

LA VUELTA DE LOS DÍAS



LOS FARUNFERES

ELIOT WEINBERGER



Los farunferes no tienen pelaje, pero sus labios son híspidos. Su holgada piel rosada y con manchas cuelga y forma pliegues, como si hubiesen bajado mucho de peso: es más fácil así correr a lo largo de los estrechos túneles. Los incisivos sobresalen del hocico como pinzas y es el único rasgo en sus caras indefinidas. Un farunfer puede caber en lo ancho de la palma, en tanto la cola pende. Han estado bajo tierra por lo menos tres millones de años.

Jamás se asoman a la superficie. Son ciegos. Su mundo no es un laberinto sino un túnel recto, de dos o tres kilómetros de largo, que se bifurca en incontables callejones y en algunas cámaras de mayor tamaño. Viven de las raíces de los tubérculos que descienden hasta ellos.

Una colonia llega a los trescientos habitantes que desplazan mensualmente hasta una tonelada de tierra. Cuentan con un sistema de castas tripartita como en la India. Los de menor talla son los cavado-

res y recolectores de alimento, los cuales trabajan toda la noche en fila, tanto hembras como machos: el primero escarba la tierra y la arroja hacia atrás al siguiente, que a su vez hace lo mismo hasta llegar al último que abre un agujero provisional en la superficie, saca la tierra con los cuartos traseros expuestos a la luna o a los depredadores y luego lo tapa de nuevo. Cuando se topan con una raíz la roen para llevarles los trozos a los demás.

Los de mediana talla son soldados, los cuales procuran tener a raya a las serpientes de pico bermejo, a las lima, a las de boca blanca y a los pitones de las arenas que a veces se abren paso hasta su guarida. Las combaten a mordiscos que resultan fatales, si la serpiente es pequeña, de inmediato e inexplicablemente. Si por casualidad dos colonias de farunferes se topan en un túnel, los soldados luchan a muerte.

Estas castas prestan servicio a los de mayor tamaño, los reproductores. Son únicos entre los mamíferos, pues sólo una hembra se multiplica. Es con mucho la más alargada, voluminosa y agresiva de la colonia. Si muere sobreviene el caos. La atienden de uno a tres machos que no hacen otra cosa. Ocupan su tiempo en hociarla; en apa-

rearla —ella lleva la iniciativa—, montándola por atrás quince segundos mientras se apoyan con las patas delanteras aferradas a las paredes del túnel, casi siempre sin éxito. Al quedar preñada, las tetillas de cada uno de los miembros de la colonia, machos y hembras, se hinchan, alcanzan el mayor tamaño al momento del parto y luego se reducen. Justo antes de parir la hembra corre despavorida por los túneles.

Tiene cuatro o cinco camadas al año de una docena de crías. A través de la piel transparente de éstas se distinguen los órganos internos con toda claridad. Sólo sobreviven unas cuantas, y viven mucho, a veces más de veinte años. Devoran a las que mueren, y sólo dejan las cabezas. En ocasiones devoran a las vivas.

Por haberse cruzado tanto tiempo entre sí prácticamente son clones. Un callejón bifurcado del túnel es su letrina: allí se revuelcan en la tierra mojada a fin de que todos despidan el mismo olor. De modo casi constante se tocan, rozan sus narices, se soban, se hociacan. Cuando el túnel queda obstruido trabajan en ambos lados y lo vuelven a unir perfectamente. Duermen en apretado montón, con los

• El farunfer (*heterocephalus glaber*) es un roedor de la familia de las ratas-topo. El término no aparece en el diccionario, pero sí en los compendios de historia natural en español. Su nombre en inglés, *naked mole-rat*, es también el título original de esta carta. (N. del T.)

reproductores encima, en la cámara de anidar para mantenerse tibios; cada farunfer tiene la nariz arrimada al ano y a los genitales del otro.

Su mezquina crueldad es incesante: entrechocan los dientes respirando agitadamente en el hocico abierto de los demás, se golpean, abofetean, muerden y tiran de la floja piel de su vecino, se dan empujones de casi un metro por el túnel. Pero sólo las hembras que compiten por el puesto de reproductoras se infligen daño de veras. Herida, la hembra derrotada se arrastra temblorosa hasta la letrina, ignorada por los otros hasta que muere.

Los túneles nunca están en silencio. Los farunferes emiten al menos diecisiete sonidos distintos: chirridos

débiles y chirridos fuertes, agudos y graves, rechinamiento de dientes, trinos, gorjeos, chasquidos de la lengua, estornudos, chillidos, siseos, gruñidos. Distintos sonidos cuando se topan con otros, cuando orinan, cuando se aparean, cuando están molestos, alarmados o heridos, cuando se empujan, cuando dan con un intruso, como por ejemplo un escarabajo, cuando encuentran alimento, cuando no pueden encontrarlo.

Limpian sus patas con los dientes. Limpian sus dientes con las patas. Bostezan. Se estremecen. Se rascan después de orinar. Se calientan cerca de la superficie, en la tibia tierra oscura. Dormitan con las cortas patas extendidas y la enorme cabeza gacha. Se ovillan y acercan

el hocico al ano para comer sus propias heces.

Corren con los ojos cerrados a la misma velocidad hacia adelante y hacia atrás, por encima y por debajo de los demás. Cambian de rumbo con una voltereta. Para dar con la ruta, si no la saben, se lanzan hacia el frente hasta que la nariz topa con el muro, van en reversa, ajustan el ángulo y de nuevo se lanzan hacia el frente. En ocasiones algún farunfer para de pronto, se alza sobre sus patas traseras y queda quieto con la cabeza contra el techo del túnel. Arriba se libra la guerra civil en Somalia. Tienen el oído muy fino. ♣

TRADUCCIÓN DE AURELIO MAJOR

SOBRE LOUISE BOURGEOIS

TERESA DEL CONDE



Tenemos ahora la oportunidad de compenetrarnos con la obra de una de las máximas figuras artísticas de la segunda mitad del siglo XX: Louise Bourgeois, la escultora e instalacionista de origen parisino que vive en los Estados Unidos desde 1938 en que se casó con el crítico norteamericano Robert Goldwater. Es una mujer de edad, nació en 1911, pero tiene la energía y la capacidad de trabajo de una joven; estudió inicialmente matemáticas y ciencias, después acudió a las academias y talleres parisinos (al de Fernand Leger entre otros) y fue hasta los años cincuenta que empezó a dejar marca, sin embargo pasó tiempo antes de que se calibraran a profundidad sus propuestas, que resultan encontrarse entre las más originales y *aggiornatas* de los últi-

mos tiempos. Lo son porque ella jamás ha buscado originalidad alguna, no hace caso de sus múltiples *fans*, le tiene sin cuidado el mercado del arte (si bien goza de una posición económica firme), no le gusta mucho viajar ni lleva vida social, pero disfruta enormemente las conversaciones en las que ella lleva la batuta. Piensa que el quehacer artístico transporta a los materiales las emociones del autor, pero que el intelecto rige y eso es lo que se percibe frente a la mayoría de sus piezas: son viscerales, conmovedoras, sorprendentes y a la vez inteligentes; de no reunir esta última condición tendríamos productos expresivos, quizá meramente catárticos. No es así, nos encontramos ante un espíritu profundamente introspectivo para el que los trayectos de la

memoria son conminados a reaparecer en un presente que los condensa y los dota de significados actuales que más que inteligirse, pueden intuirse.

En 1993 Louise Bourgeois fue la representante de los Estados Unidos en la XLV Bienal de Venecia, sucesivamente, en 1995 se encontró representada con una impresionantemente instalación en el centenario de la misma Bienal, incluida en la exposición *Identidad y alteridad* que Jean Clair (el presidente de dicha Bienal y director del Museo Picasso de París) coordinó para el *palazzo Grassi*. Al mismo tiempo se presentó una notable muestra de sus esculturas e instalaciones en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Si bien tal muestra resultó en extremo interesante y espectacular, fue tal

vez mejor seleccionada la que ofreció el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (1995-1996) que ahora se exhibe en los espléndidos espacios del Museo Tamayo.

Los temas que Bourgeois trata en sus configuraciones son universales: el cuerpo, el dolor, el abandono, la casa, el sexo, el laberinto, la vista. Todo ello considerado bajo el prisma psicológico y mental de las emociones.

Una de las obras de mayor impacto apareció bosquejada en sus dibujos desde los años cuarenta y después tomó volumen. Es una araña enorme que ocupa íntegra una de las espaciosas salas. Según la escultora, que es diminuta de tamaño, la araña puede relacionarse con una casa o con una mujer: "yo la relaciono con mi madre porque la araña es un animal arrinconado, encuentra seguridad en su rincón; pero de hecho no está arrinconada y trata de arrinconar a los demás". La araña que construyó, según sus palabras, se convirtió no en una metáfora, sino en un sentimiento de lo que significa "ser amigo" (se reconcilió pues con la *imago* materna). La pieza es de acero articulado, sus tentáculos se expanden por una superficie de algo más de ocho metros, alcanza una altura de dos y medio, lo que permite *cobijarse* bajo ella. Se regresa así al útero, que es concavidad. Su cuerpo es una pieza mecánica del que emergen los esbultos tentáculos flexionados.

La exposición integra algunas pinturas y dibujos que están entre sus primeros trabajos. Las primeras parecen antecedentes directos de la transvanguardia, tanto que no sorprendería si estuviesen firmadas hace un par de años. Sus esculturas tempranas en madera son fascinantes debido a lo siguiente: algunas ostentan con franqueza la "perversidad" de su geometría escueta, un tanto atípica. Se exhibe asimismo una selección de sus mejores esculturas en bronce, mármol, caucho y acero. Sus instalaciones (ensambla-

jes de objetos, todos interrelacionados entre sí) no ofrecen pizca de escenografía ni hacen concesiones al efecto decorativo. Son como mensajes corporizados que arrojan las palabras integradas a los títulos.

Las propuestas de Bourgeois son múltiples, no busca la unidad estilística y sin embargo la consigue. Piensa que por sí solos, los materiales "no hablan. Siempre hay que hacerles algo", es decir, no es proclive a la entronización del objeto encontrado, excepto en los casos en los que puede integrarlo a una cadena significativa. Al revisar las búsquedas y logros que ofrece su trayectoria, Richard D. Marshall (catálogo de la exposición) llega a la conclusión de que Louise Bourgeois es "típicamente directa, cantante de sentimentalismo y honesta". Ella dice de sí misma que durante mucho tiempo sus obras afortunadamente no se vendieron, que trabajó en paz durante cuarenta años y que el autoconocimiento ha sido su propia recompensa. Desafortunadamente pocos artistas podrían darse el lujo de mantenerse en vilo de ese modo.

Pienso que Bourgeois trata de hablar a sus espectadores en un lenguaje universal, que al ser de su tiempo y muy influido por el psicoanálisis (la muerte o asesinato del padre es tema recurrente en sus declaraciones) tiene por fuerza que ser combinatorio y desconstruido, no hace concesiones y por lo tanto está desprovisto de *glamour*, más no de elegancia. No sé si "ironía" su palabra acertada para definirla. Al parecer se ha propuesto dar una visión condensada de lo que significa estar dentro de la especie humana, pero "no demasiado humana" (tomando la frase de Nietzsche). La universalidad está aquí referida a dos cosas: de un lado ella utiliza todo tipo de materiales, el mármol incluido, un pedazo de tela, un alambro, látex, puertas viejas, bronce patinado o madera corriente pintada de blanco, piedra, etc., sin esta-

blecer jerarquía entre lo noble y lo cotidiano, lo durable y lo perecedero. De otro lado se toma más como ser humano que como mujer. Se diría que al mismo tiempo afirma y niega las características femeninas o masculinas de sus "cuerpos", como sucede por ejemplo con la escultura titulada *Mujer cuchillo* de 1982 o con el torso "autorretrato" de 1963-1964 que es una pieza perturbadora con todo y la blanca y pulida tersura del mármol.

No parece tener miedo de nada, y no lo tiene porque lo explicita rotundamente, por ejemplo en la esfera de madera ceñida con un cinturón —emparentado con los medievales cinturones de castidad— que se prolonga en una cadena de hierro terminado con tremenda argolla. En lo que es el ecuador de la esfera se lee en relieve la palabra *Fears*, mismo título que ostenta la pieza. *Cell (Arco de la histeria)* es una instalación a modo de recinto, se ingresa en ella como si se tratara de la entrada de un laberinto (que no es tal) para encontrar dentro una figura femenina arqueada posada sobre un tapiz en el que cien veces está bordada la frase *Je t'aime*. Cerca hay una guillotina, pero no como las que inventó *Monsieur Guillotin* para cortar cabezas, sino como las de los aserraderos o las que usan los prestidigitadores para dividir a la mitad ilusoriamente a un personaje que invariablemente es mujer de carne y hueso. No por ello en otra composición se exime de situar una guillotina común y corriente. Hay un juego semántico en eso, pues esta última pieza: *Cell Choisy* (1990-1993) está referida a una memoria de infancia, de su propia casa, de su barrio en los alrededores de París donde sus padres poseían una tapicería ubicada en un vetusto y típico edificio con mansardas. La familia, la casa, la vida allí, ¡le resultó amenazada por ese instrumento inventado para *estandarizar* la pena capital a partir de 1792 durante la Revolución

Francesa? Es una interpretación posible, pero hay otras, sobre todo si tenemos en cuenta que Guillotin murió decapitado por el instrumento de su invención y que en la obra a la que me refiero hay unos espejos. A querer o no, uno se refleja en ellos. En todo caso, la guillotina está presente de tiempo atrás en la iconografía de Bourgeois. Hay una pintura de 1949 en la que el mortífero instrumento es bien detectable.

La palabra *cell*, como bien dice Paulo Herkenhoff en su ensayo publicado al igual que el de Marshall en el catálogo que el MARCO editó, tiene varias acepciones. Es la célula orgánica primigenia: núcleo, protoplasma y membrana, pero también es un espacio pequeño y encerrado como la celda de un convento o de la cárcel. En ambos casos esos espacios reducidos pueden ofrecer analogías y aquí disiente con Herkenhoff, quien establece diferencias positivas y negativas entre ambos. La cárcel es prisión, eso está claro, pero un convento o monasterio puede recluir, atrapar, encerrar el alma, aunque también es cierto que no siempre sucede eso. (No pensemos aquí en el *habitat* de Sor Juana con las jerónimas porque se trataba de una casita en forma, muy bien puesta... Y aún así).

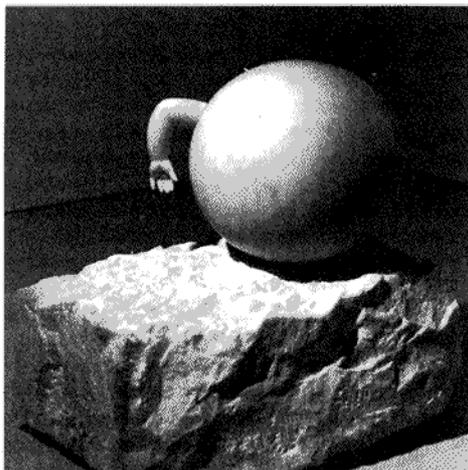
La estrella de Louise Bourgeois empezó a alzarse no hace mucho, o al menos hasta hace unos 15 años era mal conocida a pesar de sus innovadoras esculturas erectas en madera, casi con tan poco volumen como las de Giacometti, realizadas en su mayoría en 1949-1950 y exhibidas ahora en la primera sala del Tamayo. Varias tienen carácter de fetiches, pero quizá la que más impresiona es una columna ensamblada con prismas de madera cortados en chaflán por los extremos, de dimensiones casi imperceptiblemente alteradas, hasta convertirse en un momento dado en pequeñas pirámides truncadas. Es una pieza muy ordenada, que sin embargo

juega y transgrede la lógica. A eso es a lo que llamo "perversidad" de su geometría.

Más tarde, años sesenta, los volúmenes son orgánicos y parecen hechos de material blando, aunque sean de bronce. Pero es después de su medianía de edad que Bourgeois ofrece sus mejores logros. Maduró como los buenos vinos y su maduración parece obedecer a un aflojamiento considerable de esa autocensura que a tantos y tantos, artistas y no artistas, suele aquejarnos por períodos que se antojan larguísimos en proporción a la longitud media de la vida humana. Ella ha tenido que desterrar sus fantasmas y al hacerlo simultáneamente las ha recuperado para su arte. Dice que "el artista tiene el privilegio de estar en contacto con su inconsciente. Es la definición de la salud mental, es la definición de la autorrealización". En contacto... Sí, de otro modo no hay creatividad. Pero ella no asevera como lo hicieron varios surrealistas (y bastante de surrealismo hay en sus obras) que sea el inconsciente el que tome las riendas, ni mucho menos que haya que desterrar todo sentimiento de justicia que exista en uno mismo en aras de alcanzar lo maravilloso. Difíase que ha logrado ser consciente

de las posibilidades que su inconsciente le depara y que como persona y como artista es más libre que muchas mujeres y hombres a quienes les dobla la edad.

Bourgeois es asimismo grabadora. En 1994 el MOMA de New York presentó una selección de sus estampas. En 1982 ese afamado museo presentó su primera retrospectiva importante que después viajó a otros sitios. Por tanto Louise Bourgeois, una de las figuras extraordinarias en el arte de la segunda mitad de este siglo, es de reconocimiento relativamente reciente. Sin establecer comparaciones siempre odiosas, puede decirse que está a la altura de su tocaya la Nevelson, que conmueve e impacta (a su modo) tanto como Francis Bacon y que como conceptualista sobrepasa a cualquiera. Pese a ello no está aún registrada por recuentos tan bien editados y prolíficos como el de Edward Lucie-Smith: *Lives of the Twentieth Century Artist*, publicado por Rizzoli, New York en 1986, esto es, después de su consagración en el MO-MA. Tal vez la eclosión de las actitudes "posmodernas" en las artes la favorecieron. Lo más probable es que la historia del arte del próximo milenio la sitúe al nivel de Brancusi, Giacometti, Beuys, etc. ■



Sin título (con mano) 1989.

CHORIZOS TOTALITARIOS

GUILLERMO CABRERA INFANTE



La tarde del 5 de junio iba a dar (y dí) una charla para la Cambra del Llibre de Catalunya. Mi charla — en realidad una nota al pie de la poesía — se llamaba “Poesía pero prosa”. Era una colaboración al ciclo de conferencias “El autor a la Fira”. Había allí una errata involuntaria porque fue en realidad el autor y las fieras. La charla hablaría de Homero y de Ovidio como influencias no sólo en mi vida sino sobre mi literatura. Cuando hablaba del poeta que para explicar su destierro escribó *carmen et error* cometí, era inevitable, un error de lectura.

Traté de corregirlo cuando alguien del público me increpó. Por un momento pensé que era un crítico literario: alguien versado en literatura latina. Pero no lo era, porque de inmediato otros individuos (y si los llamo individuos es porque aun no eran la masa con patas en que se convirtieron después) se pusieron en pie gritando a coro las usuales consignas de Fidel Castro, esta vez en Barcelona: tan lejos de Cuba pero con estas voces tan cerca de la isla rodeada de policías por todas partes. Las consignas, para los que gustan de la repetición, eran: “¡Fuera Cabrera!”, “Vete a Miami que aquí no te queremos!”, “¡Gusano!” y, por supuesto, “Agente de la CIA!” Con gran esfuerzo los corifeos conseguían una frase original y peligrosa: “Todos los escritores cubanos han muerto por su patria”. Otro completó la memoria con un vaticinio: “¡Te vamos a liquidar!”.

• N. del A.: Un chorizo es en España un criminal de baja estofa.

Observé, no sin cierta extrañeza, que algunos me llamaban por mi nombre que no era mi nombre: unos me decían Diego, otros gritaban Vicente. Todos aullaban, saltaban y ondeaban una banderita cubana pero al revés: error que ningún cubano podía cometer. De hecho no parecían cubanos, de hecho no eran cubanos. El presentador, Josep Cuní, que esa mañana me había entrevistado en su programa de radio, trató de dirigirse a la turba, primero en catalán y no entendían, después en español y no hacían caso. Era obvio que para que atendieran había que hablarles en el lenguaje de las bestias. Probaban mi axioma: comunista, animal que después de leer a Marx ataca al hombre.

Era, no hay que dudarlo, un “acto de repudio”. Arriba en el escenario, guardado por seis *securities* y mis amigos, pensé cuántas veces la versión original de esta turba montaba actos de repudio en La Habana a disidentes y luchadores por los derechos humanos y los repudiados no tenían defensa ni protección y estaban a merced de la furia organizada por la policía de paisano. Pero mis amenazas no se hacían atacantes: nunca pasaban de la sexta fila. Recordé un documental de África en que unos gorilas cargaban contra los documentalistas, que representaban entonces la civilización, pero los simios rugían, gritaban, aullaban —sin traspasar una línea de seguridad imaginaria. Fue entonces que supe, al revés de lo que pensé al principio, que nunca me atacarían físicamente. En ese momento mi curiosidad por el

comportamiento animal se hizo una espera imposable a que se calmaran. Pero tuve que esperar ¡cuarenta y cinco minutos! Algo había que conceder a esta banda rugiente: eran pertinentes.

Pero este acto concebido y organizado por la embajada de Cuba a través de su consulado en Barcelona, comenzó horas antes, cuando salía de mi hotel. Un hombre inesperado y anónimo (pero ese era por supuesto sólo su aspecto) se abalanzó sobre el taxi en que viajábamos Lola Díaz, jefa de publicidad de la editorial Alfaguara, Miriam Gómez y yo y casi metiendo la cabeza en el coche, preguntó “¿Usted es Vicente Cabrera, el escritor?” No quise corregirlo (sólo corrijo pruebas), pero siguió: “¿Usted va estar en el hotel por la noche? Para que me firme unos libros”. Le dije que sí y el chofer terminó la consulta con un arrancón diciendo: “No le haga caso. ¿No ve que este tío es un chalado?” Pero no era un chalado. Lola, con su ojo agudo, lo distinguió entre la turba: era uno de los que más gritaba. Pero en vez de pedirme un autógrafo, más visceral, ahora pedía mi cabeza.

Como los manifestantes seguían manifestándose se sugirió que abandonáramos la sala por una puerta lateral y yo continuaría mi lectura en una sala de conferencias en el primer piso. Los protestantes, chasqueados, decidieron abandonar el salón a sugerencia de la policía. Su ardor se convirtió en obediencia: así actuaban los rufianes.

Al llegar a mi nuevo lugar de lectura ya había allí un público fiel. O parte, ya que el resto se ha-

bía ido espantado por la algarabía. Pero ahora había otro sonido: toda la sala me aplaudía. Me senté a leer pero no dije decíamos ayer sino voy a empezar de nuevo. Cuando terminé dije un chiste que no era un chiste: "Vine a ejecutar una sinfonía y he terminado en un concierto de cámara". La salida de La Pedrera parecía un *thriller*, con extremas precauciones de seguridad (algunos manifestantes merodeaban todavía), cambio de hotel (¿recuerdan al hombre que quiso, con otros veinte, hacerme Vicente?) y un último avión a Madrid. Parecía una película. Pero no era una película.

Era la política por otros medios: la gamberrada. Soy un hombre pequeño y nada fuerte y a mis 67 años puedo inspirar muchas cosas menos miedo. Mi única fuerza es intelectual y, por supuesto, moral. Mi lema es: con Castro nada, contra Castro todo. Por eso me han perseguido estas turbas de Roma (a recoger un premio literario) a Amberes (a dar una charla en una feria del libro). Pero armar semejante bochinche no es manifestarse contra mí o contra lo que yo escribo, es estar en contra de la libertad en un país libre. Hay que reconocer sin embargo que hay algo profundamente

nocivo en la actitud de mis detractores y esa nocividad nauseabunda es de orden filosófico. Que una de las más influyentes filosofías de Occidente (que se presenta además como un humanismo) produzca fenómenos como los que me ocurrieron en La Pedrera y en Londres y en Ciudad de México (mismo mensaje pero turbas distintas) es una prueba de que el marxismo ha culminado en los aullidos de estos chorizos totalitarios.

Madre de Marx, ¿es este el fin de una filosofía? ☞

LONDRES, JUNIO DE 1996.

EXTREMOS CONVERGENTES

JORGE EDWARDS



Recuerdo una frase terrible del Neruda de los años cincuenta, el anterior a la muerte de Stalin. "Si las hienas escribieran" declaró en alguno de sus viajes o en alguno de sus regresos a Chile, "escribirían como T.S. Eliot, Franz Kafka o William Faulkner." Yo, que acababa de ser llevado a la casa del poeta en el barrio santiaguino de Los Guindos por un amigo común, me quedé consternado. La frase coincidió, si no recuerdo mal, con los preparativos de un Congreso de la Cultura en Santiago de Chile, allá por los comienzos de 1953. Ahora pienso que fue parte beligerante, aquella frase, de dichos preparativos, realizados por el comunismo criollo dentro de la más pura atmósfera de Guerra Fría, y sospecho que mi discreta desaparición de las comisiones preparatorias estuvo relacionada con ella. Volví a las tertuliasvinosas, noctámbulas, de los escritores del grupo de

"La Mandrágora", de los amigos de Vicente Huidobro, y pronto sacamos una declaración pública en la que anunciábamos nuestro deseo de participar en el muy discutido Congreso, pero con la condición de que nos permitieran debatir sobre los problemas de la cultura bajo Stalin. La declaración, como se comprenderá, no tuvo la menor respuesta. Uno de los personajes que la firmó en calidad de escritor, a pesar de que no aparecía en aquellas tertulias, fue Eduardo Frei Montalva, quien entonces debe de haber sido un todavía joven diputado.

Muchos años más tarde, en circunstancias que ya eran muy diferentes, me atreví a decirle al poeta que los tres autores que él había comparado con las hienas formaban parte de mi antología personal de la literatura contemporánea. ¡Junto, entre otros, al autor de *Residencia en la tierra* y de *El Gran Océa-*

no! Pues bien, Neruda sabía registrar estas cosas, pero no era proclive a los grandes arrepentimientos. Me imagino, porque no recuerdo su reacción con exactitud, que se limitó a sonreír en forma enigmática y a encogerse de hombros.

Eran tiempos endiabladamente confusos, y hoy día tenemos que admitir, para ser justos, para alcanzar por fin una visión más o menos equilibrada, que la confusión no era patrimonio exclusivo de un solo lado. Ahora acaba de aparecer en Inglaterra, en las ediciones de la Universidad de Cambridge, un libro cuyo título es el siguiente: T. S. Eliot, *antisemitismo y forma literaria*. El autor es el profesor Anthony Julius, especialista en Eliot, abogado y, entre otras curiosidades, representante legal de la Princesa de Gales en su juicio de divorcio con el Príncipe Carlos. ¡No está mal constatar, después de todo, que la excentricidad, con todas sus

connotaciones literarias, todavía se cultiva en Inglaterra!

Según se desprende del libro del profesor Julius, hoy día estaría plenamente demostrado que T.S. Eliot, el autor de *Miércoles de ceniza*, de *La tierra baldía*, de *Cuatro cuartetos*, poemas que sabía casi de memoria cuando llegué por primera vez a la casa de Los Guindos, fue un antisemita declarado en su juventud, y más disimulado, aunque aparentemente no arrepentido, en sus años maduros. Julius pretende probar que el antisemitismo de Eliot no era un elemento ajeno a su poesía, como lo han tratado de mostrar otros críticos. Sostiene, por el contrario, que era un motor, una emoción o, si se quiere, una perversión, que infundía vibración y originalidad a su lenguaje.

El libro de Julius dedica algún espacio, como es inevitable, a un aspecto muy conocido de la formación de Eliot: su descubrimiento de los poetas franceses simbolistas, así bautizados, precisamente, por la crítica de Inglaterra. Insiste, sin embargo, en otra vertiente intelectual asimilada por Eliot en Francia: la del nacionalismo antirromántico y antisemita del grupo de Charles Maurras y del diario *L'Action Française*.

Cuando se habla de Eliot y de los simbolistas, es decir, Verlaine, Rimbaud, Gérard de Nerval o Jules Laforgue, hay que añadir otro nombre esencial de la poesía francesa del siglo XIX, el de Charles Baudelaire, cuyas visiones sombrías de la gran ciudad moderna son recogidas e insistentemente citadas en *La tierra baldía*. Al reflexionar de nuevo, después de largos años, sobre Eliot, al relacionarlo indirectamente con Neruda, veo con evidencia algo que antes no había alcanzado a ver: las fuentes de inspiración común, la filiación literaria compartida, a pesar de todo, a pesar, desde luego, de ellos mismos, por ambos poetas. Neruda no tenía absolutamente nada que ver, desde luego, con el ul-

tranacionalismo, el monarquismo, el catolicismo conservador, medievalista, de Charles Maurras y sus seguidores, corriente que marcó al joven T. S. Eliot. Se puede sostener, en cambio, que la gran revelación literaria de su juventud, desde sus años de adolescencia en Temuco, fue la poesía de Baudelaire y la de los franceses del simbolismo. Al fin y al cabo, lo primero que encontré, al entrar a la gran biblioteca de Los Guindos, aparte de una fotografía de Walt Whitman, que representaba la vena épica y social del dueño de casa, fue una fotografía de Charles Baudelaire y otra de Rimbaud. En las estanterías estaban las ediciones originales de Baudelaire, de Jules Laforgue, de Tristan Corbière.

En la cultura de Occidente, incluida la periferia de Occidente (no olvidemos que Eliot era norteamericano, como su amigo Ezra Pound), no existe la mera coincidencia. La visión baudelaireana de la gran ciudad fantasmagórica, depresiva, demoníaca, cortada de la naturaleza redentora y saludable, constante en *Las flores del mal*, se prolonga en *La tierra baldía* ("Unreal city!") y en *Residencia en la tierra* ("Sucede que me canso de ser hombre/ Sucede que entro en las peluquerías y en los cines..."). Podríamos, entonces, dejar sugerida, esbozada, una pregunta, pregunta que quizás es una de las claves contemporáneas: ¿por qué y como la comunidad de inspiración intelectual y estética, y a la vez la abismal, radical divergencia ideológica? Neruda revisó su stalinismo de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, pero lo revisó, en definitiva, en forma discreta, sin salirse del comunismo ortodoxo, tratando de evitar a toda costa que esta revisión suya fuera utilizada por el bando contrario. Eliot, antisemita y nacionalista confeso en los años veinte, optó más tarde por guardar un silencio relativo. Empleo el término "relativo" con buenas razones. El profesor Julius se encarga de recordarnos que cuando Charles

Maurras fue condenado en 1945 por colaboración con el nazismo, T.S. Eliot escribió un artículo en homenaje a él. Eran los mismos días en que su amigo Pound estaba encarcelado, acusado de alta traición por haber participado en la propaganda bélica de Mussolini.

Si examinamos la paradoja de los orígenes literarios comunes en poetas tan diferentes, empezamos a encontrarlos con sorpresas. La poesía de Baudelaire, la de los simbolistas, era, en resumidas cuentas, una poesía de rechazo de la modernidad, de angustia profunda frente al desarrollo de las sociedades industriales. Había recibido esta visión del Romanticismo, sobre todo el de Inglaterra y Alemania, y se la dejaría en herencia al Modernismo hispanoamericano, el de Rubén Darío y sus seguidores. A partir de un rechazo muy semejante, T.S. Eliot y Ezra Pound elaboraron conjeturas, suposiciones, esbozos de utopías, basadas en la nostalgia de un pasado mítico, de una Edad Media integrista, ajena a la economía del dinero y a la usura. Neruda siguió el camino inverso: el de un utopismo orientado al futuro, que renegaba del capitalismo en nombre de una especie de mesianismo comunista. El tema recorre *Las uvas y el viento*, libro escrito en vida de Stalin, y reaparece años después, de un modo extrañamente mítico, despolitizado, en *La espada encendida*.

No es posible, claro está, dilucidar cuestiones tan complejas en pocas líneas. Pero la aplicación a dos poetas tan diferentes en todo sentido de los métodos de la literatura comparada, con su espíritu necesariamente conjetural, hipotético, ensayístico, no deja de ser sugerente. Uno se pregunta, entre otras cosas, si la reconciliación con el mundo moderno, con el capitalismo contemporáneo, no implica el fin de la gran poesía, con sus extremos en el fondo convergentes, y se pregunta, además, si esta reconciliación, que hasta ahora ha seguido un camino tan accidentado, es siquiera posible. 

Carta de Madrid
CAJA DE SORPRESAS

BLAS MATAMORO



La más reciente maniobra editorial española parece ser la de presentar en sociedad a escritores jóvenes, apenas veinteañeros, autores de novelas y radicalmente profesionales. Chicos que, agotada la segunda década de su vida, deciden no sólo que son y serán escritores, sino que viven y vivirán de tal trabajo. Los expertos dicen que la guerra es algo demasiado serio como para confiarlo a los militares. En otro campo de la experiencia, yo diría que los libros son algo demasiado serio como para confiarlo a los editores de libros.

El perfil del joven autor aborigen es bastante nítido: aparte de las líneas apuntadas, pueden detectarse en él una orientación realista que se ignora (literatura de observación, prosa de la experiencia, coloquialismo), lecturas obviamente variadas e incoherentes, dada la escasa edad del lector, preocupación por los problemas tópicos de la juventud actual (desocupación, urgencias sexuales, drogas, rock duro, falta de instalación en la vida), indiferencia por la política, grupalismo. No son individualistas ni sociales, sino gregarios y creen firmemente en la identidad juvenil, algo necesariamente transitorio y también transitorio. Se es joven para devenir adulto, no para atesorar la juventud en una esencia.

La llamada literatura joven me plantea algunas perplejidades que provienen de mi propia lejana juventud. Cuando yo empecé a leer con cierta seriedad sistemática, a mediados de los años cincuenta, a recomendación de los expertos era,

justamente, leer la literatura que no estuviera pegada al momento, sino la que había resistido muchos momentos: los llamados clásicos o escritores canónicos. El canon se puede aceptar, rechazar o modificar, pero algún canon hay que tener para gustar de lo que leemos y poder juzgarlo en función de un modelo pertinente.

No creo en la existencia de literatura joven, pues. Si Homero escribió su *Odisea* (la nuestra) de muchacho o de viejo, tanto me da. La posibilidad de saberlo es nula. ¿Hay que tener en cuenta la edad del autor para juzgar la obra o se trata de un dato prescindible? ¿Importa saber cuántos años había cumplido Shakespeare al redactar *Hamlet* para leerlo hoy, trescientos años más tarde?

Conocerlo o ignorarlo es irrelevante para el lector (no para el biógrafo o el historiador, naturalmente). A nadie se le puede exigir, para gozar de un texto, que conozca con puntualidad la vida anecdótica de quien lo firma. Sobre todo si es el insistente autor anónimo de los siglos "oscuros".

Otro asunto espinoso en materia de novelistas tan precoces consiste, precisamente, en el género. Normalmente, la novela ha sido un género de madurez. No cabe excluir la precocidad, pero siempre como rasgo anómalo, excepcional. Cuando los editores nos presentan a toda una generación de precoces y geniales anomalías, cabe desconfiar de su calidad. Hay grandes novelas que fueron escritas antes de los treinta años del autor, como *La Re-*

genta de Clarín o *Buddenbrooks* de Thomas Mann. Pero es inverosímil que Mann por ejemplo, hubiera escrito *La montaña mágica* en su adolescencia, o Flaubert, su *Educación sentimental* en los años de la milicia obligatoria.

Mas el punto crítico del juvenilismo literario español es el caso de Violeta Hernando, que ha publicado, con catorce años, una novela, *Muertos o algo mejor*, se supone que escrita con trece. A la llamada "generación X", sigue otra más madrugadora, la "generación EGB" (algo así como generación del bachillerato).

Algunos quizá recuerden a Minou Drouet, la niña que escribía poemas como una profesional de la poesía, allá, también, por los cincuenta. Jean Cocteau dijo que todos los niños son poetas, menos la Drouet, porque sabía que lo era. Todos los niños escuchan y cuentan cuentos (más que los adultos, quiero decir) pero en cuanto se tornan cuenteros profesionales dejan de ser narradores de esa desparpajada y opípara fantasía infantil.

¿Nos sorprenderán los editores de España, en la primavera de 1997, con novelistas que gatean o toman el pecho de su madre? ¿Por qué no? ¿Acaso no estamos sustituyendo la paciente maestría por la genial espontaneidad de los años verdes? Los genios no van a la escuela, ya que nada tienen que aprender allí. Los genios prescinden de la historia y crean el mundo a partir de cero.

Este es el punto más resbaladizo del juvenilismo literario. Vivimos a fines del siglo XX, uno de los perío-

dos en que la literatura en general y la novela, en particular, ha experimentado mayores reformas técnicas y vaivenes filosóficos. ¿Se pueden escribir novelas, en los años noventa, pasando de largo por los modelos acrisolados en el siglo XIX y cuestionados en el XX?

La literatura que se vale de un medio que se supone de todos conocido, el lenguaje, suele despacharse sin rigores de preparación instrumental, por llamarla de alguna manera. A nadie se le deja dar un concierto de violín sin que haya estudiado el violín, o construya una casa si carece del diploma habilitante. A cualquiera se le publica un libro sin preguntarle qué sabe de literatura. Como dice un amigo mío del gremio (supuesto) de los heridos por la letra, la literatura es el único campeonato de fútbol que admite a jugadores de cuarta en los equipos de primera.

Tal vez haya que leer el fenómeno en una clave (por seguir el símil musical) de época. Vivimos tiempos ligeros: el mundo carece de fundamento y la historia, de metas. Estamos hechizados en un presente que no cobra peaje del pasado ni lo paga al futuro. Su único destino es aparecer por arte de magia y desaparecer con la misma y mágica pre-

mura. Es natural, entonces, que se promueva como emblema de la época la escritura de unos chicos que no vienen de ninguna historia, que no la hacen ni se convertirán, por consecuencia, nunca, en futuro. ¿A qué preocuparse, entonces, de lo que vuelve e insiste a través del tiempo, de esa *ars longa* que se opone y rescata a la *vita brevis*? Ya nada es breve ni largo, sino meramente instantáneo.

Mas del fondo de la caja de sorpresas extraigo una fotografía donde dos señores pasean pancartas ante un juzgado, pidiendo la libertad de un guardia civil detenido por presuntas torturas. Uno de ellos es su hermano; el otro, su amante. Desde luego, mucho han cambiado los tiempos como para transformar una típica pareja de guardias civiles en un matrimonio homosexual. El ejemplo lo dio una mujer, Isabel Pantoja, gran viuda nacional del torero Paquirri, dando a publicar su relación con la locutora de radio Encarna Sánchez y, luego, con la cantante Marfa del Monte, con la cual proyecta adoptar una niña (para ello ha comprometido hasta al presidente del Perú, el imposable ingeniero Fujimori).

En esto de la irregularidad se-

xual, los varones hemos sido los primeros en llevar las cosas de los hechos mudos al lenguaje. Pero esta vez ha sido al contrario, pues Pantoja es el primer personaje notorio que cuenta semejantes cosas y no simplemente se limita a hacer los gestos de compinchería, sin palabras, que se vienen usando hace siglos. Por no hilar más fino y pensar que Paquirri es insustituible y ningún varón ocupará su lugar en casa de Isabel Pantoja.

Me parece que en una carta anterior discurría acerca de lo imperitine que resulta clasificar el amor por especialidades sexuales. En el amor no hay clases ni categorías, hay algo universal (lo que todos sentimos) y algo personal (lo que cada uno siente). Las etiquetas sobran, pues reducen el universo a un grupo o niegan al individuo, disolviéndolo en la indistinción del género.

Lúcido en su famosa ceguera, el amor es capaz de distinguir a un individuo entre toda la humanidad. Negarle esta potencia personalizadora para convertirlo en un hecho estadístico (lo mayoritario y normal frente a lo minoritario y anormal) es negarlo como tal, es decir como la sabiduría del corazón, intermitente pero cierto. ■

HACE CINCUENTA AÑOS

GUILLERMO SHERIDAN



Hace cincuenta años, en la revista Cuadernos Hispanoamericanos (V, 4, XXVIII, julio-agosto de 1946), el pintor e ilustrador Miguel Covarrubias (1904-1957), que además era maestro en la Escuela Nacional de Antropología, y entre sus muchas colecciones de

arte tenía una singularmente importante de arte precolombino, publicó un extenso ensayo ilustrado con el título "El arte 'Olmeca' o de La Venta" (pp. 153-179). Hoy que, gracias a la magna exposición de arte olmeca que abrió el mes pasado en la ciudad de Was-

hington, los olmecas ratifican su carácter de enigmática cultura madre de Mesoamérica, amerita recordar los primeros párrafos de este ensayo, curiosa y exactamente cincuentenario, en los que el famoso ilustrador de Vogue y peregrino en Bali, antes de en-

trar en el terreno científico y plástico, narra su iniciación a este arte y una casualidad inverosímil.

En el estado de Guerrero, allá en las épocas anteriores a las carreteras y al turismo, en una pulquería de Iguala, donde los campesinos de la región cambiaban sus ídolos por mezcal, adquirí algunos objetos arqueológicos muy extraños: idolitos de personajes gordos, de rasgos mongoloides y con gruesas bocas displiscentes. Había entre ellos un cuerpecito rechoncho y sin cabeza, tallado en serpentina negra, pulido con un realismo y maestría asombrosos. Otros objetos eran de jade traslúcido, azul o gris verdoso, y estaban maravillosamente tallados y pulidos. Ocho años después, el

pintor Diego Rivera, otro fanático coleccionista, me obsequió una cabeza de serpentina negra que milagrosamente resultó ser la cabeza que le faltaba al cuerpecito de Iguala. Era redondeada, en forma de aguacate, con los ojos abotagados, los carrillos inflados, y con una extrañísima boca, la boca de un monstruo, de un niño o un enano nacido sin la mandíbula inferior, mostrando la traquea tallada en forma realista.

En aquella época todavía no se hablaba de los "olmecas" y este nuevo arte tan sencillo pero tan maestro fue para mí una revelación y una novedad dentro del arte prehispánico, subordinado generalmente a ideas religiosas y limitado por sus estilizaciones tradicionales. Aquí se trataba de un arte de enorme fuerza

plástica, con un arcaísmo misterioso que contrastaba con la asombrosa maestría en el difícil arte de tallar y pulir las piedras duras. Comencé a interesarme desde entonces por esta extraña cultura sobre la que no había casi nada escrito y a la que se dio en llamar "olmeca".

Mi interés por lo "olmeca" llegó a convertirse en una verdadera manía y comencé a coleccionar fotografías y dibujos de cuanto "olmeca" encontraba en museos, colecciones particulares y monografías arqueológicas. El asunto llegó a adquirir caracteres patológicos y ahora se me acusa de que cuando alguien alaba la maestría artística de los "olmecas", yo doy las gracias como un "favor que usted les hace".

UNA CARTA DE AMADO NERVO

GUILLERMO SHERIDAN



Amodo Nervo (1870-1919) no le fue tan mal en materia de epistolarios: hace cuarenta y cinco años, Ermilo Abreu Gómez (cercano a Nervo por su común afición a Sor Juana) prologó y anotó someramente Un epistolario inédito (XLIII cartas a Luis Quintanilla) para la Imprenta Universitaria. Ernesto Mejía Sánchez recogió varias cartas de Unamuno a Nervo en el Anuario de letras (VI, 1964, pp. 202-235) de Juan Lope Blanch. En este nutrido trabajo, al presentar las cartas, Mejía Sánchez recuerda "La escala de Jacob", ensayo que Unamuno dedicó al nayarita por su comentario al "Cristo de Velázquez". En el ensayo, Unamuno dice:

Recuerdo, querido Nervo, cuando pensaba... al pie de este tremendo pedestal

de escalas jacobícas que es el real monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ¿Es que no dudaron los que erigieron ese monumento? Yo creo que sí, que dudaron... lo que hay es que no sabían que dudaban.

Como Mejía Sánchez no incluye en su ensayo comentario alguno sobre la carta que hoy recoge "Buzón de fantasmas", respuesta a "La escala de Jacob", habrá que suponer que apareció después de su redacción.

MADRID, MARZO 4 DE 1914

Mi muy querido amigo,

Tiene usted razón, los que erigieron ese Escorial que desde mis balcones veo en las mañanas como un espectro azul, de inmaterialidad

maravillosa, destacándose apenas del gris agosto del Guadarrama, debieron dudar... pero no supieron que dudaban! Dudar es el único medio de vivir, porque vivir es conocer y no se puede inquirir y por tanto llegar a conocimiento alguno, sin dudar. Ya no dudaron los santos —algunos santos— porque de hecho están muertos, es decir, están ya viendo la hondura clara y sin límites de la visión beatífica, a la que les dio acceso la vía unitiva.

Dudemos y busquemos y llamemos para que se nos responda y se nos abra y veamos por fin la "verdad verdadera", como con tan expresiva frase dice usted.

Le mando "en capillas" mi próximo libro, *Serenidad*. Usted tiene literalmente el primer ejemplar, el

haz de versos recogidos así en el sembrado mismo, las verdaderas primicias de la obra. Me pasa que una vez hecho el libro lo encuentro mal y quisiera volverlo a hacer. Éste lo haría de nuevo, de otro modo... pero la vida es corta y hay que decir lo que tenemos que decir en el mundo, mucho o poco, alto o hu-

milde. Un solo verso que haga pensar o sentir, que acierte a dar a alguien la fórmula interior de un estado de alma, el diagnóstico íntimo de una pena, ya basta para que el libro haya merecido nacer. *Serenidad* ha sido parido en el dolor más grande: dolor de amor perdido, dolor de patria que parece querer des-orga-

nizarse y que duele acaso más que otro mal ninguno, dolor físico. Pero, sobre todo eso, y a pesar de todo eso, hay esperanza.

Lo abraza muy afectuosamente, 

NERVO.

Atril del Melómano

JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS, DOCTOR HONORIS CAUSA POR LA UNAM

LUIS IGNACIO HELGUERA



Sobre el compositor Joaquín Gutiérrez Heras (Tehuacán, Puebla, 1927) es frecuente oír dos juicios: 1) "Es sólido, pero ha escrito muy poco"; 2) "Es sólido, pero es muy conservador".

Asombran un poco esas clasificaciones de cajón, sobre todo cuando los resultados de ser muy prolífico y estar muy al día en ciertos compositores, algunos de los cuales curiosamente las emiten, obligan al retorno a Gutiérrez Heras. Y en algunos casos, llega uno al extremo de pensar que lo "conservador" es la "solidez".

La parquedad de un catálogo es algo que más bien se agradece cuando, como con Gutiérrez Heras, se explica por rigor y autocrítica, por depuración artesanal y concisión expresiva. Decía Borges —otro perfeccionista— que la obra se abandona o se entrega a prensas cuando, en la imposibilidad de alcanzar la perfección, nos vence el fastidio. Gutiérrez Heras tarda mucho en dar a la luz sus partituras, y puestas a la luz todavía las persigue, las revisa, las corrige, ofrece nuevas versiones, siguiendo el ejemplo de uno de sus más grandes modelos: Stravinsky. Depurar no significa desvirtuar la

espontaneidad creadora: Gutiérrez Heras cree en la inspiración, claro que no como la musa bienhechora a la que uno espera cruzado —o abierto— de brazos para tomar el té, sino como los chispazos que a veces se producen en el curso de arduas búsquedas. Ahora bien, si los chispazos no se producen, mejor callar, y seguir buscando. La prosaica metáfora de Gutiérrez Heras es mucho más elocuente: la inspiración —o lo que aquí viene a ser lo mismo: el talento— es como un tubo de pasta dental, ya bastante traqueado, que uno oprime por todas partes a ver si todavía sale algo.

El exigente catálogo de Gutiérrez Heras se abre con un *Divertimento* (1949) para piano y orquesta —recientemente revisado por el autor— que obtuvo un premio al lado de una obra José Pablo Moncayo en un concurso nacional de composición. Al joven Gutiérrez Heras lo distraía entonces de sus estudios de arquitectura el cultivo autodidacta de la música. El triunfo inesperado del *Divertimento* —que el propio Moncayo estrenó en 1950 al frente de la Orquesta Sinfónica de México, con Salvador Ochoa al piano—, lo decidió a dejar los pla-

nos por el papel pautado. Música y arquitectura: ambas, por medios diametralmente diferentes, crean espacios "habitables", cuya habitabilidad depende en buena parte de la armonía y la solidez de construcción. Por algo habrá dicho Goethe que "la arquitectura es música congelada".

Si los inicios musicales de Gutiérrez Heras, guiados sobre todo por un oído sutil y una firme vocación, fueron diletantes y autodidactas, su carrera formal a partir de 1950 contó con una variada y brillante nómina de tutores: Nadia Boulanger, Milhaud, Jean Rivier y Messiaen en París; el cellista Imre Hartmann y Rodolfo Halffter en México; William Bergsma y Vincent Persichetti en Juilliard.

Pero si algo define la trayectoria de Gutiérrez Heras es su independencia de escuelas y de ismos, su desprecio de la moda, su imperativo de ser congruente consigo mismo. Hay resabios de "mexicanismo" no textual en algunos fondos musicales para cine de Gutiérrez Heras, como por ejemplo en *Campanas rojas* (1981), con algunos temas de regusto popular, pero su posición ante el nacionalismo que

venía de Chávez, Moncayo o Galindo, en general fue, como lo fue la de Manuel Enríquez (1926-1994) y otros miembros de su generación, de cuestionamiento y ruptura. Asimismo puede advertirse la influencia de su maestro Messiaen, el Messiaen del *Cuarteto para el fin de los tiempos*, en *Trópicos* (1987) para clarinete, violín, cello y piano; una influencia que va de la dotación instrumental a las texturas armónicas y los recursos tímbricos, pero la obra de Gutiérrez Heras es original y significativa.

Después de una inclinación inicial por la complejidad de la sencillez, por la simplificación melódica y por un lenguaje tonal con tendencia a lo modal, patentes en las *Variaciones sobre una canción francesa* (1960) y en la hermosa *Sonata simple* (1965) para flauta y piano —en que se siente esa libertad de componer para una pareja de aficionados—, las exploraciones técnicas y expresivas de Gutiérrez Heras ganan en densidad y lo conducen lo mismo por un tonalismo modal sembrado de disonancias que por un atonalismo distante de Schönberg. Mejor lo define Leonora Saavedra: “Un estilo libremente atonal en el que es posible

encontrar centros tonales, pero, sobre todo, la utilización de escalas y encadenamientos de acordes de color modal”. Muchos caminos que son un solo camino: la transparencia de la escritura, el perfecto pudor sentimental que no excluye la emotividad, “el rechazo de toda actitud retórica” (Yolanda Moreno Rivas), “la extrema economía de recursos, la nitidez y la sutil retención” (Luis Jaime Cortez), “la unidad admirable entre propuesta, medios y resultados” (Juan Arturo Brennan).

Estas características están presentes en los tres grandes géneros que fundamentalmente ha cultivado Gutiérrez Heras: la música de cámara, la música para cine y la música sinfónica.

Por su música para cine, Gutiérrez Heras ha obtenido varios arieles —*Naufragio* (1978), *Los indolentes* (1979), *El corazón de la noche* (1984)—, pero sobre todo ha realizado el sueño suplementario de todo fondo musical fílmico: además de funcionar eficazmente para la película en cuestión, alcanzar independencia de las imágenes, valer como música sin más —bajo el paradigma de Prokofiev—. Y aún no es tan raro que lo único rescatable de nuestras películas sean sus músi-

cas, cuando se trata de partituras de, digamos, *Revueltas*, Raúl Lavista o Gutiérrez Heras —*Los cazadores* (1962), *Campanas rojas* (1981), etcétera.

Algunas de las composiciones más recientes y más significativas de Gutiérrez Heras son para orquesta. El *Postludio* (1986-1987) para cuerdas, con su solemnidad polifónica, con su nobleza neoclásica, obra entre las consentidas de Eduardo Mata, se ha convertido en pieza estable del repertorio nacional. *Ludus Autumni* (1992) manifiesta a su autor en la plenitud creadora: tanto como la rica y equilibrada orquestación y la pulcritud de la escritura instrumental, resalta en *Ludus Autumni* la misteriosa atmósfera casi ‘objetiva’, las tensiones dramáticas, la capacidad para crear un clímax de gran impacto sonoro y emotivo, y para después deshacer todo en la serenidad. (Las sugerencias literarias del título aventurarían por incendios de frondas cobrizas y vientos que jugueteonamente apagan la lumbre). Tanto *Ludus Autumni* como la *Sinfonía breve* (1995), que recientemente estrenó la OFUNAM dirigida por Ronald Zollman, revelan, si no me equivoco, una faceta más extrovertida del compositor, con mayor explosividad y mayores atrevimientos ‘dramáticos’.

¿“Conservador”? A mí más bien me parece un moderno. Supongo que el doctorado Honoris Causa que acertadamente acaba de otorgar la UNAM a Joaquín Gutiérrez Heras no es sólo un reconocimiento a su ejercicio catedrático y a su amplia labor en la difusión musical —como director de Radio UNAM (1966-1970), como ejemplar expositor de la historia de la música a través de conferencias y notas de programa para la OFUNAM—, sino también, y sobre todo, a su música. Si así es, hay una paradoja altamente saludable en que la academia rinda honores a un espíritu tan libre. ♪



Louis Bourgeois.

JOSÉ LUIS RIVAS: EL CUERPO Y SU DOBLE

ADOLFO CASTAÑÓN



En un lugar de Veracruz de cuyo nombre no puedo olvidarme, vive un poeta mexicano, José Luis Rivas, de verso exacto y de palabra libre. Nacido en Tuxpan, en 1950, se dio a conocer en 1982 con *Tierra nativa*, un extenso poema donde las presencias de Saint-John Perse y T.S. Eliot encauzaban la revelación de una voz y un idioma poético originales. La crítica supo saludar esa aparición a través de voces como la de Guillermo Sheridan, escritor e historiador de la literatura mexicana, quien acotó: "algunos lectores tuvimos la certeza de hallarnos ante un poeta que nos ataba a una línea singular en el trazado de una tradición mexicana moderna: la de un vigoroso lirismo capaz de fortalecer el habla del corazón con el disciplinado estudio de la tradición poética, y de afirmar esa alianza con una decidida pasión formal".

Cierto. José Luis Rivas ha sabido inventar un castellano a la vez radical y límpido, regional e inmemorial, de sintaxis tan pronto veloz, tan pronto cadenciosa (castiza es ya una voz demasiado débil para sugerir la virtud de su empresa). Poema solar, calendario de una educación sensible, *Tierra nativa* imantó la atención de la crítica mexicana por su aliento unánime, su lujosa nomenclatura, por una voz desvelada en la empresa de dar vida paralela al idioma y al paisaje a través de la afirmación de una experiencia imaginaria personal. Contemporáneo en México de poetas como David Huerta, Ricardo Yáñez o Coral Bracho, en Colombia de William Ospina y en Venezuela de Blanca Strep-

poni, José Luis Rivas se afirma en la sabiduría de un oído educado a la vez en la poesía hispánica clásica y contemporánea (de Garcilaso y Góngora a Álvaro Mutis y José Ángel Valente) y en ese otro mester juglar que sabe oír las voces rústicas y marineras y remontar los hilos hablados a la fibra de la tradición. "Su lengua —ha dicho el ensayista Jaime Moreno Villarreal— no hace más que ennoblecer el dialecto de los abuelos, que han sufrido la suerte del río Tuxpan amortecido por los desechos industriales y el oro negro". Rivas, por añadidura, es un lector asiduo de diccionarios, preceptivos y artes de hablar, de modo que las puntas de su palabra gentil no dejan de estar impregnadas de intención. Poeta de la naturaleza, no ignora la naturaleza de la crítica.

El paisaje, flora y fauna del subtropical húmedo de México ensanchado por la envolvente vecindad del mar y sus trabajos son las anclas empíricas en que se afianza esta empresa lírica impulsada por la libertad y la experiencia de la plenitud. *Raz de marea. Obra poética 1975-1992* (F.C.E., 1993) reúne en siete fases los libros publicados por el autor hasta el año de 1993, aunque ese mismo año edita también en México otro título: *Luz de mar abierto* que afirma, al decir del poeta Gerardo Deniz, "el genuino desenvolvimiento de un escritor que acontece en acuerdo flexible con su ley interna propia". "Raz de marea —tercia Guillermo Sheridan— no es sólo un paseo por el paraíso perdido, también es su historia y, en cierta forma su crítica (...), Rivas

persiste en los aciagos enigmas de una naturaleza que no es solamente metáfora del mundo o inventario del edén sino interlocutora viva de la realidad (...), materia ante la que el poeta se pregunta: ¿cómo podría yo permanecer impávido? La historia presente en esa recreación de la naturaleza es ante todo historia de la lengua, el paisaje sensitivo de su poesía nace de una urdimbre inteligente de léxico y sintaxis, su armonía viene de un riguroso proceso de afinación intuitiva de los sentidos, de un cotejo entre empirismo lúcido y subjetividad escrita.

No es por ende fortuito que a su tarea de cantor imperturbable la sustente otro oficio: el de la traducción y sus aventuras. A bordo de su palabra navegante, el poeta es también un devoto de san Jerónimo y, así como el autor de *La Vulgata* sabía que la casa de Dios es el Libro, José Luis Rivas no ignora que la hospitalidad de la palabra tiene sus leyes, que si la lectura no es un vicio impune, la traducción desencadena experiencias seminales.

"Necesito confrontar los ejemplares de la Escritura dispersos a través del mundo", escribía San Jerónimo al Papa Dámaso. José Luis Rivas, oficiante de una piedad distinta, radicalmente pagana, ha compulsado los miembros dispersos de otra Escritura, la de *La Diosa Blanca* y, así, se ha dado a la tarea de trasladar al castellano, íntegras, las obras de Saint-John Perse, T.S. Eliot y Arthur Rimbaud, el Omeros de Derek Walcott, para no hablar de sus versiones ("Libro de faros" incluido en *Raz de marea*) de John Donne, An-

drew Marvell y otros poetas metafísicos ingleses, de Ezra Pound, Dylan Thomas, Elizabeth Bishop, Emily Dickinson o Tahar Ben Jelloun a los que ha sabido hacer suyos —fuentes de sus fuentes— impregnándolos del grano de su voz. Otra prenda de su pedagogía traductora es la versión de *El vuelo del vampiro* de Michel Tournier, libro de ensayos que teatraliza ciertas afinidades entre el novelista francés y su intérprete mexicano. De la poesía a la traducción, de la creación a la crítica en acto traducido: un poeta de aliento tan poderoso e incisivo y de tan amplio horizonte filológico y natural, no sabría prescindir del genio alternativo de la filosofía. Las sigilosas e interminantes alusiones a los Presocráticos, Hölderlin traducido y merodeando asiduamente entre líneas revelan que sin ser técnicamente un Profesor, José Luis Rivas es amigo de la filosofía y de los filósofos. “Es Rivas quien ha reclamado para sí *repetidamente* a Heráclito”, escribe Jaime Moreno Villarreal. Dice la leyenda que siendo muy joven, en compañía de Héctor Subirats, emprendió una jubilosa peregrinación para visitar a Emile Cioran con quien comparte el fervor de la risa. Esa risa que se oye estallar en todos los números de la revista *Caos* que fundó con Subirats en 1981. A Fernando Savater, otro amigo suyo, lo asocia la alegría de vivir despierto y el sentimiento risueño de la vida. Pero si José Luis Rivas practica el amor por la sabiduría, la ejerce a través del amor por la palabra, actualizando una filología radical que sabe y *puede* comunicar las regiones oscuras de la naturaleza con las zonas menos transitadas del lenguaje. No sólo está en juego un arte de la memoria verbal; destaca una *actitud* distintiva ante el lenguaje, un escrupuloso tacto verbal. Con un cuidado extremo de la lengua y

sus movimientos, la historia se consagra y se adentra en esta poesía razonando una lección de sobrehumana piedad, un tenso recitativo de imágenes y analogías donde la coexistencia sistemática del hombre y la naturaleza, de lo natural en lo humano, se plasma como un perdurable relámpago. Como en toda auténtica poesía, en la de José Luis Rivas, naturaleza y lenguaje fraguan una historia *otra*; dejan luminoso testimonio de la sombra negada. Pero no será la suya taciturna historia inmanente sino saga de intermitencias recobradas, *inter-historia* que afirma sus ciclos narrativos con marina, misteriosa constancia. No una historia personal cristianamente orientada a la muerte, solemnemente responsable de los saldos de su papel, sino abierta y gentil, dionisiaca, inevitable y necesaria y, sobre todo, que no teme aparecer ni parecer “Espejismo de extintas nebulosas a la mirada que fragua calendarios”. Pues la mirada de piedra del que fragua calendarios es acaso lo más opuesto a la líquida mirada, al tacto musical del poeta. De ahí su fidelidad a una visión de la historia fundada en el lenguaje: el tiempo aquí se cuenta en imágenes, la historia sólo es el puente fabuloso tendido entre dos alientos. Así no sabría definirse esta empresa poética sin aludir a la experiencia, a la palabra del amor pues, más allá o más acá de la naturaleza, la materia legendaria que ataca esta voz (a la vez corrosiva y delicada) es la del amor. Si en lo conceptual la poesía de José Luis Rivas se cumple como un diálogo incesante entre idioma y paisaje, lengua y tierra, en la trama argumental subyacente se consume como un diálogo del cuerpo con el amor, coloquio del amor con sus sombras, del cuerpo y su doble. Duelo amoroso con la sombra, justa de los cuerpos en la luz, los poemas de José Luis

Rivas exaltan y miniaturizan una misteriosa historia, dan espacio o voz al ubicuo sacrificio. El poeta avanza enmascarado en la sigilosa compañía de una palabra que progresa desnuda: *Estuario*.

Louis Panabière, uno de los mexicanos franceses más reconocidos dentro y fuera de su país, ha definido así la singularidad de José Luis Rivas en el ámbito de la lírica mexicana:

“Se ha hablado mucho de la fertilidad poética en México. Los campos de su lirismo y de su literatura sensible han sido generosamente celebrados, sin embargo, hay que reconocer y subrayar la importancia y la originalidad innovadora de este poeta de Veracruz.

“José Luis Rivas ha ensanchado considerablemente y de manera notable el aire de la poesía mexicana contemporánea, al menos en dos terrenos. Primero, en virtud de su hermosa y profunda temática marina, José Luis Rivas conjura la paradójica *talasofobia* de la literatura mexicana (¿Se ha tomado nota de que en un país con más de 7000 km de costas el mar es muy rara vez celebrado?) Luego, y ésa no es la menor de sus virtudes, ha restituido el impulso de la música a una poesía a la que la influencia surrealista había tendido a limitar a las preocupaciones por la imagen. No es fortuito que sea un espléndido traductor de Saint-John Perse, hijo del Caribe como él. Restituir a la poesía mexicana el mar y la música, ambas de por sí asociadas, es abrir aún más un horizonte ya luminoso.” De manera que:

* N. del A.: Los dos puntos con los que concluye este ensayo son intencionales. Retoman un recurso aprendido en la lectura del poeta veracruzano. “José Luis Rivas: El cuerpo y su doble” es asimismo el prólogo al libro *Estuario*, que próximamente publicará la colombiana Editorial Norma.