

LA VUELTA DE LOS DÍAS

CARTA DE MADRID LA BELLE ÉPOQUE

BLAS MATAMORO

JOSÉ LUIS DE Villalonga suele repetir que la mujer más bella de España es un hombre. Se trata de un travesti andaluz con apodo nórdico: Bibi Andersen. Suave como una criatura del sur, alta y de huesos importantes como es la gente septentrional, Bibi se ha convertido en un modelo de femineidad que, bajo faldas y bragas, oculta el legendario atributo parecido al cetro imperial que se ha considerado, durante siglos, símbolo de la supremacía viril.

Mujer y hombre a la vez, austral y noruega, escandinava y jienense, Bibi es la expresión involuntaria y enfática de la transición. Una sociedad que transitaba de la dictadura a la democracia, de lo confesional a lo profano, de lo jerárquico a lo deliberativo, acuñó este tipo humano igualmente transitorio, ambiguo y sintético, espacio donde todo cabe y todos conviven.

Cayeron los lugares comunes acerca del sexenio español, que exigía machos viriles y hembras femeninas, para aquilatar que en la diferencia y la oposición reside la calidad de la casta. Los españoles empezaron a advertir que en muchos aspectos de su cultura tradicional —un torero vestido de luces, una bailaora haciendo temblar las maderas de un tablao— la indefinición y la mixtura ya estaban presentes.

Bibi, suerte de andrógino es, como siempre ha sido simbólicamente toda criatura bisexual, emblema de la plenitud. Es lo lleno, lo que está pleno de todos los opuestos. Por eso, tal vez, es por lo que paralelamente se ha forjado la notoriedad de una mujer que representa el modelo tradicional de lo femenino, es decir las virtudes de la oquedad, la falta, la carencia: Se llama Isabel Preysler y,

también ella, hermosa y exótica, con rasgos tenuemente orientales que señalan su origen filipino. Es como si hubiera venido de lejos a reponer las cosas en su lugar. Primero se casó con el cantante Julio Iglesias, luego fue marquesa de Griñón y ahora espera un hijo del economista y banquero Miguel Boyer, que diseñó la política económica en el primer gabinete socialista.

La "china" Preysler ha atravesado todos los espacios del prestigio social: los medios masivos, la nobleza, el dinero, la ciencia. Fatiga las "revistas del corazón" con modelos suntuosos, joyas elegidas, escenografías brillantes o, al menos, brillantes. Es lo contrario de Bibi Andersen: es el hueco dispuesto a llenarse con la artillería simbólica que empuñan los varones.

La mujer ha sido, convencionalmente, un ser sin significación propia. Útero o mera vagina, se convertía en significado de la penetración viril. Era lo que ponían dentro de ella. Librada a su propia suerte, no era nada. Ni siquiera individuo: mera generalidad.

Bibi ha decidido serlo todo por sus propios atributos. Preysler ha decidido serlo todo por los atributos de sus maridos. No olvidemos que en castellano se suele llamar *prenda* a la mujer amada, como si fuera el lugar en que el varón se "prende", se engancha y se sostiene. O la cosa que prueba un empeño: prender es dar en garantía algo. El hombre toma en prenda a la mujer para garantizar su varonía y ella sirve para que el otro exista. Es el vacío que hace posible la plenitud y mueve, así, el doble juego de la vida: colmar y vaciarse. La silenciosa sonrisa de la Preysler es como la gran caverna del universo.

Tres exposiciones, independientes y contemporáneas, permiten asomarse a la *Belle Époque* española. Se dedican a Mariano Fortuny Madrazo, Tórtola Valencia y Margarita Xirgu.

Todo el tiempo ha tenido su "bella época", un pasado no muy lejano y al cual se atribuyen las notas de estabilidad, prosperidad y paz que contrastan con las miserias, pequeñeces y conflictos del presente. El período europeo que va de 1870 a 1914 (de la guerra francoprusiana a la primera guerra mundial) coincide con el último instante eurocéntrico de la historia y es mirado desde décadas posteriores como un tiempo de opulencia, amabilidad y candor. Es seguro que, en esos años, los habitantes del presente pensaran que su época bella había pasado ya y que sus días atravesaban una negra crisis y padecían unos valores degradados y corruptos. Octavio Paz dijo alguna vez, con gran escándalo de filisteos progres, que le hubiese gustado vivir a finales del XVIII, en Inglaterra, porque allí Gibbon quería vivir en la Roma de los Antoninos. El hombre es un animal extemporáneo y cree siempre estar en un presente ajeno y feo, posterior a una era de belleza digna de suspiro y nostalgia.

Los tres personajes rememorados tuvieron que ver con el teatro. Fortuny fue un eficaz escenógrafo y arquitecto teatral, muy imbuido de wagnerismo, un brillante diseñador textil, un buen grabador, un modesto pintor, un goloso y depurado fotógrafo de desnudos femeninos. Tórtola, una suerte de Mata Hari española, fronteriza con Isadora Duncan, una "mimobailarina exótica". Margarita, obviamente, actriz.

Esta coincidencia no es casual. La épo-

ca fue muy histriónica; la gente tomó el teatro como paradigma de vida; gestos, lenguajes y vestimenta fueron teatrales. La vida exigía un alto grado de disfraz y maquillaje. Disimulo y atrezzo contribuían a transformar a las mujeres en pájaros fantásticos o en ardillas de fábula, a los hombres en tenores de ópera, robustos y heroicos, o en reyes de ópera, rumbosos y prescindibles.

Hubo cierto espíritu de *music hall* en un tiempo que se permitió mezclar, citar y deformar épocas, estilos y tendencias, sin mediar respetos rigurosos por nada de lo mencionado. Como en el escenario disminuyó del teatro de variedades, se ofreció al mundo el baratillo de muchos siglos de cultura, oferta de final de temporada, vaga noción de estar clausurando un largo momento de la historia.

Fortuny diseñó abrigos que evocaban a Bizancio, dalmáticas venecianas, batas japonesas y unos curiosos vestidos de seda encerada y plisada que se adherían al cuerpo de la mujer novecentista (cintura de avispa, pechos y caderas rotundos) desnudándola y velándola al mismo tiempo, abriéndose y recogiéndose a cada paso de la portadora. Disimuló el algodón con estampados en oro y color que lo asimilaban al brocado, imitó bordados con tacos de madera entintados, arrancó del muaré unos brillos metálicos. Proust lo escogió para vestir a Albertine y es probable que Mme. Verdurin se entusiasmará con sus audacias. Desde luego, la duquesa de Guermantes las mirará con horror. Para ella, era un arte de bazar, pacotilla, *kitsch*.

Tórtola se viste de gitana, de hechicera negra, de mujer guerrera inca, de odaliska, de Salomé, de Cleopatra, de cortesana del xviii, de pastora, de cisne, de serpiente, de valquiria, de virgen, de Virgen (que no es lo mismo), de monja, de duquesa. Se cubre de cuentas, se abruma con tocados de pavos reales, se engarza anillos en los dedos de pies y manos, se cuelga ajorcas, empuña lanzas y abanicos. Nada le está vedado, nada se opone a su paso solitario de danzarina extática o tal vez erótica o tal vez mística, o tal vez Tórtola. Basta que se la vea extraña como un animal de fauna extinguida, acaso el gran animal de la *Belle Époque*, la mujer fatal que se yergue tras siglos de prostración maternal o venusta.

Xirgu pertenece a un pasado menos remoto. La recuerdo en sus últimas tem-

poradas de Buenos Aires, en 1956-1958, con *La Celestina* y *La casa de Bernarda*. Yo era un adolescente hipnotizado por la mítica vieja que había estrenado a Lorca, a Valle-Inclán, a Unamuno. La actriz que encarnaba, con su peregrinaje, a la España ilustre y derrotada durante la Guerra Civil.

El teatro español era, aún por entonces, un arte de figuras esplendentes. Para llegar a capocómico había que esplender por algún motivo. Tener garbo, porte, tal vez guapeza, decir con una voz llena de armónicos y una fonética nítida, como para hacerse oír en una vieja sala decimonónica construida para la ópera. Aquellos divos salían a escena como estatuas y hablaban como oráculos. Se llamaban Lola Membrives, Irene López Heredia, Ernesto Vilches, Francisco López Silva.

Margarita, en cambio, era inconventional y, cabe suponerlo, lo había sido toda su vida. Pequeña y regordetilla, no especialmente linda aunque de ojos grandes y de dura profundidad, había perdido un pulmón en una juvenil hemoptisis y hablaba con una voz quejosa, temblona y jadeante. Distribuía alientos y comas de modo arbitrario, como una posesa. Sólo se me ocurre compararla con el decir desmañado, imprevisible, de Louis Jouvet. No pretendía ser vistosa ni natural. Tal vez, por ello, tuvo un aliento poético y, en su momento, supo incorporar la tragedia. Electra, Medea, Salomé la rondaron en su juventud. La evoco como un andrógino que se enternece bruscamente, jugando con los niños: la Muerte vestida de peregrina en *La dama del alba*, o en la trastornada coqueta y lírica de *La loca de Chaillot*.

En el fondo de la sala sombría que ahora es una imagen de museo, tal vez estaba yo, atento y asombrado ante la vieja gloria derrotada. Estos programas alargados son los de mi infancia porteña. Estos nombres mudos son, para mi memoria, voces prodigiosas que suben por las escaleras de un teatro ahora demolido. Quieto y encicento, el pasado muerto adquiere la exagerada gesticulación de un actor de otrora. Hemos sido ese actor, ahora somos un ademán sin voz, encerrado en un escaparate de cristal. Las fotografías, como siempre, han fijado sobre el papel al instante, es decir al fantasma. Y ese fantasma somos nosotros.

Cierta mañana de invierno, intentando despertarme con el aire de la sierra antes de llegar a mi trabajo, di con una imagen que me pareció de duermiela, dudosa y atractiva: una mujer vestida de militar. Gorra, cordones, medallas, falda corta, buenas pantorrillas y zapatos de tacón. Me dije, una vez más, que los cambios en la sociedad española iban más rápido que nuestras propias expectativas de cambio.

Sí, el Ejército, institución viril por excelencia, tesoro de privilegios y discriminaciones, se iba bisexualizando. Una de dos, o ambas: la cualidad militar iba cambiando de sexo, tal vez perdiendo connotaciones sexuales, o las mujeres estaban adquiriendo atributos tradicional y falsamente adjudicados, por "naturalidad", a los machos de la especie.

Nos hemos habituado a ver mujeres que dirigen el tránsito, que conducen camiones, que lucen el tricornio de la Guardia Civil, que persiguen a los traficantes de drogas, etc. Mujeres que conducen y que desvían el anquilosado curso de la historia, en que ellas siempre fueron las conducidas, al menos en la vía pública. Tal vez estemos asistiendo a una revolución silenciosa que afecte a la mitad de los seres humanos, al menos a la mitad de los españoles.

La incorporación de las mujeres a los institutos armados, en pie de igualdad con los varones (salvo en aquello que no puedan hacer por razones físicas, como sucede en el deporte), fue motivo de discusión judicial y data de un par de años en España. Pero no es un hecho aislado en cuanto a las modificaciones de la milicia española, que ya lo es europea. Si tenemos en cuenta que España forma parte de la OTAN, aunque no de su estructura militar integrada, y de la Unión Europea Occidental, organismo defensivo que intenta crear una política de seguridad europea de Occidente, con autonomía de los Estados Unidos.

Desde 1982, fecha de la primera legislación socialista, y, sobre todo, desde 1984, con la ley orgánica correspondiente, se viene modelando una traducción del viejo Ejército español a las necesidades de un Estado democrático, en que la profesión castrense es una actividad técnica como las demás y se somete a las directivas del poder civil, en cuyas manos queda la orientación política de la defensa nacional. A ello se suma el carácter colectivo de la seguridad europea

y el hecho de que Europa haya dejado de ser un espacio de confrontación entre bloques enemigos.

Esto no es poco en la reciente historia política española, en la cual los militares aparecieron como fundadores del nuevo orden surgido de la guerra civil, tuvieron un poder autónomo, generaron al permanente Caudillo con poderes dictatoriales y gozaron de una justicia corporativa. Todo ello ha pasado de largo y el poder de los uniformados consiste hoy, nada más y nada menos, que en el manejo de una pluralidad de técnicas que tienen que ver con la economía, la estrategia, la electrónica y hasta la higiene pública, ya que los accidentes con armas obsoletas y el contagio del sida son preocupaciones cuartelarias.

La idea fundamental de estas reformas militares es integrar la formación del técnico en seguridad dentro de la educación general de los españoles, para que el Ejército tenga gente ilustrada en su especialidad y en los asuntos que interesan al resto de la población. A ello contribuye el sistema de ascensos, que tiene en cuenta más la selección por méritos profesionales que por años de servicio cumplidos, de modo que se dé preferencia al militar estudioso y no al simple "tropero".

El Ejército español adolecía, hasta hace poco, de un exceso de oficiales superiores (reducidos a la mitad), de edad avanzada (como si fuera una tropa en guerra) y reclutados entre familias de militares (tal si la milicia fuera una casta). Esta última proporción se ha achicado hasta el 40%, pero sigue siendo alta en relación con el entorno europeo.

Estar apartado de la OTAN contribuyó a acentuar la distancia entre Europa y España, también en el plano de la defensa. Hubo un general alemán, que, visitando los cuarteles españoles en la década del sesenta, observó que lo mejor que había visto eran las bandas de música.

Vamos, pues, a una milicia más pequeña, más técnica y menos castiza. Más civil, si se quiere, entendiendo por tradicionalmente militar una profesión que exigía obediencia y arrojo, pero escasa reflexión y magros saberes científicos. Desde luego, la mujer aportará rasgos inconvenientes (no leer inconvenientes) a esta célebre y épica menestralía.

Otro tema a considerar es la final profesionalización del Ejército, con supresión de la milicia obligatoria. Así se hace en países que han ganado guerras im-

portantes, como Inglaterra (desde 1962), los Estados Unidos, Canadá e Irlanda. Todos ellos pertenecen al área de influencia anglosajona, donde tal vez hayan primado otros valores sociales, que no los guerreros.

Hay, en España, un par de voluntarios, uno de ellos destinado a paliar el paro juvenil y otro, adscrito a la Cruz Roja. También existe la objeción de conciencia, que debe manifestarse antes de ingresar a filas y que se compensa con un servicio civil. No obstante, el modelo de un Ejército exclusivamente voluntario y asalariado parece lejano, aunque los hechos conducen a él, en tanto el control de la sociedad civil se efectúa por otros medios y las tropas son cada vez más técnicas, menos nutridas y selectivamente capacitadas.

El tópico del español quisquilloso de su honor, pendenciero y arrogante se corresponde con la caricatura del militar "manolo", cuya última aparición pública se registró con la intentona golpista de 1981. Es probable que, algún día, el jefe de Estado mayor sea una rubia platinada, que exhiba varios masters bajo el brazo y se expida en cualquier idioma de los vecinos en esta mudable Europa de fin de siglo.

LA ESCENA POLÍTICA

REFORMAS POLÍTICAS: AYER Y HOY

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

EL DESARROLLO Y el fortalecimiento de un sistema democrático son impensables sin una legislación electoral confiable y un subsistema de partidos fuerte. El consenso en torno de la legislación electoral es vital en cualquier orden democrático; sin embargo, en este punto, hay que distinguir las cuestiones relativas a la *representatividad* de las que tienen que ver con la *organización y vigilancia de los procesos electorales*. La polémica sobre las conveniencias e inconveniencias de las formas de representación proporcional y de mayoría relativa ha hecho correr mucha

tinta, y seguramente hará correr más. No hay un acuerdo generalizado, ni entre las fuerzas políticas ni entre los académicos, sobre la inferioridad o superioridad de cada una de estas formas de representación. Por ello, todas las legislaciones electorales pueden dar pie a un diseño democrático: oposiciones leales que proponen mejorar las formas de representación. En cambio, en la cuestión de la organización de los procesos electorales el consenso se vuelve indispensable y unívoco: imparcialidad y confiabilidad en las autoridades electorales, como soporte de uno de los principios

básicos del concepto moderno de democracia: un hombre es igual a un voto.

En México, las legislaciones electorales pueden dividirse en tres o cuatro grandes periodos: el primero, que llega hasta mediados de los años cuarenta, se inicia con la ley electoral de 1918; el segundo comienza con la reforma de 1946 que centralizó la organización y vigilancia de las elecciones en un organismo gubernamental y que, además, obligó a los partidos políticos a cumplir una serie de requisitos para registrarse y poder participar en las elecciones; el tercer periodo se abre en 1963 con la creación

de los diputados de partido: los partidos con el 2.5% de la votación obtenían automáticamente cinco diputados, y por cada medio por ciento más tenían derecho a un diputado extra hasta sumar veinte¹; este tipo de diputaciones puede considerarse una forma embrionaria de representación proporcional. Finalmente se puede afirmar que con la reforma de 1977, que introduce definitivamente la representación proporcional y legaliza al Partido Comunista, se inicia un cuarto período que llega hasta nuestros días y que, particularmente después del 6 de julio, puede definirse como un período de transición. Esta periodización se basa en dos conceptos diferentes: el principio de representación y el de la organización y vigilancia de los procesos electorales. Si la periodización se hiciera considerando sólo el segundo punto, tendríamos un sólo corte: la reforma de 1946, puesto que de entonces a la fecha no ha habido modificaciones sustanciales en esta cuestión.

Ahora bien, la representación proporcional (y antes los diputados de partido) ha cumplido en México una función muy específica: abrir espacios a la oposición, pero de manera discrecional. Los votos y los distritos ganados en las urnas se sujetan a una serie de negociaciones entre las autoridades y la oposición que producen reacomodos de la voluntad del electorado. De este modo, la representación proporcional permite, por una parte, conservar las posiciones de los sectores corporativos (que generalmente se asientan en los distritos de mayoría relativa) y, por otra parte, incrementar la representación de la oposición política sin poner en duda los intereses de los sectores corporativos. Vistas así las cosas, las elecciones del 6 de julio también constituyen una ruptura, ya que por primera vez fueron derrotados importantes representantes de los sectores corporativos: distritos de mayoría relativa que pertenecían, en forma patrimonial, a la CTM o a otras organizaciones pasaron a manos de la oposición.

Las actuales consultas sobre la reforma electoral tienden a centrarse en estas dos cuestiones: dentro del PRI se escucha, cada vez más, la tesis de que hay una sobre-representación en el número de diputados de representación proporcional; por su parte, la oposición (o buena parte de la misma) postula la supresión de los diputados de mayoría y aboga por

un sistema completo de representación proporcional. El otro punto en litigio es si el gobierno debe o no controlar y vigilar el proceso electoral, tal como lo establece la actual legislación.

La ley electoral de 1946 tuvo la virtud de corregir una serie de procedimientos anómalos (las autoridades de las casillas, por ejemplo, se conformaban con los primeros cinco ciudadanos que se presentaran a votar) que, prácticamente, alentaban la violencia y las irregularidades electorales. Sin embargo, en el contexto de un sistema de partido oficial, el control de las elecciones por el gobierno, así como el principio de autocualificación por los presuntos diputados, tuvo (y tiene) como consecuencia natural que las autoridades electorales actuaran con parcialidad y que no fueran confiables ni para la oposición política ni para la propia ciudadanía. Y a esto hay que agregar que partidos como el PPS y el PARM y más recientemente el PST (hoy PFCRN), se beneficiaron de este sistema. Los diputados de partido y luego la representación proporcional se usaron como instrumentos para supeditar a la "oposición oficial", con el consecuente debilitamiento del sistema de partidos.

El avance democrático que el país requiere y demanda puede sintetizarse en una frase: hay que contar los votos y reconocer los triunfos de la oposición allí donde se produzcan. Este camino no puede recorrerse con buenas intenciones o promesas de buen comportamiento: el único medio es una autoridad electoral confiable e imparcial. La disyuntiva de que el gobierno o los partidos sean quienes formen la comisión electoral admite más de un término medio: una salida intermedia, sería que la comisión fuera presidida por el secretario de gobernación, pero integrada por un conjunto de ciudadanos de reconocida probidad: otra, que se integrara con los *partidos*, las *autoridades* (los representantes de las cámaras, el secretario de gobernación) y un *número determinado de ciudadanos* que garantizara que *ni la mayoría ni la oposición podrían imponer su voluntad a discreción*. (Finalmente, para que los procesos se vuelvan creíbles es indispensable suprimir el principio de autocualificación e instaurar un tribunal electoral efectivo.)

La verdadera clave de la reforma política no hay que buscarla en 1963 sino en 1946: la instauración de un sistema

puro de mayoría relativa (o la reducción del número de diputados de representación proporcional) no constituiría un paso atrás si se acompaña de una reforma de los organismos electorales, que los convierta en autoridades imparciales y confiables. De otra manera la reforma no tendrá sentido: es más, si la restricción en la representación proporcional no se acompaña de lo anterior, estaremos presenciando no una reforma sino una verdadera contrarreforma. En cuyo caso podremos afirmar que el régimen decidió hacer caso omiso del principio de legitimidad electoral, con los riesgos grandes o pequeños que esto pueda implicar.

GÓMEZ MORÍN Y LOMBARDO HACE CUARENTA AÑOS

La ley electoral de 1946 y el desarrollo del sistema de partidos se dieron casi simultáneamente: el PAN se fundó en 1939, pero no fue hasta 1946 cuando consiguió sus primeros cuatro diputados federales. En 1947 se efectuó una mesa redonda organizada por la izquierda, en la que Lombardo Toledano se manifestó por la creación de un partido de izquierda: el Partido Popular nació el año siguiente. (El Partido Comunista fue el más perjudicado por la nueva legislación, ya que no pudo cumplir con el número de miembros indispensables —30 mil— y perdió el registro.) En 1952 contendieron por primera vez en elecciones presidenciales el PAN, el PP y el PRI —el PARM se fundó en 1954.

La historia del sistema de partidos en México tiene dos referencias obligadas: Vicente Lombardo Toledano y Manuel Gómez Morín. Apenas en 1939 Lombardo Toledano, como líder e ideólogo de la CTM, se manifestaba por un sistema de "democracia funcional" que se sostenía en la representación corporativa:

"El Partido (el PRM) se mueve sobre un eje, sobre una espina dorsal que es el principio de la Democracia Funcional; representación del proletariado, representación de los campesinos, representación del Ejército, representación de la clase media. Esto mismo (...) debe ser si se quiere que alcancemos algún día un régimen de Gobierno positivamente democrático, en su contenido y en su forma, la norma que rija la estructura político-jurídica del gobierno, haciendo para este objeto las reformas necesarias a la Carta Política del País".²

Es evidente que, una vez que Lombardo se decidió a fundar un nuevo partido, dejó de ver al PRM como el instrumento más viable de la "democracia funcional"; lo que no es evidente es que haya variado sustancialmente su concepto de democracia. El comportamiento posterior del Partido Popular (PPS desde 1960) se finca, en último término, en la idea de democracia adjetivada, popular. La táctica de establecer una alianza con las fuerzas nacionalistas y antiimperialistas (desde 1958 hasta 1982 el PPS lanzó el mismo candidato presidencial que el PRI) se complementa con la estrategia del establecimiento de un orden socialista. En aras de esta alianza histórica, que permitirá alcanzar un día la democracia funcional, el PPS permanece a la sombra del gobierno, no sin obtener beneficios cotidianos muy concretos: en las elecciones de 1964, 1967 y 1970 el PPS no alcanzó el 2.5% de la votación, pero aun así se le concedieron las cinco diputaciones que establecía la ley. Pero, más allá de estos magros beneficios, lo que hay que subrayar es que la práctica de Lombardo, como la de la izquierda comunista y radical, se fincó en una crítica de la democracia "formal" y en un desprecio del pluripartidismo; el concepto leninista de partido, que permea en mayor o menor grado al conjunto de la izquierda de aquellos años, no sólo no tiene nada que ver con un sistema de representación plural sino que es antagónico al mismo. En este sentido, las prácticas y las concepciones de la izquierda, tanto del PPS como de las fracciones radicales, contribuyeron a impedir el desarrollo y el fortalecimiento del sistema de partidos.

Como es bien sabido, la apuesta de Gómez Morín por un partido político data de la campaña vasconcelista³. Dicho proyecto se encuadraba en una visión global de la democracia. De hecho, Gómez Morín concebía al partido como parte de un sistema (el sistema de partidos), que, a su vez, era considerado como un componente indispensable de un sistema democrático:

"Una ciudadanía inorgánica, dispersa, está incapacitada para expresar realmente la voluntad de la Nación, para definir el bien común y exigir su satisfacción o su defensa, para impedir el exceso o el abuso del poder (...) La existencia y el funcionamiento adecuado de los Partidos Políticos verdaderos es, así, indispensable con el

esfuerzo orientado a crear condiciones decorosas de convivencia. Para lograrlos, se requiere una perseverante y generosa labor de convicción, de formación cívica, de creación de la conciencia colectiva del deber y del derecho ciudadanos. Pero se requiere, también el establecimiento de bases, condiciones y garantías legales que permitan la creación y el trabajo de estas instituciones".

A diferencia de Lombardo, que veía en las organizaciones corporativas (sindicatos, ligas agrarias, etc.) el sustento de la democracia y que concebía al partido como un todo orgánico con los intereses mayoritarios, Gómez Morín ponía el acento en el pluripartidismo y en la tolerancia:

"El funcionamiento de los Partidos supone la libre y previa aceptación de un campo común, intocable, de actividad política, de legalidad. Dentro de este campo, el derecho a disentir es esencial, las discrepancias no pueden concebirse ni aceptarse como negación de ese campo común, que está definido, en sus principales aspectos, por la admisión previa y total de la existencia de la Nación como unidad de ser, de tradición y de destino, por el reconocimiento leal de la necesidad de normas básicas como las que garantizan la vida y la igualdad de los derechos de los Partidos mismos..."

Los párrafos citados provienen de la exposición de motivos de un proyecto de reforma electoral que presentó la diputación panista el 12 de noviembre de 1948 (XI legislatura).⁴ En esta exposición Gómez Morín centra su argumentación en los mismos puntos que hoy se discuten: 1) la necesidad de órganos especializados y autónomos que atiendan y

vigilen el proceso electoral; 2) la necesidad de un padrón electoral permanente y confiable; 3) la necesidad de un tribunal electoral efectivo y de normas que permitan enmendar los errores o los abusos. El proyecto no hacía referencia a las formas de representación y, por tanto, no se ocupaba de la cuestión de la mayoría relativa y de la representación proporcional —propugnaba, eso sí, la realización de elecciones en el D.F.

Si se compara la situación actual con la de hace cuarenta años se pueden constatar varias cuestiones: el sistema de partidos está hoy mucho más consolidado, aunque aún está muy lejos de ser un sistema fuerte y con arraigo en la población. La convergencia de la izquierda y la derecha en una serie de cuestiones electorales muestra que las posiciones de la izquierda han evolucionado: el leninismo no tiene ya la misma fuerza, aunque el fantasma de la democracia con adjetivos continúe rodando los proyectos de estas organizaciones. Hay dos puntos, sin embargo, que no admiten discusión y que permiten cifrar esperanzas en el cambio democrático: la ciudadanía tiene hoy una pluralidad muchas veces superior a la de hace cuarenta años y, por lo mismo, resulta imposible pensar en la reconstitución de un esquema monopartidista. Se puede, pues, afirmar que en estos años se ha producido un desfase entre la evolución de la ciudadanía y la evolución del sistema de partidos: éstos quedaron retrasados respecto de aquella.

Por muchos años la democracia funcional con que soñaba Lombardo Tolezano fue el contenido real de un sistema democrático formal. Hoy parece inevi-



table adecuar el contenido a la forma mediante el fortalecimiento del sistema electoral y del sistema de partidos. La oposición no erraría el camino si adoptara el espíritu de la reforma que Gómez Morín proponía hace cuarenta años y concentrara sus fuerzas en los organismos electorales autónomos e imparcia-

les y no en la cuestión de las formas de representación.

NOTAS

¹ Paoli, José Francisco: "Legislación electoral y proceso político, 1917-1982" en González Casanova, Pablo (coordinador) *Las elecciones en México, Siglo XXI e IIS/UNAM*, México, 1985.

² *Excelsior*, 22 de febrero de 1939, citado por Luis Medina, *Historia de la Revolución Mexicana. Del cardenismo al avilacamachismo*. El Colegio de México, 1978, p. 66.

³ Cfr. Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, Siglo XXI, México, 1976, p. 269.

⁴ Este dato y los documentos relativos a la reforma electoral propuesta por el PAN, nos fueron proporcionados por el Sr. Juan José Hinojosa.

FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

OCTAVIO PAZ y ADOLFO CASTAÑÓN

El 2 de marzo pasado el Presidente de la República y el Director del Banco Nacional de México firmaron el acta de fideicomiso que constituye al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. El nuevo organismo está destinado a fomentar la creación, la difusión y la conservación de obras literarias y artísticas (incluyendo entre las primeras al ensayo histórico y filosófico). El Fondo realiza una iniciativa de varios escritores y artistas mexicanos, publicada en el número 49 de Plural (octubre de 1975). Vuelta reprodujo este documento en su número 146 de enero de 1989. Para los curiosos de historia literaria señalamos que en su redacción tuvo parte principal Gabriel Zaid y que entre los firmantes se encontraban algunos escritores desaparecidos: Carlos Pellicer, Rodolfo Usigli, José Revueltas y Jorge Ibargüengoitia. El Fondo es un organismo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que dirige Víctor Flores Olea pero gozará de efectiva

autonomía no sólo porque parte de los recursos van a provenir de la iniciativa privada sino porque su política y la forma en que serán distribuidos esos recursos serán decididos por los artistas y los escritores mismos.

El Fondo está compuesto por una comisión de Supervisión y una Comisión de Artes y Letras. La primera estará formada por seis funcionarios públicos y cinco empresarios privados. Los miembros de la Comisión de Artes y Letras son Héctor Aguilar Camín, Manuel Álvarez Bravo, Julieta Campos, José Luis Cuevas, Alberto Dallal, Manuel Enríquez, Fernando Gamboa, Teodoro González de León, Mario Lavista, Ana Mérida, Manuel Felguérez, Carlos Monsiváis, Octavio Paz, Alejandro Rossi, Rufino Tamayo, Guillermo Tovar de Teresa, Silvio Zavala y Víctor Flores Olea, como presidente del Consejo para la Cultura y las Artes. Al lado de esta comisión se ha creado otra, consul-

tiva, formada por escritores y artistas jóvenes: Adolfo Castañón, Luis Jaime Cortez, Pablo Ortiz Monasterio, Alberto Ruy Sánchez y Juan Villoro. Las dos comisiones se renovarán cada cuatro años por la elección, entre sus miembros, de nuevos representantes. Héctor Vasconcelos fue designado secretario ejecutivo del Fondo. Por las declaraciones hechas el 2 de marzo, deducimos que dos principios regirán las actividades del organismo: uno, el reconocimiento de la libertad de creación y difusión de las obras de arte y de literatura; dos, la equitativa distribución de los fondos entre la provincia y la capital. Se anunció que el gobierno hará una aportación inicial de cinco mil millones de pesos y que serán deducibles de impuesto las aportaciones privadas. A continuación reproducimos los discursos de Octavio Paz y de Adolfo Castañón, que hablaron en nombre de los artistas y los escritores.

Señor Presidente,
Señoras y Señores:

México vive un período de cambios. Como todas las transformaciones sociales, estos cambios son el resultado de fuerzas y tendencias, ideas y realidades, que durante los últimos veinte años, a manera de ríos y corrientes subterráneas, han agitado y conmovido el subsuelo social. Ahora, al aparecer en la superficie, nos revelan que nuestro país penetra en una nueva época de su historia. Damos los primeros pasos, no sin

titubeos, por un territorio desconocido y al que debemos poblar con nuestros actos y, en cierto modo, inventar con nuestras obras. Las novedades más visibles son las de orden político y económico: pluralismo democrático y modernización económica. Los cambios en el dominio de la cultura, menos ostensibles, no son menos decisivos. La acción de estos cambios es profunda y a largo plazo: modificar por dentro a las sociedades y sin ellos las otras reformas políticas y sociales terminan por disiparse. El mejor ejemplo de la influencia de la

cultura en la historia es el siglo XVIII: no sólo fue una gran mutación en las ideas y las ciencias sino en las costumbres, la moral pública y las artes. Sin esa inmensa transformación cultural no habrían sido posibles los cambios políticos y económicos del siglo XIX, de la Revolución francesa a la Revolución industrial.

Tal vez una de las fallas de nuestra historia, desde la Independencia, ha sido la disparidad entre el carácter acentuadamente tradicional de nuestra sociedad y la modernidad de nuestras leyes y sistemas políticos. No hubo transformacio-

nes culturales que preparasen los cambios políticos y jurídicos que fueron la Independencia y la Constitución liberal de 1857. De ahí que muchas de esas bien intencionadas reformas resultasen verdaderas superposiciones. Precisamente una de las grandes virtudes de la Revolución mexicana fue su tentativa, no del todo realizada, por restablecer la comunicación entre la realidad real de México y la realidad ideal de sus estructuras jurídicas, políticas y económicas.

La creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes corresponde a esta idea. Es el reconocimiento, en primer lugar, de la naturaleza eminentemente social y libre de la cultura; enseguida, de la obligación que tienen el Estado y la sociedad económica de ayudar y estimular a la cultura, respetando siempre la libertad de creación y difusión de las obras literarias y artísticas. El Fondo Nacional para la Cultura y el Arte nace inspirado por una idea que hoy todos compartimos: la cultura es, ante todo, una creación social libre. Recoge así, renueva, una tradición mexicana que comienza, en la época moderna, con Justo Sierra y que prosiguen José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Carlos Chávez.

La palabra cultura tiene distintos significados. Entre ellos elijo uno que, más que una definición, es una delimitación: el término *cultura* designa a la producción, la difusión y la conservación de obras de arte y de literatura. Entendida así, la cultura es un dominio en el que se mezclan, de modo inextricable, lo social y lo individual. Las obras de arte, ¿son las expresiones del temple de una sociedad o del temperamento de una persona? En ocasiones, se carga el acento sobre lo social; en otras, sobre lo individual. En la época romántica, un filólogo alemán sostuvo que Homero era un nombre sin realidad que ocultaba sucesivas generaciones de aedas. Nietzsche se burló de esta hipótesis y repuso que la existencia de Homero no era un problema filológico sino estético: esos poemas poseían tal perfección y coherencia que no podían ser sino las obras de un poeta de carne y hueso, no de una fantasmal y anónima corporación de cantores.

El ejemplo del arte popular puede ayudarnos a salir de este atolladero. Lo que ante todo sorprende en las artesanías es la fidelidad espontánea al modelo. Cada objeto no es una copia sino una

pequeña variación, a veces involuntaria, de un arquetipo heredado. Estamos ante un estilo, sí, pero ante un estilo comunal y transmitido de generación en generación. El arte individual surge cuando un artista transforma ese estilo común en una obra distinta, única, irreplicable. El arte propiamente dicho comienza con la transgresión creadora de un estilo heredado. A su vez, esa obra única no tarda en convertirse en bien común hasta que no surge un nuevo artista que la niega y la cambia. El arte es, al mismo tiempo, creación colectiva e individual, tradición e invención, continuidad y ruptura.

El arte y la literatura no son únicamente un diálogo entre tradición e invención, estilo comunal heredado y transgresión personal creadora. El escritor y el artista sostienen también un diálogo, no pocas veces acerbo y aun violento, con la sociedad y sus poderes: Iglesias, Estados, Partidos. El arte es celebración de la gesta de un pueblo y de sus valores pero, asimismo, puede ser la crítica y la negación tanto de los valores como de las costumbres, las creencias y los hechos de una sociedad, de un Estado o de una Iglesia. En las épocas primitivas y en las civilizaciones antiguas, primordialmente religiosas, la sujeción del poeta y del artista a las reglas sociales o a la voluntad de un rey — sacerdote era completa. Apenas aparece la democracia, en Atenas, nace el arte libre. El más alto ejemplo, en la Antigüedad, fue la tragedia griega. En la Edad Moderna, desde el Renacimiento, la creación artística y literaria ha sido más y más libre y autónoma.

La literatura y el arte de la modernidad son inseparables de la crítica y la negación. Casi todos nuestros grandes creadores —poetas, músicos, novelistas, pintores, dramaturgos— en un momento o en otro han participado en esta gran tradición del arte libre. La alianza entre la crítica y la creación es el rasgo que, para mí, define al arte moderno, lo mismo a Shakespeare que a Balzac, a Goya que a Courbet, a Dostoyevski que a Beethoven. En el siglo XX muchos escritores y artistas han sido víctimas de persecuciones desatadas por los Estados y las ideologías que han ensombrecido a nuestro tiempo. La historia del arte y la literatura del siglo XX ha sido también un martirio.

El pasado de México ha sido menos

violento. Sin embargo, no debemos olvidar que en Mesoamérica los poetas y los artistas estaban sometidos a los cánones rígidos de una religión gobernada por sacerdotes crueles. Durante el virreinato, clérigos y teólogos escudriñaban comedias y poemas en busca de herejías y medían la inclinación y los pliegues de los mantos de las vírgenes y los mártires para comprobar si se ajustaban a las normas. Al mismo tiempo, ¿cómo olvidar las pirámides y las esculturas mesoamericanas, las iglesias y los palacios, los poemas y los retablos de Nueva España? Aun en la servidumbre, el arte es creación. Y quien dice creación, dice libertad. No libertad política ni filosófica, sino otra distinta y no menos preciosa: la de la visión y la imagen. Aquellos artistas no eran libres pero creían y sus creencias les daban alas.

Desde la Independencia, la Iglesia dejó de patrocinar a las artes. En cambio, el Estado practicó un mecenazgo discreto y modesto. A veces acalló conciencias y fomentó el conformismo, como en el período "modernista". Agregó que también hizo posible la continuidad de nuestra tradición, rota por las guerras civiles desde 1810. Las clases dominantes fueron avaras e indiferentes, aunque algunos grandes señores del Porfiriato protegieron con generosidad a los poetas y a los artistas. Después de la Revolución, el Estado se convirtió en el patrón de las artes y singularmente, entre 1920 y 1940, de la pintura mural. No impuso una ortodoxia —más bien fueron los artistas los que se empeñaron en imponer una estética ideológica— pero sí favoreció la propagación en los muros de una imaginaria oficial de nuestra historia, con sus beatos y sus réprobos. No importa —o más bien: importa poco. Lo esencial fue lo que se hizo y lo que ha quedado: no los dogmas sino los colores y los volúmenes, los paisajes y los desnudos, las llamas y su vegetación heroica, la arquitectura de las formas y las nubes, los cuerpos y las visiones.

Después, se abre el período contemporáneo, el nuestro. Es cierto que ha habido recaídas en la intolerancia, en el gobierno y fuera del gobierno —turbas frenéticas han encendido piras en nuestras calles y han invadido uno de nuestros museos—, pero las amenazas contra la libertad del arte y la literatura no son políticas ni ideológicas sino sociales y económicas. La gente lee poco, nuestros

museos carecen de recursos y lo mismo sucede con nuestros teatros y nuestras salas de conciertos. Todo esto no es ya responsabilidad exclusiva del estado sino de la sociedad entera.

La creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes es un anuncio de los tiempos. Por primera vez en la historia de nuestro país se asocian voluntariamente el Estado y los empresarios para fomentar la creación y la difusión de las obras artísticas y literarias. Por pri-

mera vez también —cambio inmenso, radical— los escritores y los artistas tendrán la posibilidad de dirigir y orientar a la cultura viva de México, en el dominio del arte, la literatura y la historia, tanto en la provincia como en la capital. En fin, por primera vez todos los que participamos en esta tarea aceptamos como único principio y guía la libertad de creación. La historia de la cultura moderna de México comenzó el 10 de marzo de 1961, fecha de la Carta de Sor Juana Inés

de la Cruz a un prelado defendiendo el derecho de las mujeres al saber y la libertad del escritor. Hoy, 2 de marzo de 1989, nace el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, destinado a fomentar la libre creación. Veo en la unión de estas dos fechas algo más que una coincidencia: un signo de la historia de México. Un signo y una promesa.

Octavio Paz

México, a 1° de marzo de 1989

Nos encontramos reunidos aquí para saludar la instalación de las comisiones de artes y letras y del consejo consultivo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. No se nos oculta la solemnidad de este acto que participa de la ceremonia de iniciación, de la promesa y del acto propiciatorio. En efecto, la instalación de este Fondo y sus comisiones es una idea acariciada desde hace mucho por los artistas, creadores y autores de México; es también una arquitectura institucional concebida por la inteligencia y la dedicación de muchas personas. El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes representa la creación de un espacio institucional en cuyo seno la sociedad civil está llamada a expresarse a través de sus autores, creadores y artistas.

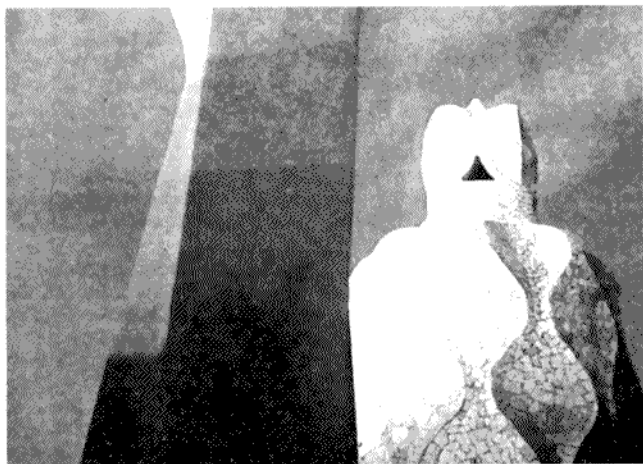
Con la creación de este espacio saludamos también el hecho de que se materialice en el plano de las instituciones el derecho a recibir y a crear cultura que se encuentra implícito en el artículo tercero Constitucional. La presencia de las sensibilidades más vivas y de las inteligencias más claras en las comisiones que constituyen este Fondo, el compromiso implícito y explícito del Estado hacia los artistas por lo que hace a la libertad de expresión, la colaboración de distintos actores sociales hacen concurrir en este acto los mejores augurios.

Saludamos la iniciación de los trabajos de este Fondo y de sus órganos consultivos con palabras de aliento e invocando los mejores auspicios precisamente porque no se nos ocultan las dificultades no sólo técnicas, económicas y administrativas que han debido superarse para llegar a esta sesión, sino aun de orden conceptual que la instalación de un Fondo como éste supone. Es proverbial la distancia que Platón impuso a los poetas al expulsarlos de la ciudad. Estado y cultura son entidades paralelas

pero heterogéneas y el hecho de que el primero decida abrirle un espacio a la segunda es signo de que el Estado ha decidido asumir el riesgo de la cultura y de la crítica al abrir a los creadores y artistas los espacios para que sean ellos mismos los arquitectos de su camino.

Damos la bienvenida a esta iniciativa en que participarán distintos actores sociales —los creadores, la sociedad, la iniciativa, privada, el Estado mismo— por lo que tiene de ensayo y de experimento. Saludamos la decisión por parte de una sociedad de profundizar el diálogo consigo misma a través del apoyo a la creación artística; la decisión de mantener viva su memoria y su identidad a través de la conservación de su patrimonio cultural. Es cierto, los apoyos que puede dar al Estado a la cultura son relativos y su manejo es en extremo delicado. Este Fondo ha nacido de un conjunto

de inquietudes vitales para la sociedad y para el Estado. Reconocemos que ha nacido de la necesidad de dar respuesta práctica y positiva a un conjunto de preguntas acerca de esa vida profunda de la sociedad que es la vida del arte y de la cultura. ¿Cómo conciliar la sobrevivencia del creador y de sus creaciones garantizando al mismo tiempo su independencia, autonomía y libertad? ¿Cuáles son los mejores instrumentos para conservar y acrecentar el patrimonio artístico y cultural sin que ello redunde en el crecimiento de un aparato institucional cuya acción burocrática puede llegar a ser contraproducente? ¿Cómo estimular la iniciativa tanto de los artistas como de los devotos protectores del arte y de la cultura sin incurrir en la exageración mercantil de la creación sobre pedido? ¿De qué forma reconocer nuestra pluralidad histórica y cultural, la multiplicidad



de nuestras tradiciones culturales sin menguar la comunidad esencial de una lengua y de una cultura que nos reúnen a su alrededor?

El modo de instrumentación de este Fondo responde en parte a estas preguntas. La otra parte de la respuesta la deberán dar los intelectuales, creadores y artistas que componen las comisiones y órganos consultivos. De ahí la enorme responsabilidad que pesa sobre nosotros —ya que tenemos en nuestras manos un instrumento privilegiado y de un enorme potencial, pero que puede ser también enormemente frágil y vulnerable a la forma y al estilo que le impongan quienes lo componen.

Se trata de un compromiso crítico en

el sentido más directo. Quienes configuran estas comisiones deberán elegir, discriminar, minar, distinguir, establecer jerarquías y categorías entre los apoyos, proyectos e iniciativas que le darán parcialmente un rostro a la sociedad de que provienen. No está por demás decir que el compromiso de los artistas y creadores que componen este Fondo con el trabajo de sus compañeros y colegas, tanto como con la memoria de la comunidad encarnada en el patrimonio cultural sólo es posible gracias al compromiso paralelo del Estado y de la sociedad en el sentido de garantizar la posibilidad y la libertad de este espacio. Encontrar un equilibrio, no será fácil. Vivimos una sociedad plural y

—no lo podemos olvidar— una historia plural.

En la superficie y en la profundidad de México convivimos en mundos y en tiempos distintos. Somos varias las generaciones que nos encontramos en este momento y en este lugar. Pero tenemos un compromiso: conservar las ciudades invisibles, hacer perdurar las ciudades imaginarias del arte y de la cultura que le dan sentido al territorio, al espacio físico en que vivimos. La tarea tiene riesgos pero el éxito nunca es fruto del azar. Por eso creemos que hoy, en México, también desde la cultura y desde el arte, es posible una política de la esperanza.

Adolfo Castañón

JARDÍN ESTRICTO

Entrevista de ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA con AURELIO ASIAIN

El sábado 11 de marzo de este año se presentó en el Palacio de Minería, durante la Feria Internacional del Libro, El pájaro tras la

flecha, de Orlando González Esteva publicado por Vuelta. En la sección "La vuelta de la esquina" de este mismo número repro-

ducimos las páginas que Aurelio Asiain leyó en esa ocasión, así como un homenaje de Jorge Brasb.

AURELIO ASIAIN: *El pájaro tras la flecha* incluye tu libro anterior, *Mañan de la poesía*. Más de un lector se ha extrañado de las diferencias —sobre todo de tono— entre ambos libros. El *humor* en uno y otro es del todo distinto. Orlando González Esteva: *Mañan de la Poesía* se escribió en 1978-1979. Yo tenía entonces 25 años. Algunos poemas de *El pájaro tras la flecha* comenzaron a escribirse en 1982, y los sonetos, por ejemplo, son del año pasado. De manera que entre ambas colecciones hay casi diez años de diferencia. Pero además de la evolución natural debida al paso del tiempo hubo una voluntad de cambio. Las décimas eran un callejón sin salida. No podía insistir en ese tono criollo, jocosos, disparatados, sin repetir; era mejor dejarlo como una etapa ya transcurrida y aprovechada, y no como encarnación de una poética definitiva. Sentía que aún no había encontrado la voz que buscaba. Hoy comienzo a dudar de que algún día la encuentre. Nunca me han gustado, además, los poetas

que publican, uno tras otro, libros que dicen lo mismo y en la misma forma. Creo que en lo que se refiere a los temas no tenemos escapatoria: vivimos a merced de una serie de obsesiones que siempre, no importa cuánto las confrontemos, nos acompañarán. Ahora bien, las maneras de confrontarlas de forcejar con ellas, son las que sí nos ha sido dado cambiar.

Además, las diferencias entre ambos libros no son tan radicales. La preocupación por la naturaleza del acto creador, por ejemplo, y la predisposición al juego, al disparate, son comunes a ambas colecciones; en la primera con un tono francamente criollo, y acompañada de una serie de dicharachos, canciones y personajes típicamente cubanos. En *El pájaro tras la flecha* esa predisposición es menos "nacionalista", si me permites la palabra. La afirmación de haber visto a Madame Bovary, desnuda ante el ocaso, saludando las naves de Cristóbal Colón es tan atrevida y disparatada como la más atrevida y dispa-

tada de las imágenes que aparecen en las décimas.

A.A. Los dos libros comparten además la fidelidad a formas tradicionales: las décimas, en el primero, y los sonetos, líricas y romances en el segundo.

O.G.E. Es posible que haya regresado a las formas tradicionales en busca de contención, de síntesis, víctima de una reacción (excesiva, quizás) a cierto tipo de poemas y pseudopoemas huérfanos de toda musicalidad y de todo rigor, naturalezas informes en las que a fuerza de arbitrariedades y hermetismos sin gracia se nos trata de vender gato por liebre. Y advierto que siempre he tendido al claroscuro. Creo que un poema ideal es, más que una claridad o una oscuridad, una *fulguración*, un chisporroteo donde ambas cosas, claridad y oscuridad, se disputan simultáneamente la primera plana. Además he regresado a las formas tradicionales en busca de la música, o mejor: del canto. Creo que todo buen poema debe "sonar" bien, debe contar con un *son*, con un golpe rítmico

contagioso, capaz de hacer de su lectura en voz alta algo deleitable y voluptuoso. Nunca he temido a la tradición. Al contrario, he llegado a pensar que, en lo que queda de siglo, sólo lo tradicional podrá ser revolucionario. Lo tradicional, naturalmente, aderezado por una fatalidad salvadora: nuestra contemporaneidad y el carácter personalísimo que cada uno sea capaz de imprimirle a su obra. La tradición no es un lastre, sino todo lo contrario: una cantera de posibilidades, y una invitación a servirnos de ellas. Y es que para mí el término *tradicional* nunca ha sido sinónimo de *caduco* sino de *perdurable*. Lo tradicional es *tradicional* (y valga la redundancia) por su capacidad para imponerse a lo efímero, y esa capacidad de supervivencia no es fortuita: habla de recursos extraordinarios, imprescindibles a cualquier obra de arte que intente enfrentarse al tiempo.

Creo que necesitamos un período de atildamiento, de guerra al desorden, de poemas bien manufacturados, de disciplina, aunque sólo sea para tener algo contra qué erigimos después. Por otra parte, he descubierto que en mí el afán de reconstruir ha sido siempre más fuerte que el de destruir; que he preferido las reconciliaciones a las rupturas, y es que hay reconciliaciones más aparentes que reales, en las que priva, por absurdo que parezca una suerte más sutil de rompimiento. Mientras más atrás —o más adelante, quién sabe— nos vayamos, menor será el riesgo que corramos de repetimos, es decir, de repetir lo inmediato anterior, eso que siempre habremos de asumir e inmediatamente descartar. Octavio Paz lo ha dicho: "la imitación de los modernos ha esterilizado más talentos que la imitación de los antiguos".

A.A. En tus palabras parece haber cierta rebeldía contra la herencia de las vanguardias y contra el espíritu de buena parte de la literatura de nuestro tiempo. O.G.E. "A río revuelto, ganancia de pescadores", dice el refrán. Nuestro tiempo es ese río. La turbulencia, el desconcierto parecen beneficiar a todos, y los oportunistas celebran el caos y arremeten contra todo asomo de lucidez y de orden. No es que la época invite a la serenidad, es que hasta para cantar el caos se precisa rigor, tino. El que por pereza, capricho o ignorancia intente hacer tabla rasa descubrirá, a poco que avan-

ce, que ha retrocedido, y que, ingenuo, ha estado haciendo lo mismo que otros ya hicieron. Creo que si en algo deben ejercitarse los poetas que cierran el siglo, es en la revaloración, y si es preciso en la reacción al desafío, no siempre provechoso, de las últimas décadas. "Ayúdame a vivir a contracorriente", decía Gil Albert: me gusta ese lema. Mi incapacidad para hacerles el coro a ciertos experimentadores e iconoclastas es quizá una reacción, un rechazo —extremo quizás, también espontáneo— a las falsas tendencias innovadoras y sus, ya hay que llamarlas así, disciplinas. Con los empeños en ignorar todo tipo de preceptivas en pro de una desventura y sinceridad últimas, pasa lo mismo que con algunos actores noveles, huérfanos de toda escuela. Olvidan o desconocen que la "naturalidad artística" es sólo una teatralidad disimulada. Tan engañado estará el que por escribir sonetos y décimas se considere poeta, como el que por no escribirlos y preferir desmenuzar trozos de prosa sobre la página en blanco llegue a conclusiones similares.

Basta repasar la producción literaria de los últimos años para advertir que lo más común, lo menos expuesto, lo que ya se merece el tan evitado y para algunos odioso calificativo de "tradicional", no es el afortunado o desafortunado uso de los metros clásicos, sino una socorrida devoción por el más destarzado versolibrismo: no aquella "armonía total de la estrofa, orquestación más amplia sin compás machacante de organillo" que defendía Huidobro, sino cualquier sarta de líneas puestas, sin cuidado, una detrás de la otra. En nuestros días, el poeta que domina y emplea con acierto una gama indeterminada de metros y ritmos es un descastado, y llega a envidiarle al sordo no sólo la naturalidad con que exhibe el seudopoema sino la inmediata acogida que ese seudopoema obtiene. Su innata facilidad para el verso es tachada de anacrónica, cuando no de retórica —palabra contra la que más de uno sigue haciendo la zafra—. Entre los que dicen escribir para pocos y los que quieren escribir para muchos, hemos llegado al punto en que no se escribe para nadie.

A.A. La literatura de la modernidad se ha visto a sí misma como una aventura por la intemperie, y ha entronizado la ruptura y la transgresión como princi-

plos. Tú pareces ver la verdadera aventura en la vuelta a las formas.

O.G.E. Hay dos tipos de poetas: el de los que saben lo que quieren decir, y lo dicen, y el de los que no saben lo que quieren decir y dejan que el poema lo diga por ellos. Yo, fatalmente, soy de estos últimos. Nunca sé lo que voy a decir, y si lo sé, ese conocimiento abarca, cuando más, un verso, una estrofa. Del resto del poema nada sé. Mi labor se limita a juntar o separar vocablos, tal y como podría juntar o separar las piezas de un rompecabezas para el que no existiera modelo. Los ritmos, los acentos, la misma rima, no actúan a manera de contén sino de válvula, de trampolín, de guía a lo desconocido. El poema se expresa, me expresa, y yo, más que autor, resultado su primer lector, el primer extraño en asomarse a él y reconocerse entredicho. Lo que a primera vista parecía inconexo, desarrolla, una vez terminado, un sentido, y la tarea de ajuste se lleva a cabo partiendo de los puntos que, ya descifrados, el inesperado discurso revela.

Una voluntad superior a la mía ha regido siempre el rumbo de mis versos, llevándolos por derroteros, además de imprevistos, no exactamente de mi predilección. Vanas han sido lecturas, reflexiones, asedios al tipo de verso que me gustaría escribir: llega el poema a él, no yo, impone las reglas. Conozco poetas que, dominando los metros clásicos, los rechazan, conscientes de que en ellos la voz se les afecta. Bien por ellos. No sé hasta qué punto la mía les sonará afectada. Yo, modestia aparte, puedo asegurar que es honesta.

Creo que hay que saber diferenciar entre la poesía que uno puede escribir y la poesía que uno quisiera escribir. Hay poetas que se empeñan en hacer una obra que si bien revela una semejanza con el tipo de literatura que prefieren, también revela una falta de naturalidad nada encomiable. En el acto creador interviene, además de la voluntad del poeta, una fatalidad: el talento específico, la personalísima vocación que se le ha otorgado, y que, no importa cuán empecinadamente trate de difrazar, saldrá a relucir resentida, maltratada, siempre que, inconforme, intente desvirtuarla. Si uno pudiera escribir como desea, si la admiración por un poeta mayor nos permitiera, automáticamente, seguirlo, y hasta enmendarle los

pasos, el acto creador no sería algo tan doloroso y solitario.

A.A. Por la beligerancia de lo que dices uno pudiera pensar en ti como en un poeta exageradamente atildado. Pero en tus dos libros hay mucha sensualidad y hasta cierto descanso.

O.G.E. No soy aficionado a los poemas cogidos con alfileres. Me inclino por los carnosos, nutridos, trabados, rollizos casi, sólidos como un objeto, como una fruta, en los que todo parece desembocadura, vericuetos, rendija. Poemas a los que hay que entrarles como al monte, y en los que, como en aquel, nos espera todo tipo de delicadezas y curiosidades. Poemas en los que el elemento sorpresivo abunda no tanto para deslumbrar como para fijar, en el ánimo del que lee, lo que esos poemas, esencialmente, quieren decir. Y poemas bien contruidos no sólo en lo que al aspecto formal se refiere, sino a ese otro aspecto interior, alma del poema, en el que todo, de una manera u otra, debe estar justificado. En vez de fogonazos aislados, un solo relumbrón coherente, organizado. Poemas en los que, como en el dicho, "haya dulces para todos". No con el afán de halagar a nadie, ni de estar a bien con Dios y con el diablo, sino para satisfacer una voracidad de elementos tan amplia como selectiva. Y todo bien apretado, como esos nacimientos contruidos sobre cajas de cartón y papel pintado que en navidades (pienso en Pellicer) florecen en nuestros hogares y por los que desfilan, en inmóvil procesión, innumerables figuritas de yeso. He ahí el mejor poema: una totalidad en miniatura repleta de significados. A.A. Qué curioso que hables de los nacimientos. Revela que en tu visión del poema como, digamos, jardín estricto, hay un sentimiento de religiosidad, de religamiento. ¿No tiene esto que ver con tu condición personal, como cubano del exilio?

O.G.E. Te decía que en mí el afán de recomponer ha sido siempre más fuerte que el de romper; que he preferido reconstruir a destruir. Es comprensible que se quiera romper con la tradición cuando se vive preso en ella, cuando lo tradicional es el pan de cada día y uno siente la necesidad de hacer tabla rasa y explorar rumbos desconocidos. Pero a mí el destino me privó de esa necesidad, porque antes de que se me hiciera evidente ya todo estaba roto, arrasado.

Y me refiero exactamente al drama del destierro. ¿Hay rompimiento mayor que éste? ¿Hay renuncia, rebeldía, aventura más arriesgada que esa de abandonar patria, familia, idioma, costumbres y lanzarse a lo desconocido? Además, una de las obsesiones que han caracterizado el proceso histórico que ha vivido Cuba en los últimos treinta años ha sido la obsesión de borrar y de desvirtuar el pasado, de dar la impresión de que la verdadera historia de la isla, o por lo menos la más digna de recordación, comienza el 1º de enero de 1959. En mi caso, esas gestiones han sido una invitación a hacer todo lo contrario y remontarme al siglo XIX, donde están las raíces de la verdadera nacionalidad cubana, para atesorar, desde entonces hasta nuestros días, mucho de lo que estos treinta años han intentado borrar. No he perdido tampoco el contacto con la cultura cubana actual y poetas como Eliseo Diego y Cintio Vitier, que se han quedado en la isla, no han dejado de ejercer una enorme influencia en mí.

Mis padres tomaron el camino del destierro en 1965. Yo tenía entonces 12 años. Ellos, no yo que aún no tenía edad para tomar decisiones de esa envergadura, decidieron, en un acto desgarrador y desesperado, romper con todo lo que allí se fraguaba, llevar anclas e iniciar, en tierras extrañas, algo tan trabajoso y temerario como una nueva vida. Ahora bien, cuando me llegó la hora, años más tarde, de tomar decisiones, comprendí que continuar rompiendo no tenía sentido, y que si quería hacer algo distinto a lo que todos habían hecho, ese algo no era abandonar, romper, sino conservar, reconstruir. Y lejos de abandonar Cuba, permanecer en ella. Lejos de renunciar al pasado, volver a él: nadar contra corriente. Si el gobierno cubano había cortado los puentes con el pasado mi labor debía ser tenderlos; si la generación de mis padres había protagonizado las despedidas, a mí me tocaba protagonizar los reencuentros. Mientras todo a mi alrededor se derrumbaba, desaparecía barrido por los vientos de la historia cubana actual, yo recogía los fragmentos y me inclinaba por la reconstrucción.

Así, si estar desterrado significaba vivir lejos de Cuba, yo, desde el destierro impuesto por las circunstancias, permanecería en ella. Y, ¿cómo podía permanecer en Cuba un hombre que no vivía

en Cuba? A través de la poesía. Mis versos expresan eso: una voluntad de permanencia en Cuba. Ahora bien, nada más desalentador para un desterrado que el presente, escenario específico de su drama. Nada más inescrutable e impersonal que el futuro. ¿Dónde, entonces, podía encontrar a Cuba? En el pasado. Y hacia allí me dirigí. Alguien, para mi felicidad, ha señalado que en los versos de *El pájaro tras la flecha* gravitan las influencias de Paz, de Borges, de Eliseo Diego. Yo añadiría también los nombres de Rilke, de Quevedo, de Bachelard y la poesía cubana del siglo XIX. Es en el caldo de la poesía cubana desde Manuel de Zequeira y Arango hasta Lezama Lima donde se han cocido mis versos. Es una tradición a la que me he aferrado contra viento y marea, y con un solo propósito: continuar en la isla. El que busque en mis versos la presencia de mi larga vida en los Estados Unidos, la huella sajona, no la encontrará, a pesar de que me eduqué en ese país y vivo en él. Encontrará sólo a Cuba. En su libro *Fuera del juego*, Heberto Padilla afirmaba:

Yo vivo en Cuba. Siempre he vivido en Cuba. Esos años de vagar por el mundo de que tanto han hablado son mis mentiras, mis falsificaciones. Porque yo siempre he estado en Cuba.

Yo también. Si algo rezuman mis versos es eso: mi voluntad de permanecer en Cuba, a través de la poesía, por supuesto. Y en una Cuba esencial, repito, a salvo de las mediocridades a que podamos exponerla los cubanos desterrados o residentes en la isla.

Por eso me resisto a que se me encasille en el grupo de los llamados "cubano-americanos". Y me enfurece que al visitar algunos países se me pregunte si soy cubano de Cuba o de los Estados Unidos... Es absurdo: los cubanos, todos, somos de Cuba, que es mucho más, mucho más, que una simple franja de tierra. Tampoco entiendo cuando se trata de establecer una diferencia definitiva, insalvable, entre la poesía cubana que se escribe en la isla y la poesía cubana que se escribe en el destierro. Esa distinción es estúpida. Ambas son fatalmente, inconfundiblemente cubanas. Heredia y Martí escribieron gran parte de su obra en el destierro: jamás se me ocurriría situarlos al margen

de la poesía cubana del siglo XIX, ni calificar sus obras como obras de "cubano-americanos". Sería como decir que la *Residencia en la tierra* de Neruda y las obras que escribió Paz en la India no pertenecen a la literatura hispanoamericana sino a la oriental. Y en Cuba, dicho sea de paso, al margen de la poesía oficial, se escribe otro tipo de poesía que apenas conocemos porque al no cantar las supuestas excelencias del régimen se ve obligada a permanecer inédita, en la clandestinidad. Un día, cuando las circunstancias que hoy nos dispersan y aturden desaparezcan, se verá que todos los cubanos, los de afuera y los de adentro, escribían una sola cosa: poesía cubana.

Pero volviendo a mi caso específico... Esa decisión, esa vocación de reconstruir, de reaccionar ante las rupturas que han protagonizado las generaciones inmediatamente anteriores a la mía, y me refiero específicamente al caso cubano; esa voluntad de reconciliar, de asumir el pasado, en vez de rechazarlo, he llegado a verla como una de las alternativas atinadas que puede escoger el poeta moderno. A estas alturas del siglo si algo se puede intentar hacer no es *revolucionar*, en el sentido más limitado que ha adquirido el vocablo, sino *conciliar*.

O revolucionar, pero a fuerza de *armonizaciones*. Y es que creo que la modernidad de un poeta no es el resultado de una voluntad consciente sino de una *fatalidad*, es decir, de cierta gracia fortuita, espontánea, para imprimirle a todo lo que escriba, no importa ya cómo lo escriba, un carácter sorpresivo, novedoso ¿original? Sin embargo, lo más cubano del libro, en mi opinión, no radicaba, necesariamente, en esos elementos, sino en el tono jocoso, burlón, disparatado, en ese afán ya observado hace muchos años por Mañach, de tirar a relajo todo lo que nos imponga respeto, temor, autoridad, en este caso, pues, la Poesía. La predisposición del cubano al humor ha sido motivo de preocupación de varios escritores nuestros. Fernando Ortiz ilustraba esa actitud citando una máxima popularísima en la isla, máxima con la que solíamos ponernos al margen de los asuntos más serios: "entre cubanos no andamos con boberías". "Boberías" refiriéndonos a cualquier asunto cuya índole implicara preocupación o esfuerzo. También en *Lo cubano en la Poesía* ha señalado Cintio Vitier esa "tendencia nuestra a la burla", a la "antisoledad" que, según el padre Las Casas, es característica de nuestros indios. Pero fue Jorge Mañach el que más

estudió el problema, en un ensayo titulado "Indagación del choteo", donde acaba por declararlo síntoma de "un estado de impaciencia", de "un recelo de limitación". Ya había explicado cómo "tirar a relajo las cosas más serias" no era sino "desconocer —en la actitud exterior al menos— el elemento de autoridad que hay o puede haber en ellas: crear en torno suyo un ambiente de libertinaje".

A.A. Sin embargo, en la segunda colección, *El pájaro tras la flecha*, el tono ha cambiado. Lo jocoso ha dado paso a una actitud más reflexiva ante ciertos temas. Por ejemplo, el tema de ...

O.G.E. En efecto, la muerte aparece en el libro, casi siempre, como una especie de estado ideal, anterior y posterior a la vida, un estado ideal en el que uno recupera su verdadera naturaleza, en el que uno se incorpora felizmente a su ser, a su esencia más legítima. En otras ocasiones la muerte está íntimamente relacionada con Cuba, con el mundo, las personas, los lugares que conocí de niño y que, en su mayoría, han desaparecido y que, sin embargo, yo siento gravitar allí, yo presiento que permanecen allí en una dimensión sólo accesible a través de la muerte y de la poesía.

En el libro también hay un constante regreso a los orígenes, a un tiempo anterior no ya a mi historia personal sino a la historia, un regreso a un tiempo anterior a la creación. Hay un afán reiterado de deshacerme y deshacerlo todo hasta remontarme a la nada, al caos, y desde allí, desde ese silencio preñado de inminencias, de vísperas, reconstruirlo todo, fundar el mundo a partir de las palabras.

A.A. En el libro hay también, como ya dijimos, una reflexión constante en torno a los elementos o los rudimentos que intervienen en el acto creador: el silencio, la página en blanco, las palabras, el azar, la imaginación.

O.G.E. Este es un tema que siempre me ha apasionado y que ya estaba presente en las décimas de *Mañan de la Poesía*. Mi decisión de enviarle ese libro a Octavio Paz obedecía a mi certidumbre de que algunas de las preocupaciones que (en tono menor) se ventilaban en sus páginas también se ventilaban (en tono mayor) en *El arco y la lira*, un libro que años atrás me había deslumbrado, en forma muy especial. Es decir, quién lleva la voz cantante a la hora de escribir,



uno o esos otros rudimentos, instrumentos cuya mansedumbre, cuya sumisión es más aparente que real.

¿Quién me iba a decir que, años más tarde, el título de mi próximo libro, es decir, *El pájaro tras la flecha*, no sería escogido por mí sino por Paz, entre diversas alternativas que yo le presenté.

Porque la imagen del pájaro como criatura en vilo, en el aire, sin raíces (imagen muy vinculada a la tragedia del destierro) también es una constante en el libro. El pájaro como una criatura errante, sin casa, que no teme la flecha porque el encuentro con ella, es decir, con la muerte (que en mi caso particu-

lar puede ser el simple encuentro con Cuba) le permitirá regresar a su verdadera patria, al lugar donde, según uno de los poemas del libro, antes de ser pájaro fue música: en otras palabras, antes de ser la libertad ceñida a una forma, a unos contornos, fue toda la libertad, la libertad ilimitada.

EL JARDÍN DE LOS GUERREROS

PERE GIMFERRER

Traducción de JUAN PUIG

Ilustran este número de Vuelta fotografías de Manel Armengol tomadas del libro Gaudí. El jardí dels guerrers, im-

preso en Barcelona por Lunewerg Editores y gracias a la Fundació Caixa de Catalunya, a cuyos directores agrade-

cemos el permiso para reproducirlas. Al mismo volumen pertenecen las siguientes páginas de Pere Gimferrer.

LA TERRAZA ESTÁ desnuda y poblada a un tiempo: es el oscuro reino de la piedra. Subimos allí en lo más sofocante de un verano que calcina, cuando el aire espeso y blanquecino vibra intensamente, más allá de los bulevares, con el chirrido de un clarín ronco, por encima del traqueteo de los caparazones candentes del *Passeig de Gràcia* de Barcelona, que profanan la luz y los metales. Nos persiguen los dardos del sol; la terraza sube y baja, describe sinuosidades o formula proyectos de pétreos laberintos, con dulzuras de cerámica que suaviza los ojos, para enfrentarnos de repente con las estatuas que nos espían. No se concibió para ser habitada, ni pide, propiamente, que la contemplemos tampoco; es, por naturaleza, un territorio ajeno. Se puede pensar que, en este instante de inclemencia solar, lo que nos fascina de allí y, al mismo tiempo y obsesivamente, nos expulsa y nos estropea la sensatez es esa claridad excepcional, impla, sin hendeduras ni cobertizos. Cada borde, con ardores de fragua, rehúye nuestro tacto y nuestra piel, y nos priva del entendimiento. Ebríos de piedra y pedería, abdicamos el raciocinio; ciegos de tanto mirar, renunciamos al solaz de la vista. La terraza, yerma de toda vida que no sea la suya propia, sólo tolera que existamos allí según la huraña ley de los volúmenes peñascosos. Es el jardín de los guerreros.

Al atardecer, un listón de luz lila aparece en la disolución la lanzada solar. Todo claudica: carrocerías, follaje, anuncios eléctricos; sorbido todo por un espacio nulo sin sonoridad ni brillo. Es la hora muda de las alturas. A pleno día adustos, los guerreros nos circundaban vigilando sus armas; ya en la tarde, solemnes, emprenden la cruzada de sus espacios. El rastro de los paladines, sobre un cielo megalítico, postula un ámbito movido y hecho de prismas, como una ilusión óptica que se metamorfosea. Por esencia, el arte inmoviliza las formas en alguno de los instantes en que acaecen; aquí, sin embargo, todo ha cuajado y todo huye a la vez, y el acontecer se recrea, con cada cambio de luz, en estas criaturas intangibles y ceremoniales.

En la acometida inmóvil, los ojos vacíos son patéticos, el torso es poderoso, la cara es una negación de cara. Bajo el tul resplandeciente y anaranjado de las tardes veraniegas, o en el latigazo de escarcha y granizo que el invierno lanza, o aun en la violencia ferruginosa —nimbada de azufre— de los chubascos de otoño, o quizás en la pizca de luz blanca de las mañanas primaverales (cuando el cielo es *clar e bell*, tal cual lo veían los ojos de Tirante el Blanco, o, en una playa del Mediterráneo oriental, los del patrón de la *gran nau*, la "gran nave" que recuerdan los versos

de Ausias March: un cielo primigenio, medieval, arquetípico), los guerreros de Gaudí, en la ceguera de las cuencas vacías, vislumbran un Más Allá que es el ámbito de su existencia. No es un país de sortilegios gastados, ni tampoco una Arcadia de amables colinas: nos conmina, adusto, a acatar el imperio astral de la piedra.

Por un recodo, bajo la enramada de piedra que vibra en rojo, topamos con una pareja de gesticulaciones volcánicas y violáceas. En la desnudez del atardecer, los guerreros montando guardia son todos un solo gesto. Los hay solitarios, altaneros con la arrogancia mineral del cuerpo detenido en una solidificación que parece efímera, acechando el movimiento; otros hay que, formados en cuadrilla, les sirven de comitiva. El signo es unívoco: estamos en un espacio ritual y extraterrestre. Nos encontramos, pues, en el ámbito de lo sagrado sideral. Para Mircea Eliade, lo sagrado es parte constitutiva de la percepción humana, y tan fatal e inmediata como el sentido de orientación; con todo, en la terraza gaudiniana logramos tocar lo sagrado precisamente al tratar de orientarnos. El espacio, que se dispara aquí y allá, en la lámina de luz del sol que rebota, o sobre la extensión taciturna del celaje, se convierte en pista de vuelo para la percepción, dentro de este redil aireado y pétreo.

La terraza de Gaudí es un campo de batalla. Los guerreros del jardín rocoso son los campeones totémicos de una encumbrada lid del entendimiento y de los sentidos. Lo que se debate allí es el enigma del mundo visible, que las presencias plásticas formulan en un diálogo de iconos. Con su mera existencia en el espacio externo, dicen el espacio interno de lo que nunca se ha dicho. Por estallarnos en los ojos, nos alumbran el espíritu y le provocan tempestades. Descubrir la terraza equivale a una anagnórisis: sobre la superficie opaca de la cabeza de esos guerreros sin rostro vemos nuestra faz, grabada con rasgos imborrables.

Piedra calcárea, vidrio, pedacería de azulejo, cachos de mármol en placa: hechas girones, rayadas por el poniente, las ofrendas del mundo material se transforman en idea pura al amparo de una forma suprema. Eran objetos y ahora son obra. Estaban inanimados y ahora los puebla una vida arisca que nos persigue, nos acecha y nos envuelve, porque, según gustaba de recordar Ezra Pound, "la piedra presente la forma que el escultor le da".

En el espacio gaudiano, los reinos de la naturaleza se desmoronan en un crisol. Lo mineral se convierte en vegetal, bajo la muelle obsesión de una curvatura, y tal vez lo humano llega a ser mineral dentro de ese mismo río secreto. Este territorio incierto, que transita siempre de un reino al otro, no es, sin embargo, peligroso: simplemente va cambiando de índole: su esencia radica en lo inestable de su apariencia. El trasfondo de la entidad estética de la terraza gaudiana es, pues, el devenir. Podemos columbrarlo momentáneamente, de donde saldrá ganando el conocimiento: la terraza se nos manifiesta tan sólo en la medida en que la aprehendemos como itinerario de apariencias mudables, que colman cada instante sucesivo en el vendaval de la comprensión fenoménica, configurado un recorrido semejante al que, por tradición —nunca totalmente dilucidada—, tendemos a creer que efectuaban los iniciados en los misterios de Eleusis. Nada hay aquí, empero, de oscuro ni impreciso: la iniciación y el misterio ocurren con la desbandada de claridades nocturnas o solares al aire libre, en cacerías de luz por el firmamento; todo lo cual no alcanza a disipar, sin embargo, el misterio y la ini-

ciación. La terraza de Gaudí funda un espacio que se ha de descifrar conforme se lo pisa, en un proceso espontáneo de *descodificación* ambulatoria de un sistema de signos visuales. Es así como el puro acto de transitar por esta terraza se convierte en lo que Joan Brossa llama una "acción espectáculo", nunca idéntica a sí misma, nunca reiterada, la cual, vuelta sedimento definitivo, no se deja hacinar en el montón de las demás experiencias. Todo allí es siempre provisional y está a punto de transformarse en otra cosa. La terraza de Gaudí es la morada del ser en un mundo material enaltecido sobre un repertorio de imágenes simbólicas. La piedra —clara y candente, áspera o lisa— viene a ser allí una vasta metáfora del conocimiento: una poción de colores y formas destilados en el alambique, teatro de la luz y de los belicosos menhires.

Por fuera, sin embargo, la construcción —a causa de la acción del tiempo y la suciedad sobre los poros de la piedra, acción que Gaudí aceptaba, si bien no podía prever con rigor sus detalles— ha dado lugar a una alternancia de blancos y negros, o, para ser más exactos, una superficie fundamentalmente abotagada en cuanto al volumen y oscurecida en cuanto al color, sujeta por un desfile de figuras de un blanco vistoso que invaden el cielo. La sensación es de extrema movilidad y de impulso ascendente: todo invita al ojo a abstenerse de reposar, a deslizarse sobre las curvas de la piedra calcárea ennegrecida, y a desplazarse hacia la monumentalidad de las blancas figuras que dominan lo alto. Así es como la terraza, que hasta ahora hemos mirado como obra autónoma —y sin duda lo es, porque en el mundo de Gaudí cada espacio plástico posee una cohesión específica, independiente del posible espectador—, tiene una suprema existencia exterior en el ámbito urbano, con respecto al cual la totalidad del edificio es una transgresión: basado íntegramente, como está, en la paradoja, por una parte vuelve moldeable el mineral como si se tratara de un amasijo de lodo, y por la otra sugiere en la fachada unos apoyos de piedra totalmente ilusorios. En efecto: la impresión, la primera mirada, nos entregan a un zigzaguo aparente, de ingravedad difícilmente conquistada y posible sólo merced a unas bases, visibles y todo, muy sólidas, y eso a tal punto que, por

ejemplo, Mario Soldati (en una novela muy reciente: *El Paseo de Gracia*, 1987) cree que "La Pedrera" de Barcelona es una construcción granítica. Todo lo contrario: La Pedrera no es un edificio vertical que se sostenga haciendo descansar el peso en la parte inferior visible de la fachada, sino una construcción que se expande desde un núcleo irradiador que le asegura el equilibrio —y que se encuentra en el lugar más recóndito: la cochera—, por más que su autor lo haya concebido para dar la impresión de que la inestabilidad rizada de la superficie exterior tiene el contrapeso de unos bajos que evocan las patas de una inmensa bestia prehistórica. De hecho, el corazón de La Pedrera, el recinto secreto que la sostiene, es subterráneo y sombrío: núcleo nodal y, a la vez, habitación de lo oculto, lo sagrado telúrico, que encuentra su respuesta en lo sagrado estelar de la terraza.

Captamos aquí la ley esencial del edificio: proyectado hacia afuera, se recoge sobre sí mismo en la cochera y se exalta con la aldea escultórica de la terraza, la cual equilibra, con sus grandes volúmenes increpantes, el dominio claustral en que radican los verdaderos cimientos de la construcción. Toda la fachada, pues, recorrida por una suerte de estremecimiento que imprime arabescos en la piedra, es en cierto modo una postulación —en virtud de una ley compensatoria semejante a la que encontramos en las pinturas de Joan Miró—: una postulación de la terraza desde la cochera, es decir, de lo celeste desde lo subterráneo, dado que la existencia de la terraza presupone la de la cochera, y quizás una y otra son metáforas intercambiables, en medio de las cuales la fachada sería, conceptualmente, un lugar de tránsito: proyección de esta dinámica secreta.

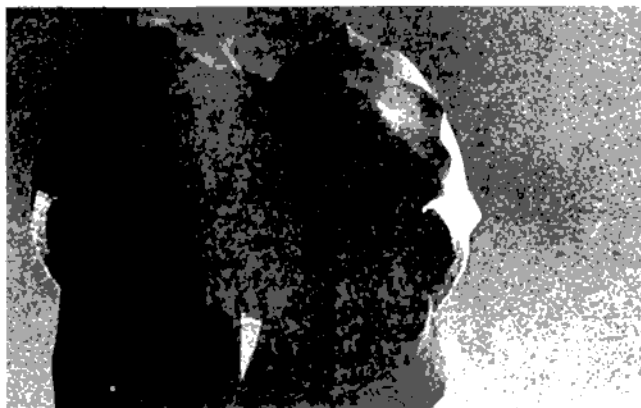
A fin de cuentas, lo más definitorio aquí es el rechazo de lo estático, y resulta muy propio del gusto por la paradoja —gusto que preside toda la obra— el hecho de que los guerreros de la terraza (que Gaudí llamó sencillamente *ventiladores*) exhiban de entrada una inmovilidad total, turbadora, y vengan a ser móviles tan sólo porque va cambiando el fondo sobre el cual se proyectan, como lo es también la perspectiva del espectador, lo mismo si está en la terraza como si la mira desde la calle. Gaudí dejó que el tiempo llevara a término la

contraposición entre la blancura y la oscuridad que rige la relación de la terraza y la fachada, y del mismo modo quiso que fueran la naturaleza, por un lado, y la contemplación ambulatoria del espectador, por el otro, los factores que sustrajeran de su inmovilidad a la población escultórica de la terraza. Nadie sino el arquitecto podía volver movediza la línea de la fachada; en cambio, le bastó con dar a los guerreros de la terraza los contornos y la distribución adecuados para saber que el cielo, en constante transformación, y el itinerario físico o visual del espectador pondrían el último toque de movimiento a estas figuras. Todos nosotros, en los altos de La Pedrera, tenemos la mirada de Pigmalión.

Lo que vemos en la terraza es, al fin y al cabo, una imagen de la operación estética gaudiniana. No nos complace como una bagatela del Barroco, ni como un jardín grotesco al estilo de Bomarzo, ni como un laberinto al modo de los jardines de recreo; conmovedor como es, nos hace evocar lo sagrado primigenio. Hace piedra de la alucinación, y alucinación de la piedra. En una luz maravillada y terrorífica, nos muestra, en

estas caras sin facciones, no sólo los rasgos de nuestra fisonomía, sino también el verdadero rostro del arte, revelador de lo desconocido que se vuelve perceptible nada más porque la obra lo suscita. El arte es conocimiento de lo que no sería alcanzable ni formulable con otro lenguaje: los guerreros del jardín gaudiniano anuncian, lacónicos, el enig-

ma conciso y perenne de la apariencia huidiza. Con resplandores de una claridad que se desvanece, o dentro de una oscuridad humedecida por la explosión selenita, los campeones de la terraza tienen el destino del hombre en el mundo: son tributarios de lo oscuro y de la muerte que reverbera como la luz del atardecer.



MEDIA VUELTA

NO PERDIMOS UN LÍDER, GANAMOS UN ASESOR

GUILLERMO SHERIDAN

Confío en que la polémica que suscitará mi decisión no caiga ni en el insulto ni en la autodenigración (sic).

Evaristo Pérez Arreola, *La Jornada*
26 de febrero de 1989

LA UNIVERSIDAD, señoras y señores, acaba de enriquecer de nueva cuenta a la Patria que con denodado esfuerzo la patrocina entregándole a uno de sus más preclaros hijos en la persona del antaño compañero líder Evaristo, hogaño licenciado Pérez Arreola, asesor de la Presidencia de la República para asuntos de educación.

Como sabemos, el compañero Evaristo (nombre que según Gutierre Tibón viene del griego y significa *bueno* y

agradable —de *deras*—, aunque yo prefiero pensar que viene del inglés *Ever-ready*) pertenece a la nueva promoción de universitarios *sui generis*: no es un médico dispuesto a redituarse a la Patria una vacuna, por ejemplo, contra el pie de atleta; tampoco es un pedagogo especializado en la relación entre nutrición y aprovechamiento; ni siquiera es un politólogo hábil en teoría y práctica de la derrota (aunque algo sabe de eso). No. Las virtudes del nuevo asesor se reducen a una: *ama a la democracia*.

Por eso, como no hay evidencias de que tenga pie de atleta, la Patria, hoy, requiere de este universitario accidental que, de hecho, ni impartió clases ni las tomó ni investigó ni difundió la cultura ni nada, pero cuyo mérito (consecuente

con el espíritu universitario actual que divide al cuerpo académico en funcionarios y administrativos) rebasa esa clase de minucias: el hoy asesor Pérez Arreola dedicó veinte años de su vida universitaria a luchar desinteresadamente por la democracia en la UNAM haciendo las veces de líder nato del STUNAM (Sindicato de Trabajadores de la Universidad).

Los auténticos universitarios estamos orgullosos de la transacción. Siempre que uno de nosotros amerita que se le requiera para la mejor conducción de los asuntos Patrios, nos emocionamos bastante. Sobre todo desde que nos dimos cuenta de que los asuntos Patrios son más fáciles de resolver que los asuntos universitarios, por no mencionar los personales. Además, ya contamos con

la plaza disponible que ocupaba el ex compañero Evaristo y que hoy queda vacante. De hecho, estaba vacante desde mucho tiempo atrás: en ejercicio de un derecho conseguido por su propio sindicato, Evaristo gozaba de una "comisión sindical" que le permitía no asistir a su trabajo a condición de que representara dignamente a los que sí asistían al suyo, cosa que hacía muy bien. (Si alguien se detiene a preguntar por qué, si la UNAM no necesitaba a alguien haciendo el trabajo que Evaristo no hacía, instituyó esa plaza, no merece ser asesor ni de sí mismo.) No obstante, habrá quien diga que poco de optimista y que en la plaza en la que el compañero Evaristo no trabajaba, no trabaja ahora alguno de sus abundantes parientes, y que en lo primero que ha asesorado al presidente es en a quién poner en su lugar, siempre dentro de la más traslúcida democracia.

El honor de que fue objeto nuestro compañero no dejó de causar un leve escándalo. A mí, lejos de escandalizarme, el suceso me afirmó en mi derrotismo, cosa que me da mucho gusto. ¡Qué edificante espectáculo el de un hombre que, como éste, al contrario de otros grandes guías de pueblos, se enfrenta a la dura prueba del individualismo dejando de lado (bueno, más bien atrasito que de lado) el paraíso luminoso del colectivismo! ¡Qué garrida decisión la de este hombre nato (líder ya no es, pero nato sí) que se arroja sin miedo, desde el oasis de denunciar lo que está mal, al desierto de asesorar lo que está bien!

Algunos chillaron de inmediato la palabra fatal: *traición* —esa palabra que en los diccionarios suele estar justo después de *tragicomedia*—, y salpicaron su ira evocando a Caín, a los hermanos de José, a Judas y hasta a Dalila, lo cual ya es, francamente, una exageración: si algo hizo el compañero Evaristo es que nunca le quiso tomar el pelo a nadie. Acusarlo hoy de una gran traición resulta de haber solapado las pequeñas traiciones que había realizado antes, y, por tanto, implica que la acusación denigra más al que la hace (por extemporáneo e ingenuo) que al que la recibe (por perseverante y listo). Ignoran que el enconado amor al pueblo que siente el compañero Evaristo lo llevó a aceptar la espontánea invitación presidencial con el fin de encontrar la forma de que su amor al pueblo le duela menos a ambos, al pueblo

y a él. Su experiencia de veinte años de sindicalista independiente le será muy útil en este sentido a su nuevo patrón. La lógica de sus actos, incómoda para sus detractores, fue congruente y ardua. Imaginemos esas noches en vela que habrá pasado debatiendo consigo mismo:

—Soy izquierdista, incluso cardenista, hasta amo a la democracia... ¿Dejar todo eso para hacerme revolucionario? ¿Aceptaré... o no aceptaré?

Aceptó. En un sueño se vio jugando una partida de ajedrez contra el sistema. A pesar de la enorme simpatía que le merecían sus peones, se decidía por la defensa Miramón. Esta defensa consiste en colocar al propio rey en una posición desventajosa y, de inmediato, optar por esa forma radical de la retirada que consiste en pasarse al bando contrario. Una vez ahí, asesoraba al sistema sobre la mejor manera de capturar al abandonado rey y después *cambiar las cosas desde dentro*. Esto para beneficio de todos los peones que, después del jaque, gritaban a coro: "¡este mate sí se vio!"

Despertó. La intensa tempestad interior trajo la calma de la decisión tomada. Si "Concertar para dirigir" había sido su divisa de compañero, ahora que sería licenciado esa divisa podría convertirse en "Asesorar para concertar para dirigir". Si, dentro de algunos años, se convirtiera espontáneamente en gobernador de Coahuila, podría adaptarse a: "Dirigir para gobernar para asesorar para concertar para dirigir".

En la Universidad vamos a extrañar a Evaristo, a pesar de que estamos acostumbrados a ver cómo se van sus más

preclaros hijos. Ya desde ahorita tememos el triste momento en que los líderes ceuistas seguirán sus huellas rumbo a sus embajadas o subsecretarías. Todavía no nos reponemos de la tristeza que nos dio, ahora con el nuevo gabinete, ver a tantos capaces funcionarios universitarios que, con la lágrima en el ojo, vaciaban sus lujosas oficinas para mudarse a Palacio, a Bucareli o, de pérdida, a la Dirección General de Chapopotes del DDF. Mas la tristeza no nos impide seguir trabajando en nuestras humildes labores, quién en su laboratorio, quién en su cubículo, quién en su saloncito.

A Evaristo nos lo imaginamos en su oficinota de Palacio piense y piense en cómo hacerle para que la educación nacional ahora sí dé el gran salto (hacia algún lado). Su experiencia de veinte años de liderazgo sindical será muy valiosa (para alguien). Lo vamos a recordar cuando compartía las duras tortillas de las gélidas noches de huelga cantando con los compañeros canciones ya revolucionarias, ya sentimentales. Sabemos que, ahora como entonces, nosotros, el pueblo, seguimos siendo su preocupación única.

Aún así hay algo que me incomoda. Pienso que hasta hace unos meses, el compañero Evaristo sentenciaba:

—Hay que perseverar en la lucha de clases.

Ahora me lo imagino, consciente de su membresía en su nueva clase, diciendo:

—Lo bueno de la lucha de clases es que la vamos ganando.

