

ha dejado de tener el carácter, me parece a mí, de un discurso de interés público».

¿Ocurre ello por una fatalidad histórica o, sencillamente, por una opción ideológica e instrumental de los propios críticos? ¿Todo se debe a factores extraliterarios o de mercado, o más bien hay una evolución interna de la crítica y de la autodenominada narrativa de vanguardia hacia la autorreferencia y el placer solitario? En todo caso, el encuentro de escritores argentinos convocado por *Clarín* no explica estas dudas, sino que se limita a ilustrarlas.

Veamos algunas carencias ostensibles del meritorio volumen publicado por la Fundación Noble.

1) *No hay prácticamente referencias a obras narrativas concretas ni a su contenido.* Arrojadados en el vértigo de los proyectos, los programas y las genealogías (que suscita el cuestionario preparado), los participantes han tenido poco tiempo y disposición para hablar de novelas y cuentos concretos de este tiempo. Saer y Puig, por lo menos, son mencionados con cierta generosidad. Pero ha habido un pudor tal vez excesivo para comentar algunas de las narraciones de mayor éxito (y más traducidas) de estos años, como *Las tumbas* de Enrique Medina y *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano. En el caso de *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, el pudor parece directamente haberse convertido en algo parecido a la censura. Estos tres libros no son los mejores del período, pero tampoco los peores, y su análisis es necesario para empezar a entender algo de las transformaciones en los modos de la difusión de la narrativa y en las maneras de recepción de sus lectores.

2) *No se habla casi del proceso militar de los años 1976-1983.* Se trata, claro está, del temido fondo histórico y social, al parecer absolutamente extraliterario. Pero los años de la última dictadura militar en la Argentina influyeron tan profundamente en el conjunto de la actividad del país y en la vida de sus habitantes, incluidos sus críticos y narradores, que eludirlo representa una especie de tachadura inconsciente que no ayuda a comprender por qué ciertos libros se escribieron y otros dejaron de escribirse en ese tiempo. Por otra parte, los temas del exilio, del desarraigo, de las dobles pertenencias no han cesado de perturbar recientemente a los argentinos, y los escritores no pueden alegar que son ajenos al asunto.

3) En relación con el punto anterior, *se borra la discusión sobre las hegemonías literarias (del discurso crítico, del prestigio institucional, de la enseñanza universitaria de la literatura),* que en realidad determinan quién ostenta el sa-

ber, organizan los sistemas de exclusiones, y postulan cómo y qué hay que leer. En la Argentina esa hegemonía fue surgiendo precisamente en los años del proceso, desde las cátedras personales y los cursos privados que se ofrecían al margen de la por entonces reaccionaria universidad oficial. Hegemonía saludable, si las hay, porque sacudió viejas modorras e introdujo nuevos métodos críticos (sobre todo, como queda dicho, de origen francés, si se exceptúan los esfuerzos de Beatriz Sarlo y otros desde la revista *Punto de Vista*, más orientados hacia líneas neosociológicas como la de Raymond Williams). Concluida la dictadura y reinstaurada la democracia, los renovadores salieron de las catacumbas o volvieron del exilio y, poco a poco, construyeron su propio aparato hegemónico, ocupando cátedras universitarias, gravitando en el discurso sobre literatura dominante incluso en los medios masivos, y produciendo las respectivas consagraciones y anatemas. Hegemonía infinitamente más democrática y «moderna» que la del pasado inmediato, pero hegemonía al fin. Resultó curioso ver, en diarios y revistas, en publicaciones académicas, en entrevistas y mesas de debate, la defensa de la ruptura, de la vanguardia, de la transgresión, hasta que esa vanguardia y esa transgresión se convirtieron en pura *doxa*, en meras palabras sin sentido que a su vez fundaban una rutina y una academia.

4) A pesar de lo proclamado en los objetivos, *no se presta adecuada atención al papel que la narrativa escrita pasa a desempeñar en la civilización de la imagen y de los medios de comunicación masivos.* Enamorados fetichísticamente de la lengua y de su expresión literaria, buena parte de los críticos y los escritores-críticos participantes evitan toda contaminación con realidades ajenas al texto y a su metafísica.

Aun en la disidencia, conviene reiterar que este tomo sobre narrativa argentina es un aporte valioso y original en un momento en que la intensidad y la frecuencia del debate nacional, en cualquiera de sus manifestaciones, son extremadamente bajas.

Lo importante sería ahora brindar otras alternativas de análisis más amplias, demostrar que una crítica replegada sobre sí misma y resignada a no dar placer ni a tener lectores no es la única posible, y repetir que la inocencia de la literatura es tan utópica como su reducción al poder o al mercado.

Luis Gregorich

Carta de México

I

La conmemoración del cincuenta aniversario de la llegada de los exiliados españoles a México concluyó con la visita de los Reyes de España al país. Entre los eventos que se celebraron, asistí al concierto ofrecido por Juan Carlos y Sofía en el Palacio de Bellas Artes. Cuando empezó el acto, mientras el público miraba en el palco, al Rey y a la Reina acompañados del presidente Salinas y su mujer, pensé por algunos momentos en la historia que unía a los dos países. Me pregunté por qué Fernando VII, cuando Napoleón invade España, no se embarca hacia México con los escritores, pintores, músicos y científicos de su corte, tal como lo hizo el rey de Portugal cuando emigra a Brasil en circunstancias parecidas. Tal vez, me dije, la historia de México y de Centroamérica en el siglo XIX hubiera sido menos violenta: quizá la independencia se hubiera dado de una manera pacífica y en condiciones más favorables tanto para el nuevo país como para la península. Posiblemente, México no hubiera perdido parte de su territorio y España, una vez derrotado Napoleón en Waterloo, hubiera llegado a la modernidad con menos tropiezos. Además, tal vez se hubiera podido crear un *Commonwealth* tal como el que creó Inglaterra con sus colonias al desintegrarse el imperio al final de la segunda guerra. También me dije que la historia no se conjuga en subjuntivo, ya que, generalmente no es la razón la que determina su curso sino el azar y los accidentes imprevistos. A más de ciento setenta años que el virreinato se separa de la metrópolis un elemento que persiste es su innegable unidad cultural. Lo más cercano a España, sin duda, son los países de Iberoamérica. Nacida esta unidad cultural en la versión católica del Renacimiento, pareciera que, con el fin de la modernidad, se empezara a gestar la conciliación con la otra versión de Oc-

cidente: la Reforma. La integración de España a la Comunidad Europea es un signo claro de este fenómeno, que sin duda cierra el círculo iniciado hace quinientos años. De igual manera, siendo México el tercer socio económico de los Estados Unidos, se empieza a dar la misma situación en el hemisferio norte del continente americano. Desde luego, esta conciliación de la que hablo se tiene que dar a partir del respeto mutuo.

En uno de los discursos dados por el Rey en su visita a México, dijo que la Historia ha cedido su lugar a la democracia. Ojalá sea así. En los últimos años, excepto Cuba, los países latinoamericanos, con mucho esfuerzo, han emprendido su camino hacia la democracia. Las dictaduras de Chile, Paraguay, Argentina, Brasil, Uruguay, por dar algunos ejemplos, han terminado. Sin embargo, Fidel Castro se opone a cualquier cambio en la isla, pese a las transformaciones que se han dado en los países de Europa Central y en la Unión Soviética, legitimizado su poder totalitario en nombre del pueblo —paradójicamente un pueblo amedrentado y sin ninguna libertad de opinión y de voto.

Hace un par de días, me dijo Octavio Paz que este siglo había sido muy corto ya que en realidad había comenzado en 1914 con la primera guerra mundial y había terminado este año con el derrumbe del comunismo. Dijo también que el siglo terminaba como había empezado: con una incógnita; que tanto el comunismo como el fascismo habían surgido como una reacción a las imperfecciones de las democracias de aquellos años.

A la salida del concierto ofrecido por los reyes, me encontré a un buen número de amigos entre los que se encontraban Enrique González Pedrero y Julieta Campos, quienes partirían en unos días hacia España como embajadores. Las épocas de mayor diálogo cultural entre España y México han sido siempre favorecidas por representantes que, entre otras labores, han podido reafirmar la unidad cultural de la cual somos parte. La presencia de Alfonso Reyes en la década de los veinte, es un ejemplo notable de dicha circunstancia. Posiblemente, los escritores de ambos lados del Atlántico nunca hubieran entablado un diálogo tan fecundo como el que se dio con su presencia. Digo esto porque González Pedrero, además de haber sido profesor de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de México y haber tenido importantes cargos políticos y culturales (fue gobernador del Estado de Tabasco y director del Fondo de Cultura Económica), es uno de los intelectuales más lúcidos del país. Julieta Campos, aparte de ser una de las narradoras más interesantes de Iberoamé-

rica —el público español debe de recordar *El miedo de perder o Eurídice* por ejemplo—, es autora de varios volúmenes de ensayos, de obras de teatro, traductora de más de treinta libros y miembro del consejo de redacción de la revista *Vuelta*. La labor en España de los González Pedrero, precisamente ahora que se celebrarán los quinientos años de civilización hispánica en el mundo, será fundamental.

II

En los últimos días de marzo se inauguró en el Centro Cultural Arte Contemporáneo una espléndida exposición dedicada al escritor Octavio Paz, titulada *Los privilegios de la vista*, que incluye más de trescientas cincuenta obras mexicanas y extranjeras de diferentes épocas, así como una variada selección de textos escritos por el poeta, relacionados con las artes plásticas, que constituye, en sí misma, una antología. Dicha exposición, inspirada en la que hizo la Fundación Maeght sobre el *Museo imaginario* de André Malraux a principios de la década de los años setenta, nació de una conversación entre Aimée Maeght, Jean Louis Prat, Emilio Azcárraga y los Paz en la ciudad de México en 1983. Después de varios años de trabajo se abre al público.

Hay que recordar que en la década de los años veinte, cuando Paz todavía era un muchacho, no existían en México museos que expusieran las obras de los grandes maestros del arte internacional, ni tampoco se daba la debida importancia al arte precolombino y al del virreinato.

El primer contacto que tiene el poeta con el arte europeo se da a través de libros y reproducciones mediocres, como él mismo lo ha señalado. En sus años de estudiante se interesa por el arte precolombino; conoce los murales que Rivera, Orozco y Siqueiros pintan en los edificios públicos y siente admiración por la arquitectura del virreinato. Si en un principio le entusiasman los muralistas, más tarde, al entablar amistad con los surrealistas, con los exiliados españoles establecidos en México y con algunos de los poetas de la generación de *Contemporáneos*, le empiezan a atraer aquellos pintores «independientes» del arte oficial que habían realizado un diálogo con las corrientes internacionales. Me refiero a Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero y Juan Soriano, entre otros. A su regreso de España, en donde asiste al Congreso de Intelectuales Antifascistas, el joven poeta escribe sus primeros ensayos sobre arte: uno sobre Creta

fechado en 1939, otro sobre Soriano escrito dos años más tarde y uno sobre Velasco publicado un año antes de partir para Estados Unidos.

En 1943, cuando Paz deja México para vivir primero en San Francisco y después en Nueva York, se enfrenta por primera vez a la gran tradición pictórica internacional, así como también, a las obras del arte moderno. Los pintores que más le interesan en aquel momento son Kandinsky, Chirico, Klee, Picasso y sobre todo Juan Gris. También en Nueva York conoce a Rufino Tamayo, quien es, dentro de la tradición mexicana, el primero en romper definitivamente con el arte oficial. En Nueva York la lectura de Juan José Tablada, los libros de algunos orientalistas como Arthur Walley y Donald King y las colecciones de arte oriental del *Museo Metropolitano* lo iniciarían en su gusto por el arte oriental, el cual, a su vez, le hace entender mejor el precolombino. Terminada la Segunda Guerra, el poeta se traslada como diplomático a París. Su estancia en Francia transforma su obra. Además de absorber los planteamientos del movimiento surrealista, lo hace sumergirse en la tradición francesa. La amistad que hace con personalidades reunidas en torno a André Breton y Benjamin Péret hace que perciba desde una perspectiva más amplia el arte.

En 1952 Paz hace su primer viaje al Japón y a la India. Esta primera experiencia en Oriente es importantísima tanto para su poesía como para su pensamiento crítico ya que cimentaría su obra futura. La presencia del arte oriental unida a la lectura que hace de los poetas chinos y japoneses se puede observar con claridad en los poemas que componen la colección titulada *Piedras sueltas* (1955), así como también en otros poemas de *La estación violenta*, tales como el titulado «Mutra», en donde la proliferación de las formas del arte hindú encarna en el propio lenguaje.

Después de nueve años fuera, Octavio Paz regresa a México donde permanece hasta 1959. En esos años publica una serie de libros en que la presencia de las artes plásticas es indiscutible. En *Las peras del olmo* (1957) incluye ensayos sobre el surrealismo, Tamayo, Soriano y Coronel; en *Piedra de sol* incorpora la imagen y el simbolismo del calendario azteca; en otros ensayos defiende las posturas de pintores como Remedios Varo, Leonora Carrington o Gunther Gerzso.

A partir de su vuelta a Francia en 1959, Paz empieza a dialogar con una enorme cantidad de pintores de la tradición moderna, tales como Duchamp, Max Ernst, Pollock, Cornell, De Kooning, Jasper Johns, Chillida, entre muchos

otros. En este momento, el escritor mexicano se convierte en un crítico de arte de dimensión internacional.

Su estancia en la India como embajador, desde 1962, lo lleva a sumergirse en la cultura, el arte y la literatura orientales. Tanto en sus libros de poesía *Ladera Este, Blanco, El mono gramático*, como en los ensayos que escribe en esos años sobre budismo, hinduismo y castas publicados en *Corriente alterna* (1967), o en el importante texto titulado «El pensamiento en blanco» para la primera exposición de arte tántrico en Occidente presentada en París en 1970, hay un constante diálogo con el arte oriental. Incluso se puede decir que éste conforma uno de los intertextos más importantes de su producción literaria.

Ya de regreso a Occidente en 1968, Paz continúa dialogando con una enorme cantidad de pintores y escultores. Su libro sobre Marcel Duchamp publicado en ese mismo año, los nuevos libros de teoría poética donde continúa relacionando literatura con pintura, los ensayos sobre Balthus, Miró, Richard Dadd, Michaux, Motherwell, Gironella, Tàpies, Munch, por mencionar unos cuantos, y los poemas dedicados a pintores nos dan la dimensión de la importancia que para él ha tenido la pintura.

La exposición presentada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo ha sido organizada en seis capítulos que ilustran el desarrollo de Paz en relación a las artes plásticas. El primero de ellos está dedicado a México y se divide, a su vez, en arte precolombino, pintura del virreinato, siglo XIX y siglo XX. El segundo se refiere al surrealismo. Se exhibe una espléndida colección de obras de Duchamp, esculturas y collages de Max Ernst, objetos de Cornell, y pinturas de Michaux, Varo, Carrington y Gironella entre otros. Además, en este capítulo se muestran por primera vez los collages y ensamblajes de Marie-José Paz, la mujer del poeta. Los trabajos expuestos han sorprendido al público por su calidad. Hace más de quince años Marie-José me mostró por primera vez algunos collages. Repetidas veces me pregunté por qué no los había exhibido. ¿Pudor? ¿Modestia? Con hojas de papel y materiales diversos encontrados al azar, esta artista descubre las relaciones insólitas en la esfera de lo visual.

El tercer capítulo está dedicado al arte europeo. Entre las obras seleccionadas por el propio Paz, se pueden contemplar los *Cuatro chopos* de Monet, pintura desde la cual Paz escribe un poema en su último libro *Árbol adentro*, un bodegón de Chardin y varios cuadros de Munch y Balthus. Algunos Picassos se muestran junto con esculturas de Henry Moore y obras de Chillida y Tàpies. En el cuarto se

exhiben pinturas de la escuela norteamericana. Paz escribió sobre los principales artistas plásticos de Estados Unidos, de Hopper a Johns, de Rothko a Motherwell.

El quinto capítulo está dedicado al arte de Oriente. Entre las obras indias seleccionadas, hay mandalas, templos de madera, ejemplos de arte tántrico, huevos cósmicos, acuarelas y algunos ejemplos de arte contemporáneo. Se destaca un Hanuman —un «mono gramático»— que ilustra la fuerza imagética del arte indio en la obra de Paz. Del arte chino y japonés están presentes varios paisajes pintados en tinta sobre papel y una escultura de Noguchi.

El último capítulo está dedicado a la poesía visual de Paz y a los libros del autor ilustrados por Duchamp, Motherwell, Brian Nissen, Gunther Gerzso o Arnaldo Cohen. También está presente una sección dedicada a Buñuel y Robert Garner. Este capítulo es de sumo interés porque por primera vez el público mexicano ha podido ver esos libros de una manera completa, ya que algunas de las ediciones fueron publicadas en el extranjero.

Cada una de las obras expuestas en los seis capítulos que compone la muestra lleva una cita de Paz tomada ya sea de sus ensayos o de sus poemas. La obra ensayística del poeta sobre arte es inmensa. Siguiendo la tradición de Baudelaire, Paz, en esos ensayos crea las correspondencias entre las distintas artes. Y con esto no quiero decir que esas correspondencias estén dadas por los temas que trata el autor, sino por la escritura misma. Hay que recordar que Paz escribe *desde* la obra de arte más que *sobre* ella. El poeta crea a través del lenguaje un sistema análogo a la obra en cuestión, que invita a sus lectores a participar de la experiencia artística. Más que explicarnos lo que ve, lo que entiende, nos hace vivir la experiencia que él ha vivido al enfrentarse a una obra determinada, transmitiéndonos, también, su significado en el tiempo. Las correspondencias entre sus poemas y las obras de arte se dan incluso incorporando el trazado, la poética o la caligrafía. Por ejemplo, en un poema como este: «El mundo cabe/ en diecisiete sílabas:/ tú en esta choza.» y en este otro jaikú: «Troncos de paja:/ por las rendijas entran/ budas e insectos»... establece una correspondencia con pinturas japonesas de Shubun o las de Too-Tachibara, del período Edo, empleando los recursos poéticos que emplearían poetas como Basho en ese mismo período. O sea, el poeta crea correspondencias entre su escritura y obras de distintas estéticas como si las habitara desde dentro.

Manuel Ulacia