

LA VUELTA DE LOS DÍAS

UNA POESÍA DE CONVERGENCIAS

OCTAVIO PAZ

ENTREVISTA CON CÉSAR ANTONIO MOLINA

CÉSAR ANTONIO MOLINA: T. S. Eliot aprovechó su inteligencia crítica para escribir *Four Quartets* y su experiencia poética para elaborar *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Creo que lo mismo puede decirse de W.H. Auden con respecto a *The Dyer's Hand* y la relación que esta obra muestra con su poesía. Su libro *El arco y la lira* creo que juega un papel similar al lado de su producción poética. ¿Cuáles fueron sus intenciones al escribirlo? ¿Cuáles fueron sus reflejos sobre su poesía y viceversa?

OCTAVIO PAZ: Escribí *El arco y la lira* como una suerte de *Defensa de la Poesía*, a la manera de Shelley. Desde fines del siglo XVIII los poetas sintieron la necesidad de justificar con escritos en prosa la existencia de la poesía y así justificar la suya propia. La edad moderna ha sido la edad de la prosa y de la crítica. La prosa se convirtió en el espejo de la poesía. Un espejo crítico, reflexivo. Los ensayos y manifiestos de los poetas, del romanticismo a nuestros días, han sido la respuesta a la doble pregunta que nos hace la modernidad: ¿por qué y para qué hay poesía? Mi libro fue una respuesta más a esa interrogación. No sé si fue una teoría. Tal vez no fue sino una imagen o, más exactamente, ese manojito de reflejos y reflexiones en que se transforma un cuerpo al reflejarse en un espejo. *El*

arco y la lira fue también una tentativa de exploración de mis orígenes. Un viaje a través de la genealogía poética de un mexicano que escribe en el idioma español en la segunda mitad del siglo XX. Soy un heredero del movimiento poético moderno, iniciado en Europa por los primeros románticos y que fue transplantado a nuestro continente por dos grandes poetas, que lo recrearon y cambiaron: Whitman y Darío. Desde entonces la historia de la poesía moderna de Occidente ha sido el diálogo entre los poetas de América y Europa. Hoy ese gran movimiento, probablemente, toca a su fin. No lo lamento demasiado: vivir un acabamiento no es menos fascinante que vivir un nacimiento. Además, nuevas configuraciones poéticas comienzan a dibujarse en el horizonte, aunque todavía muy débilmente.

Dediqué a este tema un nuevo libro, *Los hijos del limo*, escrito en 1970. El título no fue afortunado y hoy bautizaría esas páginas de otra manera —*Lineas de convergencia* o algo así. Un título que aludiese al fin de la estética de la ruptura que inspiró a las vanguardias del primer tercio de nuestro siglo. Secreto a voces: la vanguardia ya no es sino una nostalgia, cuando no es algo peor: una especulación. Pero la poesía contemporánea (lo mismo ocurre con la música y con las artes visuales) no rompe con la vanguardia: la continúa y al continuarla la cambia. No es un movimiento, una escuela o,

siquiera, una tendencia: es una exploración individual. No es una ruptura sino una convergencia, que no excluye la divergencia y aún la insurgencia contra la academia vanguardista.

C.A.M.: Los creacionistas, con Vicente Huidobro a la cabeza, aseguraban que el poeta es un pequeño dios. Usted ha expresado un sentimiento similar en algunos textos ("Invento el terror, la esperanza, el mediodía...") pero también ha expresado las dudas del escritor frente a la creación poética, por ejemplo en *¿Águila o sol?* ¿Cree que es en esa zona intermedia donde el poeta se encuentra con la poesía?

O.P.: Si el poeta es "un pequeño dios", como decía Huidobro, no es un verdadero dios. Todos los dioses son grandes, cualquiera que sea su tamaño, dios—hormiga o dios—elefante. Prefiero la definición de Blake: los verdaderos poetas están siempre del lado del demonio, a veces sin saberlo ellos mismos (como Milton). A la manera del diablo, el poeta crea por la negación, la omisión, el silencio... Pero las metáforas teológicas comienzan a cansarnos; el poeta no es ni ángel ni diablo: es un pobre hombre condenado a perseguir unas cuantas palabras elusivas y a ser perseguido por ellas. El poeta edifica con aire unas figuras hechas de sonidos que son sentidos que son visiones. Después desaparece, pero las figuras verbales que ha inventado tienen la extraña propiedad de levantarse de la página en que yacen y entrar en la

• César Antonio Molina es el editor del suplemento Culturas de Diario 16.

mente del lector por sus orejas y sus ojos para, allá adentro, echarse a bailar, cantar y disiparse. Después regresan a su tumba provisional en el libro. La zona en que aparece la poesía es un espacio indeterminado entre el lector y el poema. Ese espacio se anima, se vuelve intensamente personal y se convierte en un cuerpo sonoro gracias a la conjunción entre la voz del lector y las palabras del poema.

C.A.M.: ¿Cree que cualquier poema es, como insinuaba Wordsworth, el resultado de una emoción recordada en tranquilidad o cree, como Tolstoi, que consiste en evocar un sentimiento e intentar transmitirlo de manera que los demás puedan experimentar ese mismo sentimiento?

O.P.: Wordsworth y Tolstoi coinciden en ver a la memoria como la facultad que evoca o resucita las emociones y los sentimientos (yo añadiría las sensaciones, las percepciones, los pensamientos, las visiones, las imágenes). Ambos olvidan que esas emociones y sentimientos, gracias a la imaginación, que los antiguos llamaban con mayor exactitud: *fantasía*, cobran forma, encarnan en ritmos y palabras para volverse literalmente *fantasmas*, criaturas a un tiempo sensibles e imaginarias. Tolstoi no ve en la transmisión del poema sino una repetición idéntica al sentimiento original. Tal vez su moral estética le prohibió ver que la transmisión poética, es decir, la lectura del poema, es una verdadera recreación. El lector rehace el poema que lee y el resultado de esa operación es otro poema, análogo quizá pero nunca idéntico al del poeta. Tolstoi sobrevaloró la mera comunicación y subestimó la capacidad recreadora del lector. También la idea de Wordsworth me parece incompleta y por una razón semejante: la emoción "recordada" por el poeta no es la sentida originalmente y que es irrecuperable, sino una imagen, una transfiguración. La memoria es creadora: resucita el pasado pero lo cambia.

C.A.M.: ¿Qué función desempeña dentro de su poesía el poema "Soliloquio de medianoche", incluido en *Calamidades y milagros*?

O.P.: Escribí ese poema en 1944, en los Estados Unidos, al final de la segunda guerra mundial. Atravesaba por un período de duda y desaliento, sentimientos que no son menos propicios a la expresión poética que la alegría y la confianza en la vida y en nuestros

semejantes. Me sentía anonadado, pequeño e impotente ante la inmensa, insensata carnicería (todavía no sabíamos lo peor: lo ocurrido en los campos de concentración de los nazis). Quise expresar mi incertidumbre, mis náuseas ante la historia y ante mí mismo. No lo conseguí: el horror de nuestra época sobrepasa a todos los poemas. Pero fue un desahogo, una pequeña liberación.

C.A.M.: Hablando de nuestros clásicos, usted escribió en el prólogo a *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*: "Estas obras constituyen una tradición y por eso se le aparecen al escritor como modelos que debe imitar o rivales que debe igualar". ¿Cree usted que, en el fondo, todo acto de creación poética es, en realidad, una restauración?

O.P.: Cada poeta está destinado a decir unas cuantas cosas, que son suyas, únicamente suyas. Cosas vividas y sentidas, recordadas e incluso olvidadas. Experiencias innatas, como decía Baudelaire. Al mismo tiempo, esos sentimientos, emociones e ideas son el patrimonio común de los hombres y las mujeres. La cólera de Aquiles es un sentimiento universal, como la melancolía de Nerval o la visión del montón de huesos y de polvo que nos muestra Quevedo. Asimismo, las palabras del poeta son una transgresión del habla de su tiempo y de su gente; sus poemas son una violación de los estilos de sus predecesores: cada poeta entabla una lucha a muerte con sus maestros. Sin embargo, sus palabras son una variación apenas en el océano del lenguaje colectivo y sus poemas una resurrección de la tradición: negamos a Garcilaso para continuar a Góngora, olvidamos a Góngora para revivir a Machado. Transgresión y restauración no son tanto dos momentos de la creación literaria como las dos caras, las dos facetas simultáneas de la misma operación. Al negar a la tradición, la prolongamos; al imitar a nuestros predecesores, los cambiamos. La imitación es invención; la invención, restauración. Vivimos el fin de la tradición de la ruptura y del cambio; así la continuamos.

C.A.M.: En ese mismo libro, también escribe: "No basta con decir que la obra de Sor Juana es un producto de la historia; hay que añadir que la historia también es un producto de esa obra". Ese es un argumento apasionan-

te. ¿Qué podría añadir acerca de ello?

O.P.: La obra de un gran poeta cambia nuestra visión de su época y su pueblo. ¿Cuál sería nuestra visión de la Francia de la Restauración sin *Lo rojo y lo negro* o de la España isabelina sin las novelas de Galdós? Se han escrito miles y miles de páginas sobre un incontrovertible lugar común: la obra literaria es una expresión histórica, el producto de una sociedad y de una época. Se ha reflexionado poco y escrito menos sobre el fenómeno contrario: la historia, la realidad social de una época, es una proyección de su arte y su literatura. La literatura influye en la realidad histórica y la cambia de dos maneras. Por una parte, es un punto de vista, una visión de tal modo poderosa de la realidad, que llega a fundirse con ella: Castilla y Don Quijote; por otra, la literatura crea mitos, figuras, héroes y arquetipos imitados y seguidos por generaciones de lectores. Grecia fue una sociedad imaginaria —los poemas homéricos— antes de convertirse en una realidad histórica por la imitación de sucesivas generaciones. Grecia realiza *La Ilíada*; Alejandro quiso ser Aquiles y, en cierto modo, lo fue.

C.A.M.: ¿Cómo puede, hoy día, enfrentarse la poesía a la idea moderna de futuro? Usted ya señaló que las sociedades se definen no sólo por su actitud ante el futuro sino también frente al pasado, puesto que sus recuerdos no son menos reveladores que sus proyectos.

O.P.: El principio que ha inspirado a la edad moderna, desde hace más de dos siglos, ha sido la creencia en el progreso. Es la "estrella intelectual", como dice un historiador inglés, que ha guiado a los pueblos de Occidente, a sus dirigentes y a sus pensadores. Con aisladas excepciones, los enciclopedistas y racionalistas del siglo XVIII, los utopistas y positivistas del siglo XIX y los liberales y marxistas del siglo XX, han creído en el progreso, ya sea en la versión evolutiva o en la revolucionaria. El culto al progreso se fundó en la sobrevaloración del futuro. Cada civilización se distingue de las otras por su visión del tiempo. La Antigüedad creyó sobre todo en el tiempo cíclico, en el eterno retorno; el judaísmo y el cristianismo en el tiempo lineal y sucesivo; los modernos en el futuro. La suma perfección, para el cristiano, está en un más allá del tiempo sucesivo que es también un más allá de este mundo:

la eternidad, un tiempo que no transcurre. Dante dice, en un impresionante pasaje del *Inferno*, que después del Juicio Final no habrá futuro porque se habrán cerrado para siempre las puertas del tiempo. Todo será lo que es, lo mismo en el cielo que en el averno. Abolición del cambio. Para los modernos el supremo bien está en el tiempo que es cambio incesante. Los antiguos veían con inquietud y aun con horror el cambio; les parecía el signo de la imperfección, la señal de una falta de ser. El ser es valioso y bueno porque es autosuficiente y no cambia, igual a sí mismo siempre. Para los modernos el cambio es bueno porque es continuo avance, progreso invencible. El cambio es el signo de la marcha ascendente de los hombres en la conquista del futuro. El tiempo es bueno porque es continuo cambio y el cambio nos acerca sin cesar al paraíso prometido: la tierra del futuro.

El culto al futuro encierra una quimera: nadie puede tocar el futuro. Es una región inalcanzable, perpetuamente evanescente. Nuestro paraíso es, literalmente, un espejismo: parece cerca

y está siempre lejos. Por otra parte, el progreso se ha revelado como una nueva Pandora. De su caja fatal surgen los males de la sociedad contemporánea, de la polución de la atmósfera a la de las conciencias, del envenenamiento de las fuentes de la vida al embrutecimiento de las masas. La física moderna, nuestro gran y legítimo orgullo, ha hecho posible la fabricación de armas nucleares en una escala a un tiempo suicida e innecesaria. En verdad que la bomba no ha destruido al mundo pero ha destruido nuestra idea del mundo. La mera existencia de la bomba pone entre paréntesis al progreso y sus quimeras. La bomba refuta por igual a Marx y a Spencer, al revolucionario y al evolucionista.

Dos grandes poetas del siglo pasado se identificaron plenamente con el progreso: Victor Hugo y Whitman. Sus obras nos siguen alimentando, sobre todo la de Whitman, pero su culto al progreso los ha vuelto ligeramente ridículos, inactuales. Nos parece cómica su beatitud ante una locomotora o un telescopio. En cambio, encontramos que aquellos que se burlaron de la re-

ligión cientista del progreso, como Baudelaire y Nietzsche, son nuestros verdaderos contemporáneos. Fueron clarividentes. El crepúsculo del futuro coincide con la aparición del ahora en el horizonte afectivo y espiritual de este fin de siglo. En la década de los sesenta se puso de moda una frase: *paradise now!* Un slogan simplista y que se ha desinflado como tantos otros de esos años. Pero la visión del ahora no puede reducirse a ese hedonismo fácil y superficial que delata el incurable optimismo norteamericano. El ahora tiene una dimensión trágica y otra luminosa: es una semilla que encierra los tres tiempos —el ayer, el mañana y el hoy— y las dos vertientes de la existencia: la vida y la muerte. El ahora es el tiempo del placer pero también el del éxtasis, el del acto y el de la contemplación. Es el tiempo de la poesía. Frente a "los vastos desiertos de la eternidad", como decía el poeta Marvel, frente al futuro y sus impíos espejismos: el ahora. No es la salvación: es la vida.

Londres, a 21 de mayo de 1988

EL CUADRO DE PICASSO QUE CAMBIÓ LA HISTORIA

DAMIÁN BAYÓN

LA ACTUAL TEMPORADA* artística de París constituye un verdadero derroche de variedad y calidad: Zurbarán, Van Gogh, Degas, El último Picasso y *Les demoiselles d'Avignon*, son algunas de las principales exposiciones del momento. He ido puntualmente a las cuatro primeras, me queda el compromiso casi ritual de "revisar" *Les demoiselles d'Avignon* en la ciudad en que fueron transfiguradas hace ya más de ochenta años.

Puede decirse sin empucho que en esta ocasión el Museo Picasso echó el resto para festejar de manera inteligente este nuevo viaje —tal vez el último— del célebre cuadro que desde 1937 es gloria y prezo del neoyorquino Museum

of Modern Art. La obra, más grande de como yo la recordaba (2.44 m de alto x 2.33 m de ancho), ocupa ella sola una sala blanca en el último piso de la soberbia residencia privada del siglo XVIII que en estos años fue convertida en Museo Picasso. Una gran claraboya la provee durante el día de torrentes de luz natural en esta benigna primavera que estamos viviendo. Un largo banco la enfrenta —no demasiado cómodo, como para que la gente no se eternice— rodeándola, en fin, varios niveles de gradas donde se instala el público que se contenta con estar de pie. Aunque haya también quienes, a la moda norteamericana, no titubeen en sentarse sin más trámite sobre el santo suelo.

Apenas si se escucha un abejero de

discretas conversaciones en todas las lenguas del mundo. Yo mismo, ensimismado, no puedo dejar de pensar que así se honran desde hace años: *Las Meninas*, en el Prado, y *La Ronda Nocturna*, en el Rijksmuseum de Amsterdam. Es decir que —por vez primera— la fama de un Velázquez, de un Rembrandt la alcanza ahora un pintor que fue nuestro contemporáneo. Ya que dos obras clave de Picasso: *Les demoiselles d'Avignon* y *Guernica* reciben hoy un tratamiento semejante. La primera de ellas de manera circunstancial, aquí en París; la segunda, en instalación permanente en Madrid en el familiarmente llamado Casón del Prado.

Si me he negado a traducir el enigmático título de la tela, ha sido para no confundir inútilmente al lector. Ya

* El presente artículo fue escrito en abril.

que al fin, después de muchas gratuitas especulaciones ajenas, un buen día Picasso en persona explicó con toda naturalidad que las "señoritas" en cuestión no eran sino las pupilas de un burdel de Barcelona, situado en la calle de Aviñón, a la vuelta de la propia casa del pintor cuando, de joven, vivía aún con su familia.

Para acceder a la exposición propiamente dicha, que en nada interfiere con la marcha habitual del atestado museo, hay que subir una larga rampa llena de sorpresas. La primera de las cuales consiste en descubrir una amplia tela del Greco, hoy en el Metropolitan de Nueva York: *La Visión de San Juan* (más conocida como el *Quinto Sello del Apocalipsis*), que algunos historiadores opinan pudo inspirar a nuestro pintor en lo concerniente a una atrevida figura vertical aislada. Esa figura erecta —o mejor aún el "clima" que ella instaura— debieron impresionar al Picasso que en 1906 vio el célebre lienzo en el estudio parisiense de Zuloaga, feliz propietario a la sazón de ese cuadro "raro" que los museos no se habían decidido todavía a adquirir.

A lo largo de la misma rampa y en salas accesorias contemplaremos a nuestras anchas lo que hace la originalidad de la exposición, vale decir: los varios centenares de dibujos a lápiz, a pluma, acuarelas, estudios preparatorios para esa pintura que Picasso proyectaba ya —a sus escasos veinticinco años— como futura obra maestra.

El cuadro debió constar, según los primeros bosquejos, de siete personajes: cinco mujeres desnudas y dos hombres vestidos. Para el de la izquierda —recordaba el pintor— posó un estudiante de medicina amigo suyo; el otro, como aparece en abundantes croquis, era un marinero francés, de uniforme y con pompón rojo y todo. El estudiante cambió de sexo y se desvestió, transformándose en la mujer de perfil que sostiene o aparta una cortina; en cuanto al simpático marinero lo único que puede decirse de él es que, sencillamente, desapareció para siempre.

¿Quién describe cuadro tan desconcertante? Por el lado izquierdo del espectador aparecen tres figuras de pie: la citada de perfil, más otras dos frontales: tienen todas esquemáticas narices triangulares y oscuros ojos almendrados. Por la derecha las cosas se complican: separadas del grupo anterior por un anguloso paño azul claro —el

conjunto es a dominante rosa— otra pareja de mujeres se organiza en una vertical que en cierto modo restablece el equilibrio de la composición. De ellas, la figura baja está en cuclillas y fue desde un principio un elemento básico, repetido en mil formas como una obsesión. Por detrás de esa figura surge, incompleta, la quinta mujer resumida en pocas líneas rectas.

Hasta aquí las cosas parecen relativamente normales: para sorpresa de algunos, puede decirse que la manera de distribuir las masas, el juego de brazos, piernas, miradas y hasta la pequeña naturaleza muerta en el centro del borde inferior, todo se nos impone como un tratamiento "clásico", si no tenemos miedo de las palabras. Donde aparece lo verdaderamente alarmante es cuando comprobamos que entre la mitad izquierda del cuadro y su mitad derecha parece no haber continuidad. En efecto, si casi toda la superficie estaba organizada en distintas entonaciones de rosa, las caras de las dos últimas mujeres, verdaderas, "intrusas" (que parecen no sólo venir de otro cuadro sino hasta de otro planeta) presentan una violenta deformación de máscaras, con trazos en diagonal, rayados en colores vivos como ocurre en las culturas autóctonas del Pacífico. ¿Hay que "leer" esta deliberada incoherencia como una *voluntad de arte*? ¿Es, precisamente, de ese choque de donde nace el impacto inolvidable que la obra llega a producirnos?

Después de casi un año de acercamientos paulatinos, puede decirse que la tela quedó lista en el verano de 1907, e iba a permanecer en los diferentes talleres del artista hasta que en 1922 —a instancias de André Breton— lo comprara el famoso modisto Jacques Doucet, a cuya muerte, a su vez, la viuda de Doucet lo vendería a una galería de Nueva York en 1937. Faltaba ya muy poco camino para que llegara a los muros del flamante museo neoyorquino, del cual ha sido desde entonces uno de los *platos de resistencia*.

De todas las personalidades que lo vieron, durante años en el estudio del pintor, sólo tres parecen haberlo apreciado de entrada: el citado Breton, que lo hizo reproducir en su libro *La Révolution surréaliste* (1925), el famoso galerista Daniel-Henri Kahnweiler, y André Salmon, crítico íntimo amigo de Picasso.

En cuanto a los otros... Derain dijo,

por ejemplo, que un día el autor se ahorcaba detrás de su propio cuadro...; Braque opinó que el solo hecho de verlo era como beber petróleo...; Fénéon, el ensayista, le aconsejaba al pintor dedicarse a la caricatura...; Vollard, el gran marchand, sacudía la cabeza desanimado...; Leo Stein —hermano de Gertrude y también coleccionista— hablaba abiertamente de un enorme "estropicio"... En cuanto a los poetas de vanguardia: Max Jacob, apenas si menciona una vez el cuadro, que no le inspira ningún comentario; y peor aún, el iluminado Guillaume Apollinaire no recuerda ni una vez *Les Femmes d'Alger* en ninguno de sus revolucionarios escritos de arte.

Más recientemente, en cambio, el viento ha cambiado hasta tal punto que el consenso laudatorio resulta casi unánime. Con la consecuencia de que diversas "teorías" han proliferado con respecto a la enigmática creación. Para algunos se trata, sencillamente, de la antecámara del Cubismo, transición de la época rosa hacia una actitud más audaz. Al mismo tiempo se dijo que las figuras del lado derecho que irrumpían, distintas y agresivas, mostraban la influencia de las máscaras africanas. Picasso replicaba, indignado, que al concebir su cuadro no conocía todavía esas extrañas imágenes venidas de otras culturas. Se remitía, por el contrario, a ciertas cabezas arcaicas ibéricas (de los siglos V al III a.C.), que por ese entonces solía coleccionar. Aunque al fin, un día llegara a admitir que, en verdad, el arte negro le había abierto los ojos a la intención profunda de la pintura, y que al ejecutar su cuadro había querido practicar una suerte de "exorcismo". ¿Exorcismo de qué tipo, se preguntan los enérgicos cada vez más intrigados?

Para otros críticos modernos la atribución es distinta: las *Femmes d'Alger* no serían otra cosa que una de las periódicas irrupciones del expresionismo en la prolongada carrera del pintor; y Alfred Barr hasta llegaba a hablar del cuadro como de un patético *memento mori*, dentro de la tradición occidental que viene desde la Edad Media: o sea, un cuadro para reflexionar sobre la vida y la muerte.

Es evidente que —tiros y troyanos— todos tienen al menos una parte de razón: una tela compleja como ésta no se diseña en un momento ni a partir de una sola idea básica. Así, en la obra

que nos ocupa, entre los recuerdos —voluntarios o involuntarios— debe haber algo de las múltiples *Bañistas* de Cézanne, pero también cierta competencia táctica con el tratamiento de los cuerpos femeninos: en arabesco como en Matisse, o en grandes planos cromáticos en Derain (dos cuadros de esos pintores pueden verse aquí en una sala adjunta).

Se trata, pues, de un "montaje" por parte de Picasso, una integración de elementos dispares que le llevó mucho tiempo organizar y madurar. Esa inmensa labor de síntesis presenta, deli-

beradamente, ciertos componentes perturbadores y hasta desestabilizadores. Y me pregunto, con falsa ingenuidad, si no son justamente esas rupturas con lo convenido las que dotan a este cuadro único de su avasalladora presencia.

Esa superficie casi cuadrada en inocentes tonos pastel constituye más que un mero campo de fuerzas, un auténtico *campo de batalla*, donde se luchaba por el arte más avanzado de todo el siglo XX. Sin embargo, esta intensa representación no se ve hoy como una unidad plástica —que no tiene ni quiere tener— sino más bien como el "en-

cefalograma" que revela la voluntad de una conducta artística.

Por eso quizá, de acuerdo con mi propia experiencia, me atrevo a escribir que *Les demoiselles d'Avignon* no ha sido nunca un cuadro fácil de ver como "obra de arte". Ya que fundamentalmente es una lección viva sobre los tortuosos mecanismos de la creación, de cualquier creación. Ejemplo único dentro de la fulgurante carrera del pintor, de esta obra podría postularse lo que anunciaba el título: *Les demoiselles d'Avignon* es el cuadro de Picasso que cambió la historia.

CARTA DE ESPAÑA

BLAS MATAMORO

LA SEGUNDA Internacional ha sesionado en Madrid. Resultó duro de pelar el hueso israelí-palestino: la mayor parte de la organización estaba dispuesta a condenar enérgicamente la política israelí respecto a los "territorios ocupados" pero, a la vez, no quería perjudicar al compañero Páres.

Frente al tema insoluble, que amenaza conservarse húmedo de sangre por mucho tiempo, los socialistas se ven derramados por el mapa de Europa. Entre Gro Brundtland y Felipe González, pasando por François Mitterrand, gobiernan desde Oslo hasta Algeciras. Mejoran en Alemania y pueden volver a la primera fila de una alianza gubernativa italiana. Thatcher les resiste bien, Gorbachev los toma como interlocutores privilegiados.

Justamente, pareció Gorbachev el no invitado protagonista del encuentro, el personaje siempre presente entre paréntesis. A veces ocurre lo mismo "del otro lado": unos delegados socialistas participan en reuniones sobre desarme y pacifismo en alguna capital de la Europa comunista.

La moda gorbacheviana entre los de la Segunda y en Europa por lo general tiene una explicación inmediata: Gorbachev es europeísta, el centro de su política es la vieja aspiración de la URSS a ser tratada por los europeos occidentales como un igual, no como el

barbaro de la familia, como el pariente asiático del grupo. Han pasado ya los años del prestigio tercermundista, en que la izquierda revolucionaria del mundo miró hacia la periferia subdesarrollada (Argelia, Cuba, Vietnam) en busca de paradigmas para el cambio radical y violento que ya parecía imposible en las democracias industriales.

A Gorbachev le interesa el Tercer Mundo sólo en un plano subalterno. Su prioridad es una Europa unida en la paz y la cooperación, fuera de los espacios de confrontación Este-Oeste. Quiere capitales y tecnología de los países avanzados, ofrece empresas mixtas, planea cerrar las fábricas deficitarias, exige competencia, efectividad y debate industrial. Para él, Europa es una desde los Urales al Atlántico. Una como para Schumann y Adenauer. Una (¿quién lo diría!) como para De Gaulle.

En Asia su aliado es un país capitalista, la India y no la China comunista. En Mozambique, un gobierno pro-moscovita apoyado por Washington se afilia al Fondo Monetario y aplica sus políticas de estabilización, jaeado por una guerrilla que sostienen los sudafricanos racistas y los chinos. Desde luego, asistimos a una época dominada por el eclecticismo y la penumbra ideológica.

Sobre este fondo, la moderación de la Segunda cobra nuevo interés. Es cierto que, ante la crisis económica de los

años setenta —embargo petrolero, reconversión industrial— los socialistas carecieron de respuesta propia. Pero ya repuesta la economía europea de aquellos embates, la organización de la solidaridad con los parados, jubilados y jóvenes sin destino laboral, pasa por políticas de reparto socializado del excedente económico. La industria ocupará cada vez a menos gente. Las ciudades se irán llenando de desocupados orgánicos, a los cuales habrá que pagar alguna suerte de seguro, ya que no de remuneración. El ocio, sueño de la humanidad agobiada por el trabajo durante siglos, amenaza convertirse en una pesadilla lúcida. Frente a ello, el hipercapitalismo salvaje sólo responde con una competencia despiadada y porrazos de la policía. Se vuelve la mirada a la vieja aspiración socialista de una comunidad volcada hacia los sectores de la sociedad que menos dotados aparecen frente a las deficiencias de la misma sociedad.

La Segunda se apunta, además, el tanto español. En un momento de decadencia electoral europea, los socialistas llegaron al poder en España (1982) y esbozan quedarse en él unos veinte años, hasta comienzos del nuevo siglo. El proceso de estabilización democrática se identifica con la hegemonía del PSOE. Un país con escasa experiencia democrática se pone, de algún modo, en la avanzada de la Europa de los

noventas. Un poco lo que intentaron Willy Brandt con su "política hacia el Este" y Hellmuth Schmidt cuando propuso un acuerdo sobre euromisiles. Le mandaron a casa a tocar el piano (cosa que hace mucho más modestamente que lo otro). Estos dos mentores de Felipe González también se adelantaron a los tiempos y ahora Gorbachev y el fantasma de De Gaulle les dan la razón.

Joseph Brodsky se encarga de decepcionar las expectativas tópicas en torno a su persona y a su historia literaria y política. Declara un par de operaciones de corazón y fuma incesantemente, unos cigarrillos que apaga apenas empezados. Todos le hablan de política y él evita el tema, dejando escapar algunos juicios escuetos: cree que Gorbachev aporta reformas reales y que la vida política es hoy en la URSS más interesante que en cualquier otro país, dada su imprevisibilidad. Hay reaccionarios allí también, gente que quisiera volver al pasado, pero en política no se puede retroceder, pues el pasado desaparece (al revés que en literatura, en que puede ser inventado y enriquecido a cada momento).

La URSS se inclinará cada vez más al Occidente capitalista, por razones de inercia histórica: en el año 2000 sólo el 11 por ciento de los hombres serán blancos y el islamismo se convertirá en la religión dominante. Los rusos golpean la supuesta unidad del mundo islámico en Afganistán; Occidente, en el golfo Pérsico.

Para Brodsky, aún en los países llamados comunistas, la mayoría de la gente tiene una mentalidad burguesa, pues valora, ante todo, la intimidad, la paz y el confort. Se interesan todos por sí mismos y el otro sólo importa si es un individuo concreto. Los grupos y la sociedad carecen de valor real. Los hombres son, en general, conservadores, rehúyen el cambio.

Dentro de este paisaje, la libertad alcanza, estrictamente, a los que reconocen su propia necesidad. La libertad de Brodsky es la de Spinoza, la de Goethe: la de reconocer lo necesario. Nada de libertarias invocaciones al querer sin fronteras o al deseo sin límites. Más bien, como todo en Brodsky, algo racional y clásico.

Por ello o, tal vez, para ello, invoca a Petersburgo (Leningrado), su ciudad de origen, una ciudad de la Ilustración, simétrica, despejada, nítida. La busca

del orden en la razón y de lo razonable en lo ordenado. Para Brodsky, la civilización es Italia, el canon clásico, el primer Renacimiento: la recepción de Grecia por los romanos.

El concepto mismo de poesía en Brodsky es claramente clásico. La poesía es el único arte digno de tal nombre porque es puramente mental. Nada tiene que ver con el sentimiento ni con la experiencia, con los sentidos ni con la percepción del mundo exterior. Los ojos de la amada parecen estrellas, pero decirlo es cursi. El poeta los compara, por ejemplo, con las luces traseras de un Chevrolet modelo 74.

En cambio, la poesía es como un deber genético de la humanidad, algo así como un imperativo categórico. El hombre es el único animal con lenguaje. Este privilegio es también una carga. El hombre ha de pagar tan excepcional calidad, escribiendo, releyendo la herencia poética que le ha sido discernida.

¿Sufrió la expulsión? Finalmente, fue un beneficio: pudo hablar de la URSS fuera de ella, que es lo que deseaba. ¿Le trae problemas de identidad su judaísmo? No, en su casa lo habían olvidado, sólo se sintió judío cuando la policía le dijo que lo desterraban a Israel. Tampoco lo desgarró el escribir en inglés; al contrario, le facilitó su relación con las revistas norteamericanas.

Se marchó de Italia porque comprendió que debía marcharse de Europa, sentir que estaba fuera de Rusia, por fin. Olvidar la pesada costumbre rusa de obedecer. Aprendió de Ana Ajmátova que no le correspondía juzgar (por tanto, tampoco condenar) al régimen soviético. Ella le debía la muerte de sus tres maridos y hablaba de todo sin amargura. ¿Qué derecho le quedaba a Brodsky para hacerlo?

El último tópico decepcionado es el del retorno. "Se vuelve al escenario del crimen, nunca al del amor". El hombre tiende a marcharse de todas partes, empezando por marcharse de sí mismo. Vivir es alejarse.

Así se espanta Brodsky las moscas del asedio periodístico. Luego lee sus poemas en ruso, con esa litúrgica música que agiganta el hecho de no entenderse ni una palabra de lo escuchado. Como esas discusiones patéticas de las calles marroquíes, en que, tal vez, se habla de trivialidades. ¿Qué otra cosa es el poema, sino el eco patético de la vida desatenta y banal de cada día?

Una populosa exposición de Francisco Zurbarán (unas 140 obras en total) ocupa estos meses las salas de muestras temporales del Museo del Prado. Madrid no tiene demasiados ejemplos del pintor extremeño, de modo que la mayoría de las obras han venido de fuera (Sevilla, París, Nueva York, Londres (la deliciosa Santa Margarita)). Los habitantes de la capital, seguramente, no volveremos a tener ocasión de visitar tal población zurbaraniana. Y hay pintores que sólo se advierten en su latitud con un panorama comprensivo (eventualmente, exhaustivo) de su obra. Zurbarán pertenece a esta raza de cazadores de personajes, de psicologías, de gestos, de actitudes.

Llama la atención cómo el barroco pictórico se resuelve en España con un barroquismo conceptual y no con una gramática visual barroca. Así ocurre con Velázquez, Ribera, Murillo, con el pintor ahora expuesto. Ante todo, la doble y contradictoria actitud ante la naturaleza.

El barroco es materialista, en el sentido de que muestra devoción por las consistencias diversas de las distintas materialidades. En Zurbarán esto es enfático en cuanto a los textiles (sedas, estameñas, lanas, brocados y sus visos de oro pálido), cerámicas, frutos. El barro vidriado es blanco y reluciente, la cáscara del huevo es blanca y opaca. Los ojos del muerto han perdido reflejos, los del moribundo los aguzan febrilmente. Sombras oportunas sirven para denunciar si la superficie sobre la cual descansan es rugosa o lisa. La manzana es cristalina, las uvas son polvorientas, el terciopelo es robusto y blando.

Por contraste con todo este estudio de "naturalidad", la naturaleza como presencia, conjunto, sistema, no aparece en el barroco. Desde luego, tampoco en Zurbarán. El barroco se mueve entre artificios, todo paisaje es escenografía, telón de fondo. La naturaleza es naturalmente muerta, bodegón, trampa, la *Stilleben*, la vida callada y sosegada de lo natural sometido a instrumento por el hombre. A esta naturaleza atiende el barroco: a la textura del vestido, a la comida predispuesta, al mueble en su madera y a la casa en su piedra o su mármol. La restante naturaleza no existe o no es materia del arte. Se ha perdido, tal vez, la esperanza racional de leerla con clave matemática, según Galileo, y ha esta-

llado en incontables y discontinuas peculiaridades.

En lugar de la "vida", el barroco pinta el gran teatro del mundo, una alegoría del orden (o del desorden) cósmico que es, al tiempo, una escena de teatro, pintada en todos sus detalles de tramoya y ficción. Los personajes de Zurbarán están "sorprendidos" por la mirada del pintor en un *tableau vivant* de esos que daban por terminado un acto teatral.

Otros detalles recurren en la definición del espacio como teatral: doseles y cortinas enmarcan en primer plano la escena, los telones de fondo la clausuran, los gestos están hechos para ser vistos a distancia histriónica, los vestidos tienen la dignidad pomposa de una representación barroca, un cuadro

dentro del cuadro acentúa la ficticia profundidad del espacio (una ficción "agujerea" a otra ficción), los doseles nos cubren, los personajes miran en dirección exterior a los objetos, fingen ir a tomarlos donde no están, gesticulando escénicamente.

Cuando se evoca una época también se hace en clave de ópera barroca. Los vestuarios orientales son de *turquerie*, los soldados van al combate o vuelven de la escena victoriosa con armaduras de desfile. Siempre los paraliza la orden del director del teatro: están posando. Volvamos a la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (Museo de Sevilla): esas nubes sobre las que se para el santo letrado son de maquinaria, el paisaje de fondo es una anacrónica ciudad italiana del quinientos. La cita caprichosa

y "errada" de la *ensalada barroca*, una vez más.

Barroco es también el tenebrismo de Zurbarán. Los personajes reciben una sola fuente de luz y emergen o se hunden en un medio oscuro. El mundo se borra junto con la desaparecida naturaleza. Todo es tinieblas exteriores, infinito, caos en que no vale puntualizar nada. ¿Y Dios? El barroco ha perdido el eje y el centro, Dios calla y está escondido. Los actores miran hacia la platea, hacia el fondo de la escena, hacia las bambalinas, pero no sitúan a Dios en ninguna de sus manifestaciones. Un santo levita en línea oblicua. Sí, falta el eje, todo está como disperso en la oscuridad. Zurbarán, nuestro contemporáneo.

RETRATO DEL ARTISTA COMISARIO

GUILLERMO CABRERA INFANTE

NADIE RECUERDA YA la guillotina. Ni siquiera al leer a Dickens, cuya *Historia de dos ciudades* es el relato de una venganza y de una abnegación inesperada. La guillotina es la hoja que corta en dos la novela. La *Enciclopedia Británica* ofrece una descripción de la guillotina más cercana a la historia francesa que la que da Dickens. Era "un instrumento para infligir la pena capital por la decapitación, introducida en Francia durante la Revolución. Consistía en dos postes verticales y una viga cruzada y tenía estrías a los lados para guiar la cuchilla de corte al sesgo cuya parte cimera llevaba un peso que hacía caer la cuchilla con velocidad y fuerza en el momento que se soltaba la cuerda que la sostenía. El propósito de la guillotina fue la invitación a una ejecución por la decapitación que no quedara confinada solo a los nobles". Pero la guillotina sirvió en un principio más para decapitar a los ciudadanos de la república que a los nobles, cuyo número fue siempre limitado. Los nombres más eminentes, además del rey y la reina, fueron Danton, Desmoulins, Robespierre y Saint-Just. Los primeros murieron protestando contra el Terror, los

últimos lo exaltaron hasta el final, pero sus cabezas se trocaron en el cesto.

No todos los ciudadanos eminentes fueron decapitados por la máquina. Había entonces, como ahora, oportunistas que instigaron el Terror y no lo sufrieron nunca. Uno de ellos fue el pintor Louis David. Su biografía es un ejemplo de comisario temprano y demagogo en tres regímenes. No hay en la pintura otro caso igual. Ahora la BBC lo ha convertido en paradigma indigno.

El programa en la serie *Artistas y modelos* se titula "El espectáculo pasa" y fue escrito y dirigido por Leslie Megahey, al que algunos recordarán por un retrato ejemplar de Orson Wells exhibido el año pasado.

Megahey ha logrado una biografía fílmica completa que es el retrato del artista como comisario. Ambas cosas lo fue con demasía Jacques-Louis David, uno de los artistas más grandes que ha dado Francia y un perfecto (o imperfecto) miserable. Cuando uno ha visto el retrato de Madame Recamier y "Marat muerto" sabe el valor que tiene la frase final de Nerón ("Qualis artifex pereo" o qué artista muere conmigo), cuando uno ve esta biografía breve

conoce que el gran artista era, como Nerón, un asesino al que los tiempos hicieron posible.

David fue pintor de la corte de Luis XVI, el decapitado, y maestro de la Francia frívola: María Antonieta lo exaltaba. Había heredado de Boucher la clientela pero no el talento erótico. Boucher es la cumbre del rococó venéreo, David sería el pintor neoclásico por excelencia, amante de las togas que apenas cubren a los héroes desnudos y encontraría en la Revolución muchos de sus temas. Dada la rapidez con que pintaba sería el primer periodista gráfico de Francia —y de la historia. Después de su "Marat muerto", comenzó a pintar a pocas horas del asesinato, tras fracasar su exhibición pública del cadáver del revolucionario ultimado por Carlota Corday, David se convertiría en algo más contemporáneo y más sordido que un Barnum avant la lettre. Sería un agente secreto de Robespierre.

Pintor por el día, de noche David firmaría decretos de muerte, condenando a la guillotina a muchos de sus clientes aristócratas. David siempre negó después su actividad nocturna, pero documentos recién descubiertos

lo muestran a menudo ocupado en su tarea torcida. Se sabe, además, que estuvo entre los que negaron la vida al rey en la Asamblea y algunos de sus retratados famosos, como el eminente químico Laurent de Lavoisier, fueron famosos decapitados. Luego David, el retratista de la corte y la aristocracia (sólo los nobles podían hacerse retratos entonces), se hizo miembro de la convención nacional y maestro de las artes jacobinas. El periodista de la Revolución había pasado a ser un comisario.

Su famoso esbozo "El juramento de la cancha de tenis", que era un repertaje de un acontecimiento de veras revolucionario, dio pie a sus retratos de los mártires de la Revolución. Peseo poco después pintaría en la cárcel su célebre autorretrato en el que el pincel lo desnudaba al vestirlo.

David tenía (y es todavía visible en su retrato) un flémion endurecido, un quiste que abultaba su mejilla izquierda y le torcía la cara de manera grotesca. Menos visible (al menos en el cuadro) era su tartamudez que podía pasar del tartajeo a la mudez en segundos y su nombre se convertía en Dada. David compartía con otros líderes revolucionarios una deformación física visible. Marat padecía una forma cruel de la soriasis que le formaba bubones en el cuerpo que se reventaban bajo sus ropas. El escorzo extremo lo obligaba a pasar horas en una bañera de agua tibia. Desde allí despachaba. Fue allí donde lo sorprendió el cuchillo cálido, (sacado de entre sus senos) de Mlle. Corday. Marat muerto pasó gracias a David, a ser el primer icono revolucionario y es de cierta manera un esbozo de Lenin en su mausoleo.

Cuando se ve el cuadro en Bruselas (fui su espectador obligado durante tres años) aparece una personalización absoluta. Encima de una caja de documentos junto al muerto se puede leer: "A Marat David", que es casi un mensaje de parte del pintor: Robespierre, otro deforme, era un enano y tenía una vocación que apenas llegaba a la Asamblea. El mote de Robespierre el Incorruptible era en realidad el Inaudible. "A bas le Maximum!" gritaba el pueblo de París cuando iba a morir a la Plaza de la Concordia, de discordia entonces. Danton fue el único líder revolucionario francés con integridad física, aunque no moral. A pesar de haber pronunciado una de las pocas frases felices de la hora: "De l'audace, encore de

l'audace, toujours de l'audace!", fue acusado de malversación, pretexto político para decapitarlo. Ante la guillotina, Danton le pidió al verdugo, "Muéstreme al pueblo mi cabeza y sabrán que valió la pena". Pero el pueblo de París pidió más. El tenebroso cortejo de las *tricoteuses*, tejiendo y destejendo al pie de la guillotina, casi consiguió la cabeza de David desencajada por un Goliath que crecía cada día. Durante el Terror (de septiembre de 1793 a julio de 1794) hubo en Francia 20000 decapitados por la *Louissette*.

Cuando aún no se sabía que el único destino posible para Robespierre era la guillotina, David gritó al Incorruptible en plena Asamblea. "Tomaremos tú y yo la cicuta". La metáfora era mala y peligrosa. David aludía al suicidio forzado de Sócrates que había sido tema de una de sus obras maestras. Conceder como pocos en Francia del mundo antiguo, David trató de comparar al sanguinario Robespierre con el sabio Sócrates, sin duda un paralelo histórico miserable.

Al día siguiente, guillotinado su protector, la policía de Seguridad vino a buscar a David para obligarlo a presentarse ante la Asamblea y dar cuenta de su exabrupto con cicutas de ayer. David estaba aparentemente perdido. Pero en la Asamblea su tartamudez tanto como su miedo (y por supuesto su condenación pública de Robespierre difunto) le salvaron la vida. Pero David tuvo que guardar prisión por seis meses en una temprana muestra del arresto domiciliario invertido. Esta vez su celda se convirtió en su casa y hasta se le permitió pintar su autorretrato.

Cuando el Terror se convirtió en desenfreno sangriento (los jacobinos decapitan a los girondinos, los girondinos guillotinan a los jacobinos) y apareció Napoleón sobre un caballo blanco, el héroe (o el villano: la historia, como Jano, tiene siempre dos caras) de Termidor venido para poner fin al caos, David, devuelto a su estudio, de nuevo neoclásico, organizador de fiestas, creador de la moda (la voga imperio fue introducida por este hombre de tantos talentos) y como antes había sido amigo de Madame Pompadour ahora es confidente de la mulata Josefina. El republicano cruel es el pintor real de la corte imperial y favorito tanto de Bonaparte cónsul como del joven emperador: Napoleón admiraba y se admiraba en las versiones de su vida según

David. En una de ellas, el cónsul cruza los Alpes en fogoso corcel —lo que en realidad fue una corta travesía en mulo. Pero David nunca estuvo más liasonjero, en el lienzo y en la vida y aunque echara de menos los días de ira del Terror, se convertía en el gran maestro de los jóvenes realistas y románticos y al mismo tiempo en el espejo de paciencia de los peores académicos de Francia. Sus días de perenne oportunidad dieron con sus huesos viejos en Bruselas, exiliado en lo que se conocía entonces como la guillotina seca: el destierro. La pena, después de Waterloo, por sus veleidades napoleónicas. Ahí mismo estaría en otros días su "Marat muerto", el retrato póstumo de aquel corrompido en vida que dijo: "Cinco o seis cabezas bien cortadas le asegurarían al pueblo reposo, libertad y felicidad". Palabras que David aprobó en su tiempo. Aunque tal vez su sentido clásico y sus preocupaciones con la moda y el vestuario habrían hecho pensar al pintor que la frase "Cinco o seis cabezas bien cortadas" tenía que ver más con el barbero que con la barbarie.

Delacroix, siempre generoso, llamó a Jacques-Louis David "el primero de los pintores modernos" y estaba en lo cierto en más de un sentido. David es el primer artista comisario. Luego habría comisarios artistas y comisarios a secas. David fue un gran pintor llevado por un resentimiento extremo, que encontró en la Revolución y luego en Napoleón una causa (y un efecto) que no tenía nada que ver con la pintura sino con las versiones y perversiones de la historia encarnadas en héroes tan dudosos como Luis XVI, Robespierre y Napoleón. Irónicamente, David tendría su perfecto equivalente actual no en un artista como Picasso, también neoclásico, sino en el Dr. Goebbels, aquel a quien Hitler advirtió: "Hay que impedir por todos los medios que Bruno Walter dirija a Beethoven", para decirle: "En estas cosas el Führer nunca se equivoca". El diario de Goebbels podría ser el de David; termina con una obsesión gráfica que es también del siglo: el cine. "Trabajo durante la noche en el documental", escribe Goebbels. "Contiene atroces vistas de los horrores bolcheviques en Lvov. ¡Un espanto! El Führer me llama para decirme que es el mejor documental que hemos hecho. Estoy muy contento". David habría dicho otro tanto a un recado de Robespierre.

LA ESCENA POLÍTICA

EL 6 DE JULIO

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

EL SIGNIFICADO DE las elecciones del 6 de julio fue muy claro: el pueblo en su mayoría desea una transición pacífica hacia un régimen democrático. Una marea ciudadana arrasó con los parámetros tradicionales de la política en México; pacífica y silenciosamente millones de mexicanos se expresaron en las urnas y demandaron democracia. Los enclaves corporativos fueron incapaces de contener y de encuadrar a un mar de población movilizada y deseosa de ejercer sus derechos políticos. Las elecciones de 1988 son ya un parteaguas histórico definitivo. Marcan no sólo el fin del PRI como partido único sino que minan el sistema político mexicano en sus dos pilares centrales: el presidencialismo y el corporativismo.

Si las protestas contra los resultados electorales no se generalizan y el país no se filipiniza (lo que constituye una posibilidad real), el candidato del PRI tomará el poder en el contexto de una crisis de credibilidad. En el interior del partido oficial se han delineado dos discursos diferentes: uno, el de la dirigencia priísta, triunfalista; otro, el del candidato oficial, moderado y tolerante. Tres datos parecen confirmar que prevalecerá la línea de apertura y negociación: primero, que la mayoría de diputados se situará apenas por encima del 50% (poco más de 250 escaños en el Congreso); segundo, que importantes líderes sindicales fueron derrotados —en el Distrito Federal y Guadalajara, particularmente—, es decir, que la decisión de los electores fue respetada frente a la presión de los sectores corporativos; tercero, la apertura del Senado a los partidos de oposición. El primer punto tiene una importancia

de los diputados (332 votos o más), lo que significa que el próximo titular del Poder Ejecutivo habrá perdido así una de las prerrogativas mayores del presidencialismo: la de modificar a discreción la Constitución. Estamos, en consecuencia, ante el principio del fin de la supeditación del Poder Legislativo al Ejecutivo.

Por otra parte, los enclaves corporativos, arcaicos y premodernos, demostraron una impotencia total frente a la decisión ciudadana de participar en las elecciones. Fueron incapaces de ejercer un contrapeso numérico frente a una ciudadanía movilizada y, al mismo tiempo, constituyeron un verdadero lastre para una labor partidaria efectiva; los líderes —y las prácticas— de los "sectores" son vistos en forma cada vez más negativa por amplios sectores de la población. De allí que la siguiente pregunta se formule por sí sola: si son arcaicos e inoperantes, ¿para qué conservarlos? La tendencia que se inclina por la reforma del partido oficial no puede sacar más que una conclusión: los cambios deben ser radicales e inmediatos.

El candidato del PRI tomará el poder en el contexto de una doble crisis de credibilidad: primero, porque ningún procedimiento —para consumo interno o externo— podrá borrar las inconformidades y las manifestaciones en contra de los resultados electorales. Segundo, porque su triunfo se asocia con el actual sistema político, que ya a nadie convence y que los miembros lúcidos de la clase política consideran obsoleto. La sospecha sobre la ilegitimidad del proceso electoral constituye el pecado original de la próxima administración; y este pecado sólo se podrá lavar en la pila bautismal de la democracia. De las elecciones de 1988 los ciudadanos obtendrán una lección: su participación política es decisiva. Por esto, las elecciones del 6 de julio constituyen la expresión de una toma de conciencia generalizada por parte de la ciudadanía

y confirman el surgimiento de una nueva cultura política que buscará expresarse en forma permanente. Si a esto se añade que las diferentes tendencias de la oposición han demostrado ser mayoritarias en varias regiones de la República, se puede concluir que estamos ante el principio de una revolución ciudadana que, lejos de menguar, se irá fortaleciendo cada vez más. El próximo Presidente tendrá que optar entre reconocer el derecho de la oposición a gobernar en varios estados de la República o desconocer la voluntad ciudadana e imponer decisiones autoritarias y de fuerza; en cuyo caso deberá apoyarse en los sectores más reaccionarios del partido oficial. La forma en que Salinas de Gortari se enfrente a esta situación será la verdadera prueba de sus convicciones democráticas.

El presidencialismo y el corporativismo son los dos valladares que deberá vencer el proceso democratizador. El sistema presidencialista determina que el Presidente cumpla tres funciones distintas: la de jefe del Estado, la de jefe de gobierno y la de jefe del partido oficial. En un proceso de transición hacia la democracia, el objetivo de reformar las instituciones estatales puede ser contrario al objetivo de que un determinado partido conserve el poder. El candidato oficial ha postulado, como candidato del PRI, que la Revolución Mexicana debe conservar el poder y, como futuro Presidente, que el sistema debe democratizarse. Como estos dos objetivos son contradictorios, deberá elegir entre una reforma total o continuar con una apertura discrecional, en la que se negociarán mayores espacios para la oposición, pero sin poner en riesgo el poder. Esta apertura limitada se moverá en el corto plazo pero sin solucionar el problema político de fondo. Hasta antes de las elecciones no era improbable que —acompañado de un endurecimiento frente al exterior para garantizar un mayor consenso y la posibilidad de crecimiento económico—

* El presente artículo inicia una columna mensual de reflexiones y comentarios desde la cual Jaime Sánchez Susarrey, primer lugar en el concurso "La democracia en México", seguirá los avatares de la escena política mexicana. Le damos la bienvenida.

se optara por la apertura discrecional, con el fin de "conciliar" las funciones del presidencialismo. Sin embargo, después de las elecciones y de la forma en que la población se manifestó contra el régimen político, optar por este camino sería un error histórico. El país cuenta con un capital político más que suficiente para transitar en forma ordenada y concertada hacia un régimen democrático.

La crisis política que estamos experimentando es del *régimen político*, pero no del Estado; la fuerza de éste está intacta, no sólo porque el ejército es leal y lo respalda, sino porque ninguna de las fuerzas políticas importantes en contienda está planteando un proyecto fuera del orden constitucional. Si se decide, el Presidente de la República podrá disponer de toda la fuerza del Estado para impulsar un pacto político —en el que él fungiera como el garante de la transición— con las fuerzas de oposición y con otras fuerzas sociales. Tanto en lo social como en lo político los interlocutores existen: el fortalecimiento del subsistema de partidos no es sólo un hecho sino, además, una tendencia estructural.

Otro de los nudos gordianos del régimen político vigente está en el sector corporativo; muy particularmente en los sindicatos oficiales que funcionan —mediante la afiliación política forzosa— como soportes del partido oficial. Esta práctica es contraria a las reglas más elementales de la democracia, ya que suprime la libertad política ciudadana en función de una representación corporativa; de ahí que una reforma que no restituya la libertad política a los obreros sindicalizados, a los campesinos y, en general, a los sectores organizados, será por definición incompleta. Hay que añadir que, como resultado del corporativismo y del presidencialismo, el partido oficial ha quedado strapado entre unas bases masificadas, apáticas y pasivas, y una burocracia política, que no tiene más interés que someterlo a los designios del Poder Ejecutivo. La fuerza del PRI como partido político es inversamente proporcional a la fuerza de los organismos corporativos que lo integran.

Además, el partido oficial tendrá cada vez mayores dificultades para mantener este viejo esquema de organización. La disciplina del sector corporativo se está erosionando fuertemente a consecuencia del modelo económico

que se está impulsando y, también, por efecto del movimiento cardenista. La desafección silenciosa de sindicatos medios y pequeños constituyó una variable electoral significativa. Y si pensamos en los grandes sindicatos nacionales, como el STPRM o el SNTE, las cosas se complican aún más: el apoyo que se ofreció en forma ambigua —y que a nadie consta que se haya materializado— se condicionó a la satisfacción de determinadas demandas, que pudieron haber incluido hasta posiciones en el gabinete. Y ¿qué decir de los trabajadores de las empresas paraestatales que están siendo liquidadas? Resulta un contrasentido operar cambios radicales en el modelo económico, que afectan a las bases tradicionales del partido oficial, y suponer, al mismo tiempo, que la inconformidad no se manifestará; sobre todo, cuando el movimiento cardenista enarbola la vuelta al modelo anterior como la solución de todos los problemas.

Si, como lo establecen algunos analistas (Rafael Segovia, "Las plataformas electorales", *Nexos*, 126, junio de 1988), el movimiento cardenista ocupa ya el centro—izquierda y el PRI el centro—derecha, los reformadores del partido oficial deben poner mucha atención a este hecho. Salinas de Gortari ha afirmado, con razón, que el corrimiento hacia el centro es un fenómeno internacional; pero no hay que perder de vista que fue causado por una serie de reacomodos en el electorado y que trajo como consecuencia una serie de tensiones con las fuerzas sindicales, que tradicionalmente apoyaban a los partidos de izquierda o de centro—izquierda; los casos más notables son los partidos socialistas de España y Francia. En México se produjo ya un corrimiento del electorado del centro (PRI) al centro—izquierda (FDN), que obligará al partido oficial en el mediano plazo a reconstituir la mayoría con la que pretende gobernar. Se podría esperar que el corrimiento anterior se acompañara de otro —del PAN hacia el PRI— que compensara por la derecha lo que se pierde por la izquierda, pero esto no sucederá si la próxima administración no logra suprimir fenómenos como la corrupción y la ineficiencia administrativa.

Independientemente de lo anterior, lo que hay que subrayar es que, como lo demostró esta elección, la apertura del mercado político y el carácter mino-

ritario de los enclaves corporativos obliga a una democratización y renovación del partido oficial, que fortalezca las instancias de acción y representación ciudadana. Pero esta renovación no se logrará si no se modifica el papel de los sectores en el partido, lo que a su vez implica: que no se confunda la dimensión gremial con la dimensión política; que se suprima la afiliación política forzosa; que las organizaciones corporativas asuman la defensa de sus intereses legítimos, sin poner la fuerza de sus gremios al servicio de intereses políticos; que el gobierno respete la integridad de las agrupaciones y les otorgue un trato igualitario.

Concluamos apuntando que el PRI exige las siguientes reformas: 1) mayor independencia frente al gobierno, lo que depende en primera instancia de que se desmonte el presidencialismo: el Presidente debe elegir entre ser el jefe del Estado o ser el jefe del partido; 2) reducción del peso —y modificación del funcionamiento— de las organizaciones corporativas y fortalecimiento de las estructuras de participación ciudadanas; 3) una reforma indirecta que sería muy positiva para el conjunto de los partidos políticos; reformar la constitución y establecer el principio de reelección para los diputados y senadores, con el objeto de permitir el desarrollo de la carrera parlamentaria y fortalecer a la clase política frente a los técnicos y los burócratas. Por último, 4) a un cambio de fondo debe corresponder un cambio de nombre: desde hace un buen tiempo, el PRI y su corporativismo no inspiran los mejores sentimientos de la ciudadanía.

En la historia la única predicción válida es que las predicciones no valen. El futuro de la democracia en México es aún incierto. Hay situaciones coyunturales que tienen una densidad histórica mayor y que configuran situaciones estructurales; el sexenio del general Cárdenas es ejemplar en tal sentido. Este puede ser el caso del próximo gobierno, en el entendido de que se decida por el tránsito hacia la democracia. *Optar por este camino significa aceptar el principio de la alternancia del poder: de manera inminente en algunas regiones y como una posibilidad que dependerá de la voluntad de los electores, a mediano y largo plazo en el plano nacional.*

15 de julio de 1988