

LA VUELTA DE LOS DÍAS

LA ESCENA POLÍTICA

LA DEMOCRACIA ADJETIVADA

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

DESDE SUS ORÍGENES, en el siglo XIX, las relaciones de la izquierda con la democracia han estado marcadas por un malentendido. La crítica contra el liberalismo partió de la tesis de que la igualdad política se acompañaba de una desigualdad social y económica, que para ser superada demandaba un nuevo orden social: el socialismo. Pero este nuevo orden se concibió como algo novedoso tanto en lo social como en lo político. Las teorías más radicales, entre las que se cuentan el anarquismo y el marxismo, sostuvieron que la libertad es antagónica al Estado y que, en consecuencia, una sociedad plenamente libre supone la aniquilación (anarquismo) o la extinción (marxismo) del Estado. Engels sostenía que la maquinaria estatal figuraría un día entre las piezas del museo de la historia. Todo lo anterior se amalgamó en una ecuación muy sencilla: sin igualdad económica y social (o, para expresarlo en términos marxistas, sin la supresión de la explotación) la igualdad política no tiene mayor sentido: hablar de libertad en una sociedad semejante es, en el mejor de los casos, una ilusión y, en el peor, un engaño favorable a las clases dominantes. El problema de la libertad política quedó subordinado a la cuestión de la desigualdad social y económica, causada por las relaciones de explotación capitalistas. Posteriormente, a partir de este razonamiento, las formas de gobierno totalitarias (regímenes de partido único con ideología oficial) se justificaron como mecanismos transitorios para la sociedad plenamente libre. (La respuesta que dieron los intelectuales de izquierda, y ciertos medios de comunicación, al manifiesto que solicita un plebiscito

en Cuba, se inscribe justamente en esta concepción.)

Es claro que no se puede afirmar que todos los intelectuales de izquierda, particularmente en Europa, sostengan este tipo de posiciones. Después de la experiencia del "socialismo real" muchos han rectificado y se han adherido a dos principios, que bien pueden definirse como liberales: primero, que el poder político es un mal necesario o inevitable y que, por lo tanto, no tiene sentido plantearse la utopía de una sociedad sin Estado. Segundo, que la libertad política —que supone acotar el poder político— constituye un bien en sí mismo. La igualdad política, que es una condición indispensable de la libertad política, no se concibe en función de la igualdad social o económica. Es más, los grados de desigualdad social y económica no se correlacionan directamente con los grados de libertad política; aunque también es cierto que la experiencia histórica ha mostrado que es más fácil que las sociedades donde existe libertad política alcancen mayores grados de igualdad económica y social. De cualquier manera, el liberalismo identifica a la libertad política como algo que tiene, aquí y ahora, valor por sí mismo. En este sentido, se puede afirmar que una buena parte del movimiento socialista europeo conjugó la preocupación por la igualdad social con los principios liberales de la libertad política.

En México, los intelectuales de izquierda —marxistas o cercanos al pensamiento de Marx— pueden dividirse en dos grupos: los que sostienen que la igualdad política no tiene sentido más que como un medio para alcanzar la igualdad social y económica (y que, en

general, apuestan a la democracia como un simple medio revolucionario más), y los que han evolucionado a posiciones más cercanas al socialismo europeo y han comenzado a adoptar una convicción democrática. Por el momento la mayoría está constituida por los primeros y no por los segundos, que son más bien excepciones.

Un buen ejemplo de lo anterior es la publicación de un libro coordinado por Pablo González Casanova y Jorge Cadena Roa, bajo el ambicioso título de *Primer Informe sobre la democracia: México 1988*.^{*} El libro está constituido por una serie de ensayos de diferentes autores y aborda problemas muy diversos, que van desde la postura norteamericana ante la democracia en México hasta la emergencia de los nuevos movimientos sociales, pasando por un análisis de los procesos electorales y de los mecanismos de negociación. El título de la obra se presta irremediablemente a un doble equívoco: primero, porque el conjunto de los artículos fue escrito antes del 6 de julio y porque ninguno de ellos vislumbra la sacudida que había de producirse en las elecciones federales: el lector que, atraído por el título, espere un análisis de los acontecimientos más recientes se verá decepcionado. Segundo, porque el libro más que un análisis político de la cuestión de la democracia, constituye un balance —desde una perspectiva de izquierda— del sexenio que acaba de pasar. Si el primer

* Pablo González Casanova y Jorge Cadena Roa (coordinadores), *Primer informe sobre la democracia: México 1988*, Siglo XXI y Centro de Investigaciones Interdisciplinarias, UNAM, México, 1988.

equivoco no es imputable a los coordinadores ni a los autores, al fin nadie es profeta, el segundo es consecuencia del concepto de democracia que se sostiene a lo largo de todo el libro. En esta obra el orden de los factores no altera el producto, pero sí contribuye a definirlo. No es casual que el primer artículo del libro (Adolfo Aguilar Zinser, "Las dos caras de la democracia") se dedique a hacer un estudio de las relaciones entre México y los Estados Unidos, y de la posición que mantienen los Estados Unidos ante la democratización del sistema político mexicano. Tampoco es casual que el segundo artículo (Sergio de la Peña, "La política económica de la crisis") constituya un balance de la política económica que siguió el gobierno de De la Madrid, y que sólo al final de la obra se sitúen los artículos que abordan la cuestión propiamente política (José Woldenberg, "La negociación político-social en México"; Silvia Gómez Tagle, "Los partidos, las elecciones y la crisis"; y Jorge Cadena, "Las demandas de la sociedad civil, los partidos políticos y las respuestas del sistema"), que constituyen la parte más interesante del libro. Un elemento positivo, aunque muy discutible por la metodología que emplea, está constituido por la inclusión de un informe sobre los derechos humanos (Miguel Concha, "Las violaciones a los derechos humanos individuales en México (1971-1986)").

El libro está diseñado de acuerdo con la concepción que Pablo González Casanova tiene de la democracia: el autor de *La democracia en México* considera que no es posible plantear este problema sin hacer referencias a temas como la dependencia (el imperialismo) y la desigualdad económica. Es más, de acuerdo con González Casanova la cuestión económica no puede ser eludida porque, así como hay una represión política, también existe una "represión económica" —las tesis monetaristas— que se ejerce contra el pueblo. Por lo mismo, el libro tiene un claro afán polémico, y hasta donde es posible, programático. La preocupación mayor de González Casanova es la de (vieja tradición que viene desde Marx y Lenin) deslindar campos:

El problema entonces de saber dónde está la diferencia entre quienes dicen luchar por lo mismo radica en saber, primero,

qué propone cada uno como solución concreta y, segundo, y más definitivo aún, quiénes sostienen y defienden los proyectos de una democracia del pueblo mexicano, del pueblo trabajador, y quiénes los de una democracia transnacionalizadora (vergonzante o taimada) (Op. cit., p.16).

La clave de la demarcación está, pues, no en aquello que se combate sino en *lo que se propone* y en *quién lo propone*. La coincidencia en una lucha en abstracto en contra del presidencialismo, del fraude electoral, del déficit fiscal o de la balanza comercial desfavorable, no permite identificar a los verdaderos amigos ni a los enemigos. El análisis debe descubrir que la convergencia en estos puntos es ilusoria (ideológica, en el sentido de falsa conciencia) y que detrás de esta coincidencia se enfrentan dos proyectos antagonísticos, que tienen su matriz en las clases sociales: uno, favorable a los intereses del imperialismo y de las oligarquías locales y, otro, de inspiración popular y nacionalista. González Casanova opera con el principio marxista de contradicción antagonística, que implica el exterminio político del enemigo. Desde esta perspectiva no hay posibilidades de establecer acuerdos básicos entre los diferentes proyectos, principio elemental de cualquier orden democrático, porque se trata de una lucha frontal: la "democracia con poder" —proyecto nacional popular— excluye a la "democracia limitada" (sin adjetivos) —proyecto transnacional y oligárquico—.

Planteadas así las cosas, la obra contiene varias inconsecuencias. Primero, en el conjunto de los artículos no se encuentran propuestas alternativas a las que se critican: ni ante la cuestión del presidencialismo ni ante el problema económico, o el fraude electoral, por mencionar estos problemas, se hacen propuestas concretas alternativas. El mismo González Casanova reconoce que la izquierda aún se muestra incapaz de formular una política "hegemónica, ideológica y programática alternativa". De este modo, el programa alternativo (*lo que se propone*), como instrumento de deslinde, se reduce a tesis tan generales e indeterminadas como que el pueblo ocupe "espacios en la producción o el poder con el objeto de ocupar toda la producción y todo el poder". Pero lo más sorprendente está en que en este tipo de abstracciones se cifran esperanzas desmesuradas, que suenan a

los años de la revolución cultural en China:

Puede llevarse [el programa que la izquierda debe desarrollar] al terreno de "la modernización" para y con el pueblo, a una política de infraestructura productiva y de difusión de tecnologías que hoy no existe ni está prevista, ni está planeada, por nadie, como proyecto alternativo, y que sólo lo será por las organizaciones del pueblo, organizaciones democráticas, que harán necesariamente un nuevo tipo de política, de uso de la ciencia y de las tecnologías científicas, y de discurso, de retórica pero ésta como persuasión no dogmática para que los integrantes del pueblo mejoren sus formas de pensar, de hacer la democracia (Op. cit. p.21).

¿Qué se puede decir ante tesis como ésta?

Segundo, el "análisis" de las fuerzas que supuestamente sostienen el proyecto de una "democracia limitada y transnacionalizada" termina siendo el único instrumento para deslindar campos con el "proyecto nacional popular". Para González Casanova los soportes principales de la democracia antinacional son: quienes dentro del gobierno aplican los programas de "modernización" y "democratización", los empresarios (el Consejo Coordinador Empresarial) y el PAN. Aguilar Zinser va aún más allá, ya que considera que las clases medias constituyen una nueva base social favorable, por primera vez en la historia, al proyecto de integración norteamericano. En esta cuestión —quién sostiene el proyecto—, la "argumentación" se vuelve tautológica y maniquea: sin citar una sola fuente, Aguilar Zinser define la agenda norteamericana sobre México por los siguientes 6 puntos: el presidencialismo, el fraude electoral, el centralismo, el déficit fiscal, la corrupción y Centroamérica, que, como se puede apreciar claramente constituyen —con la excepción del último— el centro del actual debate nacional. Pero lo más notable está en la explicación de cómo resultan favorables al integracionismo norteamericano. Así, por ejemplo, la lucha contra el centralismo se interpreta como benéfica a la geopolítica norteamericana porque llevaría a que el norte del país fungiera como una "zona liberada" favorable a la asimilación cultural y económica. En cuanto al presidencialismo:

el propósito más trascendente (...) es el tratar de convencer, poco a poco (sic), a los mexicanos de que los irrestrictos poderes de la institución presidencial, no importa quien la ocupe, representan un serio obstáculo para la democratización del país (Op. cit. p. 57).

Dicho sea de paso, de acuerdo con esta idea, una de las primeras víctimas de la propaganda norteamericana sería el mismísimo Cuauhtémoc Cárdenas. Esta forma de razonar condensa el tenor de todo el artículo: Aguilar Zinser no critica ni analiza las supuestas propuestas norteamericanas, sino que las descalifica por la procedencia. Un razonamiento tan simple como que la democratización del sistema político supone acotar el presidencialismo, se vuelve perverso porque, afirmación que por lo demás nunca se demuestra, proviene de los norteamericanos. Este mismo procedimiento se utiliza en cuestiones capitales, como el fin del proteccionismo y la entrada de México al GATT, que no se vinculan con el agotamiento de un modelo económico, sino con la imposición de una política tecnocrática que le hace el juego a los norteamericanos. Huelga decir que, fuera de las invocaciones nostálgicas del modelo estatista y proteccionista, el texto de Aguilar Zinser carece de proposiciones políticas positivas.

La tercera inconsecuencia está en la afirmación que hace González Casanova

de que la alianza (de la derecha con la izquierda) por la defensa del voto es legítima. El objetivo de la obra, como señalé arriba, es deslindar campos entre los nacionalistas y los pronorteamericanos: esta es la contradicción fundamental. Después de haber definido al PAN como uno de los soportes del proyecto de una democracia transnacionalizada (taimada o vergonzante) no se puede justificar una alianza con este partido. De modo que: o se apuesta por una democracia sin adjetivos, y se reconoce que cualquier partido o proyecto tiene derecho legítimo de gobernar; o se apuesta por una democracia con adjetivos y se definen enemigos irreconciliables de la misma. Lo que no puede hacerse es sostener las dos posiciones a un tiempo... a menos que una sea el simple instrumento de la otra. Mao distinguía entre contradicciones principales y fundamentales (antagónicas): las fundamentales siempre están presentes y son las más importantes (proletariado vs. burguesía), pero puede haber momentos y circunstancias en que otra contradicción se haga presente (nacionalismo vs. imperialismo) e imponga ciertos cambios. Con este método los enemigos antagónicos (burguesía - proletariado) pueden hacer alianzas transitorias para enfrentar otros enemigos (imperialismo); pero estas alianzas siempre serán pasajeras y el objetivo último siempre será destruir

al enemigo fundamental. González Casanova no utiliza —al menos en este texto— la metodología de Mao, pero es claro que es la única forma de salvar la contradicción en que cae. Por lo demás, esta contradicción está presente en el conjunto de la izquierda que apuesta por una democracia con adjetivos y enemigos irreconciliables y, al mismo tiempo, hace alianzas con estos enemigos por la defensa del sufragio. Desde esta perspectiva, quienes sostienen posiciones democráticas liberales no constituyen más que momentáneos "compañeros de ruta".

Los textos que hemos comentado evidencian que la izquierda mexicana tiene una larga marcha por delante. *El primer informe sobre la democracia*, más que un verdadero informe es una muestra de las dificultades que aún tienen los intelectuales de izquierda para pensar en forma democrática y realista. La definición de un programa de gobierno nunca podrá ser consecuencia de la descalificación mediante adjetivos de otros programas de gobierno. Tampoco podrán avanzar mientras continúan financiando su programa en proposiciones tan generales como utópicas. Y, finalmente, se puede expresar la esperanza de que en este largo camino que les queda por recorrer se produzcan (más y nuevas) verdaderas conversiones al credo democrático.

CARTA DE ESPAÑA

BLAS MATAMORO

CON MOTIVO DEL bicentenario de Carlos III, el Museo del Prado ha montado una exposición pictórica sobre el tema "Goya y la Ilustración". Muchos actos recuerdan al "mejor alcalde de Madrid", tal vez el único antepasado que el actual monarca puede rememorar con honor y en relación con el tipo de actuaciones que viene desarrollando desde su investidura.

Goya trató al rey ilustrado sin excesiva complacencia. Amante de la gente bella como lo fue, también lo era, según

corresponde, de marcar la fealdad de sus modelos. Carlos IV, su mujer María Cristina y su hijo Fernando VII fueron víctimas de tanta devoción negativa por la fealdad.

Carlos III aparece, en los lienzos goyescos, con su nariz de pimienta, sus ojos de besugo, su talla enjuta de polichinela, excedido por perros de caza, tricornos y escopetas, con unas manos sensibles y tranquilas de aristócrata razonable.

A su vez, en el género ilustrado por

excelencia, la alegoría educativa, Goya se mueve con incomodidad. Sus composiciones alegóricas son más un cachondeo manierista sobre los modelos que sobre la cosa por alegorizar. La Historia, la Verdad, el Tiempo, la Constitución de 1812, etc., dan lugar a la aparición de majas y gañanes desnudos o cubiertos por velos y guirnaldas de efecto cómico. Nadie puede creer que las ideas y abstracciones del racionalismo tengan tan fuertes caderas y tan sólidos costillares.

Pero yendo más hondo, Goya sí aparece como un hombre del siglo XVIII. No me refiero, como es obvio, a su pintura de asunto cortesano, sus amables cartones de tapicería, sus campesinos engalanados de verbena y tomando el trabajo como una fiesta llena de simetrías, rondas y danzas palaciegas.

Me refiero, en cambio, al Goya que, desde una formación racionalista, se plantea las perplejidades de la razón, su duermevela, su sueño pesadillesco, la pérdida de la lucidez y la incursión por los oscuros infiernos de lo irrazonable. Brujas, cabrones, locos, asesinos, tarascas y filicidas no son sólo la figuración de ancestrales y folclóricas imágenes del inframundo físico y moral. Son las tinieblas que rodean a la luz y sin la cual ésta no puede cumplir su tarea esclarecedora. La mirada triste de Jovellanos, en el conmovedor lienzo del Prado, es la mirada de la razón desencantada de lo irracional del mundo, la soberbia del entendimiento derrotada por la solidez y la opacidad de las cosas.

Más: Goya es ilustrado cuando huye de lo alegórico racional, cuando estudia lo puntual, el pormenor, la peculiaridad. La admirable síntesis biográfica que son sus cuadros, las escenas populares y de guerra, los pases de la tauromaquia, los detalles de fisonomías y trajes, pertenecen al mundo de la pasión por la realidad inmediata, por el inventario sistemático del mundo, por la enciclopedia, que es la institución característica del XVIII. Recuerdan a Antonio Ponz, recorriendo España a lomo de mula, para documentarse sobre su *Viaje*, por pésimos caminos y ruinosos puentes romanos, dando cuenta de monumentos, producciones, posadas, vías navegables, fiestas populares. O el diario del propio Jovellanos, en que la lectura de los clásicos alterna con datos sobre demografía y recetas de cocina. Goya es, en este sentido, el pintor de las Sociedades de Amigos del País, que intentaron la renovación tecnológica de la economía española y el progreso de las ciencias.

Junto a la maja rubicunda, la vieja babosa. Una España joven y melancólica suele estar cerca de la seguridad lúgubre de la senil. La inmovilidad y la reacción pudieron con el proyecto de los ilustrados, las sombras apagaron las luces y España anotó en su cuenta histórica un fuerte déficit de modernidad.

En Goya, los personajes populares se mueven: trabajan, bailan, juegan. La aristocracia y la burguesía ennoblecida son, en cambio, rígidas y envaradas. Es como si los dirigentes de la sociedad no hubiesen sabido o podido canalizar la energía que parecía emerger de los estratos inferiores. Los ilustrados goyescos semejan, a veces, personajes de una comedia de costumbres, un sainete irónico en que unos actores intentarían poner en escena la comedia de la Ilustración. El Centro Democrático y Social, el partido de Adolfo Suárez, ha sido aceptado como correspondiente español de la Internacional Liberal, que ahora se llama, también, Progresista. La decisión zanja el pleito sobre qué partido es, en España, el "liberal auténtico", ya que todas las agrupaciones de derechas o moderadas se proclaman como tales.

El liberalismo tiene, en España, una historia con episodios heroicos, pero inconsecuente y poco efectiva. En lugar de haber sido la ideología de una burguesía dinámica, fue el credo de un sector intelectual y de ciertos militares. Esto le dio un sesgo excesivamente doctrinal y, por paradoja, un poco autoritario. Había que imponer las libertades por la fuerza a un pueblo que había deseado la restauración absolutista y gritaba "¡Vivan las cadenas!".

Entre 1876 y 1923, lapso de la monarquía constitucional, hubo un partido de los liberales españoles muy comprometido con la política de caciquismo y oligarquía, de horizontes muy modestos. En rigor, los progresistas más audaces, como Eduardo Dato y José Canalejas, salían de los partidos y buscaban nuevas formas políticas.

Fue la Segunda República el momento de mayor esplendor del liberalismo español. En esos años (1931 a 1939), que comprenden la Guerra Civil, ser liberal significaba orientarse hacia la izquierda, es decir promover un Estado laico, el divorcio vincular, un máximo de libertades públicas, la escolarización pública de las clases pobres.

Ha pasado medio siglo y el panorama del liberalismo europeo aparece lánguido aunque ilustre. Los liberales alemanes siempre arbitran entre socialistas y cristianodemócratas, quedándose con ministerios importantes. En Inglaterra, el conservatismo pujante de Thatcher ha sumido a los liberales en la sombra. En Francia, los atrae la primacía del neogau-

lismo. En Italia, son un partido testimonial que suele participar de los gobiernos de coalición "laicos".

¿Estamos ante el ocaso del liberalismo europeo? Tal vez, sí, pero, por paradoja, porque han triunfado sus principales reivindicaciones históricas: la preexistencia del individuo respecto del Estado (esto lo acepta hoy hasta el mismo Gorbachev), un código de derechos humanos y libertades públicas, la inexistencia de verdades a priori en la vida social, el carácter privado de los actos morales, la equivalencia de los cultos religiosos. Todo ello es el folclore civilizado moderno. Cuando una postura política es aceptada por todos, desaparece.

Ya Guido de Ruggiero, que sabía algo del tema, dijo que un partido liberal era una contradicción en los términos, pues lo propio del liberalismo es la pluralidad, el sistema plural, que rehúye toda parcialidad. Al ser todos liberales, nadie lo es, salvo que se confunda el liberalismo con el llamado "liberalismo económico" o "capitalismo salvaje" que a menudo (caso de Pinochet en Chile y Videla en Argentina) poco tienen que ver con el perfil histórico del liberalismo.

El drama de los liberales españoles es haber llegado demasiado tarde a la realización de sus principios, arrastrando una tradición brillante y de escasa huella histórica. En efecto ¿quién votaría, en su tiempo, por Salvador de Madariaga, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala o Gregorio Marañón?

El reconocimiento internacional al CDS abre una perspectiva interesante: si el liberalismo es el tercer partido nacional, puede actuar de "bisagra" para el caso de que ni los socialistas ni los conservadores tengan la mayoría absoluta. En este caso, un inapreciable poder de intermediación y arbitraje estaría, de nuevo, en las manos de Adolfo Suárez. Al igual que el rumano Constantino Brancusi, Pablo Picasso aparece en los registros de la materia como francés. Es sabido, al tiempo, que nació en Málaga. Su ciudad acaba de reparar tan larga ausencia creando una Fundación Picasso, que funciona en el edificio donde está la casa natal del artista, bajo la dirección de otro pintor malagueño, Eugenio Chicano.

Los avatares de la Fundación pueden ejemplificar bien la historia cultural de España en estos cien años. Productora de algunos de los maestros rectores de

la pintura en este siglo, España los ha expulsado hacia mercados más ricos y públicos menos esclerosados. Luego, la victoria del franquismo en la Guerra Civil incluyó a muchos de ellos en la repudiada nómina de los "rojos". Valga como ejemplo extremo el de Juan Gris, madrileño de la Puerta del Sol, cuya primera muestra española se celebró en 1976, a cincuenta años de su muerte, al tiempo que el valenciano Eusebio Sempere regalaba a un museo español el primer Gris de la península. El argumento del franquismo para vetar al pintor era categórico: ese señor había desertado del ejército, marchándose a Francia.

Pese al esfuerzo de críticos ilustres —Eugenio d'Ors y Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo— Picasso gozó de escaso predicamento en la España de preguerra. Como Miró, Dalí, Boreas o María Blanchard, su carrera brillaba lejos de su tierra. La República le encargó, durante la guerra, el mural de *Guernica* y, estando los alemanes en París, se afilió al Partido Comunista. Curriculum exuberante para merecer la censura del régimen, hasta que empezó su lenta

revisión, en los años sesenta, con la inauguración de un museo picassiano en Barcelona.

Málaga recibió, un poco antes, donaciones de su amigo Jaime Sabarths: dos series de grabados y unos quinientos libros. Estos resultaron ocultados en un depósito y aquellos, arribados en el museo municipal.

Picasso se convirtió en una contraseña de resistencia para los jóvenes pintores constatararios de Málaga. Alguno fue a dar a la cárcel por su picassismo, en tanto el maestro se negaba a recibir a un alcalde franquista malagueño. Se fundó un grupo *Picasso* y se logró instalar un pequeño monumento de Berrocal, a precio de situarlo en un parque periférico, atravesado por una peligrosa carretera y poblado de enamorados ocultos y drogadictos.

Ahora, la casa de Pablo ha sido restaurada y se reconstruye el ambiente del piso natal. La plaza del Carmen, sobre la que dan sus balcones, también ha sido devuelta a su fisonomía decimonónica, salvo dos laterales, perdidos por la impertinencia del cemento y el boom tu-

rístico de la Costa del Sol.

A los límites de la plaza, con sus faroles y sus palomares, llega una de las más bellas juderías de España: calles ovilladas, rejas y celosías. Casi todo parece contemporáneo de aquel niño malagueño que, seguramente, ya se inquietaba temprano por el peso de los toros y la ingravidez de las palomas.

Todos los octubres, la Fundación hará unas jornadas de estudio vinculadas a Picasso. Las primeras han sido dedicadas a la relación del artista con Guillaume Apollinaire. Tal vez, el año próximo se consagren a Jean Cocteau en su centenario. Cocteau, hermano y alumno, teórico y compinche de por vida de Picasso.

Quedan pocas oportunidades de atraer obra picassiana a España, aunque sus herederos guardan buena parte de ella, con la manda testamentaria de no venderla. Los precios se han disparado de modo inverosímil y es tarde para que el pintor español se vea, abundante, en su país. Acaso sea razonable, aunque duro de pelar, que figure en los repertorios como artista francés.

A PROPÓSITO DE DOS CENTENARIOS

JUAN GOYTISOLO

DESDE HACE ALGÚN tiempo asistimos en Francia y España a los preparativos oficiales de la magna conmemoración de dos efemérides de muy distinto signo pero que tienen en común el hecho de marcar un punto de ruptura decisiva en la historia de sus respectivos países: el Bicentenario de la Revolución Francesa de 1789 y el Quinto Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo en 1492. Acontecimientos sin duda cardinales aunque sujetos a crítica e impugnación en el interior mismo de las sociedades que los celebran y cuyo significado y proyección actual conviene estudiar con detenimiento si queremos conocer con rigor el alcance y contenido de lo que se festeja.

Si nos referimos al bicentenario francés, todos o casi todos estaríamos de acuerdo en aplaudir la elección de una

Asamblea Nacional depositaria de la voluntad popular, la abolición de los privilegios nobiliarios y eclesiásticos, los principios de libertad - igualdad - fraternidad, la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y el Ciudadano. Sin embargo, los historiadores y ensayistas que actualmente reseñan para el gran público el proceso histórico iniciado en 1789 no se detienen, como es lógico, en lo acaecido en dicho año, y al examinar los sucesos posteriores, trazan un cuadro mucho más cauto y sombrío de su evolución y consecuencias: el jacobinismo o dictadura revolucionaria de un pequeño grupo, precursor del bolchevismo de nuestro siglo; el Terror, la guillotina y sus *tricoteuses*; el Directorio y sus triunviros; el Imperio y guerras napoleónicas; la invasión del Continente en nombre de unos principios liberta-

dores pero pervertidos en la práctica por la ambición megalomana del astuto oficial coronado por el papa emperador vitalicio de los franceses. La derrota final de Napoleón y restauración borbónica no significan, con todo, el fracaso de la gran aventura revolucionaria: pese a sus adulteraciones y crímenes, ésta señala el comienzo de una nueva era y sus valores esenciales no sólo mantienen su vigencia sino poseen hoy día validez universal. La admirable Declaración del 4 de agosto de 1789 ha servido y sirve de instrumento a los pueblos colonizados y oprimidos para luchar contra sus colonizadores y tiranos, ha permitido y permite la defensa legal de todos los hombres y mujeres sin distinción de razas ni credos frente a los desmanes del poder y abusos de la corrupción. El bicentenario francés de 1989 festeja así,

más allá de los atropellos y exacciones que empañaron y dieron al traste con los propósitos generosos de los representantes del *estado llano*, unos principios rípidamente actuales en la totalidad del orbe frente a las mentiras y engaños de las viejas y nuevas Iglesias, Partidos Únicos y Benefactores Omnívotos.

La conmemoración del V Centenario del Descubrimiento ofrece desde luego características muy distintas. Los valores que en él celebramos, debemos preguntarnos, ¿son a la vez *vigentes y de alcance universal*? A esta última pregunta los indoamericanos que fueron víctimas de las tropelías y matanzas de la Conquista responderían con toda la razón negativamente: obligados a trabajar para sus nuevos amos, diezmados por las enfermedades traídas por éstos, desposeídos de su gobierno, religión y cultura ancestrales, abocados a veces como los siboneyes al suicidio colectivo, no admitirían por válidas las razones civilizadoras y catequísticas invocadas por los invasores. Sería desde luego absurdo negar la importancia inconmensurable de la conquista e hispanización de América: el hecho de que 18 naciones jóvenes pesen en el destino del mundo unidas a España por su pasado común, su cultura y su lengua. Este vertiginoso cambio de rumbo y la compleja armazón social y administrativa del Imperio pueden ser objeto legítimo de asombro y admiración. Pero dicho tipo de evaluación de la "empresa civilizadora" —ya sea en función del progreso histórico, ya de la salvación de los pueblos paganos— presupone, de cara a las sociedades indoamericanas más o menos desarrolladas en la época del Descubrimiento, una clara proyección etnocéntrica que niega a los indios sus cualidades propias independientemente de su posición acerca de la redención cristiana o los imperativos del comercio moderno. En otras palabras, los indios son juzgados no por lo que son sino por lo que deberían ser conforme a las premisas de una doctrina o práctica social ajenas. Como escribí en otra ocasión, una clara conciencia de la alteridad, de la distinción básica entre lo nuestro (las virtudes de la civilización, propagación del Evangelio) y lo de ellos ("indios congregados en maradas humanas", Menéndez Pidal *dixit*), justifica, primero, la condena de culturas distintas de la nuestra y su sumisión a los argumentos irrefutables

de quienes, en nombre de sus propios criterios y apreciaciones, deciden extender su dominio a los pueblos que no poseen "aún" su visión ideológico-religiosa del mundo y no comparten por tanto su escala de valores; luego, en la medida en que las restantes culturas deben pasar por el aro de la *nuestra* en vez de ser simplemente *otras*, el etnocentrista bien intencionado se esforzará en unir culturas *extrañas, atrasadas y exóticas* a la gran cabalgata de un supuesto progreso material y espiritual, lamentando que víctimas inocentes sean arrolladas por el carro y agonicen a la vera del camino.

Es cierto que, a diferencia de lo ocurrido en América del Norte, el genocidio de las poblaciones indígenas no fue sistemático: la conquista española creó desde México a Chile las diferentes sociedades mestizas que hoy conocemos. La influencia de Las Casas, Vitoria y otros juristas y predicadores moderó en muchos casos sus desafueros y permitió la erección de algunas frágiles barreras legales destinadas a la protección de los indios, si bien dichas disposiciones no se aplicaron nunca a los negros, víctimas del repugnante negocio de la trata hasta hace poco más de cien años.

Aun con esas salvedades, el etnocentrismo de la empresa colonizadora excluye su posible ecumenidad: el expansionismo español, avalado por la "misión histórica" de difundir el Evangelio, impuso a éste a punta de espada, sin respetar en ningún caso la voluntad de los conversos. Ello era sin duda común en aquel tiempo: la dicotomía antigua, griegos — bárbaros, y medieval, católicos — paganos, subsistió en realidad con distintos disfraces hasta bien entrado el siglo que corre (véase Afganistán). Pero nuestro propósito no es aplicar ideas y criterios modernos a épocas pasadas para condenar a éstas sino determinar si los móviles de prodigiosa expansión española merecen hoy día ser exaltados.

Descartada *et pour cause* la universalidad de los valores del Descubrimiento y subsiguiente Conquista debemos analizar su posible vigencia en el marco actual de nuestra propia sociedad y cultura. La vieja polémica desatada por la actitud de Las Casas —actitud ejemplar, digámoslo bien alto, sin equivalente alguno en la historia de las demás "aventuras" coloniales— se centra, como

sabemos, en los fundamentos morales y jurídicos de la presunta misión histórica de nuestros compatriotas. Mientras el único título legítimo que autorizaba a los españoles para entrar en las Indias era, según el dominico, la bula pontificia de evangelización, sin derecho ninguno a la guerra, los defensores de la "empresa civilizadora" recurrían a un vasto arsenal de argumentos que abarcaba desde los móviles más nobles y altruistas a los bajamente "terrenos". En un polémico ensayo titulado *¿Codicia insaciable? ¿Ilustres baziñas?*, Menéndez Pidal expone y embellece dichos argumentos con un entusiasmo digno de mejor causa. Aunque toqué el tema por extenso hace veinte años en mi estudio sobre *Menéndez Pidal y el Padre Las Casas*, espigaré algunos fragmentos del mismo para los lectores de hoy. Después de evocar los impulsos ideales de los conquistadores de servir a Dios y al Rey, "todavía el soldado, escribe Menéndez Pidal, tan rico de espiritualidad, va movido por otro deseo de carácter personal [...] Es el deseo de gloria". Los compañeros de Bernal Díaz del Castillo, añade nuestro historiador, murieron "para que en México [...] hubiesen maestros de imprimir libros en latín y romance; murieron para que los indios supiesen trabajar el hierro [...]; para que aprendiesen a tejer seda, raso, tafetán y paños de lana [...]; y llegaron a hacer obras de talla emulando con Berruguette y Micael Angel". ¿Para esto y sólo para esto? Concluida su exposición lírica, Menéndez Pidal añade: "Naturalmente [...] los estímulos del último soldado de a pie son otros [...] Pues es claro que el soldado cuando juega su vida cada día por los que 'viven en las tinieblas', tiene mucho ojo a los repartos del ganado". Natural, en efecto, y perfectamente claro. ¿Abusos, injusticias, crímenes? Los hubo en la colonización española de América como en la colonización romana de las Galias, y ambas significaron, no obstante, un progreso histórico. ¿No fue cruel, también, Julio César y mereció, a pesar de ello, el elogio admirativo de San Agustín? Guatimocín pereció como fue inmolado Vercingetórix. ¿Qué importan las diferencias de estas vidas paralelas?, dice Menéndez Pidal. En uno y otro caso "el final es el mismo: *vae victis!*".

Tal dualidad, evangelización/codicia de oro, no es, como pudiera creerse, una consecuencia de la Conquista: pre-

side, desde sus comienzos, la iniciativa del Descubrimiento. Muy significativamente, a su regreso del Nuevo Mundo, Colón dirigió sus primeras cartas no a los soberanos sino a los tesoreros que financiaron su expedición y en ellas menciona "la posibilidad de obtener ganancias y de realizar un floreciente comercio de esclavos" siendo así que, en sus tratos con el Rey y la Reina, había recalado muy al contrario "su altísimo propósito de convertir a todo el mundo al catolicismo" (W. T. Walsh, *Isabel la Cruzada*). En 1494, el Almirante envió a Sevilla cuatro barcos cargados de indios destinados a ser vendidos como esclavos, pero los monarcas, si bien autorizaron al principio la transacción, ordenaron luego que fueran puestos en libertad y reembarcados a sus tierras de origen. Desdichadamente, recuerda alguien tan poco sospechoso de anti-isabelismo como el exaltado Walsh, todos murieron víctimas del frío antes de que la real orden se cumpliera. Con todo, el problema de fondo no es éste. Aun desembarazados de tan cruda e hiriente realidad, habrá que preguntarse si los móviles nobles de la Conquista —el "atractivo por dominar lo imposible, por sobrepasar las fuerzas humanas", la "salvación de la indiana", el "deseo de gloria", el "ansia de empresas" (Menéndez Pidal)— pueden concebirse como valores actuales. Si tenemos en cuenta el precio pagado por ellos tanto por los indios como por los españoles la respuesta será a todas luces negativa.

Buen conocedor de nuestra historia singular y sus trampas, Jorge Semprún ha intentado disociar, en unas recientes declaraciones, el Descubrimiento de la Conquista a fin de aliviar al primero de la inevitable carga polémica de la segunda. En mi opinión —como lo prueba la correspondencia de Colón con Luis de Santángel y Gabriel Sánchez—, dicha separación es imposible. ¿Podemos celebrar en verdad una extraordinaria proeza humana o técnica con independencia del contexto histórico en el que se produce: conmemorar, por ejemplo, la hazaña de Gagarin sin tomar en consideración el costo social, económico, cultural y moral impuesto al pueblo ruso por el régimen soviético; la de las increíbles atletas y nadadoras rumanas prescindiendo del despotismo y megalomanía de Ceaucescu y su demencial destrucción del patrimonio histórico de

su patria; el lanzamiento sin duda revolucionario del primer modelo de coche utilitario alemán olvidando que fue obra de los nazis? No estoy estableciendo comparaciones históricas entre situaciones y episodios voluntariamente dispares sino subrayando el hecho de que no obstante sus grandes diferencias existe entre ellos una conexión primordial: la de producirse en sociedades cerradas y aglutinadas en torno a un dogma político o religioso y en donde la ortodoxia triunfante se servía o se sirve de ellos para enmascarar toda clase de infamias.

Una breve ojeada al reinado de Isabel de Castilla nos ayudará a justificar mi aserción. Junto a los indudables aciertos de su gestión prolijamente reseñada por nuestros historiadores observaremos también, si nos sacamos las telarañas de los ojos, una acumulación importante de medidas y disposiciones que configuran el nacimiento de los estados totalitarios en los tiempos modernos (algunas de estas medidas se habían tomado ya en los reinos de la Península y fuera de ella de forma gradual o esporádica antes de convertirse entre 1474 y 1504 en un sistema de gobierno): establecimiento del Santo Oficio de la Inquisición con objeto de perseguir a los herejes y sospechosos de judaísmo y consiguiente celebración de autos de fe y construcción de quemaderos públicos; decreto de expulsión de los judíos no convertidos del 30 de marzo de 1492 en la recién conquistada Alhambra; creación de la Santa Hermandad, primer cuerpo de policía estatal que, aunque destinado a la persecución de los malhechores, se distinguió en seguida por sus abusos y procedimientos expeditivos, lo que motivó la oposición al mismo de las principales ciudades castellanas y andaluzas; pragmática de 1497 en la que se ordenaba quemar vivos a los culpables de "delito nefando contra natura"; decreto de expulsión de los "egipcianos y caldereros" (gitanos) su pena "de cien azotes y destierro perpetuo la primera vez, y de que les corten las orejas y estén 60 días en la cadena y los tornen a desterrar la segunda vez que fueren hallados"; incumplimiento y posterior revocación de las Capitulaciones de Granada que reconocían a los musulmanes sus libertades religiosas y culturales; quema de todos los libros y manuscritos árabes ejecutada por Cisneros... Dejo a la inteligencia de los lectores la

tarea de comprobar las similitudes de este periodo con lo acaecido en otros países en tiempos mucho más recientes. Una obra como *La Celestina* fue la respuesta genial de un joven de estirpe judía a la barbarie infligida a los suyos por el totalismo religioso: expresión de un pesimismo cósmico, fruto de la dificultad de vivir entre las redes de aquel implacable mecanismo represivo.

"Una sociedad se define no sólo ante el futuro sino frente al pasado, escribe Octavio Paz: sus recuerdos no son menos reveladores que sus proyectos [...] Aunque [...] estamos preocupados por nuestro pasado, no tenemos una idea clara de los que hemos sido. Y lo que es más grave: no queremos tenerla. Vivimos entre el mito y la negación, deificamos a ciertos periodos, olvidamos a otros. Estos olvidos son significativos: hay una censura histórica como hay una censura psíquica. Nuestra historia es un texto lleno de pasajes escritos con tinta negra y otros escritos con tinta invisible. Párrafos pléóricos de signos de admiración seguidos de párrafos tachados."

Si bien el autor de la luminosa biografía de Sor Juana se refiere a los mexicanos, sus observaciones se adaptan a nosotros como anillo al dedo. La historiografía de Isabel la Católica es ciertamente una historia llena de signos de admiración y párrafos tachados. Sería, como es obvio, lamentable sustituir hagiografías como la del citado Walsh con otras obras que subrayan tan sólo sus yerros y desafueros; pero su reinado, pese a su matrimonio con Fernando de Aragón y la toma de Granada, no puede definirse como el de la *unidad de España* (de la que quedaría excluida Navarra): fue más bien el inicio de su desdichado proceso de *uniformidad*. Ningún otro gobierno originó como el suyo un retroceso tan grande de las libertades públicas y privadas, un acoso tan sistemático a las minorías.

Volvamos, para terminar, al bicentenario francés y su conmemoración de los principios y libertades políticos e individuales generados por los acontecimientos de 1789, y compárelos con el nuestro. El Descubrimiento de América por los españoles fue una grandiosa proeza técnica y humana que cambió el rumbo de la historia; pero los valores que encarna no tienen, como hemos visto, la misma vigencia y ecumenicidad: no podemos celebrarlo sin más, si su

conmemoración no va acompañada de una reflexión sobre nuestra historia en esta fecha clave de 1492 y un recbazo saludable de sus leyendas y mitos. El

proyecto no debe excluir el recuerdo. Las jornadas simbólicas de homenaje o reparación previstas para Seferad en Toledo y Al Andalus en Granada son un pa-

so por este camino. Quedan todavía las que, no sólo a título póstumo, sino de actualidad ominosa, debemos a los indios.

POR TIERRA DE CÁTAROS

PERE GIMFERRER

¿UNA HISTORIA antigua, una historia olvidada? Todo lo contrario: una historia viva. Nada más entrar en lo que fue territorio de los albigenses nos lo advierten severas, a un lado de la carretera, las efigies escultóricas de unos caballeros cátaros. Este episodio no ha sido cancelado por los siglos. Las décadas de lucha de los cátaros y, quizá en particular, aquellos breves meses anteriores a la batalla de Muret en los que pareció posible que una sola corona englobase a occitanos y catalanes no son un remoto percance medieval, sino el sustento de una memoria colectiva que no se extinguió cuando arrieron los cátaros en la hoguera de Montségur. Al ideal cátaro corresponde, sí, cierta severidad en el paisaje; pero esta severidad es orden y rigor y braveza, jamás sequedad. Por el contrario. El dramatismo de estas tierras deriva en gran medida del contraste entre su fertilidad armoniosa y la áspere contienda que en ellas se disputó, y cuyo recuerdo —una cruzada de cristianos contra cristianos, sin precedentes históricos— nos asalta a cada paso en la campiña silenciosa y desierta en el frío otoño.

En estas planicies vivió, por espacio de varias generaciones, la comunidad cátara; tras estas fortificaciones, a orillas de estos ríos, en estas alturas arriscadas batallaron los cátaros por su supervivencia; aquí, en estos labrantíos en los que parece albergarse el orden sumo de la actividad humana, corrían y combatían y morían los cátaros, con los ojos abiertos a la apoteosis, en las horas de la prueba y la persecución. Este frío, incierto aún, de noviembre, un día en el encaje de oro del sol y otro en el gorgoteo de gárgolas del aguacero, bajo el escudo de plomo del cielo, es también, a través de los siglos, el frío de la muerte de los

cátaros exterminados por el hierro y por el fuego.

Cae la lluvia sesgada sobre el puente levadizo cuando entramos en la ciudadela de Carcasona. Poco importa qué parte, en este imponente escenario de piedra, corresponde a la superviviente fortaleza primitiva y qué parte se debe a las tareas de restauración de Violet —le Duc, porque el conjunto ha superado la prueba más difícil, la realmente definitiva: ha sido capaz de llegarnos, hasta hoy mismo, como un todo indisoluble y homogéneo. Al cobijo de la piedra adusta, en la calle despoblada bajo la llovizna que lentamente arrecia, hay tiendas de antigüedades y artesanía y se puede comprar al mismo tiempo la Prensa barcelonesa y libros de historia cátara, e incluso el texto latino del ritual cátaro. La entrada al castillo condal es hoy difícil: hay que salvar, a pie esta vez, un nuevo puente levadizo, sin resguardo ante el vendaval que esparce la lluvia. El interior, aparte del acceso al recorrido por las murallas —que no parece sensato visitar ahora—, acoge, por un lado, un salón en el que una firma londinense ha reconstruido, con trazas de museo de cera, una fiesta cortesana del medievo —con sus damas y su trovadores y su loco o bufón—, y por otro lado, el museo lapidario en el que un calvario de piedra, arcos góticos y una tumba noble nos hablan del refinamiento, el esplendor y la dureza de aquel tiempo al que, convengamos en ello, no cabe sino llamar "enorme y delicado".

No muy lejos del castillo condal, la basílica de Saint Nazaire tiene en las vidrieras el blasón principal de su gloria: una navegación de colores aéreos en la que el robo persistirá particularmente en la memoria; un empuje historiado, como aquel "paraíso pintado con arpas y láu-

des" que evocan los viejos versos de François Villon. Unas calles quietas, amortajadas por la niebla y la lluvia, conducen a la ciudad baja, en este profundo silencio que no es, como creará algún visitante presuroso, el de la provincia, sino el de lo que Unamuno llamó la intrahistoria.

Más nos adentraremos en el país cátaro, llegaremos hasta Cordes, nido de águilas en lo alto de un peñón, bastión de los cátaros en tiempos de guerra. Pero en Albi, de donde tomaron nombre quienes hoy son llamados cátaros y no eran en su día conocidos sino por albigenses, no es en ellos en quienes pensamos ante todo. En esta ciudad de ladrillo rojo los dos principales —y contiguos— polos de atención son posteriores a la cruzada contra los albigenses: por un lado, la impresionante mole rojiza de la catedral, austera y terrible como una fortaleza por fuera, se abre por dentro a todas las impensadas y secretas dulzuras y finezas del mundo medieval: la puntilla del gótico flamígero, los azules boloñeses de las bóvedas altísimas, los oros de no pocas capillas laterales, la visión —bajo el órgano— del juicio pintado en su colorido sobrenatural, majestuoso y terrorífico. Lo dominante, con todo, es una impresión de monumentalidad supraterrrenal que se debe primordialmente a la expansión casi ilimitada del espacio, tanto en sentido horizontal —ya que se trata de una sola y vasta nave sin crucero— como en sentido vertical, dada la suma elevación de las bóvedas en las que, sobre el vivido azul, destella el oro.

No menos adusto por fuera, el palacio arzobispal nos depara, ante todo, la cortesanía refinada del salón dorado, en el que un lienzo de Guardi preserva, pastosa y áurea, la Venecia dieciochesca. En

las salas siguientes, y en número que se diría incontable, se halla lo más del arte de Toulouse Lautrec: pintura, pasteles, dibujos, grabados, carteles, desde los primeros ensayos de colorido adolescente, en las lindes casi de la infancia, hasta el cursivo trazo japonés de los años del París nocturno y el dramático impresionismo final del postrer cuadro, ese examen de la Facultad de Medicina que evoca una asamblea fantasmagórica de colosos. Es imposible, del vastísimo conjunto, no retener, imborrables, algunas imágenes de belleza obsesionante: los guantes de Jeanne Avril, por ejemplo, o el color rosado del sofá del prostíbulo en el cuadro más célebre del museo y probablemente de la obra entera del artista: *Au Salon de la rue des Moulins*. Tanto como convenga nos cautivará el tratamiento del espacio o el hieratismo cotidiano y patético de las figuras; pero jamás olvidaremos, supremo don poético que lo redime todo en la retina, el sofá en el salón del lupanar.

En la planta baja todavía aguarda una última sorpresa: una exposición itinerante sobre el tema de Salomé, centrada aquí en el arte decimonónico francés, y en la que asaltan al visitante la cabeza del Bautista esculpida por Rodin, la gitainería erótica de los *pompier*s, las visiones de trasmundo de Gustave Moreau y de Odilon Redon o el decorativismo excelsos de Mucha. Por un televisor solitario desfila interminablemente el turbado video *kitsch* de la Salomé fílmica que William Dieterle dirigió con Rita Hayworth, y que confirma la cualidad poética inabitable de lo obsoleto hollywoodense.

A media hora de Albi, la poesía de la razón campea en los jardines diseñados por Le Nôtre, creador de los de Versalles, ante el edificio que hoy es la sede del Museo Goya, en Castres. No fue ciudad de cátaros, pero sí de hugonotes; es hoy, en tierra francesa, un santuario de la pintura española. Encierra magníficas piezas admirables —dos óleos de Fortuny, uno de los mejores Óscar Domín-

guez, dos lienzos extraordinario de Valdés Leal—, mas todas palidecen ante la obra capital del recinto: la monumental *Junta de Filipinas* pintada por un Goya septuagenario. Sombria es esta asamblea presidida por Fernando VII, bajo una gran lámpara que nadie se ha molestado en encender, sin más luz que un oro desfalliente que, a la derecha del espectador, revela, en la semipenumbra, rostros y figuras que han abdicado de la Historia. Goya, aquí, resume y sentencia la crisis moral de su época y se adentra, con el decaimiento de un país, en un territorio nuevo para la pintura, en la cúspide de su obra; esta *Junta de Filipinas* es un gozne central en el camino que conduce al arte de nuestro tiempo. Desde la Edad Media hasta Goya, en breve distancia se compendia el fruto de siglos de historia y cultura de Europa, en el trecho que ~~se~~ de Carcasona a Albi.

© ABC

LABERINTOS INTEMPORALES

LA OBRA DE LUIS BARRAGÁN

WILLIAM CURTIS

La reciente desaparición del arquitecto Luis Barragán suscitó, esperamos, el estudio en profundidad de su variada y controver-

tida producción. A partir de confrontar visiones como las que aquí presentamos, las cuales se fincan en los documentos conoci-

dos y en la obra a la que es posible acceder, podrá hacerse la tan necesaria valoración del legado de Barragán.

LUIS BARRAGÁN pertenece a esa generación de artistas mexicanos nacidos a principios de siglo que experimentaron en su juventud el impacto de las obras fundamentales de la arquitectura moderna. Aunque el Estilo Internacional fue uno de sus puntos de partida, no se vio atrapado por sus limitaciones y llegó a hacer una síntesis personal relacionada con el clima, la cultura y el paisaje de su país natal. Pero consiguió hacerlo sin refugiarse en un *pastiche* superficial de las fuentes regionales. Al contrario, logró abstraer los principios de una serie de períodos de la arquitectura hispánica y pre-hispánica en Mé-

xico. Más allá de las apariencias externas, Barragán intuyó algunos modelos fundamentales que expresó en una forma nueva.

Un examen superficial de las obras de Barragán revela varias influencias obvias de los maestros modernos. Los muros planos, los forjados en voladizo y las plataformas que se extienden desde el interior hacia la naturaleza circundante parecen derivar de las villas diseñadas por Mies van der Rohe en los años veinte y treinta. Las audaces formas animadas por la luz y las sombras, las azoteas y los recorridos secuenciales, sugieren el impacto de Le Corbusier. Quizá Ba-

rragán conocía los estudios que había hecho Frank Lloyd Wright sobre algunos antecedentes mesoamericanos para sus casas de bloques de hormigón en el sur de California. Los planos puros de color de las obras de Barragán recuerdan las sutiles correcciones visuales de la pintura abstracta e incluso los estudios sobre el color realizados en la Bauhaus.

Sin embargo, la mera elaboración de su genealogía en el siglo XX nos dice muy poco sobre el talante y el significado de los edificios de Barragán. Es sobre todo una arquitectura que se aleja del ruido y de las sensaciones degradadas de la metrópoli moderna. Cuando

franqueamos la estrecha cancela de una de sus casas para entrar en los patios y corredores, nos sentimos sobrecogidos por una sensación de introspección¹. Las vistas al exterior están enmarcadas cuidadosamente: puede ser un trozo de cielo azul con una nube que pasa, el tronco de un eucalipto, o bien la superficie inmóvil de un estanque de agua. La luz se filtra indirectamente a través de los muros de protección y da vida a ricas texturas, superficies estucadas, amplias tarimas, biombo de cuero y suelos de piedra negra. Las puertas que separan las habitaciones son simples cortes rectangulares unidos a veces en secuencias que crean curiosas fugas perspectivas; a menudo estas secuencias están en contradicción con el efecto visual creado por colores fríos y cálidos que avanzan o retroceden. Los diferentes espacios tienen un carácter psicológico diverso. Algunos son alegres, amplios y majestuosos; otros son deliberadamente contemplativos e introvertidos.

Barragán nos introduce en un silencioso enigma metafísico, un laberinto matemático en el que el tiempo parece haberse detenido. El rayo de sol que crea una silueta en el suelo podría haber caído también en las baldosas de un convento del siglo XVI, o en los pedañitos de un templo mucho más antiguo; al menos eso parece. ¿Es acaso el tiempo suspendido de De Chirico, un artista al que Barragán admira? ¿O es de nuevo el tiempo de un sueño en el que los persistentes recuerdos infantiles intentan darse a conocer? Los cursos de agua y los tranquilos estanques de Barragán parecen metáforas de los ocultos recovecos de la mente que se nos invita a reconsiderar: liberan todo un flujo de reminiscencias.

EL MURO IMPENETRABLE

Las indagaciones en el tiempo personal y en el cultural están unidas de forma inextricable. Las formas simples de Barragán contienen numerosos esquemas herméticos y condensan ciertos períodos anteriores de la historia de México —jardines ocultos, celdas de monjes, terrazas ocultas, recintos, antiguas haciendas— y, siempre, el muro impenetrable tras el cual sabemos que debe haber otra realidad. Sus habitaciones exteriores y las terrazas realman el vínculo entre la tierra y el cielo, entre el

escenario de los acontecimientos humanos y la naturaleza. La lectura que hace Barragán de la arquitectura prehispánica trasciende las formas para alcanzar el sentido de un paisaje mítico².

Barragán nació en 1902, por lo que pertenece a la misma generación que Terragni y Aalto. Estudió ingeniería y aprendió arquitectura por su cuenta observando minuciosamente los edificios. A finales de los años veinte construyó en los alrededores de su Guadalajara natal una serie de casas claramente inspiradas en fuentes vernáculas y en la arquitectura doméstica del sur de España. Ya entonces mostraba esa sensibilidad hacia los ranchos y haciendas que iba a ser tan decisiva más adelante. En 1924 visitó España y quedó cautivado por La Alhambra, sobre todo por las misteriosas ambigüedades de los espacios árabes y por el tema del jardín celestial con agua, patios y pabellones. Parece haber reminiscencias de este prototipo en algunas obras tardías de Barragán, como Las Arboledas (1959) o San Cristóbal (1968). El vínculo entre Andalucía y las Américas era una antigua ruta comercial de la imaginación que él quería volver a explorar.

La arquitectura moderna llegó pronto a México y se adaptó para que reflejara los ideales progresistas que difundían el carácter de la Revolución. Ya en 1930 Juan O'Gorman había diseñado un estudio para Diego Rivera en el que combinaba temas de Le Corbusier y el constructivismo. De igual modo, Barragán siguió el ejemplo de Le Corbusier, especialmente en la Casa para Dos Familias, de 1936, en la ciudad de México, donde empleó una estructura de hormigón, muros blancos, azoteas y amplias ventanas. Más allá de las trampas del movimiento moderno, Barragán, según parece, percibió semejanzas entre las tradiciones vernáculas mediterráneas y mexicana, y en los años cuarenta se esforzó por reconciliar las diversas vertientes de sus años de formación. Había una dimensión cultural más amplia en su búsqueda, ya que las élites de su país necesitaban resaltar la unidad de la identidad mexicana, y de esta forma hacer una síntesis entre lo urbano y lo rural, lo hispánico y lo indígena. En un período de rápida modernización, también era necesario encontrar el justo equilibrio entre los elementos regionales e internacionales. Buena parte de la fuerza del

gran éxito logrado por Diego Rivera estaba en el vigor con el que también él había luchado con estas contradicciones y las había unificado en sus mitos y en sus formas.

Barragán comenzó a definir su propio estilo a finales de los años cuarenta en proyectos como el de su casa (1947), o el de los Jardines del Pedregal (1950) al sur de la ciudad de México, una inquietante mezcla de paisaje, casas y rocas de lava negra, desaparecida hace tiempo. La residencia de Barragán ocupa una angosta parcela en Tacubaya, cerca del centro de la ciudad. Los patios pequeños, el jardín y los interiores están estrechamente entrelazados. La luz cae suavemente sobre los muros, los pares de la cubierta y los muebles rústicos. Los techos parecen flotar misteriosamente sobre los tabiques, que no siempre llegan a lo alto de las habitaciones. La casa en conjunto se asemeja al microcosmos de una ciudad con una diversidad de plazas y fachadas muy comedidas. La zona privada de Barragán (dormitorio y biblioteca incluidos) se puede interpretar casi como un edificio dentro de otro edificio, y se accede a ella subiendo unas delgadas escaleras de madera que sobresalen en voladizo del muro del salón. Es una cita de la azotea surrealista del apartamento de BÉstegui, de Le Corbusier, pero recreada con materiales naturales; o tal vez, una evocación de las ilustraciones del libro *Perspective* (1604) de Jan Vredeman de Vries. El paseo por la casa culmina en la azotea, un lugar de una inquietante vacuidad que está abierto al cielo.

UNA CONCENTRACIÓN TRASCENDENTAL

En los veinte años siguientes Barragán volvió repetidas veces al tema de la "habitación exterior", tanto de pequeña como de media escala. Los muros perimetrales siguieron siendo muy sencillos, pero en algunas ocasiones sus dimensiones se distorsionaron ligeramente para introducir curiosos efectos de escorzo e ilusión visual. Barragán sacó partido de su asociación con pintores y escultores como Matías Goeritz, con quien colaboró en las Torres de Ciudad Satélite, un conjunto escultórico de pilares con facetas convertido en la actualidad en todo un hito en el norte de la ciudad de México. También utilizó las perspectivas

forzadas en el convento para las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María en Tlalpan, terminado a mediados de los años cincuenta, y en el que los puntos de luz ocultos, los colores cálidos, las delicadas celosías y las sobrias proporciones evocan lo sagrado sin caer en la falsa religiosidad.

Lejos de excluir los significados, la abstracción es el recurso utilizado para condensar muchas alusiones subliminales y muchas presencias ocultas, como ocurre en los mejores cuadros de Rothko o en los de Clifford Still. La misión primordial de Barragán es de carácter espiritual: una concentración en el más allá en una época de materialismo creciente. El sentido de renuncia de sus obras sólo puede molestar a los que se abandonan incondicionalmente a las creencias profanas del siglo XX. Por ello, el compromiso de Barragán con el movimiento moderno tiene culturalmente un gusto conservador. Esta situación nos recuerda un poco la de T.S. Eliot, quien utilizó técnicas modernas para investigar el problema de la fe religiosa en un época carente de coherencia. Una observación de Eliot sobre el poder de la estructura poética para atraer directamente a la mente parece apropiada asimismo para las formas arquitectónicas de Barragán: "La buena poesía comunica antes de ser comprendida".³

Otro aspecto de la abstracción de Barragán es la combinación de una geometría descarnada con las referencias a las formas campesinas. Grandes tinajas de barro se yuxtaponen a las enormes superficies blancas; anchos tableros calafateados se extienden sobre los suelos y dirigen la vista hacia el jardín que está más adelante; los acabados artesanales con texturas toscas dan a los planos una cierta densidad y masa táctil; los colores son casi estridentes, sugiriendo así la vitalidad del arte popular. Pero el interés de Barragán por las formas vernáculas trasciende los efectos superficiales para llegar a los arquetipos espaciales subyacentes y a los recursos genéricos como patios, canales de agua y escaleras de transición. Parece estar interesado en la armonía fundamental entre las personas, los edificios y la naturaleza. No hay nada de esa estridente retórica estructural de algunos de sus contemporáneos de México; y además, Barragán evita la utilización manifiesta de citas. A este respecto, su obra parece estar den-

tro de una corriente internacional más amplia que combina movimiento moderno y regionalismo. Piénsese en los estudios realizados por Le Corbusier sobre las formas vernáculas en los años treinta (Le Pradet, la Petite Maison de Weekend), el profundo interés de Wright por las culturas del suroeste norteamericano (Taliesin West) o la transformación realizada por Aalto en la granja de la Carelia finlandesa (Villa Mairea).

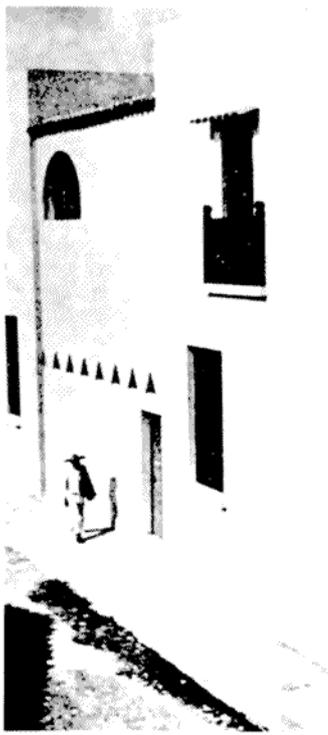
Aunque Barragán se haya inspirado en las formas populares, sus obras han hecho muy poco para resolver los problemas de la mayoría de la población mexicana; en este sentido, su aristocrática reserva lo ha distanciado de aquellos que se han preocupado por los problemas del alojamiento colectivo y la urbanización. La mayoría de sus clientes han sido particulares y acomodados. Esta es una de las paradojas del Tercer Mundo: mientras los campesinos rechazan las antiguas tradiciones y adoptan las imáge-

nes atractivas de la ciudad y sus productos, los ricos coleccionistas de arte disfrutan de la sencillez y bonestidad de las artes rurales.

EL CIELO BAJA A LA TIERRA

Algunas de las obras más logradas de Barragán tienen el carácter de enclaves, especialmente la extraordinaria secuencia de edificios dedicados a los rituales ecuestres del período 1959-1968: Las Arboledas, San Cristóbal y Los Clubes. Cada uno de ellos hace sutiles intervenciones geométricas en la topografía y extrae un intenso sentimiento poético y del diálogo entre las formas minimalistas, la vegetación, el agua y el cielo. En Las Arboledas hay un largo canal de agua que se extiende terso de extremo a extremo y que converge en muros abstractos de tamaño y situación inciertas. El desapego del mundo de La Alhambra se refunde en cierto modo en un lenguaje que desciende de Mies van der Rohe y Mondrian.

En Los Clubes, Barragán era su propio cliente y por tanto tenía más libertad que de costumbre para experimentar. Aprovechando los restos de dos abrevaderos de piedra tosca en mal estado, construyó una escultura vertical de tótems ecuestres. Se encuentra sobre una rugosa superficie de guijarros que contrasta con los muros de color rosa y las cristalinas superficies del agua. Unos canales imponentes *cabalgan* sobre los muros y se proyectan fueran de los bordes, vertiendo el agua en el estanque. Estos acueductos aéreos evocan los recuerdos infantiles de Barragán, cuando en los pueblos se vaciaban enormes troncos para distribuir el agua desde las colinas a las viviendas del valle; pero los perfiles rechonchos y la presencia de animales en los caños imitan asimismo las gárgolas salientes de varios templos mexicanos. Los caballos aparecen y desaparecen tras los arcos del proscenio, y las habitaciones exteriores se deslizan una dentro de otra con fluidez. Se hace que el cielo baje a la tierra de una manera que recuerda los antiguos salones de balle de Xochicalco o Chichen Itzá. La casa Eggerstrom, en San Cristóbal, recurre a mecanismos similares, pero los funde en un modelo laberíntico diferente, imbuido de un sentido análogo de *gravitas* y ritual. La valoración de Ambasz parece pertinente: "Co-



Remodelación de casa en Chapala, 1932. Foto de Israel Katzman

mo Borges, Barragán es el autor de un relato arquetípico inagotablemente reformulado. Si el relato es personal, el arte que expresa pertenece al patrimonio de nuestra gran poesía arquitectónica⁴.

Las formas de Barragán tienen un atractivo visual inmediato pero no se pueden separar de la visión del mundo que hay detrás de ellas, ni de las raíces que las unen al núcleo de la experimentación moderna y a los valores elementales de la tradición mesoamericana. Por tanto, no se le puede dejar reducido a una receta seductora para un regionalismo efímero⁵. Barragán intentó llenar el vacío entre el movimiento moderno y la vena trágica que recorría la historia mexicana. Sus formas hablan por sí mismas mientras que sus procesos de trans-

formación ofrecen valiosas lecciones para aquellos que deseen emprender el difícil viaje a través de los estratos del pasado en busca de una dimensión intemporal.

Traducción de M. Hernández y J. Sainz

NOTAS

¹ Doy las gracias a Luis Barragán por haberme permitido visitar su casa en enero de 1984; y a Raúl Ferrera, Louise Noelle Meeres, y Alicia y Alfonso Gorela por ayudarme a visitar otros edificios diseñados por el arquitecto. La obra de referencia más útil sigue siendo el catálogo preparado por Emilio Ambasz para la exposición *The Architecture of Luis Barragán*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1976; véase también el catálogo de la exposición *Modern Architecture in Mexico* a cargo de

Shelly y Ray Kappe, Southern California Institute of Architecture, 1981. Pero las opiniones vertidas en este artículo se basan primordialmente en la experiencia directa de las propias formas.

² Véase William, J. R. Curtis, "El problema de la identidad regional", en *La arquitectura moderna desde 1900*, (Oxford, 1982). H. Blume, Madrid, 1986, pp. 331 y ss., en el que se examinan las transformaciones hechas por Barragán a partir de las fuentes mexicanas.

³ T. S. Eliot *Selected Essays*. Faber and Faber, Londres, 1932.

⁴ Ambasz, op. cit. p. 91.

⁵ Sobre la importancia de Barragán con respecto a la situación actual de algunas regiones del Tercer Mundo como el norte de África y la India, véase William R. Curtis, "Towards an Authentic Regionalism", *Mimar* 19, enero 1986.

BARRAGÁN, EL OTRO

XAVIER GUZMÁN URBIOLA

ACTUALMENTE SE habla ya —pues abundan y se difunden las imitaciones— del "Barragán style". Ello designa en arquitectura a cierta imagen formal cuyas características vulgarizadas serían las siguientes: el predominio del muro sobre el vano; cierta escala que aún siendo en algunos casos insignificante, se ve la manera de simularla de modo monumental y, por último, la utilización de colores deslavados —ocrea en especial— en grandes paramentos aplanados. Ello apunta hacia la recuperación de ciertos signos que refieren la imagen de la hacienda mexicana, la imagen del caserón y la estancia solariega existente ya sólo en el recuerdo que todos los mexicanos, por lo menos de clase media, evocamos después de los embates zapatistas. Fínica rememorada y páramo umbroso que no volverá, sino recuperada cripticamente. ¿Cómo fue que Barragán llegó a la madurez en su trabajo? ¿Cómo se vulgarizaron ciertas soluciones que revitalizó para la arquitectura?

De Barragán debieran interesarnos no sólo las obras maduras que le dieron fama internacional, sino —y es de lo que poco se ha hablado— la larga e intensa

trayectoria en la que entre compromisos extremos va forjando su lenguaje y su legado.

Luis Barragán Morfín nació en Guadalajara el año de 1902. Estudió ingeniería sin pena ni gloria y se dice que durante esos años solía pasar sus vacaciones en el rancho que su familia poseía cerca de Mazamitla, Jalisco. De ahí, asombrado por la arquitectura vernácula local, regresaba periódicamente a la ciudad de Guadalajara a mostrarles croquis y dibujos a sus compañeros Ignacio Díaz Morales y Rafael Urzúa. El año de 1924, en tanto el occidente del país se inflama por la cristiada, Barragán emprende un viaje a Europa que, ése sí, será trascendental para su formación, pues descubre su vocación de jardinero al encontrarse con el libro *Jardins enchantés* de Ferdinand Bac.

Años más tarde empieza a proyectar y a construir. La obra de Luis Barragán podría descomponerse en tres períodos: dos que tentativamente llamaremos "formativos", y uno de "síntesis". El primero estaría marcado por algunas casas que construye en Guadalajara en las cuales simplificando el léxico de la ar-

quitectura colonial, popular y rural de aquella región, lo fusiona con desconcertantes y maravillosos exotismos —neocoloniales, pero también neosirios—: la casa Robles León (1927); la casa Aguilar (1928) que fue demolida; la casa de Gustavo Cristo (1930) que posee una ingeniosa secuencia de patios interiores; la casa González Luna (1931) y muchas más. El Parque Revolución de la ciudad de Guadalajara (1934), con aquellas sensacionales pérgolas que alguna vez tuvo, estaría a medio camino entre esta primera etapa y la segunda. Sin embargo, aclaremos lo siguiente: no es casual el hecho de que un ingeniero, nacido precisamente en Guadalajara, se halle, entre 1927 y 1935 —justamente "después" de la Revolución—, recuperando cierta imagen de las arquitecturas mexicanas. Piénsese por un momento que es entonces cuando de aquellos rumbos se nos empieza a vender, o logramos encontrar, la imagen de lo mexicano y de lo nacional por antonomasia: la China de falda ampona con lentejuelas, el Charro bragado y cumplidor, el jarabe, Tlaquepaque y las noches estrelladas de provincia,

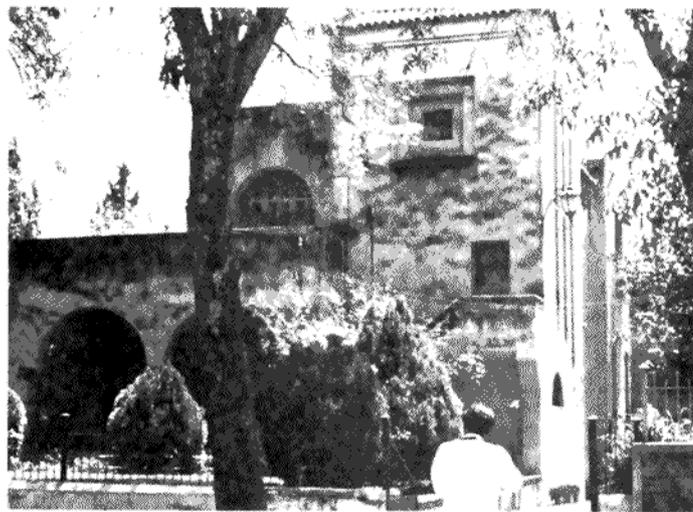
símbolos todos ellos que antes no existían.

El año de 1935 encontramos a Barragán nuevamente viajando. Europa y Francia en particular le descubren ahora a Le Corbusier. Hacia 1936 Luis Barragán se instala en la ciudad de México y levanta obras que, en apariencia, son de un carácter radicalmente distinto, y que a mi modo de ver son lo más valioso e importante de su obra. Descreo en absoluto de aquella visión que quiere reducir lo construido entonces a un *impasse* de especulador con tierra y arquitectura urbana. Luis Barragán se afilia al funcionalismo más elegante y fino, que no al más radical y extremo; su postura nunca fue ni siquiera cercana a la de Juan O'Gorman o Carlos Llerca. Asociado en ocasiones a don Pepe Creixell y con una simplicidad y desnudez que a veces pasman, hace descubrimientos espaciales muy rescatables, véase si no las casas gemelas de Avenida México 143 (1936) que al darse la espalda privilegian vistas en sentido inverso, cosa que subraya Barragán con un doblez en la maniguetería de las ventanas, lo cual provoca una asimilación del espacio público —el Parque México— totalmente distinta en cada una de las casas; o la privacidad alcanzada en cada uno de los departamentos del edificio —demolido hace apenas un año— que se ubicaba en la esquina de Lerma y Guadiana (1937)

lograda por medio de un complejo esquema interior que obligaba al usuario a hacer recorridos inusitados; o el edificio de estudios para pintores que hasta la fecha subsiste en Plaza Melchor Ocampo (1936 - 1940), en que cada departamento se encuentra a medio nivel del anterior y del subsecuente, lo que obliga en fachada a un gracioso juego formal, y con lo cual se consiguen dobles alturas en cada departamento que son los espacios donde se alojan precisamente los estudios que ven al norte, esto es, que poseen una iluminación uniforme. Es en esta época también cuando —me lo refería hace poco Ali Chumacero— Luis Barragán se une a los jóvenes Leopoldo Zea y Edmundo O'Gorman y forma con ellos el primer grupo de alumnos del entonces recién llegado José Gaos. Aquel primer contacto entre el "ingeniero que se empieza a volver arquitecto" y el legendario filósofo y magnífico maestro, quien llegara a ser rector de la Universidad de Madrid al contar sólo 30 años, se prolongó hasta el año de 1969 en que murió Gaos. Allí Chumacero cree, de hecho, que fueron estos tres enormes personajes los primeros discípulos cercanos que formó José Gaos en México.

Sólo hacia 1947 Barragán se detiene, vuelve sobre sus pasos, los valora e inicia su producción madura. Aquella que todo mundo conoce, aquella que todos

hemos visto. ¿Cómo lo hace? ¿Parte de la nada? ¿Es un genio? Luis Barragán contaba entonces 45 años. La historia como la arquitectura, es claro, son oficios de madurez; hay realmente pocos, muy pocos casos, de arquitectos o historiadores precoces. El "funcionalismo mexicano" —decía en alguna ocasión José Luis Benlliure, entendido como una gran tendencia— que agrupó varias "escuelas", fue el único movimiento de este tipo que valoró la arquitectura vernácula. Dicha afirmación, de ser cierta, estaría definiendo una experiencia única en el mundo. Es curioso, pero los arquitectos funcionalistas mexicanos —pertencieran al sector que pertenecieran— entre los años 1929 y 1945 llegan a lo anterior al tomar en cuenta básicamente las siguientes aspiraciones que desean ver en sus proyectos y obras: economía en el costo; adecuación al contexto físico, económico y social, racionalidad en las plantas y en la ejecución, y simplicidad formal. De este modo, ni Juan O'Gorman en la casa que se encuentra en Palmas —hoy Diego Rivera— número 81 (1929) tuvo empacho en hacer unas terrazas con taludes y una barda de órganos, ni Enrique del Moral quince años después dudó al utilizar morillos con horqueta como columnas en el famoso corredor interior de la escuela de Casuarán. Se trata, pues, de una actitud generalizada: aquella que con ojos modernos y racionales, funcionales y locales, inicia la asimilación sin imposturas y decantada —ya no superficial, obvia e inmediata— de lo mexicano "esencial" para la arquitectura. Es justamente entonces cuando, inmerso en esta corriente, Barragán empieza a privilegiar el desarrollo interno e íntimo de sus construcciones y con ello comienza a favorecer el predominio de los muros; a desilusionarse de los grandes ventanales y a hacer experimentos de iluminación con recursos más adecuados a la luz de México: tragaluces, celosías y vitrales; inicia sus experimentos cromáticos en muros encalados. Revalora ciertos materiales y soluciones: tabloncillos de pino, losetas de barro, piedra bola, circulaciones de agua, y todo ello en espacios fluidos, insólitos, abiertos, austeros y de aspiración expansiva. Es la época de las obras más citadas, fotografiadas y difundidas. Desde Jardines del Pedregal (1945), hasta la capilla de Lomas Verdes (1972), pasando por su casa en Francisco



Casa de Efraín Luna, 1931

Ramírez número 14 (1947), la casa de Fuentes 10 (1948) y algunas otras en colaboración con Max Cetto, la Capilla para las monjas Capuchinas (1952), las Torres de Ciudad Satélite (1957) —con Matías Goeritz—, los fraccionamientos de Las Arboledas (1958) y Los Clubes (1963), y la famosísima Cuadra de San Cristóbal (1967).

Más que dejar conceptos terminados, me interesaría plantear preguntas que pienso aún esperan una respuesta. Me atrevo a hacerlas además, puesto que ahora que ha muerto don Luis Barragán, en su honor me niego a caer en el elogio desmedido y no quisiera contribuir a eternizar simplificaciones. El Poeta del Silencio, no lo ocultemos, es también el autor de obras tan anodinas como el Ha-

rris Bank o el fraccionamiento Sumner Peck. ¿Por qué y cómo es que ciertos éxitos comerciales han logrado vulgarizar y convertir en mercancías —el sabor rural, el *flavor* mexicano— sólo los descubrimientos superficiales de la arquitectura de Barragán? ¿Es posible continuar construyendo en "Barragán style" el Hotel Camino Real, los edificios de Banamex en Avenida Revolución o el Hotel Cancún Caribe, obras todas de Ricardo Legorreta? ¿Qué sucedió en el despacho de Barragán durante los últimos años en que su taller se transformó en un dinámico consorcio comercial en el cual se proyectaban arquitecturas tan mistificadas como el prototipo para las tiendas Calvin Klein y la absurda casa para Francis Ford Coppola? ¿Es posible

plantearse problemas de proyecto tan distintos como una fuente solariega o una cuadra y el Faro del Comercio de la Macroplaza en Monterrey pretendiendo resolverlos —y atreverse a *hacerlo*, que no a resolver los problemas, puesto que se olvidó ahí que la arquitectura es en primer lugar un *servicio*— sólo con un estilo formal, no únicamente singular, sino que casi parecería predeterminado? ¿Cómo se amalgamó la actividad del elegante proyectista, con la del profundo pensador y la del exitoso empresario inmobiliario? ¿Cómo incidieron ciertos —otros— colaboradores y amigos en la obra de Luis Barragán: Alfonso Pallares, José Creixell, Matías Goeritz, Armando Salas Portugal, Chucho Reyes Ferreira y Raúl Ferrara?

EMILIO URANGA (1921 - 1988)

LUIS IGNACIO HELGUERA

FIELES A LA tradición indígena de iniciar la fiesta cuando el festejado expire, nos ponemos a redactar artículos, como el presente, que no requerían un hecho tan drástico y definitivo —el más radical de todos— para tener razón de ser escritos; bastaba realmente con la obra de Uranga. La nota se vuelve esquelética, escribimos sobre la lápida. ¿Arraigo inconsciente a esa tradición autóctona? ¿Vieja indolencia que el hecho abrupto ha trocado en sentimiento intolerable de culpa de no haber hablado del muerto cuando era vivo? Hay, como consuelo tal vez, una justificación filosófica: la muerte clausura una vida y una obra, les impone unidad y totalidad definitivas, redondea con delectación morbida la factura de las vidas, incluso de las más amorfas, y si no redondea la factura de las obras por lo menos les coloca un colofón sin vuelta de hoja. Y con su matasellos nos indica que estamos en condiciones de emprender un balance global.

Emilio Uranga, una de nuestras luminarias críticas y filosóficas más brillantes, llevaba mucho tiempo sumergido en un olvido de figura legendaria propiciado —por lo menos en parte— por él

mismo, vivía en una jubilación alcohólica, desencantada y ermitaña. Encarna trágicamente Uranga la condición del intelectual mexicano o más ampliamente tercermundista, al que el entramado de circunstancias sociales, políticas, económicas, culturales, personales, impide desplegar plenamente un talento excepcional. El mexicano y su circunstancia, precisamente el tema que, abordado desde el punto de vista ontológico, dio inicio formalmente a la carrera filosófica de Uranga, bajo el influjo y estímulo de Samuel Ramos, José Gaos y Leopoldo Zea, y simultáneamente a los demás integrantes del grupo "Hiperión". En "Ontología del mexicano" (1948) y en *Análisis del ser del mexicano* (1952), ensayos tan vigorosos y originales como la *Fenomenología del relajo* de su compañero Jorge Portilla, Uranga penetra con gran perspicacia psicológica y filosófica en los caracteres de ser y las conductas del mexicano.

Caracteriza al mexicano medio, en virtud de su origen mestizo, un sentimiento agudo de la fragilidad —traducible psicológicamente, quizás, como inseguridad— que lo lleva inconscientemente a "enconcharse" o "destaparse" en con-

ductas concretas como la vergüenza o la agresividad, la hipocresía o el cinismo —concebido por Uranga como rasgo positivo que, nietzscheanamente, subvierte una tabla de valores convencional. La relación del mexicano con el ser es pues accidental, insubstancial; de ahí también el "relajo" y la indefinición personal. Un estado privilegiado de ánimo viene a redimirlo de su condición: la *zozobra* —traducción matizada y mexicanizada de la *angustia* de Kierkegaard y Heidegger—, la *zozobra* de López Velarde, interpretada por Uranga como una oscilación pendular ("Nuestras vidas son péndulos"), una inconstancia inquieta que, en sus grados más altos de conciencia desesperada, puede presidir una resolución de reforma existencial. ¿Hasta qué punto consiguió el pensador mexicano trascender la concreta investigación psicológica del carácter —llena de atisbos sugerentes— hacia "la avenida ontológica" pura y sistemática, hacia la filosofía rigurosa, universal? ¿No había una traba interna en el intento mismo de filosofar sobre la mexicanidad? Tal vez Uranga simplemente hubiera respondido algo que le dijo a Armando Ponce: "Ya dejé ese

tema. Tuvo su momento. Es como un buen amor. Pasó y ya. A lo mejor se encuentra usted con un mal matrimonio. Déjelo en un noviazgo o un amasiato".

Se curaba así de su propia zozobra intelectual. No sé si la crítica literaria le resultaba más retributiva; lo cierto es que escribió unas *Astucias literarias* (1967), interesantes y sugerentes, y es significativa a este respecto la declaración de Octavio Paz —a quien está dedicado *Análisis del ser del mexicano*, tal vez como homenaje a *El laberinto de la soledad*— (la cita, como la anterior, la debo al acucioso buceo hemerográfico de Juan José Reyes): "Una inteligencia aguda y osada... Uranga fue un excelente crítico literario. Lástima que haya escrito tan poco. Hubiera podido ser el gran crítico de nuestras letras: tenía gusto, cultura, penetración. Tal vez le faltaba otra cualidad indispensable: simpatía... Escribió ensayos y textos agudos, chispeantes de inteligencia, a veces amargos, irónicos e hirientes..." Es cierto. No estoy seguro de que la simpatía sea atributo indispensable de la buena crítica literaria, pero de lo que no parece haber duda, en virtud del testimonio unívoco de quienes conocieron a Uranga, es de que el trato con él era muy difícil. "Enemilio" Uranga, recuerda Salvador Reyes Nevares que le llamaban amigos y enemigos. En cuanto a su temperamento en la escritura, yo lo encuentro áspero pero sutil y simpático —claro: es simpático ese estilo si no está dirigido contra uno—, aunque a veces, en efecto, como dice Paz, hiriente, e incluso arbitrario y cruel. Eso de hostigar a Gaos, su profesor entrañable, por ejemplo, en una semblanza, hasta el punto de confinarlo a inventariar sus méritos en su diario —31, VIII, 1962, "Aforística inédita", *Obras completas*, XVII—... Precisamente el gran maestro transtornado, quien en confidencia de pasillo le dijo a Eduardo Lizalde: "Uranga es mi único proyecto de genio", escribió en sus *Confesiones profesionales* el siguiente conocido pasaje: "Los hiperiones —ah, los hiperiones; qué mozos éstos, caramba— todos tienen talento, mucho talento, y todos, curiosamente, aunque sea en diversas variedades, de la especie de la agudeza y arte de ingenio; pienso que alguno tiene incluso genio, sin que ello le impida tener además mal genio". Muerto ya Gaos, Uranga practicó con un híbrido de hermenéutica y psicoanálisis malig-

no y penetrante, un parricidio sutil y despiadado en su excelente libro *¿De quién es la filosofía?* (1977). ¡La obra está dedicada a Gaos! Pero esto sólo escandaliza de entrada: no creo que el parricidio que comete Uranga esté dictado por el mal humor —como escribió J.J. Reyes— sino por el buen humor —el buen humor negro— y por la pasión, a la que no le falta su dosis bien destilada de crueldad. Como todos los discípulos de Gaos, Uranga quedó marcado por el fuerte recuerdo del profesor y su fijación se expresa incluso en la forma de la disidencia intelectual: "Mal honra a un maestro quien no pasa de ser su discípulo", escribió Nietzsche.

Gaos creyó que cada filosofía es la autobiografía del filósofo y que la filosofía no es, como decía también Nietzsche, sino confesión personal, y por lo tanto, supuso una correspondencia perfecta entre la vida y la obra. Uranga cree, con Borges —siempre hay que releer "Borges y yo"— que no hay correspondencia ni continuidad posibles, que sólo hay escisión, ruptura. La obra contiene fuerzas incontrolables y misteriosas que lo astan de los propósitos y la vida de su autor. "No hay paso de la idea a la vida, todo contacto produce un corto —circuito y como resultado la oscuridad". Una posición fecunda sin duda, pero tal vez tan radical y arriesgada —por poco matizada de acuerdo con la diversidad compleja de casos específicos concretos— como la de Gaos. Así pues, *¿de quién es la filosofía?*

El libro, adquirido en un tiradero de libros universitario, tiene, por cierto, la apariencia de un manifiesto marxista-feminista pasado de moda (*¿de quién es la filosofía actualmente, del hombre o de la mujer?* Pero la editorial FEM es en realidad Federación Editorial Mexicana y el autor sostiene que...)...La filosofía no es ni de hombres, ni de mujeres, ni de filósofos autores de las filosofías correspondientes. Para fundamentar esta extraña ocurrencia, Uranga echa mano con destreza y originalidad de la teoría de las descripciones de Bertrand Russell —como ya en su *Análisis*... había echado mano de Husserl, Kierkegaard, Heidegger y Sartre—. Después de un tratamiento analítico y laborioso —al que invito cordialmente al lector, porque no pienso resumirlo—, concluye que al decir que "Hegel es el autor de la *Fenomenología del espíritu*", hay in-

volucrada "una dualidad incancelable de usos ambiguos": "unas veces (Hegel) es un nombre y otras una descripción", que nos arraiga en la creencia —falsa— de que la filosofía de la *Fenomenología del espíritu* es de o "pertenece a" —como en los cuadernos de papelería— el ser humano G.F. Hegel.

Resuelto el dilema, Uranga se aplica a desmoronar, con agudeza placentera y algo ociosa, los supuestos de las convicciones filosóficas de Gaos, si bien lo que más parece importarle en el fondo no es la obra —o la "confesión"— sino el hombre, su personalidad trágica. Y para fundamentar su explicación psicoanalítica de que la obra y la existencia dramática de Gaos se basan en un conflicto con el padre y la paternidad —lo cual no es convincente—, Uranga recurre constantemente y en contradicción con su teoría de la escisión vida/obra, a la semblanza, la anécdota, el recuerdo personal. En fin, Uranga concluye: "Hegel, Husserl y Wittgenstein —entiéndase: como espíritus vacíos— están ya uncidos a Ideas. José Gaos, en cambio, se quedó adherido a su psicobiografía, y, con ella, ha perecido". Esta saña, repito, proviene de la pasión, del entusiasmo. Sólo así se explica su engolosinamiento hermenéutico-psicoanalítico con la figura y la confesión de Gaos. El parricidio de Uranga está hecho de amor exigente, severo —como el igualmente delicioso de Alejandro Rossi, "Una imagen de José Gaos". Pero este amor de Uranga es más que amor exigente y severo; intransigente, transgresor, cínico. Era tal vez su única manera de querer.

Su malicia lúcida hace pensar que, irónicamente, su obra está fecundada por el hombre y que se revierte violentamente sobre su rostro, como el reencuentro del mal amor: la descripción fenomenológica del mexicano, del frágil "pelado" cínico, estampa de pronto un fino autorretrato psicológico de Uranga.

El proyecto de genio se truncó. Ni *Melancolia*, ni *Necesidad*, ni *Filosofía y Autobiografía*, prometidos por Uranga y anticipadamente dedicados también a Gaos, se publicaron, que yo sepa. "...pero mi artículo enfla hacia el libro, Levitán que siempre me ha espantado", escribió. El drama que surge de la colisión rotunda entre su "vida desordenada y bullente", "la indolencia" que hace "desesperar" —como decía en una carta

a Jorge López Páez, rescatada por *El Semanario Cultural de Novedades*— y el talento del pensamiento ordenado y ordenador, que requiere de la vida ordenada para realizarse.

Sin embargo, Emilio Uranga deja ejemplo de un estilo de ensayo filosófico que no por ser inteligente y tenaz, reflexivo y analítico, se impide el enriquecimiento continuo de las referencias y apoyos culturales y literarios. Le demuestra a tantos filósofos incultos, acartonados, académicos y áridos de hoy que con el pretexto soberano del rigor ("científico") y la profundidad nos aburren rigurosa y profundamente, que el rigor intelectual no está peleado con la imaginación, sino que necesita de ella, para alcanzar vigor y originalidad de pensamiento.

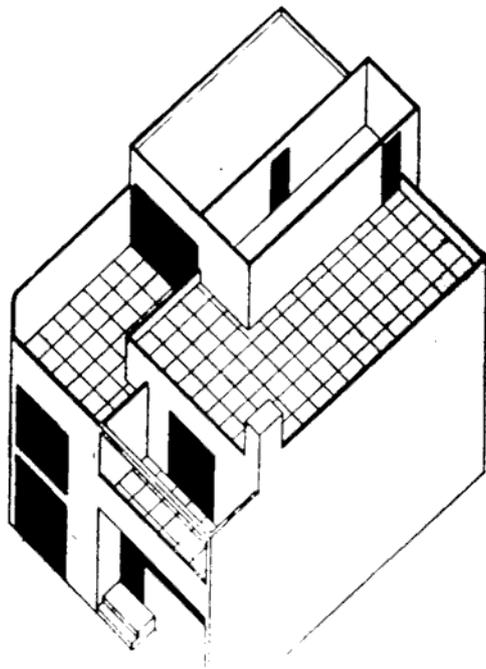
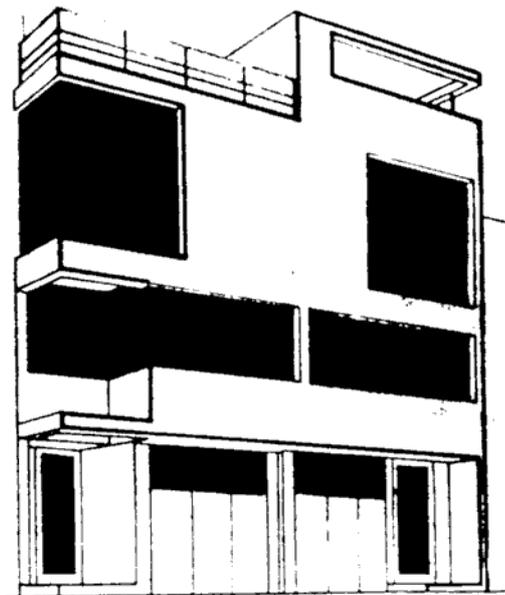
"La imagen — escribe en 'Optimismo y pesimismo del mexicano', 1952— nos permite descansar de la fatiga que ocasiona moverse entre abstracciones". No se trata de indolencia intelectual. La imagen, la metáfora, el ejemplo sugestivo,

la ilustración en colores vivos, forman parte fecunda del proceso dinámico y vivo de filosofar. Wittgenstein diría: "El ejemplo es la vida de la filosofía", y Kierkegaard — cito de memoria, lo cual no es virtud, ya se sabe, sino vicio—: "Aléjate de aquel que diga que es un filósofo y no pueda darte un ejemplo de lo que está diciendo".

Traductor de Dilthey y Lukács, buen lector de Hegel, Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Husserl, Heidegger, Sartre, Ortega y Gasset, Gaos, Croce, Santayana, Russell, Wittgenstein, Freud, sin sectarismos teóricos, Uranga heredó de algunos de estos autores la importancia cardinal de la adecuada expresión filosófica: "La filosofía corre el peligro, como expresión literaria, de ya no 'experimentar'. Sobre todo entre nosotros, en que a pretexto de su seriedad se tiende a relegarla al desván de lo artísticamente inservible". Y para justificar su utilización del género epistolar: "...un pensamiento que se propone investigar la necesidad de los ingredientes 'litera-

rios' y 'artísticos' mínimos para que una filosofía no se traicione como tal". Intentó, pues, renovar el género filosófico — la carta, el ensayo imaginativo— y acuñó y practicó un estilo ágil, ameno, mordaz, malcriado e incorrecto a veces, elegante y sobrio otras, que se valía tanto de la imagen como de la impertinencia, y tanto del análisis moroso como de la contundencia de la frase bomba, colorario ingenioso y rotundo de ese análisis. Supo abrirse paso, así, sin abandonar el estricto campo de la filosofía o de la crítica literaria, hacia un público más vasto, aunque este público — por accidente o por lo que sea— no exista o no lo sea.

"El mundo aturde y la cabeza que no está bien hecha termina por perderse en el tumulto de ruidos contradictorios", escribió, lapidario. Si no escatimó los imperativos de la vida, tampoco se dejó aturdir por este mundo ruidoso y cada vez que se decidió a tomar la pluma mantuvo la cabeza, para deleite nuestro, envidiablemente bien hecha.



Dúplex de Avenida México 143, 1936

Prototipo de casa para la Colonia Hipódromo, 1935.

Foto de Israel Katzman