

LA VUELTA DE LOS DIAS

LA GARRA Y EL CORAZON DEL TIGRE

Eduardo Lizalde *entrevistado por* Marco Antonio Campos

En la entrevista con Eduardo Lizalde que aparece a continuación se han omitido las intervenciones del entrevistador, tal como se hizo en una ocasión anterior (ver Vuelta 111). De esta manera el autor quiere subrayar la intención documental de lo que fue, en un principio, un diálogo.

Eduardo Lizalde: La experiencia poética la he contado escasamente en un escaso libro: *Autobiografía de un fracaso*. Algunos compañeros de generación, entre ellos Salvador Elizondo —Paz me lo dijo también— me reprocharon que me había quedado corto. Tenían razón, porque ese librito era un buen pretexto para contar no sólo las experiencias personales, sino las relaciones de la época. Eramos muy jóvenes y han desaparecido la mayoría de los escritores importantes de entonces: González Martínez, Reyes, Pellicer, Gorostiza, Novo, Martín Luis Guzmán, etc.

Un poeta amigo me decía que esta clase de libros se deberían intentar cuando se ha llegado a cierta edad y a ciertos libros. En general no hay testimonios generacionales valiosos, porque, o se hacen muy pronto (como las autobiografías precoces que se editaron en los sesenta, algunas muy buenas), o no se hacen en la madurez. Cuando se escribe un libro de estos, lo mejor es hacerlo sin consi-

deraciones, cosa que ocurre pocas veces: generalmente se adorna y se embellece la propia biografía, y a veces de modo involuntario. Y yo, en ese libro, traté de no embellecer nada, sino de contar equilibradamente fallas, tropiezos y aciertos. Junto a los poetas —no era pedantería—, leímos efectivamente a Kant, a Hume, a Husserl, y a importantes autores de ensayos sobre estética. A mí me ha parecido siempre tan indispensable leer buenos poetas como buenos ensayistas y críticos. Si no, ¿cómo saber lo que pasa en una época y lo que uno está haciendo?

—En la primera juventud, a los 13 o los 14, leía en primer lugar a los modernistas y a los postmodernistas. Mi padre fue un gran lector y me impulsó a la lectura pero sobre todo a la de su gusto en materia poética. Aunque escribió, él era más un dibujante: como poeta se quedó en un romanticismo tardío y en un premodernismo de algunos curiosos poetas de la época, como Alberto Herrera y otros bohemios y parnasianos "quedados". Leí luego a los Machado, más a Manuel que a Antonio, a quien descubrí más tarde, al mejor Díaz Mirón, a Othón, a todos los mexicanos del XIX y de principios del XX.

Cuando estudiaba la preparatoria en Puebla pergeñé mis primeros poemas "formales", a los catorce años. Descubrí entonces a Lorca, a Alberti, a Gerardo Diego, a Juan Ramón, al

buen Machado, a Salinas, a López Velarde, y me dije que iba mal en inclinación, orientación y gusto. Cuando conocí años más tarde a González Martínez no me interesaban ya sus poemas. Estábamos mis amigos y yo metidos en otros autores: leíamos a Vallejo, a Breton, a Borges, a Eliot, a Neruda, a Huidobro, a los Contemporáneos, y nos deslumbraron las novedades de esta generación. Sin embargo, lo que nos transformó especialmente, fue la antología de *Laurel* —que yo no tenía dinero para comprar y leíamos en la biblioteca de don Enrique González Martínez—. Nos pareció un gran mapa antológico de la poesía de lengua española. Así nos lanzamos a la poesía contemporánea.

—El intento de unir el poeticismo con el socialrealismo en mis poemas de entonces fue la razón de mi fracaso de cerca de 15 años. Era como mezclar agua y aceite. El punto de vista original del poeticismo era intrínseco con cualquier corriente ideológica y actitud política. En cuanto nos vimos embarcados en la actividad política, sobre todo González Rojo y yo, quisimos, creo (no sabíamos exactamente lo que queríamos), lograr una conciliación del regusto barroco y culterano con el tema político, un *sandwich* de Góngora y Lenin. El resultado fue un fracaso estrepitoso de algunos libros y poemas: *La mala hora* (1956), *"La furia blanca"* (publicado en *La voz de México*), *Odessa y*

Cananea (1956) y *La sangre en general* (1959), estos dos últimos, tal vez los menos infortunados en ese género náufrago.

Estoy más convencido que nunca de que es casi imposible programar la orientación estética "social", entre comillas forzosamente, de un poema, a no ser que el autor tenga una asombrosa capacidad para transformar en obras maestras lo que está destinado a ser un folletón político, pero no creo estar en el caso.

La lectura de esos libros y poemas no convenció a nadie: resultó ilegible tanto para los proletarios y compañeros del mismo dolor ideológico como para los elitistas y aristocráticos.

Pero si creo algo: había en nosotros cierto rigor formal y teníamos idea de lo que eran la métrica y los problemas estéticos. Poseíamos las armas técnicas pero eso, se sabe, es apenas un principio. Montes de Oca, ya lo he dicho, cortó a tiempo el cordón umbilical poeticista: se lanzó al espacio mucho antes que yo y con mejor fortuna.

—Ingresé al Partido Comunista hacia 1955. Entré a él —y lo he contado— como enemigo de la política estaliniana, pero sin mucha conciencia histórica de lo que había sido ese partido en México y en el mundo. Lo aprendí más tarde, personalmente con José Revueltas y en los textos de Octavio Paz, que desde distintas posturas estaban más enterados que yo de lo que habían sido Lenin, Trotsky, Stalin o Serge, y de todas las luchas ideológicas que se suscitaron desde el nacimiento de la revolución de octubre.

En 1956 iniciamos una lucha interna en el PC, al mando de Revueltas, un grupo de revolucionarios a los que sorprendió la desestalinización en la URSS. Eso sucedió en el XX Congreso, en 1955, y en el XXI Congreso, en 1956. En ese período visité varios países socialistas: China, la URSS, Checoslovaquia.

En una revista que se llamó *Letra Viva*, que dirigíamos Revueltas, González Rojo, Joaquín Sánchez McGregor, José Luis González (el puertorriqueño) y yo, criticamos desde la izquierda (así decíamos) la invasión a Hungría y la represión en Polonia. Eso se vio muy mal en el partido. Inevitablemente se agudizaron las dife-

rencias. La lucha interna se volvió tan grave que terminó en nuestro total aislamiento. Y se acabó entonces la célula Carlos Marx, cuyo espíritu dirigente era José Revueltas, que era el ideólogo de la disidencia y quien tenía la mayor experiencia política. Nuestra expulsión ocurrió en 1960, aunque nosotros salimos por propio pie en 1959 tras la VIII convención del partido en el D.F.

Entramos de inmediato al Partido Obrero Campesino, que era resultado de una antigua división del Partido Comunista, escindido mil veces. Fue un romance rápido. Desde que entramos, pese a que pronto fuimos dirigentes nacionales en aquella pequeña familia de ilusos, comenzaron las discrepancias con Carlos Sánchez Cárdenas y otros dirigentes, que eran lombardistas a ultranza. Incluso al final, Sánchez Cárdenas y yo tuvimos una reunión con Lombardo Toledano en la casa de éste, a la que Revueltas no quiso asistir por las querellas públicas que tuvo con Lombardo en los últimos años. Sánchez Cárdenas proponía la fusión con el PP, convertido en PPS. Rompimos con ellos, y Revueltas y yo con otro pequeño grupo fundamos en el mismo 1960 la Liga Leninista Espartaco, de la que nos echaron en 1963 otros curiosos pro-chinos y neoestalinistas.

—Pronto descubrí que no iba a ser filósofo, ni maestro de filosofía, y que la filosofía no era para mí "la" carrera, pero me interesaba y me interesa estudiantina, y me parece que es un alimento esencial para el trabajo literario y poético.

Cuando apareció *Cada cosa es Babel*, alguien me reprochó que hubiera caído en la tentación del gran poema, sin conseguirlo, claro. Es un poema influido por mis lecturas de Mallarmé, Valéry, Eliot, Perse. También por la que hemos hecho todos los poetas mexicanos de las últimas generaciones de *Muerte sin fin*, y en dirección contraria, por mis lecturas de *Altazor* y de *Residencia en la tierra*, y al fondo de la noche, por la lectura de Góngora: *Las soledades* y el *Polifemo*.

Mi primera intención fue hacer un poema poeticista sin que se notara lo poeticista, es decir, donde se descartaran los vicios explicativos y lógicos del poeticismo, lo racional y lo mecánico. Intenté en *Cada cosa es Babel*

aplicar eficazmente toda la libertad verbal e imaginativa que un poema lírico requiere y busqué que no padeciera ni la metafísica valteriana ni la gorosticiana, ni la mallarmeana, ni la persiana, y que al mismo tiempo fuera una crítica del poema social nerudiano, del lírico y metafísico. Intenté también al principio que hubieran todas las formas y todos los metros clásicos: líras, silvas, sonetos, décimas, eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos, hexámetros, en fin. Ese rigor de planificación formal fue abolido por el propio impulso verbal al que se somete el poeta cuando redacta un poema largo y ambicioso. Invertí de cinco a seis años de trabajo y nunca creí que hubiera alcanzado lo que quería, pero conseguí otro poema. Debo haberlo empezado por 1956, después de redactar *La mala hora* (que tardaría tres años en publicarse) y decidí llevarlo a la imprenta en 1962 porque ya no había otra manera de deshacerse de él. Y todavía tardó cuatro años en publicarse.

—Hay una pluralidad de temas en el libro: el enfrentamiento del poeta a la realidad, el problema de qué hacer con la realidad y de cómo trabajar con el mundo y qué tipo de realidad puede haber en una obra artística. Aquello de que el poeta da nombre a las cosas, no es el principal, es uno de los temas. Hay muchos otros. Se trataba de tocar también el problema del proceso histórico del lenguaje: cómo los lenguajes, y en especial el lenguaje poético, son entidades en desarrollo. En el fondo había la concepción dialéctica hegeliana y marxista. Pero como no existía para mí una estética marxista propiamente dicha, bien formulada, tuve la ambición —la presunción— de formular una poética personal, una poética de la ausencia, de la negación de la poética, intento fallido, lo reconozco.

También había el aspecto de la lucha entre realismo o el naturalismo que existió en la poesía internacional y especialmente de la poesía de lengua española y el supuesto barroquismo de la poesía "cultura". Por eso puse como principal epígrafe, para contrariarlo en el poema, unas líneas de Antonio Machado: "Silenciar los nombres de las cosas cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez! Pero Mallarmé sabía también

—y éste es su fuerte— que hay hondas realidades que carecen de nombre. (Los complementarios) Es bello pero no exacto. Las cosas son como el agua, no tienen nombres definidos. Los nombres cambian, fluyen. El lenguaje primitivo, por ejemplo, es disperso y plurinomial, lo que impide la comunicación correcta. Los nombres de las cosas se mueven en y con la historia. El lenguaje evolucionado, si se observa bien, da pocos nombres a los objetos. Al desarrollarse, el lenguaje se simplifica y limita el número de sinónimos que denominan las cosas. Y en el libro yo intenté o propuse la tarea de dar nuevos nombres a las cosas y cosas nuevas a los nombres. Excavar en la cosa, esa es la tarea.

Hay cosas que no entendieron bien algunos críticos. La sección en que se glosa "La forma en sí que está en el duro vaso..." de José Gorostiza, era una discusión con la visión aristotélica de la forma y el contenido que hay en *Muerte sin fin*. Y yo traté de hacer una glosa de ese tema clásico, pero dándole una exposición dialéctica. Alguien dijo: esto es una glosa pero imitativa de lo que dijo Gorostiza. Y no es cierto: se dice lo contrario. Ernesto Mejía Sánchez lo vio muy bien.

—El tigre es una figura que está en toda la literatura. Mi pasión no comenzó ni con Blake ni con Borges, sino con Salgari. Las primeras novelas que leí fueron sus novelas de la selva. Recuerdo especialmente una: *El tigre de la Malasia*. Leí también novelas de Saroyan, pero la marca principal fue un libro que todos leímos de niño: *El libro de las tierras vírgenes*, de Rudyard Kipling. (Escribí de niño algunos libros de la selva.) Shere-Khan, el maligno, al que menciono todavía en *Caza mayor*, es el personaje más impresionante dentro de la obra, en la que es personaje central también, terrible pero benéfico, la pantera negra.

El tigre nació por accidente. Un día jugando en una mesa escribí un poema casi de golpe. Ese que comienza: "Hay un tigre en la casa/ que desgarrará por dentro al que lo mira". Me dije: "Esta es la clave de todo un libro; hay que desarrollarla". Y poco a poco, mientras se fueron dando las secciones del libro, me di cuenta de que todo debería ser construido alrede-

dor del tigre, que debía trabajar para que el tigre tuviera una presencia, por un lado abrumadora y por otro invisible. Que fuera todo y que fuera nada. Porque si el tigre se identificaba con un personaje masculino o femenino, con una pasión concreta, perdía la grandeza casi pictórica y mortal y el aire misterioso que debería tener en la obra. Y lo formulé de esta manera: el tigre debía ser la imagen universal de la desgracia amorosa. Pero para todos, e incluso para aquello que no soy: para el homosexual, para el misógino, para el eunuco, para el antropoide casi frustrado, y para lo que soy, el hombre que goza y padece amores, que se tortura por una pasión desdichada o varias. Esas marcas hondas del tigre se prolongan hasta poemas de *La zorra enferma*.

—Yo no creo que ningún poeta moderno, directa o indirectamente, esté excluido de la influencia de Baudelaire. El significa, como Whitman en un sentido, como Mallarmé en otro, el gran corte entre la antigua y la nueva poesía. Hace poco, revisando los libros que leí en la infancia, me di cuenta de que había leído y anotado con mucho cuidado *Cohetes* y *Mi corazón al desnudo*, los diarios juveniles del poeta, en una edición argentina, y que había olvidado todas las cosas que se me habían clavado de ese librito y que copié o imité sin querer más tarde.

Los contrastes de la fealdad y la belleza verbales que reinventó Baudelaire, son uno de los recursos más ordinarios y difíciles de la poesía contemporánea. Se puede caer en el mal gusto o en el vicio de la degradación de las formas verbales bajo el pretexto de asustar al burgués, y yo traté de evitar esa caída.

Con *Cada cosa es Babel* intenté un poema lírico y metafísico que trataba de exponer una poética personal y una poética de los tiempos, si fuera posible. Con *El tigre en la casa* lo que primero intenté fue escribir una poética de otra época de mi trabajo con los mismos instrumentos barrocos que yo consideraba rescatables del libro anterior, pero con un agregado: el tema amoroso, del que no me ocupaba desde los días de infancia.

Ya eran profundas mis experiencias. Yo salía de un matrimonio de varios años pero que era una relación

que databa de la juventud. Y era en el fondo también la envidia de que Neruda y Sabines, por ejemplo, escribieran grandes poemas de amor, y de que en mis poemas sólo existiera una especie de asepsia ideológico-conceptual. Era el tema del gran goce y del gran infortunio, que está más claramente expresado en el último poema del volumen, "La ciudad ha perdido su Beatriz", que, como se sabe, es un verso que se halla en *Vita nuova*. No creí hallar un mejor remate clásico para hablar de la desdicha amorosa que hacer una breve referencia a Dante en ese texto.

—Hay una página de Carlos Fuentes en *Tiempo mexicano*, que se refiere a la literatura mexicana escrita entre los años de 1965 y 1970. Fuentes dice que hay dos libros de tema oscuro, depresivos, que no tienen nada de político, *Farabeuf* y *El tigre en la casa*, que él escogería como imágenes muy precisas de la atmósfera social y emotiva del 68 en México. (No lo cito textualmente.) Y tiene razón. El 68 fue para varias generaciones un momento de cambio y de objetiva depresión social.

De una cosa estoy seguro: no sería capaz de escribir ahora *El tigre en la casa*. Mueren los tiempos en que se escriben determinadas cosas. Me faltarían ese aire y aquel humor y aquellas selvas.

—*La zorra enferma* está conscientemente planeado como un libro misceláneo. Fui tentado por la preocupación de que si uno escribe libros de un solo tema se encierra. Pensé entonces que con todo el material que tenía, y que pertenecía a una época, debería conformar una especie de mosaico y encontrarle coherencia a ese mosaico. En *La zorra enferma* fui armando secciones donde se hablaba ya de infortunios amorosos, ya de la poética y la crítica, ya del estalinismo, ya de las desgracias sociales del mundo y la ciudad, y busqué un sentido en el conjunto. Joaquín Díez-Canedo lo comprendió al editarla. Me dijo: "Yo veo muy bien el libro así, contra aquello que los críticos de la miscelánea puedan decir". Fue el único que celebró la organización del trabajo e insistió en que quedara como estaba. No fue en balde que partiera de Villon y del poema dedicado a Marx, que coinciden con las etapas

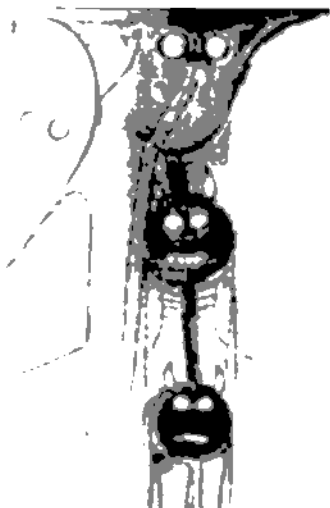
de mi mayor escepticismo político (la peor es la actual), y que son las del tiempo de la escritura propia del libro. Por eso está ahí ese verso que le da sentido y título al libro donde se habla de la revolución: "No es veneno esta pobre palabra deprimente/ de zorra enferma/ que te doy". Es el tiempo en que ocurren una serie de represiones violentas contra intelectuales en la URSS. Daniels y Sin-yavsky, y en México. Por eso se dedica a Revueltas otro de esos poemas.

En el libro continué con cosas que no creí agotadas en un momento determinado. Algunos poemas habrían podido entrar sin dificultad en *El tigre en la casa*, como "La bella implora amor" o bien "Otra vez Monelle". Sucedió que esos poemas los redacté cuando ya se había cerrado el libro y se guardaron en el cajón. Es, simultáneamente, un libro de madurez y de transición. Me tenía que llevar a otras cosas, sobre todo al desarrollo de cabos que había dejado sueltos. (Epigramas, Profecías.) Me costó tres o cuatro años escribirlo.

—En *El tigre en la casa* había la voluntad de ocultar la decepción política; aquí no. Sin embargo, en *El tigre* hay un poema, *Magna et pulchra conventio* (el título, un epigrama disfrazado, es una línea de Horacio), cuyo tema oculto es la convención de la Liga Espartaco de la que Revueltas, otras personas y yo fuimos expulsados en 1963. Es la clara ruptura con el movimiento comunista: "Ganas terribles/ de que nuestras sagradas asambleas/ de ranas que barritan/ y canguros que graznan/ estallen como el vientre/ de la chinche golosa". Hay otro: "Este poeta exprime su riñón...". Está un poco pensado sobre un poema de Vallejo: de aquellos que sin ideología conmueven todo y de aquellos que con ideología no conmueven nada. Está escrito contra la poesía política programada. Y fue también una autocritica. En *La zorra enferma* la decepción ya es abierta.

Cada vez estoy más convencido (y esto también está claro en *Caza mayor*) de que este mundo va rigurosamente al desastre, si no se logra abolir el autoritarismo de cualquier signo. Decía Octavio Paz en *Pasión crítica* (él, que ha sido tan atacado de reaccionario por estar contra el auto-

ritarismo) que él no estaba contra el socialismo y sus propuestas verdaderamente humanistas: que estaba en contra de sus deformaciones y contra aquello en lo que visiblemente se ha convertido en nuestros tiempos. Es una cosa de lo más simple y no puede ser entendida. Dice también que no está a favor del capitalismo pero que no pueden negarse las ventajas que las democracias de los imperios y sistemas capitalistas presentan ante nosotros. Estamos muy lejos de conformar una sociedad humana, y estoy de acuerdo. Mi amargura y mi escepticismo nacen de mi clara duda de que el hombre vaya a ser algo mejor con el tiempo.



—En *Caza mayor* se me ocurrió asociar el hecho de que la especie "tigre" está extinguiéndose con el exterminio de la especie humana, con la desaparición personal, con la violencia en el mundo, con la muerte, con la edad adulta, con la vejez. Pude dar, creo, la vuelta de tuerca al tema, y en ese sentido me parece afortunado haber publicado los dos tigres en la reciente edición de FCE-CREA (*Tigre, Tigre!*), porque son como dos puntas opuestas de una misma temática. Pero ya no quiero volver al tigre; espero haberlo agotado como imagen; cada vez que veo un tigre, filmado, vivo o escrito, trato de borrarlo de inmediato.

Caza mayor es un libro escrito con otro aliento. Es menos depresivo des-

de el punto de vista personal, pero desde el social e ideológico tan oscuro como el tigre anterior. El escepticismo y la amargura con que se observa el mundo vale si es el resultado de una verdadera experiencia de lo que es el mundo, y no como vehículo para alamar al lector y lo que he escrito nace de mi experiencia real. No se podían repetir evidentemente las mismas formas de expresión. En un momento dado agotas un ritmo verbal y ciertos juegos terminológicos. Y debes dar la vuelta, porque de otro modo te plagias a ti mismo y te empantanas. No se debe caer nunca en la tentación de dar lo mismo a los lectores. Enzensberger hacía notar que la poesía no es negocio para nadie y que eso le ha permitido mantener una mayor pureza; no es comercializable. Un poeta no se siente, como el pintor o el novelista, presionado por el mercado, lo que ha obligado a éstos con frecuencia a repetirse. Y en mi caso hay la voluntad y la lucha personales por eludir las mismas formulaciones e imágenes, aunque involuntariamente a veces caiga en ellas. Es imposible memorizar todo lo que has escrito, y uno se relea poco una vez publicado. Por tanto, puedes cometer algún perdónable desliz reiterativo.

—Al margen de un tratado es un libro inconcluso, un intento extremo, después de mi lectura de Wittgenstein y de otros filósofos de esa línea, de exponer todo un material filosófico que toca sobre todo temas de ética y de estética, lingüísticos y metafísicos también, sin recurrir al manejo de la terminología técnica de los filósofos. Creo que en este sentido sería más afortunado que *Cada cosa es Bebel*, si lo logro concluir.

En un principio iba a ser ilustrado por mi amigo Arnaldo Cohen, que es también un wittgensteniano furibundo, pero como tardamos tanto y es tan laboriosa la tarea de enlazar poesía y pintura, decidí publicar los poemas ya escritos. Es un libro a medio camino. En *Memoria del tigre* hay secciones que son puntos de partida de libros que se están haciendo.

Dichterlieb/oleros es un libro, o proyecto de libro, en el que pensaba aprovechar toda mi experiencia de melómano y de cantante destripado. Son glosas de textos y de música,

tanto de los *lieder* cultos del periodo romántico más grande como del periodo moderno, así como de canciones populares de México y del mundo.

Y, por último, *Tercera Tenochtitlán*, es un poema que quiso ser una *Nueva granada mexicana* pero en sentido contrario, negativo. Soy un buen conocedor y un buen militante de la ciudad. He leído gran cantidad de material histórico sobre ella y me ha resultado siempre fascinante y aterradora. Se me ocurrió escribir un

largo poema sobre ella, que no terminé, pero que espero algún día concluir.

Algún cronista decía que era un poema demasiado barroco y rebuscado en su expresión; no estoy seguro. Creo que hay mucho de coloquial en el texto y que mantiene una estructura aceptable desde el punto de vista poético e histórico. Me parece un trabajo interesante, no original, y con algún cuidado y alguna paciencia, tendría perspectivas.

HIJO PRIMOGÉNITO DE LA TIERRA

por Claude Esteban

Nuevamente contemplo, y con fascinación siempre creciente, esa salvaje confusión de cuerpos, ramas y venablos, ese ballet de tótemas tutelares y agresivos al que nos invita o, mejor dicho, nos arrastra Wifredo Lam en su gran composición *La jungla*. Todo en ésta desconcierta nuestra mirada, todo —hablo como el viejo occidental que soy— viene, se diría que ingenuamente, a poner en duda las categorías mentales de las que sacamos seguridad y orgullo cuando nos referimos al arte de las imágenes. Sí, desde hace mucho deseamos que la pintura siga siendo el lugar reservado a los signos: que evoque en efecto éste o aquel elemento de una realidad primera, pero alejándonos al mismo tiempo tanto de ella que la aprehendamos por medio de las formas y estructuras que interponemos, que interpretamos sin cesar —con el único fin de mantener una distancia, de salvaguardar cuanto podamos una hegemonía altiva sobre lo sensible, que nos asalta por todas partes.

¿Supo romper el surrealismo con esa larga liturgia del intelecto? ¿rechazó, al menos por momentos, ese culto a la *cosa mental* que se ha vuelto ley en Europa? Creo que aún sería prematuro responder, llegar a una conclusión, sobre todo tratándose de una empresa cuyas ambiciones se expresaron —y con cuánta vehemencia— hace más de medio siglo

pero cuyo campo de experimentación, por vívaz que pareciera, sólo lentamente se descubre ante nosotros en sus ambigüedades y, me atrevo a decirlo, en sus contradicciones y sus equívocos.

En ese sentido, la obra de Wifredo Lam puede servirnos de piedra de toque ejemplar, por las reacciones que provoca en el seno del orbe surrealista y, sobre todo, por el grado mismo a que elevó el debate sobre la relación del artista moderno con "el tesoro legendario de la humanidad" y "lo maravilloso primitivo del mundo". Cito adrede las expresiones memorables que desde 1941 empleara Breton a propósito de Lam: veo en ellas, al mismo tiempo, una de las intuiciones más profundas, si no la más valiosa, del autor de los *Manifestos*, y la confesión irreprimible de una nostalgia. Porque el surrealismo —¿es necesario precisarlo hoy en día?— surgió de una sed de expresión directa sin enredos, sin códigos ni demoras. Breton soñaba con sustituir el acostumbrado comercio de la elocuencia plástica —en pintura lo mismo que en poesía— por una formulación instintiva del flujo psíquico, liberada de las "repeticiones" de la conciencia clara, capaz de provocar y de multiplicar a voluntad esos famosos "corto-circuitos", de donde saldría, fortuito, instantáneo, el de las nuevas imágenes.

Pero cierta serpiente subrepticia se había deslizado ya en el jardín de la

inocencia. El automatismo de la mano, incluso el practicado por los artistas más inventivos, acababa demasiado pronto en la mecánica del gesto, el soliloquio indefinido, la repetición formal. ¿Qué oponerle, quizás, si no esa "figura segunda", esa simbología del onirismo a la que Breton parece adherirse desde los años 30, exaltando en algunos de sus fieles en la pintura una especie de heráldica nocturna, una puesta en escena críptica de lo insólito; en resumen, una imaginaria conceptual en la que, después de Chirico, algunos iban a perderse para siempre? Breton (que afirmaba no creer en "el establecimiento de una trivialidad surrealista", pero no sin agregar a renglón seguido: "las futuras técnicas surrealistas no me interesan") no dejaba de tener en cuenta los peligros que esto entrañaría. Se trataba de prevenir las alteraciones y distorsiones que acaso no dejarían de torcer el proyecto inicial de efusión inmediata. Se trataba, sobre todo, para André Breton, el poeta más que el teórico, de mantener abierta la puerta de la sorpresa, de conflar en que había otros caminos en la búsqueda de lo maravilloso. A disgusto, como si el maligno genio doctrinario se apoderara nuevamente de él, dejándolo casi desamparado en el umbral de las tierras nuevas. Pleno igualmente, a pesar del ardor del elogio, en las reticencias, casi diría las reservas, formuladas por Breton sobre la obra de Miró cuando detectó en ella cierta interrupción de la personalidad en la etapa infantil. La frescura, la ingenuidad juvenil del catalán hablaban una lengua diferente a la de los saberes cifrados, los supuestos métodos paranoicos-críticos en los que Breton fingía creer todavía.

E igualmente me parece que el primer texto sobre Lam escrito por Breton —lo señalo sin la menor intención polémica— revela una especie de circunspección en realidad harto rara, una actitud algo precavida, bastante ajena al carácter del autor y a su compromiso pasional. No es que André Breton se disimule la fuerza que le comunican las telas del pintor cubano, pero se diría que esa energía lo toma desprevenido en sus posiciones teóricas —y al no llegar aún a situar a Wifredo Lam en el centro del panorama pictórico que ha creado, se borra

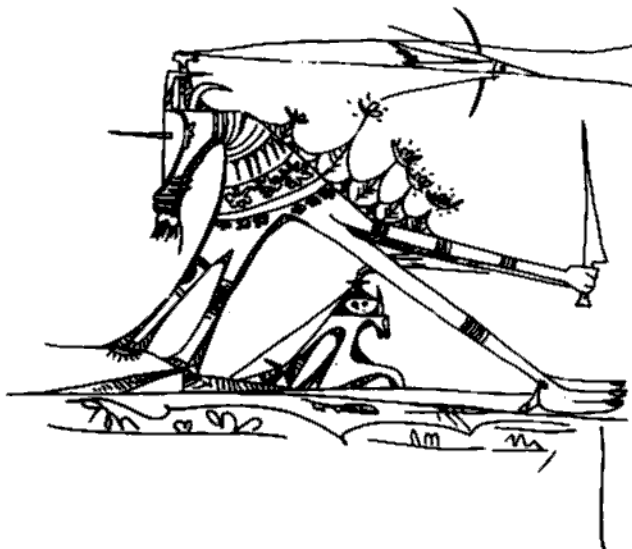
ante el juicio y el fervor de otro: "como en el caso de Lam se trataba como nunca de la pintura, la diferencia me obligaba a hacer que la opinión de Picasso precediera a la mía. Doy fe, ante todo, del placer que expresaba tan bien ante obras de esa índole". Sabemos que esa deferencia y esa discreción de pensamiento, tan poco frecuentes en Breton, muy pronto darían lugar a una ponderación más personal y singularmente más viva de la obra de Lam, apenas pueda descifrarla en el contexto natural y cultural que testimonian *La jungla* y la serie prodigiosa de telas pintadas en Cuba.

Pero lo que en estos momentos me interesa retener de las observaciones iniciales de André Breton es, por supuesto, el lugar preeminente que tienen en ellas las convicciones y el apoyo de Picasso respecto de Lam. No es este el lugar para precisar la actitud bastante cambiante de los surrealistas, y de Breton en primer lugar, ante la personalidad y la obra proteiforme del gran español. Contentémonos con citar, a modo de referencia, algunas líneas de Breton, que no fueron escritas con la fogosidad de las controversias iniciales, sino con la perspectiva de la edad, ya que datan de 1961: "Lo que permanentemente ha sido un obstáculo para unificar de modo más completo sus puntos de vista y los nuestros, es la indefectible adhesión al mundo exterior (el del objeto) y a la ceguera que esa disposición mantiene frente al plano onírico e imaginativo". Verdicto muy severo si se abarca con una mirada totalizadora la obra artística de Picasso, y especialmente ese trabajo suyo donde el "mundo exterior", denigrado por Breton, sirvió de trampolín a las exaltaciones más bellas de la imaginación. Verdicto, al mismo tiempo, parcial, ya que Picasso fue el primero en reconocer y apreciar en Lam esa calidad onírica y ese contenido telúrico al que, al parecer, Breton se suscribiría más tarde. Por mi parte, pienso, después de haber reflexionado mucho, que el encuentro de Picasso con la obra de Lam y su reconocimiento inmediato se deben precisamente a la "vinculación" que durante toda su vida tuvo Picasso con ese mundo natural a cuyas incitaciones André Breton, idealista impenitente, sólo respondió con el mayor

recelo. El propio Lam evocó varias veces la "conmoción" que experimentó con el descubrimiento visual, casi físico, de las telas de Picasso en 1938. No hay por qué hablar más de este asunto. Todos sabemos cómo esa sacudida interna puso en movimiento la psiquis de Lam y cómo su cuestionamiento y su itinerario artístico condujo a una liberación. Pero ni Picasso ni Breton inventaron a Wifredo Lam. Digamos solamente que, con una intuición de zahorí —o de hechicero, si se prefiere—, Picasso supo adivinar el lugar todavía no develado donde se situaba la verdadera necesidad de Lam y los profundos recursos de su genio en desarrollo.

Un "genio" —en el sentido socrático del término— al que Lam había escuchado, sin descifrar todas sus exigencias, durante los áridos años de su formación en Cuba y después en España. Ciertamente en él se alzaba una voz oscura, que lo ponía en guardia contra las fórmulas establecidas y las retóricas obsoletas con las que entonces se confundía, tanto en La Ha-

bana como en Madrid, el ejercicio de la pintura. Demorándose a gusto ante las telas de Bosch y de Bruegel en El Prado, descubriendo, tan lejos de sus lazos, los emblemas y los signos de un arte llamado "colonial". Wifredo Lam presentía que era posible otra forma de reivindicación plástica, y que, efectivamente, había tomado forma, tanto en Flandes como en las Américas, cuando, por encima de las particularidades culturales y de los continentes, la servidumbre, el horror, la desesperación y el hambre proferían un mismo grito rebelde en medio de la piedra y la madera, o sobre una pocas pulgadas de tela pintada. Lo que Wifredo Lam buscaba, quizás a tientas, pero con una obstinación admirable, era darle forma plástica a una inquietud fundamental: encontrar las raíces de un arte que no se separase más de la primitiva sustancia alimenticia. No conocemos bien las obras de esos años difíciles. Me parece, sin embargo, por las pocas reproducciones que podemos ver de esas obras —especial-



Dibujo de Lam dedicado a U. y T. González de León, 1958.

mente las dos figuras del campesino y la campesina pintadas en Cuenca en 1924—, que ya reflejan, a pesar de su intimidad con una tradición realista muy castellana, ese deseo de arraigarse del que Lam no se separará jamás. A Antonio Machado le hubieran gustado esos rostros pensativos, como arrancados a la arcilla, que declaran una probidad, una nobleza simple y ruda, un sufrimiento bajo las apariencias del pudor. Retratos dignos de acompañar los versos de *Campos de Castilla*, en los que se busca una singularidad en la escritura, una configuración estilística nueva que Lam, de golpe y por una transformación magistral, se forjará finalmente en París.

Pero ahora debo disipar un malentendido que hubiera podido deslizarse en mi análisis. Si la obra y la personalidad de Picasso tuvieron para Lam semejante papel mediador —un papel que el surrealismo no asumiría jamás, al menos no con efectos comparables— fue, en primer lugar y sobre todo, por la revelación del arte y del espíritu africanos que Lam recibió a través de los cuadros de Picasso. Y esos dos elementos motores —a los que Breton concederá importancia desigual, desinteresándose casi de las formas en beneficio de una entidad espiritual mal definida—, esos dos factores de creación son a los ojos de Wifredo Lam de la misma índole y en consecuencia indisolubles. Los cubistas —y Picasso en primer lugar— sólo habían querido retener del "arte negro" un vocabulario de signos al que el pintor occidental imponía la sintaxis de una conciencia extrínseca. Lam redescubre en esos signos el principio intrínseco que los anima, el aliento que los suscita, la exigencia interna que representan y que les da sentido. Las pinturas de los años 1938-1940 muestran con claridad ese deseo reunificador, aunque se limiten, en el sentido estricto de la palabra, al aprendizaje de un estilo. Obsérvense, con la atención que merecen, oleos como el *Autorretrato*, *Despertar*, *La mujer de cabellos largos* y, sobre todo, *La mancha*, todos de 1938. Lo que desde entonces nos sorprende, por la distancia que nos autoriza a tomar la obra ulterior de Lam, es precisamente esa especie

de sumisión, ese vasallaje que el pintor se impone con limitaciones que, como presintió, no refrenarían su impulso más que para permitirle expresarse de una modo más intenso y con una libertad conquistada.

Es eso —una vez más— lo que distinguiría a su itinerario pictórico de los caminos seguidos por los paladines del surrealismo. Hemos visto el soberbio desdén con que André Breton trataba todo lo que pudiera referirse a cualquier tipo de búsqueda formal, a la que confundía con una preocupación irrisoria por las "técnicas". La formulación, o la figuración, del "modelo interno" debía completarse con un brote no controlado, durante el cual el artista se encontraba relegado al papel puramente pasivo de un apuntador. La experiencia de Wifredo Lam en los años de este período tan importante se inscribe, evidentemente, en las antipodas de ese "desorden razonado" que Breton, desviándolo de su objetivo, heredó de Rimbaud. Si los rostros que Lam pintó entonces tienen los rasgos y el gesto de las máscaras procedentes de África, sólo llegan a esa identificación interna mediante una escritura severa, a todas luces concertada y consciente de lo que busca. El cubismo fue quizás la última escuela de rigor que conoció la pintura occidental antes del torrencial desencadenamiento de lo instintivo y lo aleatorio. Que las esculturas africanas y el recuerdo de los cristos románicos hayan dejado su huella en las *Señoritas de Avignon* no impide que ese cuadro, ni los que lo seguirán en la obra de Picasso, se presente ante nuestros ojos como la ecuación plástica de un nuevo conocimiento de las formas y, ante todo, como la invención especulativa de otra forma de evocar la realidad. Picasso —seguramente a pesar suyo— está más próximo a Piero della Francesca que los defensores de un expresionismo exasperado. Wifredo Lam, por su parte, escucha y pone en práctica esta ruda lección de las líneas. No hay ahora ningún arabesco, ninguna sinuosidad complaciente; a veces, casi por sorpresa, la gracia de una curva simple, pero sobre todo esos confinamientos angulosos, esas relaciones perspectivas que chocan con lo irremediable de las paredes, esos cielos rasos

siempre bajos que contrarrestan la patética expansión de las figuras.

No sé si los exégetas de Wifredo Lam, más preocupados por escrutar la obra ulterior, se han interrogado sobre los cuadros que pintó antes de cruzar el Atlántico —esas telas que Picasso descubrió y en las que señaló su alta virtualidad de futuro. Por mi parte, las considero indispensables para apreciar con justicia todo el trabajo del pintor, incluso las últimas composiciones melódicas, tan ajenas en apariencia a esos mandamientos rigoristas. Porque la rica florescencia de formas y ritmos que sucederá a esa estación invernal de germinación sólo puede comprenderse, con todo su vigor y su continuidad impecable, por la lenta labor preliminar durante la cual Wifredo Lam se abstuvo y se limitó de verdad a adquirir un dominio —la palabra, no lo dudemos, hubiera erizado a Breton— de los medios plásticos de expresión. Si *La jungla* nos trastorna, como tantos otros cuadros pintados después de su regreso de Cuba, el oficio que se manifiesta en esa obra nos maravilla, no nos sorprende. El *Daimón* de los poetas y los pintores, ese yo tan imperioso, ¿no había advertido al joven Wifredo que incluso un "alma santa" —esa que Baudelaire hubiera querido ser— no podía economizar las experimentaciones minuciosas, tan caras al "químico perfecto"? Para eso, era necesario que las quejas, que las súplicas murieran en los labios de las mujeres y de las madres; era necesario que el hieratismo de las figuras redujera a la inmovilidad a esa pasión desmesurada que tiembla oscura y tenazmente bajo la red de líneas puras.

No, Wifredo Lam no lo ignoraba. A lo que aspiraban, desde el fondo de la cámara cúbica, las figuras circundadas por líneas sutiles, era a un cielo a la medida de su sed de espacio; y, más todavía, a la tierra donde imprimir la huella de sus pasos. Es evidente que cuando Wifredo Lam llega por fin a la isla más grande del Caribe, después de las homéricas vicisitudes que conocemos, se reencuentra con la patria cubana, con sus culturas complejas, con su mezcla de razas y rituales, y también con su manera de hablar, en la que el español áspero de Castilla tomaba mil inflexiones de sa-

brosa consonancia. Pero más allá o más acá de esos encuentros históricos, otro enfrentamiento espera a Wifredo Lam. Provocará en él una "conmoción", tan fuerte en verdad como la que había experimentado ante las telas de Picasso. Es un encuentro —postergado desde hacía tantos años— con la tierra consustancialmente *natal*, con la patria primitiva del ser humano, es decir, el suelo original, el *humus* fundamental que el hombre cultural olvida y que perdura bajo el asfalto de las ciudades, impregnado de jugos, de savias, de sabores. Al cubismo le gustaba vivir en el retiro de las cámaras. Pero el surrealismo, tan ferviente que pretendía ser del mundo instintivo, no dejaba de mirar con condescendencia, y a veces no sin cierta alarma, las prolíficas manifestaciones del universo natural, que se encerraba a su vez en los habitáculos de un inconsciente más apacible. André Breton, no hay que olvidarlo, termina su bello alegato pasional, *El surrealismo y la pintura*, con una furibunda filípica contra la naturaleza. "Estamos muy lejos, independientemente de lo que se diga, muy alto, y en modo alguno dispuestos a volver sobre nuestros pasos, a descender. Nos limitamos a afirmar que por debajo de nosotros, pero muy por debajo de nosotros: *La flora es diversa más o menos como tapones de garrafa*". La cita de Rimbaud, desviada de su contexto, desprovista de la amarga melancolía que le imprimía el adolescente de Charleville, no hace sino avivar el sarcasmo. La devoción al "modelo interno" es una venda bien anudada sobre los ojos de los surrealistas, una venda que Breton desatará sólo muy tarde...

Pero Lam no se limita a dirigir su mirada hacia lo lejos, hacia lo alto. Consiente en "descender" de las eminencias orgullosas de la conciencia. Porque más abajo, o más bien a la altura del hombre, al alcance de la mano y de la boca, está la naturaleza, indudablemente diversa, profusa, discordante; y lo que él desea, en efecto, lo que quiere, lo que intenta, con todas las fuerzas de su genio conjugadas, es que participe en su tela, incorporarla a sus signos para que les comunique algunas parcelas vivas de su vigor. Y eso era, sin duda alguna, abrazar más verdicadamente el último

deseo de Arthur Rimbaud: "¡Heme aquí devuelto a la tierra, con un deber que buscar y la rugosa realidad por abrazar, campesino!"

Desde entonces, y sin que se le pueda señalar el menor desfallecimiento ante el objetivo que se propone, el acto de pintar no será ya para Wifredo Lam la ilustración y materialización de algunas opciones individuales —lo que en la mayor parte de los surrealistas no deja de estar en el registro consciente o subliminal— sino la praxis común de un ser personal y del mundo, el revelador de realidades profundas que sobrepasan infinitamente el carácter solipsista del Ego y su pretensión de regir el orden de las cosas. Ciertamente el propio Lam, al evocar la génesis de su *Jungla*, no dejará de precisar: "Mi pintura debía comunicar un estado psíquico". Esta información tan explícita que nos da parece concordar, de buenas a primeras, con la finalidad y el horizonte introspectivo de los surrealistas. Pero lo que la distingue ya y sitúa la obra de Lam en un terreno de intercambio interpersonal, es el rechazo a considerar ese estado psíquico como un tesoro no compartido de egotismo, un monólogo bien cuidado, indivisible del que lo formula. El surrealismo se encerraba con deleite entre los arcanos de un idiolecto. André Breton había escrito en *Nadja*: "Sucede asimismo con esas sensaciones electivas de las que he hablado y cuya parte de incomunicabilidad misma es fuente de placeres inigualables". Curiosa confidencia, incluso paradójica en boca de quien durante toda su vida no ha dejado de querer romper con su yo, y, como escribió Julien Gracq, de huir de su propia efigie...

Wifredo Lam, por su parte, no ha dado crédito, ni en su arte ni en su conducta personal, a las delicias bastante confusas de lo incomunicable. Si *La jungla* revela cierto estado psíquico del que pinta, es también, y con el mismo impulso, la imagen accesible a todos de una "convulsión del hombre y de la tierra". Son las palabras exactas de Wifredo Lam. No debemos quitarle ni una pizca de su vehemencia. Lam sabe bien de qué habla y a quién se dirige, más allá de las mediaciones plásticas: al hombre. Se dirige a los hombres prisioneros

de su condición y, sobre todo, a los que sufren las cadenas de una opresión humanamente deplorable; pero se rebela también, con la fogosidad del pincel y el pensamiento, contra la finitud insuperable del ser y los poderes mágicos que se ejercen exclusivamente sobre la criatura desposeída en la que aún late la vida. *La jungla* es *El infierno* de Bosch, es el tríptico del *Carro de heno* que Lam contemplara largamente en El Prado; y es, sobre todo, por el doloroso escarnio que la traspasa, el extraordinario *Triunfo de la muerte* en el que Bruegel diera libre curso a lo espantoso, cuadro sublime en su desasosiego, en su rebelión contra lo irremediable. Pero Lam, ese orgulloso creyente de la tierra, se reconcilia con el triunfo de la vida. Y la "belleza convulsa" que descubre en ella y que defiende —casi contra Breton, estupefacto y medio reticente ante las explosiones del vudú en Haití— es la respuesta mágica del hombre contra la intrusión, en su vida corporal y mental, de los grandes demonios de la naturaleza.

Quizá pudiera decirse, sin demasiado esquematismo, que esta experiencia de un telurismo pánico vivida por Lam liberó al pintor de las alianzas intelectuales que había suscrito en tierras de Europa. A partir de *La jungla*, y aún antes, en los numerosos bocetos que precedieron a esa obra maestra, Wifredo Lam se desoccidentaliza, en la medida en que abandona el mundo cerrado del concepto. Pienso así en un óleo sobre papel que pude volver a ver en París, *El rumor*, realizado algunos meses antes de *La jungla*. No se trata ya de una máscara, receptáculo y condensador de una energía aún tácita, sino de la efigie elocuente de una forma no más que humana en la que los atributos sexuales no profieren ya la cruel dicotomía a que nos sometemos; por el contrario, declaran la unión bienhechora de los extremos, creando la imagen de una bisexualidad o, para ser más exactos, de una pansexualidad indivisa del mundo. A los senos protuberantes, calabazas provocadoras en su rotundidad feliz, responde el signo del sexo masculino, hueso eréctil que penetra en el umbral de los labios. La figura que fomenta y reafirma en su complementariedad el matrimonio de los



La jungla, detalle, 1942-44

frecuentes en los textos de Breton. Es muy probable que cierta inclinación de Lam hacia lo sobrenatural haya sido nutrida por el grupo surrealista, así como por el ávido interés que despertaba en Helena lo oculto. Más tarde, los estudios de Carl Gustav Jung sobre alquimia y psicología reavivaron notablemente el interés por esta pseudo-ciencia entre los miembros del grupo surrealista que se habrían establecido en los Estados Unidos después de iniciada la guerra, lo mismo que entre los pintores de la naciente vanguardia neoyorkina de los años cuarenta. Lam estuvo muy cerca de ambos grupos. Según Jung, en los tratados alquímicos abundan las referencias al sueño como elemento revelador de la buscada piedra filosófica, a la imaginación como virtud esencial del alquimista, y al secreto de la alquimia como subyacente en las profundidades de la mente o del espíritu. La analogía entre el proceso alquímico y algunas de las nociones esenciales del dogma surrealista fue sin duda percibida por Breton, quien expresó: "Les recherches au-réalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but. La pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éblouissante".

Además de lo antedicho, dos as-

pectos del proceso alquímico interesaron en particular a los surrealistas, y pueden apreciarse en la obra de Lam. El primero es la idea de la transformación de la materia —la piedra filosófica era teóricamente alcanzada a través de la transmutación de metales— llevada al dominio de la transfiguración de la imagen, el objeto o la figura por el artista. Se trata de lo que en literatura Breton llamó "l'alchimie du verbe", y lo que Max Ernst describió como "la alquimia de la imagen" o "el milagro de la total transfiguración de seres y objetos". Si puede hablarse de "alquimia de la imagen" en el caso de los collages y frottages de Ernst, en el de Lam el concepto de transfiguración se concreta en la metamorfosis de la figura y del entorno. Gran parte de los cuadros que pintó Lam en los años cuarenta están poblados por lo que él mismo describió como "extrañas criaturas en transición de la condición vegetal a la animal". *La jungla* es quizás uno de los ejemplos más acabados. Al mismo tiempo, las figuras de Lam, plasmadas en el momento de la mutación, encuentran equivalentes en numerosos mitos africanos que describen transformaciones de lo humano a lo animal, de lo animal a lo vegetal. Lam conocía la mitología de África a través de la lectura de las obras de Sir John Frazer. En relación con el

"entrelazado" de hombre-animal-planta-objeto ritual que observamos en las pinturas de Lam, Edmundo Desnoes ha señalado la abundancia de leyendas afrocaribeñas ricas en elementos animales y vegetales en constante metamorfosis.

La idea de metamorfosis o transmutación inherente al proceso alquímico, dio también a los surrealistas la metáfora adecuada para describir un cierto ideal de transformación psíquica del hombre. Quizás por eso, entre los muchos símbolos tomados de la alquimia que es posible encontrar en la obra de Lam del período 1942-1950, predominan las imágenes relacionadas con la noción de cambio constante. Es el caso, por ejemplo, de la rueda, símbolo alquímico de transformación o ciclo continuo (*La bode*, 1947) de la media luna en cuarto creciente, que rigió las cosas mutantes y por ello propias de la alquimia (en el ángulo superior derecho de *La jungla*) y de la serpiente que devora su propia cola: el uroboros de la alquimia griega, símbolo de renovación (*La anunciación*, 1947).

El uroboros también simboliza uno de los misterios fundamentales de la alquimia y nos lleva al segundo aspecto del proceso alquímico que fascinó a los surrealistas. Se trata de la "unión de los opuestos", también conocida como conjunción (*conjunc-*

tio), "boda química", o "boda mística", y es una de las etapas más importantes del método alquímico. Los tratados describen simbólicamente la conjunción como el "enfrentamiento enmismado entre dos metales opuestos del cual ha de surgir—luego de otras etapas intermedias— la buscada sustancia eterna o piedra filosofal. No es el caso analizar aquí todas las implicaciones religiosas y filosóficas de la conjunción de los opuestos. Pero no es arriesgado decir que en su esencia está cerca de ser la versión occidental del principio fundamental de la filosofía china clásica: la unión de Yin y Yang en Tao. En cuanto a los surrealistas, la piedra filosofal—concepto que luego dio origen al "point suprême" de la tradición hermética desarrollada a partir del siglo XVII— sirvió de analogía y terminología perfecta para expresar "el estado ideal del hombre con respecto al universo y a su propia psique". Más aún, en el misterio de la conjunción de los opuestos encontraron ciertas imágenes y el concepto adecuado para referirse a un ansiado proceso de expansión espiritual o psíquica: la integración de lo consciente con lo subconsciente, *unio mentalis* donde fuerzas antagónicas en el hombre se equilibran y se alteran mutuamente.

Varias pinturas de gran tamaño realizadas por Lam en los años cuarenta son "visualizaciones" de estos conceptos: reconciliación de los opuestos antagónicos (consciente y subconsciente, naturaleza física y espiritual); cambio y transformación en referencia a la creación artística, lo psíquico y, quizás, hasta el amor. El poco conocido interés de Lam por la filosofía clásica china y su conocimiento del *Ching*—oráculo y fuente de sabiduría milenaria— no habrán hecho más que agregar dimensión a esas nociones. (Según Helena Benítez, el carácter y estilo de vida de Lam debían más a su ascendencia china que a la afrocubana. Lo "negro" en Lam ha sido, sin duda, excesivamente acentuado. Los trazos "orientales", casi caligráficos, de sus dibujos a tinta han pasado casi desapercibidos para los críticos de arte).

Debido a su misteriosa naturaleza, la conjunción se prestó a variadas representaciones o descripciones, que pueden apreciarse en un sinnúmero

de tratados alquímicos. Los adeptos a la alquimia coleccionaron, pues, vasto número de sinónimos e imágenes para expresar la misma noción. Los opuestos son, por ejemplo, Sol y Luna, Adán y Eva (tal es el caso de *El jardín de las delicias* de El Bosco), dos figuras enfrentadas blandiendo espadas, terreno y alado. Las representaciones de la sustancia que resultaría de esta "conjunción" son tanto o más variables. Dos variantes muy frecuentes son: una criatura hermafrodita (*rebis*) o el dios Mercurio pa-



La anunciación, 1947

rado sobre una esfera o rueda. En todas las representaciones de la conjunción los "opuestos" y la sustancia o esencia emergente forman una "trinidad" inconfundible: el "par" ofrece marco lateral a la figura principal.

Cierta imaginaria asociada con el misterio de la conjunción subyace en algunas pinturas de Lam. Es el caso de *La boda*, *El presente eterno* (1944) y otras. Estas pinturas también podrían describirse como "trinitades". En todas ellas dos figuras enfrentadas y opuestas—por su apariencia

física o por su actitud—flanquean a una tercera, central, que parece conectarlas o unificarlas. En el caso de *La boda*, las figuras laterales no podrían expresar características más opuestas. Hay ciertos elementos que nos refieren quizás más directamente a algunas ilustraciones alquímicas. A menudo, uno de los "opuestos" es representado en los tratados como una figura coronada y armada con una espada. Es muy posible que esta imagen haya dado origen a la figura de la izquierda en *La boda*. Los miembros que yacen debajo de la rueda hacen probablemente referencia al proceso de transformación de la materia. La "confrontación de los opuestos" desemboca—según las descripciones de los tratados en una etapa de putrefacción o "desmembramiento" final de la materia, de la cual surge la sustancia fundamental en estado puro y unificado.

Ciertas imágenes y conceptos tomados de la alquimia están presentes, pues, en algunas de las pinturas de Lam, aunque no se manifiesten a primera vista y con la misma intensidad que las formas derivadas de la escultura africana y de elementos rituales afrocubanos, evidentes en toda su obra. Desde el punto de vista del artista surrealista, no es difícil encontrar una afinidad entre lo tribal y lo oculto. Para Lam y los surrealistas, el elemento ritual y la imaginativa búsqueda alquímica fueron medios para recuperar el poder mágico del objeto artístico y la magia del proceso de creación. En cuanto a las "trinitades", en particular *La boda*, se acercan peligrosamente a una concepción alegórica. Tratar de dar expresión visual a quimeras o complejos estados de la mente y del espíritu a través de iconografías prestadas, y aún arbitrarias, parecería atentar contra la imaginación misma. En el imprevisible "tapiz" de la fauna y la flora tropical, de objetos rituales y seres en metamorfosis, Lam da realidad a los "extraños dominios" soñados por Apollinaire, y se aproxima a la recreación de mundos físicos y psíquicos en constante transformación.

*La autora desea agradecer a Helena Benítez, segunda esposa de Lam, por la información generosamente compartida a través de una comunicación epistolar iniciada en 1982.

LAS CELDAS DE SOR FRIDA*

por José de la Colina

Frida comienza y acaba con la imagen de un ataúd solitario en la semioscuridad del *hall* del Palacio de las Bellas Artes, en México. Pese al subtítulo (*Naturaleza viva*), la película se desarrolla como una ceremonia lírica que, partiendo del ataúd para volver a él, es decir fijando todas sus escenas e imágenes en el "contexto" de la muerte, tiene un desarrollo fragmentado, sin fluencia casi, y se compone de momentos poco interrelacionados, como celdas narrativas y dramáticas que una y otra vez apresan al personaje (pues aun en sus "exteriores" la película resulta claustrofóbica). No hay aquí una "biografía", en el sentido de relato cronológico de una vida. Hay una reiterativa estructura rapsódica sobre un implícito texto biográfico. Y si el ataúd es el prólogo y el epílogo, la película termina siendo una hermosa "naturaleza muerta", una elegía cuyo tono luctuoso rara vez es contrariado por latidos de vida.

Pero por mucho que Leduc se haya negado a fabricar la biografía fílmica convencional, hasta el punto de no dar al espectador común la información que en principio éste requeriría, el hecho es que la película gira —pero gira sin avanzar, como la nocturna rosa de Villaurrutia, cuyo movimiento es "una misteriosa forma de la quietud"— en torno a personajes, o si se quiere "modelos", que han tenido una existencia histórica. *Frida* trata de unos personajes, un medio social y artístico, una época, un movimiento político, unas ideologías. Y hay que decir que si Leduc ha eludido el tratamiento "biográfico" convencional, también ha evitado incurrir en la hagiografía ideológica, en el santoral

cultural de la izquierda mexicana. Su sor Frida no es santa Frida. Aun la inicial escena de la colocación de la bandera comunista sobre el ataúd es respondida, como en un eco adverso, por la escena final en que Rivera quita esa bandera y deja el ataúd desnudo.²

Visualmente, *Frida* es una película excepcionalmente bella. Sin calcar la pintura de Kahlo y Rivera, pero refiriéndose al ambiente de la misma, la cámara encuadra conjuntos de objetos, cuadros, ventanas, espejos, figuras artesanales, que no sólo componen ese ambiente, ese ámbito un tanto asfixiado, sino además retratan a los protagonistas (y por esta vez, además, debemos aceptar cierto folclorismo: el folclor era parte de las proposiciones estéticas, y yo diría incluso vitales, de Rivera y Kahlo: Frida misma se decoraba, emblemáticamente, como pintoresca mujer del pueblo.) Magníficamente logrado ese ámbito, Leduc no parece haber creído necesario incluir escenas de la pintora "en acción", y esto se le justificaría si se recuerda el ridículo de esos films que presentan al héroe artista dando unos brochazos con mano febril, con gestos de cuidado extraviado que pretenden traducir el genio, la inspiración, la tortura interior del creador, etcétera. Y sin embargo, lamentamos que Kahlo como pintora apenas está en el film: se nos muestran sus cuadros acabados, no su pintar, la relación activa con su arte, su lucha o su diálogo con los materiales de la pintura. (En cambio, en el *Amadeus* de Milos Forman, el momento biográficamente falso de Mozart y Salieri instrumentando el *Requiem* final mostraba el trabajo del compositor desde dentro, en una extraordinaria escena que resultaba verdadera en otro sentido que el histórico.)

Más que en la Kahlo pintora, la mirada del cineasta se concentra entonces en el martirologio físico de la Kahlo mujer, en su doliente narcisismo, en su militancia política, en su bisexualismo, en su conflictiva y ma-

soquista relación conyugal con Rivera. ¿Frida marxistaleninista, o Frida stalinista, o Frida trotskista, o Frida nacionalista, o Frida internacionalista? En la película es todo eso de manera intermitente y a veces conjunta, y siempre de un modo confuso. Se entrevé algo de una sor Frida atrapada en las trampas de la fe ideológica, una fe que a veces cambia... para quedar la misma. Hasta el trotskismo de Rivera y Kahlo tiene más bien algo de romanticismo político, acentuado en el caso de Frida por un *flirt* ingenuo y casi versallesco con el Profeta Desarmado (y, por cierto, ese "idilio" está tratado de manera tan convincente como delicada). Tampoco en estas escenas acató Leduc la iconología del santoral partidario. La Frida comunista está vista con simpatía, pero nunca con idolatría, y hasta podría decirse que hay cierta sonrisa irónica en algunas escenas (por ejemplo: los casi desiertos actos "populares" del Partido, o la sorprendente escena de la pulquería de la que luego hablaré). Pero en lo relativo a Trotsky —y si la película no es sobre Trotsky, éste y su asesinato están esbozados en ella— hay una falla, o una carencia, que no se puede creer involuntaria.

Frida incluye, en efecto, escenas que muestran, si bien de manera excesivamente sintética y elíptica a la vez, el primer intento de asesinar a Trotsky en México. Tal como se ve concretamente en la pantalla, la criminal intencional de Siqueiros —que de cualquier modo en la realidad produjo un cadáver: el del trotskista Robert Sheldon— sólo tenía por púdicio fin ametrallar una fotografía del dirigente de la Cuarta Internacional. El ridículo asesinato "en effigie" resulta tramposo en el contexto de esta cinematográfica, solemne, carifosa, melancólica pavana para una izquierda difunta (el comunismo de los años treinta y cuarenta). Y así como la obra de Kahlo —a mi juicio muy sobrevalorada en el plano puramente estético, pero ese es otro cantar— reflejaría obsesivamente el trauma de aquel choque de vehículos que, en la adolescencia, le deshizo el cuerpo y le destruyó la virginidad, la película refleja el trauma y la culpa del "caso" Trotsky en la memoria histórica de la izquierda comunista mexicana, pro-

**Frida / Naturaleza viva*. Película mexicana de Paul Leduc (director). Guion: Paul Leduc y José Joaquín Blanco. Fotografía (en colores): Angel Goded. Edición: Rafael Castanedo. Escenografía: Alejandro Luna. Interpretación: Ofelia Medina (Frida), Juan José Gurrola (Diego), Max Karlow (Trotsky), etc. Producción: Manuel Barbachano Ponce, México, 1984. Duración: 108 minutos.

poniendo que a final de cuentas Trotsky no habría sido asesinado, sólo se habría destruido su imagen. Hay aquí, a la vez, encubrimiento y exorcización de demonio.

El momento más significativo de *Frida* tal vez sea la escena de la pulquería en donde Kahlo, con la ilusión de hacer arte por el pueblo, bosqueja los rostros de los bebedores y uno de esos teporochos le pregunta en un brutal primer plano: "¿Qué me ve?".

En cine como en pintura o en cualquier otro arte, ninguna mirada es inocente, tanto por lo que mira y cómo mira como por lo que deja de ver.

Notas

¹ El estúpido e insultante preámbulo escrito que la película lleva, añadido por el productor, no documenta nada.

² Se sabe que esa bandera escandalizó a las autoridades culturales del gobierno y motivó el despido de un director de Bellas Artes.

¿DECLARAR LA MORATORIA?

por Gerardo M. Bueno

El desenvolvimiento insatisfactorio de la economía mexicana y el descenso de los precios del petróleo han hecho renacer el debate sobre las alternativas de desarrollo de la economía mexicana y el papel que desempeñan en ellas los compromisos asociados al servicio de nuestra deuda externa, fundamentalmente el pago de intereses. Las declaraciones más importantes han sido las del Presidente de la República, cuando ha indicado que rechazaba sacrificar al pueblo en aras de la deuda externa, y la del Secretario de Hacienda, Jesús Silva Herzog, en Londres: "¿Cómo explicar a una sociedad que ha resistido este proceso de ajuste admirablemente, casi estoicamente, que se requieren aún más sacrificios para compensar la caída de los precios del petróleo y que podamos continuar pagando a nuestros acreedores tasas de interés que observan niveles históricamente elevados? (...) El límite de nuestra responsabilidad para con nuestros acreedores está determinado por la responsabilidad para con nuestro pueblo".

Siguieron las que hizo el Secretario de Comercio en Suiza, indicando que México se encontraba en una situación "sumamente difícil", y las de otros funcionarios. Además de éstas, provenientes del sector oficial, ha habido otras, como las de Fidel Velázquez, que recomienda que México adopte medidas unilaterales, y las de diputados de izquierda y otros voceros de partidos políticos, que han propuesto, con el argumento de que

"México no puede pagar", la moratoria de la deuda declarada en forma unilateral, cuando no el repudio total de la misma.

El problema con este tipo de planteamiento es que no se ve muy claramente cuáles son las alternativas, ni cuál de ellas pudiera resultar mejor en un momento dado. Hasta este momento, según parece, el gobierno ha preferido confinar la discusión de estas cuestiones a los salones de los organismos financieros internacionales y de nuestros bancos acreedores. Puede ser que tenga razón. Pero ello no ha impedido que también por ese lado se haya creado no poca confusión. Primero, sobre si México participaría o no en el plan Baker; después, sobre si para financiar el déficit previsto en el sector externo bastarían los 4000 millones de dólares planteados inicialmente o se requerirían hasta 9000 millones de dólares. También movieron a confusión los funcionarios del Departamento del Tesoro que declararon que no estaban previstos el otorgamiento de un crédito "puente" a México ni una compra masiva de petróleo. Las referencias a la Declaración de Cartagena tampoco han contribuido mucho a dilucidar estas cuestiones.

Así pues, quizá no esté por demás comenzar con lo muy obvio: el descenso de los precios del petróleo golpea tanto a las exportaciones —y por lo mismo a la balanza de pagos—, como a los ingresos del sector público —y por lo mismo al déficit fiscal. Las exportaciones se relacionan a su vez

con la capacidad de servicio de la deuda externa; los ingresos del sector público, con el aumento de los precios en nuestra economía.

En lo concerniente a exportaciones de mercancías: en 1985 las de petróleo alcanzaron un valor de 13 300 millones de dólares, lo que significó cerca de 1.4 millones de barriles diarios, a un precio promedio de 25.7 dólares por barril. Son cifras inferiores a las registradas en 1984, cuando se exportaron cerca de 1.4 millones de barriles diarios a un precio de 28.8 dólares.

Tomemos 1985 como base de los cálculos. Ese año el petróleo representó el 61 por ciento de las exportaciones de mercancías y el 44 por ciento del conjunto de las exportaciones de mercancías y servicios, que significaron cerca de 31 000 millones de dólares. El 77.4 por ciento de los ingresos por exportaciones petroleras se utilizaron para pagar los intereses sobre la deuda externa.

Ahora bien, suponiendo que el volumen de exportaciones de petróleo sea similar en 1986 al de 1985 y que el precio por barril descienda de 25.7 a 16 dólares en promedio durante el año (lo que no significa ignorar las desalentadoras noticias de estos días), la reducción en los ingresos de exportación sería de 5 000 millones de dólares.

Hasta ahora, como puede verse, todo es aritmética pura y simple, aunque la cifra utilizada resulta inferior a la de las declaraciones oficiales, según las cuales las exportaciones de petróleo podrían ser de aproximadamente 1.5 millones de barriles diarios. Como esta cifra no se ha alcanzado en ninguno de los años precedentes parece más realista suponer que tampoco se alcanzará en 1986.

Donde las cuestiones dejan de ser simple aritmética es en los planteamientos que se hacen para cubrir el hueco que dejan las exportaciones de petróleo en los ingresos en cuenta corriente. Sin embargo, no está por demás comprobar que, con todo y la petrolizada que está la economía mexicana, la reducción no significa sino el 18.4 por ciento de los ingresos en cuenta corriente registrados en 1985.

Un primer planteamiento que se ha hecho es cubrir el hueco o brecha en los ingresos de exportación con fi-

nanciamientos adicionales. Como las previsiones originales de balanza de pagos, desconociendo las bases sobre las que fueron formuladas, calculaban un aumento de la deuda externa de 4 100 millones de dólares aproximadamente, la nueva cifra sería de 9000 millones de dólares. Esta cantidad es semejante a aquellas que se habían citado hasta muy recientemente, ya sea con propósitos de negociación, o a fin de obtener un margen de maniobra algo más amplio.

Hace pocos días, sin embargo, probablemente para tranquilizar a tirios y troyanos, se nos dijo que en realidad no sería tanto: que con 6000 millones de dólares bastaría. Según las explicaciones proporcionadas, esta cifra se integraría de dos partes. La primera, 4000 millones, correspondería al monto del aumento de la deuda pública externa ya autorizada por el Congreso de la Unión; la segunda, 2000 millones más, serviría para compensar el brusco descenso de los ingresos por exportaciones de petróleo. Como quiera que sea, se prevé que el endeudamiento externo del país aumente considerablemente; ocurre, además, que la cifra de los 6000 millones es parecida a la reducción en los ingresos en divisas petroleras.

Sin embargo, infortunadamente, las cosas no son tan fáciles, y estos ejercicios parecen ignorar varios hechos fundamentales.

Primero, que el descenso en los ingresos de exportación implica un descenso y no un aumento en la capacidad de servicio de la deuda. La relación entre el servicio de la deuda y los ingresos en cuenta corriente (el coeficiente clásico para medir la capacidad de pago del país) tiende a aumentar y a afectar desfavorablemente nuestra posición, como resultado del descenso de los precios del petróleo. De ahí, también, la gran resistencia de la banca internacional ante los planteamientos mexicanos: ¿cómo consideran, con realismo, que dichas cifras se encuentren fácilmente disponibles en los mercados financieros internacionales para un deudor difícil?

Segundo, que resulta natural preguntarse qué pasará después de 1986. Como es sabido, es muy difícil hacer en estos momentos predicciones acerca de los mercados petroleros. Se te-

me que los precios continúen a la baja pero muy pocos, por no decir casi nadie, se atreverían a afirmar que volverán a los niveles de 1984 o aún de 1985. Según algunas fuentes, esto no podría ocurrir antes de 1990. ¿Qué pasará mientras tanto? Seguiríamos endeudándonos muy por encima de nuestra capacidad de pago, en la ilusión de que ya vendrán tiempos mejores? Difícilmente, una vez más, sería compartido este optimismo por nuestros acreedores.

Tercero, que hay una incongruencia fundamental entre lo que se dice y lo que se hace. Por un lado, se dice que ya no se sacrificará al pueblo en aras de la deuda externa; por otro, para resolver el problema en que se halla el país, se negocian con nuestros acreedores nuevos endeudamientos que, presumiblemente, tendrá que pagar ese mismo pueblo. ¿Cuál es la fórmula mágica que reducirá sus sacrificios? Hasta ahora las respuestas brillan por su ausencia.

Queda claro, entonces, que muy difícilmente puede considerarse que un aumento en la deuda externa, ya sea de acuerdo con lo previsto originalmente (4100 millones de dólares) o con la nueva posición (6000 millones), sea una solución permanente y aceptable a nuestros problemas de balanza de pagos.

Tampoco, sin embargo, debe ser aceptable una moratoria unilateralmente adoptada o una solución como la de Alan García. Este tipo de soluciones se encuentra, como puede verse, en el extremo opuesto a las que la sitúan en el aumento del endeudamiento. Pero es mucho más fácil escribir las en mantas y utilizarlas en marchas y desfiles que ponerlas en práctica.

El problema con este tipo de planteamiento es que tampoco aclara cuáles son sus ventajas y sus desventajas. La ventaja, naturalmente, es que se reducirían los pagos por concepto de intereses en la cuenta corriente y los pagos por amortizaciones en la cuenta de capital de balanza de pagos. Para algunos, otra ventaja de esta decisión, seguramente apoyada en otro decreto "revolucionario, nacional y popular", es que podría tener efectos negativos sobre la operación del sistema financiero internacional. Pero esto último, en realidad, difícil-

mente mejoraría nuestra situación nacional.

Las desventajas pocas veces se han mencionado en este tipo de planteamientos. Las más importantes serían las siguientes:

a) *El embargo de todos los bienes exportados por el sector público mexicano en los países acreedores, fundamentalmente Estados Unidos, Europa y Japón.* En este caso estaría, en primer término, el petróleo, que tendría que ser vendido a países con los cuales México no tuviera deudas, o que no se hubieran visto afectados por su decisión. Dadas las condiciones de los mercados internacionales, es probable que vendiera menos y más barato. En consecuencia, la reducción de los ingresos por importaciones de petróleo serían mucho mayores de lo que ahora se plantean. Sin embargo, no es el petróleo el único bien dentro de esta categoría. El sector público mexicano también participa en la comercialización internacional de derivados del petróleo, petroquímicos, productos minerales, café, algodón, cacao, camarón y varias manufacturas. Todas ellas se verían también afectadas muy seriamente. En consecuencia, la reducción de las exportaciones sería, con mucho, superior al "ahorro" en los pagos al exterior.

b) *El embargo de los activos del sector público en el exterior.* Estos incluirían, por una parte, los activos financieros del sector público en el exterior, cuyo monto no es del dominio público, pero que es importante, y, por otra parte, los activos fijos; ambos serían materia de embargo. En este último caso estarían los inventarios de productos de exportación mexicanos, las importaciones ya pagadas por el sector público, y los aviones, barcos y demás material de transporte propiedad de ese sector, que llegarán a encontrarse alguna vez en alguno de esos países acreedores.

c) *Una considerable dificultad para obtener importaciones.* Las importaciones del sector público tendrían que obtenerse de países no acreedores y, en su mayoría, tendrían que pagarse de contado. Las dificultades que esto representaría para el mantenimiento y la adecuada operación de la planta productiva del sector público no requieren de mayores comen-

tarios. Tampoco podría pensarse en utilizar al sector privado para darle la "vuelta" a estas restricciones so pena de también afectar sustancialmente su acceso a importaciones.

d) *La desaparición casi total de los flujos de financiamiento provenientes del exterior.* Dentro de esta categoría se encontrarían los préstamos de todo tipo, tanto para el sector público como para el sector privado—indirectamente afectado—, como los flujos de inversión extranjera directa y de transferencia de tecnología.

e) *Una reducción en otros conceptos de ingreso de divisas en cuenta corriente.* Entre tales conceptos estarían, fundamentalmente, los ingresos por turismo y por transacciones fronterizas, y, quizás, remesas de braceros. De hecho no es difícil pensar que en los países afectados se emitirían prohibiciones y "recomendaciones" de no viajar a México.

Habría otros efectos negativos, como el estímulo a la fuga de capitales, la emigración de recursos humanos y considerables dificultades en el manejo de las políticas económicas. Pero quizás más importante sea mencionar el hecho de que tales dificultades no se reducirían con el tiempo. Contra lo que algunos piensan, el problema de la deuda externa no "desaparecería" como por arte de magia. Contablemente, la deuda externa, libre y muy soberanamente contraída, continuaría registrada y causando los intereses pactados, tanto los normales como los penales. De manera que si en algún momento el país quisiera echar marcha atrás tendría, nuevamente, que enfrentarse al problema de la deuda externa, pero magnificado.

Queda pues claro que en esta alternativa las desventajas superan con mucho a las ventajas y que, en más de un sentido, es peor que la primera, más tradicional. Más grave aún es que no solución de manera alguna el problema del desarrollo del país. De hecho, lo que cabría esperar es que, con tantas dificultades, el desarrollo de México fuera durante un largo lapso cercano a cero. Con ello los problemas de empleo, abastecimiento de bienes básicos o inflación no sólo no se solucionarían, sino que tenderían a agravarse. Hacen, entonces, muy flaco favor al país los que

preconizan este tipo de decisiones, más basadas en posturas ideológicas que en un análisis sereno de los hechos.

Incluso las soluciones como la de Alan García, algo más moderadas, tampoco han tenido mucho éxito. Como se sabe, la solución adoptada por Perú fue fijar para el pago de la deuda externa un porcentaje fijo (10 por ciento) de sus ingresos por exportaciones. Aunque la situación de Perú en relación con la deuda externa es muy diferente a la de México, pues su monto y su coeficiente de servicio son considerablemente menores, los resultados no han sido favorables. Los ingresos por exportaciones se han reducido considerablemente, el ahorro y la inversión han descendido a niveles cercanos a cero, se han generado serios problemas en el abastecimiento de productos básicos y el desempleo ha aumentado significativamente. Además, el número de manifestaciones de oposición ante la situación prevalectante se ha incrementado considerablemente.

En contraste, Brasil, Chile y, en menor medida, Argentina, con cargas de servicio sobre la deuda externa similares o incluso superiores a los alcanzados por nosotros, han registrado en 1985 tasas de crecimiento de sus economías relativamente elevadas: 8 por ciento, 5.5 por ciento y 3.5 por ciento respectivamente. Constituyen experiencias que muestran que el problema de la deuda no significa un obstáculo insalvable para el desarrollo.

Quizá la conclusión más importante es que la solución a los problemas derivados del descenso en los ingresos por exportaciones de petróleo va a depender más de nosotros mismos y de los esfuerzos que podamos realizar del ahorro externo, en la forma de un sustancial incremento a la deuda externa del país o de una solución casi "mágica" que haga desaparecer los problemas asociados al pago de la deuda a través de un decreto, por más revolucionario, nacionalista y popular que pueda llegar a considerarse en el entusiasmo del momento.

Hay que considerar por lo menos tres elementos de orden interno.

En primer lugar, lo crucial que resulta en estos momentos, desde el punto de vista del equilibrio de la ba-

lanza de pagos, aumentar los ingresos por exportaciones de bienes y servicios no petroleros y reducir las importaciones de bienes y servicios. Esto significa, esencialmente, una política cambiaria activa, diferente de la errática que hasta estos momentos se ha venido llevando (por más que se le vista con el ropaje de "realista y flexible").

En segundo lugar, lo indispensable que es también ya que el gobierno acorte la brecha entre lo que propone y dice que va a hacer y lo que efectivamente hace. Aunque en este caso los ejemplos podrían multiplicarse, si se persiste en el objetivo de reducir la inflación, es obvio también que esto no va a lograrse con mayores reducciones en los salarios sino, fundamentalmente, reduciendo la magnitud del déficit fiscal; o sea, que el gobierno deberá ser mucho más disciplinado de lo que ha sido hasta ahora. No existe razón alguna que justifique pedir disciplina y sacrificio a otros sectores sociales si el propio gobierno no se disciplina a sí mismo. Si, por otro lado, está convencido de que no puede disciplinarse, que no puede reducir el déficit fiscal en la economía, lo que cabría pedirle es, al menos, consistencia en sus declaraciones.

Lo tercero, estrechamente ligado con los dos aspectos anteriores, es que también ante el sector externo se requiere aumentar nuestra credibilidad. En las re-negociaciones de deuda externa en que se va a re-embarcar el país, seguramente una cuestión central de las discusiones va a ser definir en qué medida estamos como estamos a causa del descenso de los precios del petróleo y en qué medida a causa de nuestras propias políticas económicas. La imagen que proyectamos en los medios internacionales, como en los nacionales, no es—para emplear un eufemismo—de cabal confiabilidad.

Por el lado de los factores de orden externo, también hay varios factores que considerar, pues tampoco puede decirse que sea un problema exclusivo de México. Existe, como bien se ha expresado en las declaraciones más recientes, por lo menos una "co-responsabilidad".

Por el lado de los bancos acreedores, por ejemplo, es obvio que deben

tener mayor flexibilidad que la mostrada hasta ahora para hacer frente adecuadamente a los singulares problemas que afronta uno de sus principales deudores. No es posible, simplemente, que entre las muchas fórmulas que se han propuesto no exista una que pueda ser aceptable para ambas partes. Las discusiones, inevitablemente, recuerdan las necias argumentaciones de los preclaros gobiernos de Inglaterra y Francia al término de la Primera Guerra Mundial, en relación con los pagos que debía hacer Alemania por reparaciones.

En segundo y último lugar: poco beneficia, a mediano y largo plazo, a los gobiernos de los países acreedores la postración y el deterioro de la economía mexicana, a cambio de



sostener unos "principios" que, siempre, cuando las circunstancias así lo han requerido, han sido interpretados "flexiblemente". Hay pues necesidad de reconocer abierta, y no vergonzantemente, que existe un problema político que también requiere resolverse. Es una cuestión no sólo financiera sino comercial, de transferencia de recursos de inversión y tecnológicos, y aun de movimientos migratorios.

Todo esto, naturalmente, no resuelve el problema de la deuda externa; pero son cuestiones básicas que considerar si queremos determinar nuestro propio destino en una forma madura, reconociendo nuestros compromisos y sin caer en la demagogia o, peor aún, en el infantilismo.

LA NUEVA MUSICA DE MEXICO

por Leonora Saavedra

Los intérpretes, los compositores y, en general, quienes tienen que ver con la música en México han entendido tradicionalmente la oposición entre nacionalismo y universalismo, primermundismo o, aún más concretamente, *vanguardismo*, como el problema central de la música mexicana. A mi juicio, esta oposición no es, en el fondo, sino una de las formas que reviste la disyuntiva entre lenguaje tonal y lenguaje no tonal,¹ a la que se enfrentan todos los compositores e intérpretes del siglo XX. En la música mexicana de los últimos 35 años ha dejado de ser contradictoria y excluyente para convertirse en complementaria. Es un paso que han dado las generaciones más recientes de compositores, sin descontar a varios de los que se relacionan gremialmente con los grupos considerados herederos de la más pura tradición nacionalista (Leonardo Velázquez, Marta García Renart). Los materiales y los principios derivados de la música mexicana de tradición oral pueden integrarse sin violencia —se ha demostrado en más de una ocasión— en un contexto no tonal, al que pueden incluso apoyar; Julio Estrada, por ejemplo, encuentra las raíces históricas de su teoría microinterválica en la música indígena y crítica desde ahí la noción misma de la escala. No hay que olvidar, por lo demás, que varios de los compositores nacionalistas más representativos, como Carlos Chávez o Salvador Contreras, del Grupo de los Cuatro, se alejan paulatinamente de la tonalidad en su última etapa, e incluso tocan el serialismo.

Hacia 1950 aparece la primera generación de compositores que intenta explorar otros lenguajes distintos del nacionalismo y de la tonalidad. El más sólido representante de esta generación, cuyos miembros, se ha dicho más de una vez, dejaron casi todos de tener como actividad central la composición, es Manuel Enríquez (1926). La música de Enrí-

quez recorre una a una las diversas técnicas empleadas en el siglo XX para la organización del sonido: la politonalidad sobre formas clásicas (sonata, rondó), el serialismo sobre formas clásicas y preclásicas (coral, fuga), la apertura progresiva de los diversos elementos de la música, cuya determinación va quedando en manos de los intérpretes: forma, métrica, altura y ritmo. La música de Enríquez de 1949 a 1986 tiene, sin embargo, una asombrosa unidad expresiva: un lirismo desbordado en la línea melódica (cuando la hay), una estructura basada en tensiones y distensiones, un dramatismo calificado por Enríquez de neoespressionista, y un uso constante y particularmente afortunado de la contraposición simultánea de planos expresivos claramente diferenciados.

La mayor parte de los compositores de la generación inmediatamente posterior se suman poco a poco a esta búsqueda de nuevos lenguajes musicales, que al mismo tiempo ocurre en todo Occidente, y los de la llamada "generación del Taller", no sin antes pasar, en numerosos casos, por el táliz de la técnica serial. El serialismo se enseñó por primera vez en México en los años cincuenta, en la cátedra de análisis de Rodolfo Halffter en el Conservatorio Nacional de Música y significó para los compositores el rompimiento con la tonalidad. Para algunos de ellos, como Luis Herrera de la Fuente (1916) y posteriormente Eduardo Mata (1942), representó también el rompimiento con su vocación de compositor. En la mayoría de los casos, el serialismo practicado en México fue un breve tránsito por los principios que aplicaron en su música Schoenberg, Berg y Webern, y sólo en casos excepcionales un serialismo integral (en el que no sólo las alturas, sino también los ritmos, los matices y los modos de articulación y ataque están claramente determinados y se presentan en una composición siguiendo el orden que marca la

serie) del tipo del que se estaba practicando en ese entonces en Francia y Alemania. Los compositores mexicanos optaron rápidamente por un serialismo poco ortodoxo, que puede verse aún en la obra del mismo Halffter (1900) en cuya música, radiante de luz, de color mediterráneo, de sentido lírico, "ninguna de las implicaciones... estéticas del método de Schoenberg están presentes".² De manera radicalmente diferente, una concepción a la vez rigurosa y poco ortodoxa del serialismo es la base de la música de Daniel Catán (1949), en la que grandes centros armónicos aparecen como resultado del trabajo interválico realizado por el compositor sobre segmentos de una serie, que en ocasiones dan origen a una obra entera.

En los años sesenta y principios de los setenta hay un auge en la producción de música en México, en gran parte debido a su difusión en los festivales de música contemporánea, panamericana y mexicana organizados año con año por Luis Sandi y Miguel García Mora, del Departamento de Música del INBA. Los compositores mexicanos entran en contacto con gran cantidad de música nueva a través de estos encuentros, cuya descendencia natural son el Festival Hispanomexicano de Alicia Urreta y el Foro de Música Nueva que cada primavera tiene lugar en el INBA. En esos quince años se escuchan por primera vez en México numerosas obras seriales, seriales integrales, conceptuales, abiertas, y hacen su aparición la notación gráfica, los conciertos de multimedia, la improvisación en vivo, el teatro musical y los *happenings*, destinados a desacralizar lo que en México no estaba aún sacralizado. En Europa este tipo de manifestaciones pretendieron acabar con una secular tradición ritual del concierto y desembocaron lo mismo en manifestaciones de extremo refinamiento (como en el caso de Kagel) que en conciertos populares de fuerte contenido político; en México, en cambio, quedaron sin efecto, debido a la falta de un público ilustrado y amante de la música decimonónica, pero también a la ausencia de una crítica profunda de la función social que tiene en nuestro país la música de origen europeo y sus ritos.

También en esos años aparecen la música concreta y la electrónica. En 1970 se funda el Laboratorio del INBA, que fue, a pesar de que los instrumentos con que cuenta están ya más que superadas, la única opción para los compositores mexicanos hasta que nacieron los laboratorios privados. Enriquez, Héctor Quintanar (1936), Mario Lavista, Francisco Núñez (1945) y otros emplean los medios electrónicos y concretos de síntesis y manipulación del sonido. Aunque en la mayoría de los casos su producción en cinta magnética no es copiosa, los procedimientos de este tipo de música y su calidad sonora ejercen una influencia innovadora en su empleo de los instrumentos tradicionales.

La experimentación febril de los años 60 muestra un camino para la generación de compositores que nace entre 1940 y 1950 e impregna la primera música que producen. Esta generación, sin embargo, se preocupa menos por buscar alternativas al nacionalismo y a la tonalidad, y más por encontrar soluciones personales e individuales a los grandes problemas musicales del siglo. Del mismo modo que reconocemos afinidades entre los planteamientos de John Cage y la música de toda una etapa en la producción de Lavista, la lectura de Bachelard y de diversas obras literarias no tiene una importancia menor en las obras de Lavista que la música de otros compositores. Así como la pintura surrealista y simbolista y la literatura fantástica han influido en la música de Federico Ibarra tanto como las obras de Olivier Messiaen o la escuela polaca de composición. La cercanía de Julio Estrada con Iannis Xenakis corresponde mucho más a una identificación con los procedimientos de búsqueda del compositor griego que con las soluciones encontradas.

El sentido de la evolución estilística de Estrada y, por ende, de sus influencias, es quizá la búsqueda de un sistema técnico-filosófico de organización del sonido que sustente y legitime la manera personal de componer de la que se deriva. En los últimos años, este sistema ha adquirido las proporciones de una verdadera teoría general de la música, basada en una reflexión sobre sus espacios físico-temporales, a partir de la cual

pueden comprenderse los sistemas occidentales presentes y pasados de organización sonora, e incluso numerosos sistemas de la música de tradición oral. La teoría interválica que se desprende de esta teoría general permite derivar las consecuencias melódico-armónicas y quizá formales de un material musical primario a través de operaciones matemáticas, propiciando al mismo tiempo el conocimiento de la propia imaginación sonora en su estado original, así como su proyección.

Un trabajo muy cuidadoso y elaborado sobre los intervalos, es decir, ya no sobre las alturas absolutas de las notas, sino sobre las distancias relativas entre una nota y otra, de un primer material original, es también lo que da cohesión y estructura a la música de Mario Lavista, sobre todo a partir de *Ficciones*, obra para orquesta sinfónica que hace una referencia evidente a Borges. Este trabajo interválico se encuentra en las obras para alientos solos que forman, junto con las canciones para voz y orquesta sobre textos de Octavio Paz y su último cuarteto de cuerdas, la parte central de la producción de Lavista de los últimos seis años. En ellas hay una extraordinaria exploración de los nuevos recursos técnicos y expresivos de los instrumentos tradicionales, resultado de una estrecha colaboración con los intérpretes: en el curso de ésta, las frases pasan de la desnudez original a un ropaje de colores, de ligeras alteraciones de altura y color, de *portamentos* y *glissandi*, de acordes producidos por los mismos instrumentos y voces emitidas por el propio intérprete. Este ropaje penetra la sustancia rítmica, melódica y formal de las frases hasta fundirse con ellas.

Hay en México un verdadero renacimiento de los instrumentos tradicionales, consecuencia de la labor de varios intérpretes (Marielena Arizpe, el dúo de guitarras Castañón-Bañuelos, el ahora Sexteto De Capo, la Orquesta de Percusiones de la UNAM, el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano) en pro de una interpretación responsable y de calidad de la música contemporánea, cuyos antecedentes están en las primeras audiciones que músicos como Alicia Urreta, Federico Ibarra o Eduardo Mata nos han

brindado de la música del siglo XX.

En México, los intérpretes de la música contemporánea han llegado a un verdadero virtuosismo de la expresión, que en no poca medida es deudor de las exigencias planteadas por Lavista en sus obras. Este virtuosismo se traduce sobre todo en un perfecto dominio del sonido, en un control absoluto de las variaciones de altura, intensidad y color sobre un sonido continuo. Contrariamente a lo que sucede en el conjunto de la música occidental, en la que hay una tendencia general a tocar cada vez más fuerte, más rápida y más agudamente, los compositores e intérpretes mexicanos recurren casi exclusivamente a los recursos técnicos, nuevos y viejos, que son la puerta a un mayor desarrollo de la expresividad. Esto se debe, quizá, a que poco a poco se han abandonado los ideales de objetividad y ecuanimidad que predominaban en la música de numerosos compositores en los sesenta y setenta, en favor de una revaloración del elemento lírico y subjetivo. Las nuevas técnicas instrumentales desarrolladas por los intérpretes ofrece una amplia gama de recursos que compositores como Enriquez, Ibarra (en especial los referentes al piano) y sobre todo la generación más joven (Arturo Márquez en el caso del arpa, por ejemplo), utilizan, haciendo de su exploración el problema central de algunas de sus obras.

Otros compositores, sin embargo, prefieren dar un tratamiento más tradicional a los instrumentos. Es el caso de Francisco Núñez y de Daniel Catán, cuya concepción del problema instrumental se sitúan más bien dentro de la línea de los grandes orquestadores de la música occidental: Mozart, Richard Strauss. Las exploraciones de Catán lo han llevado a un excelente manejo de la orquesta y, muy recientemente, a buscar la solución de problemas orquestales utilizando el espacio físico como lo hacen las tradiciones escénicas del Japón.

El problema esencial de la nueva música mexicana es, como el de toda la occidental desde que se suspendieron las funciones tonales, el problema de la forma. Gran parte de los compositores mexicanos se pronuncian por una yuxtaposición de sec-

ciones que ofrecen, en un nivel emotivo, lo mismo una acumulación de tensión que un contraste; así, la forma es general y plástica y los diferentes componentes musicales intervienen en ella, sobre todo por su potencial expresivo (Ibarra, Enriquez). En otros casos, los compositores recurren a notas centrales o notas eje, que tienen una función no tonal sino estructural, pues marcan determinados recorridos armónicos o articulan las diferentes secciones de una obra (Márquez). Con frecuencia, los compositores más preocupados por el trabajo interválico establecen jerarquías de intervalos melódicos o armónicos y de enlaces de intervalos, que determinan enlaces sucesivos o funcionan como elementos formalmente articuladores de frases, de pasajes y de secciones enteras, a la manera de las cadencias en la música tonal (Lavista, Estrada).

En términos generales, los compositores mexicanos aplican soluciones típicamente latinas al problema de la forma, por oposición a la tradición centroeuropea de desarrollo temático. Habría que preguntarse, sin embargo, si la recuperación del concepto de desarrollo en su sentido más puro (no de un tema, sino de un material original) no podría conducirnos a la posibilidad de autogeneración de la forma, posibilidad explorada con enorme éxito por Luciano Berio, por ejemplo. En mi opinión, esta dirección se tomó ya en forma embrionaria en el manejo que con gran economía de medios hacen algunos compositores (Lavista, Arturo Márquez, 1950; Rodolfo Ramírez, 1956) de los materiales musicales, especialmente a través del trabajo interválico. Los compositores nacidos después de 1950 son, antes que nada, notoriamente eclécticos en los materiales y los lenguajes musicales que emplean. Coexisten en una misma obra técnicas específicas del siglo XX: desde el uso de la serie o la politonalidad (Lilia Vázquez) hasta el aleatorismo (Eduardo Soto), notas que funcionan como ejes e incluso como centros tonales, nuevas técnicas instrumentales, fuentes sonoras electrónicas e instrumentales a la vez (Márquez, Russek) y, muy frecuentemente, elementos derivados del jazz (Jorge Paz), el rock, la música tradicional indígena o po-

pular mestiza (Javier Álvarez, Federico Álvarez del Toro). En todos, casi siempre, hay de pronto frases claramente tonales, deliberadamente expresivas y con frecuencia serenas y amables, contrapuestas sincrónica o diacrónicamente a pasajes disonantes y complejos, en los que elementos como el ritmo, el timbre, o las masas sonoras son los predominantes, ofreciendo así un contraste particularmente refrescante y conciliador.

En algunos de los compositores nacidos después de 1950 puede constatarse asimismo una gran heterodoxia en el uso de los instrumentos musicales y de las fuentes sonoras. Javier Álvarez (1956), por ejemplo, incluye la jarana en una pieza de cámara y las copas de cristal en un concierto para corno y sinfónica, o contrapone las maracas a una cinta magnética. Federico Álvarez del Toro (1953) incorpora a su música los sonidos de la naturaleza, el croar de las ranas o las notas extraídas de una marimba de estalactitas. Este eclecticismo instrumental no es ya experimental sino afirmativo y parece surgir de una clara certeza en cuanto al color instrumental que se desea o bien, de una visión englobadora, cósmica, del fenómeno sonoro.

Hay en la nueva música mexicana un acercamiento palpable entre compositores e intérpretes y más concretamente, entre el trabajo de interpretación y el de creación. Esto se debe en parte a la apertura de las obras, que implica una mayor participación de los ejecutantes en decisiones fundamentales, y a la colaboración estrecha entre éstos y los compositores, lo que ha propiciado el desarrollo de un espíritu muy creativo y sumamente crítico en los intérpretes. Inversamente, hay una revaloración de la ejecución como actividad fundamental de un compositor (Delgado) y particularmente de la improvisación ya sea como práctica privada (Roberto Medina) o social (Lilia Vázquez) — aunque no profesional — o incluso como técnica de composición (Jorge Paz, Rodolfo Ramírez).

La improvisación, zona de confluencia entre compositores e intérpretes, no se ha dado como práctica sistemática desde la desaparición del grupo Canta (Lavista, Nicolás Echevarría, Fernando Baena) en 1972 ni como

DEL PAÍS DE IONESCO

práctica pública, exceptuando algunos conciertos iniciales de Da Capo y del grupo de compositores alrededor de Antonio Russek, Vicente Rojo y Samir Menaceri, grupo dedicado exclusivamente a la composición con y para medios electrónicos, incluyendo la música en vivo para sintetizadores.

Un acercamiento no prejuiciado a nuestra música, incluso si no es muy profundo, permite con facilidad apreciar que los compositores e intérpretes mexicanos hablan hoy con una voz propia, mejor dicho, no con una sino con muchas voces, y que las influencias no sólo del extranjero sino incluso las de los compositores mexicanos que les anteceden han sido recibidas hasta donde el medio lo permite —factor importante— y filtradas de acuerdo a una experiencia personal. Hay búsqueda, sí, en la medida en que todo creador busca, pero experimentación por la experimentación, no. De la misma manera hay utilización de técnicas universales como herramientas. Lo que no hay es la importación de una estética.

La oposición entre vanguardismo y nacionalismo ha sido claramente superada por la oposición entre tonalidad y no tonalidad y ésta por las nuevas síntesis técnico-expresivas que se dan patentemente en casi todos los músicos mexicanos. Incluso en los más radicales. Los compositores, hoy, producen y elaboran su material musical en contextos tonales o no tonales indistintamente y de acuerdo con las necesidades intrínsecas de dicho material. Hay en México una tendencia al universalismo, o si se quiere, al occidentalismo, que consiste en compartir técnicas y problemas, pero las aportaciones y las soluciones son en muchos casos inéditas. Más importante aún: las proposiciones estéticas son estrictamente personales y, de ahí, auténticamente originales.

Notas

¹ Prefiero no utilizar el término atonal ya que se ha empleado preferentemente para describir la música escrita por los integrantes de la Escuela de Viena antes de la formulación del sistema serial.

² Gérard Béhaque. *Música in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1979.

Noticias de Rumania recogidas por la revista *Index on Censorship* (39c Highbury Place, London N 5 1QP), enero de 1986:

1. Fragmentos de un decreto reciente: "Se prohíbe prestar o alquilar máquinas de escribir". "Antes de comprar una máquina de escribir, hay que pedir permiso. Quien herede una máquina de escribir o la reciba como regalo tiene que pedir permiso de inmediato." Si se concede, "el propietario tiene que presentarse con la máquina en las oficinas de la milicia para dejar una muestra de la mecanografía. Cada año, en los dos primeros meses, hay que presentar otra muestra de la mecanografía. También cada vez que la máquina se repare". "Las máquinas que ya no puedan ser reparadas tienen que ser enviadas a una bodega especial para este efecto,

después de que todas sus teclas, letras, números y signos hayan sido entregados a la milicia."

2. Una oficina burocrática de Washington está estudiando minuciosamente rollos completos de papel de excusado que vienen de Rumania. Se trata de un papel misterioso, con revelaciones proféticas, en el cual, por momentos, parece hablar, como en un rollo desvaldo de pianola, la palabra de Dios: casi alcanzan a leerse frases bíblicas. ¿Cómo interpretar esos mensajes, en un país donde la biblia está prohibida? ¿Milagro? ¿Subversión? Parece ser que, por razones diplomáticas, el gobierno de Ceausescu tuvo que aceptar un donativo norteamericano de 20,000 biblias que, naturalmente, no repartió. Tampoco las quemó. Su conciencia ecológica le dictó una mejor solución.

La vida (a)leve

Los juegos del amor(ábito) y del azar

El azar, que siempre juega... El azar, cuyo nombre viene del árabe, *zahr*, y significa *dado*; o viene, como dice el pequeño cuento del *Dictionnaire de la langue philosophique* de Paul Foulquié, "de El Azar, Palestina, donde los cruzados inventaron un juego de dados al que dieron el nombre del lugar de su invento"... Quiso el azar que me fuera *dado* encontrar...

Pero también lo quiso mi amor por los juegos: estaba yo repasando los de *La vida (a)leve* desde sus comienzos y se me pusieron tan sensibles las antenas que encontré uno nunca leído anteriormente por nadie, ni tampoco obra de quienes escribimos en *Vuelta*; un juego no de azar sino del Azar, y que éste regalaba a mi atención —"El azar sólo favorece a quien está preparado", dijo Pasteur en una definición *avant la lettre* de lo que llamamos hoy en ciencias *serendipity*, azar feliz por el que sólo el que sí busca encuentra lo que no buscaba.

¿Que encontré yo? Releía en *Vuelta* 93, pp. 22-23, unas décimas más que son acrósticas, con anagramas, un palíndromo, metáforas del todo, y también "autorreferentes" a todo a lo anterior y los cómputos por los que logré 20 letras por verso y 150 o 200 por poema, ¡uf!... cuando al volver la página descubrí en la siguiente, la 24, esta involuntaria respuesta en un poema de Fabio Morábito:

(i) HOY NO MIDO MIS VERSOS (!)

U.G.L.