

LA VUELTA DE LOS DÍAS

UNIVERSITARIAS

GUILLERMO SHERIDAN



¿STUNAM EFECTIVO? ¡SÍ REELECCIÓN!

El 27 de septiembre, el líder Agustín Rodríguez declaró ante el pleno del XVI Congreso de su STUNAM, que emplazará a huelga a la Universidad para lograr un cincuenta por ciento de aumento salarial y "reparar violaciones al contrato colectivo". La huelga deberá estallar el primer día de noviembre y "será necesariamente de confrontación", advierte. Luego de volver a encontrar culpable al rector Barnes de *autoritarismo y represión*, Rodríguez reconoció que dentro del STUNAM se venden plazas, que el sindicato "está descuidado", que no se ha "modernizado" y que, en general, el balance de su funcionamiento "ha sido negativo". Este notable ejercicio de autocrítica condujo al líder Rodríguez a proponer una solución fantástica: reelegirse para un tercer periodo. Esto supone reformar los estatutos del sindicato, lo que no será difícil, pues también en opinión de Rodríguez, la no reelección "coarta la libertad de los trabajadores". Así, durante su tercera reelección, Rodríguez arre-

glará los desaguisados de los dos primeros. Finalmente, como para anunciar los beneficios que esperan a quienes accedan a la perpetua reelección democrática, el antiautoritario Rodríguez anunció su propósito de crear la "Escuela de Capacitación Sindical", la "Casa Club del Trabajador Universitario" y la "Fundación STUNAM".

SINDICATO NACIONAL AUTÓNOMO DE MÉXICO

El STUNAM cuenta con 25,000 miembros que, sumados a los 8,000 de confianza que el mismo STUNAM denuncia, arrojan un total de 33 mil empleados. Era previsible: en la UNAM los empleados no académicos superan ya en un 25% a los académicos. Frente a este atentado al sentido común, el STUNAM alega que tiene personal capacitado para hacer las labores que se encomiendan a los de confianza. El mecanismo es este: el STUNAM le vende la plaza a una secretaria que no sabe escribir a máquina; se le "reubica" en otro lado (por ejemplo, en la sección de tejer chambritas); se pone en su sitio a

una de confianza. El pueblo de México paga el salario de las dos. Pero la lógica (democrática) del STUNAM dice entonces que si la secretaria no sabe escribir a máquina es por culpa de la UNAM, que no la capacitó, pues es autoritaria, no culpa de la secretaria por ser inepta.

La idea del líder Rodríguez de exigir dependencias que sirvan a su sindicato tiene implicaciones interesantes: la escuela y el club sindical tendrán que contratar personal que le enseñe a escribir a máquina a la secretaria y cuide las instalaciones. Este personal tendrá una relación de subordinación laboral con el STUNAM, que será su patrón, y que desde luego tendrá derecho a organizarse en un sindicato que se podrá llamar "Sindicato de Trabajadores de la Escuela de Capacitación Sindical y de la Casa Club del Sindicato de Trabajadores de la UNAM" (STECSCCSTUNAM). Creo que el primer líder del STECSCCSTUNAM se llamará Rodríguez, encontrará al político que lo patrocine, acusará al líder Rodríguez del STUNAM de autoritario y lo emplazará a huelga. Finalmente, exigirá la creación de la Escuela de Capacitación Sindical del STECSCCSTUNAM.

DINEROS

La reparación de los destrozos causados por los estudiantes de la UNAM el 24 de septiembre en varios edificios de la avenida Insurgentes y de la propia UNAM, mientras realizaban una marcha espontáneamente organizada

contra el autoritarismo del rector Barnés, le van a costar a la UNAM sólo cincuenta mil pesos. Esto cuando el rector Barnés dijo que la UNAM necesita 300 millones para completar el año y pidió a los exalumnos que colaboren a juntarlos. Otros funcionarios acataron que no hay déficit, pero que habrá que reducir algunos programas no prioritarios y posponer algunas compras. Surge la pregunta: la lista del mandato del democrático líder Rodríguez, que contiene Escuela y Club y aumento del 50% ¿será prioritaria? No, lo prioritario sería desinflar el sindicato en el 80% que recomienda la realidad laboral de la UNAM. Y si esto es prioritario, no es factible, pues sería justo, pero no *justiciero*; sería lógico, pero no político. Que ya existan más empleados administrativos que académicos en la UNAM supone una enfermiza inversión de prioridades: es como un equipo de fútbol que tiene más masajistas que jugadores.

BAÑOS DE PRIORIDAD

“Hermosa palabra es la palabra universidad que evoca aquella otra de universal”. Con estas iluminadoras palabras comienza el editorial que anuncia la nueva época de la revista *Los Universitarios* que publica mensualmente la prioritaria Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. *Los Universitarios* ya no es el periódico modesto de buena literatura que, a cargo del escritor Francisco Hinojosa, circuló gratuitamente durante años entre miles de estudiantes que tenían en esa revista su única relación con las ideas. Ahora es otra revista lujosa de Difusión Cultural que canta los logros de Difusión Cultural entre un puñado de funcionarios. Ya no hace cultura gratis, pero la anuncia a diez pesos ejemplar. Gonzalo Celorio que hace meses se horrorizó

ante la idea (que nadie propuso) de cerrar bibliotecas, hoy cierra una revista, una de esas “bibliotecas portátiles” como las llamó Calvino. La fastuosa publicación nos entera ahora de que Vasconcelos era un *pensador movido por el rayo de la acción*; de que la Sala Netza es un *gran espacio acústico*; de que las salas de cine son, *para empezar, muy cómodas* y de que la programación de Difusión Cultural es *siempre rica y variada* por lo que hay que acudir a ella con objeto de *bañarse con suavidad y alegría de eso que llaman cultura* (sic). No es de extrañar: la nueva responsable de *Los Universitarios*, la señora Malena Mijares, es la editora de *Crónicas*, las ostentosas memorias que, con la excusa de “salvaguardar del olvido los trabajos y los días de la difusión cultural” gastan millonadas prioritarias en celebrar y cantar las proezas de

la Difusión Cultural. El hecho es que los estudiantes a quienes el rector Barnés ordenó a Gonzalo Celorio acercar a Difusión Cultural, como condición para darle otros cuatro años en el puesto —y arreglar los desgajados de sus dos anteriores turnos— están ahora diez pesos más lejos de lograrlo que antes, pero mejor informados.

Y si según el coordinador Gonzalo Celorio, redactor de la frase citada, los productos de difusión cultural están condenados al olvido... ¿qué caso tiene “salvaguardarlos”? Uno sólo: “salvaguardar” no el producto, sino que haya sido administrado. La lógica universitaria lo tolera todo: que sus administrativos sean más que sus académicos y que sus administradores de cultura prevealezcan sobre sus creadores. <

gsherida@buzon.main.conacyt.mx

EL OTRO ROSSI

GUSTAVO GUERRERO



Es una historia que siempre he contado de la misma manera, sin preocuparme demasiado por la veracidad de los hechos o por la causa de que la narración se organizara de ese modo. Forma parte de un repertorio familiar y casi todos mis amigos la han escuchado con más o menos cortesía.

Manual del distraído

La prosa de Alejandro Rossi? Confieso que, planteada así, bruscamente y sin matices, la pregunta me parece un tanto capciosa. In-

tuyo que presupone la existencia de aquello mismo que se trata de elucidar: a saber, la singularidad estilística de la obra literaria del mexicano. Es verdad que no son pocos los críticos que se han adentrado ya por este sendero en busca de la regla de oro que permitiría alinear, en una sola perspectiva, los textos del *Manual del distraído* y de *La fábula de las regiones*. No ha faltado incluso quien afirme, como si lanzara un desafío adivinatorio, que le bastaría leer un párrafo cualquiera para reconocer la inconfundible impronta

del autor. Francamente dudo que alguien pueda salir airoso de semejante lance y, aunque lo consiguiera, no probaría nada con ello. Muchos malos escritores son también monótona y previsiblemente malos: el menor renglón delata su característica impericia. En realidad, lo que ocurre con este equívoco asunto, como con muchos otros, es que seguimos siendo los fieles herederos de un pensamiento romántico que hizo del estilo un místico trasunto de la personalidad del artista, la expresión única y unívoca de su esencial originalidad. El estilo es esa "manera absoluta de ver las cosas", como decía Proust, que proyecta la imagen más completa del sujeto y da fe de la coherencia y la unidad de su mundo interior. De ahí la sobrevaloración de la continuidad estilística como índice de la calidad de una obra y la persistente obsesión filológica de subrayar las semejanzas textuales en detrimento de las diferencias, aun a riesgo de empobrecer y de desvirtuar una lectura.

Alejandro Rossi ha sido, con relativa frecuencia, la señalada víctima de esta ilusión hermenéutica que, redondeando ángulos y adelgazando volúmenes, reduce lo diverso a lo uno y lo impone como la verdad de una "visión absoluta". Quizá la forma periódica y antológica en que han ido apareciendo sus textos haya podido contribuir a ello, pues hasta ahora no disponíamos de un corpus claramente estructurado. Sin embargo, la reciente reedición de sus dos libros en España debería despejar la confusión y mostrarnos que Rossi no es sólo el notable ensayista del *Manual del distraído* sino también —y en otro registro— el cuentista magistral de los seis relatos que componen *La fábula de las regiones*. Entre ambos hay evidentemente muchos rasgos comunes e incluso un auténtico aire de familia; pero

creo que la arraigada tendencia a medir al segundo con la vara del primero no ha permitido apreciar con justeza la especificidad y la importancia del escritor de ficciones. Éste no se presenta ya como el azorado filósofo que comparte con nosotros sus vicisitudes y, entre bromas y veras, con una lucidez implacable, nos hace dignos de sus más hondas perplejidades. Tampoco es el fragmentario memorialista que evoca algunos momentos de su infancia o de su adolescencia, y cree descubrir en ellos una moraleja o un símbolo. Si algo caracteriza al narrador de *La fábula de las regiones*, es el discreto papel que desempeña, hasta tal punto que, en los últimos cuentos, prácticamente desaparece. Allí muy poco hemos de escuchar su voz, pues el relato adopta la forma de un cadencioso diálogo entre dos personajes que, en un imaginario país de América Latina —¿la región o las regiones?— discuten a la par asuntos de estado y de familia. Por lo general, son parientes, amigos o amantes, viejos militares o astutos letrados. No es difícil reconocer el lenguaje que utilizan. Cualquiera venezolano descubrirá de inmediato el idioma de su tierra, pero lo va a oír como si cada palabra hubiese recobrado su más antigua solera, como si se hubiese hecho, de pronto, muy añeja y muy densa. Y es que Rossi recrea esta lengua criolla —que es, en cierto modo, su lengua materna— con un difuso acento arcaizante y un agudísimo sentido de la prosodia y el ritmo que amplifican sorprendentemente sus valores expresivos. La escritura confiere así a los discursos de los personajes un exigente color literario, preservando, al mismo tiempo, toda la espontaneidad estilística de una sencilla charla. Huelga destacar que se trata de un logro mayor. En los antípodas del bajo lirismo de un García Márquez o

del afectado localismo de otros autores del ya remoto boom, la prosa de *La fábula de las regiones* encierra una de las hablas mejor escritas de nuestra lengua.

Esta trasfiguración literaria de lo oral resulta estéticamente tanto más eficaz cuanto que se acompaña de una puesta en escena de la narración que sitúa a los personajes en un contexto íntimo, familiar y, a menudo, plácidamente doméstico. La sala de olorosas maderas de Don Leandro, la casona del general Teófilo Requena, el patio de Don Pío, la habitación donde agoniza el Coronel García Nieves, todos son espacios interiores que suscitan un clima propicio para la confesión o el secreto. Con frecuencia, no es otro el tenor de las palabras que allí se pronuncian al calor de la amistad y del más indulgente afecto, en esas tardes lentas de los trópicos que parecieran dominar la progresión del relato. Rossi plasma con habilidad estos decorados señoriales que representan, incontestablemente, algo más que un simple telón de fondo, pues son el lugar mismo donde la narración se constituye no ya bajo la forma de un diálogo propiamente dicho sino más bien, lo repito, como una emotiva e informal conversación. La historia que se cuenta —y también el hecho de contarla— adviene casi como un incidente, con la imprevisible naturalidad con que nace un tema en el giro casual de una frase: "Sedosa, la niña", "Sí, cuando lo vio sin ropas y de cuerpo entero se dio cuenta de que era un negro...", "¿La historia de su primo?". Estamos en medio no de una acción sino de una plática y el relato se despliega como el prolongado eco de esas palabras inesperadas y decisivas. Su condición es la de un excursus o un aparte digresivo que se extiende con plena libertad y no teme abundar en detalles por muy su-

perfluos que parezcan. Así, lo trivial y lo sentencioso, lo más nítido y lo más sutil, conviven en una espejeante armonía y se suceden en la sinuosa disposición de un texto cuya arquitectura interna reposa insensiblemente sobre vocativos, apóstrofes e interrogantes, los frágiles signos de la interlocución. De las articulaciones principales —preguntas y respuestas; aserciones y evaluaciones— se elimina además cualquier tipo de oración declarativa que introduzca las réplicas, de suerte que la narración fluye sin mayores trabas, como un puro contrapunto de voces. El resultado final es sencillamente asombroso: un supremo arte de la improvisación concertada y del surcido invisible que hace de la prosa una palabra viva, una dicción que alcanza sin esfuerzos, sin pretensiones, con frescura, la más cuidada intensidad.

Como todo buen ironista, Rossi juega así el juego del que no juega y, desde esa exterioridad paradójica, desde ese grado cero de la escritura, inventa una lengua literaria impredecible y, a la vez, justa y necesaria. Retrospectivamente, *La fábula de las regiones* arroja una luz muy precisa que ilumina nuestra lectura del *Manual del distraído* y pone de relieve la trama no menos dialogística de aquellos textos en los cuales la disquisición filosófica lleva a menudo el tono de la confidencia y la crónica, el de un encuentro entre viejos amigos. Mi epígrafe quiere subrayar la puesta en escena de la espontaneidad y de la retórica de la llaneza que preside allí tantas páginas, como un dispositivo análogo al que se actualiza en los relatos de generales y leguleyos. Sí, el otro Rossi es, en cierta forma, el mismo, pues pareciera que ambos sólo conciben la escritura dentro de la atmósfera de amenidad y confianza con que se lleva a cabo

un antiguo e íntimo ritual: quizá no aquel que consiste pomposamente en "narrar una historia" sino el más modesto y personal que describe la expresión latinoamericana "echar un cuento". Obviamente, no pretendo insinuar con ello que Rossi sea una especie de ingenio payador ni mucho menos, pero sí creo que su prosa es, en buena medida, una de las manifestaciones literarias más elaboradas de ese género propio de la conversación: contar una historia que siempre repetimos de la misma manera, sin preocuparnos mucho por la veracidad de los hechos o por las causas de que la narración se organizara de ese modo; contarla como si formara parte de nuestro repertorio familiar y como si todos nuestros amigos ya la hubiesen escuchado con más o menos cortesía.

Las semejanzas entre los dos libros no van, sin embargo, mucho más lejos, pues, en *La fábula de las regiones*, la recuperación de lo oral se hace patente de un modo que no ha de encontrarse en el *Manual del distraído* y se especializa, además, con una marcada inclinación idiomática que responde a la necesidad de caracterizar a los personajes y de asentarlos en su medio. Tal vez algunos consideren que esta preocupación literaria es idéntica a la que se expresa en los tradicionales cuadros de costumbres reciclados por los productos y desechos del realismo mágico. La verdad es que la obra de Rossi constituye una crítica feroz a esa celebración latinoamericana de lo irracional como símbolo de lo autóctono. En efecto, aunque los personajes de *La fábula de las regiones* hablen de una manera que nos parece conocida, lo que dicen es otra cosa: a saber, que no hay prodigio que pueda redimirlos de su soledad, de sus fracasos y de su desamparo. Los seis cuentos, ambientados a fines

del siglo XIX y a comienzos del XX, substituyen así el retablo de las maravillas por una pintura descarnada que no justifica ni oculta el drama de dos territorios mal definidos, escasamente poblados y cuyas gentes viven, sin ilusión, un fingido destino republicano. Rossi muda de escenario a los caudillos, dictadores, terratenientes y letrados, para colocarlos en el centro del conflicto mayor de nuestra cultura entre nación y modernidad. No en vano, a través de las páginas de *La fábula de las regiones*, asistimos a la gradual perversión de aquel viejo proyecto de Andrés Bello de hacer de la historia un instrumento para fundar la nacionalidad. Y es que lo que ocurre en los relatos es que la historia acaba convirtiéndose en la esclava de la política y el ideal nacional, en una fuente de legitimación del poder. Todos los personajes se hacen eco del desequilibrio creciente entre la crónica oficial que exalta las efemérides patrias y la verdad que corre de boca en boca; todos conocen además los trabajos del Colegio de Historiadores de las Regiones, la clínica academia creada para institucionalizar la mentira. Pero nadie dirá nada en voz alta, pues hay cosas que sólo pueden decirse en una conversación familiar y privada, como ésas que alimentan la red de oscuras complicidades que signan, desde siempre, la fábula de las regiones.

La prosa de Alejandro Rossi también es capaz de transmitir esto, pues no es obra de un porfiado estilista ni de un vanidoso esteta. Es la prosa de un finísimo escritor y de uno de los espíritus más críticos de nuestras letras, la prosa de un hombre que sabe que un giro de la sintaxis o un adjetivo bien puesto valen más que muchos argumentos. A menudo, se le ha comparado con Borges y, sin lugar a duda, es uno de los pocos autores hispanoamericanos

actuales que admiten el cotejo. Pero no habría que juzgarlo solamente por su primer libro, por el celebrado *Manual del distraído*, sino también por este segundo, que ahora podemos leer ampliado y

completo. Pues también el otro Rossi —el de las ágiles pláticas, el de la lengua crepuscular, el de la orfandad de las regiones— nos brinda la rara experiencia de redescubrir a un gran maestro. ◀

término fue acuñado por Voltaire, como Montesquieu acuñó la noción de un “espíritu de las leyes”. Herder lo tradujo al alemán, como hizo con *Volkgeist*, “espíritu del pueblo”. Pero *Zeitgeist* es un término mucho más amplio y aún se usa en Alemania para representar al ambiente cultural de una época, como en el célebre volumen colectivo sobre la situación espiritual de la Alemania contemporánea compilado por Habermas en 1979.

LOS PROFETAS Y EL MESÍAS

FRANCISCO GIL VILLEGAS

Entrevista con Alejandro Guerrero



Llama la atención que Francisco Gil-Villegas se ocupe, en *Los profetas y el Mesías*. Lukács y Ortega como precursor de Heidegger en el *Zeitgeist* de la modernidad (1900-1929), (*México, El Colegio de México-co/Fondo de Cultura Económica, 1997*) de temas enteramente filosóficos, en un momento en el que la atención de todos —filósofos incluidos— parece centrarse en problemas y acontecimientos cotidianos. La obra se incorpora así a un debate que rebasa nuestro tiempo, y aun nuestro espacio pues la discusión se desplaza al ámbito europeo y específicamente a Alemania. De ahí las primeras preguntas.

A.G.

MANUEL ALEJANDRO GUERRERO: Es inevitable, y sin duda lo han hecho, preguntarle por el título de *Los profetas y el Mesías*. ¿Qué significa la palabra *Zeitgeist* en el subtítulo?

FRANCISCO GIL VILLEGAS: El título se inspiró en el trabajo del joven Lukács “Ensayo sobre el ensayo”, de 1911, publicado en *El alma y las formas*, en su versión alemana. Lukács opina, grosso modo, que el género ensayístico cumple la función precursora de

tratado sistemático, que él identifica específicamente con un tratado de estética, y afirma que todo el sentido precursor que puede llegar a tener el ensayo no es sino la iluminación que le dará en el futuro, de manera retrospectiva, la llegada de ese gran tratado sistemático asociado con el nacimiento de un “Mesías”. Lukács construye así explícitamente la metáfora de que el ensayista es un “profeta” indigno de desatarle las sandalias al verdadero Mesías que encarnará en ese gran tratado sistemático. Pero inmediatamente agrega que todo gran ensayo tiene, independientemente de ello, una autonomía estética que le garantiza su propia área de influencia cultural, artística y filosófica.

La palabra *Zeitgeist* en el subtítulo procura definir el ambiente cultural de una época a partir de un análisis generacional y, más específicamente, detectar la manera en que se comparten temas y problemas en la vida de las universidades del suroeste alemán, junto con la de Berlín, a principios de siglo, así como la manera en que influyeron unas en otras. *Zeitgeist* es traducción alemana de un término ilustrado francés: *esprit du temps* o *esprit du siècle*. El

M.A.G.: ¿Qué lo llevó a emprender un estudio comparativo entre Lukács y Ortega?

F.G.V.: Creo que es la primera vez que se hace ese estudio comparativo: siempre se los veía como pensadores esencialmente antitéticos. Suele verse en Lukács al marxista para el cual el proletariado tiene el punto de vista privilegiado en la historia; en Ortega y Gasset, en cambio, se ve al pensador aristocratizante que se lamenta porque la altura de los tiempos está dominada por una “rebelión de las masas”. El propio Lukács, en su libro estalinista de 1954, *El asalto a la razón*, identifica a Ortega como un profetista. En Ortega no hay, en cambio, la menor referencia al marxista húngaro, pero —lo digo en mi libro— probablemente leyó su *Teoría de la novela*, por influencia de un amigo mutuo, Ernest Robert Curtius, que había sido gran admirador de Lukács a principios de siglo y se hizo amigo de Ortega en los años veinte.

Concebí comparación entre ambos por un accidente. Ambos afirman que se adelantaron a la obra de Heidegger. Desde 1929, Ortega se pasó la vida diciendo que sus ensayos de 1914 anunciaban los temas de *Ser y tiempo*, que se publicó en 1927. En el caso de Lukács hay una referencia más bien elíptica a Heidegger en la introducción de los años sesenta a su *Teoría de la novela*, pero se-

guidores de su obra, como Lucien Goldmann, desarrollarían la tesis de que en los ensayos de estética del joven Lukács de los años 1908 a 1911 aparecen claramente prefigurados los temas centrales de *Ser y tiempo*. Mi propósito inicial era comparar y contrastar a Lukács y Ortega a partir de ese reclamo compartido, aunque poco a poco comencé a toparme con muchas otras semejanzas muy importantes entre ellos que, al parecer, nadie había registrado o tomado en cuenta. No sólo son estrictamente contemporáneos y auténticos líderes generacionales de la cultura en sus respectivos países que a principios de siglo fueron a estudiar filosofía a Berlín, considerada entonces la capital internacional de la filosofía; además compartieron maestros —como Simmel— e influencias —como Dilthey. No es extraño que su interpretación de la cultura de su época, y en especial sus respectivas teorías de la literatura, tengan tantas semejanzas. Por ejemplo, en su *Teoría de la novela* Lukács afirma que el género se inicia en el mundo moderno con *El Quijote*, entra en un proceso de decadencia con el romanticismo desilusionado y se halla en una profunda crisis a principios del siglo XX. En el "Breve tratado sobre la novela" de las *Meditaciones del Quijote*, de 1914, Ortega coincide con esa interpretación histórico-evolutiva, y concluye que la crisis de la novela a principios del siglo se debe a su incapacidad estructural para imaginar "nuevas almas" o nuevos personajes interesantes. Los dos escriben antes de Proust y Joyce, quienes darán una original y novedosa respuesta a los problemas que ellos percibían como callejones sin salida de la novela contemporánea.

Al escribir sobre estos temas uno y otro usaban los mismos términos, tomados por un lado de la conceptualización de la filosofía

de la vida de Simmel y, por el otro, de la "larga duración" de Bergson. Así pues, hay similitudes extraordinarias que justifican un estudio comparativo. Pero debo decir que ya Emilio Uranga había visto cómo los dos filósofos más influyentes en Alemania a principios de los años cincuenta eran dos extranjeros: Lukács en la República Democrática, Ortega en la República Federal. Uranga esbozó esta comparación en unas líneas del prólogo de *Mi camino hacia Marx*, su compilación de textos de Lukács, de 1971, pero no fue más allá; no vio en Heidegger la clave para una comparación entre Lukács y Ortega.

M.A.G.: ¿Es cierto que el primero que habló de una "rebelión de las masas" no fue Ortega en 1930 sino Simmel en 1900, al que Ortega no cita al respecto?

F.G.V.: Ninguno de los comentarios y reseñas sobre mi libro menciona ese punto. Fernando Salmerón, quien falleció tres días antes de la presentación de mi libro en El Colegio de México, a la que él estaba invitado como comentarista principal, era quizá el único que podía haber dicho algo importante al respecto. Según él, las influencias y fuentes más claras y directas de *La rebelión de las masas* son francesas y no germanas; respondía así, sobre todo, al libro de Nelson Orringer sobre *Ortega y sus fuentes germánicas* (1979).

Yo muestro, sin embargo, que el título de Ortega se encuentra en el capítulo 6 del libro de Simmel sobre *La filosofía del dinero*, publicado en 1900. Ni Pedro Cerezo Galán en *La voluntad de aventura*, ni Phillip Silver en *La fenomenología de la razón vital*, ni Orringer en sus investigaciones sobre las fuentes germánicas de Ortega, ni nadie, hasta donde sé, lo había mencionado. Es un descubrimiento importante. En el libro de Simmel aparece la ex-

presión "der Aufstand der Massen", y así se tradujo al alemán el título de la obra de Ortega. Por otro lado, "la rebelión de las masas" es una paráfrasis modernizada de "la rebelión de los esclavos", la frase de Nietzsche. Más que la rebelión de los esclavos o las máquinas, la era moderna es la de la rebelión de las masas, dice así Simmel, que se ocupó de la sociología y la psicología de las masas en sus artículos de la década de 1890; Ortega recibió de ahí las influencias más importantes en el tema de las masas.

En México, donde nadie ha reparado la novedad de mi estudio de la influencia de Simmel en Ortega y en Lukács, este descubrimiento no ha producido gran controversia, pero seguramente en España habrá una reacción a la manera en que trato en mi libro a Ortega. Sin embargo, el grado en que las ideas de Ortega dependen de las de Simmel y Hartmann no será fácil de refutar o contradecir, ni en España, ni en Alemania.

M.A.G.: ¿Dónde están las semejanzas entre los ensayos de juventud de Lukács y Ortega?

F.G.V.: Proviene de la influencia de Simmel en las categorías de alma, forma, vida, cultura, aventura, interioridad, exterioridad, etc., y de sus respectivas teorías literarias sobre la situación crítica de la novela a principios de siglo y necesidad que tiene, para revitalizarse, de un proceso de exteriorización de las formas culturales —que Lukács veía anunciadas en la posibilidad de una revolución, de tipo bolchevique, capaz de generar un nuevo mundo que permitiera renovar a la novela en decadencia. Lukács dice en su *Teoría de la novela* que el futuro de la salvación de la novela se anuncia en la dirección de la novela rusa: Dostoievsky y Tolstoi apuntaban hacia una reestructuración del mundo y en ella de-

bería apoyarse la reconstrucción del género literario.

Ortega también encuentra, en las *Meditaciones del Quijote* y en *Ideas sobre la novela* de 1925, que el futuro desarrollo de la novela debe partir de Dostoevsky. Uno y otro tienen clara influencia de Simmel, pero mientras Lukács postula la salvación de la novela mediante un proceso de exteriorización, Ortega toma el camino de un retiro hacia una interiorización consecuente: se necesita seguir a Dostoevsky para inventar "almas interesantes" y reestructurar al género decadente de la novela.

La influencia de Simmel en sus dos discípulos extranjeros anticipa también, en buena medida, los términos heideggerianos. El anuncio del "ser para la muerte" sobre el que había reflexionado Simmel y que aparece citado en *Ser y tiempo*, influye en el Lukács de "La metafísica de la tragedia", el último ensayo de *El alma y las formas*, de 1911. Simmel presenta también una crítica de la cultura contemporánea en la dirección de un retiro interiorizado en el que la salvación de la novela puede hallarse en la reestructuración de las almas interesantes. En suma, las semejanzas entre Lukács y Ortega se deben sobre todo a la influencia del gran ensayista alemán de principios del siglo XX, Georg Simmel, antes de que aparecieran los ensayos de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno.

M.A.G.: ¿Cómo influyó el movimiento del expresionismo en las obras de juventud de Lukács y Ortega, y en la obra de Heidegger de 1927?

F.G.V.: Se ha calificado muchas veces a los tres de expresionistas. En los años cincuenta, Paul Hühnerfeld yachaba a Heidegger de "expresionista patético"; en 1990, Antonio Regalado García en *Los laberintos de la razón*. Ortega y Heidegger, clasifica a

Ortega como un "expresionista figurativo"; en un ensayo de *El individuo y la libertad*, Simmel se refiere en 1918 a "esos jóvenes vanguardistas de la literatura" — Lukács y Bloch — que anuncian la posibilidad de una renovación de los géneros literarios, específicamente la novela, mediante una exteriorización de las formas culturales. El Lukács marxista de los años treinta se enfascó en una polémica con Bloch sobre el expresionismo, cuando publicó su ensayo estalinista "Grandeza y decadencia del expresionismo". Bloch se apoyó en los escritos de juventud de Lukács para refutar al viejo Lukács y demostrarle la riqueza y validez del movimiento expresionista. Más allá de esto, en mi libro sopeso una importante "afinidad electiva" entre la fenomenología y el expresionismo, anunciada en la correspondencia entre Husserl y Hofmannstahl: la fenomenología busca ir hacia las cosas mismas y ya no se pregunta el cómo del origen de las mismas, sino qué son éstas en sí, lo cual tiene una enorme semejanza con el modo de proceder del expresionismo, cuyo auge se manifestó mediante la generación de 1914, a la cual pertenecieron Lukács, Ortega y, aunque un poco menor en edad, también Heidegger. Una generación de jóvenes europeos, con alrededor de treinta años cuando estalló la primera guerra mundial, sintió que una parte importante de sí misma murió en las trincheras, y el expresionismo sirvió ya no para pintar impresiones bonitas de los acontecimientos agradables de la vida burguesa, sino para expresar los horrores de la guerra, de la muerte, del hambre y de sus angustias. Estos elementos los comparten las tres figuras principales de mi libro, por lo menos entre 1914 y 1918.

M.A.G.: Ha mencionado, en su libro y en esta entrevista, a Georg Simmel como un persona-

je fundamental para entender a la modernidad. ¿Cuál es su función en la "anunciación" del Mesías?

F.G.V.: Simmel fue el maestro de los "profetas" y anunció temas de Heidegger. Es el pensador que mejor encarna la *Lebensphilosophie* o "filosofía de la vida" de la Alemania de principios de siglo y el primero que reflexiona sobre el *Sein zum Tode*, el "Ser para la muerte". Tal idea, desarrollada por Heidegger en 1927, está claramente prefigurada en el escrito de Simmel sobre "La metafísica de la muerte" de 1910 y en su estudio sobre *Rembrandt* de 1916, donde afirma que la muerte no representa un final abrupto a una trayectoria vital, sino que ambas, la vida y la muerte, se encuentran íntimamente entrelazadas desde que se nace y, por lo tanto, no puede reducirse la cuestión de la muerte a un problema meramente biológico — injustamente Heidegger acusa a Simmel de hacerlo — sino que es sobre todo un problema ontológico.

M.A.G.: ¿En qué se basa para afirmar que "...sin que Lukács y Ortega lo supieran nunca, en 1906 fueron compañeros de banca en el aula de Simmel en Berlín. El curso de Simmel fue de lógica; el aula era la número 63; el asiento de Lukács el 96 y no sabemos cuál fue el de Ortega, pero muy bien podría haber sido el 94?"

F.G.V.: Mi investigación se volvió obsesiva. En un libro sobre Simmel encontré una referencia específica al curso de lógica al que había asistido Lukács en 1906; por un cuaderno de la época del propio Lukács sabemos que fue en el aula 63, en la que ocupó el asiento 96. Y la única posibilidad de que Ortega haya asistido a un curso de Simmel — según las investigaciones de Fernando Salmerón y de Nelson Orringer, y las referencias del propio Ortega a sus años en Alemania — se da entre agosto y noviembre de 1906.

Debió pues coincidir con Lukács en el aula. Como, al parecer, nunca se hablaron, ni tuvieron la oportunidad de comparar notas ni, ya viejos, de hablar sobre su estancia compartida en Berlín, ellos mismos lo ignoraban. Pero las tesis centrales de mi libro no dependen de esa coincidencia.

M.A.G.: Muchos intérpretes de Heidegger han querido ver en la pregunta por el Ser del autor de *Ser y tiempo* una pregunta por la existencia. Dice usted que es incorrecta tal apreciación.

F.G.V.: Heidegger fue visto mucho tiempo como el promotor de una especie de existencialismo ateo. *Ser y tiempo* se leyó en Francia, España y América Latina como un tratado de ontología existencialista, pero en la primera página Heidegger advierte que su pregunta fundamental no es por la existencia, sino por el Ser. Habrá que esperar a que el propio Heidegger aclare a mediados de los años cuarenta, en su *Carta sobre el humanismo*, por qué no puede considerarse existencialista su obra. Le interesa la pregunta por el Ser y, en este sentido, sus análisis ontológicos de la existencia humana, del *Dasein* —del “Ser ahí”— se orientan a clarificar el acceso a la pregunta prioritaria, primigenia y primordial, que es la pregunta por el Ser. El análisis de la existencia es un medio subordinado para llegar a la pregunta por el Ser —la *Seinsfrage*. Los seguidores de Lukács que lo ven como uno de los precursores del existencialismo en el siglo XX, deben saber que Heidegger no tiene problema con ello, pues no hizo ni existencialismo, ni filosofía de la vida, sino ontología fundamental. Pero gracias a este malentendido Heidegger se hizo famoso. A partir de la publicación de *Ser y tiempo* en 1927 y de su difusión en Francia por los especialistas en filosofía alemana, se le conoce como el promotor de un existencialismo ateo.

El propio Heidegger aclaró que no lo era; ni, en sus propias palabras, siquiera un filósofo sino más bien un pensador que formula preguntas radicales por el Ser e intentaba desarrollar una ontología fundamental.

M.A.G.: ¿Es Heidegger el verdadero Mesías de nuestro tiempo o —como expresa al final de su libro— el verdadero Mesías todavía no ha llegado? Y de ser cierto esto último, ¿no está usted teológicamente más influido por la concepción judía que por la cristiana?

F.G.V.: Es intencional la provocación de presentar en la portada del libro, que yo mismo diseñé, a Lukács y Ortega como predecesores de Heidegger. Si, además de esto, el título central del libro se inspira en ese “Ensayo sobre el ensayo” de Lukács en que se presenta a los ensayos en calidad de bautistas del Mesías del tratado que todavía no ha llegado, se podría pensar que toda mi intención reside en ubicar a Heidegger como el verdadero Mesías cuya llegada es anunciada proféticamente en los ensayos precursores de Lukács y Ortega. Pero el propio Heidegger se adjudicó la función de un profeta que prepara, con su pensamiento, la llegada del Mesías. Al referirse al Mesías, Heidegger usa una expresión de Heinrich von Kleist para decirnos que “a un milenio de distancia me inclino ahora ante su espíritu”. En 1997, la expresión “a un milenio de distancia” puede ser, sin embargo, equivalente a los tres años que nos faltan para concluir este milenio.

Podría decirse que tengo una mayor influencia de la concepción teológica judía que de la cristiana, pues comparto la idea de Heidegger de que el verdadero Mesías aún no ha llegado. Para los cristianos el Mesías ya llegó y están, en todo caso, a la espera de su *parusía* o segunda venida. Pero

esa mayor influencia de la concepción teológica judía en mi obra es, en todo caso, compartida por el propio Heidegger. Hay muy diversas maneras, y en muy diversos círculos culturales, de ver la llegada de un pensamiento capaz de resolver los problemas de nuestra época.

En una entrevista concedida a *Der Spiegel* en 1966, Heidegger aseveraba que frente a los problemas del mundo contemporáneo, él, que había afirmado alguna vez que estamos “arrojados en el mundo” sin posibilidad de saber si hay un dios o una vida trascendente, o un más allá, contestó de una manera pesimista, aunque llena de esperanza, a la pregunta de cuál podría ser la solución a los problemas contemporáneos: a estas alturas, respondió, “ya sólo un Dios puede salvarnos”. Viendo de alguien como Heidegger, el pensador del análisis de la facticidad de la existencia, podría pensarse que al no poder fundamentar su concepción existencial en un dios, porque no hay resurrección, ni más allá, y somos un “ser para la muerte”, su respuesta necesariamente tenía que ser pesimista. Pero al final de su vida, la procedencia teológica de Heidegger se impone, y a pesar de su diagnóstico pesimista sobre nuestro tiempo, proclama una especie de “principio de la esperanza” en la referencia no sólo al dios capaz de salvarnos, sino también al Mesías ante el cual, “a un milenio de distancia”, se inclina ya el pensamiento preparatorio para su llegada, que es el que aparentemente Heidegger elaboró durante toda su vida.

M.A.G.: Usted señala que la culminación de la Modernidad tuvo lugar en el periodo entre 1900 y 1929. ¿Podría explicarnos su afirmación? De ser cierta la aseveración, ¿fue Heidegger el último pensador de la Modernidad?

F.G.V.: Yo sitúo la culmina-

ción de la modernidad en esos años, quizá por un elemento de conveniencia. El inicio del periodo, 1900, es el año en que aparecieron *La filosofía del dinero* de Simmel (el Simmel que me interesa es el que escribió entre 1900 y 1918), obra importantísima para entender varios de los problemas de la culminación de la modernidad. El final del periodo lo marco en 1929, básicamente porque *Ser y tiempo* apareció en 1927, Max Scheler murió en 1928, Heidegger deja su profesorado en Marburgo para regresar a Friburgo en 1928, Karl Mannheim publicó en 1929 *Ideología y utopía*, Hannah Arendt se doctora con su tesis sobre San Agustín en 1929, y en ese año también hay una gran disputa entre Ernst Cassirer y Heidegger sobre la adecuada interpretación de Kant en el coloquio de Davos, en Suiza. En fin, es un periodo riquísimo que marca también, con la llegada de los nazis al poder en 1933, el principio de una diáspora de todas esas posibilidades de creación cultural para fertilizar a otras partes del mundo.

Rafael Segovia me ha dicho que debemos afrontar la cuestión de si el verdadero espíritu de nuestro tiempo no estuvo más bien representado por Auschwitz, por el nazismo, por Hitler, por Stalin, por el bolchevismo estalinista. Puede ser, pero así como Ortega dijo, en su ensayo "Nada moderno, pero sí muy siglo XX", que no vivimos ya propiamente una "modernidad" en el siglo XX, considero que el verdadero periodo de la modernidad culmina entre 1900 y 1929, cuando Heidegger recupera algunos elementos de Nietzsche —transformados posteriormente en los ensayos de Simmel— y anuncia la llegada de una nueva época que podríamos llamar de "posmodernidad". No es un accidente que los teóricos de ésta recurran a Nietzsche o

Heidegger para anunciar la nueva era en que estamos ingresando. Habermas dice que la modernidad es un "proyecto inacabado"; creo que es más bien un proyecto iluso, que no va a realizarse ya en sus pretensiones universalistas. Más bien, debemos hacer frente al discurso pluralista en este momento de transición hacia el siglo XXI.

Heidegger no es el último pensador de la modernidad, sino el que sintetiza adecuadamente todas estas discusiones sobre el proceso de culminación de la modernidad, cuyos inicios ubica él en el siglo XVI con la metafísica cartesiana, y que se irá consolidando con la física de Newton y con la Ilustración, el positivismo y la cientificidad tecnológica, hasta alcanzar su culminación —su máximo desarrollo, pero también su declive— a principios del siglo XX. Estamos pues frente a algo nuevo y ya no podemos de-

cir que el siglo XXI será un proyecto de "modernidad", o un espacio para desarrollar algún proyecto inconcluso, sino que será algo esencialmente distinto a lo que hemos vivido entre el siglo XVI y el siglo XX: el Estado moderno está rebasado en muchos frentes por la globalización y la interdependencia, la cientificidad newtoniana-cartesiana está en crisis, el logocentrismo se encuentra cuestionado y acosado; afrontamos nuevas formas de discurso que reclaman mayor tolerancia, se han acabado los grandes proyectos universalistas, y debemos aceptar las diferentes formas de racionalidad tal y como el filósofo Georg Simmel nos lo anunció desde principios de siglo, y nos enseñó, además, cómo hacer frente al desafío que representa la relativa y plural manifestaciones de racionalidades en el mundo contemporáneo. ◀

EL GAY MADRID

BLAS MATAMORO



Con la transición política y sus aperturas, también hubo inauguraciones gay en Madrid: locales de diversión y casas de sauna destinados al encuentro explícito de homosexuales. La vida "oficialmente" gay madrileña tiene, pues, más de veinte años. La oficiosa, desde luego, siglos, siglos generalmente paranoicos y crueles, a juzgar, por ejemplo, según los avisos de Pellicer o Barrionuevo en el siglo XVIII.

La misma denominación de gay ya introduce un matiz de dignidad en el tema. Normalmente, las formas de señalar al homosexual en el léxico cotidiano han sido despectivas o insultantes: loca, maricón, tortillera, bollera. Sustituirlas por una palabra jocunda (gay) y otra culterana (lesbiana) es un cambio de actitud más que una mera decisión formal.

En el mapa de la ciudad, los barrios gay, donde hay frecuencia

de instalaciones, ocupan una vasta superficie céntrica: su perímetro se puede trazar entre las plazas del Dos de Mayo, Santo Domingo, Atocha, Cibeles y Colón. Más o menos, el Madrid clásico de las rondas y los bulevares.

El núcleo más densamente poblado es el barrio de Chueca, en torno a la plazuela del mismo nombre. Barrio viejo, de construcción decimonónica, con vecindario antiguo y castizo, de arraigo en el lugar y que, como otros puntos similares de la ciudad, en algún momento se convirtió en una mezcla indeseable de bohemia sórdida y tráfico de drogas.

La transformación de Chueca en zona gay por excelencia dio un vuelco a la degradación del barrio. Coincidió con planes municipales de rehabilitación, pero, sobre todo, alteró la atmósfera social de Chueca. El habitante tradicional empezó a reconocer a los homosexuales, apenas, por ciertos arranques pintorescos, pero también comprobó que se mimetizaban con sus vecinos de toda la vida. Tenían horarios de trabajo, cuidaban su vivienda y su ropa, se enfermaban y se curaban, sobrevivían o morían como el resto de la parcial humanidad que solemos llamar entorno. Además, la población gay llevó al viejo enclave madrileño un tipo de comercio sofisticado, una gastronomía audaz, un local nocturno de bizarras decoraciones y público cuidadoso con la ropa de diseño. Una incrustación de minoría elegante descuajó las aristas del casticismo secular y logró una extraña armonía con él. Desde luego, no se alcanzaban las magnitudes de los grandes ejemplos (el Greenwich Village neoyorquino, el Portobello londinense o el Marais parisino) pero, en dimensiones madrileñas, el fenómeno tiene una energía y una instalación francamente fuertes.

En torno al gay Madrid se ha construido una red de negocios y servicios para la población homosexual. Hay, desde luego, el clásico bar o la clásica discoteca, la casa de baños turcos y el hostel donde alojarse de paso. Pero hay más, bastante más: restaurantes como El armario o Gula-Gula, tiendas de ropa y de discos, una librería ampliamente provista, Berkana, agencias de viajes, casas de masajes y hasta grupos de asistencia psicológica, por no citar las asociaciones gremiales que, ahora mismo, presionan para obtener una ley de parejas de hecho.

Para el lector gay (luego discutiré esta categoría) existe una distribuidora especializada, SIC, que proporciona información bibliográfica. Hay en España escritores también especializados en el tema, como Luis Antonio de Villena y Eduardo Mendicuti, seguidos por otros menos notorios y expertos como Armando Rabazo, Antonio Alamo y Antonio Jiménez Ariza. Pero SIC ofrece como lecturas de tinte homosexual desde las canciones de Cydno de Mytilene hasta la novela de Marcel Proust, pasando por Chatwin, Bowles, Genet, Sarduy, Gide, Yourcenar, Oscar Wilde, etc.

Todos estos escritores fueron o son homosexuales. Pero cuando alguien produce una obra de arte (no generalicemos, la homosexualidad no lo garantiza, como tampoco ninguna otra peculiaridad) consigue construir un objeto universal. La literatura de Proust no es homosexual ni está destinada a la gente du mauvais genre, como él mismo diría, lo mismo que la escultura de Miguel Ángel o la pintura de Gustave Moreau no son homosexuales, a pesar de la inclinación sexual de sus autores. Ni lo son la música de Brahms, ni la filosofía de Wittgenstein, ni la estrategia militar del mariscal Liautey.

La adquisición de un lugar

propio, público y respetado, por parte de una parte de la sociedad que ha sido considerada una minoría sexual y perseguida como chivo expiatorio o mal ejemplo moral, la adquisición de tal lugar es un progreso de los pocos que moralmente puede acreditar la humanidad. Un progreso que hace respetable cualquier elección privada y que saca la preferencia sexual de los sujetos del mundo abyecto de la degeneración y el ocultamiento vergonzante.

Por otra parte, el homosexual necesita reconocerse en público con otros homosexuales, para ejercer su opción en igualdad de condiciones con el resto de la gente que convive en la ciudad. Luego vendrán las diferencias individuales y todos entenderemos que la identidad sexual no es tan nítida y constante como parece, y que todos nos asemejamos tanto como nos diferenciamos.

Por el momento, la búsqueda de lugares propios se asocia con un ejercicio de libertad. A la vez, es una suerte de construcción solidaria y aislante, una especie de gueto dorado. Es el momento de la sobrevaloración que sigue a siglos de desprejo y persecución. El homosexual, en tanto se considere minoritario, puede tender a imaginarse parte de una minoría egregia, de una élite, una gente que hace lo que hacen pocos. Aunque todos los días concurra a un trabajo parecido al de tantos, encienda televisores similares, pueble cines y canchas de fútbol donde la multitud se mezcla sin mayores distinciones de mayorías y minorías.

Comer entre iguales, vestirse entre iguales, viajar en grupos de iguales, beber copas entre iguales, bailar entre iguales, asistir a ejercicios de destape entre iguales, conduce a la afirmación de una comunidad y, al tiempo, a la percepción de que los iguales tampoco son tan iguales y que un buen

plato de comida, un buen traje de diseño, un buen espectáculo de burlesque, pueden ser apreciados también por los "desiguales". No hace falta ser homosexual para admirar a Proust.

Parte del movimiento de liberación homosexual, en los años sesenta, se planteó la cuestión de seguir siendo la parte maldita de la sociedad, para conservar su papel cuestionador e inconformista. La asimilación por medio de la libertad y la tolerancia conduciría, según estas opiniones, a la pérdida de la carga crítica que la homosexualidad comporta. Un poco lo que haría un esclavo que se mantuviera en la esclavitud con tal de seguir acusando al opresor de ser tal opresor.

Este malditismo se ha ido resolviendo a medida que la realidad de la convivencia entre

gentes de distintas costumbres sexuales, fue imponiendo su propia dinámica. Tampoco el opresor tradicional, en determinado momento, quiere seguir obligado a empuñar el látigo. Ni los cristianos son devotos de la persecución a los judíos, ni los blancos de la marginación de los negros, como si se tratase de un deber histórico.

Los homosexuales españoles han conseguido el derecho a ser reconocidos y respetados como tales en público, el derecho a hablar de sí mismos en voz alta y a dialogar con el otro, que es tan distinto como el distinto. Estos logros tienen cierto aire gremial, indispensable para la época. Poco a poco, sin embargo, se dispersa el gremio por la ciudad y convive con la diversidad incontable de la especie. ◀

que por una provinciana intención, elaboración chistosa para los buscadores de lo exótico. La necedad del paisaje por el paisaje, el ensimismamiento fingido del sombrero mejicano, se le antoja irrevocablemente destinado a la estampa colorista de los comensales de Sanborn's; con vuelo de cometa, grotescamente, señala cómo otro paisaje, interiorizado, nos eleva a lo Universal. Cómo el indio se escapará en ese volar de la imaginación de lo circunstancial y de lo anecdótico, hincándose en dolorosa distorsión en la tierna patria, es tarea de los pocos y verdaderos artistas. Así se borran lentamente los reflejos extraños y los maestros europeos se postran ante la mirada salvaje de otros dioses. De pronto, aparece el bailarín, espasmódico, pirueteando en círculos desnudos bajo una luz nueva, furiosa emanación de un sol amarillento, irreal. En un cielo cruzado de azules y rojos resplandores, se pasean aeroplanos anticuados, artefactos envejecidos por las reverberaciones del susto atómico. Luz onírica. Sombras grotescas. Florecer verdes, cobaltos, punzós que no atestiguan paisaje natural alguno, pero que el pincel inventa para teñir el tapiz, sobre el que harán cabriolas las figuras diabólicas de los dueños del futuro. Todos semejan hombres rotos, maniqués sin tornillos, que agarran furiosos las máscaras para velar un rostro hueco y desfigurado. Las figuras de Tamayo no gozan de atributos humanos; pertenecen a un pasado putrefacto y fofo que vivió cobijado bajo la máscara carcomida de la duda. El títere humano se lanza hacia el espacio, gesticula bajo una luz mortecina, empuña el pistolón y dispara contra el mundo que no comparte sus fanatismos. Estos muñecos tienen como lema la sentencia de Stendhal: "El gran principio del

Hace cincuenta años

RODRÍGUEZ FEO: FRENTE A TAMAYO

GUILLERMO SHERIDAN



Hace cincuenta años, en el número 15 del año cuarto de la habanera *Orígenes*, apareció un artículo de José Rodríguez Feo titulado "Frente a Tamayo", fechado en Nueva York en 1947. El cubano acababa de conocer a Wallace Stevens, con quien llevaba años escribiéndose, y a T.S. Eliot, a quien tradujo y a cuya conferencia sobre John Milton asistió. Rodríguez Feo persistía en su afán de viajar (había estado en México el año anterior, preparando el número de *Orígenes* dedicado a su cultura) y en el de hacer vida académica —para escándalo del arraigado Le-

zama, que abominaba de los viajes y el profesorado— pero continuaba mandando artículos para la revista. De éste, dedicado a Rufino Tamayo (a quien había conocido en Nueva York en marzo de 1947), entresaco algunos párrafos.

G.S.

El arte de Tamayo recrea las sabias lecciones de una cultura sumergida en las frondosidades de piedras y los nobles monumentos labrados de máscaras esfíngicas, serpientes emplumadas y jeroglíficos semi-divinos. Rechaza lo indígena que no se justifica más

siglo será como el otro." Tamayo nos da el caleidoscopio de un mundo tambaleante, oscilando

entre las pragmáticas de los políticos y los vanos ensueños de los hombres de buena voluntad. <

DE CARLOS PELLICER A GERMÁN ARCINIEGAS

SERGE I. ZAITZEFF



La amistad entre el poeta Carlos Pellicer y el ensayista Germán Arciniegas nace cuando aquél llega a Bogotá hacia fines de 1918 como representante de la Federación Mexicana de Estudiantes y escribiendo en la Legación de México. Al mismo tiempo que el joven Pellicer estudia en el Colegio Mayor del Rosario, lucha incansablemente por fundar una Asamblea de Estudiantes de Colombia con la colaboración de sus nuevos amigos colombianos, en particular Germán Arciniegas y Germán Pardo García. Por fin, el 15 de octubre de 1919 se realiza este proyecto de solidaridad interamericana. En Colombia el poeta mexicano no sólo encuentra su propia voz (bajo la influencia de José Juan Tablada) sino su vocación americanista.

En febrero de 1920 Pellicer pasa a la Legación de México en Caracas donde se quedará unos cuantos meses (hasta agosto) antes de regresar a México. Debido a estas circunstancias se inicia el diálogo epistolar entre Pellicer y Arciniegas el cual durará hasta 1974. La carta que se reproduce a continuación es la primera que desde Venezuela le manda Pellicer a su amigo.

Acertadamente el autor de Colores en el mar supo reconocer el talento del joven Arciniegas y aun le profetizó un brillante porvenir en el mundo intelectual del continente.

Desde un principio los unieron unos comunes ideales de fraternidad latinoamericana y juntos trabajaron para realizarlos.

Caracas, el 12 de abril, 1920.

Sr. Lic. Don Germán Arciniegas A.
en Bogotá

Serentísimo Germán:

Aquí me tiene Ud. "caraqueando", por no decir "caraqueando". (Cuidado con Rostand!) Caracas: bella ciudad latina, dijo Tablada. Linda ciudad española, digo yo. Soberbias perspectivas, paseos preciosos, un barrio elegantísimo, edificios públicos palaciales, Panteón de Hombres Ilustres monumental y regio, bonitos teatros, numerosos espectáculos, mujeres de Romero de Torres y de la Gándara, brillantísimos grupos de estudiantes con talento por los cuatro costados; clima agradable; sol y [ilegible], pintores distinguidísimos, tres de gran fuerza: Rojas, Michelena y Tito Salas. Iglesias mediocres, muchas ridículas. Universidad cerrada desde hace 5 años. Cursos semi-libres pésimos. No hay un solo "kindergarten"! Espléndido servicio de coches y automóviles. Carreteras absolutamente de primer orden y

abundantísimas. Situación política nacional, espantosa, inenarrable, futtísima. Hace 3 semanas se restauró la Federación de Estudiantes; desean consolidarla para recibirme; me preparan una recepción muy espléndida. Estoy abrumado de amabilidades, gran sencillez y franqueza y valentía y proyectos hermosísimos. Se interesan por ustedes. Estoy satisfechísimo. Pero el dolor de haber dejado a mi ciudad de Bogotá, me perseguirá siempre. Divina Bogotá de mi alma. Ciudad de mis mejores amigos! Volveré pronto. Ya verá usted tengo un proyecto para ello. Es muy factible! La ciudad de Caracas adora a los estudiantes: tienen la más gloriosa tradición. Ellos salvarán a Venezuela. Es mucho el talento, la ilustración y abnegación que hay entre todos ellos. Estoy sorprendido. A los tres días de haber llegado yo a ésta, el Sr. Cuervo Márquez, Ministro de Colombia, me invitó a un té en honor de Villaespesa que está aquí desde hace un mes. La fiesta fue brillante y me relacioné con la High Life caraqueña. Villaespesa recitó y dijo que yo era el mejor de los poetas jóvenes de México. (Como Ud. sabe, Villaespesa estuvo dos años en México 1918-1919, y allí nos conocimos y él me distinguió siempre. Bueno; pues se me obligó a recitar; yo me defendí hasta donde pude. Es claro: Villaespesa es un poeta eminente (no un gran poeta) y yo todavía no soy un genio. Recité "La bayadera". Y que me parta un aerolito si no es cierto lo que le voy a decir: El Sr. Nuncio Apostólico me felicitó!!! viva yo —De Puerto Cabello avisé a la Legación. El E. de Negocios, Dr. S. Guzmán me mandó el automóvil de la Legación a la Guayra [sic] para ir en él a Caracas. Villaespesa estaba en la Legación y me invitó a almorzar. En la noche el E. de Negocios me dio una comida de riguroso frac y

damas escotadas y bellas. Tablada me hizo aquí el gran bombo y no pocas personas me han visitado (Tablada está en México). Estoy confundido con tantas atenciones. El E. de Negocios se ha portado mejor que mi papá. ¡Qué diferencia con el Sr. E. [Eduardo] C. [Colón] Qué sucede con la su Asamblea de Ud.? Escríbame mucho y largo sobre este punto. Ya sabe Ud. que me interesa tanto como mi propia vida. Pregúntele Ud. a Santos qué hicieron con mis pieles de tigre. Que me diga por telégrafo cuánto cuesta su envío a México, para que o le gire, y

que me mande mis fotografías de México —Arcila salió de Pto. Col., tres horas antes de que yo llegara a dicho puerto. Hice la gran cólera. Le escribí a New York. Salude a Hernando, al "chiquito Andrade, a F. Vargas, a todos mis amigos que Ud. conozca. Le escribiré tan pronto me sosiegue. Vivo agradecidísimo de todos ellos. Si sale la *Voz* mándemela. Le escribiré sistemáticamente cada 15 días. Póngame a los pies de toda su familia. Salude a Julio y Ud. reciba un abrazo de su mejor amigo. <

gran mayoría de espectadores la demanda narrativa (o por lo menos ese proceso de reconocimiento mencionado líneas atrás), con todo y que este siglo ha visto casi desde sus inicios el nacimiento de la pintura abstracta como postura a seguir con las innumerables opciones que ha generado y que al parecer seguirá generando. No obstante, en estricto sentido nada es abstracto, sino la posible idea de un Dios no antropomórfico que ni los más avezados teólogos, salvo pocas excepciones alejadas del pensamiento religioso de occidente, han podido concebir.

Se puede decir que la pintura abstracta no "representa", que tiene esa característica como punto de partida y que para varios artistas tal cosa adquiere connotaciones no sólo estéticas sino incluso éticas. Pero los procesos mentales en todas sus formas son independientes de su concreción en un soporte: tela, madera, papel, etc., y lo mismo sucede cuando se habla de ellos. Recuerdo que la pintora Irma Palacios se quedó estupefacta al escuchar que en cierta área de uno de sus cuadros había un rostro, una fisonomía: "¿de veras?" dijo, "pues no era esa mi intención" y no lo era desde luego. En una ocasión Antoni Tàpies dijo que el arte abstracto es un intento de independizar el arte de toda relación con imágenes de la realidad visual, mas yo creo que no estaba en lo cierto, porque eso es cosa que al humano no le está dado, con una excepción: los ciegos de nacimiento sí podrían hacerlo, por eso los ciegos suelen ser tan buenos músicos, pero no podrían hacer pintura, porque la buena pintura trata siempre de lo visible. Esta es una de las razones por las que yo me he preguntado varias veces en qué soñarían los ciegos de nacimiento, llegando a la conclusión de que sueñan palabras o sonidos.

LA RECIENTE PINTURA ABSTRACTA EN MÉXICO

TERESA DEL CONDE



En esta ocasión sólo me referiré a la pintura abstracta y no, por ejemplo, a la escultura, advirtiendo que en México ésta parece anteceder a aquella como opción practicada por unos pocos artistas a la vez. De cualquier manera, habrá que definir en qué sentido se toma la palabra "pintura abstracta" porque el término siempre ha sido difícil si atendemos a lo siguiente: comprendemos una pintura de género cuando reconocemos sus elementos: una naturaleza muerta o un paisaje de Roberto Parodi, por ejemplo, son distinguibles como tales, aunque carguen consigo altos grados de abstracción, es decir, cuando la composición no es altamente icónica, como no lo son los paisajes metafísicos de José Clemente Orozco y sí lo son las pinturas que Diego Rivera y Juan

O'Gorman realizaban por esos mismos años (1947-1948). En la pintura abstracta no tiene lugar un proceso de esta índole, al que pudiera denominarse de "reconocimiento," y eso es lo que la hace difícil para públicos que exigen saber lo que "dice" una obra de esta naturaleza. Los museos mexicanos están saturados de reclamos cuando se exhibe una muestra de pintura abstracta. Se escuchan frases como las que siguen: "¿qué quiere decir esto?", "faltan explicaciones sobre estas obras", "esas manchas las puede hacer mejor mi hijo de 4 años", "Lo que aquí veo no se parece a nada ni quiere decir nada", etc., etc. Hábitos inveterados, poco contacto con la visualización de la arquitectura, con las estructuras musicales o con el arte de hoy y el de ayer, provocan en una

El pintor abstracto "se prohíbe" usar imágenes plenamente reconocibles, pero no formas, como tampoco se prohíbe al menos hoy día aludir a sensaciones, ambientes, ritmos, relaciones numerales, formas, grafismos, oposiciones, contigüedades, etc. Antes no sucedía así, varios pioneros de la abstracción poseían inquietudes teosóficas y en ellos el concepto es superior a la cosa material que es la obra. Recordemos el famoso cuadro *Blanco sobre blanco* de Malevitch; seguir repitiéndolo o llevarlo a una resolución aún más mínima sería absurdo, pero se ha hecho. Él y Mondrian durante cierto período fueron iconoclastas, un paso más y hubieran desaparecido por completo la pintura, como lo hacen los conceptualistas que exhiben marcos vacíos, no siempre integrados a sus instalaciones.

La pintura abstracta que practican hoy día los artistas de México que sucedieron a los de la generación de La Ruptura ha abandonado por completo, o casi lo que en los setenta dió lugar a un libro publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) y a una exposición denominada *El geometrismo mexicano*. Éste, con unas pocas excepciones, siempre fue un geometrismo muy atípico. No hay que confundir el geometrismo con quienes hacen empleo libre de la geometría, tendiendo a formular composiciones que son a la vez ascéticas y libres, pero que dan la impresión de ser muy articuladas. Es válido adjudicar esa característica a las variadas opciones que ha ofrecido durante la última década Francisco Castro Leñero, quien en ocasiones pareciera seguir la máxima mondrianesca "menos es más". Incluso el título de una de sus exposiciones *La preeminencia de las estructuras* (MAM, 1995) habla de ello. Pero este artista puede a la vez ser líri-

co. Juan García Ponce lo vió así cuando al referirse a su serie *Cantidades* (1997) escribe que "aparecen otras formas en ese espacio inmaculado creado por el pintor y violado por el pintor". José González Veites practica opciones también muy articuladas —nunca confundibles con las del anterior— manifiestas en las exposiciones que ha presentado en la Galería de Arte Mexicano, en tanto que Manuel Centeno transitó de un informalismo desenfrenado a una situación opuesta, vinculada a las estructuras cubistas, manifestándose por ello, según sus propias palabras, "abiertamente manierista", sobre todo en la exposición *Ejercicio Óptico* que en 1996 le dedicó a Manuel Felguérez en la Galería Oscar Román.

Ricardo Rocha en los setenta practicaba la graffía como módulo: unas graffías de gran efectividad que simulaban ser párrafos ilegibles, aunque la reminiscencia de vocales, consonantes, mayúsculas y minúsculas estaban presentes en esas "frases" que ocupaban porciones ordenadas, estratégicas. Algo oriental se presentaba en ellas, como orientalista tipo zen es igualmente Raúl Herrera, y en un grado aún más drástico (a profundidad quizá mayor), el prematuramente fallecido Guillermo Zapfe. De la misma generación que Zapfe son Luis López Loza (que sigue siendo abstracto) y Arnaldo Coen (que ya no lo es desde hace tiempo, lo cual no tiene nada de pecaminoso). No hablo aquí de ellos porque quedan asimilados a los de La Ruptura dado que desde principios de los sesenta figuraban en el panorama artístico. Ignacio Salazar sirve de puente y si por bastante tiempo fue geometrizarante, recuerdo sus "cromotransparencias"; después pasó a formular un vocabulario cada vez más libre, refinado, preocupado por el efecto general pero también por el de-

talle y los acabados, tanto que podría denominarse hiperrealista dentro de la no representación. Cosa difícil de explicar si uno tiene que expresarse mediante palabras, pero no queda de otra: basta ver sus pinturas, tan intensamente afectas a la pictorialización (aunque de modo muy distinto), como lo son las obras recientes de su maestro Felguérez, y en cierto modo también las de Gunther Gerzso. Salazar, maestro de varias generaciones de artistas jóvenes tiene una discípula que está cerca de haber llegado a la abstracción casi "cero", me refiero a Teresa Velázquez. En cambio, el zacatecano Juan Manuel de la Rosa, coetáneo de Salazar (ambos andarán traspasando el medio siglo) tiende a articular sus composiciones ejemplificando una frase del brasileño Roberto Pontual: *geometría sensitiva*.

En una mesa redonda reciente se decía que los mexicanos no habían tenido en cuenta o no le debían nada al expresionismo abstracto norteamericano. Eso es cierto en el caso de los de La Ruptura (quizá con la excepción de Fernando García Ponce), pero no en todos los pintores que los sucedieron. La más conocida de las pintoras abstracto-líricas de la actualidad es Irma Palacios, a quien se le parangona con Lilia Carrillo, fallecida en 1973. Sus modos de expresión son muy distintos: Palacios es briosa, tenaz, intuitiva, aventuradora y a la vez deudora de su propia retórica como acontece con todo artista. Posiblemente, al igual que su colega y contemporánea Susana Sierra, se vió inicialmente influenciada por Tapiès, para después ir desarrollando vocabularios muy propios, siempre acordes a los elementos materiales que elige para trabajar, con los que experimenta continuamente. Ha influido (o al menos así lo veo) en Ricardo Mazal, quizá en cierto

momento también en Sierra y probablemente en la región montañana Rosario Guajardo. Beatriz Ezbán es abstracto informal y se vale de la yuxtaposición de manchas para armar sus composiciones, tal que si se tratara de una pintora impresionista que no pretende representar escenas, sino atmósferas. Más atmosférica aún, pero muy alejada del proceder impresionista es Ilse Gradwohl, austriaca que ha desarrollado lo sustancial de su trayectoria en México y que impactó a muchos con su exposición *Mnesis* (de anamnesis) en el MAM (1966). Ella toma la luz como eje, aunque algunas de sus pinturas pueden ser oscuras. Hay formas en ellas, como elipses alargadas o grafismos que —cuando dibuja— pueden incluso integrar una escritura pictográfica altamente individualizada, así sucedió cuando utilizó unas palabras de William Blake simbolizándolas a través de signos: "If the doors of perception cleansed everything (the universe) would appear to man as it is, infinite".

Miguel Ángel Alamilla, egresado de La Esmeralda es uno de los pintores abstractos que mayormente ha incidido —a través de múltiples exposiciones— en el campo artístico mexicano. Tanto en su pintura como en sus dibujos y esculturas existe siempre una actitud de búsqueda, y eso determina cambios, a veces radicales, en las etapas por las que hasta el momento ha transitado. Él sí ha abrevado en el expresionismo abstracto y su exposición *Entelequia* (MAM, 1996) fue concebida como elogio a uno de sus héroes, el recientemente fallecido Wilhem de Kooning. Lejanamente emparentada con el uso que él hace de lo gestual, la italiana Anna Cecchi ha mostrado su persistencia en la abstracción a través de exposiciones presentadas en la Galería Peca-

nins, donde también ha exhibido el catalán Jordi Boldó, que de la gráfica y la ilustración pasó a practicar la abstracción.

La última exposición individual museística de un pintor abstracto notable de las generaciones posteriores a La Ruptura corresponde a Alfonso Mena Pacheco (*Perro negro*, Palacio de Bellas Artes, 1997). El año anterior fue posible regodearse con la espléndida colectiva del Centro Cultural de Arte Contemporáneo, que mostró la vigencia, quizá también la inagotabilidad, de estas modalidades a través de la muestra sobre el expresionismo abstracto norteamericano. Fue entonces posible encontrar afinidades entre artistas de hoy y quienes protagonizaron ese movimiento a partir de 1944, aproximadamente. Mena Pacheco tiene consistente trayectoria y es un pintor muy dotado. La noción de "perro" quedó explicitada en una obra objetiva mediante caracteres escritos, no a través de una imagen. Sin embargo, multitud de imágenes (no correspondientes con objetos) saturaban sus casi barrocas composiciones, ricas en recursos. Osvaldo Sánchez sintetizó en una frase lo que tal vez correspondió a las intenciones del pintor: espacio y tiempo articulados, noción de viaje: "explorar visualmente un espacio dado... un recorrido sacrificial hacia determinadas profundidades o desde determinadas alturas".

Elementos, modos, sensaciones, recursos, que son perceptibles en Mena Pacheco suelen ser comunes a otros pintores. Resulta indispensable mencionar aquí a Mauricio Sandoval, quien en su última exposición (Galería Nina Menocal, 1996) se reafirmó como pintor de aguerridas composiciones de tónica expresionista o transvanguardista. Suele despojarse de elementos figurativos, pero no necesariamente elude alusiones a imágenes concretas,

cosa que sucede ocasionalmente también con Robert Turnbull.

Aunque codificados de modo muy distinto y perfectamente distinguibles uno de otro, hay convergencias ente abstractos, abstraccionistas, transvanguardistas, etc. Boris Viskin y Miguel Castro Leñero —cerca a veces de Vicente Rojo— no tienen "conciencia" de ser pintores abstractos (y eso es lo que definiría a un "pintor abstracto"), pero comparten signos con algunos de los aquí mencionados. Gabriel Macotela, descendiente directo de La Ruptura es, según veo las cosas, más abstractista que abstracto. Ocasionalmente, Alberto Castro Leñero ha realizado obras en las que no hay imágenes discernibles, pero tampoco él puede situarse entre los pintores abstractos. El joven Víctor Guadalajara, que según Jorge Juanes "no abandona nunca el territorio de la medida y la armonía intuitivas", usa formatos a manera de objetos pintados, que no dejan de ser pinturas, pero que se proponen como objetos.

Hace falta decir que contra lo que pudiera pensarse en México sí hay coleccionismo de la joven pintura abstracta, y que los coleccionistas son por lo general personas menores de 45 años y no necesariamente muy prósperas. Esto contradice lo que en cierto momento pensó y escribió el siempre recordado Damián Bayón acerca de uno de los artistas aquí mencionados, a quien trató de "héroe" por cultivar la pintura abstracta en un país de tradición predominantemente figurativa. Tal cosa pudo haberse visto heroica antes, pero no ahora.

De sobra sé que hay muchos más pintores abstractos que los aquí comentados, pero rastrearlos equivaldría a realizar una tesis de maestría para la Facultad de Filosofía y Letras, por ejemplo, o para la Universidad Iberoamericana. Ojalá y mientras yo me hago la

reflexión, alguien esté ya sobre tal tema, que puede resultar fascinante porque con todo y las convergencias que he mencionado (situación interesante de anali-

zar), creo que las propuestas abstractas son individualizadas y abiertas, además de extremadamente pictóricas pues lo que más dicen es eso: pintura, sólo pintura. <

Carta de Londres

LOS PRIMEROS SEIS MESES

MARIO OJEDA REVAH



A seis meses de la llegada de Anthony Blair al poder, es difícil predecir hasta dónde llegarán las reformas pero abundan los signos de un cambio radical en la mentalidad británica. Luego de la fría reacción de la Corona a la muerte de la Princesa, la población empieza a preguntarse abiertamente por las perspectivas de una hipotética "república británica". En un sondeo reciente de *The Guardian*, cerca del 65% de los consultados se manifestó por el cambio de régimen.

La visita oficial de la reina Isabel a la India, la primera en treinta y cinco años, aumentó el descontento de los británicos con su monarca, que no se destacó ni por su tacto ni por su diplomacia. Durante su estancia de tres horas en Amristar —ciudad sagrada de los sikhs y sede del Templo Dorado donde en 1919 las tropas británicas, al mando del general Reginald Dyer, consumaron una masacre que cobró por lo menos dos mil vidas— la invitada se negó a pedir perdón por el desmán colonial y los anfitriones tuvieron que tragarse un típico comentario de su consorte, ante la placa alusiva a la matanza: "¡Esa cifra es una exagera-

ción, yo estuve en la Marina con el hijo de Dyer!" La reacción fue inmediata. El Primer ministro de la India declaró que su país no se dejaría intimidar por una potencia de tercera, los funcionarios fueron sacados a empellones de un acto oficial frente a las realísimas narices, y por poco no estalló una crisis diplomática.

Torpeza inexplicable cuando sectores antes reacios a la inmigración como el Ejército, la Iglesia Anglicana, el gobierno y la propia Corona proclaman que Gran Bretaña es una "sociedad multicultural". En todo caso, es una sociedad con una imagen distinta de sí misma y el apretón de manos entre Tony Blair y el líder del partido independentista norirlandés, Gerry Adams (el último encuentro semejante ocurrió en 1921, entre Lloyd George y Michael Collins) no resultó tan controvertido como hubiera sido dable esperar —hace un año habría sido impensable— y recibió en cambio una aprobación que augura nuevas perspectivas de paz para la zona.

Los congresos nacionales de liberales y conservadores, celebrados al comenzar octubre en Brighton y Blackpool, respectivamente, confirmaron lo mucho

que la era de Margaret Thatcher alteró las identidades de ambos partidos. Blair dio desde luego en la tecla del nuevo Laborismo que abandona su fe estatista de origen y reconoce la supremacía del mercado para desplazarse hacia el centro. Y como todos quieren ir hacia allá, los conservadores tocaron a rebato por su actitud ante el adulterio, la homosexualidad y la procreación fuera del matrimonio (¿cómo llamarán ahora a los antes bastardos?); Michael Portillo, ex ministro de Thatcher y Major y viejo adalid de los "valores familiares", se pronunció contrito por un conservadurismo "más compasivo y tolerante" que incluía a las "familias uniparentales" y a la comunidad homosexual. El propio líder, William Hague, afirmó que su partido está abierto a las minorías étnicas y sexuales, y aseguró que la dirigencia ya no fiscalizará las vidas privadas de sus miembros ni sus comportamientos escandalosos. Dios lo quiera y el pecado sea sordo, pero algunos se dan hasta las entrañas: menos de una semana después, la prensa sensacionalista encontró al diputado conservador por Beckenham con los pantalones en los tobillos y a los pies una rubia tan ardiente que había olvidado pedir la autorización de sus padres. Compasivos y tolerantes, los líderes se habrán hecho de la vista gorda, pero el pobre Piers Merchant renunció al escaño.

La integración de las comunidades provenientes de las antiguas posesiones británicas a la vida cotidiana y las costumbres de la metrópoli es hace tiempo innegable. Londres huele a curry y suena a reggae, y un híbrido tan terrible como el techno rap indostano (equivalente, digamos, a la cumbia norteña progresiva que le gusta a Juan Villoro) empieza a ser aceptado por el *establishment*. En Pakistán, la reina reconoció

en un discurso la contribución de los inmigrantes al desarrollo británico y, en la isla, el ejército se apresuraba a confeccionar una nueva versión del famoso cartel de reclutamiento (*Your Country Needs You!*) en que la efigie de Lord Kitchener es desplazada por la de un oficial negro. El mismo día se anunciaba que, por primera vez en la historia, un soldado negro participaría en del cambio de guardia en Buckingham.

Signo de este destape, Oscar Wilde está nuevamente de moda. Se publican nuevas biografías y ensayos sobre su obra, el proceso que se le siguió exactamente hace cien años, álbumes fotográficos, y se estrena una película en la que lo encarna el actor y escritor Stephen Fry. A diferencia de anteriores producciones —se recuerda especialmente la protagonizada por Peter Finch— ésta aborda abiertamente la homosexualidad del escritor irlandés y las escenas de alcoba, con prostitutas o con Bosie, menudean. La película ha sido recibida con reacciones encontradas, que van de la apología al vejamen. El guión traza a ciencia y conciencia la imagen de un Wilde más a pluma que a pelo y reduce su genio al del epigramista peripatético afecto a llevar la soga a casa del ahorcado. Pero, oyendo el cascabel gordo de los conservadores, no sobra recordar cómo la sociedad que en 1871 había condenado a la horca a un "sodomita" llevó a Wilde a la cárcel de Reading y a comprobar que, si "imita al arte", la vida parece tener gusto por las tragedias, y un gusto asaz dudoso con frecuencia.

Mudan los gustos, los juicios —y las bibliotecas. La mudanza de la Biblioteca Británica de su sede tradicional en Russel Square a un nuevo y horroroso edificio en Saint Pancras ("el último engendro de la arquitectura de los sesenta", declaró un arquitecto,

pues se planeó en 1966 y tardó más de treinta años en construirse) y el anuncio de que se sus fondos se encaminan, como los de todo el sistema de bibliotecas públicas, hacia el libro electrónico, provocó airadas controversias y, entre los mares de tinta y las ondas electrónicas, unos versos indignados del poeta laureado Ted Hughes. En el poema "Hear It Again", Hughes viaja a través del tiempo, recorre los grandes crímenes contra la literatura —el incendio de la Biblioteca de Alejandría, la quema de libros por las hordas hitlerianas, el hostigamiento y muerte de los poetas por Stalin— y los equipara a la introducción de las nuevas tecnologías en la biblioteca pública. He aquí algunos versos:

Fourteen centuries have learned,
From charred remains, that what
took place
When Alexandria's library burned
Brain-damaged the human race

(...)

And in my own day in my own
land
I have heard the fiery whisper:
"We are here
To destroy the Book
to destroy the rooted stock of
the Book and
The book's perennial vintage

Qué le vamos a hacer. Transcribo esos versos en la computadora y los envío a México por el correo electrónico. <

Londres, 25 de octubre de 1997

TERRA BRASILIS

VLADIR DUPONT



Se publica hoy infinitamente más literatura española en Brasil que literatura brasileña en España. Los lectores brasileños ven aparecer en estos días buenas traducciones de 19 escritores españoles, entre ellos Fernando Arrabal, Camilo José Cela, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, Almudena Grandes, Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte, Gonzalo Torrente Ballester. En cambio, la editorial Castalia, de Madrid, anuncia la publicación de una vasta antología en tres tomos del cuento hispanoamericano, con "las mejores obras de este género escritas entre 1906 y 1994" por escritores de

19 países. ¿Machado de Assis, Murilo Rubião (cuya literatura fantástica recuerda la de Cortázar, aunque es de los años 40), Clarice Lispector y Guimarães Rosa? No, ningún brasileño. Pero el mismo José Saramago (que cuando publica en Brasil exige el portugués de Portugal —nada de adaptaciones al portugués brasileño, pois!) ha publicado sus libros en otros países europeos antes que en España.

Las relaciones culturales entre Brasil y Portugal no son muy estimulantes, pese a la hermandad histórica proclamada por la retórica oficial y la supuesta facilidad de entendimiento en la lengua

común. Muy poco se publica en Brasil de literatura portuguesa y muy poco en Portugal de literatura brasileña. De ambos lados, los nombres son los de siempre: Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, José Saramago y, con toda justicia, el perenne Eça de Queiroz —el gran realista que revolucionó la lengua literaria portuguesa con una fluidez y una riqueza deslumbrantes.

Eça de Queiroz sigue teniendo un vasto público lector en Brasil, y ahora se republica la primera parte de la obra completa (Nova Aguilar, dos tomos, 3.602 pp.): todas las novelas, algunas antológicas como *O Crime do Padre Amaro*, *A Relíquia* y *Os Maias*. Pero al mismo tiempo, los especialistas reclaman la desatención de los estudiosos a la obra de dos jesuitas portugueses fundamentales para la comprensión de la cultura brasileña: José de Anchieta (1534-1597) y, sobre todo, Antonio Vieira (1608-1697), formidable evangelizador y, con el poeta Luiz Vaz de Camões, el gran instituidor de la lengua escrita y hablada. Sus 200 sermones, entre ellos los célebres *Sermão da Sexagésima*, *Sermão da Visitação de Nossa Senhora*, *Sermão dos Escravos*, denuncian, en un estilo claro y elegante, a veces contundente, los desmanes de los colonizadores.

Por lo anterior, hay que reconocer la labor de tres mexicanos dedicados a traducir al español, con cariño y competencia, la poesía brasileña y portuguesa: Miguel Ángel Flores publicó en 1994 *Más que Carnaval*, muy buena selección de poetas contemporáneos brasileños traducidos con pericia y sensibilidad (Aldus, 451 pp.). Del mismo año es un refinado ensayo filosófico sobre él, para muchos, mayor poeta de lengua portuguesa del siglo: *Fernando Pessoa, un místico sin fe* (Siglo XXI, 225 páginas; en Brasil,

Nova Fronteira) de Andrés Ordoñez, joven diplomático que se ha desempeñado en Brasil y habla un portugués suave y correcto. Los dos libros, sobretudo el primero, con una primorosa producción editorial. De Paulo Leminski, uno de los grandes poetas de la generación de los años 70, está para salir al mercado un libro con treinta de sus poemas traducidos por Rodolfo Mata (Eldorado Ediciones). Traductor en México de Rubem Fonseca (*El salvaje de la ópera* y *El hoyo en la pared*), Mata se muestra muy interesado en seguir traduciendo poesía brasileña, que conoce y aprecia mucho, pero busca recursos para realizar con cierta tranquilidad esa paciente tarea.

Afortunadamente nadie en Brasil podría quejarse de que Machado de Assis esté olvidado: son frecuentes las reediciones y los estudios que intentan, no siempre con fortuna, aclarar algunos desconcertantes misterios (que quizá así deberían quedar) de su universo narrativo. Recientemente se han publicado dos libros sobre el Brujo del Cosme Velho: en el primero, *Memórias Póstumas de Machado de Assis* (Nova Fronteira, 768 páginas), el prolífico Josué Montello, autor con éste de 126 títulos, por medio de una selección muy amplia y atinada de poemas, crónicas y novelas del autor de *Memorial de Aires* (para muchos machadianos la obra mayor), Montuollo reconstituye los fragmentos de memorias del escritor sobre su vida y trabajo en el Rio de Janeiro del cambio de siglo y nos entrega una extraña autobiografía póstuma que el autor no escribió en vida. Y Roberto Schwarz, crítico y ensayista, autor de otros libros sobre Machado de Assis, publica *Duas Meninas* (Companhia das Letras, 146 páginas), en que analiza las afinidades entre la enigmática y ambigua figura femenina de Capi-

tu (¿traicionó a Bentinho o no?), carioca, personaje central de *Don Casmurro*, y otra mujer casi desconocida en la literatura brasileña, la joven Helena, de Minas Gerais, personaje de *Minha vida de menina*, de Helena Morley, publicado en 1942 y tradicionalmente descartado, por su estilo de diario adolescente, como una obra rosa para jovencitas. Helena y Capitu son, a su manera, testigos de la realidad social y política de la época, mujeres jóvenes parecidas, sobre todo “en la inteligencia femenina en lucha contra las iniquidades de la sociedad brasileña de final del siglo 19, recién liberada de la llaga de la esclavitud.” La tesis de Scharzw es que Helena, una mujer real, era mucho más lista de que lo que dejan ver sus apuntes juveniles, una otra Capitu, por así decirlo, capaz de intuir y captar la violencia oculta de su medio. El autoritarismo de la época no les permitió dar plena voz a sus angustias, pero para Scharzw Helena y Capitu habrán dejado, con su discernimiento, una sombría advertencia de que ese estado de cosas, anclado en el paternalismo más descartado, duraría hasta hoy.

ADUANA LINGÜÍSTICA

Uno de los relatos más conocidos de Cortázar, *Cambio de Luces*, acaba de filmarse en Brasil y el director, que ha sido criticado por cambiar el nombre del cuento en bien de la taquilla, explica que “el término *cambio de luces* tiene en español un significado lleno de matices, puede representar un cambio de rumbo, un cambio de opinión, de clima psicológico, mientras en portugués, traducido literalmente, *troca de luz ou de lâmpada* significa sencillamente cambiar el foco, la bombilla, sin todo lo que sin duda Cortázar tenía en mente para el clima de su relato. <

A PROPÓSITO DE LA FÁBULA DE LAS REGIONES

FERNANDO ESCALANTE GONZALBO Y AURELIO ASIAIN



Querido Aurelio:

Hace unos días releí *La fábula de las regiones* con la intención de enviarte un comentario más o menos ordenado, pero estoy casi por renunciar. El libro me intimida por varias razones; entre ellas, la modesta perfección de los relatos, la exactitud con que se desdoblaron en un cuidadoso juego de espejos y se ponen a sí mismos —como tú dices— los puntos sobre las fes; cualquier acotación se antoja de antemano torpe, parcial, perfectamente prescindible.

Tienes razón, creo, cuando señalas que en las narraciones de Rossi hay siempre un ejercicio de crítica moral: cortés, distante, enormemente matizada; pero tengo la impresión de que en este caso es sobre todo una crítica histórica. En cierto plano, sus relatos tienen una común disposición intelectual, como si fuesen aproximaciones o variaciones sobre un mismo tema: la historia. Que desde luego podría ser, en sus motivos materiales, la de un impreciso país de Iberoamérica; y, en realidad, la de cualquier otro: un país a medio hacer, entre la barbarie sólida, resignada, doméstica de las regiones y el apremio jacobino del Puerto.

En todo caso, es una crítica lateral, dubitativa, insegura, que tantea ese territorio extraño en que se mezclan la historia, la historiografía, la conciencia histórica; las formas, dices, en que nos imaginamos e imaginamos el

mundo. Lo escandaloso es que frente a ellas no haya un mundo resistente, de realidades incontestables; que, digamos, en lugar de la Historia de la Patria Rossi nos ofrezca la fábula de las regiones.

Decía Valéry que la historia es el veneno más peligroso que ha inventado la química del intelecto; no sirve para explicar nada precisamente porque puede justificarlo todo. A fin de cuentas, cualquier interpretación del pasado, por empírica y rigurosa que se pretenda, no es sino una posibilidad, un mundo imaginario cuya verosimilitud depende por entero del crédito que se le quiera conceder.

Me da la impresión de que Rossi podría estar de acuerdo con un juicio semejante; salvo que, en su caso, la historia más que venenosa parece sobre todo indigesta. Y supongo que el antídoto que imaginaba Valéry, un poco a la desesperada, una historia científica, absolutamente decantada, le sonaría a Rossi muy poco plausible y hasta innecesario.

En los relatos que componen *La fábula de las regiones* la historia es en principio molesta. Y lo es porque aparece sobre todo en esa forma degradada, chabacana, inevitable, que es la Historia Patria, la de los Libros de Texto; se mezcla en las conversaciones, en los recuerdos, con la fastidiosa machaconería de una mosca siestera. Es algo que todos los personajes tienen presente y que pesa sobre cualquier cosa que se diga. Aparece, esto es, como interrupción.

Los diálogos están salpicados de esos nombres de vago lirismo municipal, tan familiares: la Guerra Infame, la Secta Bochornosa, el Mártir de la Democracia. Repetidos así, de paso y como si tal cosa, no sólo suenan a hueco sino que adquieren un aire siniestro, fantasmal. Mucho más, desde luego, cuando se hace explícito el contraste con una descripción material y prosaica; por ejemplo: "a esa canallada la bautizaron como la Batalla de la Pacificación", o bien: "la llamada guerra de la Segunda Constitución, una monserga que comenzó como un pleito académico entre juristas irascibles y terminó a tiros y machetazos en la sabana caliente..." Ahora bien: esa descripción risible y fachosa no es la mera verdad.

La gran historia suena impostada, tramposa, pero no porque sea mentira. Imagino que ni por equivocación se le ocurriría a Rossi la vulgaridad de escribir una "verdadera historia", ni sugerir que nadie debiese escribirla; haría falta para eso un candor o una desfachatez que no tiene. En realidad, todo podría haber sido cierto, podrían haber ocurrido casi todas las cosas que cuenta la Historia Oficial: es el hecho de relatarlas lo que las falsea, las convierte en algo distinto.

Lo único que hace Rossi es introducir un matiz, oponer un reparo mínimo, indeciso, que transforma las frases hechas en algo mucho más complejo y dramático: digno de pensarse. Es ejemplar, magnífica por su concisión la frase con que uno de sus personajes concluye el relato de la vida del Mártir de la Democracia: "Sí, Antoñito Camargo fue un mártir y, si reflexionamos, hasta pudo haberlo sido de la democracia".

En realidad, no importa gran cosa que sea cierta o no una versión cualquiera; todas mientan o, a su manera, todas dicen la verdad. El único remedio parece ser

contar las cosas otra vez: en el relato que hace Rossi del relato de un viejo a partir del relato de la Historia patria se adivina —sólo eso— algo cierto, grave. En particular, la influencia de la pasión por la historia: por hacerla y por escribirla. Una pasión triste, devastadora, de almas frías, que entra en barrena en el mundo fatigado de las regiones; una pasión de otros, que los personajes de Rossi sufren con una resignación distante, senequista, es decir: suicida.

En su forma más benigna, inmediata, simpática, la pasión histórica se manifiesta en la necesidad de acomodar la historia a las exigencias de la pequeña política. Organizarle a un candidato una familia patriótica, modular el heroísmo, la perfidia, olvidar los episodios inconvenientes, que no debieron ocurrir: tareas menores y casi cosméticas, propias de pícaros, de historiadores trapaceros, de poca monta y buenas tragaderas. Insisto: es una manifestación benigna y divertida, trasunto de una borrosa legitimidad dinástica de la autoridad.

Hay en ella sobre todo una inseguridad conmovedora: una penosa conciencia de la inanidad del presente. Que por eso hace falta completar, adensar, como la mayonesa.

Pero no es todo. También tiene la pasión histórica expresiones trágicas y hasta perversas; tal, por ejemplo, la que produce el "espejismo heroico", la necesidad de hacer grandes cosas, de acometer empresas descomunales, memorables: "la indomable tentación de nuestros jefes: llevar a cabo un acto que los singularice y haga olvidar la baja o la demencia de su mando". Consecuencia, sí, del deslumbramiento del pasado, pero un deslumbramiento ingenuo, de quien se ha tomado en serio la Historia Patria.

Puede suceder así que un mandamás desde una guerra por

figurar en los Libros de Texto, o que un muchacho insignificante y muy bienintencionado termine por asesinar al prócer de las regiones: estúpidamente, en un remedo torpón de alguna estampa patriótica. Ene so también el libro d Rossi recuerda a Valéry: para pasar a la historia hace falta que a uno le corten la cabeza, o mandársela cortar a alguien; me dirás que exagero y con razón, tampoco es eso: el libro no es una sátira, tampoco una tragedia.

La pasión histórica es la materia de una de las tramas de *La fábula de las regiones*: la más distante, inalterable la más ajena, que casi forma parte del paisaje. Y que hace un contraste doloroso y ridículo con los dramas domésticos de sus personajes; casi todos viejos, por cierto, enfermos, moribundos incluso que tratan de poner algún orden en sus historias, que querrían saber, como dice alguno, a fin de cuentas, qué fue lo que hicieron. Esa otra trama, la de las historias insignificantes, suma un nuevo matiz, una secreta complicación: muestra, digamos, el envés de la trama de la Historia Oficial. También, a su modo, la justifica.

La historia verdadera, la inexorable, como diría María Zambrano, resulta confusa, desesperante, si no directamente estúpida. Un producto del azar, de la casualidad: "a veces tenemos la mala suerte de soltar unas palabras somnolientas que, sin quererlo nosotros, alteran el destino de un hombre"; una serie de accidentes desprovistos de sentido y de dignidad. Algo más: ni es progresista ni cíclica, ni siquiera catastrófica, sino monótona, repetida. Un crecimiento vegetal —cree que lo ha escrito Adolfo Castañón— que lo confunde todo y lo hace indiferente.

Por eso hacen falta los historiadores, porque sería un poco indigno renunciar al empeño de que

la realidad entre en razón. La Historia aparece, decía, como interrupción en los diálogos; y creo que literalmente: interrumpe con un gesto apremiante, convulso, la inercia de esa tristeza zoológica que provoca lo irremediable.

Grandilocuentes, tramposos, porque hay que hacer trampa para imaginar un orden, arbitrarios porque no hay más remedio, los historiadores son también indispensables y un tantito heroicos en su esfuerzo por humanizar la historia. Sólo cabría reprocharles, y no a todos, tampoco exageres tú, la inocente tontería de suponer que la Humanidad sea un calco de las ambiciones de cualquier César de baratillo.

Ahora bien: si la historia heroica optimista suena a hueco, tampoco parece más convincente su opuesto, una historia depresiva, de estercolero. Algún personaje ensaya, en efecto, una explicación absolutamente cínica: "Entre nosotros la guerra es el mejor negocio y el que manejamos más o menos bien: permite el ascenso de los oficiales, la liquidación de los enemigos y es una fiesta para los proveedores". Tampoco resulta. Obedece a un esquema igualmente abstracto, engañoso por su coherencia, por su seguridad. No sirve como modelo *La Iliada*, pero tampoco el patio de Monipodio.

Y sin embargo, cualquiera de las dos puede ser útil al menos como paliativo para la enfermedad del desamparo. Estoy diciendo ya mucho más de lo que pensaba, desbarrando seguramente, pero no puedo evitar la sensación de que el libro gira, en un plano muy básico, en torno a eso: la enfermedad del desamparo, donde está acaso una de las claves de la pasión histórica y su deriva atroz, ridícula, exasperante; donde se abre, a la vez, otro fondo de los relatos. No consigo explicármelo enteramente y por eso me limito a citarlo:

Don Anatol obedecía no por miedo o debilidad, sino por un principio de orden en el que creía profundamente. Tenía necesidad de que hubiese una jerarquía de mando, una fuerza final que eliminara el vértigo del desamparo. El desamparo, don Fernando, es una enfermedad del alma muy frecuente en estas regiones. Sobreviene sin avisos. Al contemplar, por ejemplo, la brillante lámina inmóvil del río lejano o al beber, a media tarde, el segundo vaso de limonada. O al enfrentarse a la belleza inexplicable de una muchacha.

Tratando de resumir todo lo posible mis impresiones, buscando un adjetivo justo, sólo se me ocurría uno que conviniese al libro de Rossi: devastador. Y a lo mejor lo que sucede es que su lectura provoca también, calladamente, el vértigo del desamparo. En fin: confío e que tú me ayudes a ponerme en claro: entretanto, perdona el desorden y recibe un abrazo.

Querido Fernando:

Me llama la atención que comiences por confesar que *La fábula de las regiones* te "intimida": esa reacción, ya lo señaló Fabienne Bradu, con una frecuencia abrumadora aparece en los críticos de Rossi. La coincidencia es curiosa pues la despierta en ti un libro muy distinto en apariencia al *Manual* al que se refieren esos críticos. Creo que vislumbras las razones por las que Rossi suscita tales sentimientos, y me hubiera gustado que te detuvieras un poco más a examinarlas; da la impresión de que son las visiones, ideas y opiniones que hay en los relatos lo que te incomoda y no la "mirada" del autor.

A diferencia de lo que ocurre en los otros libros de Rossi, en éste el narrador se hace a un lado y

le cede la voz a su oído. Es un libro de voces y habría que distinguir entre lo que esas voces dicen y lo que dice el autor al escucharlas; que atender a los dichos de esas voces como a su manera de decirlo y a lo que giros y entonaciones, preferencias retóricas y elecciones léxicas, textura sonora y contextura moral dicen.

Fábula es *fabla*, habla, y no es otro el asunto del libro. No te equivocas: el tema es la historia, pero lo es en el sentido musical del término: suscita y alienta el despliegue de los cuentos pero no es materia de una argumentación. Lo que le interesa a Rossi son esas voces: cuentan e interpretan una historia que traza y delimita una geografía. Quizá esa historia podría ser la de cualquier país a medio hacer, pero sus voces son hispanoamericanas, y de un país no impreciso sino imprecisado que podemos imaginar en lo que fue la Gran Colombia. Sería mucho circunscribir así el universo de *La fábula*, pero el temperamento —en el sentido musical, también en este caso— moral de sus voces recuerda a veces el de ciertos personajes de García Márquez o de Mutis, escritores tan distintos. Ya he dicho que la literatura de Rossi es, y en este libro es notorio, una crítica de la literatura latinoamericana reciente.

Insisto: crítica moral, no histórica. No que el libro juzgue la calidad moral de los personajes, sus opiniones o sus visiones. El lector podría hacerlo: un mal lector. Es que el retrato de los personajes, sus voces y su coreografía gestual atienden a la manera en que suponen una conciencia de la realidad. Sí: son personajes viejos y enfermos pero el "contraste doloroso y ridículo" de su condición con la épica distante que los imanta tiene una doble cara. Hablas de su pasión histórica, y sí: la historia es algo que padecen y que a la vez los enciende. Pero es también la pa-

sión del poder. De ahí la enfermedad del desamparo. Y quizá la precariedad física de esos viejos es un trasunto de la condición de nuestros países. Una de las cosas que me gustan de tu carta son las citas: muestran que eres un buen lector de literatura, y no ignoro que compartes con Rossi a más de un autor —Azorín, Baroja y otros. La última de ellas dice: "El desamparo, don Fernando, es una enfermedad del alma muy frecuente en estas regiones." ¿No es también una enfermedad de nuestra cultura?

No creo que Rossi desconfie de los historiadores o juzgue su tarea inútil o ilusoria. Al contrario. Cabría desprender de su libro otra lección: la Historia es lo opuesto a la barbarie y los países a medio hacer no tienen historia sino fábula, habla incierta e insegura. La verdad de la Historia no es la de las historias pero se construye desde ellas: fábulas que son el habla de las pasiones, la enfermedad, el desamparo. La escritura de la historia es paralela a la instauración del orden y la salud de la retórica es esencial en el proceso civilizatorio. Te escandaliza que frente a la realidad de la fábula de las regiones (no lo que Rossi nos cuenta de ellas sino lo que ellas se cuentan a sí mismas) "no haya un mundo resistente, de realidades incontestables". Y sin embargo, ¿hay algo más resistente e innegablemente real que la prosa de Alejandro Rossi? Su escritura supone un nivel de civilización, una salud del alma y una conciencia de los límites que son todo lo contrario de las bárbaras, enfermas, desamparadas regiones. Y no estaría nada mal que los historiadores y los políticos lo advirtieran: la mala sintaxis vuelve borrosa la realidad y los libros de texto no la aclaran.

Tampoco estas líneas, que sin duda te van a dejar más confundido que antes.

Nos hablamos —como dicen.
Un abrazo. <