abrir un mundo nuevo que no puede causar sino desconcierto y asombro. Por la novedad de la estética, del lenguaje, de la sintaxis; por la "irrespetuosidad al tono" (Debussy); por la libertad formal; por el nuevo concepto de expresividad como sugestividad; por la espiritualización de lo sensible y lo sensual; por las sonoridades tímbricas inéditas en la orquesta, comparables a las que Chopin había descubierto en el piano; por la dotación instrumental aligerada (flautas, oboes, clarinetes, fagotes, arpa, cuerdas, y excluido el estruendo de trompetas, trombones y percusiones, excepción hecha del triángulo); por el aprovechamiento de

los hallazgos armónicos de Wagner tanto como de las ideas rítmicas del Oriente; por las sucesiones de acordes no encadenados según los cánones clásicos; por el descubrimiento del valor expresivo del silencio (carta de Debussy a Chausson: "Me he servido, y espontáneamente, desde luego, de un medio que me parece bastante extraño; es decir, del silencio —no te rías— como agente de expresión y tal vez como único medio de hacer valer la emoción de una frase"); el *Preludio a l'après-midi d'un faune* fue hace un siglo y es hoy una partitura excepcional.

También en la historia del ballet, marcó la obra un hito profundo. Llevada a escena en París el 29 de mayo de 1912 por los Ballets Rusos de Diaghilev, fue la primera obra montada por Nijinsky como coreógrafo y alucinado e inolvidable coreógrafo. A las consabidas críticas por la "inmoralidad" del audaz ballet tuvo que responder acre y augustamente Rodin, defendiendo aquellas esculturas dinámicas.

Sobre Mallarmé, si bien se cuenta que en un principio le pareció redundante el proyecto de Debussy, pues, decía, ya él mismo había dotado de música al poema, cuando comprendió que la intención del compositor era otra que el acompañamiento o la "traducción", pudo admirar tanto la música como Debussy el poema, lo cual testimonian estas líneas: "Sylvain d'ha-leine première/ Si ta flûte a réussi/ Ouïs toute la lumière/ Qu' y soufflera Debussy".

Metafísico y viejo rabo verde, el fauno despierta hoy como de una siesta de cien años, sin poder distinguir los deseos del sueño de los sueños del deseo, y sólo por la crecida barba que se acaricia sabe del tiempo.

CHABRIER A 100 AÑOS DE SU MUERTE

De la provincia francesa emigró muy joven a la gran capital el que según algunos contemporáneos llegó a ser el rey indiscutible de la vida bohemia del París de mediados tardíos y finales del siglo XIX, y como no había entonces vida más bohemia que la parisina, pues el rey de la vida bohemia mundial en esa época: Emmanuel Chabrier (1841-1894).

Lo que su padre le dejó cultivar desde la infancia porque ingenuamente

creyó sería un saludable pasatiempo, vino a desplazar la brillante carrera de Leyes de Chabrier, quien colgó los hábitos de funcionario público y se dedicó a inyectarle a la música toda su vehemencia, su bulliciosa vitalidad, su alegría desbordante, su agudo sentido del humor, sus cuentos de café fantástico; le probó a la música, la de *España* y sus demás piezas orquestales y operetas, sus vistosos chalecos y extravagantes sombreros, y la música así vestida, orquestada con chalecos, sombreros, relojes de cadena, moustache y barbita afilada, abandonó las salas de concierto y se puso a pasear por las calles, los bulevares, los cafés, los circos, los desfiles, los prostibulos.

Para el que era inteligente, toda esa frivolidad encerraba su innovación, su espíritu crítico, su encanto, y nada menos que César Franck, después de oír unas piezas para piano de Chabrier, dijo más o menos que ese joven estaba construyendo puentes entre Rameau, Couperin y ellos mismos. Manuel de Falla, por su parte, comentaría después que ningún español había tratado la jota aragonesa con tanta autenticidad y genio como Chabrier en su primera obra orquestal, *España* —y vaya que no estaba De Falla dictando conferencias sin haber estudiado el tema.

Parecía que ninguna desgracia en la

vida de Chabrier podría amedrentar su música jovial y lozana, ni siquiera la muerte de su íntimo amigo Edouard Manet, acaecida en sus propios brazos en 1883, pues es el año en que compone *España*.

La vida continuaba plena, entre la amistad de Zola, Daudet, Verlaine y Mallarmé y los once manets, seis noirs, los degas y el cézanne que embellecían su casa. Los alientos se mofaban, las cuerdas se reían y el triángulo amanecía eufórico.

Pero la alegría y la hilaridad se van agotando solas y, como de golpe, Chabrier se volvió *Rey a pesar suyo* —como en su famosa opereta— de la vida bohemia parisina, y arrojó la corona a una coladera y abandonó la música. Sí, se jubilaba el Rabelais de la música, el Toulouse-Lautrec musical, el Rossini francés, el hermano de Fauré en su serena y hermosa *Suite pastoral*, el tío de los juegos de artefacto de Debussy y Ravel, el padre modelo de Satie, el abuelo picante de Poulenc. Quien prometía longevidad victoriosa sobre todas las penas de la vida, a los 50 años se negó a componer la única música que tenía ya a su alcance, la música amarga, música con regusto del ajenjo de las melancolías y las depresiones en que se sumió y consumió sùbita y silenciosamente. ✽

inhibir el crecimiento bacteriano, tomó más de una década aislar el agente activo, la molécula de la penicilina. Muchos de nosotros podemos recordar la trama ideada por Graham Greene para *El tercer hombre*, en donde Orson Welles interpreta al sucio Harry Lime, quien hace una fortuna vendiendo pequeñas dosis... de penicilina. Sin embargo, no fue sino 25 años más tarde que aprendimos *cómo* esta droga descubre las hordas microbianas. Cuando uno sigue con el microscopio una bacteria atacada por penicilina, la vemos hincharse y explotar. Pero la droga no es un casquillo mortal; su expresión violenta sucede por engaño.

Al interferir esta bala de Ehrlich con la producción de la pared celular de la bacteria culmina una nueva historia de decepciones. Dicha pared celular es una gigantesca malla, una molécula mezcla de azúcares y proteínas que se mantiene en pie gracias a que pequeñas fábricas químicas surten incansablemente a las bandas de enzimas. Cada enzima cumple su cometido. Una cadena se ensambla primero y luego, en una etapa aparte, otros eslabones de péptidos se incrustan y forman la arquitectura bidimensional de la pared celular. Es aquí donde interfiere la penicilina. Mediante un letal subterfugio, simula en tamaño y forma la pieza química que la enzima requiere como última puntada o eslabón.

De esta manera, la enzima da la bienvenida al fármaco y lo conduce al "sitio activo", donde tiene lugar la química del asunto. Pero la penicilina no es el péptido esperado. Se trata de una molécula con su propia reactividad. Una vez dentro de la bacteria, forma un fuerte enlace con la enzima bacteriana y le impide seguir adelante. El muro, alguna vez fuerte y sólido, no resiste la presión, la bacteria se hincha y explota.

La historia no para aquí, ya que, como sabemos, las bacterias aprenden a desarrollar penicilinasas, una enzima que elimina al invasor antes de que llegue a las fábricas que mantienen en pie el muro, de tal forma que los químicos tuvieron que replantear la estrategia por seguir. Luego de algunos malos años, en 1976 encontraron en otro hongo un ácido, el clavulánico, que también gusta de hacer faenas, en particular a la penicilinasas.

Más difíciles de vencer en el campo

Paisaje de la ciencia

Intención y metáfora

CARLOS CHIMAL

✽

para O.P. en su cumpleaños

ODOS CONOCEMOS la primera línea de *Pedro Páramo*: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre...", una historia de decepciones. Muy conocido también es el relato bíblico acerca de Isaac, que se hizo viejo y sombrío. Un día quiso dar la bendición paterna sólo al primero de sus gemelos, Esau, pero Rebeca, madre de los dos, decidió engañar a su marido; vistió a Jacob con las ropas de su hermano, le cubrió las pequeñas

manos con guantes de piel de cabra y le dio de comer un plato bien condimentado antes de enviarlo con su padre. Así, confundido por el olor que despedía el muchacho y por la vaga sensación que tenía de él al tocarlo, Isaac no descubrió la burla.

Estas historias de engaño y desengaño tienen mucho que ver con la forma en la que los farmacéuticos trabajan y la estrategia que siguen en el diseño de sus drogas.

Luego de que Alexander Fleming observara en 1928 que un hongo podía

de batalla que es el cuerpo son los virus, esos increíblemente eficientes paquetes de información casi pura de ARN o ADN envuelto en una simple capa proteica. Una vez dentro de la célula, se apoderan del control del aparato que genera sus moléculas (las enzimas que he mencionado antes) y emiten una sola orden: "haz más como yo". Conforme el mecanismo hace aparecer una nueva generación de virus, esta desviación de la energía química a la que está acostumbrada la célula termina por destruirla. De nueva cuenta, fármacos como el aciclovir, creado por la ganadora del Nobel Gertrude Elion, siendo una molécula inocua, en presencia de un virus y su maquinaria infecciosa se vuelve activa y se convierte en un compuesto que imita uno de los cuatro ácidos nucleicos bases que constituyen el ADN.

Estos cuentos de mimica molecular son ilustrativos por varias razones. Moderan nuestra humana reacción ante la riqueza y esplendores del mundo natural. Casi nos hacen pensar en un Creador que concibe todos esos maravillosos mecanismos, todos esos microscópicos obstáculos y complejos fabriles, toda esa enorme belleza en las alas de los insectos, donde tenemos otro ejemplo, vasto, de mimica biológica. Sin embargo, es claro que la evolución sigue poniéndonos trampas: moldea una y otra vez todo aquello que parece funcionar, cambiando lo mínimo.

Asimismo, estos cuentos nos muestran también lo inevitable que resulta en el ámbito de la ciencia el uso de metáforas. Al igual que el poeta, lo que el científico hace y encuentra está determinado en gran parte por el intercambio de anticipaciones y expectativas. La forma esencial de representación con que cuenta el científico, la construcción de modelos, se asemeja al uso que el poeta hace de la metáfora. En ambos casos, una supuesta realidad, muy tenue, intrincada, tan extraña que resulta imposible representar directamente se muestra como algo más: el sauce es cristal, el chopo, agua; un átomo es un sistema solar en miniatura.

Esta preferencia del científico por crear modelos, a fin de producir simplemente una apariencia más conveniente o coherente del inconveniente e incomprensible mundo que habitamos, abarca incluso el mismo acto de

concebir este mundo. No hay otra manera de pensar en él más que mediante modelos. Lo que es representado no puede conocerse por percepción directa. El poeta también emplea metáforas no para adornar ni suavizar su canto, sino porque no existe otra manera de decir lo que ve. Al delinear lo inefable, uno y otro se sirven de la metáfora. Pero, en su discurso, los poetas hacen algo más que construir modelos de lo que perciben. Buscan arroparlos con la experiencia, con la intensa realidad.

Estos diálogos imaginarios entre la ciencia y la poesía no siempre han sido tan racionalmente discutidos. Milton escribía sobre una tierra inmóvil en su *Paradise Lost* ("Such restless revolution day by day/Repeated, while the sedentary Earth,/That better might far less compass move"), cien años después de Copérnico; la ciencia, después de todo, era aún una empresa balbuceante y su influencia apenas podía sentirse en reducidos campos del conocimiento.

¿Cómo habían cambiado las cosas en el XIX! Uno tras otro, ningún aspecto de la existencia pasó inadvertido para los empiristas científicos, cuya idea del mundo, además, se atrevía a insinuar que todo aquello que tuviera que ver con el espíritu y el corazón, con los valores estéticos, la mortalidad y el misterio del ser debía ponerse aparte. Al mismo tiempo, declaraba el mundo todo como su dominio, incluyendo las zonas más lejanas a la percepción cotidiana, como eran las fuerzas físicas invisibles que nos gobiernan, los organismos microscópicos y los distantes objetos en la bóveda celeste.

En el invierno de 1817, durante una cena en la casa del pintor inglés Benjamin Robert Haydon, curiosamente más apreciado por su *Autobiografía*, donde cuenta su relación con ilustres artistas e intelectuales de su tiempo, el genial Charles Lamb le reclamó haber incluido la figura de Sir Isaac Newton en su lienzo *Jerusalem*. Ni tardo ni perezoso, el poeta John Keats unió su voz a la de Lamb, arguyendo que Newton había destruido toda la poesía del arcoiris al reducir la luz a los colores del prisma. Todo el grupo alzó su copa y brindó: "Newton's health, and confussion to mathematics".

William Blake también estaba furioso con Newton y, de paso, con Bacon, a quienes acusaba de mantener a capa y

espada un punto de vista brutal, mecanicista, culpándolos de la deshumanización de la naturaleza. Cuando Blake dice en un poema: "A Robin Red breast in a cage/Puts all Heaven in a Rage", la jaula a la que se refiere es el sistema newtoniano, nos dice Isaiah Berlin.

En la cena de Robert Haydon se encontraba también el "semioteo", en palabras de Coleridge, el gran poeta romántico William Wordsworth. A diferencia de Keats y Lamb, Wordsworth no alzó su copa. Mientras algunos, confundidos por este vuelco del pensamiento, pensaban "bebido el vino de la poesía, sólo quedan las heces", Wordsworth escribía en el prefacio a las *Lyirical Ballads* que si el quehacer del hombre de ciencia ha de provocar alguna revolución material, el poeta estará a su lado, sintiendo los objetos, los constructos matemáticos, incluso los productos tecnológicos, aunque muchos de ellos tengan poco que ver con el conocimiento científico, y alternará con ellos, comprendiendo y dándole un curso al juego de contrarios.

No quiere decir que Wordsworth, quien había pasado por Cambridge en la década de 1780 para estudiar "algunas" matemáticas, no reconociera las diferencias. Diez años después de aquella memorable cena, acudía a la casa de Wordsworth el brillante William Rowan Hamilton, recientemente nombrado astrónomo real de Irlanda. Según Michael Rand Hoare (U. de Londres), Hamilton era un connotado lingüista y compulsivo escritor de versos (un grafómano, como diría Adolfo Castañón), y deseaba saber ardientemente la opinión de un hombre de la talla de Wordsworth sobre su futuro: ¿debía dedicarse a la poesía o a la ciencia? Hamilton había enviado por adelantado un largo y tedioso poema, apenas un pálido reflejo del *Prelude* y, sin duda, afirma Rand Hoare, inspirado en la campaña de la antigua Cumbria, frente a las costas irlandesas. Wordsworth llamó a su joven amigo y le dibujó el panorama entre la grafomanía y la literatura; la destreza no es lo que aparenta ser. Con el corazón más tranquilo, Hamilton se retiró y siguió siendo amigo del poeta hasta su muerte, en 1850. Gracias a Wordsworth, la física-matemática del siglo XX se benefició de las aportaciones en óptica y dinámica que Hamilton realizó a lo largo de su vida.

Y es que ¿alguien recuerda una obra científica que perdure en el canon "activo", que se lea como aún se hace con Cervantes o Shakespeare? La obra científica no ha sido hecha para durar; sólo su conocimiento se transmite por el "arte" de repetir un experimento. Quizá sólo algunos avezados leen a William Harvey o a Charles Darwin por su riqueza literaria, pero la inmensa mayoría del cúmulo bibliográfico en las ciencias es magro porque así se lo han propuesto tradicionalmente los científicos. En aras de una supuesta objetividad, muchos han segado la expresividad de su texto. Estimulados por una interpretación del desarrollo de la ciencia salpicada de "estados perfectos" en el pasado, pioneros y descubridores que defendieron heroicamente sus puntos de vista, centenares de investigadores adoptan un estilo inocuo, despojado de intención y metáfora.

A pesar de 300 años de esfuerzos de Hobbes, Locke y una legión de positivistas lógicos de confinar la metáfora a las plumas de los poetas, la ciencia recurre a las figuras retóricas porque intuye su eficacia. La metáfora ha sido un vaso comunicante, inevitable, entre imaginación poética e intuición científica; las instrucciones *escritas* que deja el maestro al discípulo poseen intencionalidad, incluso a pesar de la cuidadosa labor de desmontaje del edificio literario.

La intención y la metáfora son las mismas desde los *Diálogos* de Galileo; Salviati no enseña la "nueva ciencia" a Sagredo y Simplicio sin retórica. En una historia más de engaño, Salviati afirma primero que si se deja caer una bala desde la punta del mástil de un

barco en movimiento, alcanza la cubierta a una cierta distancia del pie de dicho mástil. Así, Sagredo y Simplicio son inducidos a asociar la teoría "incorrecta" con la falsa experiencia, de tal forma que cuando aprenden la experiencia verdadera, en ese mismo instante aceptan el modelo "correcto".

Por fortuna, una serie de notables historiadores de la ciencia consideran sin mayor duda la ciencia como escritura. David Locke (*Science as Writing*, YUP, 1993) nos ofrece un recuento de quienes han examinado el papel decisivo del lenguaje y sus variantes en la explicación de la naturaleza que surgió junto con la química de los siglos XVI y XVII, por ejemplo, en el caso de Lavoisier. La manera como anotó sus primeras ideas ante los resultados experimentales determinó su programa de investigación.

Un punto culminante en el divorcio entre ciencia y poesía fue el libro del enjundioso C. P. Snow, *Las dos culturas y la revolución científica* (1959) y su secuela, *Una segunda mirada* (1964). Físico molecular y grafómano, en ocasiones literato, para él se trataba de dos polos opuestos del espíritu humano, que nos exigen y nos regalan cosas muy distintas. Una es fría, calculadora, precisa; la otra, intensa, imaginativa, ambigua. ¿Culpables? La intención y la metáfora. Cuarenta años después, lo que separó a la poesía y la ciencia vuelve a reunirlas.

El acto metafórico puede ser una estocada de la verdad o un engaño, dependiendo de donde nos encontremos: a salvo en su interior o perdidos en el páramo. ✱

azul, acostumbrado a (y quizá empeñado en) no recoger crédito por los múltiples servicios que prestaba a sus amigos. Por otra parte, ese ejemplar número uno se conservó entre los libros que doña Thelma Lamb viuda de Ortiz de Montellano, por iniciativa de Lourdes Franco Bagnouls, donó al Centro de Estudios Literarios de la Universidad. La carta que hoy publicamos, que recogerá el Epistolario de José Gorostiza en proceso, agradece el envío del ejemplar y aporta un, en efecto, desmadejado esbozo de lectura del poema.

G.S.

México, marzo 19 de 1940

Sr. D. José Gorostiza
Roma

Querido Pepe:

Recibi el ejemplar No. 1 de tu *Muerte sin fin* que te envié como la primera muestra de tu libro, para ti. La delicadeza de dedicarme me complace tanto como el haber cuidado el libro por su belleza y por nuestra amistad. Te lo agradezco mucho.

A la vez, tu carta me propone la realización de un deseo mío: exponerte mi comunicación con tu poema. Entendimiento y goce, eso es todo. Pero habrá de ser otra vez, o en varias ocasiones, porque ahora en silencio y en crisis —quebrantado el equilibrio de mi sentimiento con mi razón— apenas puedo balbucir algunas reacciones personales inmediatas.

Tú que conoces estas crisis de duda apasionada de uno mismo —estos páramos que riegan un llanto seco— sabrás comprenderme. Tu poema, tan diferente en cierto sentido a mi mundo de ayer y por lo mismo tan admirado, llega a proponerme, en estos días y en estos años últimos para mi tempestuosos, su desierto laberinto, a mi que soñaba y que, poco a poco, me siento despertar. ¡Oh mis sentidos! ¡qué ruda prueba sufren! Sensación atormentada de que mi sed por la belleza —vueltos hacia adentro mis sentidos— me ha llevado a destruirme. Pero, a la vez, la razón me propone tantas explicaciones verdaderas, ciertas, justas, cuantos puntos de vista a diversas profundidades se presentan a mi examen.

Porque un poema, un hecho de la

Buzón de fantasmas

De Bernardo Ortiz de Montellano a José Gorostiza

✱

URANTE LA estancia en la embajada mexicana en Roma de José Gorostiza, su amigo Ortiz de Montellano se encargó de cuidar en la *Editorial Cultura* la edición de *Muerte sin fin* (1939). Cuando el autor recibió los pri-

meros ejemplares le regresó a México, a su discreto y generoso amigo, el número uno. La impecable edición de quinientos cincuenta ejemplares numerados, sin embargo, no reconoce haber estado al cuidado del autor de *Muerte de cielo*

vida, un amor perdido —que es cuando se realiza— o no logrado, se presentan a nuestro entender como ininteligibles y, no obstante, *sentimos* que los entendemos. ¿Cómo explicarlo? Con toda humildad te digo lo que tú bien sabes, que el espíritu de la poesía escapa a nuestra comprensión intelectual porque aún de la propia muestra —escrita o no— somos nada más como testigos o lectores, con nuestro mundo individual a cuestas.

Porque si no entendemos bien el cuerpo —nuestro cuerpo— ¿cómo vamos a entender bien lo que no es el cuerpo?

Dios
Naturaleza
Hombre

Carta de Guadalajara

De gurúes, museos y enciclopedias

JUAN JOSÉ DOÑÁN, JORGE ESQUINCA,
JUAN PALOMAR VEREA, MARÍA PALOMAR



EN EL NÚMERO que hace el puente entre el año que terminó y el presente, *The Economist* publica un breve y divertido artículo titulado "The Good Guru Guide. Take me to your leader". No se trata de un sesudo análisis económico de esos en que se ha fincado el prestigio de la publicación, sino de un texto que, entre burlas y veras, enlista a diecisiete "gurúes" del mundo actual: líderes de opinión respetados por los gobiernos y seguidos por cientos de miles de personas en todos los países. A manera de concurso, los redactores de *The Economist* reparten calificaciones del 1 al 5 en cuatro apartados: influencia (representada por un imán), originalidad (un foco), coherencia intelectual (una rotunda esfera) y devoción de sus seguidores (un adorador prosternado).

Resultaba predecible, dado el talento de la publicación, que hubiera una mayoría de personajes relacionados con la economía y las finanzas: son aquí siete, y van desde Milton Friedman (el único que recibe cinco en todos los apartados) hasta magos de la

La vida, la muerte, Dios— "un entender no entendiendo" luminoso, impreciso (oscuridad que ilumina la oscuridad) para la inspiración por el amor, en nuestra mística española y cristiana; preciso, inagotablemente oscuro, para la luminosa tragedia de la inteligencia, en la poesía mística de otras razas y lenguas.

No veas en estas líneas más que una anticipación desmadejada de otras más directas que sobre tu obra admirable, gozada repetidas veces, habré de enviarte pronto. ✦

BERNARDO

Noam Chomsky y, único iberoamericano en la lista, Octavio Paz. Nuestro poeta, que alcanza la máxima nota en originalidad de pensamiento (sólo obtenida por otros dos de los "gurúes"), es descrito como uno de los pocos personajes "que logran la difícil hazaña de contribuir tanto a la política como a la literatura. En sus escritos el señor Paz se inspira en una ecléctica variedad de fuentes que van desde el surrealismo hasta el budismo tántrico y la poesía de Dante. (...) Pero los vuelos de imaginación poética no le han impedido tomar parte en la política latinoamericana. Durante largo tiempo ha sido un campeón de los principios liberales y la libertad individual en una región caracterizada por la opresión política (por parte de regímenes represivos) y asfixia intelectual (por parte de élites izquierdistas)". En estos tiempos de pragmatismo y recelo ante lo racional, sin duda resulta alentador que se reconozca a la inteligencia como una fuerza capaz de influir en las decisiones de los gobiernos y la conducta de las sociedades.

La rotunda y bonachona sombra tutelar de Ixca Farias no debe andar demasiado satisfecha por estos días al pasearse en el maravilloso claustro —padre de todos los patios de Guadalajara— del antiguo seminario, ahora museo gracias a los buenos oficios de Jorge Enciso y el propio Ixca. El pasado noviembre se cumplieron 75 años de que el abandonado edificio se convirtiera en albergue de nuestras antigüedades y obras plásticas con el airoso nombre de Museo de Bellas Artes. Cinco años después se le llamó simplemente Museo de Guadalajara. Durante largo tiempo fue asiento de peñas y tertulias que acordaban con la naturaleza del viejo edificio: sin prisa, desmadejadas, al arbitrio de los humores y aficiones de esta gente y esta ciudad. Allá por los años sesenta, nuestro museo era una ecléctica colección donde, junto a espléndidas muestras de la alfarería prehispánica de estas tierras y del arte de los pintores coloniales, se exhibían también borregos de dos cabezas nadando en formol y —*pièce de résistance* absoluta, popular cual ninguna entre las filas de escolares capitaneados por aguerridas maestras— el brazo momificado de Primitivo Ron, asesino del prócer jalisciense Ramón Corona.

En los setenta, borregos y brazo pasaron a algún recóndito desván al tiempo que vientos "federales" (es decir, centrales) se adueñaron de ese museo que los tapatiños cada vez consideramos menos nuestro. Para empezar, se le rebautizó como Museo Regional, se le remozó —por cierto muy atinadamente— y se le sometió a la férula del Centro Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia y sus consiguientes avatares "federales". Ahora, de pilón, se halla convertido también en sede de esa representación del INAH, lo que inevitablemente ha significado una pérdida de espacios museográficos. Así, parte importante de las colecciones está embodegada, y quien pretenda tener acceso a esas obras se ve obligado a transitar por un tortuoso laberinto formado por oficios de ida y vuelta al Olimpo del Anáhuac.

No lejos de Guadalajara resiste todavía a la ruina alevosa el viejo casco de una de las haciendas más antiguas de la región. Se trata de la casa de Cedros, alguna vez parte del mayorazgo de Villaseñor. Su factura despojada y recia, desprovista de galas o artificios estilísticos, encierra quizás algunas de las claves más entrañables de la arquitectura de Jalisco. Un largo y memorable corredor resguarda la fachada que se recarga contra una huerta umbría. En uno de los muros de su estancia cuelga una vieja tabla. Es la cubierta de la mesa alrededor de la que incontables comensales departieron en el largo hilo de los días. Sobre su madera muchos de ellos fueron invitados —usanza de la casa— a grabar su firma. Se adivina así una morosa tertulia en la que convivieron, al azar de los años y las circunstancias, parientes y amigos, oscuros viajantes de paso y visitantes ilustres. Entre los muchos nombres que pueden aún descifrarse, se lee el del general Ramón Corona. No lejos de la rúbrica de éste, se encuentra la de otro personaje, con quien una última vez volvería a coincidir en una fatal esquina tapatía el gobernador de Jalisco: la de Primitivo Ron, su asesino.

Es así que, mucho tiempo después las atónitas miradas infantiles podían vislumbrar, en una polvorienta vitrina,

el brazo que hoy, sobre esta página, reúne museos, tertulias, patios, nombres y recuerdos.

Fugaz pasó la exposición "Solar abierto. Historias de silencio y osadía", la cual estuviera montada en el nacional y tan idiosincrático Palacio de las Bellas Artes hasta el pasado mes de diciembre. Fue ésta una muestra antológica —cuya curaduría estuvo a cargo de Carlos Ashida, Elena Matute y Patrick Charpenel— de las artes plásticas generadas en Jalisco o por jaliscienses en este siglo. Hacia ya años que no se presentaba en la capital una muestra con la pretensión de dar cuenta —así sea desde unos muy particulares puntos de vista— de la producción jalisciense en estos campos. La arbitrariedad y subjetividad de toda selección es, precisamente, una de las premisas de que partió la exposición. Se hizo patente el interés por inquirir —mediante vías no convencionales— en algunas vetas reconocibles de lo que algunos llaman "el alma de los pueblos".

Hubiera sido deseable que, a su propósito, la crítica mostrara cierta curiosidad por renovar la discusión y el esclarecimiento del panorama artístico regional y sus vitales relaciones con otros ámbitos. Bienvenida fuera la polémica capaz de agitar las aguas con frecuencia alarmantemente tranquilas de la indagación crítica nacional. De cualquier modo, fue un muy agradable placer ver de nuevo obras como *La nube* de José Clemente Orozco, cuadro fundamental de la última época del maestro de Zapotlán el Grande y que tantas afinidades guarda —hasta en la fecha de su factura— con una de las obras mayores de Luis Barragán: su casa de Tacubaya, edificada en 1947, la cual próximamente podrá también volver a ser vista por la gente interesada.

La Enciclopedia temática de Jalisco o el parto de los montes. El proyecto de reunir en una obra informada, confiable y de fácil manejo el saber global sobre Jalisco y los jaliscienses tendrá que seguir esperando. La plausible idea de hacer una obra de la naturaleza de *La Enciclopedia de México*, referida a Jalisco, planteada al gobierno del estado a principios de 1989 y aprobada

y financiada enseguida por el entonces gobernador, se enfrentó a una serie de requerimientos de trabajo e investigación que excedía con mucho a un proyecto con limitaciones materiales, temporales, intelectuales, económicas muy evidentes. El solo hecho de completar, corregir y actualizar la nómina de autores y temas jaliscienses emprendida en 1958 por Ramiro Villaseñor (la *Biobibliografía general de Jalisco*, concebida en orden alfabético) y que a la muerte del bibliógrafo tapatío (1991) quedó inconclusa, implicaba —implica— un volumen de trabajo como para quitarle el hipo a cualquiera.

Situados en este punto crítico, los "enciclopedistas" locales buscaron una salida, que no una solución, al problema: dividen la cuestión jalisciense en una docena de temas (no están incluidos tradiciones, deportes, entre muchos otros tópicos enciclopediables) y se nombra un responsable para cada uno de ellos. Por los seis volúmenes aparecidos hasta ahora —la obra constará de trece— y que fueron motivo de una presentación oficial, puede decirse que la *Enciclopedia temática de Jalisco* es una obra bastante dispareja. Algunos de los tomos son simples resúmenes de resúmenes que, para colmo, repiten viejos errores que han sido señalados *ad nauseam*. Se da, por ejemplo, a Carlos Ramírez Ladewig como fundador de la Federación de Estudiantes de Guadalajara, FEC (V, 160), cuando éste ni siquiera vivía en México. Se vuelve a insistir en que Ireneo Paz estudió la carrera de leyes en la Universidad de México, y no en la Universidad de Guadalajara (II, 138) y que una vez titulado "ya no regresó a su ciudad natal" (VI, 35). Hubiera bastado con que los autores hojearan las memorias de don Ireneo (*Algunas campañas*) para no insistir en tan añejo error. Al hacer referencia a la guerra cristera, se dice falsamente que "El gobierno tardó varios años en vencer a los rebeldes" (VI, 85). Y como éstas, hay muchísimas imprecisiones, tantas que podría hablarse de una nueva plaga bíblica. Hay descuidos verdaderamente increíbles: la decena de veces que se menciona la revista *Bandera de Provincias*, ésta aparece como *Bandera de Provincia*. ✱