

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

508



♦ Ficciones
de Glantz
y Sánchez
Mayans

♦ Aproximaciones a
Alejandro Rossi

♦ Los mitos
del Dr. Atl

Fundamentalismo fantástico
en la pintura actual

Radio UNIVERSIDAD

xeun 860 A.M. 96.1 F.M.

◆ SERIES DE SERVICIO A LA COMUNIDAD

DIÁLOGO JURÍDICO.

Usted aporta los hechos, nosotros le decimos sus derechos.

Coproducción con la Facultad de Derecho.

Conduce: Enrique Larios.

EN VIVO.

Lunes 12:00 horas AM/FM

VASOS COMUNICANTES.

Coproducción con la Secretaría de Asuntos Estudiantiles.

Conducen: Paloma Mora y Manuel Martínez.

Viernes 12:00 horas AM/FM

◆ SERIES DE MÚSICA

ÓPERAS DEL SIGLO XX.

Miércoles 14:00 horas. En mayo:

- 5 "La Medium" de Gian Carlo Menotti.
- 12 "La vanidad dorada" de Benjamin Britten
- 19 "Cándido" de Leonard Bernstein
- 26 "Háry János" de Zoltan Kodaly.

NOTAS SOBRE NOTAS.

Las últimas noticias en el mundo musical internacional.

Por Juan Helguera.

Viernes 14:00 horas AM

◆ SERIE DE LITERATURA POESÍA DE FIN DE SIGLO.

Entrevistas y lectura en voz del autor. Poetas de hoy con poesía de mañana.

Conduce: Javier Narváez.

Lunes, miércoles y viernes 17:15 horas AM

ANTOLOGÍA POÉTICA.

La memoria poética de la Fonotece "Alejandro Gómez Arias" de Radio UNAM.

Por David Vázquez.

Jueves 17:15 horas AM

◆ SERIES VARIAS

MISCELÁNEA. Coproducción con la revista Universidad de México.

Entrevistas y reseña de la revista.

GALERÍA UNIVERSITARIA.

Información sobre el patrimonio artístico que posee la UNAM.

Coproducción de Patrimonio Universitario.

◆ SERIES INFANTILES

ENTRE PIES Y PIEZA. Cuentos, trabalenguas, adivinanzas y mucha música, para hacer bromas e imaginar a los chiquitines.

Sábados y domingos 7:45 horas AM/FM

EL RINCÓN DE LOS NIÑOS. Por Roció Sanz. Cuentos y leyendas (Retransmisión).

Sábados y domingos 8:00 horas AM/FM. En mayo: cuentos de

Elena Walsh, Juan Hassler de Fernán Caballero y de la cultura otomí.

◆ SERIES INFORMATIVAS

PROPUESTA UNIVERSITARIA.

Noticiero, entrevistas y comentarios de actualidad.

Conduce: Antonio Morales Cortés. EN VIVO.

Lunes a viernes 7:40 horas AM/FM

NOTICARIO. Lunes a viernes 15:00 horas AM

REPORTE INFORMATIVO. Lunes a viernes 19:30 horas AM



Universidad de México

Director: Alberto Dallal Editor en Humanidades: León Olivé Editor en Ciencias: Miguel José Yacamán

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Alberto Dallal, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Mario Melgar Adalid, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitol, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro.

Secretario de Redacción: Armando Pereira Coordinación editorial: Octavio Ortiz Gómez Corrección: Julio Trujillo

Publicidad y Relaciones Públicas: Nancy Sanciprián Administración: Javier Martínez

Diseño: Bernardo Recamier

Coordinación de Humanidades

Oficinas: Insurgentes Sur Núm. 3744, Tlalpan, D. F., C.P. 14000. Apartado Postal 70288, C.P. 04510 México, D. F. Tel. 606 1391. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 22 866 11212

Fotocomposición, formación e impresión: Imprenta Madero, S. A. de C. V. 102, Col. Granjas Esmeralda, C.P. 09810

Precio del ejemplar N\$ 10.00. Suscripción anual: N\$ 100.00 (US \$ 90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cinco mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Índice

	2	<i>Presentación</i>
Margo Glantz	3	<i>English Love</i>
Ricardo Pozas Horcasitas	6	<i>Litoral de la memoria</i>
	7	<i>Dos cartas de Marcuse a Heidegger</i>
Fernando Sánchez Mayans	9	<i>Anécdota del crimen</i>

APROXIMACIONES A ALEJANDRO ROSSI

Victoria Camps	13	<i>Alejandro Rossi: el amor al detalle</i>
Luis Villoro	15	<i>En el homenaje a Alejandro Rossi</i>
Ramón Xirau	17	<i>Aproximación a Alejandro Rossi</i>
Víctor Flores Olea	19	<i>Homenaje a Rossi</i>
Carlos Pereda	21	<i>Introducción al método de Alejandro Rossi</i>
Alberto Ruy-Sánchez	24	<i>El fundamentalismo fantástico del arte joven de México.</i>
Ricardo Pohlentz	29	<i>Io</i>
Aline Pettersson y Ricardo Tapia	30	<i>Autores y autoría en ciencia y literatura</i>
Tlilkowatl Armando Morón	35	<i>El pan nuestro de cada día</i>
Lourdes Arizpe	37	<i>Las mujeres: creatividad y futuro</i>
Hernán Lavín Cerda	39	<i>Encuentro con Nicanor Parra: 25 años después</i>
Beatriz Espejo	45	<i>El Dr. Atl, fabricante de mitos</i>

Miscelánea

Alvaro Matute	50	<i>Justo Sierra y el México de su tiempo, de Claude Dumas</i>
Víctor Sosa	51	<i>Un vitalismo pragmático</i>
Julio Trujillo	52	<i>Llanto, posible novela imposible</i>
Miguel Bautista	53	<i>Sánchez Vázquez escribe sobre el arte y lo bello</i>
	55	<i>Colaboradores</i>

Presentación

El vertiginoso transcurrir de los hechos actuales le plantea a México una interesante “guerra del tiempo”, sobre todo en lo que corresponde a su indispensable e inevitable reorganización en los niveles educativos y culturales. Aspectos fundamentales de la vida civilizada de los pueblos, la educación y la cultura constituyen actividades significativas, expresiones, no sólo de la capacidad de desarrollo y actualización de una sociedad sino también indicadores notables de sus habilidades para trascender en el tiempo y en el espacio. En la realidad de sus sistemas de educación y cultura, así como en sus programas y proyectos, convergen sin duda elementos que provienen del pasado, que constantemente se elaboran en el presente y que también atañen y revelan a las características del porvenir.

Las evidencias de una vertiginosa universalización de los fenómenos en la época actual se hallan a la vista. Resultan palpables en las inquietudes y los temas propios de la investigación especializada, aunque también las recibimos en las actividades y las obras artísticas mediante propuestas impresionantes e inusitadas. Y percibimos simultáneamente que se “globalizan” las relaciones económicas, políticas, tecnológicas —incluidos los medios de comunicación masiva—, científicas y, en el sentido amplio del término, sociales. Por todo ello, los programas institucionales que cada país aplica para lograr rápidos y eficaces medios de expansión en sus servicios educativos y culturales incluyen, desde luego, la renovación de los sistemas, los mecanismos, las actitudes, los cuadros tradicionales pero a la vez exigen la utilización al máximo, y con el más operativo de los sentidos y de los objetivos, de los procedimientos, los modelos, los protagonistas y los logros del pasado. Esta combinación indica con creces que tanto lo educativo como lo cultural constituyen simultáneamente raseros para examinar y planificar, por una parte, y puntos de apoyo para actuar y transformar, por la otra.

En este sentido, la Universidad Nacional Autónoma de México ha sido, hasta la fecha, gran creadora e incitadora de procesos y de paradigmas. Modelos humanos y de conocimiento, de actividad y de excelencia técnica han salido —y también permanecido— de sus aulas, laboratorios, cubículos y parajes. La razón —de ser y de existir— universitaria se ha divulgado y expandido en todas direcciones dentro de la nación y en zonas enteras fuera de ella. Buena parte de sus indagaciones y de sus descubrimientos han convertido a la Universidad en gran impulsora del desarrollo, del cambio y de una renovada y dinámica organización social y nacional.

Buenas muestras de la proyección universitaria son los textos-homenaje que destacados intelectuales ofrecen, vía nuestra revista, a Alejandro Rossi: su vida, su pensamiento, su obra. Se trata de un complemento elocuente del homenaje intenso, vivo, que organizara la Facultad de Filosofía y Letras. Asimismo, nuestras páginas reciben razonadas explicaciones en torno al talento de un sector de creadores plásticos que ha llamado la atención fuera del país. El texto de Alberto Ruy-Sánchez se halla referido a una muestra de artistas mexicanos que se montó recientemente en Alemania. Y en el examen de Beatriz Espejo descubrimos una cuidadosa revisión de la obra literaria de una figura toral de la creación pictórica mexicana del último siglo: el Dr. Atl. Análisis y visión crítica se hallan asimismo presentes en las colaboraciones de otros destacados universitarios, los cuales equilibran esta expresión universitaria y universal junto con las ilustraciones expresamente realizadas por Nahum B. Zenil (Chicontepec, Ver., 1947) para la revista, artista notable al que la publicación y sus hacedores le agradecemos la deferencia.

Margo Glantz

English Love

El domingo vino M. No, no fue el domingo, fue el sábado, estaba comiendo con mamá (yo). El perro negro, es un chow chow, aúlla y nos avisa que alguien ha venido, hay algo debajo de la puerta. La muchacha lo recoge y me lo da, será, me digo, uno de los anuncios habituales, de los que hacen propaganda de un refrigerador, una venta de ropas navideñas, la instalación de un interphone. No, me equivoco, es un billete ¿amoroso?, sin lacrar, en papel corriente, con caracteres precisos, formales, impecables, con letra legible, inglesa, denominada justamente así, caligrafía inglesa, lograda a base de paciencia, trabajada a pulso por las maestras-matronas de las public schools, armadas de reglas para castigar a los niños si no escriben con elegancia, absoluta limpieza y precisión (añoro una maestra así, basta con ver mi caligrafía para comprenderlo).

No le di mucha importancia, al leerlo vi que era una extraña declaración, bastante literaria y para colmo de males o de bienes, depende de qué lado se tome, aludía, como si lo conociera, a un libro de Graham Greene, *Travels with my Aunt*, y la dicha tía era igualita a mí, ¿no te lo habían dicho?, pues ¡claro que no!, cualquier semejanza con cualquier tía es pura coincidencia. Bueno, así las cosas, seguí comiendo, atenta al idilio frustrado de mis perros: ella es aún muy chiquita —aleonada, cariñosa, tragona—, él, negro, huesudo, despeinado, ella en celo, él, enamorado y, por desgracia, separados, como Tristán e Isolda: se miran, a través del cristal de la ventana, aúllan, rascan, se lamentan, me parten el alma. Miro el recadito, me da nostalgia, no encuentro en él nada romántico, algo semejante a la pasión medieval y sin embargo mis perros la están viviendo en carne y hueso. El recadito no sólo está escrito con una buena caligrafía inglesa sino que es de un inglés y par dessus le marché, espía, como Graham Greene: viajero como Graham Greene, católico y literato como Graham Greene, distante, educado en public school, como Graham Greene, ¿en Eaton? ¿Cambridge, luego? Habla con acento cerrado (aunque vive en México hace más de veinte años), las erres vocalizadas y aspiradas, apenas si mueve la boca cuando pronuncia esas palabras de amor, ¿son palabras de amor?, ¿así las escribirá?, ¿sin separar apenas la pluma del papel, como cuando pronuncia las erres? Bueno, vayamos con calma, en el billete se me anuncia que se me ama,

bueno, no, nunca se menciona la palabra, el billete se la traga como él se traga las erres, pero se me pide que hagamos un viaje, se me asegura que se me guiará por los meandros laberínticos de mi propia ciudad y por lugares que seguramente no conozco; no lo dudo, pero debo confesarlo, me entra un poco de pánico, por eso de los viajes, por eso de la tía, por eso de la perfecta caligrafía inglesa.

Dejo pasar los días, y cuando por fin me decido y le hablo, no está. Le dejo un recado en el contestador y en la tarde me habla por teléfono, en un muy buen español. Me dice que vendrá por la noche, pero no está solo, se disculpa, viene con una famosa escritora inglesa, si no tengo objeción. No, puedes venir, si quieres, le digo. Mis perros siguen separados, tristes, ella siempre en celo, con un celo joven, intacto, aún virginal. Él le lleva tres años, pero también es virgen. Mientras hablo con M. por teléfono, los miro de reojo, entristecida, no me lo explico, ¿es porque no vendrá solo?, ¿por qué los perros también están tristes? Esa misma noche, tengo otra fiesta en casa del amigo mexicano de la amiga inglesa de visita en México (nos adora, nuestro sol, nuestro mexican romance, el entusiasmo que despierta en la plebe, —¿los albañiles? ¿los peatones? ¿los niños-fresa?).

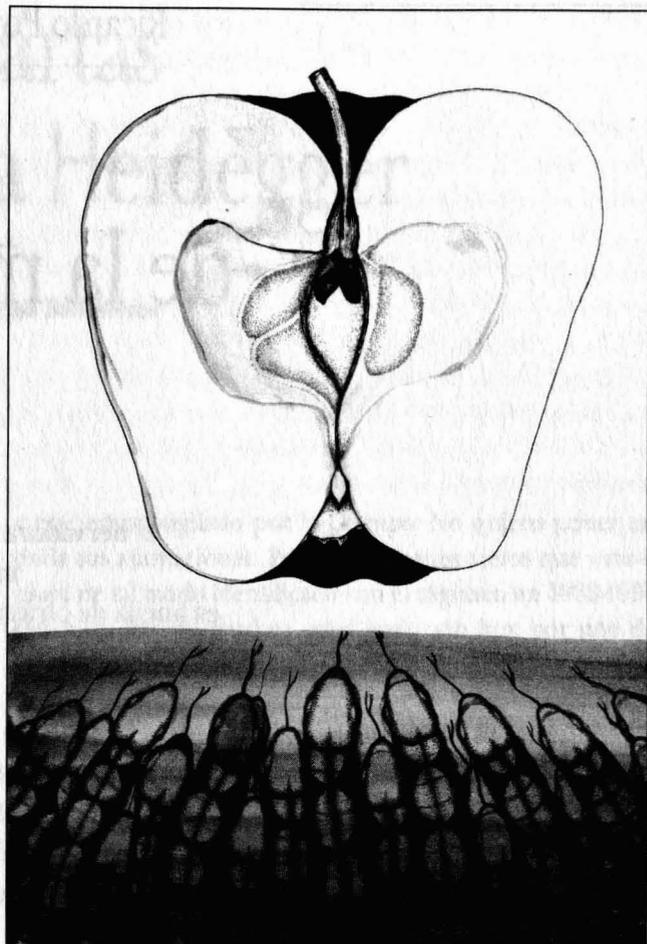
Me arreglo, cuido de no estar muy estridente, muy mexicana, no demasiado vestida, ilumino discretamente la casa, espero: el idilio frustrado me entretiene, ahora está la perrita dentro de la casa; en el jardín, el perro. Los aullidos continúan, como mi espera... 7 y 10, aullidos, 7 y 25, aullidos, 7 y 43, aullidos, 7 y 50, el timbre. Llega, apenado, con él una inglesa gorda, despeinada, rubicunda, los senos le llegan hasta los tobillos —¿*Travels without Maps* de Graham Greene, negras desnudas, inglesas jardineras?—, falda floreada de fondo indefinido, blusa azul, vestido ideal para un día de lluvia en Inglaterra y para trabajar con las rosas del jardín en un día lluvioso mexicano sin rosas; no vienen solos, aparece otra inglesa, de paso por México antes de regresar ¿a Ecuador?, ¿a Perú?, ¿a Bolivia?, donde su marido tiene un cargo oficial y a donde también se dirige la señora gorda. Va vestida con los restos de una herencia victoriana, el pelo corto, peinado a la matrona, engominado, un sweater de cashemere azul marino, blusa blanca, perlas (cortas) al cuello (corto), falda escocesa, verde, blanco, azul marino, zapa-

tos mocasines con un pequeño tacón, acaba de regresar de Inglaterra, donde ha dejado a sus hijos en several public schools, según las edades; le pregunto ¿como en las Torres de Mallory? si, they're going to have a lot of fun. Han hecho varios hijos para mandarlos a la boarding school, para que aprendan a dejar recaditos con caligrafía impecable semejante al que me ha dejado a mí M., sentado enfrente de mí con sus dos señoras típicamente inglesas, vestidas de manera diferente pero atrapadas por igual en la implacable pirámide de la lengua, en la pronunciación típica de la public school, como me dirá varias semanas más tarde un escritor inglés al lado del cual ceno, sentado junto a su formidable esposa y a varios mexicanos que pronuncian el inglés a la desfachatada manera de los americanos que comen Kansas City Steak. M. toma un whisky en las rocas, la escritora va por su segundo whisky con un poco de agua fría, la otra toma un sherry, medium dry, hablamos de los hijos, de los suyos (los de la señora victoriana), de los míos que no soportaron los boarding school ingleses y al persistir en ese bajo continuo, ese murmullo imperceptible que pasa por los dientes entrecerrados, el del upper stiff lip (hombres y mujeres) mi inglés se va deteriorando, cada vez más, cada vez más es un murmullo lastimero, perdido entre los aullidos continuos de los perros; me levanto, dejo en vilo la con-

versación, abro la puerta, dejo entrar al perro y, rápida, hago salir a la perra, disfruto melancólica de su amor frustrado, lo entono al ritmo del mío, cada vez más frustrante, menos aullado. ¿De qué raza son? preguntan, son chows, encadenado: ¿Quieren más sherry, más whisky en las rocas o con agua fría (aunque no tengo más que hielos y agua tibia)? La escritora empieza a hablar de animales, pero no de perros, menciona a las gallinas y a los gallos, habla de su sexualidad, su acento es tan perfecto, tan cerrado como el de M. o el de Lawrence Olivier. Ya no los comprendo, los desatiendo, escucho el lenguaje de mis perros, y atrapo una frase aquí, otra allá, la filósofa clasifica, enumera métodos distintos para descubrir el sexo (gender) de los gallos, los de las gallinas: basta simplemente con meterles mano y comprobar qué es lo que llevan colgando entre las patas o entre las plumas y lo dice con solemnidad, con elegancia, con su impecable pronunciación. De repente, de manera imperceptible, cambia la conversación, los perros se siguen mirando por la ventana, rascan, aúllan, y el perro en turno se frota contra mis rodillas, me rompe las medias; la señora de los senos caídos me pregunta con filosofía, con lógica clasificatoria, precisa, aristotélica, si la escultura que representa al apóstol Santiago, la que está encima de la chimenea, es de madera o de cerámica, sí, contesto es de madera, porque es un esto-



fado del siglo XVIII, eso sí, por tanto, de madera vieja, lo encontré en Antigua, Guatemala, sigo diciendo, al tiempo que bebo mi segundo sherry. Caemos sin sentirlo en una honda disquisición acerca de maderas, su calidad, sus vetas, sus colores, sus propiedades. La madera de cerezo es roja, digo, no, contesta, entonces la de cedro, tampoco, asegura. Estuvo en Nueva Inglaterra (esta es la primera vez que viene a México, en realidad es la primera vez que pisa Sudamérica, a América ha ido muchas veces) y estuvo tomando un refrigerio (¿whisky con agua?) en una terraza maravillosa, dice, como decía el Padre Bartolomé de Las Casas cuando no sabía cómo describir algo muy bello, algo extraordinario, le faltaba lengua para decirlo y usaba sólo la palabra maravilla como esta filósofa o escritora de los senos caídos que habla conmigo y con M. y con la otra señora inglesa posvictoriana, mientras mis perros enamorados aúllan su frustración y los hijos de la esposa del funcionario se acostumbran al internado. La veranda o la terraza es de madera, de madera maravillosa, sin teñir, sin barnizar, sólo pulida y su color es gris, dice triunfante, como cuando la luna ilumina algo y deja un rastro plateado, luminoso, así, igualita, era la madera, maravillosa, el cedro, insiste exultante, no es rojo, es gris, gris acerado, argentino. Un silencio largo. M. no habla, los perros parecen resignados, la señora de los hijos instalados en several public schools sorbe su tercer sherry, yo me sirvo otro, le sirvo más whisky —débil— a la inglesa que ama las maderas y las clasifica como seguramente clasificará a los lenguajes y a las razas humanas. Yo me maravillo cuando empieza a hablar de maderas que no se pudren; alzo la vista y veo las vigas podridas, apolilladas de mi techo, y al maravillarme caigo en la imitación más servil de la inglesa cuando a mi vez imito al Padre Las Casas o a Colón maravillados ante el paisaje americano, o ante la inocencia paradisiaca de los indios, y hasta oigo a las termitas destruyendo las maderas corrientes de las vigas de mi casa que parece antigua pero que no lo es. La conversación vuelve a languidecer, me he perdido en el color de las maderas, en la corrupción que las amenaza: la conversación se deteriora, interrumpida de repente por un aullido lastimero, ahora es la perra la que está dentro de la casa y el perro en el jardín, M. tartamudea, arrastra las erres, mejor dicho se las traga, como yo quisiera tragarme a las termitas antes de que destruyan todas las vigas de mi casa, y anonadada por ese pensamiento, los aullidos, el tercer sherry muy dulce, el acento murmurado, la corrupción, pierdo totalmente el hilo. M. se levanta, se disculpa por haber llegado tarde, es ya un mexicano cualquiera, o uno de los empleados que en los altavoces de la estación de Paddington, Victoria o Liverpool Street vociferan sus disculpas, avisando que el tren de las 5 en punto de la tarde no llegará tan en punto; aprovecho el instante preciso en que M. se disculpa y se acerca a la puerta, flanqueado por sus formidables inglesas, para reiterarles la invitación a la fiesta del amigo de mi otra amiga inglesa, la grandota, la simpática y alivianada güerota con piernas de obrera, perfecto acento de public school y gran sentido del



humor (inglés). No, me dicen, les parece impropio caer así nada más, sin invitación, en una fiesta, prefieren irse a cenar, ¿no quiero ir con ellos? nnnno, gracias, es tarde, no podría soportar una conversación interminable sobre maderas, la lluvia, o el sexo de las aves ¡no, mil veces no! Los acompaño hasta la puerta, la escritora se detiene ante la escultura de mi ángel de la guarda, la observa con cuidado, la toca, dice, ¿de qué madera es?, contesto, de pino vulgar y por ello se corrompe. El idilio entre mis perros sigue en la misma proporción, el mío termina así, entre los colores y la corrupción de la madera. Le hablo a M. al día siguiente, me ha dejado muy frustrada, acaricio el papel (papel revolución, obviamente sin grabar), no contestan en su casa, hablo al día siguiente, tampoco me contestan y durante varios días permanezco perpleja, incapaz de descubrir el simple y elemental misterio del color de la madera y el rostro del amor inglés, soy un remedo simple y obtuso del infalible Watson y me falta Sherlock Holmes.

A la semana siguiente ceno con otro escritor británico famoso, ha recibido muchos premios, hasta el Nobel: departimos, bebemos, la conversación deriva hacia la literatura, alguien le pregunta si conoció a T. S. Eliot. Más o menos, contesta, una pausa y agrega: compartimos la misma editorial, y una vez en un cocktail en el que coincidimos durante una hora, habló solamente de paraguas.

Mis dos perros ya están de nuevo juntos, se muerden, se olisquean, se lamen, están felices. He guardado el recadito entre mis pañuelos perfumados. No he vuelto a saber de M. ◇

Ricardo Pozas Horcasitas

litoral de la memoria

Para Sergio Fernández

la nervadura
impresa en la palma de mi mano
es huella de otras manos

Mano
que es paso
palma que es palmo
palmo a palma
planicie de los años

oleaje sobre arena
caligrafía
eterna y mutable
en la que se des-cifran
las secretas formas del recuerdo
nudo de todos los encuentros
cruce difuso
de los trazos
del destino

Mano
raíz tendida al viento
biografía
que se despeña
al final de esta
línea

10 de junio de 1992

Dos cartas de Marcuse a Heidegger

Traducción de Carlos Ballesteros

Quien piensa en grande ha de equivocarse en grande

Heidegger

Herbert Marcuse a Heidegger

28 de Agosto 1947

4609 Chevey Chase Blvd.

Washington 15, D. C.

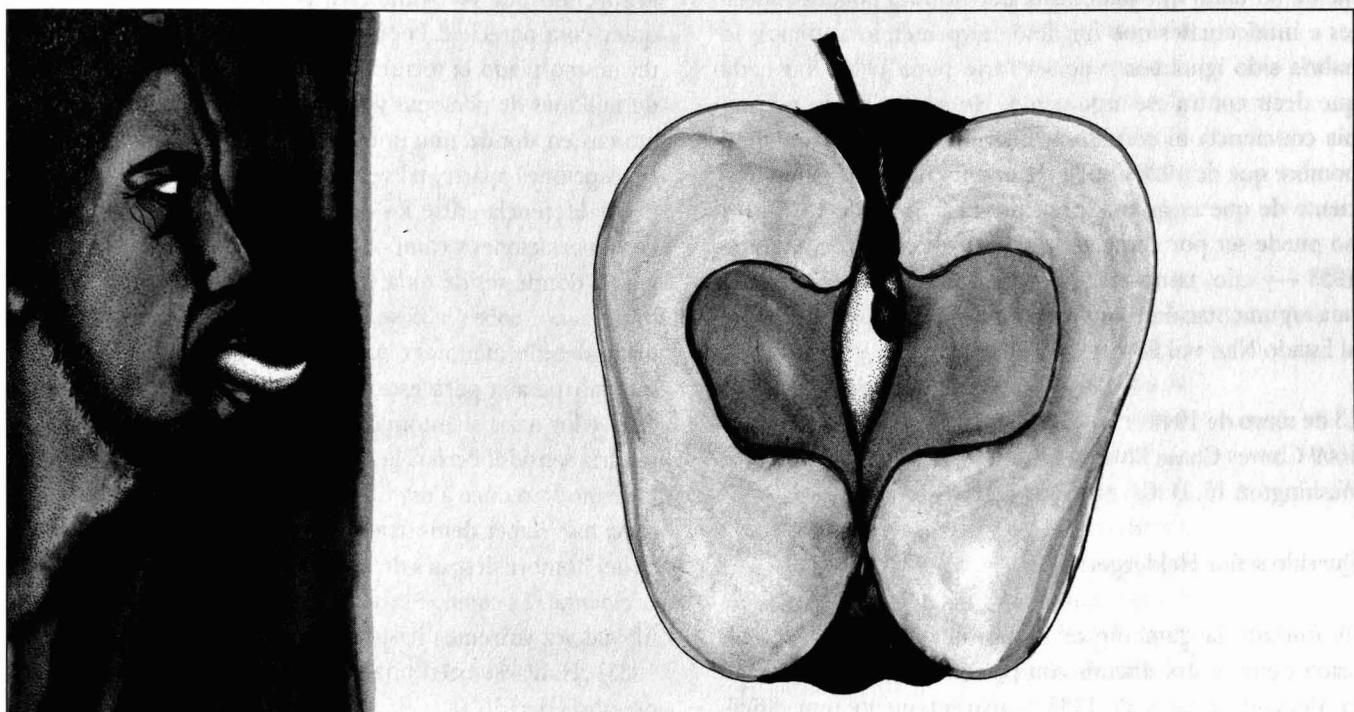
Querido Señor Heidegger:

He reflexionado largamente en lo que usted me ha dicho cuando lo visité en Todtnauberg y quisiera hablarle abiertamente al respecto.

Usted me dijo que, a partir de 1934, tomó una distancia completa con respecto al régimen nazi, que usted había hecho en sus cursos señalamientos extremadamente críticos

De *Les Temps Modernes*, enero 1989.

y que estuvo vigilado por la Gestapo. No quiero poner en duda sus afirmaciones. Pero no es menos cierto que estuvo usted de tal modo identificado con el régimen en 1933-1934 que a los ojos de muchos usted pasa, aún hoy, por uno de sus apoyos intelectuales más incondicionales. Sus propios discursos, escritos y actos de esa época son la prueba. Usted no se desdijo jamás públicamente ni siquiera después de 1945. Usted no declaró jamás públicamente que había asumido otras posiciones que aquéllas que expresó en 1933-1934 y que las concretizó en actos. Después de 1934 usted permaneció en Alemania pese a que habría encontrado en el extranjero un lugar en dónde ejercer. Usted no denunció públicamente ningún acto, ningún aspecto ideológico del régimen. En tales condiciones, se le identifica todavía hoy con el régimen nazi. Muchos de entre nosotros esperamos durante largo tiempo una palabra de su parte, una palabra que lo liberase clara y definitivamente de esa identificación, una palabra que expresara su verdadera posición y lo que piensa hoy de lo que ha pasado. Usted no lo hizo o, al menos, tales propósitos nunca pasaron de su esfera privada.



Por mi parte —y somos muchos en este caso—, puede decirse que hemos venerado al filósofo que es usted y al que debemos infinidad de cosas. Pero no podemos disociar al filósofo del hombre Heidegger; esta situación contradice su propia filosofía. Un filósofo puede equivocarse en el plano político —entonces reconocerá su error abiertamente. Pero no puede equivocarse sobre un régimen que ha asesinado a millones de judíos —simplemente porque eran judíos—, que ha hecho del terror la norma cotidiana y transformado todo lo que estaba ligado a los conceptos de espíritu, de libertad y de verdad en su contrario sangriento. Un régimen que era en todos sus puntos y hasta en el menor detalle la caricatura fatal de esa tradición occidental que usted mismo describió y defendió de una manera tan penetrante. Y si ese régimen no era la caricatura sino el verdadero resultado de esa tradición, entonces, en ese caso, no era necesario taparse los ojos, usted debía haber denunciado y abjurado de esa tradición. ¿Es posible que usted entrase así en la historia de las ideas? Toda tentativa de combatir este malentendido cósmico encalla a causa de la resistencia general a confrontarse seriamente con un ideólogo nazi. El sentido común —de los intelectuales como de los otros— que manifiesta esta resistencia se rehusa a ver en usted a un filósofo, considerando que filosofía y nazismo son inconciliables. En ello hay razón. Me repito: usted no puede combatir la identificación de su persona y de su obra con el nazismo (y, por ello, la destrucción de su filosofía), y nosotros no podemos tampoco hacerlo si no da testimonio público de su evolución y metamorfosis.

Le enviaré esta semana un paquete. Mis amigos se han opuesto ferozmente y me han reprochado el ayudar a un hombre que se identifica con un régimen que ha enviado a mis correligionarios a las cámaras de gas por millones. (Para evitar todo malentendido, debo subrayar que no es simplemente en tanto que judío, sino por razones políticas, sociales e intelectuales que fui desde el principio anti-nazi; lo habría sido igualmente de ser "ario puro"). No hay nada que decir contra ese argumento. He tranquilizado mi propia conciencia al considerar que enviaba este paquete al hombre que de 1928 a 1932 me enseñó filosofía. Estoy consciente de que es un mal pretexto. El filósofo de 1933-1934 no puede ser por completo diferente de aquel de antes de 1933 —y ello, tanto menos cuando usted ha desarrollado una argumentación filosófica para defender con entusiasmo al Estado Nazi y al Führer.

13 de mayo de 1948
4609 Chevey Chase Blvd.
Washington 15, D. C.

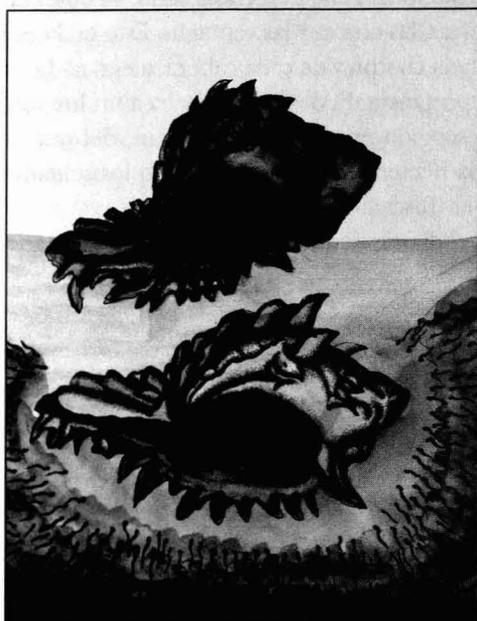
Querido señor Heidegger:

He dudado largamente en responder a su carta del 20. Usted tiene razón; discutir con personas que ya no estaban en Alemania a partir de 1933 es aparentemente muy difícil.

Pero yo creo que no es necesario buscar las causas en nuestro desconocimiento de la situación alemana bajo el nazismo. Hemos conocido muy bien esta situación —tal vez mucho mejor que la gente en Alemania. Los contactos que he tenido desde 1947 con numerosas personas me han convencido de esto una vez más. Ello no corresponde tampoco al hecho de que "nosotros juzgamos los inicios del movimiento nacional-socialista por el fin". Nosotros sabíamos, y yo mismo pude verlo, que el principio portaba en sí mismo el fin, era ya el fin. La dificultad de nuestra discusión me parece corresponder mucho más al hecho de que la gente en Alemania estaba librada a una completa perversión de todos los conceptos y todos los sentimientos, lo que muchos estaban dispuestos a aceptar. No es posible explicar de otro modo que usted, que como persona había sido capaz de comprender la filosofía occidental, haya podido ver en el nazismo "una renovación intelectual de toda la vida", la "salvaguardia del *Dasein* occidental frente a los peligros del comunismo" (del que sin embargo es él mismo un componente esencial). No es un problema político sino un problema intelectual —yo diría casi un problema de conocimiento, de verdad. ¿Usted, el filósofo, confundió la liquidación del *Dasein* occidental con su renovación? ¿Esa liquidación no era ya evidente en cada palabra del Führer, en cada hecho y gesto de las SA bien antes de 1933?

Pero yo no quisiera regresar sino sobre un pasaje de su carta porque mi silencio podría ser entendido como un consentimiento: usted escribe que todo lo que yo digo sobre la exterminación de los judíos vale por completo también para los Aliados si uno reemplaza "judíos" por "alemanes de los territorios del este". ¿Una frase tal no lo excluye a usted de la dimensión donde un diálogo es posible —de la dimensión del Logos? Ya que no es sino fuera del marco "lógico" que puede explicarse, relativizar, "comprender" un crimen arguyendo que otros habrían cometido igualmente cualquier cosa parecida. Peor aún: ¿cómo es posible poner en un mismo plano la tortura, la mutilación, la exterminación de millones de personas y el trasplante forzado de grupos étnicos en donde ninguno de esos crímenes fue cometido (excepciones aparte, tal vez)? La situación es hoy tal que es en la diferencia entre los campos de concentración nazis y las deportaciones y campos de internamiento de la postguerra en donde reside toda la diferencia entre lo inhumano y lo humano. Sobre la base de su argumento, los Aliados habrían debido mantener Auschwitz y Buchenwald y todo lo que allí pasaba para esos "alemanes de los territorios del este" y los nazis; y entonces, el paralelo que usted establece tendría sentido. Pero si la diferencia entre lo inhumano y lo humano se reduce a esa omisión, entonces es la falta del sistema nazi haber demostrado al mundo lo que puede hacerse del hombre después de más de dos mil años de existencia occidental. Es como si la semilla hubiese caído en suelo fértil; ¿tal vez viviremos hasta el fin lo que fue comenzado en 1933? ¿Habría usted una vez más de una "renovación"? Yo no sabría decirlo. ◇

Anécdota del crimen



El policía no pudo reprimir un gesto de horror. Lo que veía y lo que se imaginaba le dañaba los nervios igual que la piel. Frente a él estaba “aquello”, que no era lo mismo que otras veces. Y no quiso divulgar su revelación. Se la guardó, sólo para su mente que había sufrido un choque con el encuentro. Un choque duro, seco, triturante, como ése que causa la mujer amada cuando, sin quererlo tal vez, descubre que sus palabras no corresponden a la realidad, que sus hechos traicionan la confianza; en fin, que la presencia de un tercero a la manera de un cuerpo sin sombra o una sombra sin cuerpo —la de un fantasma— se adivina fugazmente en el más mínimo detalle de un amante enamorado, lleno de mil ojos, penetra y sabe. Y odia furiosamente. La traición es un crimen. La traición del amor bien puede obligar al santo a despojarse de sus vestiduras y, desnudo totalmente, lanzarse a la lujuria.

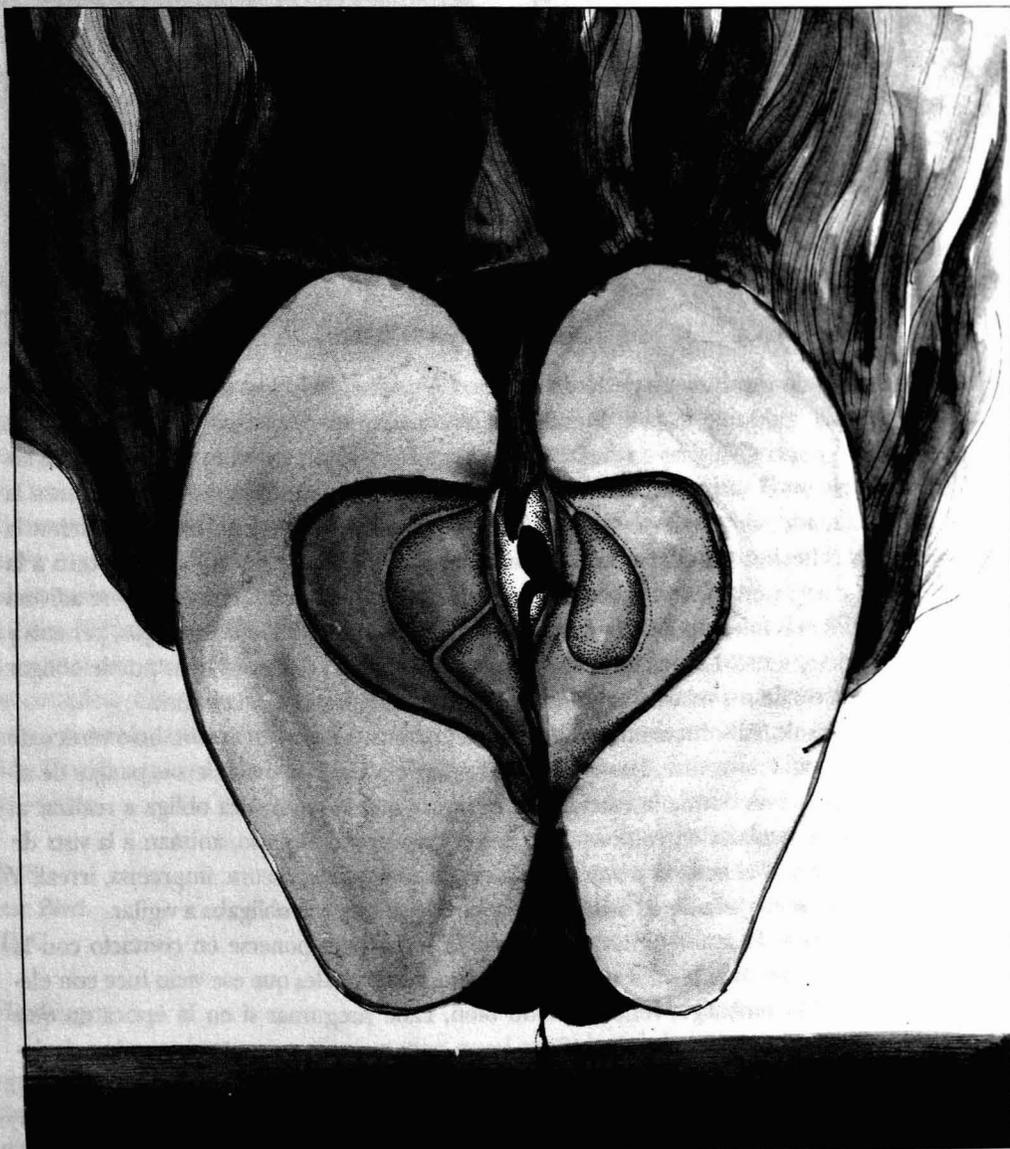
Había quedado solo. Absolutamente solo en la alcoba que, sumida en un sombrío vértice de sombras, apenas podía advertirse. Los ojos de él, mirándola, era como en ciertos pasajes de algunas películas francesas donde la escena más hermosa que la naturaleza obliga a realizar al hombre y a la mujer, enlazados, roídos por el deseo y acelerado el pulso, animan a la vista de un público que adivina el acto, al través de una revelación velada, oscura, imprecisa, irreal. Y así, parecido a esa escena, era aquel sitio que el deber de su cargo le obligaba a vigilar.

Era muy joven aún. El autor diría que demasiado joven para ponerse en contacto con la crueldad humana y con toda la enorme cola de vísceras espirituales que ese vicio luce con elegancia palaciega. Sin embargo, reflexionando bien, cabe preguntar si en la época en que tiene lugar este relato, se puede ser demasiado joven para ponerse en contacto con lo más desagradable de la naturaleza humana, o si acaso ya no hay edad alguna que limite ese abrazo y, por consiguiente, cualquiera edad ya no tenga importancia. Y dé los mismos resultados. En fin, era muy joven y, por eso, era poco afortunado.

Lentamente, en el centro de sus venas el ritmo vascular se fue acelerando alocadamente. Poco a poco la red de su sistema nervioso que ya empezaba a cubrirse de acero, para ser más útil a su trabajo y menos útil a su ternura, comenzó a darle un aviso. Algo así como el imperceptible sonido de un telégrafo lejano, o tal vez el sonido de una voz de alguien perdido entre las nieves de los Alpes suizos y en petición de auxilio. O si se quiere, como en esa obra musical de Respighi —los *Pinos de Roma*— que, en uno de sus pasajes, trata de sugerirnos por medio del efecto acústico el próximo y majestuoso avanzar de las legiones romanas por la Vía Appia. Imagínelo como quiera. Era todo eso que nuestro héroe percibía apenas e iba aclarando el fenómeno, lo trascendental de “aquello” que tenía frente a sus sentidos. En su memoria trabajó lúcida la avidéz del recuerdo. Y esto, amigo, suele ser doloroso.

Su llegada correspondió a la aparición de todo el cuerpo de compañeros que, como él, pueden calificarse de vigilantes nocturnos. Ellos, igual que él, deben hacer el mismo recorrido y vigilar, observar a los sospechosos que, bien visto, nadie sabe dónde tienen lo sospechoso; suprimir a las mujeres galantes ya que sólo los hombres tiene derecho a serlo, y conservar la paz. Esa paz minúscula de las esquinas y las puertas, las cruces y las ventanas. Esto es, la paz de bolsillo y externa. La que no existe dentro de cada cuerpo y de cada cabeza, a esa, nadie se ocupa de ponerla en orden, no tiene la mayor importancia. El destino utilizaba a un hombre y, como siempre, lo hacía misteriosamente. El escogido era el joven guardián, del que se habla y que se destaca en este pequeño relato a la manera de los gladiadores o los soldados griegos, en los sarcófagos de la época clásica helena. Toscamente tallado, pero vivo.

La noche iba a ser su única compañera. Hasta el día siguiente era su obligación permane-



cer en aquel sitio, cuidando de que todo quedara igual. De que nadie tocara nada. De que "aquello" siguiera ahí, inmóvil, frente al espejo. De que no hubiera otra voz sino la suya, pidiéndose un cigarillo para que el silencio no le molestara tanto y dejara de ser, como es, el palacio de los fantasmas. También podría, durante ese tiempo, preguntarse por la hora y contestar en voz alta, como si fuera un reloj humano. Y si soñaba, debería hacerlo despierto, según lo mandaba el reglamento de los hombres de éxito.

Justo es dejar en claro un hecho que seguramente no habrá usted pasado por alto. Cerca del cuerpo de este héroe del que estamos relatando una historia, y que era un cuerpo realmente elástico y duro, estaba "el otro" en condiciones completamente distintas. Esto es: flácido, apagado, quieto, a medio sentar en una cómoda silla y frente a un espejo. Era, ya lo habrá adivinado usted, un cadáver.

Volver a ver los sucesos que componen toda una secuencia de cualquier historia humana no es fácil, si no se tiene una memoria curada de espanto, ajena o fría a las cosas del dolor o del placer. Nuestro joven guardián no la tenía tan pura, sin embargo, cosa curiosa, todo lo que había pasado unas horas antes lo veía y lo entendía claramente. Y encontraba lógico el desarrollo de los hechos. De pronto se dio cuenta de que lo que sucedía cerca de él no era humano. El sudor corrió sigiloso por su piel y los labios se le empalidecieron ligeramente. Vio el lento fenómeno que se producía en la tersa y profunda página del espejo. Al hermoso espejo veneciano le era forzoso que recreara, multiplicara el juego de la muerte, y no lo hacía. Al contrario, de su infinito desaparecía la imagen, el cadáver. Ese cadáver que también era el de un hombre joven. Ahora lo observó bien el vigilante nocturno. Nada. Eso era lo que estaba en el espejo: un vacío espectacular. Sin embargo, enfrente, el cadáver continuaba en el mismo sitio, en la misma silla, con la posición original. Flácido, quieto, dormido, con la cabeza colgando hacia adelante y un puñal en el corazón instantáneamente detenido. Pero no. El espejo era implacable: no lo reflejaba, no lo devolvía; lo había borrado del azogue como por una mano nerviosa y encantada.

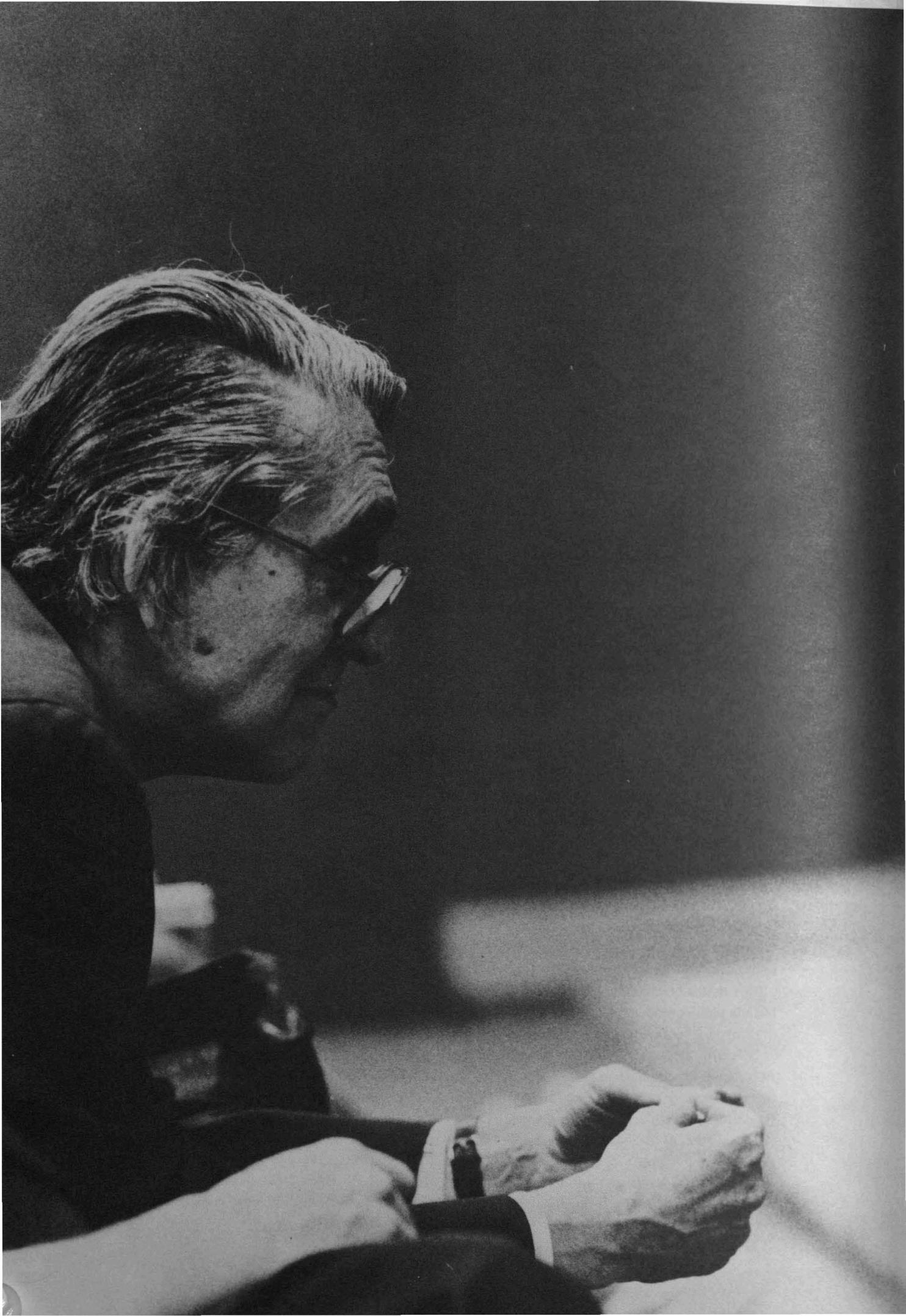
Pasaron uno, dos, tres minutos y lo mismo. El vigilante iluminó la estancia con su lámpara sorda, pensando que todo era obra de su imaginación. Y hay que hacer constar que eso es cierto. Todo lo que sucede es obra de la imaginación. Lo malo es que los hombres se empeñan en creerlo todo y es cuando comienza el sufrimiento de la verdad. Pues bien, su lámpara se perdió al reflejarse a sí mismo, pero al instante golpeó con su luz a una súbita figura que móvil, apareció en el mundo plano, cuadrangular del espejo. Y ahora, la verdad no era la muerte sino la vida. Una inesperada vida tan increíble como la muerte.

El nuevo y antiguo personaje se levantó cuidadosamente, avanzó desde el cristal hasta el espacio de la alcoba y entró en ella. Sigilosamente pasó a un lado de su cadáver y se detuvo junto a una mesa sobre la cual varias páginas escritas reposaban. Encendió una veladora, tomó una de las hojas escritas a mano y leyó. Después, como si continuase una vieja labor de cientos de años, comenzó a escribir sobre la señalada página alcanzada y de pronto se encontró con que algo le molestaba entre sus dedos. Nuestro vigilante que lo miraba atento, comprendió que eran huellas de sangre. Sacó su pañuelo y silenciosamente se lo entregó, sin decir una palabra, para que el otro limpiara sus dedos. Así se hizo. Sin inmutarse, sin volver los ojos para verlo, como si ambos fueran miembros de una misma secta que en ese momento practican una ceremonia bien estudiada y detallada y que ya no necesitan ni de la voz, ni de la mirada para entenderse y hacer el trabajo común. Se diría que sólo el pensamiento de ambos era suficiente para sincronizar sus actos. El otro tomó el pañuelo.

No puede decirse en este relato cuánto tiempo se tomó en terminar su escrito el recién venido. Cuando terminó su trabajo fue hacia su olvidado cuerpo asesinado y borró con el mismo pañuelo los rastros invisibles que pudieran quedar. Después regresó al espejo, por donde desapareció.

El vigilante, devolviendo un aspecto de normalidad al interior del aposento, fue a contemplar la última página tocada por el criminal revelado. Y eso, precisamente eso, le horrorizó y le dejó paralizado como si hubiera sentido una descarga eléctrica. Un poema exactamente igual al suyo estaba ahí terminado, misteriosamente. Un gran poema lleno de blasfemias, protestas, ternura y dolor.

Desde entonces algunos sospechan que era un poeta solitario. ◇



APROXIMACIONES A ALEJANDRO ROSSI

*Textos leídos en el coloquio "Lenguaje, literatura y filosofía: aproximaciones a Alejandro Rossi",
organizado por la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Filosóficas
los días 25 y 26 de febrero de 1993.*

Victoria Camps

Alejandro Rossi: El amor al detalle

Para mí el Alejandro Rossi profesor de filosofía es un enigma que no llegué a conocer. A principios de los 70, cuando yo empezaba a preparar una tesis doctoral sobre Wittgenstein, supe que lo habían invitado a dar un curso en la Universidad Autónoma de Barcelona. Se ocupaba de los trámites Xavier Rubert que conocía bien a Alejandro y contaba de él excelencias. Dios sabrá por qué, esa invitación jamás prosperó. Tuve que venir a México, bastantes años después, para encontrármelo y leer *Sueños de Occam*, un libro que ya no tenía nada que ver con las áridas y monótonas reflexiones sobre el lenguaje ni con las rancias quimeras de la filosofía. Me pareció una aventura literaria sorprendente por lo alejada que estaba de cualquier patrón canónico. Aquello no era filosofía ni novela ni puro ensayo ni poesía. Es una escritura que participa de todos los géneros, pero de un modo único. Los cuentos parecen ensayos, los ensayos parecen cuentos, la prosa roza la poesía sin ser mero virtuosismo estilístico. A pesar de haber olvidado a Berkeley, a Leibniz o a Strawson, una cierta manía analítica, un amor por la precisión y el detalle siguen estando ahí, en la obsesión por dar sentido a lo que pasa por insignificante. Lo que hace Alejandro Rossi no es describir la realidad, pero tampoco quiere encerrarla en el marco estrecho de una teoría. Es el maestro del texto breve, conciso, riguroso y enigmático, un texto que desorienta y descoloca porque elude hábilmente la tentación del aforismo que aspira a fórmulas absolutas y a certezas universales. Según dice, su ilusión es hacer libros que puedan ser leídos en cualquier parte y abiertos en cualquier página, lo que, sin embargo, no significa que sus libros sean de lectura fácil. Se detiene en lo menudo, inadvertido por la mirada pragmática de quien no sabe perder el tiempo, le saca punta a las anécdotas intrascendentes, a los incidentes mínimos, con una perspicacia incisiva, irónica, creando distancias. Pero Alejandro Rossi conoce ya esa cantinela. Sin duda está ya harto de oír que su escritura es inclasificable. Lo han repetido sobradamente sus críticos, reseñadores, comentaristas. ¿Qué podemos decirle que él no sepa?

La tarea se complica si pensamos, como pienso yo, que la palabra del crítico es siempre traidora al empeñarse en explicar lo que el buen escritor sabe decir sin explicaciones porque no las necesita. Más aún cuando el mismo autor nos pide que lo leamos "sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle". No pretendo explicar nada. Sólo quiero fijarme con cierta prolijidad en ese gusto especial por lo minucioso y pequeño. Amar y cuidar el detalle es, por encima de todo, disfrutar de la auténtica expresión literaria, de la prosa impecable, de la frase memorable. Pero es más que eso. Lo que busca Alejandro Rossi al escribir como lo hace no es sólo contar cosas por el simple desahogo que produce contarlas bien. La buena literatura no está reñida con el pensamiento. Un pensamiento, sin embargo, que se distingue del filosófico o del científico por ciertos privilegios que éstos no pueden permitirse: no necesita demostración ni le está prohibida la contradicción. Lo que nos arrastra y nos seduce de los relatos de Alejandro Rossi, más allá de la sobriedad de su escritura, de la concisión de sus descripciones, de sus personajes sombríos, de lo fascinante de sus historias, son esos latigazos de su pensamiento que estremecen y penetran hasta lo más profundo. Es el pensamiento que nos sacude y nos asusta porque se condensa en afirmaciones que son un océano de interpretaciones y de verdades a medias. El pensamiento que surge de una mirada curiosa y atenta, pero —como él subraya, no sin cierta coquetería— distraída. Distraída porque se aparta de las pautas establecidas y se detiene y demora en lo que los demás no ven. Y porque decididamente huye de los sonnetes y las preguntas habituales, de los tópicos manoseados, de las generalizaciones vacías, del lugar común o del dato trivial de que van llenos los manuales al uso. El *Manual del distraído* enseña cosas, por supuesto, pero no de la forma habitual. Distraerse de lo normal es obligarse y obligar a alterar los ritmos del tiempo, y a realizar el recorrido inverso al que nos han acostumbrado las reglas del pensamiento. En lugar de descubrir lo universal en lo concreto, la categoría en la anécdota, detenernos en la anécdota y perdernos en ella como si

fuera un pozo sin fondo. "He oído que las teorías buscan afanosamente ejemplos, dispuestas a todo tipo de concesiones con tal de tenerlos de su lado. En mi caso abundan, lo cual tal vez prueba que no soy un teórico sino, más bien, un conejillo de indias o una gallina espantada." "Para desgracia nuestra, una carta a un hermano puede escribirse de muchas maneras: pensar —¡señores!— es descubrir ese hecho espantoso." Si hay ahí alguna voluntad didáctica no es la de sacar consecuencias ni llegar a soluciones solemnes y finales o imaginar improbables arcadias. Nada de eso: "Es costumbre mía despreocuparme de lo que está lejos —las soluciones, el otro lado de la moneda, las páginas finales; siempre he tratado, por otra parte, de no acercarme demasiado a la verdad o, cuando menos, a las grandes verdades, prefiriendo decididamente los terrenos laterales, los callejones sin salida, las ideas sin ningún futuro."

La mirada de ese distraído que quiere ser Alejandro Rossi no es superficial: es obsesiva y mordiente como la mandíbula del roedor que no suelta su presa hasta triturarla. Por lo mismo, no puede expresar optimismo ni complacerse en casi nada de lo que observa. Es una mirada disconforme y crítica, que muestra disgusto, incomodidad, impaciencia, irritación, miedo ante un mundo enredado y hostil y, sobre todo, muy confuso. Por ejemplo, detesta el teléfono porque "suprime las reacciones físicas de los interlocutores, la mirada benévola o el cabeceo que aprueba, esos signos cuya presencia tranquiliza y alienta". Aborrece las grandes ciudades, esa arquitectónica urbanística donde todo queda lejos y es complicado, donde la amistad se reduce a frías citas previamente programadas. Le horroriza la burocracia, "esa desproporción, esa alquimia que transforma a un vejete pálido o a una cincuentona gelatinosa en personajes decisivos e inevitables. Un universo de reyezuelos, sellos, prosa nauseabunda, cuchicheos equívocos, falsos problemas, reglamentos, pasillos, salas de espera, sillones grasientos, incertidumbre y despotismo". No tolera la existencia inauténtica de los objetos falsos y efímeros, como las servilletas de papel, el sillón tapizado de cuero que no lo es o las flores de plástico, "objetos sin historia que nos rodean de soledad" y que contribuyen a degradar la perenne facultad de imitar. Y, por si fuera poco, "el mundo —¿no lo sabía usted?— es de una fragilidad indignante. Todo puede reventar, estallar, echarse a perder". No somos dueños de nuestras decisiones, la mayoría de nuestros actos son innecesarios, desconocemos todo sobre nuestro futuro. Nada debería parecernos natural y obvio. No nos está permitido decir ni tener nada gratuito. El autor del *Diario de guerra* está harto: "Estoy harto de ambigüedades y medias tintas. Quisiera un mundo de certezas redondas y solares. Una pacífica mandarina en la palma de mi mano y un lenguaje inocente que se abrazara a los objetos sin miedo a que estallen."

Me temo que escribir sobre Alejandro Rossi es resignarse al plagio o a la torpe repetición, a la paráfrasis de unos textos que son prueba de un tono, un estilo y una imaginación únicos. Un estilo que, sin duda, culmina en *La fábula de las*

regiones, la epifanía fantástica de ese gusto por lo secundario y anónimo. Los últimos cuentos de Alejandro Rossi tienen un hilo conductor que prolonga su voluntad de evitar la teoría: aquí lo que se evita, porque se trivializa, es la historia. Una serie de ficciones históricas o, mejor, de historias ocultas viene a mostrar el ridículo y la superficialidad de las historias oficiales. Personajes laterales y errantes, magistralmente creados y descritos, dan testimonio de la pobreza y limitaciones de los libros de texto que petrifican y aplastan los hechos y los privan de la más elemental humanidad. No faltan, en cada uno de los cuentos, las alusiones a la historia con mayúscula que no es sino la "extensión de la política, de la 'lucha grande'". Las historias oficiales son "crónicas aburridas, las de una humanidad sin contrastes, de una bondad como automática". La tarea de los historiadores es, precisamente, "inventar la patria, darle forma, jerarquizar el endiablado remolino de los acontecimientos, ordenar las innumerables opiniones que recorren, como pájaros extraviados, esas interminables regiones. Los escribas oficiales nos proponen una versión canónica en la esperanza, creo yo, de que la realidad al fin entre en razón y se ajuste a ella". Son los artífices de la nación, también con mayúscula, de la "gran patria", artífices de "visiones nítidas y optimistas de la historia de la patria, como si narraran una elegante partida de ajedrez". "Los historiadores son unos perros, Mariela", dice el abuelo de "Sedosa la niña". Construcciones artificiales que no aclaran nada ni dejan a nadie en su sitio exacto, versiones oficiales "empeñadas, como de costumbre, en proporcionarnos una historia respetable, una historia que no nos sonroje" y que "pretende demostrarles a los más jóvenes que tuvieron padres, que hubo una cierta continuidad, que las lucecitas sueltas de la inmensa noche forman una Patria". Los viejos generales de *La fábula de las regiones* hablan y hablan como queriendo dejar constancia de unas vivencias que no se adivinan ni aparecen en los relatos consagrados. Son viejos y lúcidos generales que guardan los recuerdos de un pasado enmarañado y agonizan lamentando la confusión que dejan, buscando oyentes cómplices capaces de escucharles y de entender su gratitud "por todo y por nada". Personajes incómodos para los historiadores, héroes mal recordados, memoria de una realidad más sucia que la pintada por los hechos emblemáticos, víctimas de una política ocupada en tejer la aburrida y monótona retórica patriotería. Y todo eso ocurre en el marco de una geografía de tremendos contrastes, de "biología desbocada", que impone calma y también desamparo, donde "todo se vuelve intercambiable y anónimo", tierras donde ninguna guerra cambia nada, donde "sólo las palmeras son altas".

La realidad es más frondosa, ambigua y contradictoria de lo que cuentan los discursos aceptados. Las cosas suscitan más dudas de las que se infieren de nuestra relación confiada y sumisa con ellas. Las obsesiones literarias de Alejandro Rossi denuncian esa equivocidad que obliga al lector a detenerse, a tomar distancias y a pensar. En el texto del *Manual del distraído* titulado "El profesor apócrifo", Juan de Mairena

agradece la presencia del oyente oficial Joaquín García, el cual —se dice en el texto— “es la indicación clara de que nadie escucha” puesto que “oír con pureza... supone... una decisión intensa, una conducta ajena a la tribu, una aventura emocionante”. En el recorrido por las aventuras literarias de Alejandro Rossi, yo me siento como esa oyente silenciosa de un profesor apócrifo que, sin afanes didácticos, busca una sonrisa cómplice.

Por esa enseñanza desordenada pero viva, original y llena de ideas, gracias Alejandro. ◇

* * *

Luis Villoro

En el homenaje a Alejandro Rossi

En un admirable ensayo sobre Ortega y Gasset, Rossi nos recuerda la diversidad de formas y estilos que caracterizan a la filosofía. Ésta emplea los más variados medios de expresión, desde el tratado enjundioso hasta el fugaz aforismo. A veces prefiere el relato sencillo, otras, el artículo erudito. Pero también se encuentra en la poesía (¿no fueron esos sus comienzos?) y en el diálogo, en el discurso edificante, la disputa retórica, las epístolas, la meditación silenciosa. Tampoco traza un territorio exclusivo. Se preocupa sí por temas fundamentales, los “primeros principios”, los valores más altos, la verdad inalcanzable. Pero no tiene empacho en compartir sus desvelos con las más diversas disciplinas. Nació ligada al mito y a la poesía, luego se alió a la teología, por fin quiso ser semejante a la ciencia. Salvo en ocasionales recaídas en la pedantería académica, nunca desdeñó quedar unida a la religión, a la política, a la historia o a la narración literaria. Porque filosofía no es un campo limitado de conocimiento, sino una actitud, una actividad que puede ejercerse en muchos campos. “La gloria de la filosofía —escribe Rossi en el artículo mencionado— es precisamente que no tiene tema, que se entromete en todo. Nadie sabe muy bien qué es, cambia máscaras continuamente, pero no desaparece.”¹ Por eso cada filósofo, si no se limita a caminar por los senderos ya trazados, tiene que encontrar su propia forma, descubrir su estilo propio.

Rossi necesitó algún tiempo para encontrar el suyo. Su primera opción fue el artículo escueto, riguroso. La elección de una forma de expresión se explica en parte por las que hace a un lado. Un estilo filosófico significa a menudo el rechazo de otras maneras de hacer filosofía. En el siglo XVI el diálogo cortesano era un signo del hastío de las disputas escolásticas, al igual que éstas expresaron en su tiempo el desvío de los discursos edificantes y las exégesis religiosas. La elección de una forma de escritura nos dice más por lo que rechaza que por lo que acepta.

¹ “Lenguaje y filosofía en Ortega”, en *José Ortega y Gasset*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 38.

Hasta la época en que Rossi empieza a publicar, la filosofía mexicana había estado dominada por el ensayo, más o menos elegante, más o menos vacío (ese género que Ortega definía como “la ciencia menos la prueba explícita”), o bien el libro de texto, el manual “introductorio” o el comentario histórico. Lo que solía estar ausente era la argumentación, la crítica detenida, el planteamiento riguroso. Sobre la búsqueda pausada de la verdad, prevalecía a menudo la retórica, el afán de persuasión o la voluntad de estilo. La argumentación era reemplazada por la conclusión apresurada; la expresión clara, por la frase llamativa. Para acceder a una comunidad filosófica genuina, basada en la discusión racional, se requería en ese momento de una ascesis del intelecto: rigor, precisión, claridad; sobre todo: argumentación y crítica. Esta necesidad ya la habíamos sentido los miembros de la generación inmediatamente anterior a la de Rossi, a la cual yo pertenezco. Él estuvo cercano a nosotros; pero también lo estimuló en esa vía, por una parte, la enseñanza de José Gaos, por la otra el giro de la filosofía analítica hacia formas de expresión más claras y precisas.

La elección del artículo especializado, más cercano a la expresión científica que a la literaria, obedecía a un momento necesario en la vía hacia una racionalidad mayor en el pensamiento filosófico. Al diletantismo oponía el tratamiento profesional de los temas, al discurso superficial, el rigor del análisis, a la exposición sin pruebas, la argumentación crítica, a las soluciones brillantes, las preguntas pertinentes. Momento, creo, que aún es el nuestro. Porque andamos aún en los primeros pasos por construir entre nosotros una comunidad filosófica profesional sólida. Los trabajos de Rossi fueron una contribución importante a los cimientos de esa empresa.

Pero al cabo de unos años de ascesis filosófica, Rossi abrió una ventana. Al otro lado se extendía otro campo.

¿Cuáles fueron los motivos que lo impulsaron al cambio? ¿Cuáles las insatisfacciones, o los nuevos amores que lo llevaron a saltar el muro? No lo sé, pero puedo suponer que estuvo presente el llamado profundo de la literatura, vocación enterrada desde antiguo. En ese caso, el cambio sólo habría sido, en realidad, un reencuentro. Pero tal vez Rossi se asomó también a la otra cara, la oscura, del análisis filosófico. ¿Sintió la sequedad, la frustración de las disecciones interminables que conducen a minucias prescindibles? ¿Comprendió cómo el tratamiento de una cuestión dirigía a otra que llevaba a otra y otra más, sin poder nunca abandonar el laberinto? ¿O simplemente se percató de que ese género de filosofía, cultivado en las metrópolis, corría el riesgo de condenarlos, en estos “pagos”, a ser interlocutores de traspatio? No lo sé.

De cualquier modo, algo Rossi dejó atrás: su manera anterior de filosofar. ¿Dejó también la filosofía? Sería la interpretación más simple de su paso. Pero yo prefiero verlo de otra manera: reencuentro con la literatura sí, pero en su seno, Rossi dejó atrás una forma de filosofar —quizás la más canónica— para hacer pasar otra forma —tal vez la más perso-

nal. Porque en sus páginas literarias se asoma de nuevo, bajo otra traza, la actitud filosófica.

Herodoto nos ha transmitido una conversación que, de ser cierta, reseñaría una de las primeras veces en que se usó la palabra "filosofía". Solón, después de dar leyes a los atenienses, se habría puesto a navegar por el mundo. En Sardes se hospedó en el palacio del rey Creso, quien lo recibió con estas palabras: "Huésped ateniense, hasta nosotros han llegado muchos dichos acerca de ti, a causa de tu sabiduría y de tu andar de un lado para otro, ya que *filosofando* has recorrido tantas tierras, por ver cosas."² "Filosofar" no tiene aquí obviamente el sentido de dedicación a una disciplina, que aún no existía, sino el etimológico de "amor a la sabiduría". Pero presenta ya los caracteres del temple de ánimo propio de la actividad filosófica posterior.

Solón ha abandonado los negocios de la ciudad. Se dedica a "andar de un lado para otro", sin hacer de ningún sitio su aposento. Al navegar comercia, como era obligado en aquella época. Lleva y trae mercancías, por derroteros frecuentados. Pero él no viaja por eso sino "por ver cosas". Quiere mirarlo todo con sus propios ojos. No quiere atenerse a los decires ("mitos" en griego), sino tener un contacto personal con las cosas. La primera versión del filósofo lo introduce como un curioso que todo lo observa. Ojos abiertos, pregunta a los objetos, a los hombres, pero sólo de sí mismo espera una respuesta.

Pero no fija la mirada en la traza gastada que presentan las cosas en su uso cotidiano. En su barco se trafican mercancías, se comentan las últimas habladurías de Atenas, se prosigue la vida rutinaria. Pero Solón se aparta y mira. Los objetos ya no son para él instrumentos de un trato irreflexivo. Ya no son simples términos de manejo en los que no nos detenemos. Desprendidas del cuidado cotidiano, las cosas empiezan a dejar ver rasgos que generalmente ocultaban a la apresurada mirada de todos los días. El mundo cobra entonces un nuevo aspecto. Las cosas ya no son esos objetos que repiten su idéntica, consabida traza en la rutina de nuestras ocupaciones diarias, ahora pueden mostrar facetas inusuales, pueden incluso causar asombro. Podemos imaginar el aspecto que Solón, el curioso, presenta ante sus compañeros: desprendido de las ocupaciones habituales, sin fijarse en la traza gastada, repetida, de los objetos usuales, es la imagen cabal de un hombre distraído.

Alejandro Rossi navega por la literatura con el mismo talante con que Solón viaja de rada en rada. No se detiene en ningún puerto. El mundo es diverso y complejo. El viajero no está ocupado en un negocio fijo. Se distrae de los quehaceres rutinarios y de la manera como los objetos se ocultan en ellos. La distracción del mundo cotidiano, lo conduce a menudo al reino del juego, donde todo se inventa y nada es definitivo, otras, al ensueño, en que la realidad y la posibilidad se entretejen, algunas veces, a un mundo donde las



imágenes presentes se confunden con las del recuerdo. Pero en ciertas ocasiones, la distracción tiene un sello inconfundible: el de la actitud filosófica. Sólo en esos textos quisiera detenerme.

En ellos el filósofo distraído desvía la mirada de la traza en que aparecen los objetos en su uso previsible, pero no para evadirse en el recuerdo o en la fantasía, sino para ver la realidad con sus propios ojos. Para quien está prendido del mundo en torno, sus acciones son hábitos, rutinas predecibles; los objetos presentan siempre el mismo aspecto; son tal como son, como han sido siempre. Para describirlos, bastan los nombres habituales. En el lenguaje cotidiano, llamamos "pan" al pan, y al vino "vino", como tienen costumbre los habitantes de Swedenka. El filósofo distraído, en cambio, ve el mundo de otra manera. Mientras los demás se ocupan y preocupan por los objetos cotidianos, los usan y los olvidan, él deja vagar el pensamiento. Porque no puede cesar de pensar. Pensar es conectar, ver una cosa en sus verdaderas relaciones con otras, en una totalidad. Pensar es dejar que los objetos se muestren en todas sus facetas, las habituales pero también, en ellas, las insólitas, que sólo se ofrecen a la imaginación. Pensar es ver cada cosa, ya no en la apariencia gastada con que se presenta en nuestras faenas corrientes, sino en las variadas facetas de su compleja realidad, "Admiti-

² *Antología filosófica*, ed. por J. Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1940, p. 67.

mos la realidad si la podemos confundir con la imaginación —anota el distraído—. La imaginación es, entonces, la escena apropiada para contemplar la realidad.³ Los objetos ya no son lo que son, cada cosa remite a otra, es otra. Todas están inmersas en las redes de un mundo que las vincula. Y esas redes están tejidas por los significados que les da a los objetos una manera peculiar de conocerlos y de vivirlos, es decir, una cultura.

Al ponerlos en relación con su mundo, ciertos objetos de uso cotidiano, un vaso de cartón, por ejemplo, un sillón de plástico, revelan su realidad: son los “objetos falsos”. El escenario entero de nuestra vida diaria se revela entonces una réplica de otra cosa, y esa es su verdadera naturaleza. Ciertos símbolos destinados a representar una idea, al usarse y repetirse, se degradan en adornos, son adornos. Plantas y animales, engastados en el ámbito urbano, dejan de ser naturales, se vuelven entes externos, extraños. Ante la mirada del distraído, incluso algunos objetos insignificantes empiezan a evocar todo un mundo de asociaciones e inferencias, como aquel tarro de cerveza tibia, que no es sólo una bebida, sino un modo de ser y de vivir la vida.

El filósofo distraído puede dar un paso más: de mirar las cosas en su ser en el mundo a mirar ese mundo en que las cosas son. Trata de ver entonces las creencias y actitudes ocultas que tejieron aquel mundo. ¿Por qué creemos, por ejemplo, que este par de tijeras existe cuando no lo vemos, o que conserva hoy como ayer la propiedad de cortar? ¿Por qué creemos, en general, cosas que no vemos pero que suponemos cuando vemos cualquier cosa? El distraído ya no mira las cosas, mira el escenario en que se hacen presentes.

Otras veces, dirige su mirada, ya no a la presencia de las cosas, sino a la manera como pueden describirse. Porque los objetos se articulan en el mundo, pero también en su espejo: un lenguaje sobre el mundo. Se detiene entonces en un viaje por barco. El tema del relato no es, en primera instancia, los acontecimientos sucedidos en el viaje, sino el relato que, al narrarlos, los vincula. El relato nos dice cómo debería relatarse el viaje. Narrar la narración. Si los objetos muestran su realidad al ser vividos en un mundo, el discurso que los describe expresa su significado al ser narrado.

Desprendido de los objetos y parloteos habituales, el distraído observa. Melancólico, anota en su cuaderno lo que contempla, tal como se le presenta. No requiere, pues, de tratados abstractos, ni menos de artículos precisos y sesudos. Elige un libro que pueda reflejar la diversidad compleja del mundo vivido. Podría haberlo llamado “Bitácora de viaje”. Prefiere llamarlo “Manual”. Quizás ironiza, quizás juega. A nosotros toca averiguarlo.

“Manual” llamamos al compendio de una ciencia, de un saber o de una técnica. Sirve para introducir a un conocimiento o para guiarnos en su empleo. El “manual” del distraído tiene un signo contrario. Es compendio de la diversidad del mundo y de nuestras maneras de describirlo,

es guía para que cada quien, al ver las cosas, se guíe por sí mismo. Compendio de lo incomprendible, guía de lo impredecible. Invitación personal a mirar, al través de las minucias cotidianas, la realidad de un mundo.

El distraído anota lo que ve. No quiere cambiar el mundo. Y, sin embargo...

El distraído deja, con desgana, un ejemplar de su *Manual* sobre una silla. Se aparta unos pasos. De reojo ve cómo un desconocido toma el libro, lo hojea, se detiene en una página, esboza una mueca de irritación, abre el libro al azar en otra parte, apunta un leve gesto de asombro, camina lentamente mientras lee. El desconocido sigue su vida acostumbrada. A veces, en la noche, lee un par de páginas del *Manual*. Su vida no ha cambiado. Sin embargo, de cuando en cuando, por breves momentos, algunos objetos parecen variar de traza y mostrar una faceta desacostumbrada. Entonces, el desconocido, sin proponérselo, distrae la mirada de su mundo rutinario y la dirige a esa dimensión insólita de las cosas.

Lejos, en su poltrona, el distraído sonríe, malicioso. ◊

Ramón Xirau

Aproximación a Alejandro Rossi

Quiero agradecer para empezar la amistad de Alejandro Rossi, su verdadera, honda amistad.

Hace muchos años, Alejandro, escribí lo que sigue: “Torre de la Signoria, Bargello, Santa Maria Novella, Orsanmichele, agilidad gozosa del gótico que se inventó Giotto al construir el Campanile. Los florentinos decidieron encargárselo porque era pintor de fama. Nada más justo.”

Íbamos en autobús, de los Leones de Chapultepec a la Universidad de las Américas —carretera a Toluca— donde di muchos años clases y donde impartió clases también Alejandro Rossi. Creo que no hablábamos de filosofía, sé que hablábamos de Gaos, del paisaje, de Dante y frecuentemente de Montale.

Le tuve a Rossi verdadera envidia cuando me dijo que había nacido justamente, precisamente, en Florencia. Repetidamente Alejandro y yo hemos platicado de las relaciones muy profundas entre la Toscana, el Norte de Cataluña (sí, el Ampurdán) y, más ampliamente, de la unidad secreta de lo que llamo el arco Mediterráneo, de Sicilia a tierras catalanas, pasando por Provenza y por aquella región que Dante llamaba de la “lingua d’Ocha” —hoy se llama, horriblemente, el Languedoc. Por cierto, buen lector de Josep Plà, Rossi me ha dado lecciones de literatura catalana, varios de cuyos autores ha leído a fondo.

Supe de Alejandro antes de conocerlo. Formaba parte, si no me equivoco, de aquel grupo que llamaron de los “hegelianos”, estudiantes de José Gaos sobre quien Rossi publicaría dos textos, uno en el *Manual del distraído*, el otro en el

³ *Manual del distraído*, Anagrama, Barcelona, 1980, p. 90.

prólogo a la antología de Gaos por él preparada y recientemente publicada en España.

Supé después que Rossi se ocupaba de esto que entre comillas llamaremos "filosofía analítica". Los términos, en efecto, son generales y vagos.

Algo sencillo y también decisivo. Alejandro estuvo en Oxford donde aprendió a hacer a un lado, por lo pronto, a Hegel y a Heidegger. ¿Qué significaba esta "filosofía analítica" que, en algunos casos, se había rebelado contra Bertrand Russell? Para Alejandro *no significaba* una filosofía hecha y derecha sino un modo de hacer —tales sus palabras— una "filosofía abierta" mediante "un juego conceptual claro". Cosa que Alejandro logró con creces en su libro *Lenguaje y significado*, libro que sigue siendo modelo de claridad. Por cierto, escribí del libro una reseña larga, creo que no muy buena. Apareció en una revista semanal relativamente "amarillista". Rossi fue el introductor en nuestra Universidad y aun en otras universidades de un nuevo modo de filosofar que ha dado lugar, su influencia ha sido clara, a excelentes discípulos que hablarán en otra de las mesas de este homenaje.

Después, años de 70, una auténtica revelación. Aparecían en *Plural*, el de Octavio Paz, textos de Rossi que formarían poco a poco el *Manual del distraído*. El libro se publicó por primera vez en 1978. Es deslumbrante.

Abundan en el *Manual del distraído* más atenciones que distracciones. En algunos textos —"trabajos" los llama Rossi— predominan la filosofía o los temas en parte filosóficos. Nos recuerda Rossi cómo el Doctor Johnson refutaba el idealismo de Berkeley dando una patada a una piedra. Más tarde G.E. Moore lo hacía levantando sucesivamente las dos manos.

En suma, las cosas están en el mundo, *en este nuestro mundo*. Hay que creerlo. Solemos confiar todos en que al abrir la puerta no nos encontraremos ante un abismo. Tenemos fe y confianza en la existencia de este mundo, estos objetos, estas personas. Esta fe está en toda la obra de Alejandro Rossi. Cito el final del primer texto del *Manual*:

Creer en el mundo externo, en la existencia del prójimo, en ciertas regularidades, creer que de algún modo somos únicos, confiar en determinadas determinaciones, corresponde no tanto a una sabiduría adquirida o un conjunto de conocimientos, sino más bien a lo que Santayana llamaba la fe animal, aquella que nos orienta sin demostraciones o razonamientos, aquella que, sin garantizarnos nada, nos separa de la demencia y nos restituye a la vida.

Ah, y la ironía. Aparece en la mayor parte de los textos de Rossi, una ironía más cercana al análisis y a la sonrisa —también a la crítica— que al humor. Crítica que con admiración pero sin tapujos hace Alejandro cuando nos habla de Ortega o, discípulo "disidente", a Gaos. Crítica que es entrega y es admiración cuando se refiere al Juan de Mairena de An-



tonio Machado. Relación amistosa y aun amorosa hacia Don Antonio. Relación que comparto.

Ironía, en efecto. Así en los brevísimos textos que Rossi bautiza de *Sorpresas*.

Primera sorpresa:

Tuve una novia extraña. Me confesó que era criptojudía y yo pensé —en mi ignorancia cristiana— que era una secta erótica. Durante meses esperé la invitación.

Segunda sorpresa

El bosque era enorme. Unos pinos altísimos y grises. De lejos veía a una niña que perseguía a un lobo aterrado —Lo juro.

Sorpresa tercera

Un hombre agoniza en un cuarto y al lado de la cama, sobre un piso de baldosas, está echado un perro. Entra alguien, observa unos segundos y cierra otra vez la puerta.

Alejandro Rossi, hombre de tantas y variadas tierras es, sin olvidar drama, tragedia, un hombre cercano al Mediterráneo, al "sol del mediodía", como decía Camus.

Hombre al que se ha llamado "el puente del mar azul". ◇

Homenaje a Rossi

Es natural que los asistentes a un homenaje esperen escuchar opiniones, puntos de vista, sobre la obra del homenajeado. Por fortuna para ustedes, varios de los participantes hablarán ampliamente, y con gran conocimiento de causa, acerca de la obra literaria, filosófica y como maestro de Alejandro Rossi. Yo quisiera hablar de un aspecto cercanísimo a esos temas y que considero uno de los rasgos sobresalientes de la personalidad de Alejandro: me refiero a su vocación para la amistad, a ese genio suyo tan definido no para “cultivar” las relaciones humanas —palabra que alude, querámoslo o no, a un interés, a un propósito con fines ulteriores—, sino simplemente para suscitar un género especial de relaciones y para vivirlas con un tacto, con una sabiduría natural que en este tiempo de prisas, de distracciones y de triunfo del “sentido práctico”, resulta verdaderamente excepcional. Mi idea es que esta capacidad suya para relacionarse con sus amigos, pero también con sus discípulos, sus colegas, sus maestros, es uno de los aspectos esenciales de su obra propiamente dicha, no sólo de su personalidad sino de algo inseparable y simultáneo a su obra literaria, filosófica y de maestro. Seguramente también inseparable y simultánea a la obra de muchos que se han acercado a la amistad, a la inteligencia, al desprendimiento intelectual, a la ética rigurosa, al tiempo generoso que obsequia Alejandro para atender preocupaciones, cavilaciones, ideas y ocurrencias de los demás.

Quando llegan los sesenta años de un hombre como Alejandro, es inevitable preguntarnos por los significados de su vida. De este hombre que decidió voluntariamente y en libertad quedarse entre nosotros, construir y hacer su vida aquí, cerrando otras opciones que seguramente no lo hubieran hecho diferente: la inteligencia, el gusto por la vida, la capacidad para la amistad, son atributos que hubiera llevado y que hubieran florecido en cualquier parte, allí a donde lo hubiera conducido otra elección y otra decisión. El hecho es que se quedó entre nosotros —ya cuarenta años, los dos tercios de su vida generosa. Y ese hecho, más allá de lo que a él le hubieran deparado otras circunstancias, para nosotros ha sido extraordinariamente afortunado, algo que de seguro ha modificado la vida de quienes han tenido la suerte de encontrarlo y tratarlo, que ha dejado rastros imborrables en aquellos medios, en aquellos espacios en que han estado presentes los atributos de la personalidad de Alejandro. Difícil imaginarnos la Universidad de la últimas décadas, la Facultad de Filosofía y Letras, este Instituto de Investigaciones Filosóficas, algunas empresas intelectuales de este país, determinadas revistas, sin la presencia de Alejandro, sin sus estímulos, sin su espíritu crítico y lúcido, sin su moral de una pieza, sin su ayuda abierta y desprendida.

Con esto quiero decir que la presencia de Alejandro en México ha tenido un significado preciso: predicar la exacti-

tud de las ideas y las palabras, abogar por una libertad de expresión sin disimulos, subrayar y ejercer la dignidad de la moral, y afirmar una independencia como hombre y como intelectual sin concesiones ni falsas amalgamas. Por supuesto, tal conjunto de virtudes practicadas entre nosotros bastaría y sobraría para convertirnos en los favorecidos colegas, en los dichosos amigos, en los afortunados discípulos de Alejandro Rossi durante estas décadas de vida mexicana.

Quando hablo de la capacidad de amistad de Alejandro Rossi como uno de los rasgos excepcionales de su personalidad, hablo por supuesto de un conjunto de sutilezas que parecen saltar a la vista y que, sin embargo, no es sencillo describir y menos aún definir. No hablo, claro está, de las fáciles relaciones humanas, que precisamente por ser fáciles son superficiales y efímeras, de dientes para fuera. Tampoco hablo de una especie de “vocación social” que induce a algunos a estar presentes en cuanta reunión o agrupamiento se ofrece. No, hablo de algo más difícil y elaborado y por eso más rico y sugerente, inolvidable: hablo de la capacidad de un hombre para reconocer en los demás, cuando se presentan, ciertos valores y atributos que, como por arte de magia, por el hecho de ser reconocidos y aceptados por Alejandro, se transforman y cambian, o, mejor dicho, son reconocidos con mayor vigor y lucidez por el propio interlocutor, por el propio portador. Tal vez en esto consiste lo que se llama la capacidad de *estímulo e inspiración* que un ser humano ejerce sobre otro ser humano, es decir, el contacto entre personas en su más alto significado. Esta tarea, que parece sencilla, es obviamente complicada: Alejandro Rossi no es una gente que acepte fácilmente los atributos de las otras personas, sino que los rodea y los somete a prueba —tal vez sobre todo a la prueba de la reducción al absurdo, aquella que consiste, si no se está bien armado, en desinflar falsos entusiasmos y grandilocuencias erradas. Sí el sentido crítico, pero no la prescripción de recetas sino, a través de una inapelable y sistemática inteligencia, provocar e inducir a que cada uno se enfrente a sí mismo, a sus propias palabras, a sus propias ideas, a sus propios hechos.

Ese implacable filtro de la propia conciencia, que Rossi nos enseña a utilizar ¿no es al fin de cuentas la esencia del método socrático de la sabiduría, es decir, el mayor acercamiento posible de una persona a otra —por la inteligencia, por el calor humano, por la verdad—, poniendo a cada una ante su propio espejo obligándola, invitándola a que se mueva de la oscuridad a la luz, de la confusión a la claridad, a que sea más imaginativo con las ideas y más estricto con la imaginación? Una vez pasada esa difícil prueba, que no termina nunca, el entusiasmo de Alejandro es entonces contagioso y estimulante, inspirador. Los amigos de Alejandro, sus discípulos, sus colegas, sus maestros, todos hemos aprendido con él así, a través de la elegancia de un acercamiento que es, al mismo tiempo, fraterno y riguroso, generoso y vigilante, interesado en las ideas y proyectos de los otros, pero por eso mismo sometiéndolos a examen, a balance, a la necesidad de que se confronten a sí mismos. Y un rasgo que

hace posible lo anterior y todo el resto: la excepcional alegría de vivir, el gusto por la vida que nos transmite Alejandro, más allá de sus propios estados de ánimo, de su condición circunstancial.

Decíamos que ese estilo de vida, esa forma de vida es inseparable de su manera intelectual, de su estilo literario, de la vocación de pensar de Alejandro Rossi. El "amor al detalle", como él mismo ha dicho. Pero, a propósito: ¿pueden ser amalgamadas, sin violencia, nociones como "un narrador perverso" y "una narrativa humana, generosa"? ¿Pueden la neurosis y la obsesión convivir con la paciencia y la calma? Pienso en la navaja de Occam al mismo tiempo que en la niña aquella, la sedosa. Pero también están los ensayos. *La Guía de perplejos* de Maimónides tenía claramente la intención de llevar las almas atribuladas y confusas hacia la claridad pacífica de la verdad. Al contrario, el *Manual del distraído* hace que frecuentemente desembarquen las mentes claras en los muelles de la más pura perplejidad. Tal vez por esto el estilo de Rossi no se deja definir. Y, sin embargo, es tan inconfundible que la imposibilidad de describirlo resulta afrentosa para uno, lector por puro placer, metido a crítico y exégeta.

Podría decirse tal vez: "una prosa bruñida y tersa compuesta de sólo navajas y agujas". Una contradicción o, mejor, una contrariedad. Se trata, en efecto de un estilo sinuoso y sin excesos, terso sin cursilería, brillante sin cardillos, duro, compacto. Pero también lleno de filos: un bisturí contra el ojo del lector. No el ojo físico, porque cortar ahí significa acentuar esa ceguera que nos acompaña a todos. La cirugía de Rossi, si acaso, se da en el ojo de la mente: y lo abre. Rossi —hay que decirlo— pica los ojos de su lector, para abrirlos, pero a veces también por el puro gusto travieso de, sencillamente, picarlos. Los niños suelen encarnizarse con polillas, moscas, arañas o lo que encuentren vivo bajo las piedras; Rossi hace exactamente lo mismo con las ideas que no hemos querido pensar, con los prejuicios que nos llevan a las autocomplacencias. ¿Dónde habrá descubierto que la bárbara entomología infantil es de la misma estirpe que la de la conciencia? No lo sé pero habría que verlo despanzurrar lo que él llama la "retórica del texto valioso" y describir a la gran mayoría de los lectores. A fin de cuentas, Rossi es una de las más interesantes muestras, palpable incluso, de lo que es la inteligencia: un asunto universal que, sin embargo, únicamente se verifica en el individuo.

Siempre dueño de una lógica implacable, pero eso no basta para definir la rara mezcla de novedad y evidencia, gozo y hasta envidia de la buena que produce la plática con Alejandro o la lectura de Rossi. Ya sea como una mordedura o como un regalo, siempre sorprende el cauce de sus razonamientos: vías naturales, consecuentes que, expresadas por él, resultan verdades como casas... pero a nadie más se le ocurren. Es casi un truco cómo sus callejuelas enredadas desembocan siempre en las plazas del sentido común. ¿Quiere decir esto que Rossi maquina con mayor pulcritud y velocidad que los que le rodeamos? Sí, hay algo de eso. ¿O quiere

decir que los otros nos hacemos trampa con mayor facilidad? También es cierto. Entre otras cosas, si no fuera por su tono pícaro, su sonrisa cómplice, la inteligencia de Rossi sería una disuasión del trato amistoso. Pero es todo lo contrario, es cierto, después de pasar la dura prueba.

La razón, la lucidez pase lo que pase, así se caigan las buenas causas y los prejuicios. Con Rossi no existen asideros automáticos ni verdades por el solo hecho de la vehemencia o el entusiasmo con que se les abraza. La posición moral no hace ni verdadero ni falso un razonamiento. Los apasionamientos morales, y hasta lo que él ha llamado "el festival ético", deben darle motivos y sentido a una vida, pero no le otorgan razón, racionalidad. Ambos, afectos y razones son indispensables, en Rossi y en todos, pero no intercambiables. Rossi sabe muy bien que ninguna moral otorga garantía si no se acompaña de una sólida racionalización. Cualquier postura es aceptable, excepto la estupidez o la necedad.

Toda verdadera inteligencia acaba generando espacios que no se había imaginado. Nunca fue propósito de Rossi convertirse en el gran educador, en el gran comunicador en que, acaso sin quererlo, se convirtió después de vertir fuertes análisis corrosivos sobre la bobería pululante del mundillo de los intelectuales. Él mismo se alarmaría de la cantidad de cabezas que ha sacudido y despertado. No poca cosa es demostrar que la ligereza no significa ni falta de rigor ni superficialidad.

Algo más si se me permite: es claro que una inteligencia no es notable solamente por un alto puntaje de *I.Q.* Debe aplicarse a los asuntos determinantes y compartidos de la condición humana: las vacilaciones de nuestras falibles éticas, los incomprensibles apremios de los afectos y deseos, las cuitas cotidianas y las eternas. Esto sí me parece que está abordado en los días y las cuartillas de Alejandro Rossi, pero de un modo intolerable para lo que él llama el "nelector, ese monstruo que ha cursado la primaria sin perder los hábitos del paleolítico". La ligereza, la ironía y hasta la franca acidez, la crítica y la enorme capacidad satírica componen los rasgos más notables, por aparentemente contradictorios, de su generosidad. En efecto, uno generalmente emplea dichos recursos para marcar un enfrentamiento, una distancia, pero Rossi se vale de ellos para lo contrario: como un refugio protector, no sólo para el amigo en busca de apoyo sino, sobre todo, para no hacerse cómplice del autoengaño. Una buena ironía en su sitio evita la malsana costumbre de compadecer a quien no lo necesita. Y, bien visto, el hecho de consecuentarle a alguien sus lástimas, sus devaluaciones, sus indulgentes errores, es un acto de extremo narcisismo, es considerar al interlocutor como un menor de edad en términos humanos. Rossi está libre de ese pecado. Por eso es fácil oír sus risas como una franca generosidad.

Rossi vive, escribe y ofrece su amistad desde el escepticismo respecto a las verdades absolutas. Dura lección, pero sin ella no existiría ese espacio para la risa a que aludimos, esa muestra a la vez de incertidumbre y gozo, de vitalidad e inteligencia, de sorpresa, de imposibilidad y, por tanto, de hu-

mildad. Los oficios de lo sagrado persiguen verdades últimas y fundamentales, imponen temor y severidad; son también formas del alma humilde, pero no las únicas. Para ellas, la risa es una profanación. Vestirse con casulla para servir un *whisky*, de toga y birrete para lavarse los dientes, tonsurarse a la franciscana para pasar a máquina una crítica, tanto como arreglar el mundo desde el cubículo, son formas intolerables del peor narcisismo. Rossi nos ha hecho ver que, en el ámbito secular en que vivimos, negarse a la risa es un acto de soberbia y tontería. ¿De qué otro modo convivir con tantas malas cuentas, con tan aparatosos gestos y actitudes?

¿Qué más se puede decir en un homenaje a Alejandro Rossi? Muchas cosas más evidentemente, pero como mi tiempo se acabó aquí termino estas líneas que quieren ser, aparte de lo que él sabe, una muestra permanente de afecto y admiración. ♦

* * *

Carlos Pereda

Introducción al método de Alejandro Rossi

Paul Valéry escribió una *Introducción al método de Leonardo da Vinci* con vagos ecos del Leonardo real y como cuatrocientos años de memorable prosa francesa. También yo, que en cierto sentido he sido su discípulo y soy su continuo lector y hasta su amigo, dispongo de ecos, algunos incluso no demasiado vagos de Alejandro Rossi: cautivante profesor, investigador de talla, astuto y temible estratega cuando lo quiere ser y, además de maniobras de varios tipos, conversador irresistible e inquietante y no sin cierta turbia “mala leche”, por fin, escritor. Con esos ecos pero nada más, ¿qué introducción al método de Alejandro Rossi podría escribir? De puro irresponsable, me aventuro a recoger algunas — sólo *algunas*— reglas de tal método. Las formulo como sigue:

I. Cambiar, pero no de manera indecente o bárbara, sino razonándolo; o si se prefiere expresar esta regla de manera más abstracta, más pedante también: *con respecto a los problemas de creencias, piensa en tratarlos con argumentos como el modelo para enfrentar esos problemas.*

II. Vivirse en rodeos.

III. De vez en cuando tener presente la siguiente regla argumental: *atiende a que tus argumentos no sucumban a la tentación de la certeza o a la tentación de la ignorancia pero tampoco a la tentación del poder o a la tentación de la impotencia.*

IV. Encontrar la propia voz y la propia medida, apostando siempre por la inteligencia.

Sospecho que cada una de esas reglas admite y hasta pide ser comentada y discutida desde diversas perspectivas, por ejemplo, desde la perspectiva de la literatura y desde la perspectiva de la filosofía, dos perspectivas que a veces pueden

entrelazarse, pero que son —en muchos sentidos— diferentes. De manera previsible, optaré por elaborar un poco esas reglas desde algo así como la perspectiva de la filosofía, resignándome, pues, a dejar de lado casi todas las delicadas maravillas del *Manual del distraído* y hasta ese cuento perfecto y a la vez tan emblemático de cierta América Latina, “El cielo de Sotero”.

Empiezo con una confesión: hace años, cuando todavía era estudiante en el Uruguay, me sorprendió un ejemplar de *Lenguaje y filosofía* de Alejandro Rossi. Lo leí de un tirón: por el conocimiento de los textos de Husserl en el primer trabajo, era claro que el autor provenía de la fenomenología; por el resto del libro —que discute, por ejemplo, la teoría de las descripciones de Russell y la de los nombres propios de Wittgenstein— me quedó claro que el autor escribía ya desde la filosofía analítica. En la América Latina de los setenta era previsible buscar entre estas posiciones. Tales eran, junto al marxismo, los “grandes bloques” dominantes. Lo raro, lo sorprendente para mí, fue comprobar que se procurara *razonar* un cambio radical en el pensamiento. Nuestros hábitos intelectuales tienden a aconsejarnos la monótona insistencia y el repudio. Sin embargo, de pronto, me encontraba ante quien se negaba a ambas facilidades y procuraba desarmar paso a paso su pasado teórico en busca de otro horizonte. La lección era importante y no pude menos que aprender la regla: *con respecto a los problemas de creencias, piensa en tratarlos con argumentos como el modelo para enfrentar esos problemas.*

Lamentablemente, en tiempos recientes cuando muchos han abandonado el marxismo, pocos han observado esta regla de razón: cambian a tontas y a locas pero sin razonarlo, cambian sus creencias de manera indecente, bárbara.

Regreso a mi confesión; años más tarde, viajé a México, pregunté por Alejandro Rossi y la respuesta que obtuve fue, una y otra vez, un epitafio al teórico. Rossi se aburría de la filosofía, no se dedica más a pensar; se ocupa de política universitaria, le apasiona la literatura. Mi primera reacción —para bien o para mal, ese es mi hábito— consistió en improvisar una teoría: fuera de una comunidad más o menos grande e institucionalizada, la filosofía analítica termina aburriendo y hasta desesperando; sobre todo, termina aburriendo y desesperando a la gente inteligente. Dedicarse a problemas muy delimitados, elucidarlos con minucia y de manera tal que sólo se sea comprendido por colegas preocupados por el mismo asunto exige que necesariamente se tengan tales colegas. Sin ellos, ¿para quién se trabaja? Mucho de lo que escribieron filósofos como Platón, Kant, Wittgenstein puede interesar, y efectivamente ha interesado a vastos y heterogéneos públicos. Nada de lo que ha escrito, digamos, Donald Davidson o Saul Kripke puede interesar, o siquiera ser comprendido, más que por algunos profesores de filosofía. De ahí que un profesor inteligente de filosofía analítica, fuera de la comunidad pertinente, tarde o temprano terminará abandonando la filosofía. Es difícil hablar a solas todo el tiempo.

Sigo creyendo que algo de verdad hay en tal teoría. Poco después, sin embargo, comprobé que no se aplica, o al menos, que no se aplica exactamente al autor del *Manual del distraído*, de *El cielo de Sotero*, de *La fábula de las regiones*, esos rodeos cuidadosamente escritos que Rossi publica en 1978, en 1983 y en 1988. Pero ¿por qué llamo a esas colecciones de relatos y críticas, predominantemente literarias, “rodeos”? Un rodeo constituye un desvío del camino que lleva a la meta querida; a veces se trata de las vueltas que damos para librarnos de un obstáculo o de un perseguidor. Sin embargo, ¿cuál es la meta a la que esos trabajos sirven de rodeo?, ¿de qué obstáculo o de qué perseguidor busca librarse Rossi? A la primera pregunta creo que hay que responder: esa meta es... la filosofía. Y con respecto a la segunda pregunta, mi respuesta es no menos rotunda: el perseguidor que Rossi intenta burlar constituye... cierta idea de la filosofía. Pero ¿en qué respaldo tales conjeturas? Lo hago en el trabajo teórico hasta ahora tal vez más decisivo de Rossi: *Lenguaje y filosofía en Ortega*.

Me apresuro a hacer algunas aclaraciones. En el *Manual del distraído*, Rossi se detiene en el ensayo *Destinos diferentes* que Ortega escribe en 1926. Comparando el “alma” italiana y el “alma” española, Ortega concluye que es poco verosímil un fascismo en español. Tal conclusión Ortega la respalda como sigue; cito a Rossi:

La italiana es un alma “antigua”, esto es, “anteponde la vida pública a la privada”, disminuye, entonces, el valor del individuo y abunda el crimen, la tragedia política. En el español, por el contrario, predomina la convicción “de que la gobernación es un ejercicio de suavidad, una operación más bien patriarcal”. Por eso, añade Ortega, “el Estado (en España) ha solido detenerse con tacto sorprendente ante el hombre privado”. El Ethos ibérico impide la violencia política ejercida por un Estado autoritario. El fascismo sería, en España, una suerte de contradicción histórico-psicológica.

Con razón molesta a Rossi ese vértigo de lo sublime con que a menudo el joven y también el viejo Ortega se impide pensar la vida social:

No me asombran los malos profetas o las predicciones sociales erróneas. Lo que sí me escandaliza es la irrelevancia de las premisas, la metodología fantasmal y la visión —a la vez frívola y falsa— de la realidad española. Sólo faltan los pastores, los prados jugosos, las vacas ubérrimas, la luz dorada, el labriego satisfecho, el perro vivaz que lo saluda y la esposa reclinada sobre la puerta. Una vida buena: caciques dulces, patronos respetuosos y un Estado bonachón. No hay tricornos, no hay hambre, no hay tierras abandonadas, no hay rabias, no hay sotanas, los pueblos son colmenas felices, no burgos podridos. Nunca hubo violencia, nunca habrá fascismo. Las virtudes del alma —esas esencias que los superficiales no ad-

vierten— garantizan que cualquier organización social será suave y bondadosa.

Pienso que esta condena es inapelable; Rossi, en cambio, en su nuevo trabajo trata de rescatar a Ortega. ¿Me convence? De ningún modo. El trabajo es, no obstante, admirable en dos sentidos: en tanto nos habla de la filosofía y de Alejandro Rossi.

Rossi recuerda la tensión radical en la que se movió Ortega y el malentendido trágico al que condujo el desarrollo de ésta. La tensión: por un lado, Ortega escribe demasiado bien y con demasiado placer y regodeo para un filósofo; además, escribe sobre cualquier tema: problemas políticos circunstanciales, descripciones de paisajes, mujeres elegantes en Biarritz o almuerzos en un club de golf. Por otro lado, en Alemania —Ortega había estudiado con los neokantianos de Marburgo—, Ortega contrajo la obsesión de que la filosofía se expresa en forma abstracta, sistemática. Rossi señala correctamente, además, que: “Ortega nunca reniega de ese *genus dicendi*, nunca se opone a él, lo mantiene como un ideal incluso para sí mismo, pero no lo ejerce.”

Esta tensión explota, por así decirlo, cuando Heidegger publica *El ser y el tiempo* en 1927. Indica Rossi:

La novedad que para Ortega representó Heidegger tuvo tres caras; el análisis detallado de conceptos que, según Ortega, él ya había descubierto; la concatenación sistemática de ellos y, sobre todo, la traducción de lo que considera sus fórmulas básicas al lenguaje de la metafísica y, en particular, de la ontología. Compréndase bien lo que esto suponía para Ortega, para un filósofo que no había renunciado al proyecto del tratado... Como si le hubiesen quitado de la mano el libro soñado.

La tragedia, para Ortega, es que él asume que sus hábitos intelectuales no son los correctos y, al aceptar a Heidegger en tanto modelo, se prescribe como la forma filosófica adecuada una que no es la suya. Pero ¿hay tal cosa como “la forma filosófica adecuada”?

Tal vez la expresión “la forma filosófica adecuada” sólo nombre una paralizante ilusión. ¿Cómo eliminarla? Atendiendo lo que es la filosofía, esa

[...] disciplina “desenfrenada”, quiero decir, que carece de límites claros. De pronto es una reflexión sobre la ciencia y de pronto es un análisis sobre el concepto de “amistad”. A veces es la invención de una supuesta prueba sobre la existencia divina y a veces es el intento obsesivo por probar que la mesa de enfrente en efecto está allí. La gloria de la filosofía es precisamente que no tiene tema, que se entromete en todo. Nadie sabe muy bien qué es, cambia máscaras continuamente, pero no desaparece. Es también desenfrenada y extravagante en su forma.

Por eso, nadie puede con razón decretar: “esto es filosofía”,



“esto no es filosofía”; apenas se podrá de caso en caso sospechar “esto es buena filosofía”, “esto es mala filosofía”.

El malentendido trágico de Ortega una vez más hace presente aquella regla argumental que dice: *atiende a que tus argumentos no sucumban a la tentación de la certeza o a la tentación de la ignorancia pero tampoco a la tentación del poder o a la tentación de la impotencia.*

Ortega fue en su momento dueño del “poder” cultural: su “vanguardia”. De pronto, siente que se lo arrebatan y lo condenan a la dudosa categoría de precursor. El *genus dicendi* que él había impuesto como la medida ideal para los otros, el tratado sistemático, ahora se vuelve contra él. Sospecho que, lo mismo que Ortega, cada generación canoniza un *genus dicendi*, cierta manera de hacer filosofía, que no pocas veces la vuelve estéril, y hasta la destruye. Por lo pronto, un modelo de filosofía persiguió también a Rossi en su juventud, aunque esta vez no se trataba del neokantismo de Marburgo, sino de la filosofía analítica tal como se la practicaba en Oxford en los años cincuenta. La regla argumental que nos previene contra ciertas tentaciones tiene, pues, valor general: quien está tentado hoy por certezas —en este caso, algunos modelos de cómo hacer filosofía—, es el escéptico de mañana. Algo similar sucede con el poder y la impotencia. En la filosofía, y también en la vida, hay que encontrar la propia voz y la propia medida, de lo contrario, no hay más opción que la de vagar, como fantasma, entre palabras ajenas. Dándoles el poder a los demás, nos hundimos en la propia impotencia: en este caso, en la impotencia de hábitos intelectuales suicidas porque coloniales. No hay que corregir, sin embargo, un error con otro. La búsqueda de la propia voz y el juzgarse de acuerdo a la medida que corresponde no deben servir de excusa al vértigo subjetivista, a la arbitrariedad y al “todo vale”. Juzgar a la medida es también —no hay que olvidarlo— juzgar. Pero ¿cómo? La respuesta

de Rossi: hay que confiar siempre en la inteligencia, hay que siempre apostar por ella. Recuerdo ciertas palabras de “Sedosa, la niña”, un cuento que pertenece al ciclo *La fábula de las regiones*:

Si hay que morir, hagámoslo en orden: primero yo y después tú. Regrésate a la Ciudad, a la Costa, busca tu vida, no la mía. Yo sé que eres un algebrista de prodigio, un hijo de las Mil y una Noches. No te desbarates aquí, Teo, más vale un teorema bien demostrado que meterle un tiro en la cabeza a uno de esos espumosos capitaneos que cruzaron la frontera y arrasaron nuestros campos de girasoles.

Pueden usarse estas palabras para resumir lo que podría llamarse, con un poco de pompa el *contratexto a cierto imaginario político latinoamericano*. Precisamente, valorar más la demostración de un teorema que meterle un tiro en la cabeza a un enemigo es la conducta opuesta a tantos anhelos y, a veces también, a tantas acciones de los que fuimos jóvenes en América Latina en los sesentas y en los setentas. Pero el contratexto de Rossi no está solo. Felizmente, ese Rossi es parte de una venerable genealogía, con sus padres y sus hijos, una genealogía también en América Latina mucho más vasta de lo que suele sospecharse. Un buen padre es aquel José Martí que indicó “es más difícil pensar con orden que morir con honra”. Otro padre —aunque menos equívoco, o si se quiere, más complejo— es aquel Borges que tanto lamentó nuestra fatal elección e incluso *su* fatal elección por la violencia del gaucho *Martín Fierro* en contra del civilizado, del razonable, del ilustrado Sarmiento. A su vez, una buena hija es la idea que genera *El disparo de argón* de Juan Villoro, que, pese a que nuestros críticos literarios, con su habitual terror de las ideas parecen haberlo ignorado, busca redimirse y redimirlos con el disparo de la ciencia, con la aventura de la razón, repudiando las aventuras anti-ilustradas del delirante imaginario al que todavía, impotentes, nos aferramos.

Pero cuidado, si Rossi no está solo en su contratexto, tampoco está solo nuestro imaginario de confusa violencia y confusa furia. Por ejemplo, por lo menos desde el siglo XIX, los alemanes han cargado a costas un imaginario funcionalmente equivalente e infinitamente peor, más cruel, más asesino y ello tanto en la vida como en el arte. Con respecto a los estragos que ese imaginario hace en este último, anota Theodoro W. Adorno:

Los pintores alemanes del siglo XIX, pintando batallas hicieron obras de verdulería. En cambio, sus contemporáneos franceses pintando peras y manzanas, hicieron historia.

Sería del mayor provecho que el amor a las peras y manzanas y otros detalles de Alejandro Rossi, y el método que ese amor permite entrever, la inequívoca decencia intelectual que ese amor permite entrever, hiciera historia entre nosotros. ◇

El fundamentalismo fantástico del arte joven de México

Aproximarse el final del siglo, el arte mexicano contemporáneo muestra un nuevo carácter. Hay una nueva sensibilidad que cada vez con más énfasis se separa del arte de las generaciones anteriores, tanto en la literatura como en la música y en las artes plásticas. Esa nueva sensibilidad compartida por gran parte de los nuevos creadores mexicanos, es visible en esta exposición de once jóvenes artistas. Cada uno obviamente diferente pero todos vinculados, a primera vista, por algo que podríamos llamar "un sentido de lo terrible". Podría decirse que cada uno a su manera explora y lleva a cabo un ritual estético en el que lo terrible se manifiesta en formas muchas veces misteriosas. Los nuevos artistas mexicanos son fieles a aquel principio poético de Rainer María Rilke: "todo ángel es terrible".

Pero son fieles también a un principio estético que se remonta al arte antiguo de su país, el arte estremecedor de los aztecas. Y fue precisamente un alemán, Paul Westheim, quien lo señaló con certeza en uno de sus libros¹: "Las categorías decisivas del arte antiguo de México son lo terrible y lo sublime." Y el mismo autor, en un ensayo sobre las esculturas de las deidades prehispánicas escribió:

Los dioses del México antiguo son encarnaciones de las fuerzas de la naturaleza, como ellas terribles, destructores, demoníacos. Son horripilantes, son grandes, no son bellos. Sus imágenes no pretenden provocar emoción estética sino furor religioso, ese furor religioso que arrastra al hombre hacia la piedra de los sacrificios. [...] El propósito del arte antiguo de México es dar expresión a lo inexplicable, a lo no aprehensible con los sentidos; dar expresión a intuiciones má-

gicas, a concepciones religiosas. Por su naturaleza es arte imaginativo y expresivo.²

Afirmaciones que nos ponen abiertamente ante los ojos el vínculo secreto pero profundo que une a los nuevos artistas con los fundamentos tradicionales del arte mexicano. Es por ese vínculo actualmente activo y creador, entre otras razones, que se puede llamar "fundamentalista" al ímpetu estético de estos nuevos pintores, escultores y fotógrafos. Y yo añadiría el término "fantástico" a este arte "fundamentalista", para enfatizar el carácter imaginativo que caracteriza a esta búsqueda ritual de lo terrible.

De manera directa o indirecta, sublime o llana, muchos de los nuevos pintores buscan en su obra una redefinición de lo mexicano, y por eso algunos han sido llamados "neomexicanistas" por los críticos más sensibles al fenómeno. Pero sólo los artistas más lúcidos se dan cuenta de que la nueva búsqueda artística de lo mexicano es en sus momentos afortunados una búsqueda espiritual y no anecdótica; una búsqueda profunda de los símbolos fundamentales de una sensibilidad compartida y no una enumeración de los símbolos superficiales y estereotipados de lo mexicano. No es un nuevo nacionalismo sino un fundamentalismo; no una estética realista o abstracta sino fantástica. Y me parece que la selección de obra y artistas para esta exposición acierta precisamente en ese punto y por eso es muestra clara del fundamentalismo fantástico que marca al nuevo arte de México.

Pero se trata de una muestra doblemente significativa: permite ver el arte que se está haciendo en México ahora, enfatizando, es cierto, algunas de sus características más reveladoras; y nos muestra a la vez una visión alemana de este arte. Curiosamente, en ambos casos se trata de una vuelta a ciertas

tradiciones, ya que si estos nuevos artistas han elaborado una nueva relación, consciente o inconsciente, con una muy antigua tradición fundamentalista y ritual del arte mexicano, el hecho de poner un énfasis en este aspecto coloca coherentemente a esta selección de artistas y obras dentro de la visión tradicional que, desde el siglo pasado, algunos de los más brillantes alemanes interesados en el arte mexicano han tenido de él. Un producto de este interés es que sea precisamente en el Museo Etnográfico de Berlín, Dahlem, donde se encuentra la más importante colección de arte prehispánico fuera de México. Colección que es el producto de la pasión de muchos investigadores y coleccionistas alemanes de lo mexicano a lo largo de casi dos siglos. Y entre ellos uno que puede ser considerado entre los fundadores de la arqueología en México, Eduard Seler.

La citada visión contemporánea de Paul Westheim coincide en muchos puntos con la del novelista del siglo XIX, Karl Postl, quien con el pseudónimo de Charles Seasfield escribió una novela reveladora sobre México llamada *El virrey y los aristócratas*³ en la que dice:

México no es un país hermoso en el sentido que lo podemos imaginar... La naturaleza tiene aquí el carácter del orgullo más salvaje, de la fuerza más horrenda y caprichosa y a la vez de una indolencia indescriptible y desidiosa. Es este país la poesía del hemisferio occidental, el país más poético del mundo. Raramente encuentra uno aquellas transiciones apacibles y tranquilas que gusta presentar la naturaleza prosaica de otros países.

Varios años antes, el mismo Alexander von Humboldt había escrito:

Una nación belicosa, que vivía en las montañas, robusta pero sumamente mal favorecida, de acuerdo con los principios euro-

³ *Der Virey und die Aristokraten*, Zurich, 1835.

¹ *Ideas fundamentales del arte prehispánico de México*. Ed. Era, México, 1972.

Texto para el catálogo de la exposición *Aktuelle Kunst aus Mexico*, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt.

² *Escultura y cerámica del México antiguo*. Ed. Era, México, 1980.

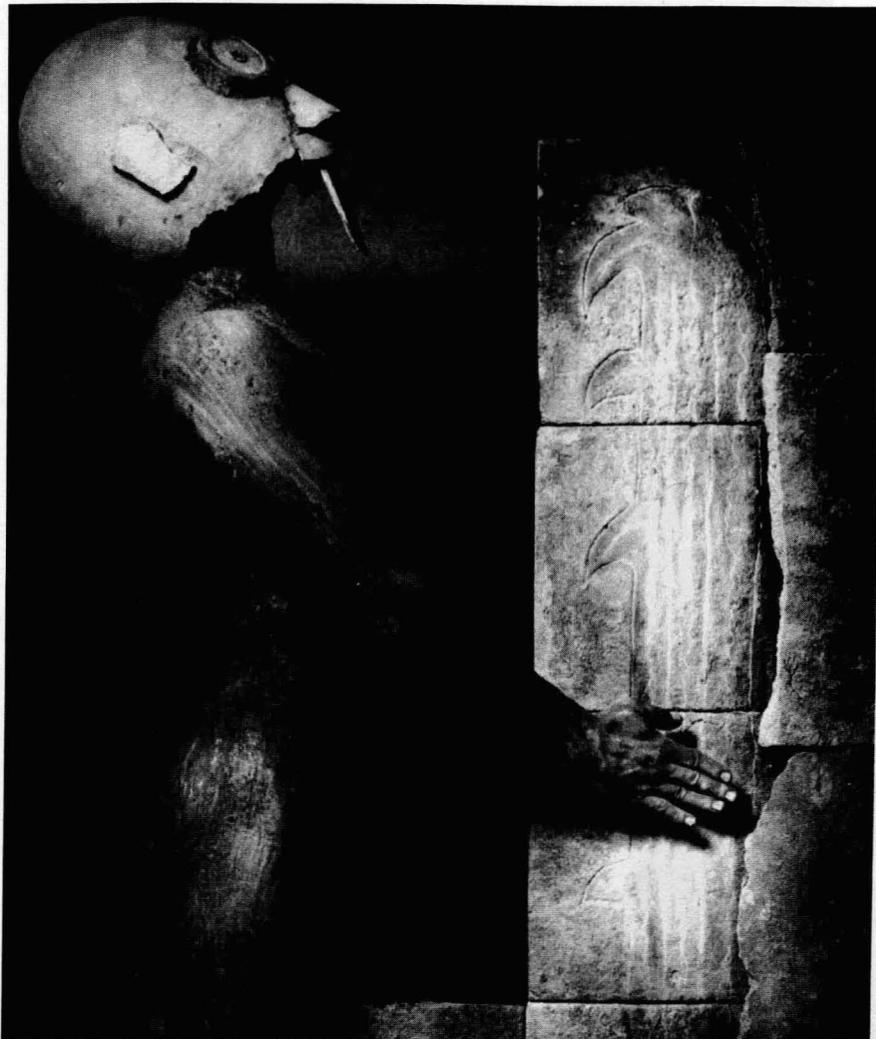
peos de belleza, degradada por el despotismo, acostumbrada a las ceremonias de un culto sanguinario, está poco dispuesta a elevarse al cultivo de las bellas artes. El hábito de pintar, en vez de escribir, la diaria visión de tantas figuras horribles y desproporcionadas, la obligación de conservar las mismas formas sin ningún cambio, son algunas de las diversas circunstancias que debieron contribuir a perpetuar un mal gusto entre los mexicanos.⁴

Haciendo a un lado la parte de prejuicio decimonónico de Humboldt, vemos que tanto las visiones de Postl como de Westheim, del propio Humboldt y la de esta exposición coinciden en enfatizar el lado terrible, intenso, poético con crueldad, que muestran los mexicanos en sus representaciones y en su naturaleza. Un punto de vista que no por casualidad coincide también con el interés de André Breton y los surrealistas en la fuerza expresiva del arte primitivo, africano y mesoamericano, y muy concretamente su interés en México y sus artistas. Es conocido, por ejemplo, que la valoración contemporánea de la pintura de Frida Kahlo, con su aspecto terriblemente doloroso y al mismo tiempo *naif*, primitivo, comenzó con Breton en los años cincuenta. Tampoco es casualidad que sea precisamente Frida Kahlo una de las artistas del pasado reciente que más interesa a los jóvenes artistas mexicanos actualmente.

Es decir que, con esta exposición, se cierra una especie de círculo de tradiciones en el que los jóvenes artistas vuelven su mirada hacia muy atrás y muy adentro de la naturaleza de su arte, buscando los fundamentos primitivos y rituales de él; y por otra parte, una mirada alemana resalta, elige, señala el carácter ritual y terrible de ese arte como uno de sus rasgos sobresalientes, si no es que el fundamental. Esta exposición es así una espiral de miradas y de búsquedas.

Los once artistas que integran esta muestra pertenecen al cada vez más numeroso grupo de jóvenes que han dado una vitalidad insospechada al arte mexicano de hoy. Ni éstos ni los demás forman en realidad un movimiento homogéneo estéticamente. Son más bien una multiplicidad de voces muy singulares con ciertos rasgos comunes que poco a poco se van definiendo con mayor claridad. Lo primero que los distinguió, como es lógico, es su diferencia con las generaciones anteriores. Y si la dinámica del joven arte mexicano continúa así, muy pronto este "Fundamentalismo Fantásti-

⁴ *Researches concerning the institutions and Monuments of the ancient inhabitants of America*, trad. H. M. Williams, Londres, 1814, p. 166.



Gerardo Suter, *Tlaloc*, 1991

co" podría conformar el tercer gran movimiento estético de este siglo en México⁵.

El primero fue "El Nacionalismo", que surgió en los años veinte y fue dominante en toda la primera mitad del siglo. Es importante hacer notar que, en México, las artes plásticas han marcado siempre a las demás artes y han ido adelante en la manifestación de cada nueva época estética del país. Es un hecho que casi todo lo nuevo, artísticamente hablando, y lo que se convierte a la larga en una época artística de México, se manifiesta primero y con más fuerza en la pintura. Así, el nacionalismo pictórico, que tuvo su expresión más fuerte y conocida en la pintura mural, impregnó a todas las artes, desde la danza hasta el cine, pasando por la novela y la música. Uno de los protagonistas de esa época, el fotógrafo Gabriel Figueroa, habla de una mística nacionalista que

⁵ He explorado esta hipótesis en: Ruy-Sánchez, Alberto, "New forms for a Century's End", en *Through the Path of Echoes: Contemporary Art in Mexico*, ICI, New York, 1990, y en el prólogo al libro *New moments in mexican art / Nuevos momentos del arte mexicano*, Parallel Project, New York y México, 1990.

a todos los animaba. Los nombres bien conocidos de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, tenían sus equivalentes en la música con Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Moncayo; en la danza con Guillermina Bravo, José Limón, Anna Sokolow; en la novela con Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela.

La sensibilidad nacionalista fue predominante hasta el final de los años cincuenta, cuando una nueva generación de artistas surgió con fuerza y dio un nuevo carácter a la cultura mexicana. Como es costumbre, primero se definieron en contra de la sensibilidad anterior y fueron conocidos como los pintores de "La Ruptura". Al arte figurativo y de carácter social de los nacionalistas, los nuevos pintores mexicanos de entonces opusieron un arte claramente abstracto, o un arte figurativo más bien paródico o antirrealista. La idea de vanguardia volvió a ser importante. Y ser un artista de vanguardia implicaba ser crítico ante los valores establecidos en el mundo, y en el mundo del arte especialmente. Si los muralistas estaban vinculados a la estética del Realismo Socialista soviético, los pintores de "La Ruptura"

Nahum B. Zenil, *Retrato de boda*, 1991. Mixta/papel, 72 x 52 cm



reivindicarian los principios de la vanguardia constructivista rusa de principios de siglo, cuyo arte abstracto fuera ahogado por el dogma del Realismo Socialista. Si los nacionalistas daban obvia prioridad a lo mexicano en el arte, los nuevos pintores serían cosmopolitas. Si los nacionalistas veían al arte como un medio de expresión de la realidad social y de la historia nacional, los neovanguardistas lo verían como un lenguaje en sí mismo, un universo de formas relativamente autónomas, un "arte combinatoria" cuya fuerza creativa cuestiona implícitamente a las formas estereotipadas y conformistas de la realidad. Por eso la idea de "juego" se convierte en algo primordial de esa época: jugar es introducir un principio lúdico, y por lo tanto irónico, en un mundo que se toma a sí mismo demasiado en serio. El arte es visto entonces como una forma de juego. El acto estético por excelencia en la época es el *Happening*: combinación de teatro y carnaval, pintura y juego. Uno de los *happenings* más célebres de los años sesenta en México fue uno en el que los pintores de "La Ruptura" y sus amigos llevaron a cabo los funerales simbólicos del Realismo, lo que equivalía a enterrar a Siqueiros, Rivera y Orozco con todos sus seguidores, todos sus valores sociales y sus figuras heroicas.

Hacia mediados de los años ochenta comenzó a ser visible una nueva concepción del arte joven en México: a la nueva generación ya no le importó ser "comprometida con la sociedad y la historia patria", con el pasado indígena y la difusión muralística del heroísmo nacional, como lo eran los nacionalistas de la primera mitad del siglo. Pero tampoco le interesó ser de vanguardia, hacer de su arte una crítica implícita al conformismo del *establishment*, burlarse de los valores reconocidos, crear formas nuevas y audaces con un lenguaje formal radi-

Fernando Leal, *Pareja*, 1991. Oléo/lino. 15 X 35 cm



calmente nuevo, ya sea abstracto o figurativo, como interesó a muchos de los pintores de "La Ruptura".

Adolfo Riestra fue quien abrió la puerta para que entraran los nuevos aires creativos. Él fue, sin saberlo, quien sembró las más fértiles semillas del Fundamentalismo Fantástico. Sus esculturas de barro, fuertes y al mismo tiempo delicadas, exploraron el pasado escultórico antiguo de México sin copiarlo, ni siquiera parodiarlo. Lo que hizo Riestra fue más radical: reinventó una cultura antigua. Nos creó unos ancestros cuyo espíritu primitivo, lleno de espiritualidad y de inocencia, vemos en sus esculturas. Explorador sensual del barro, Riestra colocó antes de morir muy prematuramente la piedra angular de la nueva generación. Tiene razón el poeta Hugo Gola, que escribió sobre este escultor: "La muerte, que truncó esta vida, no podrá sin embargo dispersar la energía que estas obras condensan. Seguramente esa energía se transmutará en otros, en el arte sucede muchas veces así. Una gran obra no sólo es en sí misma; es además un sustento para las obras nuevas que vendrán."⁶

Así, de una manera mucho más teatral, en el sentido más antiguo del teatro que es el rito, el fotógrafo Gerardo Suter pone en escena literalmente a seres también "antiguos" pero contemporáneos, ancestros recién invitados pero que nos dan con intensidad la sensa-

⁶ Hugo Gola, "Homenaje a Adolfo Riestra", en *Poesía y Poética*, número 1, primavera 1990, Universidad Iberoamericana, México.

Fernando Leal, *Uroboros*, 1991. Oléo/lino. 18 X 36 cms.



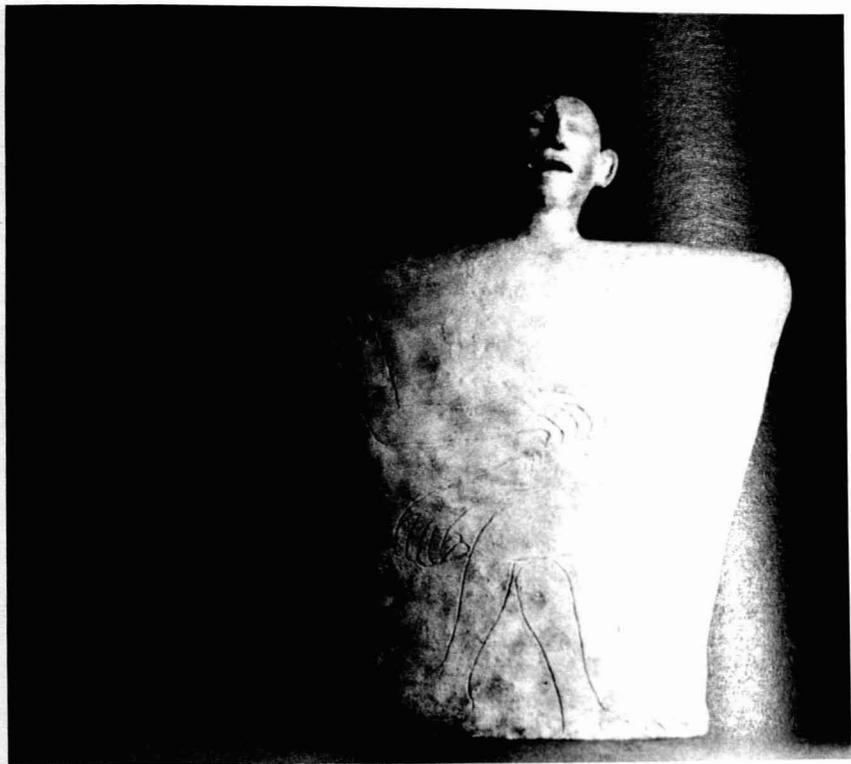
Nahum B. Zenil, *Mamá Nina*, 1988, mixta/papel, 56 x 37 cm.



ción de una autenticidad desgarradora. Autenticidad que no es obviamente la de su pasado sino la de esa terrible profundidad espiritual que despliegan y que no puede sino conmovernos. Ecos de muy antiguos sacrificios humanos parecen derramar su sangre sobre esta obra y volver sagrados los espacios que en ella se crean. El teatro sagrado de Suter tiene rasgos de un relato iconográfico sobre los orígenes mitológicos de la vida y la muerte; su obra ritual es sin duda creación de una mitología: pero cuenta una historia paradójicamente no narrativa, una historia de intensidades puras.

Pero así como las figuras de Suter parecen asumir un carácter más de signos que de personas, las figuras del fotógrafo Pedro Olvera parecen asumir un carácter de fragmentos: hombres y mujeres como muñecas rotas, partes de un todo en gran parte indescifrable, aparentemente caótico, indudablemente ritual. De otra manera, surge el eco de los sacrificios humanos antiguos, de las emasculaciones rituales, de las plegarias hacia lo terrible que rebasa a los hombres. El cuerpo es parte del ritual mayor que nos está vedado contemplar. La teatralidad de la obra fotográfica de Rubén Ortiz nos saca aún más del escenario antiguo, con ecos prehispánicos, para adentrarnos en el escenario popular de las calles del México contemporáneo. Los objetos del Kitsch florecen mezclando su burda inocencia con el éxtasis ritual de las devotas habitantes cristianas de las calles mexicanizadas del sur de los Estados Unidos. Colores chillantes en los muros, iconos de vírgenes cristianas, atuendos con ecos folclóricos, son los ingredientes de esta versión ritual de lo mexicano. En la fotografía de Laura González, el escenario sigue siendo ritual pero su centro es el cuerpo, ya no la calle, ni la piedra prehispánica de los sacrificios, sino el cuerpo como ofrenda para hacer brotar el corazón, o en su defecto, un conjunto de objetos rituales, como una tradicional ofrenda para día de muertos, que puede ser presentada como un cuerpo con partes desmembrables, casi mutilables. Su obra parece afirmar la fugacidad que tiene la unidad del cuerpo, como quien quisiera gritar: esto que nos contiene no nos contiene.

Las obras de Silvia Gruner, autora de instalaciones, son menos dramáticas que las de los fotógrafos recién mencionados, pero se vinculan con ellos en la creación de espacios evidentemente rituales. Salvo que, paradójicamente puesto que son tridimensionales, las obras de Gruner parecen enfatizar más el tiempo en el que se sitúan que el espacio en el que se despliegan: son objetos que están ahí para el sacrificio, lo que vemos no es el ritual mismo sino un antes o un después de él. Así, el sacrificio mismo, el acto ritual, se carga



Adolfo Riestra. Torso estriado rosa, 1989. Bronce. 85,5 x 70 x 18 cms.

aún más de misterio. No sabemos cómo se hace, en qué consiste, si se mutila, se reza, se sangra, se recibe un rayo o se derrama su energía. Pero sí vemos con qué se hace, cuáles son los objetos del rito. Y sabemos que nuestra interpretación con certeza se equivoca: el misterio nos rebasa. Una figura prehispánica sentada con mueca terrible sobre alambres que se cruzan es constancia de nuestras limitaciones humanas: es puerta sensible hacia otras dimensiones de la vida, terribles tal vez.

Nahum B. Zenil en el dibujo y Julio Galán en la pintura, cada uno obviamente de muy diferente manera, han explorado a fondo una de las más importantes dimensiones del Fundamentalismo Fantástico, al establecer como centro de energía de sus obras un "Yo" que en las generaciones anteriores estaba relativamente mal visto. Se trata precisamente de un "yo adolorido" que no era válido si no era histórico y social dentro del nacionalismo de los años treinta; y que no cabía muy bien dentro de la vanguardia formal de los pintores de "La Ruptura". No es casualidad que tanto Zenil como Galán, y sobre todo abiertamente el primero, revaloren a Frida Kahlo, que había sido vista con cierto desprecio como "intimista" por los pintores nacionalistas, y que había sido descalificada como "realista" durante "La Ruptura", cuando justamente se acuñó el término de "los fridos" para calificar despectivamente a los pintores realistas que todavía había en los años sesenta. Surge de nuevo Frida revalorizada, como un icono religioso que permite a los autores expresar su "Yo en pena".

Una obra de Fernando Leal, "La búsqueda de lo absoluto", donde nos presenta la viola-

ción de un bebé, lo vincula sin remedio con la búsqueda ritual de lo terrible en el "Fundamentalismo Fantástico". El ritual que nos muestra es el más terrible de todos, el más despiadado y el que con mayor efectividad toca los límites de la sensibilidad. Pero la búsqueda de Leal en realidad va mucho más allá puesto que penetra en los fundamentos del arte mismo y de la pintura. Su patria es la pintura, el pasado que se inventa y que inventa para nosotros es el de la pintura occidental, con su historia múltiple y rica. Los ancestros que nos regala son eminentemente plásticos. Es por eso el más pintor y plásticamente el más cosmopolita de los jóvenes pintores fundamentalistas mexicanos. Pero si Leal retoma la tradición occidental, Sergio Hernández retoma como nadie la herencia mexicana reciente (herencia mexicana impregnada de Klee y Dubuffet y tantos otros), donde colorido, motivos, extravagancia local, imaginación, se unen en una de las obras más atractivas de los Fundamentalistas Fantásticos: tal vez entre todas la más llena precisamente de fantasía. Si la palabra que podría guiar a Leal es la plasticidad y a Hernández la fantasía, la que sin duda guía a Nestor Quiñones, uno de los más jóvenes y más radicales fundamentalistas, es espiritualidad. Su obra está llena de misterio, precisamente porque parece penetrar certeramente en los misterios de la vida. Explorador de lo que está más allá de lo que tocamos, en su pintura, collages, objetos, etcétera, se adivina un fuerte sentido de trascendencia. Y es esta búsqueda uno de los rasgos fuertes de esta nueva sensibilidad cultural de México que los Fundamentalistas Fantásticos comienzan a expresar. ◊

Io

Io
luna de júpiter
nó tan lejos de decir
Europa
que lejos de tan lejos
he de estar sentado
no porque espere
o quiera
desesperar
pero son las manos
y como entonces
quema
¿qué he de hacer para revivir
para vivir
el tiempo de los otros
no la parca detrás mío
ser más que ver?
el momento
de saber que son sus manos
de saber que más allá
no hoy
de tan largo los viajes por ser moneda
la novela
de tan viejo el mar
dios
¿vas a decirlo de una vez?
las manos
el beso
sabes que a punto estuvo de
darte el beso
tan tentada
las manos ◇

Autores y autoría en ciencia y en literatura

La autoría en la literatura pudiera a primera vista no presentar ningún problema. Ya sea en la narrativa, la poesía o el ensayo, un escritor escribe un texto y, naturalmente, él es el autor, el único autor. En cambio, en el caso de la ciencia, como se ha reconocido frecuentemente, la situación no es tan simple, ya que la investigación se lleva a cabo por grupos en que participan investigadores establecidos, técnicos y estudiantes, lo cual origina diversos problemas: ¿quiénes deben aparecer como autores en el trabajo?, ¿en qué orden?, ¿cuáles son los criterios que deben utilizarse para contestar las preguntas anteriores? Si se trata de un libro o un trabajo extenso de revisión, por ejemplo, ¿debe ser autor un técnico que estuvo horas en la biblioteca obteniendo los artículos por revisar?

Aunque en principio casi todo el mundo estaría de acuerdo en esta distinción entre los dos tipos de autoría, en ciencia y literatura, un análisis más detallado revelaría similitudes insospechadas. Por ejemplo, el autor de un ensayo literario que requiera de una investigación rigurosa, y que emplea a un número de personas —estudiantes o bibliotecólogos— para que le auxilien en la búsqueda de material, ¿debería incluirlos como coautores, o bastaría un crédito en la forma de agradecimiento, o no existe ninguna obligación con ellos en términos de autoría? ¿Sería lo mismo en el caso de una novela histórica?

En paralelo con las consideraciones anteriores, existe otro tipo de problema cuyas similitudes o diferencias entre la ciencia y la literatura son también interesantes. Nos referimos a la diferencia entre "autor" y "autoría". Con esto queremos plantear si es posible, y deseable, distinguir entre firmar un trabajo de investigación, un ensayo o una novela, y ser el creador de una idea original, de una aportación significativa en el desarrollo de la ciencia o el arte. En la primera instancia, independientemente del grado de participación real, es claro que todos los firmantes de un artículo son autores del mismo, mientras que en el segundo caso, el verdadero sujeto de la autoría, al cual llamaremos innovador, es quien tuvo la idea inicial, diseñó el proyecto e interpretó los resultados. Estos conceptos se pueden quizá aclarar si se ven al revés: un científico que publica un trabajo que esencialmente no hace más que confirmar o ampliar en algo lo que ya otros investigadores han hecho, o un novelista que usa un estilo literario de otro, con sólo algunos matices distintos y una historia ligeramente diferente pero sin aportar realmente nada nuevo (por exitosa que pueda ser la novela), son sin duda autores, pero ¿se les podría considerar creadores, innovadores?

La finalidad de este trabajo es comentar estos aspectos, tanto en la ciencia como en la literatura, haciendo énfasis en lo común que tienen, que es mucho más de lo que parece en un principio.

Innovadores y autores múltiples

Extendiendo a la creación literaria, artística o científica el conocimiento establecido por Pasteur de que no hay generación espontánea, se puede afirmar que tanto los grandes creadores en la historia de las ideas como los simples autores parten de conocimientos, conceptos, obras previamente publicadas, ideas establecidas. Sin embargo, los primeros revolucionan, de una u otra manera, el conocimiento, el estilo de expresión artística, el discurso mismo, de tal modo

que ningún autor o creador posterior puede ignorarlo. Esto es lo que identifica a un innovador y lo distingue de un autor a secas.

El innovador y el autor a secas no surgen a la par, ni en ciencia ni en letras. Podría decirse que los adelantos en el conocimiento humano se dan a veces como un salto brusco, dentro de un desarrollo más lento pero continuo. Existen momentos privilegiados donde dichos saltos acaban por constituir un núcleo medular de aportaciones, y no es raro que coincidan estos momentos en ciencia y arte. Sin embargo, el flujo de la producción revolucionaria es de ritmo menos acelerado. Esto no quiere decir, por supuesto, que no tenga valor el trabajo constante de la creatividad humana, con sus iluminaciones en escala menor. Mientras una teoría verdaderamente innovadora viene a conmover las bases, el trabajo acucioso y persistente las cimenta y amplía. Tanto, que muchas veces puede darse el caso de que un pensador brillante hace suya una intuición o un descubrimiento de un autor para quien pasó inadvertida su cabal importancia. Un ejemplo literario podría ser el monólogo interior de James Joyce, quien reconoce que un autor anterior a él, Dujardin, empleó dicho procedimiento en la obra *Les Lauriers sont Coupés*. Mostrando una honestidad no demasiado frecuente, Joyce habla de Dujardin como antecedente, incorporándolo así a la historia de la literatura. Dado que el desarrollo pleno y la concreción efectiva de este estilo ocurre en el *Ulises* joyceano, la posteridad ha otorgado la autoría al escritor irlandés.

En la ciencia también se dan situaciones de injusticia. Un ejemplo, especialmente significativo para nosotros, es el del químico mexicano Andrés Manuel del Río, quien en 1801 descubrió el eritronio, sólo para que 30 años más tarde el sueco Sefström lo redescubriera y bautizara con el nombre que finalmente perduró, vanadio.

A lo largo del tiempo los criterios para definir a un innovador no han sido los mismos. Foucault (M. Foucault, *¿Qué es un autor?*, Univ. Autón. Tlaxcala, Tlax., 1985) dice “los textos, los libros, los discursos comenzaron realmente a tener autores [innovadores en el sentido aquí expuesto], distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes, en la medida en que podía castigarse al autor, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos”. Esto ha sido así tanto en la ciencia —por ejemplo, Servet y Galileo— como en la literatura —Voltaire y Henry Miller. En épocas anteriores a los inicios del Renacimiento no había autores en el sentido de la cita de Foucault, ya que, aunque existieran obras transgresoras, las personas no eran identificables y por lo tanto no eran sujetos de castigo.

En épocas posteriores a la Edad Media se fue elaborando la figura del autor, hasta llegar a la exaltación individual, posición que hoy en día vuelve a cuestionarse. Esto es particularmente claro con la investigación científica, pero también ocurre con la literatura. En la ciencia, el enorme caudal de conocimientos y el desarrollo de nuevas técnicas hace imposible para una sola persona abarcar un campo muy amplio. Aunque cualquier científico productivo debe tener una cultura general de por lo menos los desarrollos más importantes en áreas afines a la suya, es inevitable que se convierta en un especialista que domine a profundidad el tema de sus proyectos, para poder aportar conocimientos realmente nuevos. Por esta razón, le es preciso asociarse con otros científicos con habilidades y dominio de técnicas en áreas complementarias a la suya, y realizar lo que se llama “investigación multidisciplinaria” sobre un mismo proyecto. Así, al elaborarse el artículo producto de la investigación, éste tendrá necesariamente por lo menos dos autores, y en ocasiones no será fácil identificar quién es el innovador —suponiendo que se trate de una aportación que merezca este calificativo.

En la literatura evidentemente es más difícil distinguir una autoría múltiple pues, salvo excepciones que podrían considerarse como experimentos, en las que desde el inicio deliberadamente se planeó como un trabajo colectivo —como la novela *El hombre equivocado* (Varios autores, Mortiz, México, D.F., 1988)—, parece claro que hay una sola persona detrás de la firma en una novela, un libro de poesía o un conjunto de ensayos. Sin embargo, el aparato de crítica literaria desde hace algún tiempo ha desplazado el punto de vista con el que se aborda la obra, de tal manera que ahora se focaliza el texto dejando al autor en un segundo plano. Esto ha permitido asomarse a tramas estructurales de la obra en las que antes no se reparaba, poniendo de manifiesto que el texto está apoyado en el corpus de las lecturas del autor. Dicha situación puede darse a través de la voluntad de quien escribe o como resultado de procesos

inconscientes. Podría mencionar aquí a Jacques Derrida y el deconstructivismo, que penetra en la urdimbre de la escritura para descubrir resonancias y presencias de otros textos, cuyos autores a su vez, estudiados bajo esa luz, se encontrarían en el mismo caso, de modo que la autoría del texto inicial se diluye.

Lo anterior sugiere que, aunque en la ciencia el trabajo multiautoral es casi siempre explícitamente establecido desde el inicio, en el caso de la literatura y el arte en general la autoría múltiple está oculta y requiere de un análisis adecuado para sacarla a la luz.

El lenguaje de la ciencia, en la ciencia y en la literatura

Mientras que en la escritura literaria el lenguaje es la materia misma que la conforma, así como la herramienta de la expresión artística, donde cada palabra y cada signo es buscado para elaborar el discurso, en el caso de la ciencia el lenguaje es fundamentalmente el medio de transmisión del mensaje del nuevo conocimiento obtenido por la observación y la experimentación. De esto resulta evidente que la autoría de un texto literario corresponde al autor del mismo, mientras que la autoría de un trabajo científico corresponde al autor de la idea o hipótesis y del diseño experimental y su interpretación. A pesar de lo anterior, sin duda el lenguaje es algo más que el simple medio de transmisión de los resultados del trabajo científico. Para ilustrar esto, supongamos que el autor científico es incapaz de poner por escrito de manera lúcida e inteligible el resultado de sus investigaciones. Por otro lado, imaginemos a un científico poco creativo en cuanto a planear y realizar experimentos, pero con un buen conocimiento de los antecedentes del tema y una gran habilidad para expresar por escrito los datos y su interpretación. Supongamos ahora que estos dos investigadores se ponen de acuerdo para que el primero muestre y explique al segundo su trabajo experimental y éste lo escriba, de modo que el trabajo final resulta, al mismo tiempo, de un importante contenido científico y con una acabada expresión, conjugándose la relevancia de la investigación experimental con la elegancia de una escritura eficaz. ¿Quién es el autor de este trabajo? Es evidente que el primero debe firmarlo, pero ¿cuál sería la forma justa de dar crédito al segundo?

Esta misma ambigüedad ocurre también dentro del trabajo literario. Por ejemplo, un personaje conocido en la vida pública, digamos un actor, un político o una estrella deportiva decide escribir su autobiografía, pero como carece de la capacidad para ello, se asocia con un escritor, que le da forma literaria al relato del personaje. Cuando aparece el libro, ¿por quién debe ir firmado? Dependiendo de quién es más conocido, si el personaje o el escritor, se dan casos en que este último es totalmente soslayado en los créditos. En ocasiones se acude a la fórmula "por fulano, como se lo platicó a sutano". Esto sucedió, sin desconocer el mérito del cineasta, en el libro de García Márquez *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (Diana, México, D.F., 1986).

Otro ejemplo de ambigüedad sería la escritura de los discursos de los políticos prominentes, quienes acostumbran contratar escritores profesionales para elaborarlos. A veces, si se conoce el estilo del escritor, es posible reconocerlo en algunas frases especialmente afortunadas que rebasan el puro discurso político. Naturalmente, en estos casos el nombre del escritor nunca aparece, y si la frase le gustó al político la usará como suya repetidas veces. Cabe aquí la pregunta ¿si el escritor ha "vendido" su autoría por el dinero que se le paga por elaborar el discurso, a quién pertenece dicha frase?

La escritura en la ciencia

Es claro que el autor en la ciencia es aquel que concibe una idea, diseña las observaciones o los experimentos, analiza los resultados y los interpreta, llegando a conclusiones claras y coherentes y, finalmente, propone a partir de ellas nuevas, sugerentes y atractivas hipótesis. Sin embargo, esto no es todo en la autoría en la ciencia, pues como ya se dijo, se requiere además la capacidad y el entrenamiento en el manejo del lenguaje escrito para comunicar correcta e inteligiblemente todo lo anterior a sus colegas. Y si esto se aplica a la escritura de los trabajos técnicos, destinados a las revistas especializadas con distribución internacional (y por lo tanto aquí estamos refiriéndonos al idioma inglés), es aún más determinante si hablamos de artícu-



los, ensayos o libros destinados al público en general, que carece de los conocimientos para entender la literatura técnica.

En este último caso la cercanía entre los enfoques o modos de escribir entre el científico y el escritor literario propiamente dicho es grande. Bien sabido es que un escritor debe meditar y buscar cuidadosamente lo que Flaubert llamaba *le mot just*, esa palabra que tiene una mayor densidad, que comunica más. Cuando el científico se propone divulgar inteligentemente el conocimiento de su área, tiene que encontrar el tono adecuado en el lenguaje, sopesar los términos que usa, sin olvidar que el lector puede ser ignorante en el tema pero no estúpido. Esto quiere decir que el lenguaje debe ser suficientemente claro, sin caer en un paternalismo pedante o en un simplismo infantil. Así, el lenguaje se convierte, para el científico, en algo tan importante como el contenido de las ideas que quiere divulgar.

Lo anterior nos conduce a ese concepto un tanto ambiguo pero al mismo tiempo atractivo, tanto para la ciencia como para la literatura: elegancia. En el caso de la ciencia, es casi un lugar común el referirse a la elegancia en el diseño experimental, en la expresión de los resultados o en la hipótesis de trabajo. Un diseño simple que responde concretamente a una pregunta directa, una simplicidad y al mismo tiempo claridad en el modo como se describe un resultado —en oposición a la artificial complejidad para adornar innecesariamente una gráfica— son ejemplos de precisión, concisión y eficiencia con que se define la elegancia, aunque el término es mucho más amplio. Es quizá esto lo que da por resultado la belleza en la investigación científica, independientemente de la belleza propia del fenómeno natural estudiado, el cual puede ser objeto de reflexión artística por parte de un poeta.

Pero otra cosa es la elegancia en el lenguaje que el científico emplea en sus trabajos, aun en los artículos especializados dirigidos a sus colegas. Una investigación con las cualidades

arriba mencionadas, mal descrita por una redacción poco clara o por un exceso verborreico, puede convertirse en una débil exposición, con escasa efectividad, aunque los datos sean valiosos y finalmente lleguen a tener una repercusión importante. Este sería el caso de un trabajo escrito sin elegancia, que cumple pero no brilla. Hay aquí de nuevo una relación entre el lenguaje científico y el literario, que además funciona en ambos sentidos, pues aunque difícil a primera vista, el escritor también puede beneficiarse de la precisión y la economía de palabras que caracterizan los artículos científicos. En palabras de Calvino (I. Calvino, *The uses of literature*, Harcourt Brace J., San Diego, CA, 1986):

[...] la escritura científica se orienta hacia un lenguaje puramente formal y matemático, basado en una lógica abstracta indiferente a su contenido. La escritura literaria tiende a construir un sistema de valores en el que cada palabra, cada signo, es de valor por la única razón de que ha sido escogido y fijado en la página. Nunca puede haber un encuentro en los dos lenguajes, pero (dada su disparidad extrema) puede haber entre ellos un desafío, una especie de reto. En algunas situaciones, es la literatura la que puede trabajar de forma indirecta como un resorte para impulsar al científico, como un ejemplo de fuerza imaginativa para llevar una hipótesis hasta sus últimas consecuencias. De manera similar, en otras situaciones puede funcionar al revés. En el momento actual, el lenguaje matemático y de la lógica formal puede salvar al escritor del punto ciego en el que las imágenes y las palabras han caído debido a su mal uso.

Podemos pues concluir que la autoría en la ciencia tiene una doble vertiente, la de la investigación propiamente dicha y la de la escritura a que describe, analiza, interpreta y concluye. Nada es más estimulante para un científico que leer una discusión lúcida de un trabajo, que al aportar concisa y sólidamente interpretaciones esclarecedoras de los resultados, arroja otra luz a sus propias investigaciones.

Una vez más, algo similar ocurre en la literatura. Un texto, escrito con esa elegancia tantas veces mencionada, además de generar el placer frente a una obra de arte, ilumina en el autor literario el camino de la propia creatividad, que antes no vislumbraba tan claramente. A pesar de tratarse de dos puntos de vista y dos actividades disímolas, el efecto de lo bien hecho, bien escrito y bien resuelto es similar en ciencia y en literatura, y es probable que lo mismo ocurra en cualquier otra actividad intelectual. Los hallazgos relevantes, las aportaciones, los descubrimientos revolucionarios, mucho le deben al azar, a alguna lectura en el momento menos previsto. Y entonces, podríamos preguntarnos, ¿quién sería el autor?

Pero si las fronteras de la autoría a veces no son tan claras, ni en la ciencia ni en la literatura, la visión del hombre frente al universo, a través de lentes tan distintas, por fortuna puede ser parecida y hasta —misteriosamente— coincidir.

¿Y cómo es la Luna? Es oscura y opaca, como la Tierra. Esta opacidad se demuestra por la manera en que recibe y refleja la luz del Sol, cosa que no ocurriría si fuera transparente. Además, la Luna es muy densa y sólida, tanto como lo es la Tierra. La superficie de la Luna no es lisa, ni regular, ni tiene forma exactamente esférica, como lo ha considerado la turba de filósofos. Todo lo contrario. Es desigual, áspera, con cavidades y alturas que aumentan tal cual la Tierra en su superficie, que tiene montes y cañadas, valles y depresiones.

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira,
el niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

Federico García Lorca

Mamífero metálico. Nocturno.
Se le ve
el rostro comido por un acné,
sputniks y sonetos

Galileo Galilei

Nicolás Guillén ◇

El Pan Nuestro de Cada Día

Farsa breve

PERSONAJES:

JOSÉ
MARÍA

(Ambos tienen cerca de 25 años. Su complexión es extremadamente delgada)

ESCENOGRAFÍA:

Sala-comedor maltrecho. A la izquierda del escenario un marco sin puerta que conduce a una sola recámara. A la derecha del escenario la puerta de salida a la calle.

Hay suciedad y polvo por todas partes, dando la sensación de vejez.

Al abrirse el telón, los personajes no se encuentran. Entran a escena desde la recámara, lentamente, primero MARÍA y luego JOSÉ. Se ven cansados.

Época actual.

MARÍA: (Tarareando irónica) Buenos días a la vida, buenos días al amor... ¿No dice una canción así?

JOSÉ: No empieces de cursi, María, que no ando de humor.

MARÍA: ¿Entonces de qué andas?

JOSÉ: Ando y con eso hago bastante. No jorobes.

MARÍA: No jorobo, sólo quería saber de qué humor andabas.

JOSÉ: Si tanto interés tienes en la psicología, busca chamba, gana dinero o pon un consultorio.

MARÍA: No puedo. No alcancé a titularme por venir a amancebarme.

JOSÉ: Te oyes antigua, como siempre. Así que no me vengas a culpar de nuevo de tus persecuciones fantasiosas, mi reina...

MARÍA: Pues sí. Por tratar de realizar una, me salió pesadilla.

JOSÉ: (molesto) Si tan mujer te sientes, anoche hubieras servido de algo.

MARÍA: ¿No será más bien que no te alcanzaron las ganas...? (Él la mira detenidamente. Ella sólo sonríe. Silencio.)

Tarareando irónica) Buenos días, papacito...

JOSÉ: (Igual) Tengas tú, amorcito...

Pausa breve

MARÍA: ¿Y, ahora? ¿Qué vamos a hacer con nuestra diaria situación?

JOSÉ: Si te refieres al trabajo, sabes muy bien que lo he buscado.

MARÍA: Pues para variar encuentra uno. Deja ya de buscar.

JOSÉ: (Explosivo) ¡Ya estoy harto de tus sarcasmos, María!

MARÍA: ¡Y yo ya estoy harta de tener hambre, cabrón!

JOSÉ: Qué mal hablada has sido siempre...

Pausa

MARÍA: (Meliflua) José...¿Pepe...? ¿Pepito...? Tengo hambre.

JOSÉ: ¿Y tú crees que yo no tengo? (Transición) Por qué no buscas tú un trabajo, Mary. Tal vez puedas conseguir algo como mesera...

MARÍA: ¿Yo de mesera? ¡Pero si tengo estudios de universidad! ¡Tú eres el que debe trabajar, eres el hombre!

JOSÉ: ¡Pero si no encuentro nada!

MARÍA: ¡Pues también a quién se le ocurre ser ingeniero en alimentos, en un pinche país que hasta importa mazorcas...! ¡Y eso que somos la cultura del maíz...!

JOSÉ: ¡Cállate blasfema, apátrida!

MARÍA: Ay, sí, le dijo Zapata a la Malinche...

JOSÉ: (Conteniéndose) María, por favor, ayúdame. Yo también tengo hambre. Sal y busca trabajo...

MARÍA: Tú trabaja.

JOSÉ: No, tú también trabaja.

MARÍA: Métete de office-boy.

JOSÉ: Métete de secretaria.

MARÍA: Métete de mecánico...

JOSÉ: Métete de mesera...

MARÍA: ¡Sal y roba, güey!

JOSÉ: ¡Tú sal y aunque sea putea, pendeja! (Silencio. Se miran fijamente, enojados. Se abalanzan uno contra el otro a pegarse, pero, sobre todo, a morderse. Los siguientes diálogos son durante la acción) ¡Mala mujer! ¡Mala compañera! Yo también padezco el hambre y a í te va para que te quede claro (Le muerde una nalga y le arranca un pedazo).

MARÍA ¡Ay! ¡Ay! ¡Eres un canalla!
¿Así quieres que trabaje en lo
que propones?

JOSÉ: (*Que rumea y deglute*) ¡Mm!
¡Así sabes más rica que en la
cama!

MARÍA: ¡Grosero, irrespetuoso...!
¡Zángano! (*Le muerde la mano
derecha y le arranca un trozo*)

JOSÉ: ¡Ay, perversa! ¡Me has
dejado inválido! Ahora sí no
voy a encontrar trabajo...

MARÍA: Hasta que de algo sirven
tus dedos... (*Rumea y saborea*)

JOSÉ: ¡Vulgar! ¡Pero ésta me la
pagas...!

MARÍA: ¡Tú me las vas a pagar!
(*Continúa el pleito hasta que
terminan hechos literalmente un
nudo humano en el piso. Tienen
ambos mordidas por todo el
cuerpo. Se ven relajados y
satisfechos como si hubieran
devorado una opípara cena.
Pausa. María eructa sonoramente.
José suelta una carcajada. Feliz*)
Vaya, te volvió el humor.

JOSÉ: ¡Y claro! ¡Por fin algo me
cayó en la panza!

MARÍA: (*Transición*) Te quiero
mucho, Pepe. Gracias por este
momento feliz que me diste
de comer.

JOSÉ: Yo también te quiero
mucho, Mary. Agradezco a
Dios el que me haya permiti-
do darte de comer. Me
siento todo un hombre.

MARÍA: ¡Pepe, soy tan feliz!
(*Transición*) ¿Puedes... con-
vidarme un poquito más de tu
pierna?

JOSÉ: Sí, mi amor. Pero despacito,
¿sí?

Ella lentamente le arranca un trozo de muslo.

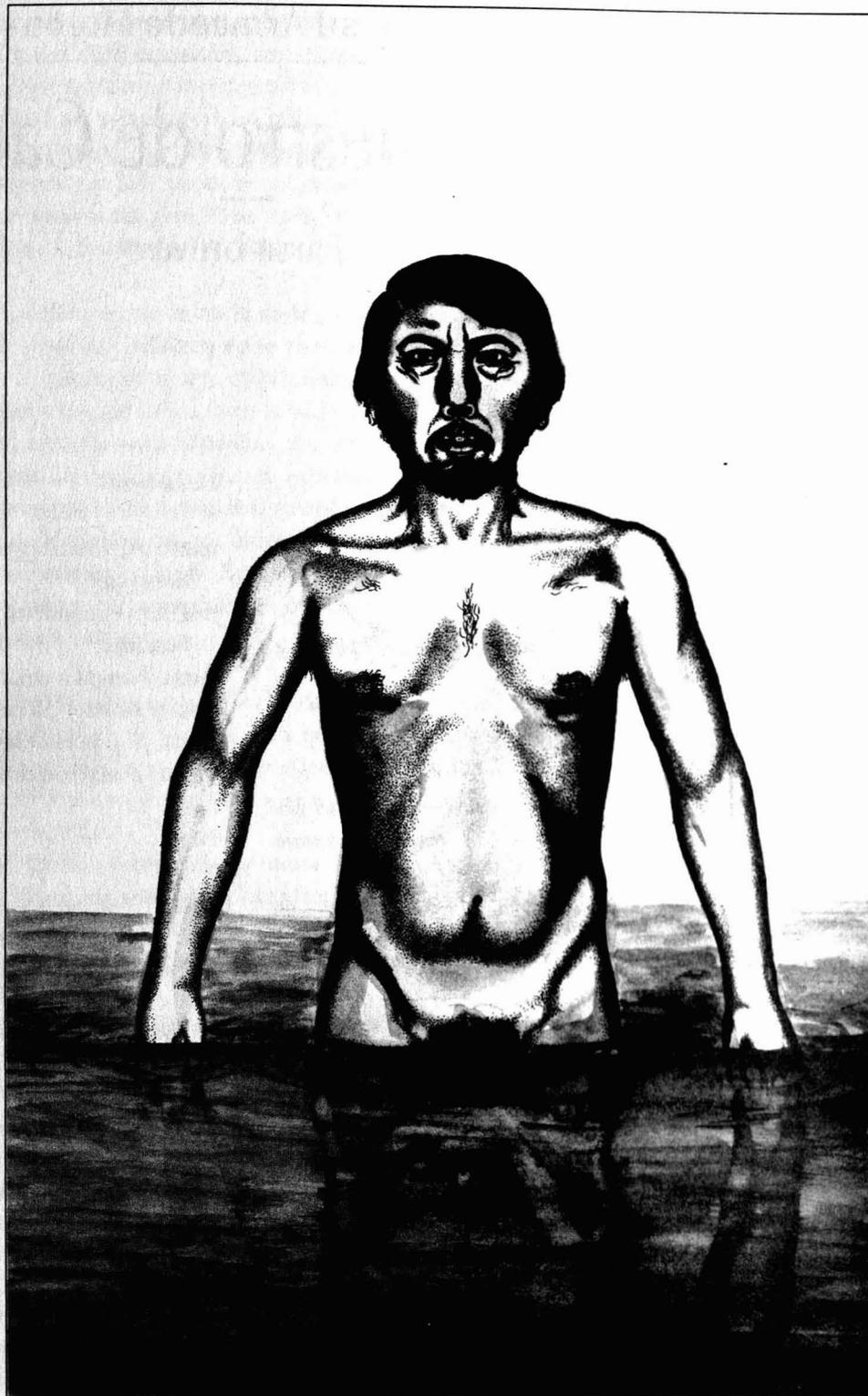
MARÍA: (*Rumiando*) ¿Te dolió mucho?

JOSÉ: No importa, no te apures. (*Transición*) ¿Puedo... un
poco de tu espalda?

MARÍA: Lo que gustes, Pepe.

José le arranca un trozo y lo mastica. Eructa.

JOSÉ: ¿Y mañana qué vamos a hacer, Mary?



MARÍA: (*Tierna*) Nos tenemos uno al otro.

JOSÉ: No tiene caso ya salir, ¿verdad?

MARÍA: ¿Para qué?

JOSÉ: (*Abruptamente*) ¡Me haces tan feliz! Alimentas mi
corazón, mi espíritu y... mi estomago.

MARÍA: ¡Nos tenemos uno al otro, como un verdadero
matrimonio! (*transición*) Te amo, José.

JOSÉ: Y yo a ti, María.

Se besan apasionadamente, mordisqueándose los labios.

Telón. ◇

Las mujeres: creatividad y futuro

Creatividad es lo que se requerirá en los noventa para proponer nuevos cauces para las mujeres. Sobre todo en el contexto de los acelerados procesos que afectan a la sociedad mexicana y a la comunidad global. Como todo problema central en la evolución de las sociedades, a medida que se ensayan análisis y que se crean estrategias y prácticas para un movimiento social y político, se van sucediendo fases que van de lo simple a lo complejo, de lo unifactorial a lo multifactorial y de lo introspectivo a lo extragenérico. Esto nos lleva a constatar que desde 1968 las mujeres hemos recorrido ya un largo camino, de avances reales y de resultados contradictorios, de sucesos inesperados y de expectativas que se despeñaron.

En un principio todo parecía sencillo. La primera palabra, a fines de los sesenta, fue "liberación", es decir, el obstinarnos en romper con ataduras culturales de siglos. La "concientización" surgió, significativamente, a la par de la píldora anticonceptiva, del neo-maltusianismo y de los importantes movimientos independentistas, anti-dependentistas y reivindicativos de los "pueblos oprimidos". De unos y otros se tomaron indicadores, estrategias y tácticas. Al principio la "cuestión de la mujer" se trató de insertar con calzador en otros movimientos de liberación, y se tomaron prestados términos y discurso.

Después, el movimiento se definió como feminista y surgió una teoría propia, el discurso de la subordinación de la mujer, del patriarcado, de la división del trabajo por sexo. Subyacía a estas discusiones el debate sobre si el "hombre" y la "mujer" somos iguales, con el mayor peso, diría yo, inclinándose hacia la igualdad. Sobre la premisa de la igualdad originaria se construyeron varios debates: que si el capitalismo provocaba la subordinación de la mujer; que si en las comunidades indígenas la mujer tenía una posición igualitaria frente al hombre; que si la exclusión de la mujer del mercado de trabajo representaba una discriminación propositiva; que si el sometimiento de la mujer se derivaba de su falta de autonomía económica; que si la marginación de la mujer en la organización política provenía de un inveterado patriarcalismo político. En todos estos debates, la respuesta, inevitablemente simplista, fue sí.

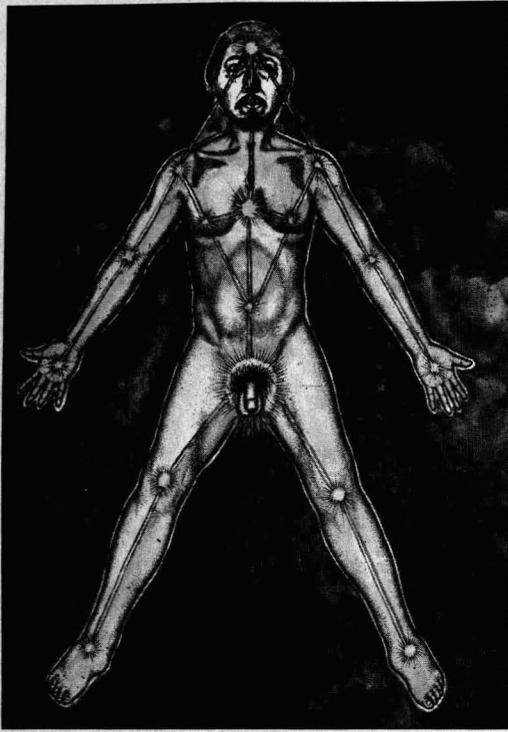
Inevitablemente también, esto llevó a situar estos plantea-

mientos en el terreno de los buenos deseos y no de las realidades sociopolíticas. Y la introspección hizo que se centrara el análisis en las reacciones psicológicas y en las prácticas corporales. Se podía arropar todos estos planteamientos con los discursos de la izquierda socialista, del liberalismo y hasta del nacionalismo revolucionario, pero el fondo del asunto era el mismo, las mujeres pedíamos el control sobre nuestros cuerpos y la igualdad a ultranza. Sólo que partíamos mirando únicamente a las mujeres desde un enfoque unifactorial e introvertido, que soslayaba las interacciones con el contexto cultural y político.

Sobre esa misma premisa de la igualdad originaria se tejieron las tácticas del movimiento feminista, que transformadas ya por los grupos y partidos políticos, emergieron como un conjunto dispar de "demandas femeninas": a trabajo igual, salario igual —demanda todavía absolutamente legítima; pero ¿igual carga física de trabajo?, ¿iguales condiciones de jornada de trabajo sin tomar en cuenta la jornada de trabajo doméstico, ni las tareas de la maternidad?, ¿iguales expectativas de desempeño en el trabajo y en las estructuras organizativas?, ¿comportamiento idéntico en relaciones laborales, de jerarquía, de sindicalización, de votaciones? Nuevamente, se perdía de vista el contexto obrero, empresarial, financiero, técnico y organizativo en el que las mujeres tendrían que contender.

Aprender de las experiencias

Muy pronto las realidades empezaron a desmoronar la estructura de estas demandas. Las realidades económicas mostraron que muchas mujeres adquirirían, con el empleo remunerado, una tercera jornada de trabajo, o un desgaste físico insostenible, o un desgaste psicológico y moral también insostenible. Las realidades demográficas mostraron que las decisiones sobre la maternidad, la anticoncepción y el aborto no podían tomarse a la ligera. Las realidades psicológicas mostraron que transformar las relaciones con la pareja no era tan sencillo como parecía al principio. Las realidades políticas mostraron que para la política se requiere un entrenamiento a largo plazo, una disposición especial, una red de contactos de los que las mujeres casi siempre



están excluidas, en fin, una vocación y dedicación que no puede inventarse de la noche a la mañana.

De hecho, hubo quienes pensaron que en estos despeñaderos se había quedado el feminismo. En realidad, lo que se desbarrancó fue el simplismo impulsivo, la falta de experiencia y, por qué no decirlo, la ingenuidad de quienes nos lanzamos a cambiar la historia sin más arma que una razón moral. Pero el feminismo persiste como el filamento puro que conduce a un análisis y a una comprensión unidas sobre las mujeres y sus relaciones con los varones y con la sociedad. Quizá por ello, tiene que seguir siendo un enfoque unívoco e introspectivo, que aporte los análisis sobre la naturaleza, identidad, realidad corporal y psicológica de las mujeres, en el marco de un "análisis de género", que se vayan filtrando hacia otros órdenes.

El feminismo, como tal, es necesario y efectivo, aunque como movimiento social y político ha sido rebasado por otros movimientos de gama política, ecológica o cultural más amplia, en los que las mujeres han adquirido un liderazgo primordial. Y por ello, la "participación de las mujeres" se basa hoy en día en la "competencia"—en el buen sentido de la palabra, de lo "competentes" que pueden ser—, en la participación que comparten con los "varones". Se acabaron las cuotas, como debe ser, porque las cuotas representan una *concesión* para aquéllas a quienes se concibe como víctimas o como incapacitadas, y no un *reconocimiento* a la destreza o capacidad para quien está a la par:

Un poco en tangente sí hay que decir que ese reconocimiento que se llega a otorgar a una mujer al asignarle un alto nivel, por lo general le cuesta el doble y a veces el triple de esfuerzo que el que requeriría para lograr lo mismo un varón. Pero eso aceptémoslo ya como la carga generacional de las mujeres del último cuarto de siglo que quisimos entrarle al juego de la libertad.

Hay que destacar también que ciertos procesos políticos se han encargado de reconocer el peso real que tienen algunas reivindicaciones feministas. Basta mencionar el aborto, tema central en la elección pasada en los Estados Unidos y, entre otros, en la reunificación alemana; la preocupación generalizada por el futuro de la familia; las prácticas sociales que se derivan de la ingeniería genética y muchas más.

La demanda por la igualdad, como debe ser, en los noventa está siendo matizada por la reivindicación de la diferencia. Sí, las mujeres aportamos al trabajo intelectual o a la actividad política elementos distintos de los que aportan los varones; pero podemos funcionar en base a los mismos fines y estrategias. Sí, las mujeres de familias de bajos ingresos no quieren otro empleo remunerado, con pésimas condiciones de trabajo, pero sí quieren participación en los grupos que demandan mejores condiciones. Sí, las mujeres campesinas reivindican el lazo conyugal porque les aporta una seguridad económica y una legitimidad social y cultural fundamental para su sobrevivencia y la de sus hijos, pero quieren acceso a los insumos e instrumentos que les permitan hacer frente directamente a sus necesidades económicas. Sí, las mujeres profesionales necesitan reconstituir su identidad y sus fines para operar en un nuevo contexto familiar y laboral en las ciudades en crecimiento. Nuevos matices, mayor complejidad, es lo que han aportado los estudios sobre las mujeres en los ochenta y noventa. Pero hoy se amplía el reto.

Definirse en un mundo de fronteras aleatorias

Desde hace dos siglos, las fronteras no habían mudado tanto como en el momento actual. Se abren las fronteras de las disciplinas científicas, se alteran las fronteras étnicas y culturales, las fronteras nacionales se permean de intercambios y surge, ominosa, una última frontera de relación entre los seres humanos y el planeta. Todo esto, sin duda, está relacionado con la forma sorprendente en que se están modificando las fronteras de las relaciones interpersonales en el mundo occidental: entre las edades, y, sobre todo, entre los géneros.

Tenemos que aprender nuevamente a hacer ciencia, a cambiar al mundo y a comprender la participación de las mujeres en este nuevo contexto de fronteras aleatorias, entendiendo que éstas, sobrepuestas una sobre otra en distintas escalas y distintas dimensiones sociales, son las que conformarán la estructura social del nuevo milenio. En relación con los géneros, nos falta entender cómo está variando esta frontera en tanto que dimensión del conjunto de estructuras delimitadas. Para ello hay que levantar la vista hacia el horizonte para emprender tareas inusitadas y prácticas novedosas. Si alguna vez en la historia hemos tenido la oportunidad las mujeres de aportar para crear nuestro propio futuro, sin duda es hoy, con una condición: que ese aporte forme parte del futuro de toda la humanidad y del planeta. ◇

Encuentro con Nicanor Parra: 25 años después

Un día antes de ver nuevamente a Nicanor Parra, veinticinco años después (la última vez que nos vimos fue durante el verano de 1966, en su casa de La Reina), hablé con él por teléfono, una larga conversación, a mi llegada a Santiago de Chile en octubre de 1991, luego de una ausencia mía no menos larga: 18 años lejos de aquel país austral.

El antipoeta creyó que mi voz era la de un fantasma.

—Son muchos años de ausencia —me dijo, sutil, al otro lado de la línea—: aunque los fantasmas no tienen edad y casi son inmortales.

En seguida me preguntó por México, por mi salud, por la comida azteca, por Nora, por los estudiantes, por los jóvenes poetas, por nuestra labor universitaria y, sobre todo, por la presencia vital de Juan Rulfo.

—Gracias a México y al espíritu de Rulfo, yo he vuelto a resucitar. Me sentía un poco abandonado y, te lo repito, gracias al Premio Juan Rulfo me han vuelto a recordar aquí en Chile. Le debo esta resurrección a México. También tengo que confesarte que yo no conocía bien la obra de Juan Rulfo; ahora la estoy leyendo, estudiando más a fondo, y me parece magnífica. Pienso que Rulfo, pasando por la literatura, va más allá, mucho más lejos, vertical y profundamente. Creo que fue un santo, a mi modo de ver y de sentir: casi fue un monje taoísta. Nunca fue un héroe y asumió la precariedad latinoamericana; no el arte del bien decir a la manera de Séneca, lejos de la retórica grecolatinizante. Rulfo no tuvo nada que ver con aquella retórica que llegó a nosotros a través del romanticismo y del modernismo: él se desprendió a tiempo, se salvó a tiempo, y en México, donde lo romántico-modernista pegó con fuerza; también Ramón López Velarde se fue desprendiendo, poco a poco. Debo decirte que antes de recibir la noticia de mi premio, yo me encontraba traduciendo *El rey Lear*, de William Shakespeare, y en esa obra tú puedes ver cómo aparece el arte del bien decir, imponente pero algo afectado. Los fantasmas de Juan Rulfo son otra cosa: no sufren la afectación ni viven o sobreviven jugando al héroe; son terriblemente humanos, esquivos y equívocos, víctimas y verdugos, confusos en su violencia, su piedad y su lucidez. Ellos están lejos de toda pedantería. Hay muchos momentos memorables en *Pedro Páramo*, como aquel de la muerte de Susana San Juan, que dice a la letra:

Tuvo intenciones de levantarse. Dar los santos óleos a la enferma y decir: "He terminado." Pero no, no había terminado todavía. No podía entregar los sacramentos a una mujer sin conocer la medida de su arrepentimiento.

Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla. Se inclinó nuevamente sobre ella y, sacudiéndole los hombros, le dijo en voz baja:

—Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores.

Luego se acercó otra vez a su oído; pero ella sacudió la cabeza:

—¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño.

Se oyó el sollozo de una de las mujeres escondidas en la sombra.

Entonces Susana San Juan pareció recobrar vida. Se alzó en la cama y dijo:

—¡Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!

Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche.

Se hizo el silencio cuando Parra terminó de leerme aquel pasaje de *Pedro Páramo*. Pensé que se había interrumpido la comunicación telefónica, pero no fue así. ¿No te parece formidable?, me preguntó en seguida. Estuve a punto de decirle que por supuesto, y que todo, casi todo Rulfo es así: el hueso, el puro hueso, músculo y hueso, y más que el hueso, la médula. Toda la escritura de Rulfo, toda su poesía en la novela como en los cuentos, es un fenómeno de índole medular; hasta sus imperfecciones son medulares. Lo cierto es que Nicanor Parra fue quien lo dijo a través de la bocina del teléfono: ¡Es magistral! Como el habla de sus personajes tan llenos de este mundo, de los mitos más antiguos, y del otro.

Luego asoció a Rulfo con dos escritores del Perú, tan medulares como él: José María Arguedas y César Vallejo. Del cholo Vallejo, en asociación libre, dio el salto de época y me dijo que estaba conmovido con la lectura del libro *Vida del*

muy magnífico Señor Don Cristóbal Colón, de Salvador de Mada-riaga. Tienes que leerlo. Cuánto horror y codicia por debajo de aquel descubrimiento: astucia, fraude y crimen.

Del crimen vino el robo: suspicacia contemporánea. Hace algún tiempo —me dijo—, yo estuve en Nueva York, y pude asistir a un gran encuentro de ecologistas: la crema y nata de la ecología mundial. Científicos del más alto nivel. Matemáticos, físicos, biólogos, especialistas en medicina. Resultado: ya es tarde, casi todo es tarde porque la Tierra sobrevive en situación agónica. En dicho simposio se aceptaba como un hecho la futura muerte del planeta. Cuánto horror y codicia por debajo de este otro descubrimiento ¿Qué hicimos con nuestra casa común?

Luego hablamos de la próstata, esa nuez silenciosa, esa glándula masculina que pertenece a la ecología de nuestro cuerpo. Glándula que a menudo aumenta de tamaño y presión, como un intruso, sobre el calibre superior de la uretra, provocando la uretritis tan incómoda. —Me operaron hace cinco años, aplicándome la técnica de la resección transuretral, y quedé muy bien, afortunadamente. Mi mayor inquietud era la anestesia, pero sólo me anestesiaron de modo parcial. Uno se deteriora, sin duda, pero la cirugía avanza y no se detiene. Aparecen nuevas técnicas y nuevos instrumentos: es sorprendente. Al menor descuido nos operarán desde arriba y con rayo láser, brujos del rayo láser, y sin tocarnos la piel. Nos abrirán en un soplo de pura magia. Bueno, Hernán, mira, supongo que tendrás tiempo para ver a los amigos. ¿Por qué no te vienes con Nora, sí, mañana, y comemos juntos, bien acompañados por un pisco y luego un vino tinto, un vinacho al estilo de Chillán? Está bien, don Nica, de acuerdo —le dije—: mañana nos dejaremos caer por tu silenciosa casa, ¿siempre está igual, siempre se escucha el paso del agua y el canto de los pájaros? Hace tantos años..., pero ahí estamos y te aseguro que no nos perderemos.

2

La verdad es que sí nos perdimos. No mucho, tal vez un par de kilómetros, pero sí nos perdimos allá arriba, en los faldeos precordilleranos de la Reina, La Reina Alta, calle Julia Bernstein, parcela 272-D. Allí vive el poeta, casi al fondo de los sauces, subiendo hacia la izquierda, orillando una terraza de medialuna donde descansa la parrilla de alambre para los asados que ya constituyen una mitología: asados de tapabarriga y de otras carnes y de otros cortes, pan caliente, panes diminutos y amasados, pisco, vino tinto y del otro, ensalada múltiple, papas doraditas, las papas de siempre, y aquellos vasos verdes, el verde oscuro de un vidrio soplado y popular, y aquel murmullo de los palomos y las palomas en el recuerdo. Allí respira el padre del Cristo de Elqui con su taoísmo a flor de piel, su ecofilia perdurable —“sólo me interesan algunas causas perdidas”— y su condición de remoto energúmeno, el de su libro *La camisa de fuerza*, aquel viejo energúmeno —de ese espíritu hablábamos en 1966—, aquella potencia larvada y latente. El antipoeta suspira, hace ges-

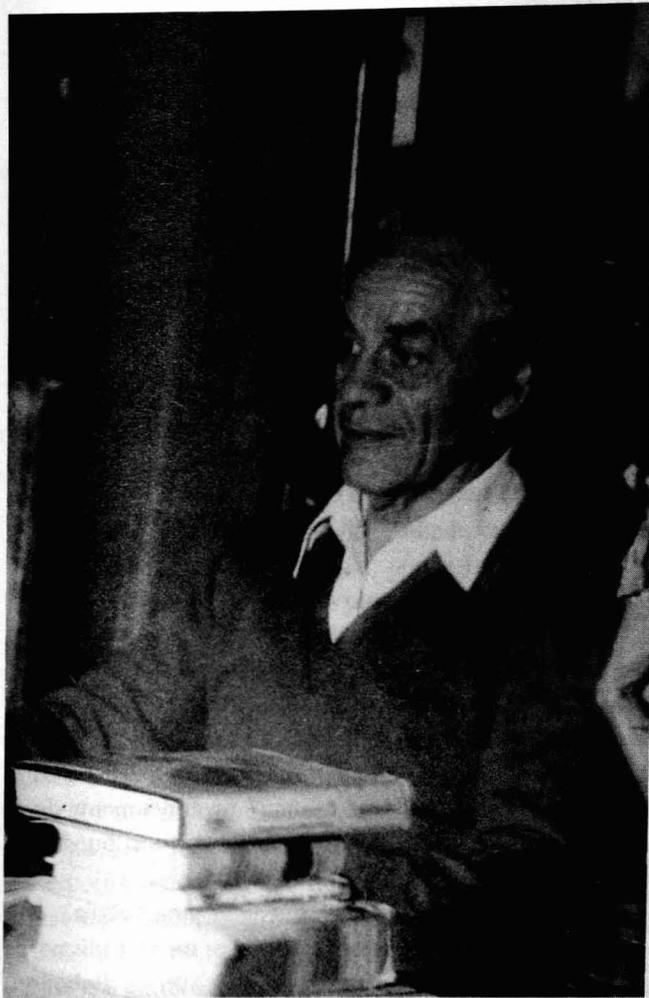
tos, se encoleriza, se ríe a carcajadas, se vuelve pacífico, melancólico, se derrumba desde la piel al alma en su casa de madera y de piedra, su pagoda más o menos oculta, su choza que ha ido envejeciéndose y creciendo con el transcurso de los años: nuevos rincones, altillos, pasadizos y escaleras. Es la casa del eterno retorno. Siempre vuelve a ella entre fantasmas que lo cobijan:

Cada vez que regreso
A mi país
después de un viaje largo
Lo primero que hago
Es preguntar por los que se murieron:
Todo hombre es un héroe
Por el sencillo hecho de morir
Y los héroes son nuestros maestros.
Y en segundo lugar
por los heridos.
Sólo después
no antes de cumplir
Este pequeño rito funerario
Me considero con derecho a la vida:
Cierro los ojos para ver mejor
Y canto con rencor
Una canción de comienzos de siglo.

Alguna vez hubo violetas, me dije, más allá de los sauces, y ahora sólo quedan las huellas de una primavera otoñal: hojas secas, ramajes floreciendo con algo de timidez, y nuevas hojas secas. En un rincón, junto a troncos viejos, un automóvil más o menos reconocible que, sin embargo, parecía de otra época, y en su interior algunos periódicos y revistas antiguas: señas que me fueron familiares, signos de un país que tal vez hoy no existe. Y un poco más allá, casi al fondo, bajo la puerta de entrada, casi al final de todo, la figura de Nicanor Parra esperándonos con sus bototos de color ratón, unos zapatos muy cómodos, gruesos y fuertes, de agricultor que sólo cultiva el arte de perseguir mariposas en el abismo de su jardín, además del sweater de siempre y los pantalones de pana de color ratón, un ratón pardo como la tierra, pardo y a veces rojizo, color de aceituna. La cabellera larga y blanca, patillado, los cuatro pelos al viento: son mucho más que cuatro. La sonrisa tan perspicaz como la mirada. Nora fue la primera en abrazarlo: un abrazo casi mudo, como de siglos. Yo me quedé un poco atrás, semioculto bajo las hojas de un árbol. ¿Y el Hernán?, preguntó él con la misma voz de siempre: una voz profunda que articula bien las palabras —algo no muy frecuente en Chile—, pero sin afectación. Por ahí viene, dijo Nora, va de a poco, tú sabes. Entonces salí del árbol y nos fundimos en otro abrazo casi mudo, como de siglos.

—Aquí me tienen —dijo después del silencio—: ya casi estoy pisando la raya de los ochenta años. ¿Verdad que parece mentira?

Cruzamos el umbral y llegamos a una salita muy acogedo-



Nicanor Parra

ra, donde los muros están cubiertos por listones de madera barnizada. De pronto aparece Juanita —ama de llaves y magnífica cocinera—, quien nos trae una jarra de cristal con *pisco sour*. Yo digo dos o tres tonterías —¿frases aparentemente tontas?— que Nicanor Parra transcribe, con su caligrafía de letras grandes, en un cuaderno de estudiante universitario. Sé que él se alimenta de las estupideces ajenas: no sólo de estupideces, por supuesto. También y, sobre todo, de los equívocos de la razón habitualmente impura, como de los esguinces gramaticales: la incoherencia lingüística, el absurdo semántico y los infinitos barbarismos.

—Aparte de Juanita, me acompañan mis dos últimos hijos que ustedes no conocen: Juan de Dios y Colombina. Él toca la guitarra eléctrica y se dedica al jazz y al rock. Ella tiene veinte años y es pianista y canta sus propias composiciones.

—Sé que tienes seis hijos, pero yo sólo pude conocer al Chamaco y a su madre, Rosita. Eran los años de tu querido perro, El Capitán, que aparece en tu libro *Canciones Rusas*. Yo recién había publicado un pequeño volumen bajo el título de *Neuropoemas*, y alguna vez hablamos de todo esto aquí en tu casa.

—Lo recuerdo muy bien: ese libro tuyo fue un shock eléctrico —sonríe Nicanor Parra y se queda en silencio, con algo de tristeza—. Del Chamaco y de Rosita no me pregunté; ya todo es historia antigua. La película va muy rápido y

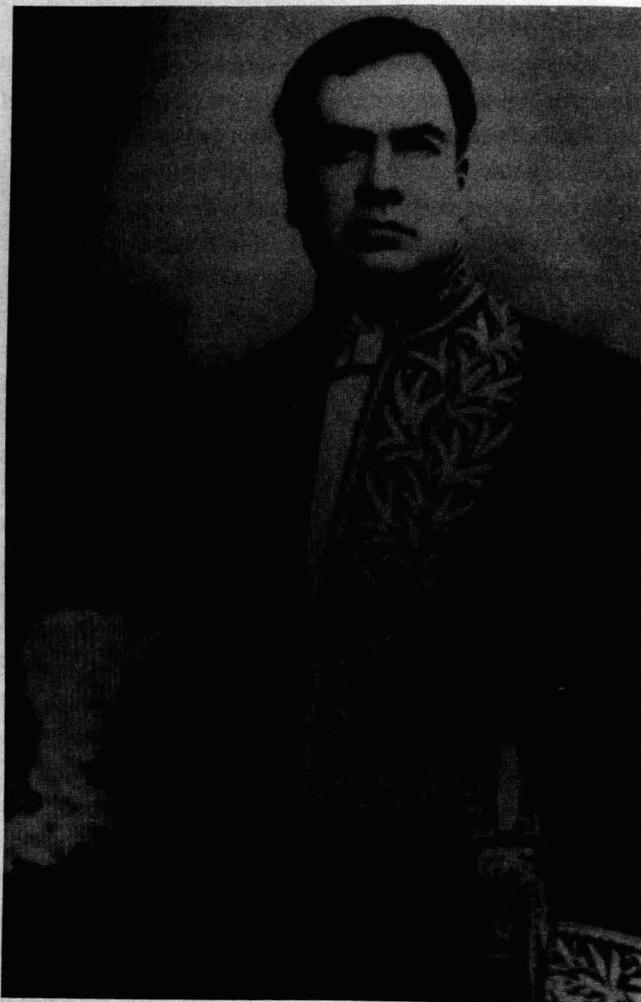
tú lo sabes. Pero mejor será que pasemos a la biblioteca. ¿Nos llevamos el pisco? Entonces subimos por una escalera de caracol y llegamos a una especie de buhardilla donde hay libros, revistas y periódicos amontonados, además de algunos objetos de naturaleza peculiar: un reclinatorio de iglesia antigua sobre el cual se sienta y, a veces, se arrodilla, suponemos que se arrodilla el antipoeta; un Cristo con ambas piernas mutiladas, una fotografía con la imagen del Santo Padre haciendo un gesto con los dedos por encima de sus ojos, y otras cosas que él reconoce como sus “trabajos prácticos”. Cuando Juan Gana, del diario *Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 13 de octubre de 1991) le preguntó sobre el significado de aquel Cristo, Parra dijo:

—Un día lo encontré así. Pensé que había sido atropellado por la vida y lo dejé tal cual. Otro día, buscando un libro encontré una mamadera, créame, quién sabe quién y cuándo la extravió aquí. Era francamente horrenda, pero pasó a ser uno de mis “trabajos prácticos”. Le puse una tarjeta que decía: “Mamadera mortífera. Peligro. Veneno. No dejar al alcance de los niños. Cruzada anti DDT.” A esta plancha que usted ve aquí, a esta plancha tan vieja le meto un papel, lo enciendo, y entonces representa la “Revolución Industrial”. Esa balanza, con una pesa grandota y otra minúscula, se llama “Dictadura y Democracia”. El testimonio viril que se conserva en esta vitrina se llama “El Super Ocho” y fue idea de una amiga. Pero mi “trabajo práctico” preferido es una piedra de río, común y corriente, que tiene esta leyenda escrita con tiza: “ $E = mc^2$. La última piedra. ¡A ver quién se atreve a lanzarla primero!” Es una transposición de la teoría de la relatividad. Hay que ver la energía por dentro: es el principio de la bomba atómica.

—¿Y cómo encontraron a Chile después de tantos años de ausencia? —nos pregunta el antipoeta observando la pared, arriba, cerca del techo.

Nora sonríe, no dice nada, y su sonrisa, más que una respuesta, es otra pregunta en silencio: el signo de la perplejidad y la incertidumbre. Entonces voy a decir algo, pero él se levanta y da tres pasos largos hacia la pared. Esto no debe estar aquí, dice, colgando sobre el abismo. Y de inmediato descuelga una gran fotografía suya limitada por un marco de madera. El único que debe colgar en este espacio es don Pablito, él sí fue de los grandes, y con su índice señala un cuadro donde aparece la figura de Pablo Neruda caminando sobre la playa de Isla Negra. Se trata de una fotografía muy hermosa, en blanco y negro: el poeta camina, solitario, y parece que sus huellas fueran cayendo, pesadas y lentas, cayendo y hundiéndose en el cuerpo de aquellas arenas tan húmedas y de color ratón.

—La verdad es que no me encuentro —digo en voz baja—: no sé dónde estoy y tampoco encuentro a Chile, aunque debo reconocer que Santiago no es Chile. Sospecho que el país ha cambiado mucho y también nosotros. Me parece que el modelo económico-político actual, en la práctica, es hijo del modelo que surgió durante la dictadura: no es muy sensible a los sufrimientos de una buena parte de la



Rubén Darío

población. Hemos visto que la desigualdad social es profunda y cruel. Además de eso, está la perturbación de los valores: el dinero se convirtió en la única divinidad más o menos confiable. Casi todo se programa en función del materialismo más burdo y, por cierto, del dios principal, su majestad el dinero. Los santiaguinos viven o, mejor dicho, sobreviven agitados en gimnasias bancarias de distinta índole, luchando por tener éxito en la subsistencia de cada día. Es una vida bastante gris y un poco triste, agobiada por la responsabilidad, la competencia inclemente, y el sentido del trabajo como un deber antihedonista y torturante. Y el ritmo es muy agitado, como si los habitantes de esta ciudad supieran que están a punto de perder el último avión, *su* avión, en el aeropuerto. En estas condiciones, es difícil reubicarse... ¿No te parece? ¿Cómo ves tú el asunto?

—Casi no lo veo —dice Nicanor Parra tomándose la cabeza a dos manos—: dan ganas de llorar a mares. Mejor sería que no me hicieras preguntas indiscretas. La verdad es que los ricos son cada día más ricos, y los pobres siguen siendo pobres. Casi todo es una burla. Más que en una democracia, vivimos en una plutocracia que a veces se parece a una dictablanda para llorar a mares. Fíjate que los miembros del Parlamento Nacional, por ejemplo, se autodesignaron un sueldo, una dieta, que está entre los ocho mil y los diez mil dólares mensuales por cada parlamentario. Esto en un país

como Chile, con cinco millones de personas sobreviviendo en la pobreza, según la estadística oficial. ¿No te parece una vergüenza inadmisibile? ¿Para esto llegamos a la democracia? No me hagan reír. Creo que la mayoría de la gente vive en la desilusión, si no olvidamos esta triste realidad. ¿Y si estos pobres, algún día, tomaran el camino de Pancho Villa? Ojalá los políticos hagan algo en favor del bien común.

Sin duda que Parra se altera cuando se refiere a la desigualdad social que se ha vuelto crónica en Chile. Cambiamos de tema y hablamos de la poesía, del taoísmo, de Lao Tsé, de Cervantes, de Rulfo nuevamente, del ingenio, del amor, de la memoria: "Y yo que presumo de poeta./ Gracia que no me quiso conceder el cielo."

3

El antipoeta confiesa que hace algunos años estuvo enamorado de una mujer muy hermosa y algo enigmática: "La experiencia fue terrible, un descalabro sentimental, un terremoto; yo estuve al borde del abismo por el amor de esa mujer. Lo dramático fue que no sólo me enamoré de su figura sino de su *alma*, sí, me enamoré profundamente de su alma. Te aseguro que cuando sucede esto, uno puede volverse loco..."

Y la poesía, ¿sirve para algo, puede ser una terapia?

Nicanor Parra piensa que la poesía es un mecanismo de autorregulación del espíritu. "En el siglo XIX, los simbolistas hablaban de la alquimia verbal para recuperar el equilibrio perdido. ¿Y sabes quién los enfrentaba? Karl Marx, proclamando que no se puede recitar en todo momento, de la mañana a la noche, y que el equilibrio había que buscarlo a través de la acción revolucionaria. Pero no se puede hablar de soluciones parciales; la recuperación del Paraíso perdido requiere de cambios cuantitativos y cualitativos." En su diálogo con el periodista y profesor universitario Juan Andrés Piña (*Conversaciones con la poesía chilena*, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1990), Nicanor Parra señala los vínculos que hay entre la física y su trabajo poético:

—Lo mío era "La normalización de la mecánica clásica y de la relatividad restringida". Es decir, yo tenía que resolver el problema de la ecuación fundamental, y había poco tiempo para leer poesía. De modo que no es raro que yo no haya partido casi nunca de ningún marco de referencia establecido. El que me haya salido de los planteamientos modernistas, sin proponérmelo, se debe también a esta ignorancia. Lo que yo había leído no tenía comparación con los escritores que giraban en esa época, y que eran muy lectores. Pero si yo me hubiera formado de una manera convencional, creo que me hubiera quedado pegado en Rubén Darío, en el sonsonete rubendariano, y a lo más hubiera llegado a los tobillos del planteamiento nerudiano. Entonces, como yo no estaba metido en el baile, necesariamente tuve que hacer de tripas corazón: no quedaba otra alternativa que la del lenguaje hablado.

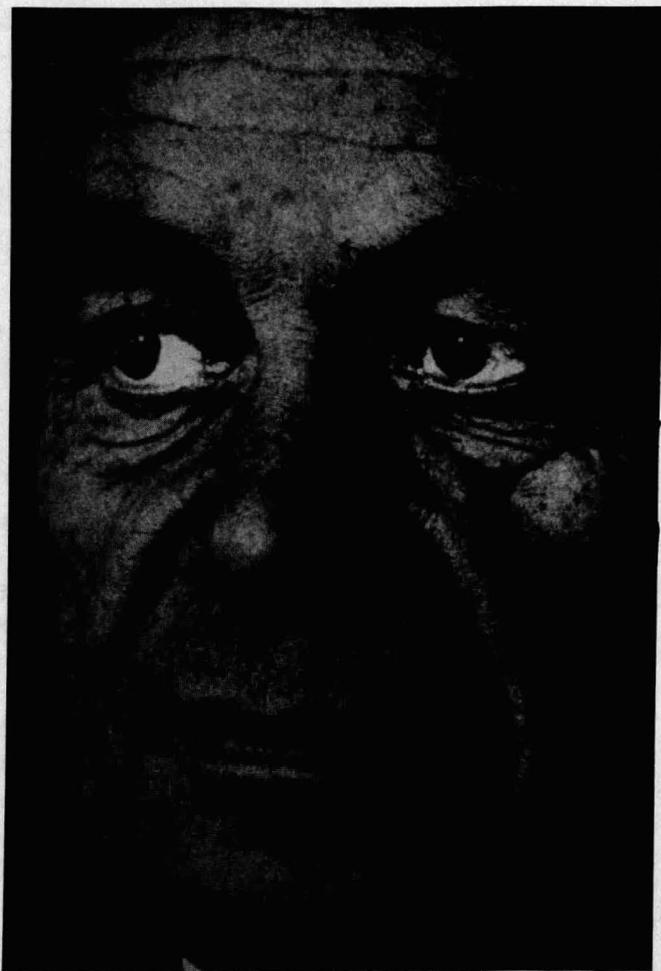
El divorcio, a veces radical, entre el habla y la escritura, fue un asunto que inquietó desde el principio al autor de *Poemas y Antipoemas*.

—Siempre me llamó la atención una cosa: por qué los poetas hablaban de una manera y la gente de otra. Me pareció que ahí había gato encerrado. Lo natural me parecía en ese momento —aunque no sé muy bien qué quiere decir lo natural—, que los poetas hablaran como habla la gente. Eso lo pesqué en el aire y pasó a ser para mí un postulado: me dije que había que expresarse en la lengua de la tribu. No sé cómo, pero llegué a esa conclusión, y en general no he abandonado esa postura. Hay que huir de la retórica literata que abruma a tantos. Escribir como la gente habla, pero mezclando el tono del habla con los aportes de la literatura. No se trata de buscar un resultado maniqueo, sino de la síntesis: una línea coloquial, por ejemplo, sumergida en un tejido donde otras líneas pertenecen al reino de la escritura literaria o científica, filosófica, religiosa, etcétera. Hay que atreverse, hay que ser audaz, no hay que reprimirse tratando de agradar a todos. Eso es fatal. No hay que buscar el aplauso fácil ni la aceptación de la crítica. Debiéramos hundir al censor que llevamos dentro, antes que dicho censor acabe con nosotros... Antiguamente me llamaba la atención que los poetas se concentraran sólo en algunas rayas del espectro temático y emocional; por ejemplo, en la tristeza, en la melancolía, en la desesperación, en el aullido, ¡en el lamento! Yo me preguntaba por qué la poesía tenía que ser tan quejumbrosa; no había lugar para la alegría, para el entusiasmo, para la risa ni para la carcajada. Qué extraño, decía yo, y pensaba que había que ampliar el registro. Gracias a esa intuición es que pude salirme, aunque fuera a medias, del modernismo, es decir, de lo que podría llamarse poesía nocturna. En oposición, propuse una poesía diurna, una poesía de la claridad. Pienso que la cosa se ha movido en esa dirección. Además, yo me daba cuenta de que la poesía tiene que ver con la totalidad de la experiencia humana. No veo por qué tiene que restringirse, y dentro de ella cabe también la lengua escrita, como ya te lo dije, y ¡caramba!, ésa sí que es una experiencia que yo no omito para nada: hay perspectiva histórica, hay tradición, hay siglos XVII y XVIII, y en lo posible sería bueno que hubiera vestigios anteriores. Caben, además, personajes que nunca estuvieron en la poesía, como las guaguas, sí, los bebés, los soldados, los ministros, los esqueletos, los carabineros. ¿Por qué no pueden entrar en los poemas?

Para Nicanor Parra todo texto poético debiera ser un teorema. Economía de lenguaje y economía de recursos para obtener lo máximo con lo mínimo.

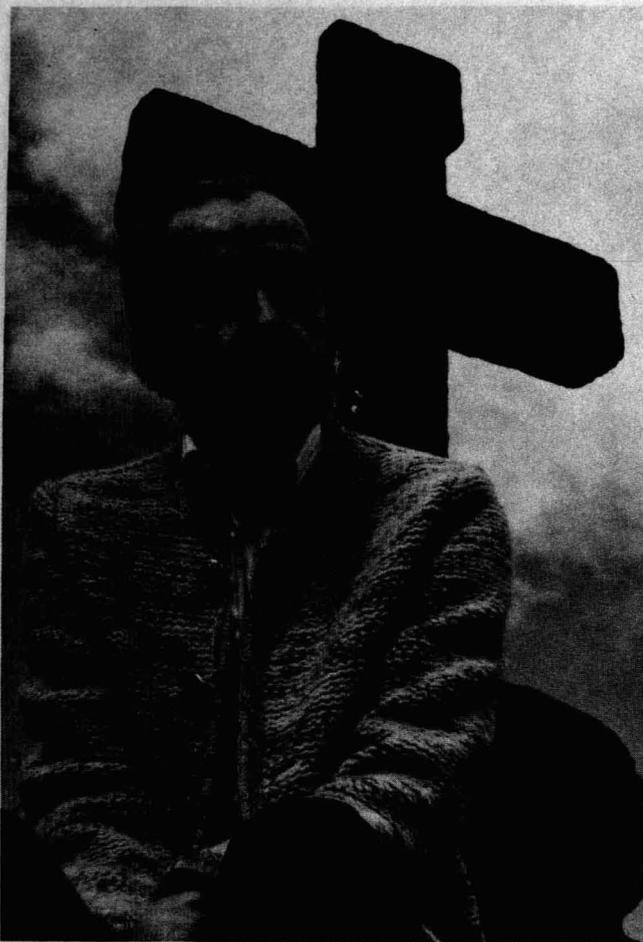
—¿Qué otros elementos de la física influyeron en tu trabajo poético? —le pregunta Juan Andrés Piña, y don Nica (así le dicen los alumnos de su Taller de Creación Literaria) responde de inmediato:

—El Principio de Relatividad y el Principio de Indeterminación, que son centrales en la física de este siglo. Creo que sin esos principios yo no me hubiera atrevido a relativizar, ni



Nicanor Parra

tampoco a indeterminar. Relativizar, porque la ironía es un método de distanciamiento... La mecánica clásica, newtoniana, estaba segura de poder predecir el estado en que se encontraría el universo en cualquier momento, y también decir cuál era el estado anterior. Por ejemplo, el caso de una partícula: su movimiento está regido por una ecuación que es F partido por $M \times A$; es decir, Fuerza es igual a Masa por Aceleración. Esta ecuación nos permite, si conocemos la fuerza que provoca el movimiento y la masa de la partícula, determinar la aceleración, la velocidad y la posición de la partícula, su trayectoria. Pero para ello necesitamos de dos condiciones iniciales: la posición y la velocidad de la partícula; sólo así estaremos seguros de predecir la posición futura y la de cualquier época. Esto es lo tremendo: a condición de conocer la posición y la velocidad. Porque ocurre que las partículas son muy pequeñas, y que para determinar la velocidad de un electrón es necesario actuar sobre él, iluminarlo, y se modifica su velocidad. No se puede determinar con un alto grado de precisión tanto la velocidad como la posición. Es por ello que hoy se habla de indeterminación. La ecuación opera, pero no estamos en condiciones de precisar dónde va a estar, porque hay un margen de error. En fin, la física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, y que el terreno que pisamos es muy débil. Yo, entonces, he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de



Juan Rulfo

la cultura, de la literatura y de la sociología... Pienso que los métodos de trabajo de los modernistas son newtonianos, y hay que ponerlos en tela de juicio a través de una actitud relativista. Por ejemplo, el caso del lenguaje: el vocabulario tradicional era muy limitado; se hablaba en un lenguaje "poético", no tan sólo como vocabulario sino como sintaxis, como semántica. En la antipoesía se renuncia a esta formulación y todas las palabras tienen derecho a entrar en el discurso... El modernismo concibe al poeta como un gallo de pelea, erizado. Ahora pareciera que esa imagen está en discusión: habría que pensar más bien en el poeta como un sujeto que asume su precariedad, versus delirio de grandeza. El poeta ocupaba el lugar de los sacerdotes, como intermediario entre este mundo y el otro. En cambio, en la postmodernidad el mundo no va más allá de nuestras propias narices, jugamos con las cartas del naípe tal cual las conocemos. La antipoesía no busca el engrandecimiento del sujeto, y éste no quiere pasar por vidente ni por hombre superior. Acuérdate de ese verso: "Yo también soy un dios a mi manera/ Un creador que no produce nada."

—Entonces, ¿los poetas del modernismo serían excluyentes?

—Sospecho que sí. Están en posesión de una verdad y a su modo, son autoritarios. Durante mucho tiempo yo pensé que el antipoeta podía compararse con un artesano que fabrica un vaso y, cuando lo tiene frente a él, lo rompe. El

poeta del modernismo entra a un espacio equis, se instala y no sale; en cambio, el otro está siempre en movimiento de émbolo. El método modernista iría acompañado de una alienación total: se entra al espacio poético y se queda al margen de la vida cotidiana. Entonces aparece el poeta como maldito, como un personaje que no sabe desplazarse en el mundo real, alguien distinto. En cambio, el otro sujeto entra a un espacio, que podemos llamar literario, pero inmediatamente sale y puede recuperar su equilibrio. Tiene un pie aquí y el otro allá... El poeta no es un dios ni un pequeño dios, sino un hombre de carne y hueso.

—¿Y cuál es tu método de trabajo? —le pregunto casi al fin de nuestro diálogo, cuando el crepúsculo empieza a dibujarse en La Reina, allí donde la tierra se empina, poco a poco, hacia las nubes.

—Escuchar a la gente, como te dije. Lo primero es escuchar a la gente y tal vez lo último. También soy una criatura más o menos sistemática y utilizo el método de las divagaciones compulsivas, las improvisaciones premeditadas, y la comedia del arte. Creo que así surgieron algunas obras fundamentales como *El Quijote*, *La Biblia*, *Pedro Páramo*, y adiós para siempre. Debo decirte que a los setenta y siete años de edad, y luego de leer, a fondo, a Juan Rulfo, recién estoy aprendiendo. Pero no estamos a la altura de Rulfo. ¿Neruda, Borges, Huidobro? No, no estamos a la altura. Borges, por ejemplo, es el ingenio: yo también soy ingenioso. En cierto modo, nosotros somos héroes; buscamos la hazaña y el aplauso, la vitrina literaria, el éxito, pero Rulfo es otra cosa muy distinta, no busca nada de eso, es una especie de monje budista o, mejor, taoísta.

—Ya es un poco tarde, Nicanor, luego será de noche. Tenemos que irnos. Ya se encendieron las primeras luces: desde acá puede verse el fondo del valle iluminado.

Es de noche, no piensa ser de noche.

Es de día, no piensa ser de día.

Cómo va a ser de noche si es de día.

Cómo va a ser de día si es de noche.

¿Crean que están hablando con un loco?

Ojalá fuera realmente de día...

—Sí, ya casi es de noche. ¿Chao pescao?

Nora se adelanta y le da un abrazo casi mudo, como de siglos. Yo hago exactamente lo mismo y le hablo en voz baja:

—Y yo que presumo de poeta...

—Gracia que no me quiso conceder el cielo —responde don Nica con una sonrisa cómplice.

Decimos adiós a la vieja casa con sus rincones encantados, de alerce, de ciprés, de roble; adiós al Super Ocho en su vitrina, y a las pinturas de su entrañable Violeta Parra. Iniciamos el descenso hacia la ciudad de Santiago de Chile. ¿Cuándo regresaremos a la pagoda de Nicanor? Transcurre el tiempo y el avión hacia México nos espera. ¿Volveremos a vernos algún día? ◇

El Dr. Atl, fabricante de mitos

Lo imagino de joven y siempre lo veo de viejo, en aquel maravilloso autorretrato que lo muestra volteando hacia el frente, con sus claros ojos fijos en el espectador y el cabello y la barba volando por un viento impertinente, un viento que en ocasiones se tornaba huracán y que bien podría simbolizar los avatares de su complicada y prolífica existencia: la paleta en la mano y a la izquierda un paisaje inconcluso demostrando así su convicción de que pasaría a la historia gracias a su talento pictórico.

Y verdaderamente cuando de él se habla suele recordársele como el memorable artista plástico que fue. Sin embargo, hombre del Renacimiento Mexicano, tenía múltiples talentos y su inteligencia estaba siempre despierta. Cocinero excelente, promotor de otros pintores, yerbero convencido, geólogo sapiente, político atrabiliario, derechista a ultranza, el Dr. Atl fue también un vulcanólogo que no se cansó de pintar cimas eternas, escaló incontables veces las nieves del Popocatepetl, siguió el nacimiento del Parícutín, hizo una monografía espléndida sobre el tema y trabajó con sus lápices y sus pinceles aprehendiendo la furia de ese pico que un buen día, a principios de 1943, emergió en un campo de cultivo y conmovió al país entero por su fuerza rugiente escupiendo rocas, bombas, luminarias que en los lienzos de Atl se convertían en crestas verde perico, mechones morados, o en siniestros gigantes que adoptaban la seriedad pavorosa de los grises y los negros, combinados con unos toques rojizos alusivos a las entrañas efervescentes de la tierra.

Pocos recuerdan hoy día que el Dr. Atl escribió numerosos libros. Algunos se dedicaron a promover el arte nacional y en ocasiones se procesaron por encargo, como el que editó Agustín Loera Chávez en los talleres de la Editorial Cvltrva a pedido de Alberto J. Pani (entonces Secretario de Hacienda), con la colaboración de Manuel Toussaint y del ingeniero J. Benítez. Me refiero a los seis tomos titulados *Iglesias de México* que salieron con dibujos acuarelados del propio Atl y fotografías de Guillermo Kahlo, padre de Frida.

Según sus testimonios¹ fue importante ayuda para Guillermo Delhora² en *La iglesia ante la crítica, en el pensamiento y*

el arte. Un volumen de unas 400 páginas y un tiraje de 10.000 ejemplares que alcanzaron precios considerables y se vendieron pronto. Promovió las artesanías con sus investigaciones sobre *Las artes populares de México* (Cvltrva, 1921) que motivó una segunda edición en formato más grande con numerosas ilustraciones. Redactó ensayos pseudocientíficos. En octubre de 1936 sacó *Oro más oro*. Sus propósitos eran extraliterarios, hablaba de sus andanzas en una región aurífera —descubierta gracias a sus inveteradas caminatas—, cuya explotación propuso al Gobierno procurando incrementar las arcas nacionales. El proyecto tuvo al principio buena acogida y hasta patrocinadores extranjeros; pero quedó definitivamente suspendido por designios políticos que Atl no pudo descifrar. Publicado por Botas, como buena parte de sus textos, no tuvo éxito comercial y la misma suerte corrió *Petróleo en el Valle de México* (Editorial Polis, 1938), cuyo único ejemplar que he logrado ver permaneció intonso en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México hasta que llegó a mis manos. Proponía explotaciones en las cercanías del Ajusco, la Villa de Guadalupe y la Hacienda San Juan de Aragón. Proponía también la expropiación petrolera. Cuando aún estaba en prensa, el gobierno del general Lázaro Cárdenas ya había adoptado al respecto una política nacionalista. El folleto nació muerto puesto que sus objetivos resultaron extemporáneos y hasta la fecha los geólogos no han juzgado importantes esos yacimientos; pero es incuestionable que el interés permanente de Atl por el desarrollo del país lo llevó a entender la necesidad de una medida que ha sacado a flote muchos de nuestros problemas económicos.

En "Ocho páginas únicas de la autobiografía inconclusa del Dr. Atl"³ abordó el género de las memorias y consiguió uno de sus mejores pasajes literarios. Lo mismo podría decirse de *Gentes profanas en el convento* que es además curioso, deslumbrador a veces, conmovedor a ratos y siempre ameno. Atl resumió ahí varias historias de su juventud y una larga residencia en el claustro del Convento de la Merced

¹ *Gentes profanas en el convento*, Ed. Botas, México, 1950, 280 pp.

² Un extraño personaje que llegó a México de Italia y se suicidó sorpresivamente.

³ Publicadas póstumamente en el número 829 de "México en la Cultura", suplemento de *Novedades*, febrero 7 de 1965.

convertido en un feudo del que dispuso a su entero capricho, para vivir sus amores tormentosos y organizar sus exposiciones pictóricas y sus banquetes pantagruélicos. Recinto que utilizó como bodega, vivienda de indigentes y restorán elegante abriendo sus puertas a toda clase de personas, discípulos y amigos. Su permanencia en aquellos grandes patios y pequeñas celdas podría haber sido de 1921 a 1928; sin embargo él anotó que estuvo allí sólo dos años. Imposible fijarlo atendiendo a su relato lleno de imprecisiones y anécdotas corregidas y aumentadas. Inició la narración con su regreso a México luego de la derrota que sufrió Venustiano Carranza en Albiges y de acontecimientos subsecuentes, y entre los últimos hechos registrados está la muerte de Álvaro Obregón ocurrida el 17 de julio de 1928. Al leer este libro nadie pensaría que guarda estricta fidelidad a los recuerdos. Parecería mejor que la vivísima imaginación de Atl lo obligaba a confundir la realidad con la inventiva. Mitómano, inquieto, abierto a cuanto se le presentaba, apuntó la variedad de sus inquietudes, su generosidad ilimitada, sus despilfarros y dádivas constantes, su gusto por las excursiones, los baños de agua fría, las habilidades culinarias que le ganaron fama de buen gourmet, el apego a jovencitas escolapias que admiraba locamente y a quienes daba albergue o convertía en secretarías. Se pintó a sí mismo como un artista deseoso de enriquecer el mundo con obras de distinto género. Su retrato psicológico revela un temperamento audaz, una vitalidad inaudita, una socarronería desvergonzada y un excelente humorismo. Su prosa descubre convicciones arraigadas hondamente en el alma, el convencimiento de que no hay una religión que merezca seguidores y que cuanto sucede, incluyendo la sobrenatural presencia de fantasmas, no es sino un accidente fortuito de la dinámica cósmica. A las luchas cotidianas oponía la acción, la pujanza, la fortaleza. Ante sus muchos fracasos en empresas de índole diversa seguía caminando sin detenerse a llorar los descabros.

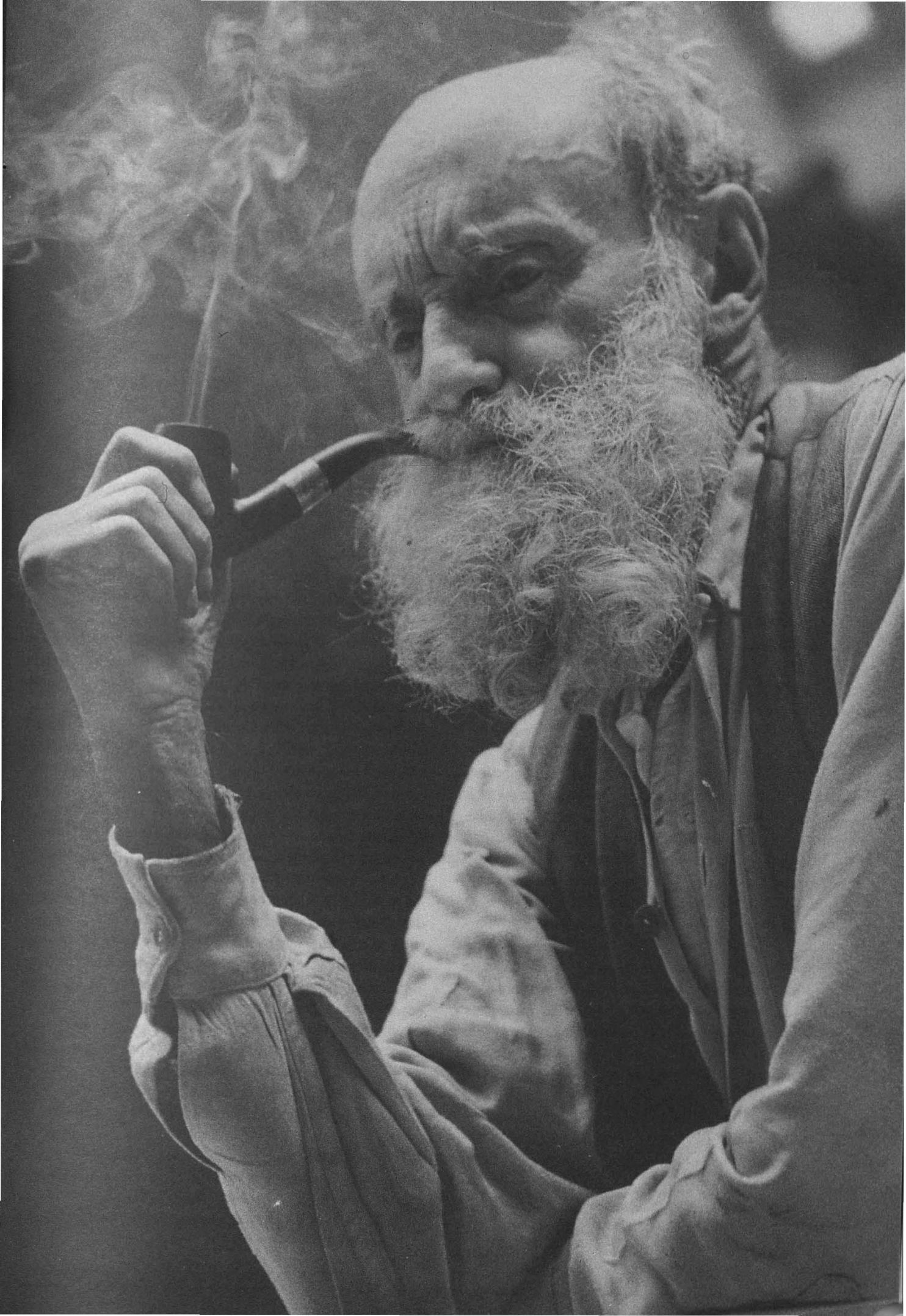
Gentes profanas en el convento acusa descuido desde las palabras introductorias que la definen como novela, cosa que permite libertad; y siete líneas después se le encasilla en el ensayo autobiográfico, cosa que impone respeto a la verdad. Algo excitante para los estudiosos de la literatura y la mitología mexicanas son los capítulos en los que reconstruyó la pasión más violenta de su vida, donde incluyó fragmentos de las cartas que le mandaba Carmen Mondragón, pintora, poeta y modelo de artistas que la captaban con una melenita rubia cortada a lo pajecito, a quien Atl llamó Nahui Olín⁴. Ambos sostuvieron tempestuosas relaciones. Dos años afirmaba Atl, año cuatro meses corregían sus biógrafos, de lujuria y magia que terminaron en la infidelidad de los amantes, y con una explosión de furia y de celos que simulaba las erupciones volcánicas.

Divorciada del pintor Manuel Rodríguez Lozano, hija del general descrito por Atl en su cuento "El bautizo del nene",

⁴ En nahuatl quiere decir cuarto sol, cuatro movimiento.

Carmen Mondragón llevaba a cuestas la leyenda terrible de haber ahogado a su propio hijo de brazos en un arranque de locura. Vivió con Atl y le sirvió de modelo en varios retratos que la aprehendieron con ojos abismales y belleza suprema de perturbada mental. Para reconstruir esas relaciones, Atl recurrió a un artificio literario. Sostuvo que en una tumba de la capilla del convento había encontrado un cántaro lleno de cenizas que se esparcieron por el suelo —¿las cenizas de la pasión?— y dos paquetes, uno conteniendo un dibujo y dos pinturas que mostraban la hermosura excepcional de una mujer: ¿los dibujos que él mismo le hizo?; el otro guardaba un atado con seiscientos misivas en que se describía una entrega física inagotable, siempre renovada, y un odio digno de los dioses olímpicos.

Gentes profanas en el convento fue un saco de pobre al que le cupo todo, desde la reproducción íntegra de cuentos que Atl consideraba los más logrados entre los suyos, hasta comentarios sobre sus demás libros, como *El Padre Eterno*, *Satanás* y *Juanito García* (Botas, 1938). Sentía la influencia de Anatole France en el espíritu sarcástico y entró de lleno en el campo de la irreverencia inventando que el supremo hacedor se quedó dormido y que los demonios aprovecharon ese sueño para aprontarse a una segunda rebelión celeste. Atl contaba que la novela le había valido ser excomulgado. Esa aseveración quizá era parte del mito que supo levantar en torno a sí mismo. En *El Padre Eterno*, *Satanás* y *Juanito García* le dio forma novelada a su ateísmo y a su idea del hombre como una fuerza accidental de la naturaleza. Comparte las mismas características su otro intento novelístico: *Un hombre más allá del universo* (Cvltvra, 1935), dedicado a Emilio Portes Gil. Ahí intentó explorar las posibilidades de la ciencia ficción que desde niño le había subyugado; sin embargo cargó las ciento veinticuatro páginas del relato con el peso aplastante de especulaciones y descripciones concordantes con postulados futuristas y procuró ensamblar la anécdota con una teoría que había acuñado sobre "un centro gravitacional de todo lo creado". Cosa que había "visto" encontrándose en la cima del Popo, su volcán más querido, al que rindió homenaje en su libro de poemas *Las sinfonías del Popocatepetl* y en su monografía *La actividad del Popocatepetl*. Para esta última recogió bibliografía y ordenó las observaciones que había hecho durante sus múltiples visitas a este alto señor de los valles de México y Puebla. Quiso concretar su desarrollo geológico hasta la erupción que empezó en 1519 y terminó en 1547 o 1548. Y en la parte final resumió la odisea de unos insensatos que explotaron cinco cargas de dinamita en el cráter. Atl aceptaba haber conseguido sólo un bosquejo inconcluso que necesitaba correcciones; ello no obstante el texto captura la atención del lector. En veinticuatro meses vendió veinticuatro ejemplares, la contrapartida quedó a cargo de ¡Arriba! ¡Arriba! que circuló profusamente. Veinte capítulos breves le sirvieron para sintetizar sus conceptos respecto a la familia, el libre albedrío, la muerte y la vida. Al conocer estas notas que constituyen una especie de ideario, cualquiera advierte que Atl estable-



ció una concordancia entre su manera de pensar y su forma de actuar. Tales convicciones modificaron incluso su postura artística abierta a todo, convertida en receptáculo de numerosas inquietudes, en arcoiris producido por un sol ilusorio sobre inmensas nubes. Así se explica que los escritos de Atl hayan tenido una calidad tan diversa como su fortuna y que hayan tocado tantos temas. Necesitaríamos hablar de su *Catálogo de los dibujos y pinturas de la colección Pani* (Universidad Nacional, 1921), que merecería un comentario aparte porque la mayoría de las autentificaciones de Atl han sido desmentidas por los expertos, de su libro titulado simplemente *Poemas*—nostálgico tributo a Nahui—y de su talento narrativo.

Publicó *Cuentos bárbaros* (Libros Mexicanos, 1930) y *Cuentos de todos colores* (Botas, 1933, 1936 y 1941). Estos últimos en tres volúmenes que fueron leídos, traducidos e imitados. El norteamericano John Steinbeck aprovechó la anécdota de "El hombre y la perla" (que aparece en el segundo tomo y de nuevo, con modificaciones insignificantes, en el tercero) para elaborar una novela completa. B. Traven se inspiró en "El filósofo desconocido" para un relato. Ramón del Valle Inclán copió términos, oraciones enteras y el asunto fundamental de "El niño ki" andaba por ahí" y los aderezó con mayor sensibilidad literaria y un estilo más depurado, para su célebre novela *Tirano Banderas*.⁵ Cuando Valle vino a México en 1924 debió conocer a Atl quien publicaba en los periódicos y era un archivo de sujetos y episodios y se volcaba en sus conversaciones reconstruyendo demorados diálogos.⁶ William Spratling, arquitecto y platero, tradujo al inglés cuarenta y cinco cuentos de Atl y el general Juan Azcárate, director de la Compañía Cinematográfica EMA, se interesó en filmar varios.

El primer volumen tiene treinta y dos; el segundo, veintitrés y el tercero veintiuno. Lo cual hace un total de cincuenta y seis narraciones que como su título indica aceptan una enorme multiplicidad de asuntos. Muchos son autobiográficos, recogen recuerdos infantiles o adolescentes y "Mi tío" constituye en este sentido un buen ejemplo. Cuentan anécdotas juveniles o historias de la época: "La rueda del carro", "La monja", "Cuarenta francos", "Nemesio de Mogrobojo", "El robo sacrílego", "La señora Giulia", "La pulga", "El hombre que se quedó empeñado", "El hombre que se quedó perplejo". En todos campea el humorismo y la jovialidad de quien revive situaciones y sucesos dignos de ser recordados. Los investigadores exploran aquí algunos rasgos del carácter poco solemne de Atl, su temperamento bohemio, su inteligencia superior.

"Washington" lo define como un extravagante que decide salir de un hotel, cubierto apenas por una sábana, para bañarse en el río Potomac bajo la lluvia. "El descubrimiento del ángel" apunta el espíritu del tiempo y abre las puertas

de la redacción en que se formaba la revista *Action d'art* que Atl fundó en París con otros intelectuales: André Colomer, "el poeta de la pasión"; Dermeé, "el poeta de la elegancia"; Teofik Fanny, "un turco pequeñito con cara de lechuza que hacía filosofía del arte"; Gérard de la Caza Duthiers "el docto de la mesnada, atiborrado de historia". El grupo completo encabezó alegremente una manifestación clamando libertad y vociferando impropiedades contra el prefecto Delaunay que, más papista que el Papa, se había atrevido a tapar con un velo negro el ángel ambiguo que custodiaba la tumba de Oscar Wilde, muerto en olor de sodomía y enterrado en Père Lachaise. "Primitivo Ron" rescata al joven Atl en Guadalajara, desde el balcón de su maestro Felipe Castro, atestigüando el asesinato del gobernador Ramón Corona.

Como en millares de obras literarias se confunde la vida con lo fantástico, aunque ocasionalmente la realidad se impone y el relato se vuelve un mero testimonio de acontecimientos ocurridos; tal es el caso de "Lucio", un portero a quien Atl, en una temporada de extraordinaria pobreza, dejó morir sin médicos ni medicinas. La situación no fue inventada y debió obsesionarle pues, apenas con algunos cambios abundó las páginas de *Gentes profanas en el convento*. "Felipe", "La mariposa de Lupe", "El chorro de Atlixoloaya", "El cerro que se derrumbó", "Los que murieron en el cráter"⁷ evocan sus experiencias de alpinista intrépido. "El asesino"⁸, "El muerto sentado", "El reloj del muerto", "El tesoro del pagador" son fantasías sobre aparecidos y tesoros enterrados que debieron encantarle pues solía recrearlas lleno de entusiasmo y que seguramente conoció desde su temprana edad como parte de una tradición conservada en los pueblos de boca en boca. En "El alma de la bruja", "Acción a distancia", "El aullido de la llorona", "La barra de metal" trató asuntos parasicológicos, inexplicables por la vía de la razón, asentados también en las consejas populares. Ello no obstante esta vena quimérica desembocó en el único cuento de ciencia ficción, cuento culto, que Atl escribió: "El hombre que se quedó ciego en el espacio", probablemente raíz de su novela *Un hombre más allá del universo*.

Los cargadores, teporochos, prostitutas, malvivientes que deambulaban por el primer cuadro ciudadano, los que recorrían callejones cercanos a la pulquería nombrada poéticamente *Horas de consuelo y olvido*, marcaron su afinidad con Valle Inclán quien se inspiraba en los bajos fondos madrileños. Evidenciaron un deseo de plasmar figuras esperpénticas que protagonizaron "El soldado y su mujer", "La vieja de la pulquería", "La muchacha del abrigo".

"El niño y el general", "El cantinero", "El velorio", "El soldado, la serpiente y el gobernador", "La flor y el general", "El chacal", recogen escenas de las luchas entre zapatistas y carrancistas y de la guerra cristera. "La juída" descubre el desencanto de los que anduvieron en *la bola* matándose para beneficio de unos cuantos. Y "El amanecer", el mejor

⁵ Me refiero a la escena del bebé comido por los cerdos y los incidentes atroces entre el Honrado Gachupín y el Indio Melquiades.

⁶ Ver: Noriega, Raúl, "Imaginación y realismo en la extraordinaria existencia del gran pintor", "México en la Cultura", suplemento de *Novedades*, núm. 804, agosto 16 de 1964.

⁷ Tocó el tema antes en *La actividad del Popocatepetl*.

⁸ Republicó el texto en *Gentes profanas en el convento*.



Dr. Atl, *El paricutín*, 1950

cuento de las colecciones, pone en relevancia los motivos, las causas, del levantamiento armado de 1910; Atl se tornó un eficaz relator de la Revolución.

Las restantes historias enfocan temas diversos, difíciles de agrupar. Todos los cuentos de Atl son breves. La mayoría se regodea en el tremendismo, inserta diálogos; algunos imitan la fonética del pueblo mexicano. Con un espléndido poder de síntesis, suelen adoptar un ritmo rápido que acelera la acción. Muchos trazan biografías en unas cuantas líneas; pero la velocidad afronta el riesgo de caer en lo esquemático. Comparten idénticas estructuras lineales. Siguen los tres pasos ortodoxos. El planteamiento, casi siempre atinado, entra en materia de manera directa y sin tropiezos. El desarrollo nunca se detiene en vaguedades ni se aleja de su propósito. Por lo general el final acusa una voluntad de elevar el estilo y buscar un remate inusitado aunque a veces se caiga en la tentación de agregar una moraleja o echar una perorata. Los personajes están vistos como figuras de cartón, sin profundidad ni matices. Salvo contados casos, presentan la cara de sus carencias, su incultura o su desenfreno. Aislados, los cuentos de Atl integran con dignidad las antologías. En conjunto, resultan reiterativos al emplear constantemente un mismo recurso, la muerte violenta de los héroes, muerte que provoca azoro, sobrecoge o mueve a risa como en "El velorio" donde la matanza se vuelve una locura.

Cuando de cuestiones literarias se trataba, más que un estilista de novelas y cuentos, más que un autor de imágenes sorprendentes, de cadencias o metáforas, más que un constructor de estructuras, Atl era un fabricante de mitos. Atrapaba a sus lectores por sus argumentos, no por la manera de

tratarlos. Se especializaba en las escenas del México bárbaro, en los cuadros de miseria, de machismo y hembrismo, de agravios y venganzas. Revolucionario por convicción, afable, generoso con los bienes materiales, conservó una profunda solidaridad hacia los menesterosos y un deseo de señalar las injusticias. Pertenecía a la antigua estirpe de narradores sonrientes empeñados en referir lo que habían visto y oído. Quizá por eso procuro imaginarlo y siempre lo veo viejo, con los ojos vivaces y los cabellos revueltos, afrontando los vendavales de su complicada, larga y prolífica existencia. ◇

Bibliografía:

- Dr. Atl, *Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1921.
- ¿Cómo nace y crece un volcán? *El Paricutín*, México, Editorial Stylo, 1950.
- Cuentos bárbaros*, Prólogo de Santiago de la Vega, México, Editorial Libros Mexicanos, 1930.
- Cuentos de todos colores*, México, Editorial Botas, 1933-1941, 2 vols.
- Gentes profanas en el convento*, México, Editorial Botas, 1950.
- El Padre Eterno, Satanás y Juanito García*, México, Editorial Botas, 1938.
- Oro más oro*, México, Editorial Botas, 1936.
- Un grito en la Atlántida*, México, Editorial Stylo, 1947.
- Un hombre más allá del universo*, México, Editorial Cvltva, 1935.
- Iglesias de México*, México, Editorial Cvltva, 1924-1927, 6 vols.
- Petróleo en el Valle de México*, México, Editorial Polis, 1938.
- "Ocho páginas únicas de la de la autobiografía inconclusa del Dr. Atl", núm. 829 del suplemento "México en la Cultura" del periódico *Novedades*, febrero 7 de 1965.
- Noriega, Raúl, "Imaginación y realismo en la extraordinaria existencia del gran pintor", núm. 804 del suplemento "México en la Cultura", del periódico *Novedades*, agosto 16 de 1964.

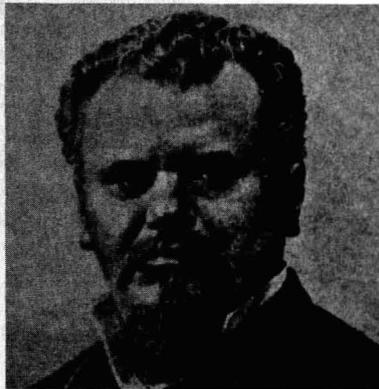
Álvaro Matute

Justo Sierra y el México de su tiempo, de Claude Dumas

Cerca de 1200 páginas abarcan la vida y el tiempo de Justo Sierra en la obra del investigador francés Claude Dumas que la Universidad Nacional ha reeditado, ahora bajo el rubro de su importante colección "Nueva Biblioteca Mexicana", en la cual están las obras de muchos de los grandes escritores del país, de todos los tiempos, y dentro de la cual también han sido reeditadas las *Obras Completas* del maestro Sierra.

No deja de ser interesante subrayar que la UNAM ha publicado tres grandes libros, originados en tesis doctorales de Estado francesas, dedicados a tres grandes figuras del pensamiento y las letras mexicanas: Sor Juana, por Marie-Cecile Benassy; Sierra, por Claude Dumas, y Vasconcelos, por Claude Fell. Los tres son libros monumentales, no sólo por su volumen, sino por la investigación que los originó y que ofrece una definitiva exhaustividad. Son tres muestras de excelencia que revelan no sólo el rigor, sino la permanencia del interés de los académicos franceses por temas de literatura y pensamiento mexicanos. Por otra parte, algo que me ha llamado la atención desde que conocí por primera vez estos libros, es el hecho de constatar que los doctorados en letras francesas no desdeñan la biografía, contrariamente a sus colegas de historia, fieles a los dictados de la reputada escuela de los *Annales*. Así, Sor Juana, Vasconcelos y Sierra han sido estudiados con lupa y sobre ellos han producido textos insoslayables. Toda biografía sobre los tres autores, que se repete de serlo, debe incluirlos en lugar preponderante.

Si bien menciono el género biográfico para caracterizar a las tres obras mencionadas, no se debe pensar que son biografías en sentido estricto y tradicional. Lo son, y más que ninguna, la de Justo Sierra, porque la línea vital del personaje es la que da la estructura al libro. Es Sierra y el México de su tiempo y no a la inversa. El México de la segunda mitad del siglo XIX y primeros doce años del XX no sólo es visto por Dumas en función de Justo Sierra, sino muchas veces a través del lente del propio



Justo Sierra

Sierra. En ese sentido, la biografía le da el sentido a la historia. Observemos la manera en que se presenta la arquitectura de la obra: "El joven romántico. De Juárez al partido 'decembrista'", "La época del realismo. La 'pax porfiriana'" y "El gran destino y la caída. De Porfirio Díaz a Francisco I. Madero". Las fechas que enmarcan a cada una de estas tres grandes partes son, para la primera, del nacimiento en 1848 a 1877, que es cuando concluye la aventura decembrista que cuesta a don Justo una pierna rota. La segunda va de 1878 a 1899, época en la que destaca lo que Dumas llama el realismo, que podría ser también el positivismo, y que, además, es algo así como el nudo de la vida/obra, de acuerdo con la retórica tradicional, y por fin, la etapa 1900-1912, de la culminación a la muerte, que funciona muy bien como desenlace.

El tiempo de México y el particular de Justo Sierra guían al lector en esta gran crónica biográfica. Cronos aparece de principio a fin. Incluso, se marca año con año, de principio a fin, y se respeta el señalamiento. Esto es, además de ordenado, útil, ya que el que quiere consultar encuentra fácilmente un dato, una circunstancia. Pero quiero destacar que si sólo se consulta, el lector pierde la riqueza de la obra. Si nuestro tiempo no permite fácilmente entregarse a la lectura de libros voluminosos, propongo que se dejen de leer muchos libros pequeños pero banales, y se lean libros de gran envergadura como el de Dumas.

Año con año, pues, el investigador francés nos introduce al temprano mundillo yucateco/campechano, hasta la hora de partir a la capital. Personas, familia, estudios, primeras inquietudes literarias, vivir una vida cotidiana en los años de la Reforma, la intervención y el imperio, después el maestro Altamirano y por fin el romántico apoyo a don José María Iglesias. Este episodio, el decembrista, a cualquiera sin vocación política lo hubiera desencantado. Con Justo Sierra no fue así y volvió a la carga, pero ya dentro del realismo. El romanticismo quedó archivado, como lo reprocharía "Cero" en la semblanza que trazó del campechano. El realismo implica la relación con la sociología y la historiografía entonces en boga y que Sierra asimilara y proyectara en sus abundantes escritos de ese momento. Periodismo político, ensayos, textos de historia, interés por la instrucción, primer intento de establecer la Universidad Nacional, lucha y frustración, la muerte del hermano. Poco a poco satisfacciones, grandes logros. Experiencia cada día más rica que lo va llevando a la tercera etapa en la que se da la plenitud intelectual a la vez que el triunfo como Secretario de Instrucción Pública y la significativa labor que desarrolla como tal. Como historiador, de autor de buenos libros de texto para todos los niveles de la etapa intermedia pasa a la plenitud, primero, con un texto en el parteaguas, aunque ya más inclinado al tiempo nuevo: la evolución política. Después el Juárez y la fundación de la Universidad, a propósito de la cual queda el célebre discurso del 22 de septiembre de 1910. Con el estallido maderista surge la crisis política que hace a Díaz reformar su gabinete, lo que manda a don Justo Sierra a su casa. Después, el ministerio plenipotenciario en España, la enfermedad y la muerte, ocurrida al poco tiempo de haber presentado sus credenciales al rey Alfonso.

La ventaja de la gran extensión sobre la cápsula es que se le hace justicia a la vida y al pensamiento de la persona que sirve de tema. En cuántos libros aparece Sierra solamente

Un vitalismo pragmático

Víctor Sosa

como un representante mexicano del positivismo. El hombre como monolito, sin tener derecho a pensar, a matizar, a cambiar. Dumas hace un buen análisis de ideología, actitudes, filosofía, reflexión, para darnos a un intelectual cambiante, que no permanece en un solo lugar. Si acaso lo caracteriza su tendencia a la conciliación, al justo medio, a no tomar posiciones extremas, a valorar los diversos ángulos de una realidad y no tomarla por sólo uno de sus aspectos, en suma a no ser metonímico, como sí lo fueron muchos positivistas ortodoxos.

Volviendo al texto de Dumas, cabe señalar que fue culminado en 1975, que es la fecha de presentación en la Universidad de Lille III y que la primera vez que apareció en español fue en 1986, once años más tarde. No obstante que ya estamos a casi veinte de su conclusión, la obra sigue no sólo vigente sino fresca y por lo tanto su reimpresión e inclusión en la "Nueva Biblioteca Mexicana" es un acierto, ya que muchos libros de esta naturaleza sólo alcanzan una edición y pese a que hay un público potencial ávido de ellos, la reedición nunca llega. El de Dumas, pues, es un libro vigente. Es, junto con la obra de Charles Hale, lo mejor sobre don Justo dado a conocer en años recientes. El aparato crítico que lo sustenta es impresionante. Abarca un gran número de textos, entre inéditos y publicados, ocupando entre éstos la prensa un lugar preponderante. El manejo crítico que hace Dumas de su información es adecuado. Interroga, pondera y define. Un ejemplo es la cita que hace de una conversación entre Sierra y Porfirio Parra en la que don Justo afirma que ambos eran espiritualistas. Quien dice esto es Francisco Monterde, hombre probo, pero de ello no existe testimonio escrito alguno. El beneficio de la duda aparece. Un historiador demasiado quisquilloso lo eliminaría por no haber prueba, pero la posibilidad muy factible de que don Francisco haya transmitido la verdad es refrescante. Esto permite al lector imaginar que a Parra no le cayó muy bien esta afirmación de Sierra, expresada en 1908, pero tuvo que apegarse. Sin embargo, Sierra sí estaba en ese tiempo ya más inclinado al espiritualismo que al positivismo de sus años "realistas".

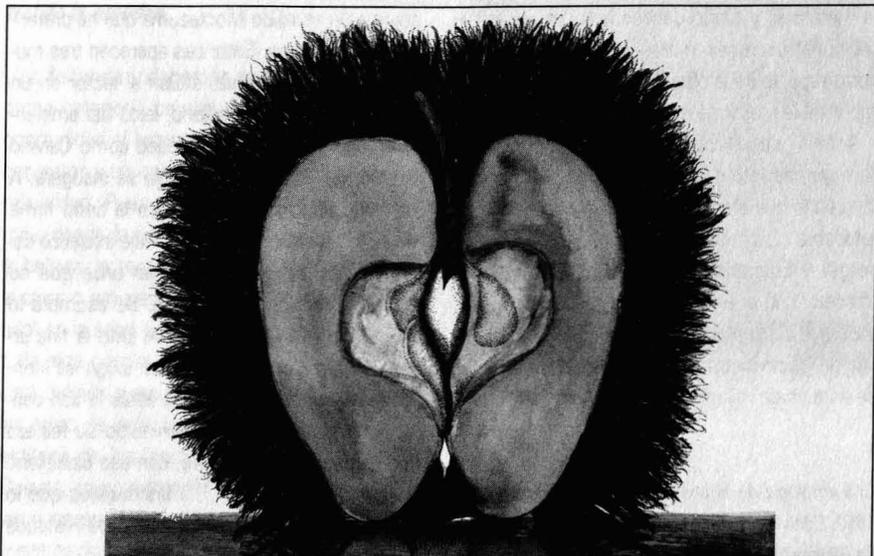
En suma, el *Justo Sierra y el México de su tiempo* de Claude Dumas es un libro obligado, no sólo para los sierristas, lo cual es evidente, sino para todos aquéllos que se interesen en penetrar por el mundo porfiriano en sus vertientes política, literaria, ideológica y cotidiana. ◊

Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo, 1848-1912*, 2a. ed. 2 v., México, UNAM, 1992, (Nueva Biblioteca Mexicana, 111 y 113).

La tradición poética de América Latina —en sus dos lenguas más representativas: el castellano y el portugués— se gestó bajo el influjo proveniente de las metrópolis europeas: faros potentes que, atravesando el océano, iluminaron nuestras cálidas y adormecidas costas culturales. Rubén Darío fue el primero en asimilar esa luz y en producir —a partir de ella— un discurso poético otro: híbrido resultado de la alquimia verbal que caracterizó a este gran chamán de las letras americanas. Después de Darío, los representantes locales de la vanguardia europea ahondarían y radicalizarían un discurso poético mestizo —latinoamericano— revestido por primera vez de un cuerpo propio: Huidobro, Vallejo y Neruda encarnaron —y consagraron— esa naciente identidad. Ahora bien, la gran excepción a la regla ha sido, sin duda, la poesía nicaragüense posterior a Darío; la única que no orientó sus radares hacia Europa, como el grueso de las culturas nacionales, sino hacia el norte de nuestro continente, hacia la poesía norteamericana. Muchos de nosotros hemos descubierto la gran poesía norteamericana del siglo xx a través de ese puente tendido por las mejores voces de la lírica nicaragüense. Con esto quiero recalcar la fisura existente entre estas dos realidades poéticas continentales, fisura que divorcia a dos maneras de entender, de vivir y de nombrar el mundo.

Digamos que, ya extinguidas las últimas hogueras vanguardistas y atemperados sus re-

manentes latinoamericanos, es menester orientar la mirada hacia allí, donde se gesta una de las poéticas universales más importantes de la actualidad. *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*, de Eliot Weinberger, selecciona a 30 poetas de su país, comenzando por los textos finales de tres de los grandes modernistas: Ezra Pound, William Carlos Williams y H.D., para continuar con los representantes de las cuatro generaciones posteriores, herederos directos o indirectos de aquellos padres fundadores del modernismo. Y la herencia pasa por voces tan disímiles como la de Louis Zukofsky, fundador del "objetivismo"; Charles Reznikoff y su *Holocausto*: un relato basado en las grabaciones del Tribunal de Nuremberg; Kenneth Rexroth, figura central de la poesía norteamericana, en quien confluye la vertiente político-contestataria y la vertiente místico-oriental que tanta influencia tendría, más tarde, en la generación beat; Charles Olson, uno de los fundadores —junto con gente como John Cage, De Kooning y Merce Cunningham— de la universidad de artes experimentales *Black Mountain*, inventor de la "composición de campo" en el poema, inspirado por sus amigos pintores abstractos quienes enfatizaron el proceso creativo más allá de los resultados estéticos; Gary Snyder con sus amplios paisajes del oeste norteamericano y sus preocupaciones ecologistas; naturalmente Creeley, con sus cuidadosas construcciones elípticas; naturalmente Ginsberg y



Llanto, posible novela imposible

Julio Trujillo

su expansionismo de resonancias whitmanianas; Paul Blackburn, poeta de los urbanos subsuelos nocturnos; la revelación de Susan Howe, quien quizá sea —según Weinberger— “la verdadera heredera de Olson”. Todas estas voces, sumadas a las restantes, dan cuenta de un edificio babélico erigido con innumerables referentes poéticos.

Hay constantes y hay características en la poesía norteamericana que la singularizan ante otras poéticas posibles: el sentido coloquial de su discurso; la ausencia de rípos, tan comunes en nuestra lengua —recordemos que una de las principales legislaciones poundianas rechazaba todo vocablo accesorio en el poema; la relación fenoménica de la palabra con los hechos cotidianos, y —lo que es sorprendente— el localismo temático —recordemos el *Paterson* de Williams— que adquiere, de manera natural, connotaciones universalistas. En algún otro lado declaré que la mejor poesía china se escribe, actualmente, en los Estados Unidos; no es impertinencia ni exageración ya que las particularidades más arriba enunciadas son comunes para ambos casos, y es de todos conocido el enorme respeto de Pound a la antigua poesía de Cathay.

Por otra parte, tratándose de una realidad filosóficamente pragmática como la norteamericana, es comprensible la condición bicéfala de gran parte de sus mejores poetas —quienes desarrollaron oficios o actividades socialmente aceptadas como “productivas”: Williams ejercía la pediatría en un barrio obrero de Nueva York, Snyder fue guardabosque, Lorine Niedecker se ganaba la vida fregando pisos en un hospital de Wisconsin, Louis Zukofsky como maestro de inglés en una escuela técnica de Brooklyn. Este intrínseco pragmatismo norteamericano posiblemente explique la tremenda fe depositada en la palabra —en esa palabra poética cargada de mundo; posiblemente explique también la elocuente ausencia de metáforas y cierto desdén ante las rigurosas construcciones metafísicas —salvo por cierto aspecto de la obra de Cummings, resulta impensable Mallarmé en los Estados Unidos.

Ante la generalizada tendencia a la entropía de nuestras letras latinoamericanas —sobre todo en lo que atañe a la poesía— es más que saludable recibir trabajos como el que Weinberger y Ediciones del Equilibrista hoy nos ofrecen. Y lo que nos ofrecen es poder reconocernos en la pluralidad y en la diferencia de una de las poéticas más vitales y estimulantes de este fin de milenio. ◊

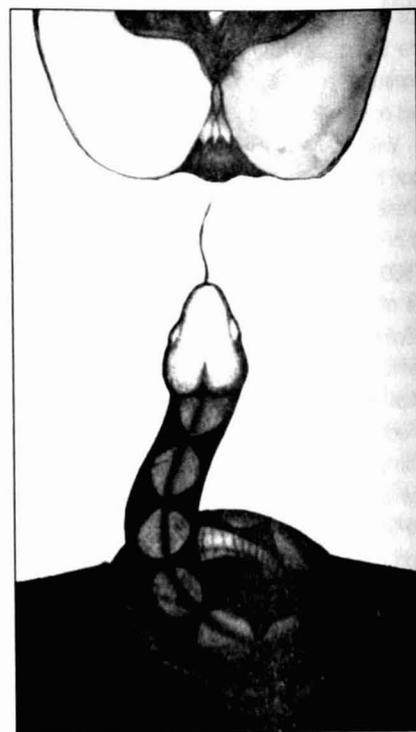
Una antología de la poesía norteamericana desde 1950, Editada por Eliot Weinberger. Ediciones del Equilibrista México, 1992

Tendido en algún rincón del Parque Hundido, doliéndose, ignorando su actual ubicación en el tiempo y el espacio, se encuentra Motecuhzoma Xocoyotzin, el mismo, a punto de ser recogido por tres mujeres que sufren los resultados de una noche de juerga. Esta extravagante situación, sin embargo, no es propiamente una trama, como tampoco es propiamente una novela —aunque ya casi ninguna novela lo sea “propiamente”— *Llanto*, de Carmen Boullosa, quien sabe que su libro es como arena, polvo fino, extravagante, sí, cambiando caprichosamente de forma, inasible, huidizo, extrañamente bello y refinado, como la arena.

Como subtítulo *Novelas imposibles*, y todo gira en torno a esa imposibilidad de hacer una novela sobre un hombre y el momento de una cultura que, en un sentido riguroso, desconocemos; sobre Moctezuma y su mal interpretada derrota, aunque derrota, y qué mejor que un emperador perdido, que ha perdido, como tema generador de esta novela, de todo punto posible y sensiblemente llevada a cabo.

En todo momento se percibe a Carmen Boullosa poeta, latente en el espacio de la prosa: “Valga el golpeteo del artista en la piedra aunque su sonido nada tenga que ver con la maravilla que el labrar despierta.” Valga, porque nos contagiamos de su ritmo y leemos el libro en una sentada.

Lo que fuera la ciudad más bella del mundo, Tenochtitlan, sepultada bajo las moles y los estertores de la ciudad de México, se le presenta a un aturdido Moctezuma que ha preferido cerrar los ojos. Entonces aparecen tres mujeres que de inmediato sitúan al lector en un entorno conocido, cotidiano, lejos del ambiente onírico y leve —una levedad como Calvino la plantea— con que la novela se inaugura. A partir de este momento, sobre la tierra firme de una “trama”, comienza el viaje iniciático del noble Moctezuma por la gran urbe que no puede reconocer como suya. Se asombra lo mismo ante un automóvil que ante la fina arquitectura de un vaso de vidrio. Exige las atenciones que un rey merece y éstas le son concedidas, porque no ha disminuido su realeza (su manera de expresarse, con ese castellano elegante y protocolario), y las mujeres que lo han recogido, entre el pasmo y los residuos del alcohol, le servirán de cortejo.



Boullosa ha escogido a Moctezuma —conjeturo— por su frágil personalidad, por su ambiguo heroísmo, por su oscura biografía y nos ha dado un personaje completo, su propia versión de un emperador incomprendido, no cobarde, confundido.

El segundo personaje más importante: el viento, o mejor dicho, un vientecillo que no alcanza a tomar forma, a definirse, sin la fuerza necesaria para erguirse, un viento bajo, a ras de suelo, que no llama la atención, presencia —otra vez— de la levedad, de un elegante anonimato, viento-mujer sobre la encrespadura del mar, siempre avanzando.

El proceso de escritura, lo que cruza por la mente de la autora al planear y al escribir *Llanto*, se ha insertado en el libro en forma de capítulos, lo cual provoca que el lector, en cierta forma, participe en la elaboración de la novela, forme parte de ella, que sienta que conforme la lee ésta se escribe, o mejor, se “desescribe”, recomienza, busca otros ángulos y al parecer no culmina, queda abierta; sin embargo —más allá de la licencia de la imposibilidad, de la impotencia ante el tema escogido— culmina, se resuelve y cierra, dejándonos con una extraña sensación, como si todo lo hubiéramos soñado. ◊

Sánchez Vázquez escribe sobre el arte y lo bello

Miguel Bautista

La reflexión sistemática más reciente sobre el arte del doctor Adolfo Sánchez Vázquez, titulada *Invitación a la estética* sostiene una tesis plausible: el arte ha sido siempre portador de estilos de sentir, de pensar y de amar de los hombres y mujeres en cada época de la historia. Dicho en forma breve este libro cumple su objetivo al mostrar exhaustivamente la relación arte-sociedad-historia-espectador de las obras.

Eso que llamamos arte es visto aquí como espacio del *feeling* y el gusto y el movimiento espiritual de los creadores estéticos y de la misma sociedad humana. Es decir, el autor logra hacernos comprender el cómo y el para qué de la obra de arte, es decir de su disfrute, ya sea música, poesía, teatro y cine y su relación con el gusto del creador y del espectador, con las posibilidades del medio expresivo y, en última instancia, con lo que el artista creador capta como antena de su tiempo...

El profesor Adolfo Sánchez Vázquez es bien conocido por su trayectoria de pensador ocupado siempre en los estudios de filosofía. En *Invitación a la estética* habla también el crítico y el historiador para culminar una existencia dedicada a las actividades de reflexión. De su personalidad cabe subrayar que su profesión de fe filosófica, por así decir, se ha volcado prácticamente a la autoría de más de quince libros y a la enseñanza durante más de treinta años en la Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras).

Y ahora unas palabras acerca de la actitud teórica del autor al escribir esta obra *Invitación a la estética*. El profesor mencionado pasa a desarrollar la Estética de matiz histórico y crítico con abundancia de ideas, ejemplos e inclusive una terminología más fresca y directa en sus expresiones. Esto es muy importante porque el autor sin prescindir —obviamente— del lenguaje de los filósofos, da una visión concreta del papel de las artes en la historia, es decir supera los caracteres o rasgos de la llamada estética de carácter especulativa, falta de ejemplos e imágenes concretas del significado del arte.

Sánchez Vázquez nos presenta sentimiento y emoción acerca de las obras de arte, y a la vez, las aclara conceptualmente mediante el estudio de su respectivo marco histórico y social.

El Partenón como expresión de la relación religiosa del hombre griego con su mundo. La catedral medieval como uno de los hechos culturales decisivos y expresivos de ideas religiosas. Los cuadros de Tamayo y de Picasso como creaciones de ruptura, o innovación, en el campo de la pintura universal, pero ubicados en un contexto histórico preciso. Porque el arte —reconoce Sánchez Vázquez— puede ser entendido y disfrutado de diversos modos. Como expresión religiosa (Partenón o una pirámide azteca), gozosa (un cuadro de Toledo, ese artista que es telúrico y a la vez aéreo en sus líneas y colores) y crítica de ideas o valores que han sostenido a diversos órdenes sociales a través de la historia (desde Arnold Belkin hasta Leopoldo Méndez, José Guadalupe Posada o Alberto Beltrán).

Todo esto nos da ya una idea del punto de vista del filósofo Sánchez Vázquez al abordar el fenómeno artístico. Esto significa que el autor de *Invitación a la estética* registra y comenta diversas variantes de la "utilidad o interés" con que los hombres han contemplado las creaciones artísticas a través de la historia. (Y obviamente hasta nuestros días). Ya esto nos permite ver que se trata de una obra original e interesante al abordar rigurosamente el desarrollo del Arte. Y en contraposición a la tesis del filósofo Emmanuel Kant sobre la actividad desinteresada que habría que tener ante el arte.

El estudio de lo Bello como categoría central de la estética.

Una fecunda indagación acerca de lo Bello como categoría central de la estética, da la oportunidad al autor de subrayar con ejemplos concretos y concepciones, su importancia y su relatividad. Pues estudia esta categoría, digamos, desde la concepción griega, apolínea de la belleza, la renacentista y la moderna, hasta la crisis o renovación de este concepto (y sentido) en la edad contemporánea. Decimos que toda esta conceptualización es fecunda pues está dirigida a ayudar a gustar y comprender las obras de arte. Se visualiza por ejemplo, la estética de los dibujos feistas de José Luis Cuevas, como expresión de nuevas formas de ver y representar —al-hombre-en-el-mundo-de-nuestros-días. Hasta la estética de los objetos

ondo de Cultura Económica

NOVEDAD

Homero Aridjis

MIRÁNDOLA DORMIR

Pavana por la amada presente



LAUTANIA pertenece a ese género de mujeres que con una intimidad, no maliciosa, se van convirtiendo en confidentes.

Tienen el ocio necesario, la imaginación, la gravedad necesaria, el esmerado impulso.

Desde luego, esto no significa la opacidad de sus cuerdas amatorias.

Lautania es de los extraños seres que pueden desplazarse de cualidad sin el lastre humano de los sitios frecuentes y los ahogamientos de las lagunas mentales. Porque es bien visible que sus manos —pálidas, enrojecidas y rosadas— cometen su precisión al abrir una ventana insignificante como en las complicaciones de un abrazo que no encuentra sus cauces.

De venta en librerías

característicos de la técnica de nuestra época: A un avión en pleno vuelo, no construido prioritariamente con una finalidad estética, podemos atribuirle una belleza, que se conjuga con lo técnico.

Claves sobre arte mexicano

En determinado capítulo de su libro Sánchez Vázquez se aproxima al arte mexicano prehispánico dando indicaciones muy valiosas sobre la Estética del pueblo mexicano. Dice: *El jugador de pelota* es una famosa estatua de la cultura olmeca; aunque pudiera aplicarse a ella el principio de la "sección de oro", la esteticidad de esta obra escultórica no se reduce a la estructura objetiva a que se refiere ese principio, ya que la estatua expresa una relación humana, específica, del hombre olmeca con el mundo.

La escultura azteca *Coatlicue*, con sus formas y atributos aterradores, era hace cinco siglos un instrumento mítico para afirmar el poder terrible de la diosa de la tierra. El autor del libro afirma que hoy, en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, a

nadie estremece, pues nuestra relación con ella no es ya mítica ni religiosa. Puede observarse que teóricamente la relación del espectador actual frente a la estatua *Coatlicue* es puramente estética, pero en otro enfoque se ha dicho que México y los mexicanos son todavía un *pais mágico* que sigue teniendo contacto con sus dioses antiguos. Según esta versión manejada todavía por algunos literatos, la forma de ver el arte mexicano prehispánico de parte del profesor Sánchez Vázquez correspondería a una visión racional y crítica de la vida del hombre y de sus expresiones artísticas. Cierto que haciendo gala de sensibilidad, él percibe desde luego varias funciones o percepciones de la obra de arte: mítica-religiosa, gozosa o lúdica como en parte lo era el juego de pelota entre los aztecas.

Su observación de que reglas o cánones como la "sección de oro" no bastan para explicar y gustar nuestra escultura prehispánica es totalmente certera. Por ello probablemente no carece de razón *ese otro enfoque* sobre la realidad de México, sus gentes y sus expresiones artísticas incluyendo las actuales, a saber: que esta nación sigue teniendo relación compleja

con su pasado, concretamente el mestizaje, y el arte mexicano sigue significando una fuente de representaciones mágicas o lúdicas.

Las categorías estéticas

Sánchez Vázquez sabe como filósofo que en la vida se presenta lo trágico y lo cómico, la risa y el llanto, lo bello y lo feo y todo esto acostumbra reflejarlo el arte. De ahí su estudio sistemático *de estas categorías*, donde ofrece en gran medida la sección más bella de su tratado. Pues él las analiza como *categorías estéticas* a través de obras literarias, pictóricas, etcétera y a través de su propia experiencia humana, intelectual y social. Cabe recordar que entre las vivencias de Sánchez Vázquez está "el ser español del éxodo y de la libertad", por lo que su tratado de Estética *Invitación a la ...* no carece de vivencias-anecdotarios para ilustrar la influencia entre el arte y la vida. ◇

Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, Editorial Grijalbo, México, 1992 272 pp.

Premio Anual de Ensayo Literario Hispanoamericano

LYA KOSTAKOWSKY 1993

En cumplimiento de la voluntad de don Luis Cardoza y Aragón —quien constituyó un fondo para otorgar anualmente el Premio de Ensayo Literario Hispanoamericano Lya Kostakowsky— el Comité Técnico designado por él para administrar dicho fondo, decidir los temas del concurso y designar a los jurados correspondientes, convoca al

Premio Anual de Ensayo Hispanoamericano Lya Kostakowsky, 1993
que se registrá de acuerdo con las siguientes BASES

Primera. El concurso queda abierto a la participación de escritores que presenten un ensayo inédito, en español, de por lo menos 50 cuartillas a doble espacio. El Comité Técnico ha decidido que el tema para el Premio correspondiente a 1993 sea "La obra de Luis Cardoza y Aragón", en conjunto o en alguna de sus facetas de poeta, ensayista, crítico de arte.

Segunda. El monto del premio, único e indivisible, es de N\$ 75 000 o el equivalente a 25 000 dólares al momento de su entrega.

Tercera. El Comité Técnico se reserva durante un año el derecho de publicar, en una primera edición, el ensayo premiado.

Cuarta. Los trabajos deberán ser presentados por triplicado, antes del 31 de diciembre de 1993, con seudónimo y, en sobre cerrado aparte, la identificación del autor, su domicilio y, en su caso, su teléfono y fax.

Quinta. Los señores Carlos Fuentes, Eduardo Galeano y Gabriel García Márquez han aceptado integrar el jurado del Premio 1993, cuyo fallo será inapelable.

Sexta. La decisión del jurado se dará a conocer en abril de 1994; el jurado podrá declarar desierto el concurso.

Séptima. El premio será entregado dentro de los tres meses siguientes al anuncio del veredicto, en el lugar que el Comité Técnico señale.

Octava. No se devolverán los originales ni las copias de los trabajos recibidos.

Novena. Las situaciones no previstas en la presente convocatoria serán resueltas por el jurado.

Décima. Los originales y las copias deberán enviarse a:

- **Fundación Cultural Lya y Luis Cardoza y Aragón, A.C.**
Callejón de las Flores 1, esq. Puente San Francisco
Barrio del Niño Jesús, Coyoacán
04000 México, D.F.

Ciudad de México, 1 de marzo de 1993

■ El albacea de la sucesión de Luis Cardoza y Aragón: Emilio Krieger ■ El Comité Técnico: Fernando Benítez, Olga Costa, José Chávez Morado, Gabriel García Márquez, Pablo González Casanova, Eugenia Huerta, Emilio Krieger, Augusto Monterroso, Vicente Rojo.

Colaboradores

Lourdes Arizpe (México, D. F., 1943) Directora del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. Ha publicado, entre otras obras, *La mujer en el desarrollo de México y de América Latina* (1990) y *Desarrollo y educación para las mujeres en América Latina y el Caribe: nuevos contextos* (1991).

Miguel Bautista (México, D. F., 1935) Crítico literario. Realizó estudios de filosofía en la UNAM. Ha colaborado en suplementos culturales como *Diorama de la cultura*, *Revista mexicana de cultura* y *El gallo ilustrado*.

Victoria Camps (Barcelona, España, 1941). Doctora en Filosofía. Es destacada catedrática de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha escrito: *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica* (1976), *Estética, retórica y política* (1988) y *Virtudes públicas* (1990), Premio Espasa Mañana de Ensayo, entre otros libros.

Beatriz Espejo (Veracruz, 1939). Narradora y ensayista. Es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras e investigadora del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Entre sus obras se encuentran: *La otra hermana* (1958), *Antología de prosas de los siglos XVII (1971) y Julio Torri, voyerista desencantado* (1987).

Víctor Flores Olea (Toluca, 1932). Diplomático y escritor. Fue presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes entre 1988-1992. Es profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha publicado, entre otros libros, *Marxismo y democracia social* (1968) y *México entre las naciones* (1989). Recientemente apareció su libro de novelas cortas *Tiempos de olvido*.

Margo Glantz (México, D. F., 1930). Escritora. Doctora en Letras por la Universidad de París. Ha obtenido el Premio Magda Donato 1981 con *Las genealogías* y el Premio Xavier Villaurrutia 1984 con su libro *Síndrome de naufragios*.

Hernán Lavín Cerda (Santiago de Chile, 1939). Poeta y narrador. Es profesor de la Facultad de

Filosofía y Letras de la UNAM. Algunos de sus libros son: *Neuropoemas* (1966), *La crujidera de la viuda* (1971), *El que a hierro mata* (1974) y *El pálido pie de Luhí* (1977).

Álvaro Matute (México, D. F., 1943). Investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. Coautor de *México en el mundo de las naciones* y autor de *México en el siglo XIX, La teoría de la historia de México, La carrera del caudillo e Historiografía española y norteamericana sobre México* (1992), entre otros libros.

Thilkowatl Armando Morón (México, D. F., 1961). Dramaturgo y poeta. Colabora en diversas publicaciones periódicas. Ha publicado *El teatro dentro de la comedia: que viva el V Centenario* (1993).

Carlos Pereda. Doctor en Filosofía. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras e investigador del Instituto de Investigaciones filosóficas de la UNAM. Ha publicado *Debates* (1989) y *Conversar es humano* (1992).

Aline Pettersson (México, D. F., 1938). Narradora y poeta. Ha publicado, entre otras obras, *Círculos* (1977), *Tres poemas* (1985), *Piedra que rueda* (1990), *Querida familia* (1991) y *Más allá de la mirada* (1992).

Ricardo Pohlenz (Puebla, 1965). Poeta. Colabora en el seminario cultural de *Novedades* y en *El Nacional*.

Ricardo Pozas Horcasitas (México, D. F., 1948). Es doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, institución donde cursó la maestría en Letras Clásicas Españolas, en la Facultad de Filosofía y Letras. Es director del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Autor de *El triunvirato sonoreño* (1983), y coautor de *Revolucionarios fueron todos* (1982) y *75 años de sindicalismo mexicano*, entre otros trabajos.

Alberto Ruy-Sánchez (México, D. F., 1951). Escritor. Dirige la revista *Artes de México* desde 1988. Entre sus libros se cuentan: *Los nombres del*

aire (1987), *Los demonios de la lengua* (1987), *Una introducción a Octavio Paz* (1991) y *Tristeza de la verdad. André Gide regresa de Rusia* (1992).

Fernando Sánchez Mayans (Campeche, 1924). Dramaturgo, poeta y diplomático. Premio Nacional de la Primavera (1951); Premio nacional Juan Ruiz de Alarcón por *Las alas del pez* (1962). Ha publicado seis libros de poesía, entre ellos, *Poesía 1951-1981* (1985) y *La muerte de la rosa* (1992).

Víctor Sosa (Montevideo, Uruguay, 1956). Poeta y crítico de poesía. Colabora en la revista *Vuelta* y en el periódico *Novedades*. Tiene publicados dos libros de poesía: *Sujeto omitido* (1983) y *Sunyata* (1992).

Ricardo Tapia (México, D. F., 1940). Doctor en bioquímica. Es investigador del Instituto de Fisiología Celular de la UNAM. Ha publicado 103 artículos científicos. Es autor de *Las células de la mente* (1987) y coautor de *Bioquímica* (1979) y *Neurobiología celular* (1991).

Julio Trujillo (México, D. F., 1969). Poeta. Colabora en diversas publicaciones periódicas. Premio nacional de Poesía Punto de Partida 1991.

Luis Villoro (Barcelona, España, 1922, de padres mexicanos). Filósofo. Fue Embajador de México ante la UNESCO entre 1983-1987. Es investigador del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. Miembro de El Colegio Nacional. Algunas de sus obras son: *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950), *El proceso ideológico de la revolución de Independencia* (1953) y *Creer, saber, conocer* (1982).

Ramón Xirau (Barcelona, España, 1924). Obtuvo la nacionalidad mexicana en 1955). Poeta, crítico literario y ensayista. Es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras e investigador del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. Miembro de El Colegio Nacional. Obtuvo el Premio Alfonso Reyes en 1988. *De mística* (1992) es su libro de ensayos más reciente.

La revista

Universidad de México

También está a la venta en todas las sucursales de

Sanborns



RADIO EDUCACION

XEEP 1060 KHZ
XEPPM-OC 6185 KHZ

Cultura con imaginación



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

VUELTA

EDITORIAL

N O V E D A D



LOS DÍAS DESCALZOS

ANTONIO DELTORO

Cúpon de pedido Precio N\$ 50.00

Nombre _____ Tel. _____

Domicilio _____ Colonia _____

C.P. _____ Ciudad y estado _____

Cheque N° _____

A NOMBRE DE EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V. GIROS: ADMINISTRACIÓN DE CORREOS 21
PRESIDENTE CARRANZA 210, COYOACÁN, C.P. 04000 MÉXICO D.F.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ha publicado:

Enero-febrero, 1992 ♦ 992-493

Praga. La ciudad mágica

Marzo, 1992 ♦ 494

Crítica de la novela
latinoamericana

Abril, 1992 ♦ 495

César Vallejo

Mayo, 1992 ♦ 496

Médicos para el futuro

Junio, 1992 ♦ 497

Individuo y sociedad

Julio, 1992 ♦ 498

Poesía Chilena
Contemporánea

Agosto, 1992 ♦ 499

Imaginería mariana

Septiembre, 1992 ♦ 500

Universidad y nación

Octubre, 1992 ♦ 501

Tenochtitlan

Noviembre, 1992 ♦ 502

Patrimonio cultural

Diciembre, 1992 ♦ 503

Cd. México 1950

Enero-febrero, 1993 ♦ 504-505

Poesía Chilena
de posguerra

Marzo, 1993 ♦ 506-507

(H)ay Mujeres

Llame a los números 666 3749 y
666 3624 y acudiremos a tomar
su suscripción *dentro* de la
Ciudad Universitaria.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La revista *Universidad de México* puede adquirirse en las siguientes librerías

♦ PARNASO COYOACÁN

Carrillo Puerto 2

♦ LIBRERÍA IBERO

Prolongación Paseo de la Reforma 880

♦ DISTRIBUIDORA MONTE

PARNASO

Carrillo Puerto 6

♦ LIBRERÍA GANDHI, S. A.

Miguel Ángel de Quevedo 134