

# LA VUELTA DE LOS DÍAS



## OBJETOS SEXUALES

ELIOT WEINBERGER



*Para quienes objetan la objetivación sexual Safo puede resultar difícil. Reseña en Poetry Flash del libro de traducciones de Guy Davenport, 7 Greeks (New Directions).*

A los pinzones rayados les gustan los machos de patas rojas y las hembras de patas negras pero rechazan a los de patas verdes y a las de patas azules. La hembra del pavo australiano es atraída por el macho que le construye el nido más grande, pues es muy exigente: los nidos pueden llegar a pesar dos toneladas. La del pájaro glorieta queda prendada del macho que puede procurarle las raras plumas azules del ave del paraíso "Rey de Sajonia" para adornar su tocador. La hembra de la golondrina de mar prefiere al macho que le ofrece más pescados; la de la emfida elige al que le presenta los globos de seda más bonitos.

A los gupis les gusta que los gupis tengan un color anaranjado brillante; a los peces "perrito" de las charcas del desierto que sus congéneres sean azules; a los calamares que la piel de los calamares cambie de color. El reyezuelo mira el interior de la garganta, la hembra del cangrejo violinista sólo mira la enorme pinza, ya azul, que se agita desde la playa. El grajo acepta al

macho que pueda entonar más de un canto. La hembra del urogallo siempre elige al que mejor baila, aunque éste se haya apareado con otras treinta aquel día. La carpa cuenta las protuberancias en el cuerpo del macho. A la hembra del pavo real, como todos sabemos, le gustan las colas llamativas. A las golondrinas, las viudas dominicanas y al pájaro cantor verde malaquita les gusta que los machos tengan cola larga; la agachadiza prefiere la más blanca. La gallineta roja de la selva se fija en los ojos y la cresta y poco le importan las plumas. La cucaracha ve al macho hacer planchas.

Los afidios están atentos a las alas; la variedad asexual no tiene. El urogallo negro se aparea con todo lo que parezca vagamente una hembra de la especie, incluso un modelo de madera. La falena lunar de la India olfatea a la hembra a muchos kilómetros. A los chimpancés les atrae el trasero más turgente y rosado. Los bonobos —suerte de chimpancés pigmeos— simplemente copulan todo el tiempo. La hembra de la tortuga prefiere al macho que le da un tope en la cabeza; la coneja al que orina sobre ella y le muestra su cola esponjosa.

Safo no ha llegado hasta nosotros más que en los trozos de papiro

empleados para envolver momias; con todo, han perdurado algunos lincomientos de su deseo. Ella busca —parafraseando la traducción de Davenport— a una mujer esbelta como arbolillo, con manos delgadas y muñecas como la rosa silvestre. Ojos atrevidos o brillantes y risueños, pies hermosos y algo, perdido en las lagunas, acaso piel, más blanca que la leche, mucho más blanca que un huevo.

Le gustan los pechos de violeta y la suavidad de las violetas, cómo fluyen los largos pliegues de un vestido, el pelo atado con hilo rojo y una corona de flores y enredo en el cabello ensortijado. La voz debe ser más melodiosa que un arpa, más armoniosa que las lirás; una voz deleitable, con palabras de miel. Y un olor —si bien ya no se sabe cuál con exactitud. Le atrae una muchacha rural demasiado rústica para arreglar su atuendo o las mujeres cubiertas de densa lana áspera, con pañoletas púrpura, de vestido rojo, túnicas color de durazno, con calzado asiático de piel de ciervo o de cuero con diseños lidios sobre los dedos de los pies. Esa niña está recogiendo una flor que acaba de abrir, más tersa que un vestido fino, más tierna que una rosa, grácil, digna, cortés, más dorada que el oro,

como una manzana, como el jacinto de la montaña.

Para Safo los lugares de unión son el manzanar, donde los caballos ronzan las flores silvestres, o los cojines de mullidos lechos. Beber néctar en copas de oro, trenzar guirnaldas de rosas y violetas en el cabello, los falos de cuero y los aceites aromáticos son los rituales del cortejo. Se queda dormida en los pechos de una amiga, (laguna) suavizada con légamo. Su deseo es como el viento en los bosques montañosos. Los celos causan que la lengua se pegue a su boca seca y un fuego tenue se disemine bajo su piel.

El bacalao golpea, el cangrejo roza, el mosquito arrulla, el vencejo chasca, el colibrí de cola de raqueta arma un alboroto con ella, las arañas macho llevan el ritmo en la telaraña de la hembra. La hembra del canario debe oír el canto de su pareja a fin de que los ovarios se desarrollen; cuanto más canta, más aprisa crecen. El equidna macho aturde a la hembra con un leve veneno de su espólón. Los cocodrilos y los visones se violan sin más.

Los hongos cuentan con decenas de miles de sexos; las lombrices de tierra son hermafroditas; la lama tiene trece géneros, todos los cuales

se cruzan entre sí de diferente manera. La lapa es macho cuando flota en el mar, después es hembra al adherirse a la roca. Ciertos rotíferos son siempre hembra; reponen su fondo genético común cuando devoran a sus hermanas muertas. Todos los machos del ratón marsupial australiano mueren de fatiga en la época de celo.

El fragmento más vívido de Safo, pues no precisa de un verso que lo anteceda o lo siga, dice íntegramente, en traducción de Davenport: "Haces que arda". ♣

TRADUCCIÓN DE AURELIO MAJOR

## MOLINARI, EL HUESPED DE LA MELANCOLÍA

HORACIO ARMANI



Para Eugenio Montale el poeta era un hombre común que escribía en sus ratos de soledad y ensimismamiento. Ricardo Molinari también se consideraba un ser como todos, que trabajó como todos, que fue despedido tres veces de su empleo en el Congreso de la Nación debido al azar de las "revoluciones" vernáculas. Ambos, sin conocerse, tenían en distintas latitudes un mismo sentimiento y una misma opinión sobre el arte de la poesía y sobre la vida.

Para Molinari la poesía era una necesidad, pero prefería no pensar en ello, porque hubiera sido "una enfermedad", como me dijo en 1969. Entonces la consideraba como un pasatiempo, un "entretenimiento espiritual", una especie de "tiempo perdido" que le ayudaba a continuar viviendo.

Aunque nacido en Buenos Aires, algo de campesino había en su

modo de ser. Su conversación necesitaba también de la metáfora y no era raro que al referirse a alguien o a algo le surgiera una comparación típicamente criolla, como un hombre de campo que ejemplifica con la naturaleza que él conoce. Junto a estos rasgos de su carácter habitaba un refinado gusto por las ediciones; parte de su obra —que es extensa— apareció en "plaquettes" impresas con esmero, a las que solía agregar guardas o dibujos propios. No le gustaba teorizar. Sin embargo, elaboraba cuidadosamente cada verso; en todos sus poemas brilla el instinto innato de un artífice enamorado de la perfección expresiva.

"Mi poesía es mi mundo —dijo—: canto lo que no tengo, las cosas que me faltan. Por ejemplo, el mar." No obstante, cantó como nadie las grandes llanuras argentinas, los ríos enormes que curvan nues-

tras planicies, los vientos que arrasan los paisajes, las figuras y los hechos de nuestra historia. Y lo hizo en versos extensos, plenos de una música interior que era belleza derramada en palabras. Remedando el título de uno de sus libros, puede decirse que fue un eterno huésped de la melancolía.

Integrante de una generación que perdurará en nuestra historia literaria, la que se agrupó en torno del periódico *Martín Fierro*, fue olvidado por las promociones últimas, conformadas por esos poetas que ahora comienzan a navegar las desencantadas aguas de la cincuenta. Después del terrible accidente que lo apartó del mundo durante los últimos quince años, careció de apoyo crítico y editorial: murió sin tener la alegría de ver editadas sus obras completas y cuando pudo haber ganado el premio Cervantes en España fue desplazado a última hora

por alguien ducho en lograr beneficios.

El ímpetu de su verso sin medida, arrasado de voces y de imágenes, tuvo su primer fruto pleno en la hermosa elegía dedicada a Stefan George en 1933 y culminó en sus largas odas, como la dedicada "Al mes de noviembre junto al Río de la Plata", donde dice, premonitoriamente: "Cuando yo esté ya desa-

parecido y puro, ¡Oh Argentina, nación hermosa y soberana del Sur!./ en qué incansable desmemoria de la belleza de la vida / se moverán mi alma y el polvo contado de mis apagadas venas". Allí también exalta la magnitud de nuestras aguas: "¡Oh, grandes ríos argentinos, poblados de pájaros, de nubes errantes, pérdidas, y flores!" Ríos que contemplan pasar, pensando:

"Quién se acordará de mí, sentado en tus ciegas riberas", ríos que saldrán al mar "que eres tú, oh Dios mío".

Quizá sea éste el símbolo que presente con mayor claridad el lirismo de Molinari, porque su voz es igual a la de un gigante río americano cuyas aguas no cesarán de nutrir el vasto territorio de la poesía argentina. ♣

## Atril del Melómano LA DESAPARICIÓN DE UN MAGO

LUIS IGNACIO HELGUERA



Con Sergiu Celibidache (Rumania, 1912-París, 1996) muere también la tradición de los músicos a los que no les interesa *grabar*, a los que sólo les interesa *hacer música*, los que hacen de la música viva el verdadero fin de música y vida.

Revolviendo viejos programas de mano, encuentro listas de algunos de los numerosos conciertos que dirigió Celibidache en México entre 1950 y 1952, al frente de la Orquesta Filarmónica Ciudad de México, invitado por la Asociación Musical Daniel, y en 1954 y 1960, al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, invitado por Carlos Chávez y Luis Herrera de la Fuente. Su repertorio, amplio y diverso, entonces y siempre, era sin embargo de clara tendencia "romántica": se abría de Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, Mendelssohn, Schumann, Dvorak, Wagner o Bruckner a Ravel, Prokofiev, Shostakovich o Hindemith, con la cortesía de incluir obras mexicanas como *Redes de Revueltas*, la *Antígona* de Chávez o el *Huapango* de Moncayo, y sin incursionar en la música contemporánea más allá de Bartók.

Leo nostálgicamente en un recuadrito de un programa de 1952: "Adquiera Ud. en RCA Victor de Madero las grabaciones dirigidas por Sergiu Celibidache como la Sinfonía *Stalingrado* de Shostakovich, la 5a. Sinfonía de Tchaikovsky, la Sinfonía núm. 25 de Mozart, etc." Habría que retroceder a 1952 para abastecerse. La única grabación de Celibidache que he podido conseguir, hace años, es un disco medio pirata con tres *Romeo y Julieta* (Berlioz, Tchaikovsky, Prokofiev), tomados de un concierto en vivo de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Italiana de Turín, el 4 de abril de 1960. Versiones tanto más asombrosas si se toma en consideración que no fueron depuradas a través de parches técnicos ni edición alguna, sino que transcriben momentos de un concierto vivo, con todo y nervios, y público, extrañamente sin gripe.

Celibidache realizaba ensayos seccionales concienzudos; cuidaba cada detalle, cada matiz, para que los instrumentos alcanzaran sus voces justas en la más armónica y plena masa orquestal. Aborrecía las

plastas sonoras, la prosodia estropajosa, los atropellamientos, y por eso, con más diligencia de hormiga que persistencia de cigarra, trabajaba el fraseo, la dicción instrumental —de las partes y el conjunto—, la expresividad, la sintaxis precisa sin la cual no hay semántica cierta. "Para él —explica su discípulo Daniel Barenboim, en la autobiografía *Una vida para la música*—, lo más importante es la manera en que un instrumento influye sobre otro, cómo se llega al clímax en las frases, cómo se aplica el principio de tensión y de distensión".

Otra característica legendaria de Celibidache son esos *tempi* lentos, espaciosos, dimensionales, tomados así para que se escuche todo, para que la música *sea*. La versión citada de *Romeo y Julieta*, obertura-fantasma de Tchaikovsky, por ejemplo, dura 25 minutos. La de su archienemigo Karajan con la Filarmónica de Berlín, aproximadamente 21 minutos; la de Markevitch con la Orquesta Philharmonia, poco más de 20 minutos; la de Stokowski, con la Philharmonic-Symphony Orchestra de Nueva York, apenas

19. De todas, me quedo con la de Celibidache, porque, en su aparente excentricidad, es la de prosodia más exquisita, la de más bellos relieves tímbricos, la que más sutilmente sigue indicaciones como las de "crescendo" y "poco a poco crescendo" que abundan en la partitura, y en la que más plenamente afloran la pasión y el lirismo románticos de la fantasía de Tchaikovsky. Decía Mahler que en una partitura está escrito todo, salvo lo esencial. Es esa la labor interpretativa del director, al que, mucho mejor que la imagen de tirano, debe cuadrarle la de servicial minero que a veces logra revelar el oro.

Documentos invaluables son también los programas de televisión en que Celibidache prepara e interpreta una sinfonía de Bruckner y el *Requiem* de Fauré. Alguien que trabaja así, con tantas exigencias y a la vez en grata concordia con los músicos, tiene que detestar la inercia, el ahí-se-va, el tocar por tocar y el oír por oír. Ahí reside, creo yo, la enseñanza fundamental de Celibidache: hacer música —y escuchar música— de verdad es un momento extraordinario, mágico, sagrado. Por eso despreció también el circo mercantil de las grabaciones: "Eso no es música: eso es tecnología", sen-

tenció una y otra vez. Lástima y felicidad al mismo tiempo.

En la última época, con tantos años y kilos auestas, con esa nariz acusada y acusadora que favorece al director de orquesta y con esos cabellos blancos y largos, Celibidache había tomado el aspecto de mago salido del circo de su coetáneo y coterráneo Ionesco. Juglar de la batuta, fue mago de un circo puramente artístico, de un arte que aparecía y desaparecía con su varita-batuta imantando a la orquesta, para sólo quedar impreso en la memoria auditiva del oyente y mostrarle que el verdadero momento de la música es extraordinario. ▀

## EL FIN DEL MUNDO

FERNANDO ESCALANTE GONZALBO



para Adolfo Castañón,  
afectuosamente

En México el fin del mundo suele ser lento, enredado y más bien decepcionante; ocurre, como en el verso de Eliot, "not whit a bang but a whimper". Se entiende que tal cosa no se pregone y que, en cambio, abundan los profetas de verdaderos apocalipsis, más espectaculares y aleccionadores y, sobre todo, más convincentes.

Se nota entre nosotros el fin del mundo por rasgos mínimos, tragedias breves, equívocas, y detalles un poco ridículos; como si de pronto todos hubiésemos quedado a contrapié. Suele anunciarse por confusas revueltas locales que, desconcertantes y todo, a muchos parecen no sólo justas sino obvias; enconados tumultos, bochinchas y alborotos en que se siente más que otra

cosa una imprecisa necesidad de amotinarse.

Los políticos aparecen intranquilos, más sinuosos y agobiados de lo habitual, procurándose algún acomodo con una vela puesta a Dios y otra al Diablo; los letrados, también hechos al ejercicio de soplar y sorber, se agitan desmedidamente y se llevan las manos a la cabeza, la vista fija en la posteridad. El imperio del bandolerismo es un acompañamiento sordo y continuo, como un runrún perverso que sirviera para echar pregón del desastre. Y se acaba el mundo.

Suele ser tan retorcido, calmoso y disparatado que fácilmente se le confunde con cualquier otra cosa. Podría ocurrir, de hecho, que estuviésemos viviendo ahora mismo un tardo fin del mundo sin que nadie se hubiera dado cuenta.

Todos se comportan como de

costumbre y hacen lo de siempre; los políticos, los guerrilleros, los periodistas, todos hacen plausibles esfuerzos por no separarse del guión de toda la vida, pero las cosas no resultan. Las frases, los gestos, los intentos parecen ir desacompañados, fuera de tiempo: chirrían.

En Chiapas, sin ir más lejos, Rafael Sebastián Guillén intentó un pronunciamiento a la usanza del diecinueve, en plan de susto, extorsión, plática y felices abrazos, pero se quedó atorado a medio camino, peleando extrañas batallas de prensa. Puso una atención esmerada en promoverse como caudillo de los indígenas sin descuidar la parafernalia patriótica de himno y bandera ni las alusiones a la Revolución Mexicana que pudieran acreditarlo como gente sensata, juiciosa y muy de caminar por sus jornadas; los aditamentos líricos terminaron por

enredarlo, no obstante, haciéndolo rehén de la tumultuosa nostalgia de antiguos radicales europeos y negociantes de varios pelajes.

Es posible que no le guste el papel que le han asignado, pero eso no tiene ya buen remedio; aunque lo disfrutase, el hecho es que se ha convertido en prisionero de una extravagante Corte de los Milagros, cosmopolita y aburrída, que lo necesita como pretexto para vender panfletos y como anfitrión de romerías y mojigangas selváticas. Su clientela la componen los universitarios progresistas, radicales rancios y sectarios del jansenismo posmoderno, gente casi toda vagamente liberal, nihilista a ratos y amiga del ecologismo, el feminismo, los festejos comunitarios y los derechos culturales de las minorías.

Arrinconado a empujones, de semejante modo, Guillén no tiene más remedio que porfiar en lo suyo, que ya no lo es, escurriendo el bulto a fuerza de lirismo para no desacreditarse ante un público muy acostumbrado a las peripecias cinematográficas y que por eso quiere espectáculo y le pide siempre novedades y fantasías.

Su buena o su mala estrella ha hecho que se encontrase con políticos culposos que dan por bueno casi todo lo que dice y apenas le reclaman por sus modales, procuran ser astutos y le ayudan a mantener el tinglado, prestándose a servir de comparsas en ese monótono titirundi que los chiapanecos seguramente miran con atinada resignación. Mientras tanto, los partidos le quitan la bandera democrática y el sedicente Ejército Popular Revolucionario se mete a disputarle, a tiro limpio, el título de guerrilla auténtica, de modo que se ve obligado a revolverse contra quien ha sido su único aliado confiable, el que la mantiene en el lugar que le gusta y le ha dado sus escasos éxitos apreciables: el gobierno o, más bien, la porción negociadora, transigente y amable del gobierno.

El radicalismo insurreccional, por lo demás, también tiene su orden bien establecido, su lógica y su ritual: debe ser inequívoco y sangriento, sigiloso, aterrador. En todo lo cual se ha empeñado el EPR con una aplicación infructuosa; como credenciales exhibe los asesinatos de media docena de policías, asaltos, secuestros y otras hazañas más o menos típicas, pero no consigue de la izquierda bienpensante más que desaires, rabotadas y portazos. Sólo unos pocos se animan a celebrarlo con la retórica clerical de la "guerra justa".

Por pura inercia, por costumbre, muchos prefieren imaginar que tras los acartonados comandantes están los mismos, viejos políticos de siempre. No por otra cosa, en la mayoría de los casos, sino que resulta tranquilizador suponer que hay alguien que tiene el control, y si es el Secretario de Gobernación, tanto mejor. Esa idea, junto con las varias rarezas de las exhibiciones del EPR, ha provocado dudas, reparos y suspicacias un poco desconcertantes.

Aunque no se aventuren a decir mucho, los más piensan y alegan que no es una "verdadera guerrilla" y aducen para ello razones bastante peregrinas: que por lo visto tienen dinero suficiente habido en robos y secuestros, que por ese camino podrían enlazarse de algún modo con traficantes de drogas y otros delincuentes habituales, que parece verosímil además que cuenten con apoyo más o menos discreto de antiguos políticos y que, al cabo, la gente no los sigue en masa ni corea sus consignas ni quiere hacerles demasiado caso. Razones peregrinas, insisto, para dudar de su autenticidad, puesto que casi cualquier guerrilla se cocina con ingredientes similares.

La dificultad mayor, no obstante, la comparten con el EZLN y otras varias facciones de la izquierda: nadie puede decir hoy sin sonreír que pretende imponer el socia-

lismo, por cuya razón todos ellos se han quedado sin causa y no encuentran sino ocasiones y motivos muy plausibles pero de vuelo corto y trompocado.

En resumen, nuestras guerrillas padecen hoy porque nadie se las toma en serio: son materia sobre todo para tertulias, juegos florales y ejercicios de estilo de clérigos y letrados que siguen convencidos, contra toda evidencia, de la enorme fuerza del Estado. Todos suponen, acaso sin pensarlo, que siguen a salvo y sin riesgo sus derechos de propiedad y sus empleos, y encuentran cómodo y muy asequeble el prestigiarse por la beligerancia antiestatal; denuncian alarmados el inminente aniquilamiento de las guerrillas porque imaginan que es posible (acaso porque algunos, secretamente y por muy intrincadas razones, lo desean) y confían en que, pese a todo, al Estado no le quedará más remedio que protegerlos a ellos contra las ambiciones de los revoltosos.

Cosa desusada y extrañísima y acaso típicamente mexicana: los letrados y los curas y una considerable lista de políticos exigen que el Estado negocie con las guerrillas no porque tengan éstas fuerza para imponerse o provocar un empate, sino al contrario, porque aparecen débiles, incapaces y sin arrastre. No son para tomarlas en serio y por eso cabe o no escoger partido o bien ponerse de su lado con una despreocupación alegre e incluso festiva.

En cualquier caso, la nueva guerrilla ofrece una ocasión que nadie desaprovecha para arrimar candela, disfrazándose los unos, rasgándose otros las vestiduras, y procurando todos llevar el agua a su molino. La situación es tan rara y desarreglada que nadie se extrañaría si apreciase otra media docena de grupos de insurrectos. Así ocurre cuando se acaba el mundo y suele costar mucho trabajo distinguir a los buenos de los malos; tanto que sólo décadas más tarde puede decirse quiénes eran héroes y quiénes no más que bandidos.

Las cosas pintan todavía peor, si cabe, para la derecha, que tiene que apachugarse con sus buenos éxitos y hacerse cargo de sus embrolladas consecuencias. Ha ido de triunfo en triunfo —por sí o por interpósita incompetencia— desde hace varios años, de modo que es poco lo que puede ofrecer y casi no le queda, aparte de cosechar este erial, más que el prurito de la decencia y una enternecedora obsesión por los desnudos femeninos. Con la iglesia no puede contar tampoco, todo hay que decirlo, porque parece estar empeñada en demostrar su vocación de institución superviviente: juega a confundir y a meter bulla por su propia cuenta y a riesgo de los demás, dedicándose con ruidosa aplicación a atizar todos los fuegos.

Lo menos que puede decirse de la prensa, ante semejante panorama, es que pone el mayor esmero en estar a la altura (es un decir) de las circunstancias. El viejo juego doméstico de la extorsión política se ha venido abajo con la misma parsimonia rechinante que todo lo demás, de modo que a fuerza de subir la apuesta tratando de ganar lo de siempre, se han encontrado todos trabados en otro juego distinto,

mucho más aventurado y escandaloso y de ganancias magras, peleadas y hasta dudosas.

Conseguir o fabricar noticias no es cosa del otro mundo, tal como está el país; casi al contrario, lo que cuesta trabajo es saber qué hacer con ellas. Los políticos pierden pie con tanta frecuencia como los sabios, y da la impresión de que la renovada, imparable inercia de la prensa los empujara hacia extremos inauditos de tontería. Unos y otros dicen y se desdican armando una barahúnda de declaraciones en que a duras penas se reconoce otra cosa que la ansiedad, la premiosa urgencia de corretear y amontonarse, como si la vida pública fuese un enloquecido juego de las sillas y todos temieran quedarse sin lugar.

Es comprensible por eso que se cansen todos ellos y que, en vista de lo tambaleante y movedizo de su posición, esperen cada tercer día el fin del mundo; más aún, que lo deseen, pero bajo una forma dramática, ejemplar y luminosa. A falta de mejores ideas, son legión ya los que repiten una y otra vez el anuncio de ese apocalipsis casero, ese hundimiento trivial, de baratillo, que se reduce a la desaparición del PRI y que, en muchos casos, manifiesta

sólo una idea fija: que esto se acabe de una vez.

La gente, no obstante, se acostumbra con más rapidez y mejor ánimo a este lento acabamiento; se congrega en pifias para aguantar el chaparrón, se acostumbra a robar, a matar o a hacerse justicia en cuadrilla, y reproduce sin mucho miramiento la desembarazada y alegre ferocidad de los tiempos anteriores al Estado. Importa reparar en ello porque en algún momento difícil de situar se cruza en esto un umbral: el problema deja de ser policiaco, se torna metafísico; y comienza entonces el Mundo Nuevo.

Lo verdaderamente lamentable y desorientador es que entre nosotros el Mundo Nuevo suele tener un enorme parecido con el antiguo; hay cosas en que no es posible distinguirlos, por mucho esfuerzo que se haga. Basta ser un poco incrédulo para acabar pensando que semejante viaje no reclamaba las alforjas. Y que quizá lo más prudente y ecuaníme fuese decretar por vía rápida, con dispensa de trámites, que se ha acabado el mundo, y empezar de nuevo. Nos ahorraríamos media docena de años de entremetarnos sin tino ni rumbo fijo. ☛

## TRES PEQUEÑAS HABANERAS

ENRICO MARIO SANTI



### MIS DOS PANCARTAS

Como la noche del 10 de abril ya tenía un compromiso para asistir al recital de los tres Premios Nobel, no pude acudir al Gusman Center, donde Gonzalo Rubalcaba daba su concierto. Pero si hubiese podido

ir, habría llevado dos pancartas, y no sólo una. En una hubiese escrito: "¡No ayuden a la Dictadura!". Y en la otra: "¡Aprendan a protestar!". A explicar ese doble mensaje cvfivico dedico estas líneas. No pretendo resolver el dilema; sólo reflexionar sobre un par de temas.

Empiezo con Perogrullo: ¿por qué montar la soga en casa del ahorcado? El concierto fue una provocación a la comunidad del exilio cubano, al igual que lo hubiera sido un desfile del Ku Klux Klan en Liberty City, o de skinheads por Collins Avenue. Pensar que organizar ese

acto en "la capital del exilio", podía carecer de contenido político, peca o bien de ingenuidad o de perversión. El que menos lo entendió así fue Rubalcaba. Varios días antes de su concierto, en su entrevista con Fernando González, se habló del evento como una prueba de "la nueva tolerancia". Él mismo dijo: "es una pena que todo se politice". El simbolismo de su concierto, que abrió con el llamado a la reconciliación de *Imagine* de John Lennon, comprueba además su plena conciencia de que se trataba de un desaffo. No se trata, por tanto, de una emboscada, que es como sus defensores ahora lo representan, sino de algo mucho más sencillo: un tiro por la culata.

Porque de riesgos se trata. Se habla mucho de los llamados "quedados" —artistas e intelectuales que residen fuera de Cuba sin romper con el régimen, o siquiera a criticarlo. Pero nunca se dice que, como figuras públicas, su ambigua situación conlleva no sólo riesgos sino responsabilidades. A mí al menos me resulta muy difícil ver a Rubalcaba, y a tantos otros como él que optan por "quedarse", como un sencillo "emigrante", para invocar la defensa que intentó, Gina Montaner. Conuerdo en que es bueno no malgastar salvas en un pianista; mejor aún desviarlas hacia el Comandante con el que se pacta. Pero mientras en Cuba haya una dictadura, abandonar el país no dejará de ser un acto político. Tampoco veo cómo el llamado que hacen los "quedados" a que invirtamos dinero o atención en ellos para que su entrada en el mercado no vaya de la mano del riesgo de una repulsa.

En el caso de Rubalcaba esa repulsa era previsible. Margarita Ruiz ha abundado en los antecedentes. Aún más grave es que su "unusual accommodation" (para citar la fórmula de González en su artículo), pueda involucrar no sólo el silencio ante la maldad del régimen sino compartir con éste las

ganancias de su éxito en el extranjero. Que durante años el régimen ha practicado una suerte de peonaje profesional con los llamados "quedados" con el anzuelo de salidas al extranjero y mínimas ganancias, es un secreto a voces. (El caso de Albita Rodríguez, durante su etapa en Colombia, es el más notorio entre nosotros). El mismo régimen que sub-contrata en dólares a camareras y cocineros en hoteles extranjeros para luego pagarlos con inútiles pesos, hace lo mismo con artistas, intelectuales y hasta profesores que trabajan fuera del país por menos de lo que sus contratos estipulan. Rubalcaba no es el único ni el más célebre caso; el más sonado, quizá, sea el de Pichi, sobrenombre del actor Jorge Perogurria (el "Diego" de *Fresa y Chocolate*), que según *El País*, hace poco causó un escándalo en El Cerro cuando parqueó su flamante Jeep Mitsubishi ¡que le costó 46 mil dólares! —frente a su casa. No son los únicos, pero ¿no es verdad que sí los más hábiles?

Sin embargo, y por mucho asco que nos produzca, nada de esto justifica la violencia dirigida a los ciudadanos que decidieron asistir al concierto. La injuria, los escupitajos y los banderazos de aquella noche han terminado desviando la tensión hacia la intolerancia de los protestantes. Su protesta, legítima y digna de simpatía, se pierde en la cháchara. Se rumora que buena parte de los participantes en la trifulca ni siquiera sabían por qué protestaban o contra quién. Mi consejo: protesten bien, que eso también se aprende. ¿Dónde estaban los análisis del "caso R" en nuestros muchos programas de comentario político por radio y televisión? La prensa, ¿por qué se abstuvo de deslindar este caso de otros anteriores? Aquella noche, ¿por qué en vez de escupir o gritar insultos, no se tocó frente al Gusman la música de músicos y artistas perseguidos en Cuba, como la de Emiliano Salvador, o Carlos Borbolla?

La violencia (real o amenazada) de la noche del 10 de abril hasta ha dado pie a que Marcelo Rodríguez, uno de los editores de *The Miami Herald*, critique el silencio cómplice de "los líderes de las artes en el sur de la Florida", pues según él ninguno ha criticado al populacho, y pasa a dar un largo listado de los "culpables". Triunfo del sofisma liberal sobre la realidad: Gloria Estefan y Willy Chirino, y no Rubalcaba, resultan ser ahora los verdaderos abanderados del silencio...

Por último, me es difícil decidir qué produce más asco: si el oportunismo de un "quedado" o las agresiones de un "patriota" despistado. En ambos casos se olvida que su motivación común es (o debería ser) el ejercicio de la conciencia. Rubalcaba puede hacer lo que quiera con su talento musical; pero una comunidad como ésta tiene derecho a denunciar lo que percibe como su oportunismo. ¿No le gusta? Hay amantes del jazz en muchas otras partes del mundo. El "patriota" local puede también hacer lo que quiera con su poder de protesta; pero su derecho a protestar termina precisamente donde el derecho del otro (a disentir, a escuchar la música que quiera) comienza. ¿No le gusta tampoco? Hay amantes de la violencia en muchas otras partes del mundo, incluyendo La Habana, donde las "brigadas de respuesta rápida" están, como aquel que dice, "al tolete".

"Así vamos todos, en esa pobre tierra nuestra, partidos en dos, con nuestras energías regadas por el mundo". Ya José Martí se había dado cuenta, en ese texto de 1893, de lo que aún hoy nos aqueja. Que más allá de nuestra indudable tragedia política, el problema de nuestro exilio es fundamentalmente moral. Y que para empezar a reconocerlo, o para tratar de curarlo, hay que empezar por algo más profundo: por ejercer nuestra conciencia. Seamos pianistas, profesores o un sencillo lector.

CUBA Y LOS INTELLECTUALES:  
LA REFLEXIÓN NECESARIA

¿Cómo contribuir a una cultura cubana de cara al nuevo milenio? Quiero contestar esa pregunta abordando un tema que puede resultar incómodo pero es indispensable: el colaboracionismo de los intelectuales cubanos con el régimen actual y la necesidad de una reflexión al respecto.

A medida que la caída del régimen actual se hace más inminente, el tema de la responsabilidad de los intelectuales en su formación, apoyo y mantenimiento se vuelve más urgente. No es para menos: lo mismo ha ocurrido en otros ámbitos —como la Alemania y el Japón de la posguerra, para no hablar del reciente colapso del llamado campo socialista, que ha suscitado discusiones al respecto no sólo entre intelectuales de países como la ex-Unión Soviética, sino en Francia, que tanto apoyó a esa causa. Cuba no podrá ser, en este sentido, una excepción.

O a lo mejor sí. Un amigo poeta, conocido por su brillante nihilismo, me observa que esa discusión sería posible en un país como Francia, precisamente, que tiene una sólida tradición intelectual, pero no en Cuba, donde según él nunca ha habido intelectuales. Yo apuesto a que mi amigo poeta se equivoca y a que esa discusión ya está ocurriendo.

Durante mi estancia aquí en Miami, que ahora termina, nunca he visto el tema tratado en ninguno de los muchos comentarios políticos que se publican. En cambio, es comidilla constante en conversaciones privadas con amigos que se creen (y nos creen) inmunes al fenómeno. Encontrarse en una columna de la prensa local o en un restaurante de la ciudad al comisario o funcionario cultural que una vez fuera nuestro jefe, colega o perseguidor, es una realidad que aquí se vive con frecuencia. Nuestra re-

acción es casi siempre la misma: asombro e indignación seguida de solidaridad con la crítica que se expresa, o al menos que se insinúa, al régimen con el que rompe. Pero si bien a veces se expresa una crítica al régimen, pocas o casi nunca se asume responsabilidad por la colaboración personal con el mismo. Un velo retórico recubre esa posibilidad e impide la reflexión: si el último en llegar al exilio no admite su colaboración, ha de ser porque percibe que el que llegó antes que él tampoco lo ha hecho. Como en *La peste* de Albert Camus, ninguno de los personajes puede identificar el mal, o siquiera erigirse en médico o enfermero para curar la plaga colectiva.

Desde luego que en el caso de nuestra historia se trata de un fenómeno antiguo. Si hablamos sobre colaboración, entonces ¿por qué no abordar la misma relación con el poder bajo las dictaduras de Machado o Batista, o de las corruptas administraciones de los Auténticos? ¿Acaso no podríamos incluir también la corrupción de intelectuales bajo las administraciones políticas antes de Machado, bajo las intervenciones norteamericanas, o la colonia española? Observo que por muy seductor que parezca este argumento relativista, y que podría extenderse a todo lo largo y ancho de nuestra historia, no puedo admitirlo como pretexto para diluir la necesidad más actual. Convengo en que un juicio global e histórico de los intelectuales en Cuba debería basarse en sus relaciones con el poder a secas, y no sólo en pactos con el totalitarismo padecido durante los últimos años. Pero no creo que ese juicio pueda obviar la responsabilidad personal de cada cual, que es lo que me interesa destacar aquí; o diluir el hecho de que el régimen actual ha sido sin duda el más eficaz de nuestra historia en lograr la complicidad de escritores, artisitas e intelectuales para justificar su poder.

No reprocho la ausencia de ese tipo de reflexión; sí la lamentación. Una interpretación simplista de mi propuesta llegaría a la conclusión de que lo que pido es una cacería de brujas, versión liberal de las mismas auto-críticas a las que nos acostumbraron Stalin y Castro bajo los nombres de Bukharin y Padilla. Aclaro en seguida que no sólo no me interesan las conversiones, sino que no creo en ellas, mucho menos en el caso de un intelectual. Toda conversión supone la creencia no sólo en un dios hacia quien nos volteamos para salvarnos, sino en otro que abandonamos porque nos ha fallado. *El dios que falló* fue por cierto el título de aquella patética recopilación de la guerra fría de Richard Crossman de textos de Silone, Gide, Koestler y Stephen Spender, entre otros, donde se contaban las experiencias de "compañeros de viaje" y sus respectivas desilusiones con la utopía comunista. Como bien ha observado Edward Said sobre este tipo de contienda: "La batalla por el intelecto se convierte de esta manera en una batalla por el alma, de implicaciones muy dañinas para la vida intelectual".

Entre nosotros, el paradigma de esta situación nos viene no del mundo intelectual, por cierto —donde brilla por su ausencia— sino de la farándula, con la reciente llegada a Miami de Osvaldo Rodríguez, canta-autor de conocidas melodías como *La voluntad como canción*, que una vez dedicada nada menos que a la seguridad del Estado, pero que hace poco debutó, a todo trapo, en el Club Maxim's de la calle Ocho. "No digo que merezca el perdón," le dijo Rodríguez a Armando Correa cuando llegó a Miami hace poco más de un mes, "Mi perdón es con la frente en alto. Entiendo que cometí un error, que fui utilizado, que creí en una causa perdida, pero ahora me toca pedir perdón".

Si la penitencia "en alto" de un Osvaldo Rodríguez parece inútil en

el caso de un artista o intelectual, si creo, en cambio, que puede ser un modelo, *mutatis mutandis*, para la propuesta que tengo en mente. Descarto el modelo religioso, pero no así el económico, o práctico, para comprender la reflexión de un Osvaldo Rodríguez. Pues si lo que se quiere es hacer que el público exilado de Miami vaya a escucharlo cantar al Club Maxim's, entonces su reflexión parece válida. Rodríguez pudo haberse quedado en España, adonde fue a parar cuando salió de Cuba, o dedicarse a otras cosas, a pesar de su trágica ceguera, cuando llegó a este país. Pero su decisión de reflexionar sobre su experiencia parece coherente, por tanto, con sus intereses, que son el de actuar en un foro público. Su reflexión pone a prueba su credibilidad, aún cuando ésta se dedique a cantar boleros y guarachas.

Salvando las distancias, no creo muy distinto el caso del intelectual cubano actual. Esa distancia tiene que ver, ante todo, con su conciencia. Nadie debe o puede forzar su reflexión. Antes bien, debe ser espontánea, producto del cruce entre necesidad interior y reconocimiento del contexto histórico en que se vive. Por otra parte, si el intelectual realmente desea seguir actuando en un foro público, puede hacerlo únicamente a partir de una reflexión que obtenga la credibilidad que su actuación pública reclama. La observación se aplica hasta a aquellos escritores que dicen escribir únicamente para sí, o por el amor o las abstracciones. Pues como dijera Jean Genet, se entra en la vida política desde el momento en que se publican ensayos en sociedad.

Reconocer el contexto histórico y actuar en él incluye, por cierto, la responsabilidad ante las generaciones futuras; esa cultura cubana que ya va hacia el nuevo milenio. Sin la reflexión de ese intelectual, esa cultura quedará gravemente mutilada, sujeta a la repre-

sión inconsciente del mismo fenómeno que cometió. Un sofisma nacionalista nos llevaría a descartar análogas situaciones morales que se han planteado en otros ámbitos. Pero de todos modos hago más las palabras de Jürgen Habermas cuando observa que: "Mientras más una forma de vida colectiva y destrucción se mantenga a través de la usurpación y destrucción de las vidas de los otros, más grande ha de ser el peso de la reconciliación, el trabajo de duelo, y la autoexaminación crítica que le caerá encima a futuras generaciones... y por eso debemos mantener vivo el recuerdo del sufrimiento de los que fueron exterminados." Habermas dice esto a propósito del holocausto judío, pero no lo creo muy alejado de nuestro propio Holocausto, que si bien no ha cobrado más víctimas sí sigue cobrando análogos sufrimientos.

Mi propuesta, que soy el primero en admitir puede resultar incómoda, puede ser tachada, además, de ilusoria. No me importa. Creo profundamente que el intelectual cubano existe, creo en su probidad intelectual y creo en su capacidad de reflexión. No creo, en cambio, ni en las soluciones colectivas ni en los llamados a discusiones en masa. La mejor respuesta a las llamadas "Palabras a los intelectuales", cuyos 35 años el Ministro Hart acaba de celebrar hace dos semanas, con bombos y platillos, en La Habana, es la respuesta solitaria, el testimonio honesto, que cada uno de nosotros pueda dar de lo que "dentro de la Revolución" llegó verdaderamente a significar. Hacerlo supone no sólo un acto de constitución del sujeto histórico cubano, su reintegración moral después de un Holocausto, sino la proyección de una cultura política para el próximo milenio: la construcción de una sociedad civil.

La palabra diálogo, que a pesar de sus muchas virtudes ha sido pisoteada muchas veces por las mani-

pulaciones del régimen, debería ser reemplazada por otra, que creo más resistente: la palabra *debate*. A su vez, sin embargo, ese debate sólo podrá ocurrir cuando haya debates reales constituidos por un testimonio exento de ambigüedades. Pedir otra cosa significaría contentarnos con las máscaras que ya hemos internalizado y traicionar la causa que verdaderamente cuenta: la libertad de nuestro espíritu.

#### HERNÁNDEZ CATÁ: CANON Y DIÁSPORA

Las meditaciones sobre el canon de las literaturas nacionales no abundan, por desgracia, en nuestro horizonte crítico actual. La ausencia de ese tipo de discusión se debe, en parte, a la naturaleza misma del tema. El canon occidental se discute hoy con el propósito de desestabilizar el orden de aquellas culturas hegemónicas, cuyos intereses se nutren de la exclusión de culturas marginales o dependientes. Parece claro, sin embargo, que esa discusión debería alcanzar el ámbito de literaturas nacionales específicas, como las que constituyen el conjunto de la literatura latinoamericana. No sólo porque esas literaturas, o al menos un determinado y desde luego reducido número de textos, siguen nutriendo el canon de Occidente —como demuestra el caso de Colón o García Márquez. También se debe a una pregunta de sentido común: ¿por qué no aplicar los conceptos que desestabilizan el orden hegemónico igualmente a las llamadas culturas marginales?

Esa pregunta indiscreta sigue siendo tabú en los llamados "estudios culturales" que hoy hacen su agosto en las universidades norteamericanas— como si toda literatura nacional estuviese recubierta, cual virgen incólume, de un velo protector inmune al zarpazo del historiador literario. Y sin embargo, el sentido común se impone. Si el objetivo de ese tipo de cuestio-

namiento ha sido demostrar cómo todo orden cultural es en realidad una construcción histórica que está sujeta a mecanismos de poder de ciertas clases, géneros sexuales, razas o ideologías —casi siempre hombres burgueses blancos y liberales—, entonces, ¿por qué no aplicar esas mismas enseñanzas a las literaturas nacionales dentro de culturas marginales o dependientes, cuyos modelos de construcción han sido, la mayor parte de las veces, el que provee la cultura occidental?

La construcción del canon de la literatura cubana ha sido, en este sentido, especialmente ejemplar. Hace unos años un distinguido profesor propuso que el único canon de esa literatura que le interesaba reconocer era el que tuviese éxito comercial o crítico. "Sólo me interesan las obras que suenan", dijo muy orondo en esa ocasión. Lejos de ofrecer una alternativa nueva o radical, su proposición en verdad deja incólume el orden hegemónico existente y termina reforzando todos aquellos mecanismos que hasta el momento han servido para construir el orden cultural, tradicional y supuestamente represivo. Sólo que, dada la naturaleza del mercado literario internacional, esa proposición termina alienando aún más el origen nacional de ese orden cultural. Es verdad de Perogrullo que resulta imposible construir un canon cubano a partir de la cantidad de libros que se vendan o comenten en La Habana y Miami, muy a pesar de los deseos de la Editorial Letras Cubanas o de Ediciones Universal, *La Gaceta de Cuba*, *El Nuevo Herald* y *Diario Las Américas*. No parece ser, por tanto, la mejor base para ordenar o leer toda una literatura.

El criterio que en cambio sí parece haber prevalecido en la construcción del canon cubano ha sido la percepción común de cómo el texto contribuye a forjar la identidad nacional. Todos sabemos lo

discutible que resulta ese concepto de identidad, y no seré yo el que abunde en ello esta noche. Baste decir que, entre nosotros, ese concepto ha sido el que se ha manipulado más para determinar cuáles textos y autores pertenecen o no al orden cultural que pudiéramos llamar nuestro: vale decir, cuáles deben ser incluidos y cuáles excluidos. El caso paradigmático de semejante ejercicio parece ser el juicio (uso esta palabra adrede) que le hace Cintio Vitier a Gertrudis Gómez de Avellaneda en su libro (ciertamente canónico) *Lo cubano en la poesía* (1957, 1971). Si recordamos, la razón por la cual Vitier excluye a la Avellaneda del panteón poético cubano es que, según él, el paisaje y el tono que aparecen en su poesía son españoles, no cubanos. Es honrado aclarar que el criterio de Vitier no peca necesariamente por sexista —basta aducir sus comentarios sobre Luisa Pérez de Zambrana o Juana Borrero en el mismo libro. Su prejuicio se basa en algo peor: el nacionalismo. Que el paisaje o tono de la Avellaneda resultan menos cubanos que, por ejemplo, los que aparecen en la obra de Juana Borrero, está sujeto, desde luego, a un profundo debate. En cambio, mucho más crucial que determinar si un paisaje es cubano o no parece excluir del canon a una obra y autor determinados como sencillo resultado de esa percepción subjetiva: maniobra de poder que el historiador literario ejerce impunemente y termina empobreciendo el orden cultural.

Dije que el gesto de Vitier es paradigmático. Lo que lo fundamenta es una idea del orden cultural definido a partir de su supuesta diferencia con la cultura española. Esto de por sí no es nuevo. En realidad, se trata del paradigma de la independencia hispanoamericana. Sólo que en el caso de Cuba no puede aplicarse de la misma manera en que se aplicaría a México o a la Argentina, por ejemplo, donde

el rechazo de España formó parte de un proceso político que arraigó por lo menos tres cuartos de siglo antes que en Cuba, y que se consolidó por razones económicas y, sobre todo, demográficas. Es cierto que la "siempre fiel isla de Cuba" fue la última de las colonias españolas; pero resulta igualmente cierto que, dadas las singulares circunstancias del Tratado de París, que garantizó prácticamente todos los derechos de los españoles en Cuba, nuestra llamada independencia fue más bien equívoca, o al menos fue diferente de la que se alega haberse obtenido en el resto del continente americano. El resultado de esa diferencia histórica es claro: hay más continuidad entre Cuba y España que entre España y la mayoría de sus antiguas colonias. Es significativo señalar, como lo hace Manuel Moreno Fraginals en su libro *España/Cuba, Cuba/España*, que a diferencia de otros países hispanoamericanos, no existe en Cuba un término despectivo que se aplique a los españoles. (Nuestro "gallego" es en el fondo un término de cariño). Sobre esto no me queda más remedio que repetir algo que ya dije en mi ensayo "El tronco y la rama" (recogido en este mismo libro): "Ya sea para lamentarnos o para enorgullecernos, aceptamos nuestra herencia española como un hecho en el que la ilusión nacionalista no interfiere". A pesar de las diferencias políticas que separaron a las dos naciones, la verdad es que los cubanos somos mucho más españoles de lo que pudiéramos o de lo que quisiéramos ser. Por eso me atrevo a afirmar que si ser cubano es una de las muchas maneras de ser español, entonces bien podría ser que ser español sea de las maneras excéntricas, y por tanto una de las maneras más interesantes, de ser cubano.

Lo que resulta evidente en el orden histórico se aplica igualmente al orden cultural. No existe una ruptura total entre la cultura cuba-

na y la española. Dicho de otro modo: nuestra diferencia es mucho más tenue cuando se le compara con la de otros países hispanoamericanos. Lo cual, al tocar propiamente la construcción del canon nacional, presenta una significativa paradoja. Ese canon se construye, o debería construirse, con las obras de autores o bien nacidos en España y criados en Cuba o nacidos en Cuba y criados en España.\* Una vez más, el caso de la Avellaneda resulta paradigmático, y no debemos descontar que la exclusión nacionalista de Vitier se deba a la conexión de la ilustre camagüeyana con la Metrópoli. Pero su caso no es lo único. Una ojeada superficial al *Diccionario de la literatura cubana* nos permitiría ver que incluyen, para limitarnos al caso de los nacidos en la Metrópoli, a Eugenio Florit, Lino Novás Calvo, Herminio Almendros, Silvestre de Balboa, José María Chacón y Calvo (que no nació en España, por cierto, pero perteneció espiritualmente a ella), José Antonio Echeverría, Francisco Iturrando, Manuel Isidro Méndez, José Miró Argenter, Andrés Orihuela, Ramón de la Sagra, Eugenio Sánchez de Fuentes, Rafael Suárez Solís. José Martí, hijo de españoles, vivió sus años de formación en España. Y si extendiéramos nuestra lista para incluir a aquellos escritores cubanos que accidentalmente nacieron en otras partes del mundo tendríamos que incluir a Lydia Cabrera, Gonzalo de Quesada y Miranda, Alejo Carpentier, y hasta al propio Cintio Vitier, nacido en Key West, Estado de la Florida, en 1921. La Condesa de Merlin, esa pintoresca dama francesa que resuena tanto en nuestras historias

\* Mi buen amigo Jorge Castellanos me recuerda que al tomarse en cuenta el factor afro-cubano, cambia un poco la construcción de este canon. No lo cambia un poco: lo transforma completamente. Cómo lo transforma es tarea futura de nuestros historiadores.

literarias, es oriunda nada menos que de Trinidad.

Todo lo cual nos lleva a decir que lo que llamamos "literatura cubana" se compone no sólo de textos escritos en la isla por autores nacidos ahí. Se compone también de textos escritos fuera de la isla por escritores nacidos en otras partes pero que pertenecen a ella por decisión *imaginaria*. La literatura cubana, como toda literatura, es principalmente y sobre todo un acto de imaginación.

El caso literario de Alfonso Hernández Catá no es, por tanto, único. Y el libro de su nieta Uva de Aragón, que acaba de publicar la Universidad de Salamanca, pone de relieve su importancia para una reevaluación del canon de la literatura cubana. En cinco capítulos, Uva de Aragón analiza la obra total de Hernández Catá, destacando los rasgos que lo unen al modernismo, su sensibilidad social, sus ideas pacifistas, y la modernidad de sus últimos cuentos. El marco de estas meditaciones es biográfico y autobiográfico; parte del libro es la historia de la propia Uva de Aragón, que además de crítica e historiadora literaria, es escritora. Es conmovedor, en este sentido, leer su prólogo, donde cuenta su relación con Hernández Catá —relación imaginaria, desde luego ya que la nieta nunca llegó a conocerlo en vida. "Soñaba desde entonces ser yo quien algún día hablara en su tumba", nos dice ahí. Todo auténtico escritor sabe que su tumba es la página en blanco que visita todos los días, y es desde ahí que nos habló no sólo Hernández Catá, sino desde donde ahora nos habla también su nieta en la devota reconstrucción de su trayectoria artística.

El mayor mérito de este libro, sin embargo, no es necesariamente el personal. Su piedra angular es el capítulo III, que ocupa su centro físico, sobre la sensibilidad social del escritor. Oponiéndose a la actitud generalizada de algunos críticos,

entre ellos el agudo Ambrosio Forner, que Hernández Catá escribía para satisfacer a lectores burgueses, Uva de Aragón rompe los esquemas de ese prejuicio. Si Hernández Catá disfrutó de relativo éxito comercial, en cambio criticó abiertamente el racismo y la homofobia; sus personajes, casi todos marginados y neuróticos, evidencian la alienación que es congénita de la modernidad; denunció el imperalismo, dictaduras como la de Gerardo Machado y la indolencia política; abogó por la paz en la entreguerra, como lo hicieron en su tiempo Wells, Rolland, Remarque y Hemingway. Adelantándose a la ráfaga de meditaciones sobre José Martí de la década de los treinta, fue el primero en observar, en su *Mitología de Martí*, que "muchos males cubanos vienen de la debilitación de su doctrina. Lo leen unos cuantos y los más lo han olvidado aun antes de aprenderlo". No es exagerado decir que Catá fue un crítico porque fue un escritor auténtico, y porque fue un escritor auténtico fue marginado como escritor en su propio país.

Al reevaluar la obra de Hernández Catá, Uva de Aragón nos hace pensar, por tanto, en cómo el canon de la literatura cubana debería ser repensado según criterios que no sean exclusivamente nacionalistas, o al menos que no se demoren exclusivamente en los datos superficiales de la vida de los autores. Lo cierto es que nuestra literatura, nuestra cultura, es mucho más rica de lo que nos imaginamos; a veces, más rica de lo que nos merecemos. A esa riqueza han contribuido no sólo obras como la de Hernández Catá, que pronto decidió ser cubano, sino como la de Uva de Aragón, que ha sabido reconstruir su genio y su originalidad. Yo me uno al coro de los amigos que la felicitan no sólo por este libro, sino por habernos dado una imagen más completa de un artista cubano de lengua española. ♣

Hace cincuenta años  
**JUSTINO FERNÁNDEZ: ECOS DE GOYA**

GUILLERMO SHERIDAN



**F**ilosofía y Letras fue una revista fundada en enero de 1941 por don Eduardo García Maynez. Cinco años más tarde, cuando Samuel Ramos dirigía la facultad, la responsabilidad de la revista fue de Agustín Yáñez. Colaboraban en ella asiduamente profesores como Juan García Bacca, Julio Torri, Antonio Gómez Robledo, Jiménez Rueda o Gallegos Rocafull. En el número 23 (julio-septiembre de 1946), hace cincuenta años, Justino Fernández publicó un largo ensayo titulado "Goya Contemporáneo", con el que celebró el segundo centenario del nacimiento del aragonés (que ahora, en 1996, cumple doscientos cincuenta) al que consideraba "punto crucial de nuestro tiempo... quiebre de la Edad Moderna y principio de la contemporánea". El ensayo es vasto (pp. 65-97), por lo que me limito a copiar dos párrafos en los que Fernández comenta las relaciones entre Goya y dos escuelas "contemporáneas". Los títulos, desde luego, son míos.

**GOYA Y BLAKE**

Se ha sugerido, más que probado, la influencia de la pintura inglesa en la obra de Goya, y no sé si en alguno de sus elegantísimos retratos pueda existir algo de ella; por mi parte, no veo la relación con pintores tipo Reynolds, como no sea de fuentes comunes; igual sucedería con Hogarth, sólo que éste fue también capaz de una variedad y de una fantasía que se acercan a Goya; no va a decirse que Goya necesita-

ba pedir gracia a los franceses, ni elegancia y sobriedad a los ingleses, porque tuvo suficiente de todo ello y lo supo expresar cual ninguno. Más bien es quizá por el lado caprichoso, fantástico e irracional del arte inglés, expresado en el grabado y en la caricatura principalmente, por donde puede encontrarse la conexión con Goya. Pensemos en las agudas críticas de James Barry al neoclasicismo; en Henry Fuseli y su "Pesadilla" (1781); pero sobre todo acerquemos dos o tres pensamientos de Blake: "What has reasoning to do with Art or Painting?" Blake se coloca así del otro lado, totalmente del lado irracional; es más honesto cuando dice: "The difference between a bad Artist and a Good One is: The Bad Artist Seems to copy a Great deal. The good Really does Copy a Great deal". Y por último: "To Generalize is to be an Idiot. To Particularize is Alone Distinction of Merit", lo cual sugiere bien la ruptura con los cánones establecidos para realzar o poner de manifiesto la libre creación. Podría decirse en términos generales, que los artistas ingleses de la segunda mitad del XVIII, que fueron en parte anticlasicistas y que se permitieron libertar a su imaginación, son los verdaderos contemporáneos de Goya en aquello en que puedan tener conexión con él, pero ninguno logró la síntesis consciente expresada por el Sordo de Fuendetodos; o fueron clasicistas y racionalistas o imaginativos e irracionalistas; el

genio de Goya es haber visto los límites de ambos extremos.

**GOYA Y PICASSO Y OROZCO**

Si pensamos lo que actualmente significa para nosotros el arte de Orozco y de Picasso, si revisamos sus obras, encontraremos al mexicano y al español con igual sentido de la vida y del arte que tuvo Goya; se puede hablar en verdad de los tres como contemporáneos. Sólo que no en balde transcurren dos tiempos: la visión alcanzada en Europa por Picasso tras la revolución espiritual expresada allá, casi acerca a Goya a nuestro presente, donde él está presente, pero ese casi significa un nuevo lenguaje, más adecuado a la expresión del nuevo sentido de la realidad, la vida, el arte. La nueva visión de la realidad descubierta por Orozco desde sus tiernos años de pintor y expresada grandiosamente en su obra mural, coincide esencialmente con la de Goya y Picasso, sólo que, por necesidad espiritual, Orozco tuvo que expresarla en formas monumentales; lo que en Goya fue inicio de una nueva visión, en Orozco y Picasso es plenitud; plenitud del mexicano en sus grandes obras en muros y bóvedas de edificios públicos —libertad que no pudo tener el aragonés— que potencian su original visión y expresión de los tiempos en su tiempo; plenitud del español en sus grandes cuadros clásicos de síntesis final.

Carta de Madrid  
CON CLAUDIO MAGRIS

BLAS MATAMORO



En su última visita a Madrid, Claudio Magris se estaba alejando de una breve experiencia política. Con ella, iba su banca de senador. La crisis del *staff* italiano despobló las filas de la dirigencia tradicional, que con tan corrupta eficacia gobernó el país durante medio siglo. Este proceso obligó a sustituciones veloces. Aparecieron así en la escena política unos personajes ajenos a tal profesión: el empresario Berlusconi, el director de escena Zeffirelli, el filósofo Cacciari, hasta una actriz porno subtitulada Cicciolina. A Magris le correspondió representar a Trieste, su ciudad.

La experiencia, según me contaba, era un poco sofocante. Ser político es, literalmente, representar. Tener que actuar en nombre de los representados y, también, representar un papel, con la seguridad y la seducción de un actor. De algún modo lo contrario del intelectual, cuya tarea es la duda y cuya obra es la exploración en busca de algo en que reconocerse, no de algo consabido y aprendido, como lo es un guión de cine o un texto teatral.

Los intelectuales, normalmente, se sienten incómodos en la actividad política: o les sobran perplejidades o les faltan doctrinas, no se pueden permitir distanciamientos ni ironías, han de evitar cualquier espontaneidad inoportuna. (Dos casos españoles me vienen a la memoria: el de Manuel Azaña, pasado, y el actual de Alejo Vidal-Quadras). A veces han resultado el dilema con una esquizofrenia bien estructurada. Comprendiendo que la política sólo se puede hacer en un

encuadramiento, bajo la disciplina de un partido, Günther Grass dividía sus horas, en cierta época, entre una mañana recogida, dedicada a su literatura y una tarde al servicio de Willy Brandt, del cual era consejero y, a veces, amanuense.

A Magris le complicó más su senaduría el hecho de ser un hombre de fronteras. Lo es Trieste, la ciudad de su crianza, pero, especialmente, la Trieste de su niñez y adolescencia. A partir de 1945, en efecto, Trieste y la zona del Carso, fronterizas con la Eslovenia entonces yugoeslava, era el deslinde de los dos mundos en que se dividía, entonces, el Mundo. Desde la casa paterna se veía dónde empezaba el "otro" mundo. Dando unos pasos se hacía un viaje de lo conocido a lo ignorado.

En otro sentido, Trieste —y éste es un tema inteligentemente trillado por Magris— es también un confín. El mar que acaricia su puerto, sus dos bahías y un canal que entra en pleno tejido urbano, es una propuesta épica de desnudez, de recomienzo infinito. En cambio, el *Hinterland* triestino conecta con Centroeuropa, es la cultura de la ciudad como protección ante la ansiedad: el orden, el análisis.

Tal vaivén creó en Magris el gusto por el viaje, tomando como modelo a Ulises: el plan de un viajero que va y viene pero que descubre, en su derrotero, que el retorno es imposible y que todo viaje es una ruta hacia el más-allá y no hacia el mero allá. Para conciliar estas tensiones, Magris eligió la figura del río, que es un espacio mediterráneo

pero, a la vez, líquido y propicio al viaje. Dio prueba del hallazgo en uno de sus libros capitales, *Danubio*. El río fluye como el tiempo —vaya tópico, lo reconozco, pero qué útil resulta siempre— e impone un deber, una ética: atravesar las fronteras, misión de la vida. Además, el viaje por río es una metáfora de la persuasión y la confianza, que disipa la ansiedad, la imposibilidad de aceptar el presente (esta antítesis es uno de los temas de Michaelstaedter, un filósofo paisano de Magris) y querer estar en el futuro. El río es promesa de mar, que es, a su turno, símbolo especular del presente absoluto. En el mar estamos siempre donde estamos, en pleno acuerdo con el tiempo como instante.

El mar triestino convenció al joven Magris de algo que luego hallaría leyendo a Ibsen, una de sus querencias: el absoluto verdadero es una de las fantasías fuertes del ser humano, pero su encuentro destruye la vida. Vale como megalomanía inalcanzable, como horizonte quimérico pero, a la vez, como promesa de aniquilación. La verdad definitiva nos resulta imprescindible e insoportable. El mar, el sabio mar, nos propone un horizonte que existe a precio de no dejarse alcanzar.

Magris empezó su andadura con un libro sobre Josef Roth, *Lejos de dónde*. Su interés por el mundo judío de la Europa Central es simétrico al anterior. El judío, por carecer de patria, está siempre lejos de todos, fuera de lugar. A la vez, está muy cerca de su propia y hereditaria cultura, que es la Ley en el Tiempo, el Tiempo fuerte de las le-

yes sancionadas por Dios para su pueblo elegido. El judío puede estar en cualquier sitio y ninguno será el propio. Ni siquiera el Estado de Israel, que es una frontera bélica constantemente cuestionada por los vecinos no judíos, que insisten en un mismo mensaje: "Ese no es tu lugar". De alguna manera este rasgo judaico se convierte en algo universal, la voz de la muerte que nos dice a todos: "Ese no es tu lugar".

La muerte me permite derivar hacia otro asunto anecdótico de actualidad. Creo que por segunda vez en la historia, una señora se reclama hija de Juan Perón. Muerto en 1974, el Viejo General es tan prodigioso que tiene hijos después de muerto. La buena señora pide exhumar el cadáver de su presunto padre para cumplir unas pruebas químicas que acrediten su filialidad.

Dejo el hecho de lado y me centro en la relación de los argentinos y la muerte o, más concretamente, de los argentinos con los muertos. La polémica de cien años sobre la

repatriación de los restos de Juan Manuel de Rosas (desaparecidos en un bombardeo alemán a Southampton), la ocultación y revelación del cadáver embalsamado de Evita Duarte, el robo del cadáver del general Aramburu, la sustracción de las manos del propio Perón, parecen señalar un trato con el muerto como si estuviera vivo, una imposibilidad de aceptarlo como muerto, de inhumarlo. La gente que va a cantar ante la estatua de Carlos Gardel, a encenderle cigarrillos y a pedirle favores milagrosos, lo interpela como si el divino Carlitos aún palpitará (de hecho es "el bronce que sonrre", el "zorzal que cada día canta mejor").

Al contrario, los mexicanos, tan adeptos a estar en contacto físico con los muertos, tienden a la inhumación precoz. Regalar una calaverita dulce y comestible con el nombre del regalado es decirle: "De algún modo, ya estás muerto, acéptate como tal". Imposible olvidar las escenas de Santana u Obregón

asistiendo a los funerales de una parte de sus cuerpos.

La gran frontera, el horizonte definitivo, la voz que señala el lugar, por volver a los temas preferidos de Magris, es la muerte. La del día final pero también, la del final de cada día. La desaparición que hace a nuestra historia. El olvido que hace narrable lo vivido, en tanto tiempo muerto. Porque, como apuntaba el escritor triestino, con los años se pierden certezas hermenéuticas, se sabe más y se interpreta menos, se prefiere la narración, o sea el recuento de aquello que ha resistido al olvido o, quizá, que lo ha convertido en una nueva frontera.

El político, desde luego, no puede plantearse estos problemas. El político representa la continuidad imbatible de la vida. Por eso representa, como comprobó Magris en su fugaz experiencia. Está en nombre de la certeza colectiva de no morir, de no olvidar, de no desaparecer. ❧

## VICENTE ROJO. UNAS VISIONES

TERESA DEL CONDE



Antonio Tàpies dijo hace tiempo que el arte puede ejercer dos funciones: de denuncia o de inspiración, pero que otros medios parecen hoy más apropiados para la denuncia: la fotografía, el cine, la canción; puede añadirse, en lugar muy importante, la caricatura. Pensaba Tàpies, y varios coincidimos con él, en que el arte, aun si denuncia, tiende a conceptos generales y universales, sin que ello implique ceder la individualidad. Creo que todos estamos de acuerdo. Mientras

más individual es un artista, mejor se inserta en esa interminable cadena de eslabones que va configurando la historia del arte.

Hay quienes dicen que esa historia ya terminó. La retrospectiva antológica de Vicente Rojo en el Museo de Arte Moderno (donde estará hasta mediados de noviembre) muestra que lo que ha terminado es la visión lineal de la historia del arte. Pues mientras haya arte, la compulsión de dejar testimonio sobre estos objetos que lla-

mamos obras de arte persiste. En tanto procuran experiencias estéticas y jalan la atención, se diría que a veces a pesar de sí mismas o de las intenciones de su creador, las obras de Vicente Rojo se integran a un proceso, por naturaleza siempre incompleto por ser histórico. Y lo que se retiene de ese proceso, siempre en vías de gestación o de recuperación a través de la palabra (principalmente escrita) es la historia del arte. Este breve ensayo no pretende en modo alguno situar a Vicente

Rojo en determinado tipo de contexto histórico-artístico, cosa que ya se ha hecho y a la que yo misma he contribuido en alguna discreta medida. Mi propósito actual es transmitir al lector experiencias fragmentadas, producto de enfrentamientos directos con varias de sus obras a las que tengo actualmente acceso directo y frecuente.

Vicente Rojo es un artista proclive al análisis de las formas y la manera como se comportan en secuencias —no referidas únicamente a las series: pueden darse en un mismo cuadro. Es engañoso pensar que dos obras del más pródigo y prolongado de los rubros exhibidos: *México bajo la lluvia* o bien, que tres o cuatro de los *Recuerdos*, ofrezcan más similitudes que diferencias. Estas últimas son evidentes cuando el observador se sumerge y se entretiene al contemplarlas. Puede resultar extraño hablar de "entretenerse" con pinturas o esculturas, pero esa es una de las cosas que a mí me suceden cuando veo una y otra vez las obras reunidas.

Hay varias maneras de acercarse a una pintura o una escultura. Octavio Paz ha descrito esto en su ensayo "Transfiguraciones": "en línea recta hasta plantarse frente al cuadro y contemplarlo cara a cara, en actitud de interrogación, desafío o admiración; en forma oblicua, como aquel que cambia una secreta mirada de inteligencia con un transeúnte; en zig zag, avanzando y retrocediendo". Doy una vuelta pausada por la sala, escojo una de las obras y sigo la última opción: la miro de lejos, me acerco, me vuelvo a alejar. La visión es "multiestable". Pues tengo que suponer que los prismas están iluminados desde arriba y presentan al frente la cara cuadrada de color azul o, por el contrario, que esa es la parte más iluminada. Luego me acerco de nuevo, esta vez mucho: es la *Negación* no. 29 (1972). Me llama la atención el modo como los prismas irremisiblemente caen de arriba abajo, además

de flotar en el espacio plano, pinta-do uniformemente, que los soporta. Pero como la distancia entre uno y otro prisma es siempre la misma, otras cosas empiezan a saltar a la vista. Si me fijo en las intersecciones los prismas dejan de serlo por un momento: son poliedros con varias aristas, no sólo las 8 que normalmente sirven para delinear un prisma. Los cuadrángulos azules ya no "dan la cara", son los dos extremos: la base y la tapa de un cuerpo geométrico ahuecado. Cuando los veo así, no me es posible percibir al mismo tiempo los espacios romboides que —si adopto la visión anterior— forman parte del "fondo" en el que flotan ordenadamente, a igual distancia, todos los prismas que en conjunto configuran la "T" emblemática de las diversas *Negaciones*.

Al estar comprobando este fenómeno de la multiestabilidad, pienso en lo mucho que Ernst Gombrich, el autor de *El sentido del orden* podría gustar de esta exposición. Creo que nadie mejor que él para comentar apropiadamente el modo como Vicente Rojo jugó con los efectos espaciales, la luz y los colores sobre la retina sometiendo las formas a una gama amplia de posibilidades, que a partir de *Las señales* tienen una de sus bases fundamentales en los ritmos geométricos, sin que el autor haya querido ilustrar algo relacionado con la geometría euclidiana o con cualquier geometría de otra índole. Sin embargo los efectos ópticos muchas veces parecen haber fascinado al pintor y han sido perseguidos a conciencia. Quiero decir que buena parte de estas composiciones tienen su punto de partida en estructuras matrices, *patterns* que pueden ofrecer diversos grados de complicación. Por ejemplo, otra "negación", la *Negación* 6 "A" es una "T" cuyo espacio ocupa proporcionalmente el mismo espacio que el fondo amarillo que la soporta. La "T" tiene de lejos una presencia rotunda, límites precisos, pero en realidad no hay en ella una sola línea

recta, pues está integrada por círculos pequeños (en apretado *polka dot*) que van formando arabescos a pesar de su solo aparente desorden. Son las rueditas negras (más grandes que un confeti de papel) las que parecen ir marcando el trayecto de las demás: rojas, azules, rosa y púrpura. Los bordes de la "T" corresponden a pequeños segmentos de círculo. Allí está la posible "negación" implícita en esta pintura, que al primer golpe de ojo es estática, como lo son por fuerza todas las pinturas. Pero si uno se detiene en ella, al cabo de un minuto la "T" da la impresión de estar se agitando constantemente dentro de su soporte amarillo.

En varias ocasiones Vicente Rojo siente la necesidad de acentuar la presencia de las sombras de los elementos (tengan o no volumen) que integra a sus composiciones. Y si alguien quiere disfrutar al máximo de estos detalles que —de no prestar la atención adecuada— pudieran pasar inadvertidos, lo mejor es imaginar si aquello que aparece superpuesto (en caso de que lo haya) está realmente proyectando una sombra, y en qué dirección la proyectaría si la iluminación cambiase. Luego hay que acercarse a la pieza para comprobar la proyección de la sombra. Se descubre que está pintada. Estas experiencias no sólo ayudan a percibir e incluso a completar las intenciones del pintor, sino que dan cuenta del absoluto rigor con el que tales efectos están concebidos: rigor que a mi juicio supone un especial sentido del humor, algo que hace sonreír a través del buscado y certero artificio. La primera pintura exhibida en la que aparecen sombras pintadas es un trapecio o columpio que se inscribe en la tónica "Pop" cultivada por Vicente a principios de los años sesenta. De hecho el trapecio y las cuerdas que lo sostienen debieran producir sombra sobre el plano. Pero la sombra está pintada, para que siempre parezca proyectarse igual. En *Icono 1* de 1964, una técnica

mixta sobre tela y madera sucede lo mismo y provoca sorpresa constatar la pintura de las sombras, recurso ilusionista que de acuerdo con un viejo tratado sobre pintura griega que Plinio recuperó, se ha practicado en el arte de Occidente desde hace unos 25 siglos. Sólo que ahora estamos hablando de sombras verosímiles, distintas de aquellas que también con gracia innegable acentúan la sensación "metafísica" en las pinturas de Giorgio de Chirico. En estas últimas jamás podemos dudar de que se encuentran pintadas pero con Vicente Rojo es necesario verificar qué es lo que pasa. Sin embargo el recurso es el mismo: son sombras pintadas.

La obra que mejor ilustra el efecto que menciono es *Doble recuerdo* de 1976, integrada por dos secciones de idénticas dimensiones (cuadrados de 140 cm), el de la derecha ostenta a su vez cuadrados en relieve de madera, de unos 2 cm. de espesor. Los espectadores que no están prevenidos respecto a la pintura de sombras, lógicamente dan por hecho que los cubos achatados efectivamente las proyectan. Lo que sucede es que la iluminación de un recinto de exhibición puede cambiar, y más si la obra se desplaza a otro recinto, cosa que irremediablemente modificaría la dirección de las sombras, o incluso las haría desaparecer. Para que eso no suceda jamás, las sombras han quedado fijadas con pintura que responde al color que correspondería a la sombra "real". No sólo acontece esto en las pinturas. Algunas de las esculturas están provistas de un truco similar. Así, *México bajo la lluvia D 24* es una escultura de metal en forma escalonada. Es posible verla como la pendiente de una pirámide, pero al cambiar de posición viéndola de espaldas (su visión primordial es de canto) también podemos pensar en la espina dorsal de un dinosaurio. A simple vista parece monocroma. Son prismas, uno sobre otro, de idéntico color, pero no

hay tal monocromía. Como los bordes tienen que verse iluminados con objeto de que los perfiles de la escultura resalten, resulta que están nítidamente pintados de un color verde más claro, ligeramente metálico. Son "correcciones" que el artista impone a la visión natural de las cosas y se emparientan, una vez más, con las correcciones que los creadores de los órdenes arquitectónicos en la Grecia clásica implantaron en la época de Pericles al realizar el Partenón.

Con todo y su amor por el orden, Vicente Rojo lo violenta, paradójicamente sin deshacerlo, sin crear caos. En *México bajo la lluvia 155* (1984) se recibe la impresión de que un zarape de Saltillo enloqueció y la 163 de la misma serie (1989) provoca la sensación de un súbito cambio de clima: el aguacero se preformó en la parte superior y luego se desgarró desparramándose sobre las grecas de Mitla. Otra pintura también de 1989 (la 126) hace sonreír porque su colorido es "rococó", parecido al de los protagonistas de la llamada "pintura galante" del siglo XVIII y al de ciertos dulces mexicanos, en tanto que la 149 (1983) es una lluvia tricolor bajo el cielo de México, pues las diagonales que descienden dejan libre un estratégico espacio, en este caso azul, cosa que sucede en otras composiciones de la misma serie. No siempre la "lluvia" (o los rayos, o los truenos, o la tupida llovizna azul que genera destellos) ocupan totalmente el espacio disponible prefijado por la tela.

Las cerámicas pueden ser una delicia. Si digo que la *D2* en color azul turquesa me hace pensar en el tan traído y llevado tema de *El penacho de Moctezuma* (que Moctezuma nunca usó) pudiera parecer que estoy bromeando, pero de hecho me estoy refiriendo a la multiplicidad de complejas y desde luego muy personales asociaciones que las obras desatan. Cerca de esta obra hay una rodela de colorido apetito-

so: se antojaría comerla. En cambio la *D6* es como un cactus erecto que termina en forma de cráneo rapado. Es como la personificación de alguien a través de esa planta que no necesita de la lluvia para sobrevivir, pero que tiene cabeza.

Hay 15 "lluvias" encerradas en cajas pequeñas, de 24 x 24 cm. Se trata de gouaches sobre papel o sobre amate. Una de éstas tiene carácter de objeto (la "objetualidad" es propia de varias obras, no sólo de ésta o de las *Señales en el país de Alicia*). Aquí lo que hay es una lluvia de lápices y corre tanto en sentido ascendente como descendente. Algunos *Recuerdos* se sienten eminentemente musicales, pero el que corresponde al número 119 tiene más bien carácter telegráfico. Contra la texturación densa, desprendida del plano, de la que hacen gala buen número de piezas, puede observarse que en otras el procedimiento ha sido a la inversa. El pintor ha quitado hasta el mínimo rastro de textura, dejando visible en ciertas zonas la trama de la tela. Todos los *Escenarios*, ya sean volcanes, pirámides, construcciones, etc. pueden ser vistos como paisajes. Escenario es un buen término para introducir variedad de motivos. Así, en *Escenario barroco I* (1994) hay volutas que presentan al centro unas pequeñas prominencias redondeadas. Pueden asociarse al pastillaje de las cerámicas prehispánicas (de hecho hay recurrencia de elementos ornamentales prehispánicos en piezas de todas las épocas) pero igualmente las volutas a las que me refiero hacen un guiño de carácter erótico, pues resulta que también se perciben como senos con sus respectivos pezones.

Los escenarios es mucho tema. *Diez pirámides iluminadas* (1990) es un escenario que parte de una estricta retícula tachoneada. Una ráfaga de luz recorre la composición exactamente a la mitad. Hay un abismo entre la manera como está planteada esta pintura y su vecina

de 1991 (34 pirámides y un volcán, donde la luz es uniforme) y la resolución de los dos *Dobles escenarios primitivos* realizados este año, uno resuelto en eje vertical y el otro en horizontal. "El color, en medio del espesor matérico, realiza una apertura hacia tonos más claros, como si la luz y la forma necesitaran de un despliegue sin trabas", dice Lelia Driben a propósito de estas obras en su estudio publicado en el catálogo de la exhibición. El *Gran escenario primitivo*, integrado por 60 cuadros diferentes uno de otro y al

mismo tiempo integrados a esa soberbia composición que da la bienvenida al espectador, corresponde precisamente al término "Revisión" que Vicente Rojo eligió para titular la exposición del Museo de Arte Moderno.

Hay en ella tres obras no integradas a ninguna "serie" de las que se exhiben. Se refieren al Paseo de San Juan en Barcelona. Conmueven todas, pero la titulada *Vuelo nocturno I* "describe" (¿será esa la palabra?) un bombardeo o la caída de unos aviones tal y como lo plan-

tearía un niño que tuviese la inteligencia y el virtuosismo de un Mozart adulto.

En el libro *Escenarios* editado por la Galería López Quiroga, que contiene reproducciones de dibujos de Vicente Rojo y poemas de José Emilio Pacheco, encontré las palabras que sobre esas piezas yo hubiese querido escribir, si fuese poeta.

Calles que van al pasado  
regresan del porvenir

Y se detienen aquí  
entre ya nunca y mañana. ✎

## EL LEÓN Y EL ÁGUILA

VICTOR HUGO



### XVI

Recapitulemos.

Hace doscientos años, dos Estados invasores oprimían a Europa.

En otros términos, dos egoísmos amenazaban la civilización.

Estos dos Estados, estos dos egoísmos, eran Turquía y España.

Europa se defendió.

Estos dos Estados cayeron.

Hoy este fenómeno alarmante se ha reproducido.

Otros dos Estados, sentados sobre las mismas bases que los anteriores, fuertes con las mismas fuerzas y movidos de un mismo móvil, amenazan a Europa.

Estos dos Estados, estos dos egoísmos, son Rusia e Inglaterra.

Europa debe defenderse.

La antigua Europa, que tenía una construcción complicada, ha sido demolida; la Europa actual es de una forma más sencilla. Se compone esencialmente de Francia y de Alemania, doble centro en el cual

debe apoyarse, tanto al Norte como al Mediodía, el grupo de las naciones.

La alianza de Francia y Alemania es la constitución de Europa. Alemania apoyada en Francia detiene a Rusia; Francia amigablemente adherida a Alemania detiene a Inglaterra.

La desunión de Francia y Alemania es la dislocación de Europa. Alemania, mirando hostilmente a Francia, deja entrar a Rusia; Francia mirando hostilmente a Alemania, deja penetrar a Inglaterra.

Así, pues, lo que necesitan los dos Estados invasores es la desunión de Alemania y de Francia.

Esta desunión ha sido hábilmente preparada y combinada en 1815 por la política ruso-inglesa.

Esta política ha creado un motivo permanente de animosidad entre las dos naciones centrales.

Este motivo de animosidad es la donación hecha a Alemania de la orilla izquierda del Rin. Esta orilla

**E**n 1840 Victor Hugo viaja por el Rhin y la Selva Negra, acompañado de su amante, Juliette Drouet. En 1842 publica *El Rhin* (Cartas a un amigo), un libro que contiene descripciones de paisajes y monumentos, entreveradas de reflexiones y divagaciones literarias, filosóficas y políticas. En la conclusión el poeta se pronuncia por la unión de Francia y Alemania, las dos naciones que son, dice, el centro y el corazón de Europa. La historia lo desmintió: la guerra franco-prusiana de 1870 y las dos guerras mundiales del siglo XX. Sin embargo, más de un siglo después de la publicación de *El Rhin*, la misma historia le da la razón: Alemania y Francia se unen y sientan así las bases de la Comunidad Europea. Otro dato curioso: el 14 de Julio de 1870, desterrado en Guernesey, Hugo planta la encima de los Estados Unidos de Europa; cinco días después estalla la guerra entre Francia y Prusia. Cito distribuye adivinaciones y ceguerras con manos distraídas.

izquierda pertenece naturalmente a Francia.

Para que la presa fuese bien guardada se ha dado al más joven y al más fuerte de los pueblos alemanes, a Prusia.

El Congreso de Viena ha levantado fronteras en las naciones como armadura de lance o de capricho, sin que ajusten las piezas unas con otras. La que ha puesto a la Francia oprimida, extenuada y vencida, ha sido una camisa de fuerza demasiado estrecha para ella, que la tortura y la hace desangrar.

Gracias a la política de Londres y de San Petersburgo, nosotros sentimos hace veinticinco años el hierro de Alemania clavado en la llaga de Francia.

De aquí ha nacido necesariamente entre los dos pueblos, creados para entenderse y amarse, una antipatía que podría convertirse en odio.

Mientras que las dos naciones centrales se temen, se observan y se amenazan, Rusia cobra fuerza silenciosamente e Inglaterra se extiende en la sombra.

El peligro crece de día en día. En las trincheras una zanja profunda se ha cavado. Las tinieblas quizás ocultan un gran incendio. El año último, gracias a Inglaterra, ha faltado poco para que el fuego incendiase a Europa.

¿Quién podría decir lo que sería de Europa en esta conflagración, llena como está de espíritus, cabezas y naciones combustibles?

La civilización perecería.

No puede perecer. Es preciso

que las dos naciones centrales se entiendan.

Felizmente, Francia y Alemania no son egoístas. Son dos pueblos sinceros, desinteresados y nobles, en otro tiempo naciones de caballeros, hoy naciones de pensadores: en otro tiempo grandes por la espada, hoy grandes por el espíritu.

Su presente no desmentirá su pasado; el espíritu no es menos generoso que la espada.

He aquí la solución: abolir todo motivo de odio entre los dos pueblos; cerrar la llaga abierta en nuestro flanco en 1815; borrar las huellas de una reacción violenta y volver a Francia lo que Dios le ha dado, la orilla izquierda del Rhin.

Para llegar a esta solución es menester vencer dos obstáculos.

Un obstáculo material: Prusia. Sin embargo, Prusia comprenderá pronto o tarde que, para que un Estado sea fuerte, es preciso que todas sus partes estén perfectamente adheridas las unas a las otras; que la homogeneidad vivifica y la mutilación mata; que ella debe tender a formar el gran reino septentrional de Alemania; que ella necesita puertos libres, y que, por muy bello que sea el Rhin, vale más el Océano.

Además, a todo evento poseerá la orilla derecha del Rhin.

Un obstáculo moral: las desconfianzas que Francia inspira a los reyes de Europa y por consecuencia la necesidad aparente que hay de achicarla. Y no obstante, este es precisamente el peligro mayor. Achicar a Francia es irritarla, y

Francia irritada es peligrosa. Tranquila, es empujada por el progreso; irritada, puede ser empujada por la revolución.

Los dos obstáculos se desvanecerán.

¿Cómo? Dios lo sabe, pero es lo cierto que se desvanecerán.

Dentro de un plazo dado, Francia tendrá su parte del Rhin y sus fronteras naturales.

Esta solución constituirá a Europa, salvará la sociabilidad humana y fundará la paz definitiva.

Todos los pueblos ganarán con ello. España, por ejemplo, que es hoy una ruina ilustre, podrá volver a ser poderosa. Inglaterra querrá hacer de España el mercado de sus productos, el punto de apoyo de su navegación, y Francia querrá hacerla la hermana de su influencia, de su política y de su civilización.

A España le corresponderá elegir: o continuar bajando o principiar a volver a subir: o ser un anexo de Gibraltar o el contrafuerte de Francia.

España optará por su engrandecimiento.

Tal es, según nosotros, para todo el continente el inevitable porvenir, ya visible y distinto en el crepúsculo de las cosas futuras.

Una vez haya desaparecido el motivo de odio, ningún pueblo tiene que temer por Europa. Que Alemania erice su melena y lance su rugido hacia el Oriente; que Francia abra sus alas y despida sus rayos hacia el Occidente. Ante el formidable acuerdo del león y del águila, el mundo obedecerá. ▀