

LOS LIBROS



FEDERICO REYES HEROLES

NORBERTO BOBBIO: EL FILÓSOFO Y LA POLÍTICA (ANTOLOGÍA)

De José Fernández Santillán



FCE, México, 1996.

A Ramón Xirau, por sus lecciones

¿Cómo hacer, se pregunta Hegel, para que "el intelecto pueda ser formado sin el corazón, y el corazón sin el intelecto..."? ¿Cómo hacer para llegar a ese ideal de "los corazones inteligentes y las inteligencias sin corazón"? El propio Hegel, engatusado por su creatura, habría de elaborar un extenso manual, instructivo, mapa o mejor dicho, varios mapas para establecer las mínimas coordenadas que cualquier intelecto debía seguir en su intento por separar lo inseparable, por construir ese limbo donde las emociones se detienen al cruzar un umbral delimitado por la conciencia y la autoconciencia, y que conduce al territorio de la teoría, territorio dominado por la razón, así, en singular. Padre, y en algún sentido uno de los últimos exponentes de la gran teoría, Hegel mostró un camino el cual, aunque bien trazado en el papel, terminó por convertirse en símbolo de las limitaciones del

ser humano. Limitaciones en dos sentidos, la primera para crear "el corazón inteligente", y, la segunda, para construir una red lo suficientemente potente y capaz de atrapar el todo social.

La gran teoría lanzó durante décadas, al cielo, fuegos de artificio. Fue esa noción de totalidad, esa ambición de ambiciones por explicar el origen, presente y futuro del hecho social, por encontrar las razones últimas del devenir, la esencia dirían algunos, el espíritu en boca de Hegel, las subyacentes razones económicas y de clase para Marx, la fuerza de la razón de los ilustrados; fue esa ambición de ambiciones la que inundaría el pensamiento social del siglo XIX y taladraría buena parte del XX. La gran teoría, la omnicomprendiva, poco a poco, fue desplazada, primero con la elegante disculpa de que se trataba, en realidad, de filosofía, dándole un carácter despectivo a la madre de las disciplinas. Después, la gran teoría sería menospreciada con el dicho de que, al fin y al cabo, no era ciencia. Los estragos académicos y políticos del dogmatismo marxista, fundamentalmente, aunque no en exclusiva, continuaron adelante por décadas. La evolución autoritaria, cuando no totalitaria, de los regímenes desprendidos del paradigma hegeliano-marxista, propició un colapso justificado de toda propuesta omnicomprendiva que sojuzgara la esfera de los derechos individuales a objetivos siempre suspendidos más allá del hecho histórico y social concreto. La utopía cayó en desuso, fue vilipendiada.

En este necesarísimo ajuste de cuentas la fragmentación del cono-

cimiento, la llamada especialización encontró un amplio continente de conquista, y qué bueno que así haya sido. El saber cada vez más de cada vez menos, empezó a invadir los centros de estudio e investigación, las páginas de revistas abocadas en exclusiva a la economía, al derecho, a la filosofía, mostraron lo mucho que podía andarse sin necesidad de recurrir a esos peligrósísimos planteamientos omnicomprendivos o de pretensión omnicomprendiva. La decadencia de la gran teoría fue, en más de un sentido, liberadora de nuevas fuerzas interpretativas que miraron mucho más al ser social. En la propia voz de Horkheimer: Toda experiencia social debía remitirse a la experiencia individual. Fue gracias a esa recuperación de los derechos individuales mínimos, que se pudo desatar la gran crítica a los sistemas autoritarios de uno y otro signo. De Stalin a Auschwitz, de Pol Pot a Pinochet. La gran teoría se convirtió así casi en anatema, en herejía antidemocrática, en arma incontrolable de filios insospechados.

Pero, como en todo, hubo un costo. Al descartar el pensamiento totalizador e incursionar en el cada vez más de cada vez menos, con frecuencia se resbaló y resbala todavía, en el saber todo de nada. Una de las consecuencias más evidentes fue el debilitamiento progresivo de la deontología social, de la construcción, artificial y artificiosa, pero necesaria de ese ámbito del "deber ser" como lo llamara Hermann Heller, en el cual el cuestionamiento valorativo es pieza nodal e imprescindible de todo análisis social. Esas preguntas clave del hacia dónde y

por qué, sin las cuales todo lo demás pareciera no cobrar sentido. El retorno del contenido axiológico se convirtió en un nuevo dilema de la segunda mitad del siglo XX. La utopía se mira lejanísima, remota. Pero un marco axiológico mínimo es un instrumento de navegación imprescindible para cruzar los turbulentos mares del fenómeno social.

Quizá el mayor riesgo de esa fragmentación del conocimiento sin una cúpula celeste que diera las grandes coordenadas del rumbo, fue una relativización que todo lo confunde. Si no existen ciertos referentes universales básicos, generalizables para Asia, África y nuestra América, si resulta imposible establecer un puente mínimo de entendimiento humano entre la Europa central y la evolución posible de la cultura hindú, si todo lo es la diferencia, si por ella justificamos todo, la filosofía dejaría de tener sentido y deberíamos sacar de nuestro léxico expresiones tales como ser humano, por ejemplo. La relativización se erige así en esa nueva trampa del conocimiento que destruye vinculaciones necesarias del quehacer humano. ¿Cómo encontrar el justo medio? Lo primero es buscarlo. Como dijera ese gran filósofo alemán que fue Ernst Bloch: para obtener respuestas lo primero es formular las preguntas.

Pocos, muy pocos son los pensadores del siglo XX que han sostenido una visión de conjunto de los fenómenos sociales. No todos han logrado evitar caer en los abismos de los planteamientos metasociales. Weber, piedra de toda una corriente de recuperación de la esfera cultural, brinca de un siglo al otro con una sólida construcción teórica que parte justamente de la esfera individual. La separación es imposible en el código weberiano; economía, ética, sociedad, e incluso religión, son causas y explicaciones de un fenómeno que sólo puede ser fragmentado en categorías analíticas que siempre serán artificiales.

Kelsen arma todo un andamiaje de lógica-jurídica que abarca, desde el peldaño inferior de los derechos de particulares, hasta la configuración misma del estado. Toynbee llegaría por los caminos, vericuetos, mejor dicho, de la historia lanzado en una insaciable búsqueda por encontrar la cadencia, los ritmos, los compases que marcan la apasionada danza de las civilizaciones; de la escuela de Frankfurt varios en la primera generación: Horkheimer, Adorno, Bloch, hasta llegar a los cachorros como Jürgen Habermas pasando, por supuesto, por Walter Benjamin o el hombre de los escándalos, Marcuse. En muchos de ellos aparecen, furtivos pero consistentes, esos fantasmas teóricos, resabios de ideas suprasociales y, por lo tanto, inevitablemente inhumanos. Tiempo después habría que citar a Niklas Luhman. Por su parte, Hannah Arendt, quien entre otras cuestiones, a partir de la vida cotidiana reestructura toda una cosmovisión en la era industrial e incluso en la postindustrial que está en periodo de definición, ocupa un lugar especialísimo. Con intención dejó fuera a mentes de la lucidez de Heidegger, Jaspers o Sartre, porque en ellos los referentes económicos, sociales y jurídicos se subsumen a otras motivaciones de índole filosófica. Y ahora ¿cómo denominamos a esos pensadores cuando la expresión teórica pasó a ser casi un denuesto? Como en muchas otras actitudes creativas del ser humano, el gran reto pareciera el equilibrio entre la fácil invocación de la verdad pequeña pero irrefutable y la gran teoría que difícilmente puede descender al teorema, es decir ser demostrable y que con frecuencia conlleva la peor de las desgracias del conocimiento: la inutilidad.

Pero, por fortuna, hubo otra vertiente, otra escuela de pensamiento que logró cruzar el siglo XX no sólo sorteando las tentaciones totalitarias, sino luchando contra ellas. Italia fue el territorio de una

batalla campal con varios frentes abiertos. Por un lado la añeja y radical propuesta comunista que prendiera en aquel país de industrialización tardía para los tiempos europeos, de industrialización temprana comparada con otros, como nosotros mismos. La aparición de un proletariado combativo en un contexto de marchas industrializadoras forzadas, propició la formación de un pensamiento de izquierda que, de inmediato, pasaría a la arena política. Filosofía política o política impregnada de filosofía, tuvieron la producción italiana. Por si ello fuera poco, vendría el fascismo en su versión criolla, italiana, y con él el vergonzoso aplastamiento de los derechos individuales. La hermandad con el nazismo engendró la peor vergüenza de la humanidad. Ser liberal-político en tierra de comunistas, como dificultad, sólo puede ser superada al ser liberal-político en tierra de fascistas.

Una estrella luminosa aparece en el firmamento filosófico de Italia. Se llama Benedetto Croce. Derecho, historia, filología y, por último, filosofía serían sus múltiples pasiones que en realidad son una. ¿Quién cree todavía en esos compartimientos estancos, ficciones que intentan atrapar a las siempre intrigantes y chapuceras expresiones de la razón. Filólogo, filósofo, historiador, todas parecieran etiquetas mezquinas frente a lo que es un pensador. Hegel reaparece en las entrelíneas de Croce, sobre todo en la *Lógica como ciencia del concepto puro*, o en la *Teoría e historia de la historiografía*. Pero esta historia va más allá. La ruptura con los tiempos rígidos y preestablecidos, con la posibilidad de crear periodos, etapas, estadios a voluntad del ser humano, síndrome típico de los planteamientos autoritarios y totalitarios, llámese estadio positivo de Comte o comunismo de Marx, tiene, siglos atrás, un gran profeta enemigo, también italiano, caballero de la libertad en tiempos todavía

de la opresión religiosa. Su nombre, Giambattista Vico. ¿Suena impropio, remoto hablar de un autor renacentista para presentar a un autor del siglo XX? Así de caprichoso es el andar de las ideas. Vico está en Croce, como Croce está en Bobbio. Desde la publicación de la revista *La Crítica*, hasta la fundación del partido liberal cruzando, por supuesto, por la oposición al régimen fascista, Croce haría de su vida misma una verdadera hazaña por la libertad.

Esta es la tradición que está detrás. Esta es la discusión nodal que subyace al texto que hoy me honro en presentar. Norberto Bobbio es quizá la figura viviente más representativa del pensamiento totalizador. Pero no sólo eso. Bobbio es una de esas extrañas encarnaciones en la cual la solidez, el rigor académico, pone cotos muy severos al político. A la vez está ahí el hombre de una ética inflexible que se ve arrojado a la lid política por sus propias inquietudes sociales. ¿Es Bobbio acaso el prototipo del intelectual de encierro, el cual, en inútil búsqueda de la asepsia puede caminar entre sus conciudadanos negándolos y negándose un posicionamiento sobre la realidad que los circunda? No, por supuesto que no. Pero Bobbio es incapaz de anteponer su convicción política a los dictados de la contenida razón. Hombre prolijo, su producción abarca desde los estudios tradicionales de teoría o mejor dicho de historia de las ideas políticas, como la *Teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político* (FCE, 1987), o el *Perfil ideológico del siglo XX en Italia* (FCE, 1989), o *Liberalismo y democracia* (FCE, 1989), hasta versiones de prospectiva como *El futuro de la democracia* (FCE, 1986), pasando por los textos controvertidos y de gran éxito como *¿Cuál socialismo?* (Plaza & Janes, 1978) o *Derecha e izquierda* (Santillana, Taurus, Alfraguara, 1995).

Pero aún con todas estas lecturas era irresponsable decir que se conocía cabalmente a Bobbio, pues este pensador fue regando, sembrando a lo largo de su vida, infinidad de ensayos y conferencias, artículos de fondo, en múltiples revistas y periódicos, materiales todos ellos de gran calidad pero que, para todo fin práctico se encontraban perdidos, eran inexistentes. Hoy, gracias al esfuerzo del Fondo de Cultura Económica y a la paciente labor de José Fernández Santillán podemos tener acceso, de manera ordenada, a estos riquísimos materiales, que aluden nada más al Bobbio político, al filósofo político. Revisemos rápidamente algunas de las tesis centrales contenidas en este volumen.

Gracias al espléndido estudio introductorio de José Fernández Santillán podemos ir a la caza ordenada de las principales ideas de Bobbio. Quizá uno de los ejes centrales del pensamiento del autor es el de la recuperación de una ética laica, es decir el restablecimiento de una discusión sobre los valores básicos, subyacentes en todo discurso político o propuesta social; valores que por momentos se contraponen y en otros se complementan. Libertad o justicia, la antinomia clásica, democracia-autocracia, paz-guerra, opresión-libertad, anarquía-orden. Otra pista que lanza Bobbio y que encierra una gran capacidad para promover la herejía dentro de los parámetros tradicionales de la política, es precisamente la de cuestionar con severidad quién, en realidad, está buscando el cambio y por lo tanto es progresista y quién, por voluntad o siendo víctima de su propia conciencia, ha caído en planteamientos conservadores por no decir reaccionarios. Más allá de derechas o izquierdas, los hay progresistas y reaccionarios, todos mezclados en una suerte de baile de disfraces de la era postideológica. Pero Bobbio no permite escapatoria. Está allí, entonces, la convicción de un progreso histórico de la

política que encierra la creencia, *progresista*, de una sociedad mejor.

“Cuidado”, advierte Bobbio: quienes retoman a los clásicos imbuidos de un ánimo de recuperación de la pureza original, niegan la evolución misma del pensamiento que, en sí, es una revolución. A decir de Nietzsche en sus sentencias, como algunos historiadores, éstos, en pleno siglo XX, pueden terminar creyendo para atrás. Bobbio también advierte en contra de ese romanticismo tramposo el cual, con el ánimo de ir al origen mismo, a la sencillez del jardín rousseauniano de la democracia elemental, termina por presentar visiones tan atractivas como falsas. Si el futuro es de difícil conquista, la implantación del pasado es vana ilusión. Bobbio pone sobre la mesa de nuevo la necesidad de ir a ese ámbito del pensamiento que es el deseo o la ilusión, motor central de cualquier propuesta política. Nada más lejano a Bobbio que la imaginación al poder. Pero sin imaginación, el poder se mira como peligroso buque sin rumbo. La libertad es una invención humana de trazo sucesivo; lo mismo ocurre con la igualdad o la tolerancia.

Bobbio reclama, en expresión de Fernández Santillán, no tirar al niño junto con el agua sucia. Detrás de la fallida y dolorosa historia de los regímenes totalitarios del bloque soviético y de las diversas formas de despotismo político que se han presentado en Asia, sigue habiendo una discusión de justicia social que no se resuelve sin las imprescindibles libertades políticas. Pero tampoco aparece por la simple presencia de éstas. Ni subvalorar ni sobrevalorar la esfera de lo político es el reto. De Platón a Moro, a Fourier, Marx o Gramsci, la justicia social, por utilizar la expresión moderna, es un expediente abierto.

Así bajo la consigna de “independencia pero no indiferencia”, Bobbio lanza un complejo tejido de propuestas que se entrecruzan y van del derecho, uno de sus anclajes

centrales, a la inexorable economía, o al análisis politológico del corte más moderno y, sin empacho, de regreso a lo que pareciera el ámbito donde despliega sus conocimientos con mayor comodidad, la filosofía. En el fondo, y también en la superficie, Bobbio cree en la razón a la que contraponen mojoneras, cercas y todo tipo de obstáculos porque sabe que sin brida, ese maniático corcel, es capaz de conducir al despeñadero. Pero, por otro lado, si no creemos en un cierto progreso, en la racionalización de las relaciones humanas, los referentes se borran con el riesgo de resbalar en el nihilismo. No se trata de aquella línea en ascenso irrefrenable de la racionalidad que conducía a la propuesta hegeliana. No, para nada. En Bobbio, razón es conocimiento y éste se encuentra al servicio de los fines que el propio ser humano debe construir, auxiliado de la imaginación, pero sobre todo de una voluntad libertaria. Ni la aceptación resignada del futuro como noción de destino impuesto, ni el cómodo relativismo para el que nada vale la pena.

La estructura ósea de Bobbio es la de un liberal político. La armadura que lo protege muestra las consecuencias de combates contra la intolerancia de comunistas y fascistas. Pero el corazón de Bobbio, ese que le ha dado una larguísima vida, el que le ha permitido ser testigo privilegiado de un siglo repleto de convulsiones, el que le ha inyectado la fuerza para salir a pelear contra las peores fuerzas opresoras del individuo, ese corazón tiene un pendiente de justicia social, la cual, en expresión de Fernández Santillán, corresponde a la idea de "un liberalismo abierto a todos y no sólo a los que más tienen".

A diferencia de las propuestas megalómanas de gran teoría social del siglo XIX que levantaban castillos medievales rodeados de unas

amenazantes fosas que encerraban los peores peligros, fosas sobre las cuales habrían de descender los pesados puentes del método o la metodología, para permitirnos la restringida entrada a largos y tenebrosos pasillos que eran apenas el inicio de un interminable laberinto que debía conducirnos al torreón desde el cual se contemplaba, a lo lejos, el ancho paisaje, Bobbio con la sencillez que lo caracteriza, nos hace una propuesta diferente. Este es un texto lejano a los tratados y propuestas de teoría general. En él hay múltiples habitaciones todas iluminadas por una prosa clara. Se entra directamente a cada una de ellas, de forma tal que uno puede hacer varias visitas sin sentir que el recorrido ha perdido su razón de ser. Pero al observar con detalle, cada una de estas habitaciones sigue una misma concepción del espacio histórico, del tiempo, de la interrelación de las disciplinas, como en la propuesta de espacio áureo de Kandinsky, incluso la percepción inicial del caos puede ser un engaño. Hay una gran concepción ordenadora que, sin desplantes y ostentaciones, permite hablar del todo sin caer en la tentación de la rigidez. Por allí, al hablar de las "arrogantes muchedumbres" recordando a otro maestro de la Universidad de Turín, Erminio Javalta, quien procuró establecer los alcances del "racionalismo ético", Bobbio deja escapar la que pareciera una de sus máximas: "Quien sigue la propia razón conoce sus límites, y está impedido para andar más allá". En su obra Bobbio predica con el ejemplo.

Quizá la ambición hegeliana del corazón sin intelecto o el intelecto sin corazón simplemente sea impracticable. Quizá incluso sea indeseable. Pero algo me queda claro, uno de los mejores intentos en el siglo XX por acercarse a esa imagen, se llama Norberto Bobbio. ■

FERNANDO ESCALANTE
GONZALBO

LAPIDARIA POLÍTICA

De Rafael Segovia

FCE, México, 1996, 572 pp.

Leer reunidos los ensayos breves de don Rafael Segovia de los últimos treinta años es una experiencia considerable, que no debería ahorrarse nadie que se interese por la política en México. *Lapidaria política* es, sin duda uno de los pocos libros de lectura indispensable para entender la política mexicana, y uno de los más agradables, de los más incisivos para estudiar la política sin más. Eso hay que decirlo, porque es verdad, pero casi sale sobrando porque ya se sabe (y se sabía antes de que el volumen apareciera publicado); no es frecuente, en cambio, que se mencione en particular su estilo: la sobriedad, la exactitud y la agudeza expresiva que hacen de él uno de los mejores proistas con que contamos.

El estilo de Segovia, como el de cualquiera, tiene varias y distintas fuentes que sería arduo, y seguramente innecesario, dilucidar. Tiene sentido, en cambio, parar mientes en sus afinidades electivas porque en los ensayos se ofrece una extraordinaria cartografía intelectual de la que hay que sacar provecho; los textos invitan a leer a Aron y Lipset y Jovenel y Cosío Villegas, por ejemplo, pero invitan también de otro modo más discreto a leer a Machado, Gracián, Quevedo, de quienes pueden sacarse enseñanzas muy apreciables.

Leyendo a Segovia, de inmediato vienen a la memoria los nombres de Ortega y Alain; con ambos comparte esa extraña vocación por ejercer el magisterio desde los periódicos, que es un poco predicar *in paribus infidelium*. Por eso sus artículos, leídos de un tirón, ofrecen el aspecto de una continuada meditación con las pausas, los incisos, reparos y recovecos de cualquier conversación inteligente. De Ortega están también la sabiduría enciclopédica y la curiosidad, la capacidad para remontar el vuelo con ocasión de cualquier minucia; de Alain, en cambio, la mesura y la brevedad, la afición por la escritura aforística: rigurosa, exigente.

Segovia escribe siempre bajo el apremio de lo inmediato, metido, como dice él, en el espesor del presente; los textos, no obstante, ganan hondura con una facilidad pasmosa, buscan y encuentran horizontes amplísimos con toda naturalidad. Con la naturalidad y el desenfado que hacen falta para ocuparse de los asuntos serios; algo en lo que, por cierto, se descubre también la huella de Voltaire, con quien lo unen tantas cosas. Como Voltaire, Segovia es un militante partidario de la Ilustración que encuentra las cosas humanas a veces trágicas, a veces divertidas, casi siempre ridículas y descaminadas, pero no puede evitar que le importen. Como a Voltaire, a Segovia tampoco le hubiesen convencido a fin de cuentas ni Federico II ni Rousseau, no por faltos de inteligencia, sino de buen sentido y de humanidad.

Lo más apreciable de su humor, empero, no viene acaso de Francia sino de España. Segovia tiene una rara sensibilidad para el esperpento que no es, aunque parezca, producto de una inclinación moral, sino de una sabiduría del idioma que en castellano es herencia de Quevedo, Valle-Inclán y Camilo José Cela. Los tres asoman en la escritura de Segovia, que sin embargo no es esperpéntica por una razón muy sen-

cilla: el esperpento debe ser despiadado y Segovia no lo es. Lo modera en esto, curiosamente, ese pesimismo educado y prudente, compasivo, que es también el de Machado y el de don Manuel Azaña.

No cuesta trabajo ver, en sus ensayos, que Rafael Segovia disfruta escribiendo con corrección pero prefieren evitar los adornos, los tecnicismos y cualquier otra afectación; la prosa descompuesta y malsonante le resulta seguramente tan antipática como la cursilería. Contra lo que se acostumbra en el periodismo, no busca impresionar con astucias retóricas de ninguna índole sino que procura sobre todo la claridad, la exactitud. En eso y en la socarronería distante y alusiva a que recurre de vez en cuando cabe reconocer, junto a la presencia de Azaña, la de Josep Pla, tan poco frecuentado hoy que no cabe siquiera decir que se le haya olvidado.

Hablar de política es fácil y asequible casi para cualquiera; hacerlo con claridad y sensatez, conservando el decoro, es otra cosa, bastante más complicada. Sobre todo porque los avatares de la vida pública suelen ser apremiantes y turbios y desarrreglados; con mucha frecuencia hay que tomar partido aun a disgusto y decir, perentoriamente, sí o no, esto o aquello, con el Rey o contra el Rey. Y esos encajonamientos pueden ofuscar incluso a inteligencias más que modestas. Mantener, como se dice, la sangre fría y la decencia en situaciones semejantes es difícil; esa es una de las más perdurables enseñanzas de Rafael Segovia.

Lo primero que sorprende, por inusual, es que no rehuye los dilemas ni pretende oscurecerlos con circunloquios. Puede parecer estúpido el escoger, en ocasiones, pero con frecuencia es también forzoso hacerlo; cuando hace falta, Segovia dice sí o no, esto o aquello, con todas sus letras y sin dejar lugar a dudas: toma partido con la franqueza característica de Alain. Pero lo hace —y eso sorprende aún más—

sin encono, sin animosidad alguna y sin pedantería, convencido, así parece, de que ofrecer razones es ya bastante para pretender encima tener la Razón.

Resulta difícil clasificar a Segovia porque es, en el más riguroso sentido, *sui generis*. Es un Voltaire dubitativo y amable, un Quevedo más sobrio y contenido, es Azaña después de *La velada en Benicarló*, y es además Pla y Ortega y Alain, más Rafael Segovia, que es lo que importa. ■

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

THOMAS BERNHARD, UNA BIOGRAFÍA

De Miguel Sáenz

Siruela, Madrid, 1996, 263 pp.

Thomas Bernhard (1931-1989) es uno de los dos o tres grandes novelistas europeos de la segunda mitad del siglo XX. Nunca dejará de sorprender que el autor de una obra monomaniaca, diseñada para rechazar al lector, logre fascinar, aquí y allá, a tantas personas. A través de treinta libros —que en realidad sólo son uno—, el novelista austriaco ofrece, en otro momento de la vida secular, una combinación que sólo Mann había conseguido, unir la densidad filosófica y el poder narrativo.

El éxito internacional de Bernhard se debe, en buena medida, a su traductor al español, Miguel Sáenz, quien logró un milagro lingüístico al verter esas frases infinitas y repetitivas con una fortuna que envidian los germanistas franceses, in-

gleses e italianos. Este libro es otro acto de generosidad del traductor. Más que una biografía propiamente dicha, es una monografía que resume la vasta erudición bernhardiana en alemán y otorga un crédito significativo al trabajo pionero de Louis Huguet (*Thomas Bernhard ou le Silence du Sphinx*, 1991). Más allá del ocasional aldeanismo de Sáenz, preocupado por desentrañar las andanzas mallorquines del escritor o sus contradictorias opiniones sobre Madrid, que ninguna relevancia tienen, creo que el traductor de Bernhard merecía darse el regalo de este libro.

Bernhard, escribió Javier Marías al analizar su fotografía, tenía "un rostro piadoso, humorístico, inteligente y comprensivo". Son cuatro adjetivos sorprendentes para calificar a quien fue el novelista más cruel de nuestra época. ¿Javier Marías—quien introdujo a Bernhard en España— le atina a la definición de la persona oculta tras la consabida leyenda del escritor maldito? Si al testimonio de Miguel Sáenz nos atenemos, no lo sé. Tras leer esta monografía me sentí decepcionado o aliviado, y aún no decido qué sentimiento adjetivar.

Ocurre que Thomas Nicolaus Bernhard, hijo natural nacido circunstancialmente en Holanda, no fue un Céline o un Genet. Su infancia y su adolescencia llevan la huella indeleble del nazismo, la guerra y la enfermedad. Durante los años cincuenta estudia en el Mozarteum de Salzburgo, fracasa como poeta y se inicia en el periodismo. *Helada*, su primera novela, aparece en 1963 y desde entonces Bernhard es Bernhard, uno de esos escritores que nacen perfectos, fieles a sí mismos hasta la sepultura, siendo muy arriesgado hablar de que su obra haya sufrido modificación alguna con el tiempo. Su estilo, una especie de larga frase musical que vuelve incesantemente a un mismo tema, y que amenazando con aburrir genera adicción, nunca varió sustancial-

mente, como tampoco mudaron sus obsesiones: el suicidio, la inutilidad de la existencia, la execración de la alta cultura de Viena y Salzburgo a través del linchamiento moral de sus élites intelectuales, acompañada de un odio cerril por la vida sucia y criminal de los campesinos austríacos, encratismo apenas atenuado por el culto romántico por la enfermedad y la música.

Bernhard se construyó una personalidad detestable, casi una obra artística, ejerciendo como ente social perturbador de una Austria pacata y floja, ridiculizada una y otra vez por un escritor que aceptaba todos los premios literarios para insultar a los jurados, hombre sin familia que vivió indiciado por difamación en los tribunales, vecino frecuentemente agredido en la calle por sus compatriotas escandalizados, persona sin historia erótica documentable, más allá de una larga relación con una mujer (Hedwig Stavianiček) treinta y cinco años mayor que él. Autor de un teatro harto discutible, aficionado a las cartas de lector para la prensa, Bernhard se dio el lujo de ofender al venerable Elias Canetti y vivió con la aureola del nómada, del iletrado, del mítomano.

Miguel Sáenz advierte que la celebrada autobiografía de Bernhard—*El origen*, *El sótano*, *El alienato*, *El frío*, *Un niño*, publicada entre 1975 y 1982— es una mistificación novelesca de su vida, lo cual es irrelevante, pues su existencia, como demuestra el traductor, fue su obra. El resto es cronología. Anécdotas y fechas que registran a un hombre dividido entre su orgullo de campesino austríaco, pequeño propietario con sombrero tirolés, y su vagabundeo de dandy mediterráneo, siempre en compañía de refinados aristócratas. Rilke en Duino o Heidegger en la Selva Negra, Bernhard simbolizó hasta las postimerías del siglo la enfermedad de Karl Krauss y de Robert Musil, el drama del intelectual centroeuro-

peo de lengua alemana que ama y aborrece su patria con pasión, pues la identifica con la modernidad.

Poderoso artista de las palabras, Bernhard fue también un radical europeo de los años sesenta, anarquista de salón complacido en el odio a Papá Estado. Pero, misántropo incurable, jamás se unió a la izquierda militante. El suyo era un odio personal contra el "Perenne nazismo austríaco" y la iglesia católica. Su solitaria necedad le valió, al fin, un correctivo letal firmado por el dramaturgo Heiner Müller: "Thomas Bernhard es también un funcionario. Escribe como si estuviera empleado por el Estado austríaco para escribir contra Austria."

Las páginas más discutibles de *Thomas Bernhard. Una biografía* son aquellas en que Sáenz hace eco a las opiniones que retratan al novelista como un hombre inculto, que nunca leyó nada en profundidad, convirtiéndose en un hábil *name-dropper* que citaba de oídas para injuriar a todos los clásicos alemanes, de Goethe a Freud, o alabar a Montaigne y Pascal. Sáenz resalta que Bernhard jamás tuvo biblioteca propia, que no hay pruebas satisfactorias de sus lecturas de juventud o de madurez, y que detestaba los libros, en tanto que símbolo de la muerte contra la vida.

Hay escritores, incluso filósofos esenciales como René Descartes, que leyeron escasamente. El novelista y el poeta no son paradigmas del gran lector, ni del sabio, o del erudito. Pero dudo que Bernhard haya sido un autor sin cultura. Si sus biógrafos no pueden documentar sus lecturas, no es problema nuestro. Y concediendo que Bernhard haya leído poco, creo que una enorme parte de su grandeza está en una comprensión profunda y desquiciada de Montaigne y Novalis, Schopenhauer y Wittgenstein. Para comprobarlo basta leer *Corrección* (1975), acaso la más importante de sus novelas. Pocos han hilado tan finamente la tragedia de la inteli-

gencia occidental, sus obstáculos lógicos y su fracaso metafísico. Si Bernhard fue un *name-dropper* estamos ante un caso milagroso de par-tengénesis.

Nieto de un escritor —Johannes Freumbichler, premio nacional de literatura en 1937 y su modelo bienamado—, Bernhard, habiendo estado hospitalizado varios años de su juventud, quizá fue un lector inconstante, pero la forma en que heredó la cultura europea no pudo ser, como su tuberculosis, producto de un contagio imprudente. El misterio del hombre—sin—biblioteca es de aquellos que la creación artística se cuida de regalar a los biógrafos.

El más ruidoso de los escándalos bernhardianos ocurrió en 1984 cuando la publicación de *Tala*, novela en que infama a su antiguo protector, el compositor Gerhard Lampersberg. El libro fue secuestrado por orden judicial. Se ignoran las causas que motivaron semejante vileza de Bernhard contra sus mejores amigos. Sólo conservó hasta el final una amistad truculenta con un anodino corredor de fincas, al que retrató, a su vez, en *Trastorno* (1966). Y fueron los Lampersberg (la esposa es musicóloga) quienes, heridos, soltaron el bolo de que Bernhard no sabía, tampoco, nada de música.

Sáenz, al dar crédito a una que-rella entre músicos y melómanos, prueba su propia incultura musical. Una vez más, la obra de Bernhard lo desmiente. El novelista poseía conocimientos mayores que los que recibió en el Mozarteum de Salzburgo. Sus meditaciones sobre el violín en *El sótano*, la novela sobre Glenn Gould (*El malogrado*, 1983) y la que alude a Mendelssohn (*Hor-migón*, 1982), hablan de un novelista que trafa la música por dentro. A su lado, Thomas Mann dándose taca con la sonata 32 en *Doctor Faustus*, con el aparato musicológico que le proporcionó T. W. Adorno, parece un filisteo. Sáenz se sorprende, justamente, de la ausencia de esa musicología en Bernhard, por-

que el biógrafo ignora que un verdadero melómano no necesita de ésta para ser oído.

Thomas Bernhard murió a los 59 años, víctima de viejas enfermedades pulmonares que, tratadas con corticosteroides, lo devastaron prematuramente. Bernhard era un loco que sabía lo que hacía: dejó un testamento, jurídicamente inviable, que prohibía al Estado austríaco cualquier clase de edición o representación de sus obras mientras prescribiesen sus derechos legales.

Entiendo que Miguel Sáenz no conoció en persona a Bernhard. Habían concertado una cita en Torremolinos cuando la salud del novelista se agravó fatalmente. Las palabras finales de *Thomas Bernhard. Una biografía*, merecen reproducirse como homenaje a la forma más pura de amistad literaria: "Dicen que no hay hombre grande para su ayuda de cámara", concluye Sáenz, y se podría parafrasear diciendo que "no hay escritor grande para su traductor: a fuerza de desmenuzarlo, de seguirlo, de observar cada desfallecimiento y sorprenderlo en todas sus inconsecuencias, se le acaba por perder el respeto. Y, sin embargo, Thomas Nicolaus Bernhard me pareció siempre grande." ❧

FABIO MORÁBITO

ABALORIOS Y OTRAS CUENTAS

De Francisco Segovia



CNCA, México, 1996,
pp. 123.

Un gesto determinado, una postura que se repite, un ademán que

se graba en nuestra memoria, parece decirnos Francisco Segovia en este libro lleno de gestos, delatan una cicatriz, pero también una capacidad escultórica del cuerpo, o sea un momento ejemplar, y mítico, del mismo. Y a partir de esta apretada equivalencia: gesto=cicatriz=mito, Segovia presta una atención obsesiva a la gestualidad de sus personajes, no para darnos su psicología, sino para enlazar precisamente el gesto con el mito, buscando en el giro de una mano, en la flexión de un cuerpo o en un ademán que apunta hacia lo alto, una existencia autónoma, como un mensaje arcaico y, por qué no decirlo, sagrado. Así, si en *Conferencia de vampiros*, su primer libro de cuentos, Segovia diseccionaba un mito, el del vampiro, repasando los gestos y atributos de esos seres de ultratumba, en este segundo libro intenta el recorrido contrario: parte del gesto para descubrir, en cada caso, a qué mito nos conduce.

Me parece que a esto se debe la peculiar forma ensayística de estos relatos, así como su atmósfera enraizada, por momentos asfixiante, donde paso a paso, a base de tantear hipótesis, el discurso avanza inexorable, toca todos los pliegues y ensaya todos los caminos. Una frase, por ejemplo, tan metódica como esta: "Después de todo, tal vez no sea la fuerza", se dijo Daniel", con que arranca el relato titulado "La foto", nos indica con su corrección gramatical exasperada, que respeta incluso el subjuntivo, la voluntad del autor de desentenderse de un registro realista para situarse en un terreno que, sin ser fantástico, tiene el clima inmovil de los apólogos y los aforismos.

Pero más que preguntarse por qué los relatos de Segovia toman un cariz ensayístico habría que preguntarse por qué estos textos, nacidos de un impulso tan reflexivo, acaban por entregarse al ritmo de la narración. La respuesta, me parece, es que la narración es mucho más

eficaz que el ensayo para dar cuenta de esos momentos efímeros en que un gesto adquiere una ejemplaridad y una enormidad tales que queda como separado del cuerpo y convertido en una creación emblemática, en una manifestación de nuestro más oscuro origen.

Tomemos uno de estos abalorios, un breve relato en el que asistimos a una escena muda, como suspendida en el tiempo, casi una escena mitológica: desde el fondo de un jardín un hombre camina decidido hacia una piscina y entra limpiamente en ella con un clavado y se impulsa por abajo del agua hasta la orilla contraria, sale otra vez al pasto, se alisa el pelo y, colocándose de nuevo sobre el borde, se enfrenta, perplejo, al agua que acaba de abandonar. Cito lo que sigue, que es también la parte conclusiva: "Todos vimos entonces cómo observaba el agua. Flexionó un poco la rodilla derecha, se puso levemente de perfil y estiró la pierna izquierda, lleno de dudas. Se agachó ligeramente, abochornándose con la misma seriedad con que antes se había acicalado el pelo. Tampoco entonces notó que lo mirábamos, pero todos lo vimos tantear la temperatura de esa misma piscina de la que acababa de salir".

El relato se llama, significativamente, "El regreso". El clavadista regresa sobre sus pasos para cerciorarse de aquello que acaba de experimentar de un solo golpe, confusa y ciegamente. Parece dudar del impulso que le dictó su clavado o, lo que es lo mismo, parece dudar de poder hacer suya esa experiencia si no vuelve sobre ella: agachándose, poniéndose de rodillas y en cierto modo empuqueñeciéndose. He ahí tal vez la diferencia entre hombres y dioses. Estos últimos inventan constantemente su mundo, o el mundo recomienza para ellos a cada instante, siempre inédito. Puesto que inventan, no necesitan com-

prender. Pero los hombres, que en rigor no inventan nada y sólo descubren, recibiendo siempre de segunda mano lo que tienen, se ven obligados a comprender y atesorar. Para ellos, como creo que escribió Segovia alguna vez, las cosas empiezan a existir cuando ocurren por segunda ocasión. Sólo entonces las retienen en sus conciencias y no las confunden con espejismos. Necesitan medirlas con sus gestos. Los dioses no gesticulan porque para ellos todo es claro y evidente desde el primer momento. Aunque, a decir verdad, podría decirse también lo contrario: han dejado de pensar porque su gestualidad es perfecta. En todo caso, se poseen totalmente y sin fisuras, al revés de los hombres, que se ven rebasados por sus gestos y muestran con ello cuán inseguros son y cuán poco dueños de sí mismos. Al igual que el hombre del clavado, nosotros siempre necesitamos regresar para tantear con el dedo del pie, con el mezquino dedo del entendimiento, aquello que sólo nos pedía una adhesión total y confiada. En esta breve escena mitológica que nos pinta Segovia, el que se echa un clavado en la piscina es todavía un dios, pero el que, volviéndose, se encara al agua, agachándose perplejo, es ya sin duda un hombre. Los dioses no voltean hacia atrás, no tantean las cosas y, sobre todo, no se agachan, porque desconocen el remordimiento y la introspección. Por eso carecen de gestos. No es casual que el hombre del clavado evoque a la figura de Narciso, que se inclina sobre el agua, dicen, enamorado de su imagen. ¿No será que lo que la tradición ha calificado de enamoramiento es el pasmo del ser que se refleja en el agua para saber si es un hombre o un dios?

Esta pregunta, me parece, yace en el fondo de cada uno de estos abalorios. Si por un lado nuestros gestos nos delatan como no dioses,

por el otro cada uno apunta a una postura plena e ideal que intuimos más con el cuerpo que con la razón. Nos parecemos a la mujer de los zancos de otro texto de este libro, titulado, precisamente, "Dios". En esta figura tambaleante y ridícula Segovia encuentra la medida de divinidad que nos corresponde: caminamos torpemente sobre unos zancos que nos producen vértigo, tan incapaces de elevarnos verdaderamente como de regresar al suelo del que venimos, en una perpetua pérdida de equilibrio que nos obliga a gesticular para no caer. En realidad, un oscuro pegamento, una sintonía misteriosa, nos mantiene de pie: "Sí, debe de haber alguien allí, no sé dónde, que pone de acuerdo a ese cuerpo y su fantasma, que los sintoniza". Para Segovia, este cemento es Dios. Un Dios tenue, una especie de lubricante silencioso que nos ofrece caritativamente un punto de apoyo invisible.

Lo que atrae poderosamente la mirada de Segovia es este equilibrio frágil y oculto que parece siempre a punto de quebrarse. La mujer zancuda, con su avanzar a tumbos, como si se reinventara a cada momento, es para mí el emblema de esta fragilidad. Estamos mal amalgamados, mal cosidos, pero, con todo, ahí vamos, con nuestra pedacería de gestos e impulsos, reiventándonos para no resquebrajarnos. Así han de vernos los dioses: como seres que avanzan, grotescos y jadeantes, sobre unos zancos. Y así, por cierto, vemos nosotros a los vampiros: como unos seres siempre a punto de deshacerse, de no poder sostenerse más en vilo y de no poder resistir un segundo más el peso real de las cosas. Y esto es justamente lo que intriga a Segovia, esta es la pregunta que oímos debajo de la tersa e imperturbable superficie de sus textos: desde dónde y cómo cuaja esta milagrosa permanencia a pesar de tantos indicios de desastre. ▀

FABIENNE BRADU

CÓMO ME HICE MONJA

De César Aira

Joaquín Mortiz, México, 1996,
pp. 253.

“A poderarse del olvido es poco más que un gesto, pero sería un gesto consecuente con mi teoría de la literatura, al menos con mi desprecio por la memoria como instrumento del escritor. El olvido es más rico, más libre, más poderoso...”, escribe César Aira en el segundo cuento de *Cómo me hice monja*. El narrador argentino demuestra así que comparte con los grandes escritores la idea de que la infancia, para tornarse literatura, debe ser una invención o, a lo sumo, una reinención. La memoria, lo autobiográfico, tienen escaso interés en sí: su representación decide su relevancia. Para apoyar esta convicción, César Aira no recurre a un escritor, sino a un músico, Pierre Boulez, a quien se debe esta elocuente imagen: “La memoria hace subir a luz cosas sentidas, oídas o vistas, un poco como en los rumbantes vuelve un bolo de hierba. Puede estar masticado, pero no está ni digerido ni transformado”. En los tres magistrales cuentos que componen el volumen editado, en México, por Joaquín Mortiz, César Aira mastica, digiere, transforma y recrea su propia infancia.

“Cómo me hice monja”, el primer cuento que da título al conjunto, es sin duda el más deslumbrante. Parece partir de una parodia de la primera y célebre frase de *Cien años de soledad*: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el

coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” Es la palanca que utiliza César Aira para levantar el mundo imprevisible de una niña de seis años —¿o será un niño?, nunca lo sabemos a causa de la continua transexualidad del relato—, cuyo padre la lleva a probar el helado de frutilla. Las consecuencias de la anécdota inicial, en la antípoda del realismo mágico de García Márquez, son difícilmente resumibles. Si dijera que el helado estaba envenenado con cianidos, que el padre mata al heladero hundiéndole la cabeza en el tambo de helado de frutilla, que la niña sobrevive de milagro después de una estancia en un hospital donde oficia una monja enana, que el padre cae en la cárcel a consecuencia del crimen y que, finalmente, la niña es raptada y ejecutada por la viuda del heladero, según el mismo rito de inmersión en un tambo de helado, el cuento de César Aira semejaría una extravagante cadena de ocurrencias. Y debería precisar en seguida: el arte narrativo de César Aira obedece efectivamente a un sistema de encadenamiento o, mejor dicho, de *continuo*, pero no está regido por la ocurrencia, sino por algo parecido y mucho más difícil de conseguir, que es el ejercicio fluido de la imaginación programada. La ocurrencia es una chispa, una instantánea de la imaginación, una torcedura de grados variables que reencausa el relato hasta la próxima vuelta de tuerca. En cambio, César Aira da la ilusión de practicar un sistema sin violencia, sin marcar el alto, sin transición entre una dirección y otra, entre el tono realista y la representación literaria, como si la narración fuera un solo líquido que corre en la mansa pendiente del vértigo. Es precisamente la reconstrucción de este continuo lo que más desconcierta al lector. César Aira aspira a realizar una paradoja: construir milimétricamente un si-

mulacro de la imaginación literaria para lograr el señuelo de su representación. Como ningún cambio está preparado, anunciado, subrayado por la complacencia de la imaginación deslumbrada por sí misma, el lector se deja arrastrar por la corriente del juego y llega al párrafo final asombrado de que éste exista. ¿Con qué artilugios el escritor lo llevó hasta allí? Lo sabe escasamente y adivina que lo importante no era llegar, sino dejarse llevar. Por eso, quizá los finales de los cuentos de César Aira se antojen interrupciones, antes que conclusiones, y carezcan de la rotundidad de las cadenas clásicas. Así, nunca sabemos por qué ni cómo la niña se hizo monja, ni siquiera si se cumplió lo que el título anunciaba.

El segundo cuento: “La costurera y el viento”, quiere poner a prueba el sistema narrativo explicitado por el autor en las páginas introductorias: desarrollar varias peripecias originadas por un solo hecho hacia distintas direcciones y luego, gracias a una poderosa fuerza centrípeta, reunir las en un desenlace común. A semejanza de “Cómo me hice monja”, la trama anecdótica en la que encarna el sistema narrativo es poco resumible en la sucesión de los hechos o a través de los personajes que intervienen en ellos. Pongamos, esta vez, que la Patagonia es el espacio que se disputan las fuerzas contradictorias del relato, como los vientos que asuelan esta región que parece el fin del mundo. De los tres, es el cuento menos logrado, porque pone al descubierto el mecanismo que, en los otros, se cumple sin que el lector se entere de las reglas del juego.

El tercero, titulado “El infinito”, es el más breve y es también un conciso himno al juego, cuya naturaleza está tan cercana a la concepción literaria de César Aira. Dos niños inventan un juego que consiste en rematar la proposición de un número con un número mayor. Como si se tratara de enunciar la

compleja poética de su demiurgo, los niños fijan reglas permisivas y prohibitivas, límites, en fin, dibujan el camino de libertad calculada para alcanzar el infinito. ¿En qué consiste el éxito del juego? ¿Por qué la ilusión de suspender el tiempo y el carácter tácito, casi puro, de la invención? Esto es lo que justamente quiere mostrar César Aira y que encarna, más que ilustra, a través del juego de los dos niños. "La ensoñación siempre es ensoñación de conceptos, no de ejemplos. No querría que nada de lo que he escrito aquí sea tomado como un ejemplo", concluye el narrador un poco innecesariamente.

El talento narrativo de César Aira bastaría para entender que sus cuentos no son meras ilustraciones de su concepción de la literatura. La tentación de explicitar el sistema que subyace a su obra podría confundirse con una debilidad, casi una presunción, o un leve temor a no ser comprendido. Pero César Aira salva el escollo convirtiendo el enunciado del sistema en un juego. Las reglas pueden ser tan arbitrarias como en un juego infantil; lo importante es que el juego se cumpla y dure. Lo admirable de la narrativa de César Aira es el feliz equilibrio entre el cálculo y el vuelo, como si estas dos maneras de someter el lenguaje se retroalimentaran mutuamente hasta el punto de desaparecer el impulso inicial. ¿Qué fue primero? ¿El cálculo o la imaginación? En su caso, equivaldría a resolver si el placer del juego podría existir independientemente de la coacción que lo norma.

Discípulo y amigo del heterodoxo Osvaldo Lamborghini, que "conoció la gloria sin haber tenido el más mínimo atisbo de fama", César Aira (1949) es, sin duda, una de las voces más originales de la Argentina contemporánea. Tiene en su haber un gran número de novelas, obras de teatro y ensayos, de los que, desgraciadamente, en México sólo conocemos una parte mínima. Si al-

guna vez dijo de su mentor tempranamente fallecido que había sido un escritor "secreto, pero no ignorado", nosotros debemos regocijarnos de que una editorial mexicana rescate a César Aira del relativo secreto que amenaza a los escritores que no pueden ser ignorados. ■

JUAN ANTONIO MASOLIVER
RÓDENAS

DONDE LAS MUJERES

De Álvaro Pombo



Anagrama, Barcelona, 1996,
pp. 280.

He comentado, a propósito de la poesía de la española María Victoria Atencia, cómo la tradición literaria (la artística en general) está en manos de los hombres y cómo la visión de la mujer o las distintas visiones que van conformando una tradición, de la idealización a la misógina denigración, está creada por los hombres. En poesía, Safo, Louise Labé, Sor Juana, Rosalía de Castro, Emily Dickinson, Sylvia Plath o Alejandra Pizarnik son las náufragas en un mar que no les pertenece. Bajo esta luz podría entenderse la propuesta andrógina de la escritura de Carmen Boullosa, como un intento de romper con un estereotipo creado por la dominación masculina. Sólo en la narrativa española de la posguerra escritoras como Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Ana María Moix y un larguísimo etcétera han impuesto, finalmente, una literatura femenina. Por otro lado, son escasos los escritores que han tratado de escribir desde la

perspectiva o la sensibilidad femenina en lugar de crear modelos femeninos desde la perspectiva masculina. El lector mexicano puede pensar, por ejemplo, en *Aura* de Carlos Fuentes o en algunos relatos de Juan Vicente Melo. Es inevitable pensar, lógicamente, en Proust. Y la narrativa española cuenta con un ejemplo (que es una excepción) ilustrado: el de *La Regenta* de Leopoldo Alas, "Clarín".

Hay que añadir ahora una nueva y notabilísima excepción: Álvaro Pombo. Pombo es uno de los pocos escritores españoles que ha sabido tocar de forma profunda, sin caer en la anécdota grosera o en los falsos prejuicios, la homosexualidad masculina (en *El héroe de las mansardas de Mansard*, en *Los delitos insignificantes* y muy especialmente en *Los Relatos sobre la falta de sustancia*) En su novela más ambiciosa, *El metro de platino iridiado*, reaparecen los conflictos del homosexual en la sociedad española, pero lo más notable es la capacidad del narrador por penetrar en el mundo femenino. Por su parte, *Telepena de Celia Cecilia Villalobo*, como la novela que reseño aquí, está narrada desde la perspectiva de una mujer. Pombo posee asimismo una notable capacidad para recrear el mundo (y las voces) de los niños, como se puede ver en *El hijo adoptivo* y, más notablemente, en *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey*. Conviene subrayar asimismo, para terminar esta nota introductoria, la fluctuación entre unas novelas donde los conflictos exigen un lenguaje complejo, intensamente lírico, conceptual y filosófico y otras dominadas por el humor, la ligereza y la parodia.

Donde las mujeres, la novela más ambiciosa de Pombo desde *El metro de platino iridiado*, resume o reúne todas las cualidades arriba señaladas: sabe recrear el mundo infantil (aquí entre infantil y adolescente), con un lenguaje muy de época, como en *Aparición del eterno femenino*,

pero ahora en función de una problemática mucho más profunda. Sobre todo, si la María de *El metro de platino iridiado* es una de las más espléndidas figuras femeninas de la narrativa española contemporánea (mujeres habrá que me darán la contraria; y hombres; y también los asexuados ángeles), en *Donde las mujeres* la narradora es una mujer que describe un mundo centrado en las mujeres. Ignoramos el nombre de la protagonista. Por los datos indirectos que nos da, deducimos que nació en 1933, aunque el presente narrativo se inicia en 1947, cuando ella tiene catorce años, su hermana Violeta doce y su hermano Fernandito siete. Aunque la acción se prolonga hasta mucho más tarde, cuando ella tiene ya veintisiete años, los acontecimientos que han de determinar su autobiografía vital surgen en una época clave para la historia del país: la inmediata posguerra española que ha dividido a la sociedad y ha creado una nueva clase social para arrinconar a la vieja aristocracia, y la victoria de los aliados que aísla todavía más a una España admiradora de Hitler. No sólo, pues, vencedores y vencidos desde el punto de vista político, sino también desde el punto de vista de la clase social.

Este convulsionamiento está visto desde el cerrado núcleo familiar tan típico en la narrativa de Pombo. El mundo exterior apenas si existe, aunque lo adivinamos por lo que ocurre en el interior de la casa, que es al mismo tiempo centro y espejo. Más que una casa, dos en la provincia de Santander, cerca de la "letona" provinciana de balandranes y rosarios", y separada por un puente del pueblecito pesquero de San Román, se encuentra la isla llamada La Maraña, que en los mapas consta como una península: la narradora insiste pues en la insularidad, es decir, en lo que le aleja o separa del mundo exterior. Y en esta isla hay sólo dos casas: el caserón de tía Lucía, con su torreón y sus buhardillas, en la que

su propietaria se instala todos los años para regresar, al llegar la primavera, a Reykjaviv, en Islandia, donde su compañero Tom Billfinger tiene un chalet en las afueras, y la casa de los padres de la narradora o, mejor dicho, de la madre, Clara, separada de su marido. Cuando, mucho más tarde, la narradora vaya a estudiar a la universidad de Letona, "todo el mundo, de algún modo, sabía que yo no era como los demás. Todos habían oído hablar de mi familia y de nuestras dos casas orgullosamente aisladas, cara al mar, en La Maraña."

La casa como un mundo aislado se identifica, pues, con la isla: y con el aislamiento de una sociedad y de una época: "Vivimos como vive ya muy poca gente (...) Así no vive ya nadie en el mundo, en una isla, en una casa, en un jardín, como nosotras, sin salir a trabajar". El núcleo central es una familia y la progresiva conciencia de crisis que adquiere la narradora: hay nostalgia de un mundo que está desapareciendo y al mismo tiempo una progresiva conciencia de crisis, es decir, un enfrentamiento entre idealización y desidealización de una clase, como se vió en algunos escritores de la generación del cincuenta, especialmente en Jaime Gil de Biedma. La narradora pronto descubrirá que "sois iguales que Lucía y que yo, igual de soberbias y de ciegas, fascinadas como nosotras lo estuvimos por nuestras cosas, nuestras manías, nuestras costumbres, nuestro todo, no existía nada más" y que la capacidad de entender a los demás es "un síntoma de muerte". Por eso Gabriel, el amante que tuvo la madre antes de casarse, habla de aquel mundo como "un mundo muy perfecto, muy snob y muy hipócrita. Cuando estalló la guerra me alegré. Es una purga que va venirnos bien, pensé. Yo estaba seguro de la victoria nacional. Eran incultos y disciplinados, justo lo contrario de nosotros. Por eso nos ganaron".

La crisis de la narradora hasta

adquirir, a través de la desolación, conciencia de su verdadera sustancia, lo es de identidad y sentimental y se expresa en la compleja relación con los distintos personajes de la familia. A diferencia de su hermana Violeta, guapísima, coqueta y teatrera, tiene una imagen negativa o por lo menos contradictoria del padre, del que progresivamente se irá distanciando como se irá distanciando del resto de la familia, de la casa y de la isla. Si al principio cree que no es ni siquiera un accidente en su vida, acabará por descubrir que representa un obstáculo, tal vez para ella, el obstáculo central. La admiración por tía Lucía se transforma en desprecio: "de pronto, me pareció una criatura venenosa y amarga". Lo mismo ocurre en su relación con la madre ("me interesaban menos sus opiniones acerca de las cosas") y por quien se revelará como el verdadero padre, Gabriel ("El viejo repugnante, civilizado y repugnante"). Su única ancla de salvación está en Tom Billfinger, el compañero de tía Lucía, por el que siente un amor tan genuino como reprimido, el mismo amor cobarde que siente él por ella. "Tendría que exhortarte a ser tú misma, sustanciarte, yo que sé. Pero no puedo hacerlo porque yo mismo tampoco he sabido del todo identificarme o sustanciarme."

Pombo no sólo ha creado un personaje femenino profundamente verosímil, víctima de su mundo interior y de las relaciones con el mundo que acabará rechazando para alcanzar su identidad y, con ella, su libertad. Ha retratado una clase social en decadencia (la del propio escritor, retratada ya en otros libros suyos), así como el nacimiento de una nueva clase; ha mostrado lo engañosas que pueden ser las relaciones sentimentales; ha desmantelado el mito de la familia ("una relación que también vale en la medida en que desaparece"), del matrimonio, de la felicidad ("cuando la felicidad hipotéticamente lle-

gaba, el destinatario, el perfeccionado, el felicitado, acababa de irse de este mundo"), de la relación entre hombres y mujeres y, por supuesto, del amor. Si al final le es fácil y agradable dejarlo todo es porque en realidad ha descubierto que no poseía nada: "rehice toda la narración completa de mi vida hasta entonces, desde la perspectiva de una chica cuya vida se había quedado en nada".

Pombo ha sabido crear una novela ligera y llena de complejos significados y relaciones. Novela de una casa y novela asimismo marítima, con un lenguaje poético que regresa a las raíces de su mejor libro de poemas, "Variaciones", con imágenes eficaces en su dinamismo verbal y en su plasticidad, sin perder en ningún momento este sentido del lenguaje oral cada vez más acentuado en sus novelas. Escritura trascendente sin exhibición de trascendencia, original y sin más precedentes literarios que los creados por el propio escritor. Lo que sorprende, sobre todo, es que un mundo narrativo tan familiar al lector mantenga siempre un aire de impercedera novedad. 

DAVID MEDINA PORTILLO

DOS DE ULTRAMAR

Alfonso A. Heitzmann, *Sombra y materia*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1996.

Esperanza Ortega, *Hilo solo*, Visor, Madrid, 1996.

Ahora que en España continúa el pleito entre los exponentes de la

poesía de la experiencia y quienes aún creen que no se pueden plantear relaciones nuevas entre lectura y escritura si no se establecen, asimismo, nuevas relaciones entre las palabras, parece oportuno comentar a dos autores recién publicados en la Península. Se trata de Alfonso A. Heitzmann, director de la *Rosa cúbica*, hermosa revista de poesía editada en Barcelona, y Esperanza Ortega, ganadora de la última edición del Premio Gil de Biedma. La elección no es azarosa, desde luego; responde a un interés personal por aquello que, precisamente, es blanco de las invectivas de los cultivadores de la "nueva sensibilidad" hispana. Lo que éstos no ven jamás cancelará, estoy seguro, la posibilidad de otras lecturas.

Los poemas de Alfonso A. Heitzmann provienen de una voluntad exacerbada de limpieza, de un trazo expresivo cuya vigilia registra el temor a sobrecargar el verso con el peso muerto de una palabra escrita de más. *Sombra y materia* está compuesto así por poemas breves, de líneas equilibradas o espaciadas a igual distancia de la visión instantánea y una tentación de silencio siempre latente. En este sentido, no se trata del calculado laconismo que, al parecer, se ha vuelto moda en la fiesta del "tono menor" propio de una poesía que trastoca sutileza por vacuidad. La economía de Heitzmann, al contrario, está en el límite en donde el pulso expresivo nos conduce hasta el despojamiento e, incluso, a la aridez más decidida. Por lo mismo, no es casual aquel epígrafe de Lezama con el que el autor marca el inicio de la sección cuyo nombre da título general al libro: "¿La aridez en el vacío/ es el primer y último camino?" Sin embargo, creo que no es Lezama el indicado para brindarnos el punto de referencia oportuno en este caso. A mi juicio *Sombra y materia* entabla una conversación más cierta al lado de otro poeta español

con el que Heitzmann comparte idéntica vocación poética. Me refiero a José Ángel Valente y, en particular, al último título de poemas por él publicado: *No amanece el cantor*. El lenguaje desnudo de este volumen, acaso uno de los instantes más descarnados en la poesía de nuestra lengua, nos acerca a un horizonte en donde *Sombra y materia* aparece con ese timbre de "solead sonora" caro a toda visión poética de raíz contemplativa.

Personalmente, celebro que alguien como Heitzmann (adelantado lector, igual que Valente, Ullán y Robayna, de las fuentes diversas de la tradición mística) trabaje en sentido opuesto a esa preceptiva floreciente en España que, hoy, pondera el extravío de una poesía para las gentes "normales" (García Montero). Actitud con ínfulas normativas que, como ha escrito Pedro Provencio, "acepta al mundo como es y la poesía como debe ser". Heitzmann pertenece, por su parte, a ese tipo de autores más atentos a los requerimientos de la lucidez autocrítica antes que al efímero dictado de las complacencias. De esta elección nace, sin duda, la gratificante consistencia de un libro como *Sombra y materia*.

Sólo puedes señalar las cosas, y la luz
blanca, la cal que las alumbró, bajo la
leve bóveda que en la noche nos acoge.
Calladas y fijas, las tomas una a una y
me las muestras; entonces veo tus
[manos,
iluminadas por el tiempo de cada objeto
(...)]

Esperanza Ortega es autora de *Algún día* (1988), *Mudanza* (1994) e *Hilo solo*. Tres títulos que, a primera vista, nada tienen en común con la poesía de Heitzmann, a no ser porque en ambos autores hay una misma sensibilidad cuyo desvelo permanece ocupado por una saludable conciencia del lenguaje poético reticente siempre a cualquier desbordamiento. Podríamos

añadir a esta vecindad la mutua aspiración a un orden trascendente que tanto en *Sombra* y *materia* como en *Hilo solo* alienta la aparición de las cosas en una frontera situada entre la realidad verificable y una presencia anotada apenas como pura inminencia.

No obstante, las afinidades se detienen aquí ya que la escritura desértica de Heitzmann se transforma, con Esperanza Ortega, en una oración elevada desde un lugar preciso (la infancia, la casa, un suceso cotidiano, etc.), esto es, desde un lugar que resume la experiencia de una "tierra" en tanto posibilidad de arraigo —diferencia esencial frente al ascético despojamiento de Heitzmann—:

—descálzate
no esperes—

moja los pies en el agua del río
que ha inundado
tu huerto

esta tierra sedienta de raíces

En consecuencia, los poemas de Esperanza Ortega son el testimonio de una mirada que entiende al mundo como un tejido de significados atravesado por una voz (hilo solo) que habita y pretende dar sentido a su entorno. Dicha trama se extiende, asimismo, sobre diversos estratos de la experiencia y la realidad al extremo, incluso, de inducir el intercambio entre imaginación y percepción efectiva. En este sentido, uno de los signos particulares en la poesía de Esperanza Ortega es, justamente, el tránsito libre por diversos órdenes alternos: de la introspección reflexiva al diálogo, del monólogo a la "voz de las cosas", del sujeto lírico puntualmente emitido a la enunciación fantasmal. Ahora bien, me apresuro a señalar que *Hilo solo* está lejos de ser una página más en el capítulo de la rentabilidad inmediata por vía del lema confesional. Hay una

materia interior expuesta, es verdad, pero (y con esto termino) ¿alguien podrá distinguir quién habla desde el fondo de este poema?: "Sus eslabones unen/ este pájaro al canto/ que entonas/ la muerte a esa sirena/ que ha sonado a lo lejos// de puntillas/ en el gesto que ocultas se entierra la simiente// si sumerges tu cabeza en el pozo/ palparás la cadena/ invisible".

MANUEL LARROSA

RETRATO DE ARQUITECTO CON CIUDAD

De Teodoro González de León

El Colegio Nacional/Artes de México,
México, 1996.

Al fin, tras muchos —demasiados— años de espera, aparece en México un libro de arquitectura que no está condenado a ser visto únicamente por arquitectos o por estudiantes de esta disciplina, lamentable condición que en nuestro país mantuvieron en los últimos decenios los libros de contenido arquitectónico soportados sólo en planos y fotografías correspondientes a la obra del autor, generalmente promotor él mismo de su publicación y muy escasos en cuanto a ideas, a vinculaciones culturales no arquitectónicas, a referencias histórico-prospectivas y desde luego aburridísimos para quienes no son arquitectos, puesto que este tipo de álbumes no dejan (como los buenos libros) huella en el intelecto, dado que están dirigidos a ofrecer "soluciones" como pretenden los li-

bros de autoayuda de Og Mandino y demás.

Hace cerca de un año, coordinado por Fernando González Gortázar, apareció un libro de enorme importancia que estableció la transición entre los libros—*Álbum de autoayuda* y los libros—libros: un libro de escritura colectiva reunió a dos docenas de autores y la obra de casi todos los arquitectos del siglo XX que en México han hecho alguna aportación edilicia. Como ya he dado en otras ocasiones mis apreciaciones sobre este importante libro, hoy quiero referirme exclusivamente a otro, de reciente aparición, que por no tener el carácter enciclopédico propio de *La arquitectura mexicana del siglo XX* (título homenaje al de Kubler sobre la arquitectura mexicana del siglo XVI) sugiere nuevos y promisorios rumbos editoriales. Una vez editada una buena enciclopedia, debe seguirse editando, con las consiguientes ampliaciones y depuraciones; en cambio, un buen libro de ideas de un sólo autor es, por más vasto que resulte el espectro que abarque, un acto creativo "congelado", estado éste que debido a su condición artística le permite convivir activamente con las futuras generaciones. La enciclopedia define, reúne y clasifica pero caduca; en cambio un buen libro de autor provoca entusiasmo o rechazo, pone a dudar, propone rebeldías, no relata las sucedidas... y no caduca.

El libro *Retrato de arquitecto con ciudad*, de Teodoro González de León con prólogo de Octavio Paz inaugura el tipo de libro que puede recuperar para la arquitectura y el urbanismo el sitio que estas disciplinas siempre tuvieron en la cultura y que perdieron, especialmente en México, en aras de un cosmopolitismo confundido con la precaria modernidad del *instant coffee*.

Octavio Paz —lo dije en varias ocasiones— tenía una deuda con la arquitectura, pues habiendo abordado en sus ensayos una impresio-

nante variedad de temas, no le había dedicado a la arquitectura contemporánea lo que de él esperábamos y con los que habría colaborado, de manera sin duda eficaz, a que nuestro país no hubiera sido impedido, de modo impune y progresivo, de desarrollar en la segunda mitad del siglo XX el arte urbano-arquitectónico que le correspondía. Paz publica en este libro por primera vez una reflexión extensa sobre arquitectura y urbanismo y con ello empieza a saldar su deuda cultural. Al escribir esto, se me ocurre llevar a cabo una cruzada por el rescate de la arquitectura y el urbanismo, como una de las tablas de salvación para la humanidad a punto de ahogarse en el océano de basura urbana producto de la tecnología de las ventas. La idea consiste en que así como la arquitectura de Teodoro González de León sedujo a Octavio Paz, la obra del propio TGL y la de otros arquitectos contemporáneos hiciera lo propio con José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Elena Garro, Gabriel Zaid, Fernando del Paso, etc.

No se trataría de panegíricos volcados sobre los arquitectos, sino de una toma de conciencia cultural de que los espacios construidos (ciudad y arquitectura) son tan importantes como los espacios ocupados por la música, las letras, o las artes visuales, porque si bien el texto de Paz nace de la seducción de una obra en particular, concluye diciendo: "La arquitectura es una sabiduría" y con ello declara que Teodoro González de León ejerce esa sabiduría. Paz nos abre otra puerta: "La arquitectura es materia vuelta forma y forma vuelta pensamiento". Esta es una excelente síntesis del libro que prologa, porque pocas son las veces en que un arquitecto mexicano ha realizado un constructo mental con la experiencia de sus "otras" construcciones y en las que ambas edificaciones alcanzan la excelencia. Y es que la manera de trasladar los valores de las

obras arquitectónicas a la escritura es tan importante como las obras mismas.

Por fortuna este autor abandona la que parecía irremediable esclavitud de nuestros arquitectos destacados: hablar de los edificios por ellos construidos como único tema de sus escritos; desde la primera página del libro que sigue al prólogo, en el arquitectónico "Vestíbulo", hace una reflexión sobre el libro de arquitectura, con lo cual anuncia que el resto de las páginas nos conducirán no por su obra construida sino por su pensamiento, y siendo éste, además, un pensamiento estructurado, se realiza con ello lo que podríamos llamar el acontecimiento más importante en las letras arquitectónicas de México desde la aparición de los textos de José Villagrán, Alberto T. Arai, Juan O'Gorman, Mathias Goeritz.

POESÍA Y TECTONICIDAD

Desde el inicial apartado del libro aparece la poesía, "la otra manera de usar el lenguaje"; esa virtud confundida en muchos pseudo libros de arquitectura con la poetización descriptiva, siempre de segunda mano, de algún acierto plástico de las obras. Aquí de nuevo, y como sucederá a lo largo del libro, los lugares comunes han sido desterrados y se siembra la relación de la tectonicidad con la poesía, en busca de un posible renacimiento del arte arquitectónico. Después hace la valoración, que incluye sus desacuerdos con el movimiento moderno, con Robert Venturi, con Hannes Mayer, y la admiración, reiterada, por Le Corbusier así como por el pensamiento de Aldo Rossi, en una abarcante revisión histórica con la que deja perfectamente sentada la importancia de entender la historia de la arquitectura como parte del necesario ensamblaje de tantas disciplinas requerido en esta época por la arquitectura-urbanismo.

LA ACADEMIA DE SAN CARLOS: UNA INICIACIÓN

Este apartado, como todos los que forman el libro, está lleno de amabilidad, pero no por el cultivo de un anecdótico escolapio alimentador de nostalgias de alta toxicidad, de las que por lo general son víctimas los recuerdos estudiantiles que se tornan reaccionarios, sino por el ir y venir que el autor realiza del pasado al presente y a las proyecciones derivadas, inevitables en un pensador. Del recuerdo de su estadía en la Academia de San Carlos merecen destacarse el impacto impecable que le proporcionaron biblioteca, el patio, el Museo de Pintura y la pertenencia del edificio de San Carlos a un barrio universitario y no a un *Campus*. Paradójicamente como corresponde a toda biografía de un artista, Teodoro González de León sería el responsable del primer *campus* universitario mexicano.

El patio, que se convertiría en lugar común de la arquitectura "mexicana", tuvo para TGL en el patio cubierto de San Carlos una enseñanza cotidiana que llevó su obra a lograr una "aprobación" de los misteriosos efluvios espaciales remanentes que todavía ofrecía el elemento patio, tras su larga vida en la historia universal en los cinco continentes, y que este arquitecto habría de descubrir, no al amparo del regionalismo estéril sino de una universalidad nueva: es decir de la modernidad entendida como la tradición permanente.

La biblioteca, ese lugar que a las actuales generaciones causa un horror patológico cercano a las fobias freudianas y que una falsa terapéutica las ha hecho adictas al libro de una sola página (la pantalla de la computadora), fue para TGL un espacio revelador: del libro como tesoro que no se pueda tener —¿para qué?— en casa y también del pensamiento del profeta Le Corbusier que le dió y le sigue

abriendo caminos en la plástica profesional y a quien conoció, antes de trabajar con él en París, en la biblioteca de San Carlos, gracias a que este visionario precursor del Internet, supo distribuir sus ideas por todo el mundo mediante los libros: esos alados personajes que batiendo sus alas-hojas pudieron llegar hasta la esquina de las calles de Moneda y Academia.

No tengo la menor duda de que hoy algún joven esté recibiendo, vía Internet, influencias tan importantes como las que TGL recibió en la biblioteca de San Carlos; anhela-mos su reseña con enorme interés pero sobre todo esperamos que no se requieran 50 años para conocerlas. Esto lo digo en agradecimiento a TGL por haberse decidido a escribir sus reflexiones. Su registro nos habilita a todos: a los que conocimos San Carlos como escuela de arquitectura y a los que en cualquier parte del país o del mundo estén en el proceso de hacerse arquitectos. ¿Para qué serviría la memoria si no fuera para hacernos uno?

El Museo de Pintura es otra de las experiencias culturales que TGL recoge en este libro ligando, siempre, la experiencia de *allá* y *entonces* con las de *aquí* y *ahora*, vaivén que sólo una persona con amplia cultura puede practicar. Vincular el carácter espacial de esa sala y su contenido pictórico con juicios arquitectónicos y plásticos para entender mejor las últimas realizaciones en la Tate de Londres o en el Metropolitano de N.Y. sin caer en estériles admiraciones del pasado o del presente, eso es procesar, como arquitecto, los espacios vividos.

Por último: el barrio universitario del cual San Carlos fue pieza articuladora desde el extremo oriente justo en límite pues más allá se iniciaba esa "universidad" del comercio que fue, para muchas generaciones, La Merced.

Ese barrio y su substituta Ciudad Universitaria dan las coordenadas de la ciudad que vivió como

estudiante y también de la nueva que asombrosamente como estudiante TGL propició con su proyecto de conjunto de la Ciudad Universitaria.

METAMORFOSIS DE LA PLÁSTICA URBANA

Un sustancioso apartado del libro lo constituye su discurso de ingreso a El Colegio Nacional en el cual hace un lúcido —y hasta ahora solitario— análisis de la ciudad; lo de solitario proviene de la lejanía que su ensayo guarda respecto de los lugares comunes convertidos en planteamientos urbanísticos hechos desde los años 60 por arquitectos que no se enteraron que la ciudad ya no se produciría con apoyo a un proyecto totalizador (nazi-fascista, estalinista, lecorbusiano, corporativista, da igual). La riqueza conceptual de este ensayo estriba en el hecho de hablar de la ciudad como un producto mucho más rico y desde luego más consistente que el soñado por los arquitectos, o que el "informe" producto elaborado, con informes, por los burócratas responsables del desarrollo urbano.

Teodoro González de León deja condenados (para siempre) en este trabajo los infantilismos de cualquier procedencia que ya cometieron suficientes travesuras irresponsables mediante la combinación nefasta de ignorancia, incultura, burocratismo, centralismo autoritario y pragmatismo.

Tras definir los tres grandes momentos de integración de la arquitectura urbana que antecedieron al estado actual de la ciudad: (el lacustre; el que abarca del final del siglo XVIII al comienzo del XIX —bien cuidado y reforzado durante el porfiriismo— y el tercero, que va de 1925 a 1955: "a mediados de los años cincuenta se rompe el equilibrio entre azar y diseño. El azar se apodera del desarrollo de la ciudad"...), el autor pasa a ocuparse de la morfología ca-

racterística de la etapa actual en la que distingue cuatro formas: la de los conjuntos habitacionales marcada por los volúmenes avielados de la trama calle-paramentos continuos tradicional del tejido urbano; la de los *down towns* con el modelo norteamericano; la propiciada por las vías de circulación rápida consecuencia del automóvil, y la que ocupa ya el 50% del área urbana: la correspondiente a los crecimientos espontáneos. Si uno se detiene mínimamente a analizar estas cuatro formas en las que se manifiesta la ciudad que actualmente producimos, se advierte con toda claridad que ninguna nos es propia, ni siquiera la popular, la de los crecimientos espontáneos, puesto que está "fundada en los empeños de los pobres en copiar las formas de la arquitectura comercial de la clase media", o sea en la perversión de las enseñanzas de la Bauhaus difundida masivamente por la pésima arquitectura de las tiendas de autoservicio mexicanas y por las llamadas viviendas de interés social. La ciudad ha perdido en lo arquitectónico los gestos culturales que por fortuna no ha perdido, ni siquiera en la desoladora ciudad de los pobres, en sus otras expresiones de vida.

González de León ha colaborado en tres de las cuatro formas nuevas de la ciudad: en la de conjuntos habitacionales, en el *down town* y en el de vías de circulación rápida, pero lo ha hecho con obras que no contribuyen a la indigencia urbana sino a su enriquecimiento; baste citar en el mismo orden: el conjunto Plate-ros, las torres de oficinas o viviendas en Tecamachalco, Palmas y Bosques de las Lomas y en el tercer grupo el edificio de Hewlett Packard en Santa Fe, demostrando con ello que las tendencias de la época no tienen por qué ser consideradas una condena a la derrota cultural, sino oportunidad para la creatividad.

Sería muy importante que TGL hiciera proposiciones para los que nacieron como crecimientos es-

pontáneos y acabaron por ser la ciudad postapocalíptica según la define José Emilio Pacheco.

En este ensayo TGL no toca la producción de parques públicos, pues la creación de jardines no destaca como una característica de la ciudad producida de 1955 a la fecha, pero es necesario recordar aquí su plaza-poema-jardín en honor de Rufino Tamayo. Lo importante de este espacio es su escala y su dureza, cualidades con las cuales se podría y se debería llenar la Ciudad de México de espacios para el arte urbano: conjunción de espacios abiertos, construidos, sugeridos, arte cínico, muralismo, jardinería...

El principal valor del libro *Retrato de arquitecto con ciudad* estriba en el hecho de que su autor no utiliza el espacio editorial para acreditar su trabajo como arquitecto. Lo dedica, en cambio, a construir puentes entre el pensamiento ilustrado y la manufactura colectiva. De este tipo de trabajos ha carecido la producción editorial en los 40 años que lleva, en la Ciudad de México, el proceso demoledor de la cultura urbana edificada; otro gallo nos cantara si en estos años la mayoría de los productos editoriales en la materia no hubieran consistido en auto celebrar las glorias de sus autores arquitectos. González de León mismo incurrió en ello.

No me cansaré de elogiar y de agradecer la elegancia intelectual de este arquitecto que, ante los libros producidos en contra de los trabajos que ha realizado con audacia en edificios del patrimonio histórico, no ha recurrido —como sus antagonistas— a la diatriba histórica. En este libro defiende, frente a los impugnadores conservaduristas, el derecho del arte contemporáneo a insertarse, sin máscaras carnavalescas, en los centros históricos e incluso dentro de sus edificios.

EL MUSEO IMAGINARIO

En otro interesante apartado del libro el pintor-escritor-escultor-arquitecto hace un despliegue de invención programática aplicada a la propuesta para un espacio virtual; se trata de un museo imaginario cuyo contenido sería el de las obras plásticas "en las que Octavio Paz haya puesto su mirada descifradora y apasionada". La cultura que anima todo el trabajo de TGL —incluido el literario— es el soporte de todas las proposiciones que hace, no sólo para este museo sino en las obras por él realizadas. El museo imaginario no está proyectado en los términos convencionales de lo que llamamos un proyecto arquitectónico, es sin embargo, un proyecto de sumo interés que viene a refrendar una idea que corre por las páginas del libro: la de la arquitectura como escenario de la vida.

La invención del programa es una práctica que nutre todas las obras arquitectónicas de este artista.

González de León no inventa formas (obsesión de los publicistas-arquitectos-empresarios), inventa programas.

El muro-techo-columna-marco-dintel, con el cual realiza sus composiciones es elemento muy antiguo en la arquitectura desde que el románico hizo su aparición. Lo que es nuevo en la obra de TGL es la invención del programa: el escenario que, como en el teatro, el autor concibe para que se desarrolle la acción. Por supuesto que a la habilidad para concebir tales escenarios concurren (en la producción artística de teatro arquitectura) las respectivas habilidades para proyectar y para construir. La trilogía: *escenario imaginado*, *proyecto definido*, y *construcción lograda*, no se cumple en la inmensa mayoría del actual trabajo arquitectónico en todo el mundo.

Abundan los cultivadores de proyecto y construcción o de uno de estos dos quehaceres, pero son escasísimos los que abordan con capacidad y éxito los tres campos. También, es cierto, están apareciendo los interesados en la concepción de escenarios, pero sin completar la trilogía. Son los discípulos hasta ahora infecundos, sea en la filosofía o en la arquitectura, de Jacques Derrida *et al.*

El cultivo de la trilogía cada día es más necesario, pero también más complejo. La poética de la ingeniería que Le Corbusier valorara con tanta perspicacia en los años veinte, se ha convertido, a más de 70 años, en la ingeniería de la poética, es decir en una tecnología institucionalizada que, a diferencia de la poesía, no es "la otra manera de usar el lenguaje", sino una manera de hacer arquitectura preestablecida día a día por el *mercado*, la palabra sagrada de la época, pero profanadora del arte utilitario: la ciudad.

Nuevos entusiasmos nacen al leer este libro, que nos alivia de la larga sequía de ideas padecidas por los títulos de arquitectura publicados en México. Al placer de la lectura colabora la calidad de objeto que Alberto Ruy Sánchez le dio gracias a un tamaño que permite su lectura sin necesidad de un facistol y a unas texturas en las pastas y las hojas, gratas para el lector quien al manipularlo siente la necesidad y recibe el placer de acariciarlo.

¡Ah! y algo importante antes de concluir esta reseña: sólo hay una policromía, está en la portada y no es de ningún edificio, sino de una pintura del autor. Otro lugar común desterrado: el color como expresión de calidad de un libro de arquitectura, que bien podría llamarse, *Retrato de ciudad con arquitecto*. 