

LA VUELTA DE LOS DÍAS

UNA GLASNOST BARATA: EL ESCRITOR Y EL PERIODISTA EN CUBA

ENRICO MARIO SANTÍ

Una versión abreviada y en inglés de este trabajo fue leída en la reunión "Cuba y los Estados Unidos: ¿Terminará la Guerra Fría en el Caribe?", celebrada en el Woodrow Wilson Center de Washington D.C. los días 3 y 4 de mayo de 1990. La reunión, organizada por Joseph Tulchin y Rafael Hernández, fue coauspicada por el Wilson Center, donde el autor ha residido este año como becario investigador, y el Centro de Estudios América de La Ha-

bana. A la reunión asistió una delegación de periodistas e investigadores de Cuba, en la que participaron los economistas José Luis Rodríguez y Pedro Monreal, del Centro de Investigaciones de la Economía Mundial, y Nora Palou, investigadora del Centro de Estudios de Estados Unidos. Entre los especialistas fuera de Cuba figuraron los profesores Enrique Baloyra, Juan del Águila, Sergio Roca y Robert Lieber — todos de universidades norteamer-

canas— y Carlos Rico, de El Colegio de México. El trabajo fue leído en el panel número 5 — "El papel de la cultura y los medios de comunicación en la formación de la sociedad cubana". En el mismo panel leyeron trabajos José Ramón Vidal, director del diario Juventud Rebelde, Pedro Rojas, director de Radio Rebelde, y Esther Pérez, vicepresidente de la Casa de las Américas. De esta traducción es responsable el autor.

CARLOS DÍAZ ALEJANDRO, un simpático economista cubano con quien solía conversar en mi época de estudiante de posgrado en la universidad de Yale, decía al enfrentarse al dilema del intelectual exiliado cubano, que en ocasiones como ésta lo perfecto sería volverse escandinavo. "Chico, ¿quién fuera sueco?", se lamentaba en su acento fatalmente habanero, de La Víbora, para más señas. Yo de sueco no tengo nada — a veces digo que a mi pesar. Ni soy tampoco, a diferencia de mis tres colegas panelistas, funcionario de un gobierno. Por tanto, mis comentarios sobre el tema de este panel han de ser forzosamente los de un lector independiente de la escena cultural cubana. Si me guío, en cambio, por una enseñanza: la Historia está llena de sorpresas, y si algo prueba esta reunión es que no podemos escapar de nosotros mismos. A este tema regresaré hacia el final de mi trabajo.

Nuestra reunión se pregunta: "¿Terminará la Guerra Fría en el Caribe?". Esa pregunta retórica, mitad — afirmación y mitad — esperanza, plantea en realidad otra cosa: "¿Cómo podemos dar fin a la Guerra Fría entre Cuba y los Estados Unidos?" A su vez, nuestro propio panel se plantea, como lo hiciera su aná-

logo esta mañana sobre los Estados Unidos, cómo la cultura y los medios de comunicación forman la sociedad cubana. La yuxtaposición de ambos temas sugiere que en efecto existe una relación entre un tema y otro. Conuerdo, desde luego, en que existe una relación, pero no creo que sea sencilla. Una primera objeción: no me convence la premisa que sustenta estos dos paneles; no es tanto falsa como insuficiente. Ninguna sociedad es "formada" por la cultura y los medios de comunicación. Son otros los agentes que forman una sociedad. Entre ellos: valores, intereses y proyectos. Los valores pueden ser históricos o morales; los intereses, políticos y económicos; y los proyectos, colectivos o individuales. Dentro de estos llamados agentes formativos, la cultura y los medios de comunicación sí juegan un papel importante, desde luego; pero su relación con la sociedad no es estática, como da a entender la premisa, sino dialéctica: la sociedad forma la cultura y los medios de comunicación, tanto como ellos, a su vez, contribuyen a formar la sociedad. Esas fuerzas, por lo demás, no son meramente externas, meros efectos de lo que los marxistas llaman "la superestructura". También existen dentro de las propias personas como fuerzas vivas.

Como tal, la premisa de nuestro panel exagera el papel de la cultura y los medios de comunicación en la formación de la sociedad, y termina haciendo de ésta un ente pasivo que es objeto de fuerzas externas. Ante estas objeciones, me permito por tanto reformular la premisa de la siguiente manera: la relación dialéctica entre la sociedad cubana y su cultura y medios de comunicación pueden contribuir a dar fin a la Guerra Fría entre Cuba y los Estados Unidos. Lo contrario, desde luego, también sería cierto: el fin de la Guerra Fría entre Cuba y Estados Unidos tendría un efecto en la dialéctica entre la sociedad y cultura cubanas. Empezaré por el segundo punto.

Que el cese de las tensiones entre Cuba y Estados Unidos tendría un efecto benéfico en la situación doméstica de Cuba es un argumento que han promovido, a lo largo de los años, el actual régimen cubano y sus apólogos. Si cesa el bloqueo económico, se normalizan las relaciones diplomáticas y termina la agresión — incluyendo la más reciente "guerra electrónica" de Radio y TV Martí — el régimen tomará acciones recíprocas. En otros paneles hemos escuchado cuáles serían los efectos de esa nueva situación en los campos de la

economía, la política internacional y cuestiones de seguridad. Mañana escucharemos otro panel que abordará cuál es la opinión de la comunidad exiliada sobre el tema. Confinándonos al de este panel —la cultura y los medios de comunicación— resultaría lógico postular que el efecto en esta esfera sería el relajamiento de control ideológico dentro de la isla. En términos más actuales podríamos describir ese relajamiento como la creación de condiciones que propiciarían una *glasnost* cubana: es decir, la misma llamada "apertura a la cubana" que, según acaba de decirnos Pedro Rojas, se desarrolla actualmente en el país, a pesar de que no existen aún las condiciones internacionales que lo propiciarían. Resulta lógico postular dicha apertura, no comprobada. Como veremos en seguida, la llamada "apertura a la cubana" dista mucho de ser una *glasnost*: dicho relajamiento ideológico tendría que ocurrir bajo la política generalizada de *rectificación de errores y tendencias negativas* que hace cuatro años pusiera en marcha el Partido Comunista Cubano, una política que exige justamente lo contrario de la apertura a la que se ha aludido aquí. Aún así, dentro de esa hipótesis (e insisto en que, por ahora, por desgracia, es sólo eso), dicha apertura tendría un efecto inmediato en los medios de comunicación: desplazar la atención del tema obsesivo de la política internacional norteamericana hacia temas domésticos que requieren urgente atención y crítica. En cuanto a política interna, el régimen podría incluso suspender la persecución de las múltiples organizaciones de derechos humanos que se han activado en Cuba desde 1987. La independencia de estos grupos podría resultar, a su vez, en el cese de sus críticas a las violaciones de derechos humanos y a la orientación de sus quejas donde legítimamente corresponde: las instituciones jurídicas del país, a condición de que esas instituciones escuchen a sus ciudadanos y garanticen sus derechos, igualmente legítimos.

Un cuadro análogo podría esbozarse en el campo de la cultura. El más atractivo de todos —y ni siquiera el menos irrealizable, dado el reciente e importante antecedente de lo que ha ocurrido en la URSS— sería la obra de escritores y artistas exiliados que se han distinguido por su crítica abierta —como Néstor Almendros, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, Jorge Camacho, o He-

berto Padilla— fuera difundida, publicada y exhibida en toda la isla. A este habría que advertir dos cosas sin embargo: sólo difundiendo la obra de artistas activamente críticos —y no, como ha ocurrido últimamente, la de difuntos rehabilitados, como Lezama Lima y Novás Calvo, o escritores relativamente apolíticos, como Lydia Cabrera y Sarduy— es que la hipótesis de la apertura tendría sentido y legitimidad. La difusión de la obra de estos escritores y artistas críticos tampoco debe sustituir lo verdaderamente crucial: que se establezca un verdadero diálogo con ellos y se tomen en cuenta sus legítimos puntos de vista en la reforma de una cultura política en Cuba. Resumiendo la hipótesis en su óptima expresión: el relajamiento de tensiones entre Cuba y los Estados Unidos resultaría en la reducción de los efectos ideológicos de la llamada *rectificación*.

Es precisamente este punto, de hecho, lo que parecería justificar esta reunión. Todos los presentes convenimos en que la Guerra Fría entre Cuba y los Estados Unidos ha llegado a su punto menos tolerable a raíz de lo que el propio Fidel Castro ha llamado "el derrumbe del campo socialista", las convulsiones por las que atraviesa actualmente la URSS, y la violenta e injustificada invasión norteamericana de Panamá —tema este último, por cierto, que ninguno de mis paisanos cubanos ha tenido a bien mencionar. Dado este contexto, nada más lógico que incluir una sesión como esta sobre cultura y medios de comunicación. Hasta se podría decir que, modestia aparte, este es el panel central de nuestra reunión, el más importante y el que justifica todos los demás. Al menos eso es lo que da a entender nuestro programa. Sólo tenemos que cotejarlo de cerca para comprobar la posición físicamente central del panel —la quinta de nueve sesiones— y, además, que es el único en el que figuran tres en vez de sólo dos panelistas, dos de quienes representan diferentes aspectos de los medios de comunicación en Cuba.¹ Todavía me sorprende, ante semejante composición, cómo es posible justificar un panel que trata, siquiera en parte, sobre la cultura en Cuba sin que en él figure un solo escritor, artista o crítico. ¿Por qué no los incluyó la delegación cubana? ¿Por qué accedió a ello el Wilson Center? Intentaré formular una respuesta. Por lo pronto diré lo que más me inquieta de esa posición central de

este panel. A medida que escribía este trabajo sólo podía sospechar —sospecha que acabo de confirmar al escuchar las ponencias de dos de los panelistas— que mis paisanos sacarían a relucir el tema de TV Martí. Después de todo, en estos últimos días TV Martí se ha convertido en: 1) un factor agravante de la Guerra Fría a la que pretendemos dar fin, 2) un obstáculo mayor a la normalización de relaciones entre los dos países, y 3) el motivo de una crisis de personal dentro de la USIA (agencia del gobierno norteamericano responsable de las dos emisoras) cuyas ramificaciones políticas se sienten dentro de la comunidad cubana del exilio.

Todavía es demasiado pronto para saber si TV Martí hace más daño que bien a los intereses norteamericanos. Mi propia opinión al respecto es más bien escéptica: hasta la fecha el tema sólo ha servido para desviar la discusión sobre la represión política en Cuba hacia aspectos más bien marginales del mismo. Mi harina es de otro costal. Dudo, en este sentido, que el cese de tensiones entre los dos países, si bien deseable, disminuya los efectos ideológicos de la *rectificación* o que, a falta de esas tensiones, se haga mella en el control ideológico que asociamos con ese proceso interno. La razón es sencilla: lejos de responder a la política internacional, el proceso de *rectificación* responde en gran parte a necesidades internas y constituye una reacción a lo que el régimen cubano percibió como el desviacionismo ideológico que ocurría a mediados de la década de los ochenta como resultado de la política de mercado abierto (el llamado Mercado Libre Campesino, entre otros) que entonces imperaba internamente. Resulta significativo que dicho proceso haya sido concebido en los primeros meses de 1986, justo cuando la política reformista de Gorbachov empezaba a formularse y a unos meses apenas de que empezara la lucha intestina del poder en la URSS. Como proyecto político, el proceso de *rectificación* se empezó a discutir en Cuba en junio de ese año, pero sólo después de que se circulara el borrador del Tercer Congreso del Partido, en el que el tema ni siquiera figuraba. Llámese freno o represión oportuna, la *rectificación* fue, de esta manera, producto de la previsión astuta; no del Partido, que ni siquiera lo concibió, sino de Fidel Castro y su camarilla. Nuestros politólogos todavía no han

dicho sobre este proceso lo que me parece más significativo: de no haber sido puesto en práctica en su momento, el deslizamiento percibido anteriormente hubiese llevado al régimen cubano al mismo derrumbe de los otros estados de Europa Central. Hasta la fecha la *rectificación* ha funcionado como dique; pero en vista de los recortes en ayuda económica de la URSS y los países de Europa Central que se avecinan el río está al desbordarse.

Hago este resumen del trasfondo político de *rectificación* para abordar lo que me parece aún más significativo: el uso por parte del Partido de los medios de comunicación para llevar a cabo el proceso de *rectificación*. El informe publicado del Segundo Pleno del Comité Central del Partido (reunido en julio de 1986) hizo hincapié especialmente en "el decisivo papel que corresponde a la prensa escrita, radial y televisada en la lucha contra los errores y tendencias negativas". "El Pleno coincidió", dice el mismo informe, "en que la gestión crítica de nuestra prensa no ha hallado con frecuencia comprensión y le ha faltado por ello el respaldo consecuente, ante todo, en las propias estructuras del Partido, lo que por otra parte constituye un reflejo de la necesidad de elevar el espíritu y la práctica de la crítica y la autocritica en el seno de los núcleos y de los organismos de dirección intermedia del partido, en la UJC [Unión de Jóvenes Comunistas] y en las organizaciones de masas y sociales". Según el mismo informe, Fidel Castro subrayó, en esa misma reunión, "el imperativo de que nuestra prensa se libere por completo de esquemas estereotipados y triunfalistas, de manera que cada vez resulte más convincente, profunda y amena..." (*Cuba Socialista* 23, septiembre - octubre de 1986, pp. 146, 147). Las directrices en torno al proceso de *rectificación* formuladas por el Comité Central en seguida se afincaron en los congresos de periodistas y escritores cubanos que se reunieron respectivamente, en septiembre de 1986 y enero de 1988. Ambos congresos destacaron el llamado "decisivo papel" de la prensa en el logro de los objetivos de dicho proceso. La nueva importancia concedida al papel de la prensa se hizo patente en la sorpresiva comparecencia en ambos congresos de Carlos Aldana Escalante, actual director del poderoso Departamento de Orientación *Revolucionaria*, suerte de comisariado

ideológico, y secretario del Comité Central. Sus palabras al Congreso de Escritores y Artistas, junto a las de Carlos Rafael Rodríguez, actual vicepresidente cubano, conforman la percepción del régimen hacia la cultura y los medios de comunicación en la Cuba de hoy. En esa ocasión, no hizo Aldana Escalante más que recordar al público que "alentamos un creciente protagonismo de los periodistas, escritores y artistas [nótese el orden en que se mencionan] en el proceso *rectificador*", cuando en seguida pasó a condenar que los "intelectuales" no hubiesen "enviado, en sus obras, salvo honrosas y escasas excepciones, alguna señal de la tensa situación a que se abocaba nuestra sociedad en los inicios de los 80". De esa condena de un presunto fracaso de los intelectuales cubanos, alusión evidente a los acontecimientos en torno al éxodo del Mariel en mayo de 1980, se hizo eco Carlos Rafael Rodríguez cuando se refirió, en el mismo congreso, a "que los escritores y artistas cubanos [nótese que no menciona a los periodistas] hayan comprendido cada vez más que están muy lejos de ser la conciencia crítica de la sociedad. No lo han sido nunca." Añadía Rodríguez entonces que "libre de las pretensiones de convertirse en el reservorio [sic] crítico de la sociedad, enriquecidos por su modestia histórica, nuestros escritores y

artistas podrán acercarse más a ser 'testigos de la verdad'" (*El caimán barbudo*. Número especial, marzo de 1988, pp. 8, 11).

Todos convendríamos, me parece, que nunca ha sido fácil, en ningún momento y en ninguna sociedad, la "cohabitación", como quien dice, entre el escritor y el periodista. Pero si bien esa relación nunca ha sido fácil, al escritor en la Cuba de hoy le ha ido peor: se lo ha echado de la cama. No es tanto el escritor mismo como su importancia la que ha desaparecido de la Cuba actual. Al despojar al escritor de su papel de "conciencia crítica", el Partido reafirma su control de esa misma conciencia. Lejos están los días heroicos en que el intelectual era llamado a defender la Revolución públicamente ante las agresiones del exterior, como hiciera ante el llamado "Caso Padilla" Roberto Fernández Retamar en su célebre panfleto *Calibán* (1971); ni siquiera se le pide al intelectual que redacte un telegrama destinado a un discolo aliado, como ocurriría con Pablo Neruda a fines de los años sesenta. A cambio de todo esto, el Partido le ha entregado al periodista el papel de vocero para que "eleve", según el informe del Pleno, "el espíritu y práctica de la crítica y la autocritica". Si el escritor o intelectual pasa ahora a ser un mero "testigo de la verdad", el pe-



Apolo y un joven amante

riodista a su vez se ha convertido en un privilegiado "creador de la verdad". Y así, según este nuevo planteamiento, la vanguardia cubana de hoy ha de hallarse en los diarios *Granma*, *Juventud Rebelde* y *Trabajadores*, y no ya en *Revista de Casa de las Américas* o en *Pensamiento crítico*. La esencia de esa "verdad" —y así nos lo acaban de confirmar los panelistas que acabamos de escuchar— es la "crítica", o al menos lo que hoy en Cuba pasa por crítica dentro del proceso de *rectificación*. Dentro de ese proceso, tal como lo reflejan los medios de comunicación dentro de la isla, hay un espíritu, más que de crítica, de *queja*. Todos se quejan de todo. Dicho espíritu de queja es lo que explica el éxito relativo de revistas como *Opina*, la efervescencia de denuncias periodísticas como "El caso de Sandra"—en el que por primera vez se expuso (y por tanto se admitió) la existencia de la prostitución ilegal en la isla— o el ascenso meteórico de columnistas como Soledad Cruz, de *Juventud Rebelde*. Es claro el efecto de semejante espíritu de queja: además de crear la pantalla de un espíritu democrático —una *glasnost* barata— dichas quejas permiten que las masas realicen, como dijera recientemente un comentarista de la escena política cubana, "una catarsis de su frustración e impotencia". Abundan las quejas pero sólo en cuanto se limitan a aspectos prácticos e inmediatos de la vida diaria. Para decirlo en el lenguaje de los científicos sociales: las quejas no tienen ninguna repercusión estructural. Abundan también los chivos expiatorios: se pregunta quién tuvo la culpa, pero no por qué ocurrió. La abundancia hipercrítica lleva a un callejón sin salida: caen los burócratas de medio pelo, pero el sistema y la dirigencia que reproducen a esos mismos burócratas permanecen incólumes e invulnerables.

Que la llamada apertura cubana no tiene nada que ver con la *glasnost* soviética resulta evidente. Sólo hay que comparar las tristes páginas de *Juventud Rebelde* o *La Gaceta de Cuba* con las de *Novedades de Moscú* u *Ogonyok* (o, en su defecto, compararlas con el resumen que ofrece Alec Nove en su reciente libro *Glasnost in Action*: Londres, Unwin Hyman, 1989), para darse cuenta del abismo que separa a los dos procesos. Lo que entre los soviéticos es un desgarrador proceso de autocrítica histórica y estructural, entre mis paisanos es ape-

nas la confección de una central de quejas para el consumidor. Más triste aún resulta pensar que el régimen cubano, en su desesperada búsqueda de autojustificación, pretenda presentar su espíritu de queja como credencial de reforma democrática ante el actual gobierno soviético con el fin de obtener subsidios y prebendas de última hora. Todo ello apunta a una cosa: mis paisanos no parecen haberse enterado que quejarse no es lo mismo que criticar. La diferencia es sutil pero importante. Desde el siglo XVIII al menos sabemos que la razón crítica, como principio fundamental de la modernidad, no admite ningún sistema que sea invulnerable a ella —inclusive ningún sistema o dirigencia políticos. Por eso la verdadera crítica no descansa nunca y llega a constituirse a sí misma como objeto de análisis, duda y negación. Criticar significa seguir un método cuyo único principio es el examen de todos los principios, inclusive su propia capacidad de crítica. Y por eso lejos de afirmar un principio atemporal, la crítica, en nuestros tiempos, ha significado una sola cosa: el *cambio*. La base conceptual de ese cambio radica en la raíz griega de la palabra crítica, *krinein*, que, como todos sabemos, tiene un significado igualmente crucial: *decidir, escoger*. Ni el cambio ni la crítica —en el sentido de un espacio de decisión— forman parte del proceso de *rectificación* cubano. Y son estas ausencias las que marcan su insalvable diferencia con la *glasnost* soviética.

Que el escritor — intelectual cubano se encuentre, bajo *rectificación*, desplazado por el periodista no nos debe sorprender, por tanto. Como discurso, el lenguaje del periodismo crea la ilusión de una pantalla transparente entre el lector y el hecho del que se le informa. El periodista mismo erige esa pantalla, y su éxito depende justamente de la medida en que pueda crear el efecto de esa transparencia y así permitir que los hechos brillen en su presunta "verdad" —la misma "verdad" de la que el vicepresidente Rodríguez desea que los escritores sean testigos. Pero el escritor — intelectual guarda una relación con el lenguaje, y por tanto con la realidad que ese lenguaje representa, muy diferente a la que guarda el periodista. Libro de la responsabilidad de crear el espejismo de la transparencia de su pantalla, el escritor — intelectual asume, a su vez, otra libertad: la de interponerse

entre el lector y el hecho mismo. En términos morales, el escritor — intelectual tiene la libertad de *escoger, de decidir*, y por tanto de *criticar*, la "verdad" de la que desea ser testigo. Que esta es la fatal carga, la responsabilidad, del escritor lo sabemos desde Platón — el primero en expulsar al poeta de la República — por el solo hecho de su empleo heterodoxo del lenguaje. (Platón, ya lo sabemos, fue el primero en practicar *rectificación*). Que un periodista decida escoger esta alternativa heterodoxa del lenguaje — en nuestra tradición el ejemplo perfecto sería José Martí; otro más reciente sería Jacobo Timmerman — es enteramente posible; pero en ese caso el periodista deja de serlo para convertirse en un escritor. El escritor — intelectual posee un privilegio, un poder si se quiere, que el periodista no tiene: la prerrogativa de decir no. Siempre y cuando ese no surja desde luego de la conciencia de la persona, y no de la táctica, de la ideología, o de las necesidades de partido, cualquiera que sea su persuasión o filiación ideológica. Todo lo cual me lleva a la respuesta de la pregunta que antes formulé. No es un accidente que nuestro panel carezca de un escritor, de un artista, o de un crítico de Cuba: bajo la *rectificación* tales personas han sido desacreditadas. Yo al menos quisiera pensar que hoy he compartido mi parte de la discusión — y me refiero no a una diferencia ideológica o de lugar de residencia tanto como la parte que toca a la Cultura — con poetas como Tania Díaz - Castro o Ernesto Díaz Rodríguez, dos escritores que podrían estar aquí, de no ser porque, como se sabe, ambos son presos de conciencia en Cuba.

Y sin embargo aún abrigo fe en el periodista en Cuba. De hecho — y esto constituye mi planteamiento principal — creo firmemente que si algo ha de dar fin a la Guerra Fría en el Caribe — como de hecho le dio fin a la Guerra Fría en Europa Central — es la relación dialéctica entre la sociedad cubana y su cultura y medios de comunicación, y no un proceso diplomático externo. Ya se sienten signos positivos. Hace apenas dos días, en el último número de *The Village Voice* (10. de mayo de 1990) publicó un artículo sobre Cuba del periodista norteamericano Marc Moore. Lo que me llamó la atención del artículo no fueron tanto las observaciones de Moore sobre Cuba (decían poco que yo no supiera,

con la excepción de los nuevos chistes sobre Fidel) como su cita de una conversación que sostuvo con un periodista cubano que él mismo describió como "el más brillante y más elocuente" ["*the brightest and most articulate*"] de todos los que conoció en su viaje a la isla. "Con demasiada frecuencia" decía que decía este brillante periodista, "hemos confundido la unidad con la uniformidad. Así tenemos que continuar el debate. El mayor error que podemos cometer sería frenar este proceso de cambio". Esas palabras me sorprendieron: sonaban a la *glasnost* soviética y nunca antes las había escuchado en boca de un funcionario cubano. Pasé a buscar el nombre de ese periodista, que se me había deslizado anteriormente, y descubrí que no era otro que "el juvenil director de *Juventud Rebelde*, José Vidal", uno de los dos panelistas con quien yo tendría que compartir el podio del Wilson Center dentro de unos días, en un panel sobre cultura y medios de comunicación en Cuba. Hecho este descubrimiento, quise regresar al resto de la cita de Vidal, pero entonces mi anterior entusiasmo volvió a mi habitual angustia: "Pero tenemos que hacerlo" agregó Vidal entonces, "sin darle una apertura [*an opening*] al enemigo. Tenemos que movernos lentos pero seguros".

Cuando en septiembre del año pasado ingresé al Wilson Center como investigador becado nunca me imaginé que terminaría mi año de beca participando en un panel sobre temas de política cubana. Dudo igualmente, por cierto, que José Ramón Vidal jamás se imaginara, cuando le concedió la entrevista a Marc Moore en La Habana, que un paisano suyo le citaría sus palabras en voz alta durante su visita a Washington. Si bien es cierto que no podemos escapar de nosotros mismos, también es cierto que el camino hacia nosotros pasa por el Otro. Durante más de treinta años los cubanos en ambos lados del Estrecho de la Florida nos hemos dicho que somos enemigos. En treinta años el resultado de esta guerra, que ha alcanzado diversas temperaturas, no ha sido la victoria de ningún grupo sino la mutilación de la nación cubana. No existe cubano hoy vivo, en Miami o en La Habana, que haya logrado escapar de la tristeza y el dolor de esas heridas. Ante el espectáculo de ese dolor, que hoy lamento no sea mío solo, recuerdo unas palabras de Octavio Paz que acaso nos sirvan a todos de con-

suelo para el presente y consejo para el futuro:

Decir cuatro verdades al adversario es relativamente fácil; lo difícil es decirselas al amigo y al aliado. Pero si el escritor se calla, se traiciona a sí mismo y traiciona a su amigo.

Muchas gracias.

POSDATA

A lo largo de nuestra reunión de dos días, mis paisanos de la isla insistieron en que se avecinaban grandes cambios en la situación política cubana. Para demostrarlo apuntaban hacia el próximo congreso del Partido, a celebrarse el primer semestre de 1991, y la inminente visita del Papa. El más insistente de todos

fue el economista José Luis Rodríguez, quien ofreció, hacia el final de la reunión, regresar a Washington pronto para informarnos sobre estos cambios. Al oírlo, contrapropuse que en vez de regresar una persona a informarnos, debería celebrarse otra reunión parecida, con este u otro grupo de especialistas, en La Habana —a condición de que la agenda fuese irrestricta y estuviese abierta al público. Nadie recogió el guante. Hoy me llegan rumores de que se trama otra reunión para septiembre de este año en la Habana. ¿Continuará?

NOTA

¹ En realidad, fueron hasta tres los representantes de Cuba en el panel: a última hora se añadió a Esther Pérez, vicepresidenta de la casa de las Américas.



Gigante

RITOS Y PELOTAS

BLAS MATAMORO

EL ESTÍO ES vago, como decía Ortega y he copiado en alguna carta anterior. De contornos inciertos, haragán, presto a la divagación. Me echo a andar por la ciudad hacia el atardecer. Carguemos las tintas: el anochecer. Ya en plena tarde, al volver de mi empleo, he visto las calles inusualmente despejadas. Ahora se acentúa el aire desolado de las calzadas, la escasez de gente en las tabernas, la mudéz de los parroquianos, con los ojos fijos en el televisor, el silencio que exhalan ventanas y visillos entornados y los primeros contraluces de la electricidad. Algo grave está ocurriendo en Madrid para que los españoles abandonen los bares y calles, y estén tan calladitos. Algo religioso, unánime, concentrado y disperso a la vez, como un rito multitudinario.

Vuelvo a casa, ya de noche, y me pongo a leer en una buhardilla que da sobre tejados y antenas de televisión. De pronto, un grito difícil de descifrar conmueve el barrio, un súbito muro sonoro en el desierto silente. Ahora caigo, es el Campeonato Mundial de Fútbol y están viviendo al equipo de Camerún, unos meros negros que se atreven a ganar al seleccionado argentino, campeón vigente, acaudillado por la prepotencia melancólica de Diego Maradona.

Debería alinearme. Finalmente, los argentinos son mis paisanos y el fútbol es una de las escasas victorias que la historia nos permite. Lejanas escenas de "potrereros" con chicos jugando anárquicamente a la pelota (no al fútbol, obviamente) me acercan, valga la paradoja, a mis únicos contactos con el deporte nacional.

No logro salir de mi lectura. Jugadas de peligro, expulsiones y otras minucias bélicas del fútbol moderno provocan nuevos coros improvisados por mis vecinos. La columna sonora se pierde en la calle caliente, en el interior cómplice de patios y cajas de escalera. Me siento al margen de mil millones de hombres que, alrededor del mundo, comulgan con el Campeonato ¿Qué religión ha logrado nunca tal unanimidad? ¿Cuándo mil millones de hombres se han concien-

tado para desertar de sus ciudades e hipnotizarse ante las intermitencias de un televisor, gritando a los jugadores como si ellos pudieran oír, en un acto de participación mística?

Decía alguna vez Tomás Segovia, refiriéndose al psicoanálisis, algo que me parece, por su laconismo inteligente, aplicable al fútbol: "Está vivo porque es una religión". Hace unos años, cuando Argentina ganó un Campeonato Mundial (el de México, precisamente, en plena democracia, y sin maniobras sospechosas de trastienda por parte de la dictadura militar), recuerdo haber recibido felicitaciones como si el torneo lo hubiese ganado yo. Las más expresivas eran un palmeo en la espalda y el efusivo: "¡Campeón!". Me sonaba exagerado ¿Tanto premio por cuatro puntapiés mal dados en la remota década del cincuenta? Pero no: el elogio era estricto. No era yo el ganador, sino la tribu, es decir mi yo colectivo, del cual deriva mi identidad. Luego, al ver las palizas y masacres que se propinan las bandas de *boogaligans* en las tribunas de la educada y serena Europa comunitaria, acentúo esa impresión. Son batallas clánicas, donde la vida (es decir, la muerte) vale lo que la bandera que cubre al contrincante.

En otro sentido, quizá más sociológico, el fútbol cumple en la sociedad posindustrial una de las funciones de sostén social que tradicionalmente desempeñaron las religiones: el servir de código común, de sistema simbólico universal. Al día siguiente de un partido, toda la ciudad habla de ello, la sociedad se organiza en torno a tal motivo y es legítimo interpelar a cualquiera acerca del asunto, sabiendo, o esperando saber, que el otro ha de contestarme conforme a mi expectativa. Como las fórmulas de un rito.

Bien, pero ¿por qué la humanidad ha escogido el fútbol para sustituir a los cultos masivos de otros tiempos? La dispersión de este deporte británico y victoriano, juego imperial de un pueblo de guerreros y conquistadores, se parece a la de las iglesias universales. Penetra todos los espacios raciales, nacionales, de

clase y de época, como la voz de los dioses. Tiene esa cualidad ubicua del espíritu, la blandura fantasmal que se mete en todo resquicio abierto o entrecerrado.

El fútbol es, en sí mismo, ritual y religioso. Ritual, por el código de movimientos típicos y de tabúes corporales que comporta: el no uso de las manos, salvo para el portero, por ejemplo. Religioso, porque puede alegorizar el juego del mundo como orden solar. Tenemos dos bandos de once jugadores y una pelota cuya posesión se disputa. La pelota ha de rodar incesantemente y sólo quietarse penetrando en la portería. En ese momento, el balón que logra el gol suma un componente a los once y se obtiene el doce, número de meses del año solar. En tiempos, cuando se jugaba con pelotas de cuero, el elemento esférico era dorado y parecía un pequeño sol de utilería.

Se trata de un rito guerrero, si se buscan analogías. Hay dos ejércitos, dos conjuntos de varones, que disputan por llegar hasta el fondo del territorio enemigo, respetando las fórmulas de las guerras antiguas, unidas a la técnica del dominio corporal moderno. El vencedor impone el orden, copiado del ciclo del sol. Y penetra, sometiendo al contrario por algo que los mexicanos conocen bien, a través, sobre todo, del análisis que Octavio Paz diseñó en *El laberinto de la soledad*: convertir al otro en joto, por una suerte de síntesis entre la chingada y el rajarse.

El fútbol, en efecto, como también las religiones muy ritualizadas, consagra una forma oblicua, a veces vergonzante y sádica, de homosexualismo. Los jugadores que festejan un gol o una victoria tienen licencia para acariciarse, besarse y meterse mano con generosidad, echarse unos sobre otros y pegarse unos jubilosos revolcones que serían inadmisibles en otro contexto (una fiesta familiar, una plaza con mamás y niños, etc.). El hecho de que el juego excluya a las mujeres nos lleva al mundo que Umberto Eco denomina "parsifaliano", mundo de conventos, cuarteles, sectas estudiantiles y logias masónicas. Al he-

chicero vestido de mujer, al cura con faldas, a la desnudez gozosa de muchos mártires bellos y equívocos (o inequívocos, según se mire), a contar desde el flechado San Sebastián, que convierte la agresión de sus verdugos en contorsiones de placer.

La guerra es, mirada eróticamente, una forma de unión por la destrucción, de modo que no resulta extraño que un juego evocador del combate posea elementos eróticos. Lo solar, por su parte, si rizamos más el rizo, es lo viril y lo fecundante. El fútbol, que ocurre normalmente en días domingos, se conecta con la festividad del sol (el *sunday*, el *Sonntag*) sucede el día en que Dios reposa y el orden del cosmos funciona sin su intervención, bendecido por el ocio divino. Es el día en que se cargan las reservas energéticas para la semana y el sol actúa como símbolo irradiante, como centro proveedor de energía. El pequeño ciclo del tiempo recomienza y se purifica. Los oficios religiosos dominicales, la comida totémica en familia, corresponden a este nudo del momento final y también inaugural del tiempo que es el fin de semana.

En España, el equipo por excelencia es el Real Madrid, por ser el *team* rico de la capital del Estado. Aparte de sus patrimonios y el hecho de ser, normalmente, el campeón de la Liga, es significativo que su camiseta sea blanca, como si careciera de facción, de bandera. Es como la camiseta de todos, o sea de nadie. Además, el blanco, ese color ausente, es el escogido en los ritos de iniciación, cuando el adepto pierde su identidad anterior y aún no ha adquiri-

do la nueva. En ese momento, está vestido de blanco. Color nupcial, en ciertas culturas; de luto, en otras. En cualquier caso, las nupcias y la muerte son iniciaciones a una nueva vida, muertes simbólicas. Sobre la blanca camiseta del Real, el partido (la historia) va dejando sus auras de sudor, sus manchas de polvo, sus arrugas, a veces un trazo de sangre: las heridas simbólicas de la iniciación. La blancura de todos y de nadie es, solar, el Estado, la síntesis de la vida social como pugna y rivalidad.

Si empezamos con Ortega podemos ir terminando con él. En los años veinte, el filósofo madrileño (¿sería hinchado del Real?) razonó sobre el carácter deportivo de nuestro tiempo. Si el siglo XIX había exaltado el trabajo, el día laborable, el esfuerzo productivo del hombre que somete a la naturaleza, el siglo XX se proponía como lo contrario: como una era de fiestas, de días no laborables, de domingos. Un tiempo deportivo, protagonizado por la figura del joven que hace la guerra y el *sport*. El fútbol es como la traducción inocua de la contienda bélica. Los jóvenes que lo practican (en el fútbol no se envejece, en los umbrales de la madurez está el final de su carrera oficial) son personajes filiales, que actúan siempre, como los soldados, a las órdenes del director técnico. No es casual que invoquen con frecuencia a la mamá, el papá o el *mister*. Para ellos, su carrera es una pedagogía que acaba cuando empieza la vida directiva. Obedeciendo se aprende a mandar, quien sabe seguir, sabrá encabezar.

La vida social es, en clave de paz, una contienda. Esto parece explicarnos el

fútbol, que es la traducción festival y ritual de una batalla. Eventualmente, lo bélico rompe las convenciones de lo ficticio y se convierte en real combate. Hinchas y jugadores se trenzan a tortazos, se dan con barras y palos, se arrojan proyectiles. Hay incendios y aplastamientos, humo y muerte. Pero lo mismo ocurre en los nudos del tráfico, en las huelgas salvajes, en las manifestaciones.

Lo que el fútbol ha consagrado en la vida moderna es la religión de la guerra transformada en festival. Es como si la sociedad admitiera, indeliberadamente, que la guerra está en la base de la asociación, en ese estado de naturaleza y de pugna generalizada sobre el cual se monta el Estado. Convertida en juego inofensivo, la guerra es la memoria del cimiento social, el pacto sagrado entre los hombres que da sostén primordial a la cultura. Cuando el juego se rompe, reaparece lo bélico, la batalla de todos contra todos. La paz sería, simétricamente, la batalla de todos por todos.

Con sus certezas rituales, el fútbol ha sabido sustituir los rituales de antaño por un sistema de zonas sagradas, de cuadrados mágicos, de esferas cósmicas, de fetiches tocados por la irradiación del demiurgo: camisetas empapadas de sudor combatiente, estampas con la figura de los santos guerreros, un manojo de hierba del campo de batalla sobre el cual danzaron los jóvenes escogidos para el sacrificio y la gloria. En los relicarios se guardaban astillas de huesos, cabellos y aún trozos pudendos de los mártires. Hoy tenemos zapatillas, gorras de portero, guantes, jirones del uniforme castrense que se gasta en las guerras de la paz.

CARTA DE LONDRES

HERBERT READ

JASON WILSON

EN EL INSTITUTO de Arte Contemporáneo (ICA) se presentó la primera biografía del fundador del instituto, sir Herbert Read (1893-1968), en una mesa redonda con su hijo John Read, la poeta y crítica Kathleen Raine y el biógrafo James King. Éramos sola-

mente unas treinta personas festejando el prestigio de uno de los más destacados críticos ingleses, gran promotor de la vanguardia artística desde el abstraccionismo de Ben Nicholson hasta los surrealistas. ¿Qué había pasado con esta reputación veinte años después de su

muerte? Para contestar, divaguemos. Herbert Read escribió el prólogo de uno de los libros de mi padre sobre el expresionismo abstracto, y recibí un cuadro en pago. Le pregunté a mi padre si había conocido bien a Read. "No. Era un hombre muy reticente". La nueva bio-

grafía confirmó esta reticencia como clave de su personalidad. Según James King la larga vida de Herbert Read desde su años de huérfano, a través de sus dos matrimonios, hasta recibir de la reina en 1953 su título de Sir, se entiende como una continua fricción entre la necesidad de ganar dinero escribiendo como crítico, reseñando, leyendo manuscritos para su editorial y sus ganas de ser simplemente un poeta. La melancolía de Read en su vejez fue que nunca pudo "ser poeta", se gastó defendiendo la vanguardia contra los filisteos ingleses.

Escribió Read: "Nuestra indiferencia nacional a las artes no es superficial: es fundamental y nunca cambiará hasta que el veneno del puritanismo comercial haya sido echado de nuestra sangre". Un ejemplo actual de la labor de Read es el Instituto de Arte Contemporáneo, fundado por Read y el pintor surrealista Roland Penrose (además un hombre adinerado). Desde los años 30 Read había proyectado un lugar en Londres donde poetas y pintores pudiesen encontrarse. Parte de su proyecto incluyó la idea de Peggy Guggenheim de instalar su colección de cuadros en Londres con Read como primer director. Read sugirió muchas de sus compras (con Marcel Duchamp), pero la Guggenheim optó por Venecia. Después, en los deprimentes años 40, se inauguró el ICA y desde entonces, cambiando de sede hasta terminar en su imponente edificio del Nash Terrace, sigue funcionando como lugar de "encuentros". Si uno quiere enterarse de la "vanguardia" no hay más remedio que hacerse socio del ICA; salas de exposición, presentaciones de libros, mesas redondas, cine, video, música rock y un bar y restorán. La cultura latinoamericana ha tenido su rincón. Me acuerdo, por ejemplo, que Octavio Paz leyó la tercera conferencia "Herbert Read" en 1970 "The New Analogy. Poetry, Painting and Technology" (salió en folleto en inglés); yo mismo presenté la novela *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa en traducción en una mesa redonda con Vargas Llosa y Tariq Ali, trotskista del 68. Es un buen lugar para presentar libros, y siempre cae un público imprevisible, más alerta que el público que llega a los acontecimientos universitarios. Pero el ICA ha cambiado igual que la noción peregrina de vanguardia. No sigue siendo un lugar para pintores ni poetas: la vanguardia ha sido desplazada por modas, y "teoría": en

la librería se encuentra más sobre el feminismo o el posmodernismo que sobre el arte, o la poesía. Lo que ha pasado con el ICA explica por qué Read no habla hoy por los que quieren entender la vanguardia. De ahí el ocaso de su caso.

Un detalle sale de esta biografía (*The last Modern. A Life of Herbert Read*, 1990) que bien define el espacio cultural que Read eligió para establecerse como crítico. Tiene que ver con una escuela de arte que se apoderó del Slade School of Art y se llamó the "Euston Road school" con William Coldstream como líder y portavoz. Una exposición actual en el Barbican Centre "In Pursuit of the Real" (persiguiendo lo Real) trata de salvar una tradición muy inglesa de arte realista, de desnudos pintados con la luz eléctrica (porque la luz londinense no penetra en los estudios), e incluye a William Coldstream, Stanley Spencer, David Bomberg, Lucien Freud y Francis Bacon (obviamente un caso aparte). Contra ellos y su rechazo de la vanguardia europea, cosmopolita, Read promulgó a Henry Moore, Barbara Hepworth, Paul Nash y varios surrealistas. Read atacó a esta escuela realista como "afeminados hijos de Bloomsbury bordando". Sir Anthony Blunt (académico mezclado con los espías homosexuales Burgess y Maclean) reaccionó contra Read y le aseguró públicamente que Coldstream iba a sobrevivir mucho más que Picaso. Esta defensa del filisteísmo se repitió en la crítica que la prensa hizo de la exposición surrealista que armó Read. J. B. Priestley habló de Read "y sus charlatanes latinos". Contra Blunt y Priestley, Read escribió más de 20 libros. Pero lo que destaca el tono de esta polémica es que después de las batallas públicas Read y Blunt cenaron en el mismo club (The Reform Club) que excluía mujeres.

Hay algo demasiado "tibio" en la escritura crítica de Read. No se ensució; odió la vida de los bohemios de café; se atrincheró en su biblioteca, y sus libros didácticos. Era demasiado "decente", un "buen" hombre en el sentido machadiano. Le faltaba malicia; esta carencia merma su poesía, y convierte a su única, deliciosa novela, *The Green Child*, 1935, en alegoría de su pensamiento utópico. Era un hombre con una misión que quiso educar al público inglés. Luchó por establecer una nueva manera de educar a los niños (*Education through Art*, 1943) basada sobre la creencia inge-

na de que el arte mejora al ser humano; durante la guerra, como pacifista y anarquista benévolo, su tarea fue la de utilizar al arte como escudo contra el gobierno de Churchill. Read se basó en Carl Jung y su idea de que el proceso creativo importa más que la obra terminada; de que todos somos pintores natos luego deformados por la educación. Read creyó en la inocencia del niño, su autobiografía se llamó *The Innocent Eye*, 1933. Pero al descartar el oficio, trató más bien con libertades psicológicas. Todos hemos visto arte jungiano. El que escribe ganó un premio en 1952 en un concurso nacional organizado por Read sobre arte infantil, pero nunca terminó siendo pintor. Si sus ideas pedagógicas pecan de ingenuidad, Read, con André Breton, vio claramente en 1936 a Stalin y sus horrores.

¿Qué es rescatable en la crítica de Read? Creo que fue su afán de destacar una línea romántica en la cultura inglesa; su defensa del pensamiento de Coleridge; y su noción de una tradición surrealista inglesa que comienza con Blake, pasando por Lear y *Alice in Wonderland*. Pero le faltaba pasión. Stephen Spender puso el dedo en la llaga. Cito de la biografía: Read "produjo demasiadas generalizaciones, cuidadosamente razonadas, acerca del arte, de la literatura, de la educación etc. para sobrevivir económicamente. Apoya todo con tal de que sea experimental para dar la idea de que se mantiene en la vanguardia. Los que defienden la vanguardia deben, por supuesto, mostrar fe y vitalidad; cualidades ausentes en Read." Read mismo se dio cuenta de esta ironía cuando aseguró: "Nunca usé palabras crudas: discretamente dije la verdad". Read se salvó personalmente a través de la cultura, leyendo y escribiendo, y quiso rescatar a los otros del caos de la civilización moderna. El artista era para él el gurú de la edad moderna.

En realidad la biografía de Read, como alguien sugirió en la mesa redonda en el ICA, debió llamarse *The Last Romantic*. Desgraciadamente esta biografía no va a rescatar al crítico Read del olvido, a pesar de haber sido uno de los íntimos de T.S. Eliot. Lo que sobrevivirá será su fracaso, su no reconocimiento de que la crítica en sí es demasiado circunstancial, y si no se apoya en creación, se esfuma con el tiempo. Read ahora es personaje de una biografía no muy bien hecha porque los ingleses compran

y leen biografías más que obras creativas porque una biografía maneja "hechos", desmitifica "obras". La vida de Read se vuelve anecdótica, chisme. Para los ingleses los diarios de Virginia Woolf valen mucho más que sus novelas. T. S. Eliot y W. H. Auden entendieron esta conversión de la vida privada y creativa en materia de chismeríos y prohibidor biografías. Justamente era este afán filisteo de reducir la obra de arte a la vida histórica y psicológica del autor lo que irritó a Read. Terminó con una imagen autobiográfica que nos da Read en su novela *The Green Child*, que acabo de releer. En el mundo subterráneo del niño verde, Olivero tiene que reeducarse, y pasar por varias etapas de conocimientos hacia el ideal que es convertirse en cristal de roca, petrificarse. La última etapa es la del "gozo supremo que es el pensamiento solitario". Es la soledad mental, la reticencia de Read, que nos conmueve, no sus buenas intenciones de convertirnos en sacerdotes del arte.



Venus y los niños

INOCENCIA

JAIME MORENO VILLARREAL

DE QUÉ MODO el ideario de la decadencia, del cansancio de la especie humana, del hundimiento de las creencias, del genio como patología; en suma, de qué modo ese escándalo de fin de siglo que Max Nordau titulara la *dégénérescence* tocó al escultor mexicano Jesús F. Contreras? Su persona parece moldeada para representar un destino muy específicamente diseñado por la época, aunque decirlo así resulta abusivo: nadie se reduce, si no es para los fines de la prosa, a ser una *figura*. Pero sea el caso del escultor esculpido, sea el relato del mausoleo que le alzaron el régimen y un grupo de amigos poetas: monumento al gran artista malogrado.

Encumbrado por el régimen de Porfirio Díaz—como modelador de las imágenes de la Nación en estatuas y monumentos, y como empresario cultural—sufre en plena madurez creativa la amputación del brazo derecho; inmediatamente después, triunfa en la Exposición

de París en 1900 con *Malgré tout*, obra que simboliza su lucha contra la adversidad, y poco más tarde muere abatido por el cáncer.

Para mayor fidelidad al mito, para mayor fatalidad, se lo sepulta con el antiguo régimen; la tragedia de la tragedia es el olvido. Toca a Contreras la suerte de esas tumbas de época que nadie visita, que sólo quedan ahí a merced de quien—como a *Malgré tout*, abandonada en La Alameda durante cincuenta años— a martillazos arranque una nariz, birlle unos dedos. Y sin embargo llega hasta nosotros la leyenda de un escultor que heroicamente cinceló, ya manco, con la pura mano izquierda, el mármol que le valió el Gran Premio en la Exposición de París. Triunfo a la medida del ideal. Lo único que podía salvar a un artista en las inmediaciones del siglo XX—lo sabían Mallarmé, Cézanne, Rodin y Darío— era la proeza. No sólo la obra maestra sino la perfecta que era

al mismo tiempo imposible. La Quimera es el emblema de su intento; la Esfinge, la imagen material de su tentación. Para el artista hispanoamericano—y se repetirá mil veces que Contreras fue el primero en lograr un triunfo así— París era promesa y decepción. "Triste fue ese viaje al país literario", confesó Amado Nervo, quien viajara en 1900 como corresponsal de *El Imparcial* a la Exposición de París, ciudad, "monstruo, que jamás deletrearía mi nombre".

En vida de Contreras, la leyenda de *Malgré tout* cincelada "a una mano" fue precipitada por el propio Nervo, e inmediatamente acatada en el medio literario y artístico. Esto lo cuenta Patricia Pérez Walters en una tesis reciente presentada en la Universidad Iberoamericana, y que prelude y anima la exposición "Jesús F. Contreras, escultor finisecular" montada en el Museo Nacional de Arte. Pérez Walters demuestra que *Malgré tout* fue terminada y aun expuesta en

México antes de la amputación; además, advierte que el propio Contreras contribuyó de algún modo a la difusión de su leyenda, al no desmentirla. He aquí un dato para comprender cómo hacen los hombres la historia. Mejor que llamarse a engaño, debe nombrarsele designio: el escultor esculpe, diseña su imposible.

La pérdida paulatina del brazo derecho y la abdicación posterior del cuerpo entero debieron significar, para Contreras, no sólo enfermedad sino condición en un sentido histórico. A pesar de su talante triunfador y cada vez menos bohemio —muy aclarado por su actividad al frente de la Fundación Artística Mexicana, verdadera fábrica de imágenes públicas y privadas, que presidía Porfirio Díaz y que él dirigió técnicamente—, tanto la cercanía que mantuvo con escritores como Nervo, Urbina, Gamboa, Tablada y Díaz Duffo en la amistad y en las ideas —como presidente del Ateneo Artístico y Literario que sesionaba en el domicilio de la Fundación—, cuanto sus estancias prolongadas en París, debieron de marcarle el rumbo de su padecimiento, es decir el sentido de su muerte.

Porque la escultura monumental y conmemorativa es esencialmente funeraria: el héroe exhibido es el héroe enterrado; porque el trabajo con la piedra inmortaliza, y aun se sueña palingenético —según la metáfora clásica que arranca la vida presa en la piedra; porque la estatua evoca fantasmas de cuerpos ya caídos, el escultor repite para la muerte el don de la vida del Dios que modela a su imagen y semejanza el barro. Entre las artes, la escultura representa tanto la tentación de dar vida a lo inerte cuanto la de dar inmortalidad a la carne. Sufrir la muerte como la sufrió Contreras, por el gradual imperio del cáncer que lo fue inmovilizando, y dada la circunstancia de esas ideas que discurrían filosófica en tanto que fisiológicamente sobre la decadencia, significó en sus obras últimas —ahora sí modeladas con la mano izquierda—, la emergencia de una espiritualidad ascendente y luminosa. Así, en el grupo *Almas blancas* (ca. 1901), mármol que se desprende de la propia tumba del escultor en el Panteón Francés

Dos piezas exhibidas en el Munal, los retratos en mármol de los niños Rubén

y Carlos Contreras, que podrían desatenderse por su índole familiar, adquieren en virtud del ideario de la época un valor de trascendencia: la expiación a través de los hijos. En la niñez halla sentido el tópico de la salvación, sobre todo cuando el artista reconoce haber sido alcanzado por la morbilidad del siglo.

Quizás el destino —el designio— más turbador, a propósito, es el que vemos dibujarse en las páginas que Carlos Díaz Duffo dedica por esos años a su pequeño hijo; el miedo de transmitirle "por inexorable ley hereditaria el acerbo sufrimiento de una sensibilidad enfermiza"; la seguridad, al fin, de la redención: "resucitaré en mi hijo, como mi padre resucitó en mí, como mi hijo resucitará en los que detrás de él vengan. Y resucitaremos purificados de nuestras culpas, limpios de nuestros pecados". Y el conjuro contra el mal, pronunciado junto a su cama: "No te enfrentes jamás al problema, niño de los blondos cabellos, no te acerques a la esfinge que ha desgastado nuestras energías y debilitado nuestra fe." Estos temas se hallarán también en Gutiérrez Nájera y en Nervo, y no se diga transformados en verdadera redención social en Juan de Dios Peza. El conjuro no surte efecto. Como su padre, Carlos Díaz Duffo hijo abrevará en el nihilismo, y se dará muerte en París, en 1932, a la edad de 43 años.

La obra, esa descendencia obtusa en la que se busca, como en el hijo, una expiación que no hace más que extremar la culpa, ofrece sin embargo la vía del sacrificio: el repunte religioso es casi una constante terminal que hace posible rendir la vida a la obra. "Después de un libro así —volvamos a las palabras de Barbey d'Aureville a propósito de *A Rebours* de Huysmans— no le queda al autor más que escoger entre el cañón de una pistola o los pies de la Cruz"; y Paul Verlaine declararía en su comentario a Julián del Casal: "Lo que le hace falta es creer; cuando crea, será nuestro hermano." En cuántos casos, la obra habrá de inscribirse con mayúscula, para quedar también como testimonio de fe. Aquello que soporta la culpa es lo que la aligera, la obra tienta pero salva.

La culpa es un tópico muy temprano, en lo concerniente a la escultura. Se halla en el episodio de la mujer de Lot, convertida en estatua de sal por volver la vista atrás en un momento de apego a la carne que es inmediatamente castigado: ha querido dar un último vistazo



Inocencia, 1899. Busto en mármol. Foto de Carlos Contreras de Oteyza

a la ruina de Sodoma, que es ruina de la carne. Como lo ha hecho notar Patricia Pérez Walters, parte importante, si no es que la totalidad de las obras modeladas por Contreras con la mano izquierda, presenta cerrados los ojos. Ese último vistazo parecería ser lo que los rostros casi beatíficos del último Contreras evitan. Ya no hay exterioridad, ya no hay expresión. En *Inocencia* (1899) el rostro se sustrae, evita toda mirada y frontalidad, casi podría ser herido por nuestros ojos. Nuestra mirada no pue-

de atraer la suya; esa interioridad ya no es de la carne. Inevitable, recordar el recogimiento a punto de ser sumergimiento en *Les yeux clos* (1890) de Odilon Redon, un rostro más extático en virtud de su frontalidad.

Inocencia sustrae un rostro cuyos contornos la luz define al tiempo que borra, debido a la esfumación de las líneas en un mármol modelado casi por caricia, y que en la pieza original splende con los brillos diríase salinos del grano. El movimiento de la figura es re-

nuncia a ofrecer el rostro, la existencia se vuelve al interior en tanto que el signo del ser, la exterioridad, se despide; el gesto desaparece, la faz se encamina hacia la sacralidad. ¿Cuál puede ser esta *Inocencia*? No es la de la piedra; la piedra tallada ya no es inocente, ha sido desbastada y tallada, mientras que lo inocente es lo que no ha recibido herida o daño. El escultor, por su condición, ha vuelto los ojos a la carne, pero la piedra que ya se desprende de la piedra es la culpa que se redime por la piedra.

GRAN DISCURSO SOBRE UN PLACER MENOR

HUGO HIRIART

COMEZÓN OTRA VEZ. Allá va la mano: Sísifo alpinista camino a la montaña. Cosas sabe el cuerpo que ignora la res pensante. ¿Cómo localiza la mano el lugar del barco que naufraga en la piel? Allá el rítmico S.O.S. en la noche de la piel, Doña Comezón, léxico de verdulera, gritona, demandante como un niño, y acá vuela la mano, peregrina en su patria y torbellino de Noruega, vuela, y en picada, Robin Hood en el torneo, siempre da en el centro del aullido.

Tu casa en llamas (punto)

Déjalo todo, ven y sígueme (punto)

Voy, voy, ya voy. Urge, urge, zumba el
[timbre histérico.

Venga inmediatamente (punto)

No se espera que pase la noche (punto)

Picazón, oh picazón, cifra de humanos anhelos, microsegundero caballo de la China, todo género de sabandijas concentran ahí, ahí, su baile febril de puntas de alfiler, pululante y picosilla clave Morse del prurito.

Entremos al asunto, dijo el notario, rascándose la ingle.

Qué cosa tan rara es la comezón, ¿verdad? Instructivo: (1) intente aislarla del rasquido (póngala así, entre paréntesis), *epogé*, picazón pura en un sentido no kantiano, reducción fenomenológica, de mírame y no me toques, dice Reyes, a la cárcel de la atención.

Ahora (2), ¿es la comezón algo más que urgencia de rascarnos? ¿Puede ais-

larse de la mano que viaja a rastrillar? Inténtelo. ¿No? ¿Sí? Ahí la tiene, mero llamado, clamor inaudible y puro, un loco gritando en la torre deshabitada: aquí estoy, aquí estoy.

Y observe que en la comezón ya hay una profecía del ritmo del rasquido. Ritmo, es decir, ondulación (la naturaleza ama el está, no está, está, no está). El prurito es la materia y el rascarnos la forma. Viven el uno para el otro, Romeo y Julieta de los melodramas de superficie.

En la sensación de prurito, como en el amor, hay una especie de prisa, de mera perentoriedad; propiamente no podemos hablar de dolor, sino de un grito de auxilio y a la vez una promesa de placer: es el canto de sirenas de la epidermis. Podemos imaginar que han atado a Ulises el mástil para que no se rasque las costras sangrantes de la sarna, frecuente en los largos viajes por mar; él vocifera y se contorsiona, escultórico y musculoso, marmóreo esclavo de la comezón (eso sería todo y las leyendas de los marineros fabricaron lo demás).

Llegamos así al costado moral del vicio solitario. Cosas sabe (y quiere) el cuerpo que ignora la res pensante. Un presto de perro con la pata en las costillas o un sencillo andante para picazón vaga y modesta son menos interesantes que el crescendo fortísimo del gran rascar desbocado con resultado de sangre. Con cuánta contricción nos dejamos ir a la sensualidad restregante, alimentando el prurito que deberíamos anular, ya sin

gobierno de nosotros mismos, en el frenesí de la pasión desordenada ("déjate eso, déjate, por Dios, ya no te toques") que hincha, enrojece y devasta el campo de batalla del placer. Qué espectáculo. Todo lo que puede hacerse, dice el filósofo, puede hacerse con elegancia. ¿Sí? ¿También rascarnos frenéticamente?

El asunto es que el placer de rascarnos sólo es saciativo en prácticas superficiales e insignificantes, llevado a fondo trae su propia sed y es al mismo tiempo la causa y el efecto, el bálsamo y el tósigo. Qué pasmoso atavío del buitre de la tentación: la sed disfrazada de agua. Ante la duda, abstente, firmeza, deja que el escarabajo corra hasta cansarse, no empieces, va a ser peor, anuda una mano con la otra, piensa en los osos polares, en la elipse, en lo que sea, firmeza, firmeza.

Por otra parte, la operación es personal e íntima: nada ilustra mejor las adversidades de la comunicación humana que solicitar de alguien que nos rasque la espalda. No importa cuánto amor diligente se ponga en la tarea, todo es imprecisión, error, imperfecciones: la localización vaga tentante ("No, ahí no, más arriba..."), la presión inadecuada, demasiado o muy poco, no acierta, y el ritmo es irregular y sin firmeza, de principiantes. Porque el trabajo de la uña, hábil en lo chiquito (como opinó Buonarrotti del talento de Cellini), ha de ser de precisión milimétrica, y a tanto no puede llegar el amor al prójimo. A

tanto ni a mucho menos: ¿por qué no dispuso Proust una escena en la que Albertina y el protagonista se intentan rascar mutuamente, una especie de tercio grupo escultórico de dos adolescentes, bien trabajados por el arte del maestro, muy serios, muy concentrados, fracasando maravillosamente en el mutuo entendimiento?

El gran sacerdote de la devoción exótica va camino del templo, circunspeto el paso, alto y complejo el gorro bordado, depilada la ceja y bermellón el pico de alcachofa de la pestaña, inexorable el ojo... De pronto el todopoderoso y casi divino empieza a rascarse el codo. Oh, no, todo se ha venido abajo, un sollozar de mitologías: ¿qué dignidad puede haber en un sacrificio humano si el oficiante se anda rascando a la hora de ejecutar la suerte?

Pero en Plutarco se lee que la manera de rascarse la frente de Julio César, lenta y reflexivamente con el dedo meñi-

que, revelaba a todos una interioridad peligrosamente fría, astuta, dictatorial. Y, bueno, ¿no es una consabida imagen del pensamiento la del hombre rascándose meditabundo la cabeza? (¿Por qué no hizo así Rodin a su pensador, *Hombre rascándose la testa*?) Preguntémosnos cautelosos: ¿no habrá una conexión secreta entre pensamiento y rasquido? Objetemos de una vez: todo animal se rasca (el oso enorme, de espaldas contra el pobre árbol) y no todo animal piensa y cavila. Sí, sí, pero en el *sapiens*, allá dentro del *sapiens*. ¿Cuál podría ser la conexión? El ritmo, la necesidad de ritmo: ¿O no nos ayuda a pensar ese ritmo ir y venir, contados los pasos, anudadas las manos en la espalda? Ritmo, ritmo, la mano rasca el cuerpo como quien tañe una guitarra mental y la música, el suave tamborileo del pensamiento, se deja oír...

Comezón, oh comezón, cifra de humanos anhelos, tú, rítmica promesa de

placer. Placer, al rascarnos entendemos que el placer tiene siempre dos términos: (1) Una incomodidad, dolor o ansia iniciales y (2) el alivio de ese estado, que es el placer mismo. Alivio: salir del infierno es llegar al cielo. Pero ¿el cielo es salir del infierno? No seamos tan pesimistas. El placer tienen su carga positiva. Puede ser, pero sin ansias, no hay alivio y no hay placer (y tal vez, a mayores ansias, mayor placer). Tendemos a repetir lo que nos causa placer no por extrañas compulsiones, sino por el alivio que supone. Como lo dice Pavese: no buscamos el placer, buscamos satisfacer la vanidad para que deje de obsesionarnos.

Oh comezón, lugar de encuentro del alma y el cuerpo, pasión modesta, placer humilde y a la mano, gloriosa precisión y supremo tacto y maestría incomparable de las ansias de la piel, no queda sino honrarte rascándonos, rascándonos ceremoniosa y circunspetamente... Rasquémonos, pues...

LITORAL

JAIME GARCÍA TERRÉS

BPI

Madame B. me acompaña, en París, en mi larga y minuciosa visita a la Biblioteca Pública de Información (BPI), del Centro Pompidou. Mucho es lo que tengo que ver y aprender; pero Madame B. me aconseja probar, ante todo, los monitores informáticos que se utilizan a manera de catálogos y repertorios bibliográficos. "Elija a un autor de su país", me dice. Nombro, por supuesto, como piedra de toque, a Octavio Paz. El monitor responde en seguida. La BPI, según su respuesta, alberga ochenta y tantas menciones de Octavio y, lo que es más importante, 37 libros suyos. "Propongamos —observa Mme. B.— el nombre de usted mismo. A ver qué dice la máquina". La máquina dice que la BPI aloja en su acervo 3 libros míos, además de algunas antologías en las que figuro. ¡Menos mal! Respiro; mi honor está a salvo, y continuamos la visita.

W.C.W.

In the American Grain [En la semilla de América] es uno de los libros fundamentales del poeta estadounidense William Carlos Williams. El crítico Yvor Winters ha llegado a decir, con evidente pero significativa exageración, que se trata de un ensayo (o volumen de ensayos sobre un tema unitario) "superior probablemente a cualquier otra prosa de nuestro tiempo y a la mayoría de los poemas". Con mayor mesura, el TLS lo declaró en su momento "un libro esencial para entender la literatura americana".

TODA AMÉRICA

Lo que en particular agrada es que W.C.W. no reduce América a las fronteras de los Estados Unidos. Más aún, cuatro de los primeros capítulos de su libro se refieren a la llegada de Colón al Nuevo Mundo bajo el patrocinio español, y a la subsecuente conquista de México.

LA DESTRUCCIÓN DE TENOCHTITLAN

Así se llama, tras los dedicados a Eric el Rojo y a Colón, el tercer capítulo de *En la semilla [o en la textura]* americana. Para Williams, la Conquista fue una secreta venganza del Viejo Mundo contra el Nuevo por la "belleza de orquídea" de este último. Frente a una belleza semejante, afirma, los hombres no dominan las fuerzas que impulsan sus terribles manos. Los españoles de aquel tiempo se lanzaron a través del mar, movidos por instintos tan insondablemente antiguos como las profundidades que cruzaban. Bajo la superficie del bellísimo milagro que se desplegaba ante sus ojos, deslumbrándolos, quizá se entregaron, más allá de los horizontes familiares, a buscar una justificación por sus guerras contra el moro, y el turco; pero en el fondo de su motivación latía el mal del planeta entero, la perenne decepción que sigue, cual humo, al brote de las ideas.

LA VIOLENCIA DE LA HISTORIA

Para w.c.w, no fue culpa de los hombres el que la ciudad, la gente y el genio de Tenochtitlan hayan sido aplastados y borrados hasta el vacío. El motor que los destruyó fue la violencia de la horda que la historia desencadena. "Cortés no era ni maligno ni estúpido ni ciego, sino un conquistador como otros conquistadores", que hizo sin escrúpulo cuanto era necesario hacer para la consumación de su conquista.

LA FUENTE

Inician el texto que sigue, "La fuente de la eterna juventud", estas poderosas palabras, con las que Litoral cierra la presente evocación, muy a tono con el Quinto Centenario que ya hemos empezado a conmemorar:

"¡La historia, la historia! Locos de nosotros, ¿qué sabemos de ella o qué nos importa? La historia comienza para nosotros con el asesinato y la esclavitud, no con un descubrimiento. No, no somos indios, pero somos hombres de aquel mundo. La sangre no significa nada; es el espíritu, el fantasma de la tierra lo que agita la sangre, lo que se mueve dentro de ella. Nosotros somos quienes corrieron desnudos hacia la playa, quienes gritaron '¡Vienen hombres del cielo!' Son éstos los habitantes de nuestras almas, nuestras almas asesinas y yacientes..."



Baco con un macbo cabrio

RÉGIS DEBRAY

Me dice una amiga parisiense: "Es verdad que Régis Debray ya no está muy de moda. Pero ahora dice cosas muy sensatas." Lo cual compruebo cuando Debray nos invita, a Abel Quezada y a mí, a almorzar en un bistró llamado *Le comptoir de L'Événement du Jendí*, virtualmente anexo a la redacción de este semanario (*L'Événement du Jendí*) que se ha convertido en la mejor revista gráfica de Francia. El nombre de Régis Debray no suena hoy, por cierto, tanto como antes sonaba, pero no deja de mencionarse en la prensa y en la política locales: acaba de publicar un libro sobre De Gaulle, en el que no escatima elogios al General.

SENTIDO COMÚN

Le ha gustado e interesado, por lo visto, la exposición de Quezada en la Galería de Nesle, y así lo ha declarado a la prensa. Hace numerosos comentarios con gran sentido común, y se abstiene de opiniones políticas ("especialmente sobre política mexicana, de la que nada entiendo").

LEVE SORPRESA

Me sorprende un poco ver a este personaje de menos de cincuenta años, que a los veinticinco luchó junto al Che Guevara y fue encarcelado —luego amnistiado— en Bolivia, conducirse con la mayor prudencia y sencillez frente a nosotros. Sigue estando cerca del presidente Mitterrand (ahora es *Maitre des Requêtes au Conseil d'Etat*; no sé muy bien con qué funciones concretas), pero no blasona de investidura alguna, como no sea para ofrecernos información y ayuda en nuestros respectivos campos. Sus conocimientos no son escasos en materia de servicios bibliotecarios, y me confía, en tal área, diversas recomendaciones que no olvidaré. Le pregunto si ha regresado al Caribe, y me contesta: "Sí, estuve en Cuba hará unos cuatro años." Pero ahí se detiene. Prefiere hablarnos de pintura, del mercado de arte en Francia, de libros, de bibliotecas. Es un hombre pragmático.

PITOL

Al hojear su reciente *La casa de la tribu* (Letras Mexicanas, FCE) me complace

advertir que Sergio Pitol es asimismo un lector admirativo de Patricia Highsmith; "Ampliamente se ha celebrado la calidad de la angustia que ha logrado infiltrar y coagular en sus relatos. También su originalidad; la resistencia de esta narrativa a dejarse catalogar por esquemas simplistas es en sí una afirmación de su recia individualidad. Sus mejores obras escapan a la categoría de novelas policíacas a secas; admiten tan amplio registro de lecturas que las hace transgredir, con mucho, las fronteras que comúnmente circunscriben ese género."

REITERACIÓN

Pitol reitera lo que solía señalar Alfonso Reyes (y también Borges): que la novela policial constituye el último género clásico de nuestro tiempo; y que obedece a cánones tan estrictos como los de la tragedia griega o el Teatro español del Siglo de Oro.

PING - PONG

Por ello quizá, además de divertir al ciudadano común y corriente, y de entretener a los cerebros necesitados de una tregua amena en el ajeteo cotidiano, el género policial atrae a menudo a numerosos intelectuales de profesión. No hace mucho, en efecto, leí en pleno *Nouvel Observateur* un sofisticado encomio al "diálogo ping - pong" de uno de los escritores policíacos más populares de este momento: Gregory MacDonald, creador de un singular detective que responde al abreviado apelativo de Fletch.

DISCRECIÓN

En esta parcial —pero casi explosiva— vuelta al mundo, que han empezado a dar las pinturas de Abel, es de justicia mencionar la participación generosa que en ello ha tenido Giuseppe Castiglioni, industrial italomexicano que fomenta las artes y la cultura con espíritu de mecenaz renacentista. Y no digo más porque a él no parece gustarle demasiado que se hable de él, y uno está obligado a respetar su discreción.

JOHN CAGE

El unanimismo (¿será éste el término aplicable?) del músico y filósofo John Cage es tal, que en una ocasión manifestó que sólo aceptaría dirigir las nue-

ve sinfonías de Beethoven si se le permitiera —y se consiguiera suficientes ejecutantes para ello— conducir y hacer tocar las nueve al mismo tiempo. También sugirió el establecimiento de una universidad en la que todas las clases se dieran, simultáneamente, en un mismo salón. En cuanto a sus propias conferencias (las que él da y publica) Cage las confecciona a base de verdaderos montajes (o *collages*) de diversas citas de sus autores favoritos: Thoreau, Buckminster Fuller, Wittgenstein. De este último opina el músico norteamericano (nació en Los Angeles en 1912) adicto al budismo Zen, a la musicalización del silencio (o viceversa) y a consultar el I Ching: "Desde hace años me siento atraído por los textos de Wittgenstein,

a quien leo con placer aunque rara vez lo entiendo."

DOÑA IMELDA

Y para seguir con los chismes pintorescos, veamos algunos de los gastos incurridos por doña Imelda Marcos cuando el poder omnívoto de su difunto esposo, don Ferdinando, los hacía posibles. Extraigo los datos de una de las crónicas del juicio que se le sigue en el Tribunal de Circuito de Manhattan, por fraude y malos manejos. Según dicho recuento, y los testigos correspondientes, doña Imelda gozaba, cada vez que iba a Nueva York (2 o 3 veces al año) de una ministración de cuatrocientos mil o quinientos mil dólares, que debía propor-

cionarle durante cada viaje el Banco Nacional Filipino en N.Y. Acabó debiendo a ese Banco unos 22 millones de dólares. Por lo demás durante sus expedientes la hoy ilustre viuda acostumbraba adquirir pinturas de Miguel Angel, pagando anticipos de un millón de dólares; alhajas múltiples (en el curso de un mes gastó en ellas casi dos millones y medio de dólares)... Ni siquiera durante los vuelos en avión para de gastar: en 1983, consumió durante un vuelo en KLM entre Amsterdam y N.Y. la suma de 15 022 dólares. A lo que se oye, la vida de Imelda Marcos en aquella época feliz (para ella) constituía una serie de verdaderas orgías consumistas. Claro que, como sostiene su abogado defensor, no violó entonces ninguna ley, ya que su esposo don Ferdinando era la ley.

CARTA DE COPILCO

MIS VECINOS

GUILLERMO SHERIDAN

Los peores vecinos son un gran campanario, un gran río y un gran señor.

Chateaubriand
Vie de Rancé

EL EPÍGRAFE DE esta carta deja en claro primero: que Chateaubriand nunca vivió en la colonia Espartaco; segundo: que no conoció a los Gonzalóz, a Freddy el del Volkswagen anaranjado, al dueño y cliente de la *discobteque* (sic) "El Reve", a los perros ni al gallo.

Yo los conozco bien. Los Gonzalóz son dueños de dos negocios caseros: renta de sillas, mesas, mantelería y carpas impermeables para festejos y un salón de belleza. Según mis cálculos, la familia Gonzalóz está compuesta por, aproximadamente, ciento catorce miembros. En la medida en la que crece la familia, los Gonzalóz le agregan pisos a su casa: un budoque de cinco pisos estilo heterodoxo con ventanas doradas en cuya planta baja funciona la *Estética Unisex "Érika Mónica"*. Cuando no atienden sus negocios, se dedican a reproducirse y a agregar un piso nuevo a

su edificio (en ese orden). El último piso está hecho con el material que desea el negocio: las paredes de mesas viejas y los techos de carpas parchadas. Como argamasa, emplean tenedores oxidados.

Los Gonzalóz se distribuyen su espacio vital de la siguiente manera: los hombres en edad de reproducirse se sientan sin camisa en la calle a hacer concursos de ver quién se acaba primero su tecate y luego ver quién es capaz de sostener el bote vacío más tiempo con el ombligo (de pie). Las mujeres se dedican a hacer folganza con macho placentero y a peinar gratis a sus hijas en el salón. Los niños y niñas que brotan de esto se dedican a poner clavos abajo de las llantas de los vecinos y a escribir en las paredes con *spray* negro letreros que dicen NINYAS ACECINOS. Los patriarcas los observan enternecidos.

Los Gonzalóz tienen dos discos: *Pollito con papas*, con "Los Bukis" y *Las mañanitas*, con El Charro Avitia. El cálculo de que son ciento catorce se debe precisamente a que dos veces a la semana hacen participar al vecindario de la alegría que les causa el cumpleaños de

algún caballero, niño o dama de la familia. El wattaje de su aparato es enorme, pero inferior a su entusiasmo. *Las mañanitas*, como su nombre lo indica, suelen atronar el espacio espartaqueño a las cinco de la mañana, y como todos los Gonzalóz nacen en domingo la experiencia es asaz tonificante. *Pollito con papas* comienza a las dos de la tarde y termina entre las cinco y las seis. Es una balada interesante, a ritmo de salsa. La letra dice así:

Pollito con papas,
pollito con papas,
(*da capo*, 250 veces)

Sobre Freddy el del Volkswagen anaranjado lo único que se sabe es que una vez a la semana llega a buscar a Tony, el vecino de atrás, frente a las recámaras, a las tres de la mañana. Freddy ha arreglado su bólide para que rujá como valerosamente. Cuando llega, desea que Tony le responda con rapidez. ¡Así es Freddy! Su sistema para llamar a Tony es el siguiente: tres rugidos del Volkswagen y un grito: "¡Tony!". Otros tres rugidos y el grito: ¡Soy Freddy!" y así

sucesivamente como hasta las cuatro de la mañana cuando por fin Freddy, decepcionado y, sin duda, herido hasta lo más hondo, se retira rugiendo.

La discotheque (sic) "El Reve", queda debajo de la ventana. Originalmente era un cuarto de servicio. Su administrador y cliente es un joven de 19 años al que apodan "El Eskín", porque se rapa las salpicaderas. En la puerta de la disco puso un letrero que dice *Welcóm*. Seguramente entusiasmado por tan grata bienvenida, se mete a bailar consigo mismo la música de su disco, que se llama *Yo! Bump it up!* que, como su nombre lo indica, evoca los ritmos de la misteriosa África pasados por mil dólares de bocinas taiwanesas.

Mis vecinos perros ladraban y aullaban un promedio de tres horas seguidas hasta que los arreglé con *bombas valium*. Una *bomba valium* se fabrica de esta forma: se toma una rebanada fresca de pan bimbo blanco, se le ponen adentro dos gramos de valium, se hace una bola compacta. Luego se lanza a la azotehuela cochambrosa en cuyo centro ladra o aulla el perro, sin duda demostrando que *la está cuidando*. Esos dos gramos de valium garantizan que el perro dormirá un promedio de tres o cuatro días, según tamaño. Luego se toma nota en una lista *ad hoc*: "El perro que parece pelo de futbolista colombiano: dos gramos, lunes, 2:47 a.m.", etc. F., que ama a los perros (a los que se empeña en llamar *tutús*), se enoja conmi-

go. Yo le explico que, con una sola bomba, logro que los *tutús* ya no tengan hambre, dejen de aullar y disfruten de un merecido descanso. Además, se ha calmado desde que le expliqué que la eficacia del método ha sido probada con anterioridad, y éxito, en algunos humanos.

En efecto, la garantía de esa eficacia se debe a que antes dejé tecates cargadas, de valium afuera de la casa de los Gonzaléz y *soul food* (cornfleis con crema de cacahuete y mango) cargada de lo mismo afuera de la disco. El único al que no he podido ayudar es al gallo (meter un valium adentro de un grano de maíz es muy difícil), por lo que sigue sonando a horas en que ni las campanas, mi querido Chateaubriand, lo harían.

BUZÓN DE FANTASMAS

DE ALFONSO REYES A JOSÉ GOROSTIZA

A partir de este número, Vuelta publicará en cada número una carta inédita cruzada entre protagonistas importantes de la historia cultural. Los lectores de la revista quedan invitados a compartir con nosotros la correspondencia en su poder, con tres condiciones úni-

cas: que el remitente "baya cambiado de costumbres" (como dice Joyce), que lo escrito tenga interés para alguien más que los involucrados, y, por último, que el original esté en poder de quien la mande. Otra parte del juego

podría ser esta: un lector curioso trataría de anotar las cartas que vayan apareciendo. Quien mejor lo hiciera, ameritaría que sus notas se reprodujeran en el número inmediatamente posterior a la carta en cuestión. Vale. (G.S.)

Río
19.III.932

Amigo José Gorostiza:

Su carta del 25 de noviembre es ofen-

siva para el espíritu. Ud. no tiene derecho a considerarse oficinista y abandonar la poesía. Se lo dice quien ha sacrificado a las letras todas sus pasiones, aún las más legítimas y humanas.

Siempre lo consideré como un alto poeta lírico, en realización y en promesa. No creo equivocarme. Quisiera llegar a Ud. con la voz de la persuasión. *Sí* se puede repicar y andar en la procesión. Todo se puede, con tal de no abandonarse. Adelante. Quiero, para *Monterrey*, versos inéditos suyos. Aquí no ha pasado nada. Las musas y yo no queremos soltarlo a Ud. ¡Nuestro por la vida! ¡Gorostiza, no me vuelva usted a decir esas cosas! Espero sus versos.

Gracias por su linda traducción de Maurois (*Conversación*). Ya le envié *Fuga y Casi sonetos* q. Ud. pedía. Lamento no tener más el No. 5 de *Monterrey*: agotado. Le envío una quisicosa: *En el ventanillo de Toledo*.

Lo saludo cordialmente, con tristeza de su carta, con esperanza de mejores noticias.

Alfonso Reyes



Neptuno en el carro marino