

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

LOS CUADERNOS DE LA CORDURA

## DE LA ELEGANCIA Y OTROS ANACRONISMOS

GUILLERMO SUCRE

LA ELEGANCIA, EN TODO, nace del sosiego —que no es sólo serenidad y sabemos que admite también las tensiones de la pasión. Se tiende a confundirla con el refinamiento mundano o cultural; basta ver, en uno u otro sentido, los modales de los seres refinados para no caer en tan flagrante confusión.

La elegancia tiene que ver con el alma, y con el alma más que con la inteligencia. Aun brillante, ingeniosa, o astuta, a ésta la ronda siempre el peligro al que finalmente parece rendirse: la fascina el "virtuosismo". Sólo que el "virtuosismo" resulta reñido con la elegancia: no pierde ni desperdicia la ocasión de exhibirse e imponerse; con frecuencia, es la virtud desvirtuada o degradada (Jorge Guillén). Cuánta vulgaridad, en efecto, cuánto mezquino cálculo, cuánta mediocridad de sentimientos llega a esconderse en esas *inteligencias virtuosas*. En nuestro tiempo ya hay "virtuosos" de todo y para todo. Nietzsche nos lo había advertido: no practican o predicán el bien sino para ser recompensados, o no lo hacen bien sino para ser reconocidos.

El alma, en cambio, puede ser torpe pero tiene el don de convertir su propia torpeza en una relación —y en una revelación!— diáfana o entrañable con el mundo. "Soy esa torpe intensidad que es un alma", escribía Borges.

No desdena el brillo, tampoco lo propicia ni se ampara en él; es muy raro que la mueva el prestigio o la figuración: el alma no busca deslumbrar a nadie, aun prefiere pasar bajo la mesa mientras se luce la inteligencia. Que los demás devoren y se entredvoren por ganar su sitio bajo el sol o en la pantalla: nada de eso cuenta para el alma, que se rige, aun en su torpeza, por una sabiduría secreta y, aun oscuramente, conoce la primordial justicia del mundo. No hay alma

sin inteligencia; no siempre es posible decir lo contrario.

El odio del alma puede llegar a ser terrible y hasta devastador, pero ya ese exceso mismo nos habla de una fuerza trágica que quizá lo redime. Demasiado deplorable por minucioso, el odio intelectual es como una lenta gangrena: se va nutriendo de vanidades heridas, de ambiciones desviadas, y termina en la obcecación.

"Cuanto más estúpidos son, más duros tienen los dientes", decía de sus encarnizados críticos Goethe en una de las ficciones de Thomas Mann (*Carlota en Weimar*). Son de esos seres —seguía explicando— que pasan por el mundo sólo buscando a otros que sean peores que ellos. Y se preguntaba: ¿qué sería del verdadero trabajo humano, de la acción y de la poesía, si no viniera en su ayuda cierto entusiasmo creador, ese impulso que no se cuida de la pacatería o de los fáciles y acomodaticios preceptos? También Albert Camus hablará de esas inteligencias *pirañas*: "tienen toda la cabeza, valga la expresión, en los dientes".

Para seres así es difícil aceptar lo que proponía el mismo Goethe: "lo que importa no es destruir sino edificar algo que sea un goce puro para los hombres". El goce puro del alma, no el goce puritano de las inteligencias desalmadas. ¿Y cómo no recordar ahora —y siempre— uno de los gestos más memorables del ser humano? Juan Sebastián Bach regresa a su casa después de una larga ausencia y se encuentra con que su mujer y dos de sus hijos habían muerto; entonces escribe en su diario: "Dios mío, no dejes que pierda mi alegría".

Los dominios del alma —como decir su casa y su suelo, su memoria y sus muertos— son así: se sientan en la lealtad a la vez consigo misma y con la

diversidad y las leyes del mundo. Y si se asienta en esa lealtad es porque sabe que no hay pasión sin compasión. Ya en su época, Montaigne se alarmaba de que se admirara el saber, aun la fútil erudición, más que la pura bondad humana. Pero sólo un intelectual auténtico como él, el tolerante y apasionado Montaigne, esa conciencia comprometida pero sensible y libre que fue Montaigne, supo defender la bondad y la piedad por encima de las ideas o las ambiciones de los partidos. Sabía que el alma no sólo es sino que debe ser la generosa: no se aviene a cambiar la naturaleza humana por la veleidad de los llamados principios, ni se somete a la temeridad del lenguaje insolente. ¿No es el que emplea hoy cierta prensa justamente cuando pretende ser ecuánime y objetiva?

¿Se nace o no con elegancia, esa amplitud que hizo posible a un Montaigne? ¿Cómo saberlo? Lo que intuimos es que supone, sobre todo, un aprendizaje interior. Se aprende de la dicha o de la desdicha, de la aventura o de la desventura, aun de la posesión o de la desposesión. Pero el verdadero aprendizaje sólo empieza después de un ejercicio del alma: la lucidez, la transparencia, la purga de los rencores. Aprendemos depurándonos. No sólo no saber más sino más profunda o humanamente; saber también que no se es dueño de la verdad o que ésta no es más que la vida misma. Es lo que quizá hace de la elegancia un sosiego, esté marcado por la felicidad o por el sufrimiento. No hay verdadera felicidad que no sea elegante, pues rehúye la prepotencia; no hay verdadero dolor que igualmente no lo sea, pues rehúye el patetismo. ¿No son los prepotentes los que luego, en la adversidad, pierden la entereza y se vuelven quejumbrosos? ¿No son éstos los que, cuando creen que

les ha llegado su hora, se vuelven a su vez prepotentes e implacables? A unos y otros cabría aplicarles las parodias en que se divertía Nietzsche: cuando dicen que son justos es porque se sienten vengados; cuando dicen que la virtud es necesaria, lo que creen es que la policía es necesaria.

Nada más íntimo que la elegancia, nada más impersonal también. De otro modo, se negaría a sí misma. Si tiene algún oficio es el de aceptar el mundo, no el de condenarlo; el de amar la vida antes de comprender su sentido (Dostoyevski). Como nace del sosiego en un orden moral y estético, la elegancia vive sin magnificar sus propios valores, que más bien atenúa, y sin denigrar de los otros; de igual modo, apenas se preocupa por lo que sea la virtud o la belleza: eso lo deja para solaz de moralistas y de estetas. Es decir, la elegancia opta siempre por la ironía, no por esa forma del histerismo de la insuficiencia en que parece derivar todo radicalismo: ¿no necesita luego autopromocionarse para lograr existir o para que alguien (los de la secta, al menos) lo reconozca?

Admiramos o amamos a Keats no sólo por sus poemas, sino también porque tuvo la lucidez de escribir frases como ésta: "no hay mayor pecado que creerse un gran escritor". ¿Y quién leería hoy a Montaigne sí, en sus *Ensayos*, se hubiera proclamado la conciencia moral de Francia? Al contrario, hasta le gustaba burlarse un poco de los moralistas titulares de su época, a los que llamaba moralistas "à bon marché" (a bajo costo, y baratos). Pero sus argumentos no podían ser

más impecables y complejos: "Quien se jacta, en un tiempo enfermizo como éste, de emplear al servicio del mundo una virtud natural y sincera, o no la conoce o, si la conoce, se jacta erróneamente, y, diga lo que diga, realiza mil actos de los que su conciencia lo acusa". Llegó todavía más lejos al afirmar que "un hombre de verdadero honor prefiere perder su honor antes que perder su conciencia".

¿No es más que evidente que a los moralistas de hoy les importa más su honor que su conciencia; o que a los estetas histriónicos les importa más el éxito que la verdad de su obra? Basta leer la prensa —sobre todo la venezolana— para percibirlo.

Si Montaigne hubiese escrito sin la ironía (la tolerancia unida a la pasión) que lo caracteriza, no habría sido el precursor o creador del género *ensayo*, ni "patrono" de todo verdadero ensayista, como lo llamó Mariano Picón-Salas. Apenas habría sido un adelantado más (¡un radical!) del periodismo panfletario. Y Miguel de Unamuno, por ejemplo, no habría sido uno de sus legítimos herederos y no leeríamos en una página de la *Vida de Don Quijote y Sancho* esta frase de inagotable vigencia:

Nada aborrece más el pueblo que al Catón, que se tiene por justo y parece ir diciendo: miradme y aprended de mí a ser honrados.

Claro que Montaigne y Unamuno no jugaban con las paradojas; al contrario, hacían paradojas porque los asistía la

convicción. Pero no la emplearon contra nadie erigiéndose en jueces. Lo que demuestra que tenían conciencia —esa primera e inalienable libertad del hombre, como la definirá Picón-Salas. Hoy, en cambio, asistimos al espectáculo penoso de gentes que todo lo quieren decidir según sus convicciones y ni siquiera parecen tener mucha conciencia de ellas.

No por casualidad W.B. Yeats escribió en "El segundo advenimiento", uno de los grandes poemas de su madurez, estos versos que aún estremecen: "Los mejores carecen de convicción mientras los peores / Están llenos de apasionada intensidad". ¿Podrían explicar lo que ocurrió en la historia después de 1920? No me atrevería a afirmarlo. Apenas puedo intuir en ellos esta sobrecogedora y quizá trágica verdad: es preferible no tener convicción alguna antes que ejercerla de manera desalmada, o inventarla para manipular a los demás, colocando el destino o la justicia del mundo sólo en manos de la frenética insolencia.

Vivimos en una depresión no menos profunda: la de la elegancia y, por tanto, la del alma misma. Mis instrumentos de trabajo son "el antiguo alimento de los héroes: / la falsía, la derrota, la humillación", escribía Borges en un poema de 1953. ¿Habrá en el mundo de hoy alguien capaz de nutrirse de esos alimentos y de convertirlos en un destino, una gracia y una nueva iluminación de nuestra Historia?

Los Caobos, julio de 1990.

## DIARIOS PÚBLICOS

HUGO HIRIART

**1** SALVADOR NOVO es el más biografía de los grandes escritores mexicanos. Para empezar dejó parte de su autobiografía ya redactada en el admirable *Return ticket* (hoy inconseguible), donde, con el pretexto de un extraño y regocijante viaje a Hawái, va trazando con mucha habilidad, profundo y a la vez ligero y nítido, la memoria de su infancia y juventud. Contamos además

con la masa de escritos periodísticos en primera persona, crónica de no una sino varias épocas del México moderno, de la que se han publicado tres volúmenes (hoy inconseguibles), sobre los períodos presidenciales de Cárdenas, Ávila Camacho y Alemán, pero ahí está el material para seguir la historia hasta los turbulentos tiempos de Díaz Ordaz. Figuran también los escritos clandestinos, algunos

publicados en revistas, donde Novo habla con insólita franqueza sobre su vida sexual. Y debe haber en su archivo cartas, apuntes y todo género de documentos. Novo era además hombre de gran ingenio, lo que siempre hace lucidora una biografía. Muchos de los que trataron a Novo viven aún. Yo mismo le hice una larga entrevista para la televisión, hace muchos años, cuando trabajaba en

el *Excelsior*; la entrevista fue en el panteón de Xoco y el maestro buscó y buscó una tumba para ponerse de pie junto a ella y empezar diciendo "estamos, señoras y señores, en la esquina de Francisco Sosa y Salvador Novo" (luego nos fuimos a comer ahí cerca, a *La Capilla*, su teatrillo y refectorio, como él decía: me acuerdo de que estuvo coqueteando de manera muy graciosa y persistente con el camarógrafo, que había sido en tiempos peores agente de la policía judicial, pero que se reía divertido de los avances del maestro).

Está la mesa puesta para el esfuerzo de una biografía al modo anglosajón de Salvador Novo. A ver si alguien se anima, es mucho trabajo, pero vale la pena. Algunos censuran este tipo de libros, les parece un entrometimiento indebido andar hurgando, fisgoneando en la intimidad ajena. A mí no me parece, creo que es no sólo legítimo sentir curiosidad acerca de cómo eran y cómo vivieron los artistas que admiramos, sino útil a la comprensión de sus trabajos. Así que leo todas las biografías que puedo y me disgusta que se hagan tan pocas en México, lo aprecio como una especie de vacío cultural, de flojera generalizada.

¿Por qué dejó Novo tanto rastro de sí mismo? ¿Qué buscaba? De ninguna manera es caso único. Pensemos en, por ejemplo, los diarios de Edmund Wilson, coleccionados por décadas y admirablemente editados por León Edel. En México no ha sido frecuente este tipo de diario público (el más famoso es el de los hermanos Goncourt). Pero no han faltado. Además de los de Novo, tenemos los de Alfonso Taracena. Taracena no es poeta, sino político e historiador. Su idea fue filtrar, destilar la Revolución Mexicana a través de un diario para hacerla cotidiana e inteligible. Como es frecuente en personas que se dedican a lo mismo, había rivalidad entre Taracena y Novo.

A principios de marzo de 1942, [dice Taracena], inicié en el diario *Novedades* una sección algo original, una especie de diario personal que al director de este periódico le pareció "enormemente interesante" (...) Sobrevino una huelga y dejó de publicarse por varios meses (...) Mientras Novo ideó hacer una serie de cartas en las que adoptó el mismo sistema mío. Con los años, Novo reunió estas epístolas en las que relataba día con día su presencia en fiestas y ceremonias oficiales, y publicó

con ellas un libro que se titula más o menos como este mío, sólo que el contenido es enteramente distinto. Lo de Novo es la vida en el gobierno de Ávila Camacho visto por un cortesano. Lo mío es el avilacamachismo con todas sus lacras...

Pero ¿qué importa ahora la posición política de Novo ante Ávila Camacho? ¿Quién se acuerda de su gabinete o de los pormenores de su política? Error mucho más serio es cierto aire favorable al Eje, a los alemanes durante la guerra, que hacen muy desagradables los textos de Taracena, repugnantes a veces, porque de los nazis nos acordamos muy bien, creo. También en política hay pecados veniales y pecados capitales.

¿Accionado irregular, como soy, a llevar diarios y a los cuadernos de notas, muchas veces he sentido la tentación de hacerlo públicamente. En el *Unomásuno* tuve una columna (cuando "gemía como un mártir, atado a una columna semanal") que se titulaba *Diario apócrifo*, pero era eso, un diario apócrifo, porque nunca me he decidido a emprender uno más o menos genuino. Lo que me detiene es cierto acorde megalómano y pedantesco que por fuerza se cuele en la práctica. ¿Cómo se puede evitar? Edmund Wilson lo reduce al mínimo, pero él es un prodigio de equilibrio y severidad. Es un problema de tono, pero el tono es muy difícil de gobernar en un escrito.

Hay cosas en las que no se puede pensar, hay que hacerlas y ver qué sucede. Voy, pues, a probar con un pedazo de diario y a ver qué pasa.

Sábado 18 de agosto de 1990.

¿Por qué se deja uno tentar tan fácilmente? Ayer en la tarde me hablaron invitándome a hablar en televisión sobre *Euménides* de Esquilo (que montaba un grupo yugoslavo), como me regalaban las entradas a Bellas Artes, tuve la debilidad de aceptar. Anoche vi la obra y ahora, a las diez de la mañana, voy manejando mi coche por las calles desiertas de regreso al Palacio donde va a ser la grabación. Tengo que pagar mi deuda, no sea que me persigan las Erimias de Stasia de la Garza que han de ser espantosas.

Entro por el foro. Paseo un rato por el inmenso escenario (no, me digo, no es tan grande): aquí vamos a estrenar el 15 de diciembre la adaptación que hicimos Alejandro Luna y yo de *20,000 leguas de viaje submarino* de Verne. "Por

aquí van a ir las voladoras con el dirigible, supongo (en nuestra versión hay, entre otras muchas cosas, un dirigible y Nemo tiene una amante que canta ópera italiana).

En la grabación van a estar Pepe Solé y Fernando Rubio, me da gusto: siempre está uno a gusto con Solé, tiene una urbanidad exquisita, llena de humor y malicia. La grabación se desarrolla, como se dice, sin incidentes. Desde el principio pido eludamos las apreciaciones generales (como ¿te gustó la obra?) tan inútiles y propensas a la tontería. El chiste de los clásicos está en el detalle, son como el limón, hay que apretar para que salga el jugo. Si muchas veces no nos gustan o nos aburren, es porque no podemos descender y entrar en el pormenor extraño y brillante en la réplica tan curiosa, por ejemplo, de ese dios quejándose o argumentando como un abogado (marrullero como todo abogado).

Hacia el final me sorprende diciendo una cosa general, de esas que condenaba. La maravilla de la tragedia griega, sostengo, es que trata sentimientos y acciones humanas, arcaicos, primitivos y violentos, en términos estéticos extremadamente refinados. Digamos, el pincel de Paul Klee o de Vermeer retratando los hechos más brutales de la nota roja. El punto está en la tensión de estos dos elementos aparentemente tan distantes e irreconciliables.

Salgo de Bellas Artes tan pobre como entré: las entrevistas figuran entre las actividades intelectuales que no se consideran en México *trabajo* y, por lo tanto, no están remuneradas (otra es, por ejemplo, la presentación de libros). Escritores y artistas subsidiamos generosa o, más bien, estúpidamente la vida cultural mexicana; los profesionales arrastramos una vida económica que nos aproxima a la picaresca más lamentable. Es desesperante, y uno soporta, pero no se acostumbra.

De Bellas Artes voy al departamento de John Edmunds, en Tacubaya, donde Guita revisa con él una traducción al inglés. Edmunds es inglés, o mejor galés, actor y profesor de literatura inglesa (ha traducido, por ejemplo, la Fedra de Racine al inglés). Mientras terminan su trabajo tomo del librero un volumen que trae una entrevista con Harold Pinter y la devoro. En algún momento dice Pinter:

Yo no tengo, ni he tenido, nada que decir sobre mí mismo directamente. No sabría

por dónde empezar. Especialmente desde que seguido me veo en el espejo y me digo "¿quién diablos es ese?"

Lo que llama la atención es la imposibilidad, "no sabría por dónde empezar". Esta idea curiosa, y cierta, está en Kierkegaard quien dice:

Es perfectamente cierto, como dicen los filósofos, que la vida tiene que ser entendida hacia atrás. Pero olvidan la otra proposición, esto es, que tiene que ser vivida hacia adelante. Si uno piensa en esta pro-

posición va resultando más y más evidente que la vida nunca puede ser realmente entendida en el tiempo, simplemente porque no podemos encontrar ningún lugar particular que pueda ser el lugar de descanso desde el que podamos entenderla hacia atrás.

¿Cree usted que el taimado Pinter estaba citando al filósofo danés? Con Pinter nunca se sabe, siempre tira así, muy bien, situando la bola de billar de modo que desconcierta.

Fuimos a comer los tres a un restau-

rancito muy agradable cerca de casa de Edmunds. En la tarde vimos la *Muerte anunciada* de García Márquez puesta en teatro por la Cuadra de Sevilla. Nos sentamos junto a Margit Frenk. Reprobamos los tres la puesta y nos fuimos a cenar a Los Geranios, en Coyoacán, donde platicamos muy a gusto, como siempre con Margit, casi hasta que estaban cerrando, como debe ser.

Así sería, más o menos. No sé todavía qué pensar.

## CARTA DE MADRID

### VIÑETAS

BLAS MATAMORO

#### MADONNA

Madonna ha llegado a España ¿No ha estado en ella desde siempre? ¿No fue, acaso, España, la que, en el Concilio de Trento, defendió más ardorosamente el dogma de la Inmaculada Concepción, o sea de la *madonna*, de la madre virgen? Alguna opinión católica, como es lógico (quero decir: como es lógico que la opinión católica desaprobe cualquier muestra de religiosidad no institucional) se inquietó por cierto *video clip* de Madonna donde ésta seducía a un santo (de madera: otro milagro virginal), negro, para más datos, y el señor se le echaba dulcemente por encima, sin renunciar a sus hábitos sacerdotales.

Madonna es rubia, de un blanco lechoso, más bien regordeta y de un aspecto, a corta distancia y sin *atrezzo*, se diría que vulgar. Un ideal medio, estadístico, de mujer apetitosa en términos latinos. Y así parece haberse construido su fama: a partir de la devoción de latinos y negros norteamericanos por la Diosa Blanca que resplandece en las noches de las ceremonias rockeras.

Semivestida, semidesnuda, exhibiendo antiguas lencerías como corazas de una valquiria teatral, Madonna seduce y esquiva a una corte de vigorosos y transpirados *partenaires*. Es excitante e intangible, como la Virgen, como la madre. Es la diosa materna de esa gente

oscura, la depositaria de su luz rubia y nívea. Acude, a menudo, a ropas monjiles, a decorados ojivales, a candelabros múltiples y a humo de incienso. Madonna es una extrema conversión, a códigos de arte industrial, de la imaginería contrarreformista y barroca de nuestros catolicismos meridionales. Hereda a la Santa Teresa de Bernini, a la Magdalena de Dolci y a las Inmaculadas de Murillo, de cintura quebrada como en una danza del vientre, y pies desnudos. Quienes protestan en nombre del pudor católico por los atrevimientos de Madonna deberían reflexionar ante esta criatura salida del altar mariano y latino para adoptar el descaro temerario e inocente de Marilyn Monroe o la nocturna languidez, civilizada y harta, de Marlene Dietrich. Marilyn y Marlene son variantes de María, el nombre de pila de la Madonna. El culto mariano ha triunfado a partir de su propia heterodoxia: revitalizar el sagrado materno y la figura de la madre que ha parido al hijo de Dios diciendo que la ha fecundado el Logos divino.

#### LA MANO DEL ALMIREZ

En un barrio de Madrid aparece muerta una adivina. La han ultimado con la mano de un almirez, de manera primitiva y morosa. Luego, el autor del homicidio la ha llevado hasta una bañera y escurrido la sangre con el agua. Algunos

vecinos recordarán, tardíamente, gritos de dolor y auxilio.

A resultas del caso, es detenida una mujer, a quien llamaremos para más fácil truculencia, la Señorita Equis. El portero de la casa la ha visto salir pocos minutos después del supuesto crimen. Un taxista, de seguido, la ha recogido en su coche por la misma zona. Las pruebas son insuficientes y la Señorita Equis es absuelta por el principio de que la duda favorece al acusado. No obstante, el resto de sus días los pasará envuelta en la penumbra de la sospecha.

Es difícil que el crimen sea aclarado alguna vez. La adivina y su matador son las dos únicas personas en el mundo depositarias de los detalles. Pero cabe el lugar común, novelesco, patético, que convierte al suceso "amarillo" en tragedia: la profetisa anuncia a su cliente que ha de cometer un asesinato y éste, para obedecer a la fatalidad moral de la predicción, decide, o es decidido por el hecho incontestable, hacerlo inmediata y primariamente. Toma lo que encuentra a mano, una mano de almirez, valga la redundancia, y ultima a la otra. Esta muere desesperada de ver cumplida su profecía, víctima de su espantosa lucidez. El otro, tal vez la Señorita Equis, se encamina hacia la helada oscuridad inocente y culpable de los héroes clásicos. Un portero y un taxista intentan devolverla a nuestro siglo, devoto de pericias

y verosimilitudes. Pero es en vano. La sangre ha corrido hasta ahogar a la sibila. La oscura ley de las combinaciones ocultas que, por momentos, nos ha dado contemplar fugazmente, se ha cumplido con indiferente precisión.

## FIDEL Y SU ISLA

La crisis del golfo Pérsico ha mandado a tercera o cuarta plana el asunto de la embajada española en La Habana, que ocupó los titulares de los periódicos y telenoticiosos durante semanas, para gran regocijo de los periodistas, siempre amenazados por la sequía informativa del verano.

Algunos cubanos pedían asilo; otros, tal vez agentes de la policía, los seguían y escapaban, confesando su participación en un avieso complot de las ávidas democracias capitalistas contra el hoy solitario socialismo caribeño.

Fidel ensaya, una vez más, un sonoro y doble discurso. Dice a la multitud que los gobernantes españoles son cómplices del imperialismo norteamericano, para, después, confidenciarse: el pueblo de España, su rey y hasta su gobierno nada tienen que ver con el aprovechamiento que los Estados Unidos hacen de la escasa disensión que existe en Cuba, protagonizada por delincuentes y gentes de mal vivir. La decencia isleña, unánime, lo respalda. Ya sabemos que mientras quede un comunista en Cuba, el comunismo subsistirá con él. Después, la isla se hundirá.

Castro la tiene difícil con la historia, pero maneja bien sus relaciones con el mito. Ha sido Utopía y será la Atlántida. Su isla desaparecerá antes de la derrota y sobrevivirá a toda victoria. De algún modo, es frágil e invulnerable, al mismo tiempo.

Hace años, viendo el film de Sáenz de Heredi, *Raza* (1940) cuyo guión escribió Francisco Franco bajo el seudónimo "Jaime de Andrade", me pareció encontrar el lejano origen de la actitud castrista y la secreta admiración que hubo de profesar Franco por Fidel. Ambos provienen de la humillación del 98: la pérdida de Cuba, que pasó de ser una colonia española a una semicolonía norteamericana, tras una guerra naval en la que los buques hispanos debieron inmovilizarse por falta de combustible. Era la humillación de la latinidad, la hidalgía, el catolicismo, ante la prepotencia del hereje anglosajón, la modernidad eficaz

de la industria y la supremacía militar de una economía dinámica y productiva.

Fidel lavó la ofensa de Santiago de Cuba, echando a los norteamericanos de la isla. Hizo lo que Franco hubiese querido hacer y no pudo. Varios días de duelo en La Habana sellaron el vínculo en 1975, cuando murió el dictador español.

Castillo roquero de la cristiandad, último baluarte de los valores morales de Occidente, la España de don Pacorro era, también, frágil, pobre, distinta, única e invulnerable. También representaba el valor ingenuo del antiguo y primitivo señorío ante la plebeyez soberbia del capitalismo anglosajón, obra de cuáqueros, negros y judíos. Fidel, con una retórica mesiánica diversa (comunismo en lugar de catolicismo) apunta a un mismo fin: a rescatar el origen y la pureza, que siempre son solitarios como una isla, frente a la corrupción

## LLAMADO DE AMOR INDIO

En una ciudad de Suecia se reúne un congreso de organizaciones indígenas. Conservación de culturas autóctonas, marginación, derechos de las minorías son los principales temas. Concorre España, no por sus indígenas, ya muy mestizados con el resto, sino por los programas de acción que está llevando a cabo la Comisión del Quinto Centenario.

Unos grupos de aborígenes americanos increpan duramente al secretario de Estado para la Cooperación, Luis Yáñez. Había unos Yáñez Pinzón, técnicos navegantes andaluces, junto a Colón, en el viaje inicial de 1492. De pronto, alguien dice "ellos" refiriéndose a los españoles que Yáñez (Luis) representa, como los exterminadores de indios taínos y siboneyes en el Caribe. Quinientos años después, fuera de la historia, un Yáñez sustituye a otro, los españoles se congelan en el prototipo del mataindios.

Los problemas de marginación y falta de integración de algunas comunidades indígenas americanas son agudos en estos tiempos. Releyendo ciertas páginas de nuestra historia, pareciera que grandes grupos de indios no han participado en la formación y desarrollo del subcontinente, tras la conquista. No le tocan la europeización, la independencia ni la constitución de las nuevas nacionalidades. Ahora bien: ha pasado un siglo y medio largo de días desde la sal-

da de los españoles, durante los cuales hubo exterminios tan exhaustivos como los de la Patagonia argentina o el Oeste norteamericano. A veces, los criollos superaron a los conquistadores en su ímpetu avasallador. Es un poco abusivo, cuando menos, caerle a un funcionario español de 1990 con la factura de sangre de tantos años atrás.

Pienso que el acusador que, identificado con la víctima, identifica, a su vez, a un contemporáneo suyo con el verdugo de ayer, se descarga de su historia y pretende quitarla al otro. Es como si las identidades mutuas se disolvieran, ocultadas tras las máscaras de una lejana y sangrienta ceremonia de acabamiento.

Pienso, también, que las acusaciones han sido formuladas en español, es decir en la lengua del conquistador. Mal podríamos, es cierto, hoy, hablar en taíno o siboney. Un indio que habla en español es eco de una historia de mestizaje, donde los destinos históricos del conquistador y el conquistado de ayer se mezclan y resultan difíciles de discernir.

Un andaluz como Luis Yáñez también tendría sus pleitos de conquista que dirimir. Andalucía, quizá más que ninguna región de España, ha sido un escenario de paso, conquista y mezcla. Si los andaluces pretendieran quitarse de encima la ocupación de los castellanos, los árabes, los romanos, los cartagineses, ¿quedarían, acaso, purificados en una bizarra condición de tartessos? ¿En qué lengua deberían expresarse para no caer en alienación cultural? ¿La emprenderían contra los emires de Arabia, tan jaqueados por su vecino de Bagdad, acaso contra los italianos que "heredan" a los romanos? Es peligroso, en la historia, no asumirla, porque supone ignorar que el otro existe. Es grave negar la identidad de los indígenas de tal o cual comunidad de América, pero tan grave es pretender "desalterar" a un español de fines del siglo XX que concurre a una pacífica y civilizada ciudad de Suecia para ver si podemos, entre todos, sin exclusiones, empezar a encarar los problemas de los excluidos.

## ADENTRO Y AFUERA

Una semanita en París. Aprovecho para visitar los lugares proustianos. El pueblo de Illiers (hoy también, Combray, como en la novela) me recuerda a un modesto barrio de Buenos Aires, Villa

del Parque, Proust iba allí, de niño, a visitar a su tía Amiot (la tía Léonie del libro, más o menos). Volvió una vez sola, siendo mayor. En París, su vida casi no sale del octavo *arrondissement*. Hizo una escapada a Venecia, visitó algunas catedrales góticas francesas. Estuvo veinte años encerrado en un polvoriento piso, viviendo de noche, vestido con la moda de cuando empezó su retiro, agonizando, asmático y cardíaco, construyendo su gran epopeya de la memoria y la interioridad. Renovado asombro ante este artista que anduvo tantísimo y tan poco. De la puerta modestísima de *tante Léonie* salió, hacia 1880, un camino imaginario que llegó hacia 1960, al porteoño barrio de Almagro, en cuya biblioteca leí el primer tomo de la *Recherche*, traducida por Pedro Salinas. Ahora, un siglo largo después, me devuelve al punto de partida que, proustianamente, no existe.

No hay un equivalente español de esta obra. Se dirá que hay pocos libros

comparables a esta "ópera única", pero si pensamos en el italiano Svevo o en el apátrida irlandés Joyce se vuelven a aparecer ante nuestros ojos los espacios interiores de la memoria inconsciente, donde Proust levanta sus arquitecturas, sus catedrales intocables, y traza sus intocables caminos: Swann, *Méséglise*.

Los relatos que la literatura española ha construido y en los que puede aprisionarse una época, apelan más al afuera que al adentro, son más imitación pictórica que arquitectura o música. España es país de mejores pintores que novelistas o músicos. Reléanse, en orden o desorden, *El laberinto mágico* de Max Aub, *Visperas* de Manuel Andújar, *La forja de un rebelde* de Arturo Barea, *Crónica del alba* de Ramón Sender, *Cuatro en la piel del toro* de Clemente Cimorra, *Hosta* la misma *Antagonía* de Luis Goytisolo: son peores o mejores variaciones de los episodios gallosianos: lo visible de un tiempo y

unos personajes sólidos y prototípicos, que sólo existen para acreditar la acción.

Proust no retrata una época, sino que la radiografía y la fantasmática. Cuando volvemos a sus lugares y a sus "modelos", los hallamos irreconocibles, como ellos mismos. Laure de Sade, marquesa consorte Adhéaume de Chévaligné, se quejaba a Jean Cocteau de lo "mal" que la había retratado Proust en su libro. Y así nos sorprendemos de que ninguna sonata sea la de Vinteuil, ningún cuadro los de Elstir y que Bergotte no se parezca a Anatole France. La escalera por la que el niño espera a su madre que viene / no viene a besarlo para que se duerma es, en Illiers, igual a cualquier escalera del mundo. En el libro, un fantasma único. Quizás, en el último espejo de Francia y España, la diferencia esté en cierta capacidad para quedarse a solas consigo mismo, con ese otro desconocido y entrañable en cuya *recherche* partimos.

CARTA DE NUEVA YORK

## CARTA DE NUEVA YORK DESDE PARÍS

ELIOT WEINBERGER

20 de agosto de 1990

LA ÚLTIMA VEZ que estuve en París, hace ocho años, la ciudad estaba llena de rubias jóvenes bronceadas de California y Texas en camiseta y *shorts* de *jogging* que miraban con los ojos en blanco sus mapas invertidos y sus guías y respondían con una risita tonta a las proposiciones indecorosas que les hacían, en un inglés resquebrajado, los muchachos en los cafés.

Este verano París sigue lleno de rubias bronceadas en camiseta y *shorts*, sólo que ahora saben a dónde van y pueden burlar a cualquier tiburón de café. Es que todas son francesas. Luego de dos siglos de exotismo —oleadas de *revivals* egipcios, *chinoiserie*, *japonaiserie*, furor por los africanos negros, los norteamericanos negros, los indios norteamericanos, los indios de la India—, los franceses han descubierto la más exótica de las razas: el WASP norteamericano.

No me refiero, por supuesto, al WASP frugal, chambeador y sin sentido del humor de Nueva Inglaterra, sino al WASP

derrochador, hedonista (y sin sentido del humor) de la Zona Soleada de la Norteamérica de Reagan. Bajo la Ilustración reinante de Jean Baudrillard, en la que el simulacro es la realidad última y los Estados Unidos son el simulacro último, los franceses no sólo han transformado el color de su pelo y su palidez natural (para los muchachos, corte cepillo y charras de mezclilla); han expuesto al sol de California las dos cámaras más sagradas de su psique nacional: la alcoba y el estómago. Las tiendas están llenas de muebles y chucherías estilo Santa Fe, y en todas las esquinas hay avanzadas de las hermanas guerreras de la gastronomía norteamericana, la comida rápida y la comida naturista, las hamburguesas y los germinados. Hasta se me dijo —en el entendido de que no debería tomarlo personalmente— que no hay ahora nada más sexy que el francés hablado con acento norteamericano.

(Y el Chic de la Zona Soleada está conduciendo a la siguiente moda inevitable: Mexochic. Como siempre, ya ha comenzado por el estómago: los restaurantes

mexicanos están abriendo en toda la ciudad. Si se esparcen por toda Europa podrá sin duda gozar de una visión que he esperado mucho tiempo: el espectáculo de rubios alpinistas *leder bösen* enguyendo enchiladas suizas entre tarros de cerveza.)

Lo más sorprendente es que la Bastilla de la lengua francesa ha acabado por caer. (Están tratando incluso de simplificar la ortografía, y hasta de eliminar —pasando sobre los restos tonantes de Boileau, *législateur du Parnasse*— el acento circunflejo. La razón, explicó el Comité de Simplificación —que incluye, así es Francia, a Jean-Luc Godard—, es que los niños ya no tendrán que preocuparse por los bumeranes que puedan estar cerniéndose sobre sus vocales y estarán en capacidad de dedicar más tiempo —¿hace falta decirlo?— a las computadoras.)

Hace ocho años, los camareros y los dependientes, siempre *charmantes*, hubieran aparentado incompreensión ante el más ligero error de pronunciación de la Lengua Materna, y hubieran ignorado

del todo a aquellos extraños que no pudieran hablarla o estuvieran demasiado aterrados para intentarlo. Hoy las tiendas y los cafés tienen sin duda una *lingua franca*, pero esa *lingua* es el inglés. Y no para dirigirse a los norteamericanos, casi extintos en París (y un británico, desde luego, nunca será visto en un lugar tan *extranjero*) sino para hablar (es decir, para quitarles más eficientemente su dinero) con los alemanes y los italianos, los escandinavos y los japoneses. En pocas palabras, París es ahora una Babel de voces que hablan inglés con extraños acentos; si no hubiera tantas rubias uno podría pensar por un momento que estaba en Nueva York.

Pero sólo por un momento. Neoyorkino en París, sentí que venía del Tercer Mundo. Para empezar, estaba el problema de la moneda de mi país, prácticamente sin valor. Los precios eran en todos lados por lo menos el doble de los de Nueva York y, como el dólar bajaba todos los días, mis manojos de cheques de viajero me brindaban la paz y la serenidad de un vapor rebosante de *intis*. En el perchero de cierta *boutique* vi algo vagamente parecido a un saco sport y pensé que a Nina le gustaría. Le gustó. Le eché, como quien no quiere la cosa, un vistazo a la etiqueta y, todavía sin perder la calma, intenté traducir los cerros estratosféricos en retratos de Jorge Washington. Me salieron dieciocho mil jorgitos. Mas tarde, con una taza de express medio llena de café (cinco jorgitos), traduje además esa prenda en un simulacro de realidad personal. Significaría un artículo para *Vuelta* todos los meses durante veintidós años. (Sigo teleando, mi amor...)

¿Dónde estábamos? Ni en Bombay ni en Quito me sentí nunca tan lejos de casa. En un lugar donde el graffiti era una elegante decoración de vitrina, donde los trenes del metro iban y venían con tediosa regularidad y donde nadie se la pasa mirando a su alrededor para identificar al maníaco homicida potencial entre la multitud, un lugar donde hasta limpian las calles. Por supuesto que no deja uno de escuchar las quejas de los ciudadanos locales sobre el deterioro de la ciudad: una noche fue el "problema de la droga", en el que estaban involucrados algunos muchachos que involuntariamente habían robado. Hubo también alguien que sabía de alguien a quien le habían robado. *Cbacun à son désastre*.

¿Dónde estábamos? Por todos lados

había parejas besándose en las calles. Se besan por lo hermosa que es la ciudad. Se besan porque saben que en París todo mundo está enamorado, por lo menos temporalmente, y se supone que se besen en las calles. Nosotros, neoyorkinos, nos besábamos en las calles porque sabíamos que nadie nos echaría al río.

Todo mundo se quejaba de que París había cambiado pero, viniendo de Nueva York, parecía como si la ciudad viviera en un marco temporal sacado de la cosmología hindú. Nuestro restaurante y nuestra tienda favoritos siguen estando en el mismo lugar en que estaban hace ocho años. (En mi barrio de Nueva York nada ha estado en el mismo sitio ocho años: los negocios tienen el periodo de vida de las flores en la tundra ártica y verlos abrir y cerrar es nuestro pasatiempo cotidiano. Damos direcciones poniendo como referencia edificios que solían estar ahí.) Y sobre todo, en casi cualquier esquina, París sigue pareciéndose al París que uno recordaba: a diferencia de Nueva York o México o Bombay, le brinda a uno la estimulante inmortalidad de caminar en las mismas calles de su juventud.

Lo que es de todos modos una desgracia es que, en esta necrópolis del placer, uno se topa de vez en cuando con una nueva tumba, dedicada inevitablemente a la cultura, erigida por el último faraón (electo) en memoria de sí mismo. El Centro Pompidou fue el primero y, en pocos años, ha cobrado ya el aura de un ruinoso parque de diversiones, decolorada y descapelada su brillante pintura: un armatoste decadente rodeado de localuchos de comida rápida llenos de jóvenes que viven en plenitud los momentos más embarazosos de su adolescencia.

Beaubourg, con su maraña de intestinos festivos, fue la versión transparente que nos dió Pompidou del canope, que conservaba las entrañas de los faraones muertos. Mitterand, a su vez, construyó una versión transparente de la pirámide misma —mejor dicho, tres versiones— y la situó en el patio del Louvre. Por el momento el Louvre está rodeado de andamios y el patio es un lote baldío en construcción, así que es imposible ver cual será el efecto final. Pero es obvio ya que la pirámide no ha cumplido su única función de nueva entrada al museo: las escaleras y los elevadores son demasiado estrechos para alojar a las estruendosas hordas que buscan la sonrisa de la Gioconda. Como dirigidas por Cecil B. DeMille, se ve a las interminables hileras de fieles serpenteando en

su camino hacia el monolito de vidrio.

Beaubourg, triste es decirlo, no fue el último de los almacenes posmodernos de los tesoros nacionales. Una vez arrojado el siglo XX en ese cuarto de calderas de colores, el siglo XIX ha sido consignado al Musée d'Orsay, igualmente escandaloso.

Por lo menos fue una buena idea. Primero, tomar a los impresionistas del populoso Jeu de Paume y mostrarlos no sólo en el contexto de Degas e Ingres y los primeros maestros del siglo XIX, sino al lado de las obras que su tiempo apreciaba: las *extravaganzas* orientalistas y las vastas telas de la caída de Roma, el monstruoso mobiliario adornado con querubines dorados y la histriónica escultura pública. Segundo, se decidió alojarlos a todos en una de las construcciones más queridas del siglo, la estación ferroviaria de hierro, cubierta por un domo de vidrio, de la Gare d'Orsay.

Lo que han hecho, alas, es llenar ese vasto espacio abierto con una tumba más, ésta de mármol rosa: una parodia postmoderna del *revival* egipcio contemporáneo. Es bastante malo que el edificio sea un laberinto de escaleras y cuartos en los que uno se encuentra perfectamente perdido y en el que el "Dejeuner sur l'Herbe" ha sido consignado a un pasillo. Pero el verdadero escándalo de Orsay es la luz.

En la planta baja, dedicada a la primera mitad del siglo, los cuartos son tan oscuros que las pinturas parecen cubiertas por siglos de barniz ocre flamenco (o de mole, en el nuevo mexochic). Yo había visto algunos de los Degas en Nueva York pocos meses antes; ahora hasta el siempre maravilloso retrato de la familia Bellelli (destinado también a un pasillo) exudaba la lobreguez de una sala cinematográfica antes de la película.

Arriba —cuando uno encuentra al fin el elevador que lo lleva a los impresionistas, pasando todo el tiempo detrás de las escaleras que conducen a los baños— es aún peor. Siguiendo el razonamiento sorprendentemente literal de quienes planearon el museo, los grandes celebrantes de la luz han sido situados en cuartos bañados de luz, debajo de tragaluces, entre blancas paredes y sobre pisos de mármol color crema. Nadie parece haberse dado cuenta de que una de las funciones de la pintura impresionista —creada en una época de luz de gas con habitaciones de pisos de madera oscura y paredes de artesonado— era generar su propia luz.

El control de la luz se ha vuelto un *tour de force* en el más espectacular,

aunque igualmente inservible, edificio de París: el Instituto del Mundo Árabe. El edificio está envuelto en una intrincada fachada islámica compuesta de miles de pequeños paneles. Cada panel, a su vez, contiene docenas de ruedas y palancas, controladas por una computadora central, de modo que la fachada puede cambiar según la luminosidad exterior. Admitido que es más apropiado para los emiratos que para el oscuro invierno parisino, sigue siendo impresionante en su exceso.

En el interior hay una excelente libre-

ría y tienda de regalos en el primer piso, y elevadores de cristal de ciencia ficción que lo lanzan a uno a un café en el techo desde el que puede verse, mientras se sorbe té de menta, el Sena. Los pisos intermedios siguen, de todos modos, el modelo norteamericano actual: el museo como extensión de su tienda de regalos y su restaurante. Hay muy poco que ver. Unas cuantas piezas de oro se exhiben con el dramatismo de un escaparate de Cartier's; una pequeña colección de exquisitos tapices se ve desesperadamente absurda colgando en una

pared de acero pavonado *big-tech*.

De ahí a la mezquita hay unos cuantos pasos, y un vaso de té de menta aun mejor junto a la borboteante fuente en su jardincito. Tecleando esto, vuelvo a aquel idilio islámico alejado de la pesadilla islámica que ocupa las ondas aéreas y los periódicos mientras tecleo: las decenas de miles de soldados norteamericanos que vuelan hacia el desierto en Medio Oriente, en otra alocada misión del destino manifiesto.

Traducción de Aurelio Asiain

## TELAS DE JUICIO

GUILLERMO SHERIDAN

...que el orden me encadenó.  
Gilberto Owen.

ANTES DE CONOCER A Arnaldo Coen conocí sus cuadros: unos cubos cuya severa geometría encerraba la multiforme libertad de su imaginación: refajos, camaleones, torsos, espectros todo vibraba entre las líneas exactas. Me divertía y asombraba la nitidez de esa ecuación que cifraba el entredicho de la imaginación y el método.

El viaje que iniciamos por esta nueva etapa de la obra pictórica de Arnaldo Coen sigue una ruta parecida. Se trata ahora de un viaje de recreo pero también de un *tour de force*; de una caminata irresponsable y una avanzada beligerante; de una deambulación hedonista y una huida, una marcha, un vagabundeo, pero siempre dentro del paisaje del método. La imaginación es loca, pero tiene casa.

Visita a un reino solícito, esta exposición de Arnaldo pone a la imaginación en gerundio. *La reina de las facultades* no le ha escatimado sus favores, pero tampoco sus exigencias, pues la imaginación nada tiene en común con el libertinaje y es rigurosa ante todo, pues sólo el rigor le permite compartir con los demás los dones de su libertad.

*Presto*. En el primer acercamiento, la espectacularidad de los cuadros nos provoca una descarga de simpatía. La dotación de sorpresas es pródiga: formas,

composición, colores alertas, planos inauditos (como aquel en el que una burbuja de luz escapa de la tela para celebrar un etéreo triunfo predimensional). No se escatima delicia técnica, ni humor crítico: un festivo equilibrio recubre la superior armonía de lo exacto.

El azoro reclama un nombre para este método: ¿pastiche?, ¿paráfrasis? Un cuadro es una de las escasas realidades que no precisan de nombre... Y aún así ¿qué es? Es claro que el método resulta de una alquimia *sui generis*: ¿transubstanciación?, ¿travestismo? En todo caso, rebasa a la paráfrasis y a la jugarreta. Este arte no es de variaciones *sobre* Uccello, ni reelaboraciones *con* Uccello, sino *críticas en* Uccello: trabar el placer de la forma, el color y la composición en el contrapelo dictado por la imaginación y el método.

*Allegro*. Un segundo momento permite atisbar, no ya en la sorpresa sino en el placer, el referente de la retórica visual renacentista, las lanzas que trazan con su exactitud la caótica coreografía de la batalla; las fugas asíntotas; la ronda anular del *mazzocio* que, abriendo círculos en el lago de la tela, dicta la composición.

Sobre esos arcaicos principios vitruvianos celebran su orgía las formas jubilosas del rejuco figurativo: un sobresalto de quimeras, creaturas y calembures entomológicos al que han sido convocadas las abundantes naciones del palimpsesto. Entre el rigor de la composición,

prolifera la promiscuidad de la metáfora: el guerrero contiene al centauro, que pervierte al caballo, que deviene hipocampo, que sugiere a la mantis, que equivale al oboe, que insinúa a la mujer, que... En esta demoniaca batalla redactada con el flogisto de la analogía, todas las formas son otras, y de tal modo proliferan que hasta donde había un espacio negativo en el original de Uccello, habrá de resolverse una positiva rana. El paseo se hace danza y la mirada nace del plexo solar.

*Adagio*. Otro plano del paseo nos lleva a participar del placer y la curiosidad de la propedéutica que se impuso el pintor. Coen ha conjugado su amor a las formas con un fervor histórico: la voluntad de apropiarse de una tradición en la que esas formas adquieran pertinencia, humanidad. La saciedad que esperaba de su deseo, debía conciliarse con una voluntad de permanencia. Fijar el poder de su imaginación parecería haber requerido de un esfuerzo simultáneo: el de apropiarse de un rigor que la limitara, un rigor que sólo podía venir de la tradición. Sabía de qué deseaba llenar el cubo, y esto sólo era posible comprendiendo perfectamente al cubo.

La genealogía de los cuadros es importante aquí: desde las iniciales tres batallas subordinadas a las originales de Uccello o desde el admirable y terrorífico *Diluvio*, hasta las variaciones circunstanciales, Coen está desli-

do la urdimbre de la composición ucelliana, está detectando la naturaleza de la tradición y el método de su imaginación. Si Ucello, Vitruvio, Dee y otros renacentes leyeron en la proporción áurea, digamos, una cifra de la mirada, y en la mirada una cifra de la experiencia, será en su desmantelamiento donde Coen legitima su propia imaginación. Una vez logrado esto, el pintor estaba listo para la síntesis final de las Tres Grandes Batallas.

**Maestoso.** Es en esas tres grandes batallas donde comienza el último paseo (o el primero, pues un paseo es una forma extrema de regresar). Apaciguada la vehemencia, la propedéutica cedida a la experimentación, este paseo depara un momento privilegiado en el que el placer de perderse ha rendido el anticipo del reencuentro. Sedimentada la proliferación de mutaciones, luces y ritmos, las tres batallas finales develan el misterio de la pintura y el gozoso enigma del artista que ha tocado su propósito.

En las Tres Batallas, Coen plasma la lucha pactada entre su imaginación y la tradición de que se quiere parte. Los óleos, sumisos al método, *hablan* su libertad. Coen ha entendido, como razonó Gide, que cuando la inspiración no es sino ciega obediencia al impulso, termina en la esclavitud, y procura que la imaginación se beneficie de sus limitaciones, en vez de padecerlas.

De ahí que en la cima de su paseo, Coen advierta un retorno, un repaso de sus fidelidades. Aprendido Ucello, Coen

lo pone frente a él y le contesta, ya en su idioma, con sus propias obsesiones, *su propia tradición*: sus torsos poblados de texturas, sus *hard edges*, sus horizontes, arcoiris, banderas, cubos, huevos, las luces semantales de su última exposición, las portentosas albercas de luz abiertas al otro lado (esas albercas donde parece intensificarse el drama de ir y volver). El artista convoca sus fuerzas a la batalla final: ha puesto en tela de juicio a su propia tradición, ha decidido enfrentarla a la de todos y ha apostado el trofeo de su imaginación.

¡Y qué espectáculo dignificante el de un artista que sabe que, más ardua que la conquista es la recapacitación de lo conquistado!

La composición vibra entonces en un instante de privilegio: sin excluir a la duda, la imaginación y el rigor se enfrentan hasta hacerse un solo arte. El colorido roza, en su exceso, a la transparencia. La valva de las formas antitéticas se resuelve en vivas contradicciones: el batracio pegajoso se enfrenta, cuerpo a cuerpo, al diáfano prisma, los dos empeñados en excluirse y fascinados por la sospecha de su fraternidad. No por azar Ucello y Coen eligen como motivo a la batalla que se continúa entre toda forma y todo significado, y que, más allá del arte, sólo en el arte se trasciende.

La batalla, que a pesar de su belleza intrínseca (en Ucello, en Stendhal, en Monteverdi), expresa un consustancial afán de la naturaleza: la ciega querrela de los objetos, animales, luces, ritmos, espacios; la escaramuza festiva, sexual,

ebria, analógica, en la que las sangres se coagulan en la confusión y en el olvido de sus diferencias.

La batalla es la pintura en gerundio: *todo está aconteciendo ante nosotros*: ritmo, sonido, luz, paisaje. Se debe agradecer a Coen que recobre este deber de la pintura. Las tres batallas finales, en su ferocidad dialéctica, pintadas ya al alimón por Ucello y Coen, se resuelven en la misma, vieja síntesis: un cuadro tiene una naturaleza propia, ajena a la realidad; la pintura es una ascesis de la imaginación; la pintura es exceso, pero exceso en sumisión.

En sus *Vidas imaginarias*, Schwob imaginó a un Paolo Ucello que, después de años de trabajo, culmina una *Tentación de San Antonio*. Un espectador furtivo del cuadro columbra solamente una sorda blancura. Ucello, muerto de amor y de perspectiva, no se percató.

¿Y Coen? Tuve el privilegio de verlo, hace un par de años, preparando la primera tela para su primer *contra-ucello*: su brazo de arácnido distribuía cola de conejo sobre el lino en "blanco". Ahora esa blancura se ha colmado. Es tan blanca, que las imágenes se le traslucen, lo mismo que al Ucello imaginado por Schwob. Me gusta suponer, cuando lo veo pintado y hace esos guiños que afectan no sólo sus ojos, sino toda su cara, que es porque el fantasma de Ucello se ha cruzado con el suyo. Me lo permito porque, en ambos casos, estoy convencido de que es la imaginación, encadenada al orden, la que está pintando.

## UN MANUEL TOUSSAINT, EN SU CENTENARIO

TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN

**1. NO CONOCÍ A Manuel Toussaint.** Las primeras noticias que tuve de él vinieron de mis maestros de la Escuela de Arquitectura en San Carlos en los años cuarenta. Mauricio Campos, Enrique del Moral, Carlos Lazo y Federico Mariscal eran amigos suyos. Mariscal impartía la clase de Historia de la Arquitectura en México en el tercer año de la carrera, una materia que, increíblemente, dejó de formar parte de la enseñanza

de la arquitectura en los años cincuenta. Fue eliminada porque, por razones ideológicas, se la consideró superflua y deformante. Y hay escuelas que no han reparado ese error.

La memoria es infiel y cuarenta y seis años son muchos, pero no creo equivocarme al pensar, hoy, que el curso de Mariscal se basaba en las publicaciones y las experiencias de Ignacio Marquina y de Manuel Toussaint. Hay que decir

que, como todos o casi todos los maestros entonces, Mariscal era muy celoso de sus fuentes. Él hablaba, nos mostraba sus diapositivas (tenía una invaluable colección, en vidrio, con imágenes de la arquitectura mexicana) y los alumnos tomábamos notas. A eso se reducía en aquella época la enseñanza. Muy rara vez se nos invitaba a leer otras fuentes y no debe extrañarnos, así, que Manuel Toussaint pasara inadvertido para nosotros.

2. Mi primer encuentro con la obra de Toussaint, que había muerto en 1955, ocurrió a finales de los años cincuenta. Hacía menos de una semana que había vuelto de un viaje a Taxco, un lugar que hasta entonces no había visto con ojos de arquitecto, cuando milagrosamente di en la Lagunilla con un ejemplar del *Tasco* de Toussaint (1931). Todavía lo conservo: sigue siendo una joya bibliográfica, una de las mejores salidas de la editorial CVLURA de Loera y Chávez. En la portada puede verse el jeroglífico de Tasco, recortado y pegado; en el interior, los dibujos de Sprattling y, lo que más me sorprendió y me dio la medida del rigor y profundidad del autor, los levantamientos de los monumentos realizados por Juan O'Gorman y Justino Fernández. Admiraba y admiro a O'Gorman como el arquitecto más importante de los inicios del movimiento moderno en nuestro país. Me asombró esa prueba de su disciplina como aprendiz en el equipo de Toussaint.

3. En 1963 emprendí un ambicioso estudio de las condiciones de la vivienda en varias ciudades del país que después, en 1966, fue publicado por el Instituto Mexicano del Seguro Social con el título de *Investigación de Vivienda en Once Ciudades del País*. El estudio implicaba la delimitación de las áreas urbanas en las que las viviendas, por su edad, el tipo de construcción y el grado de conservación, tenían características parecidas. Esa delimitación se hacía analizando fotos aéreas y planos de distintas épocas. Al estudiar el área de Peralvillo, al oriente de Tlalotelco, me topé con un trabajo notable de Toussaint: un estudio "Histórico, urbanístico y bibliográfico de los planos de la Ciudad de México de los siglos XVI y XVII", que, con Justino Fernández, nuestro autor había presentado al Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación celebrado en esta ciudad en 1938. Uno de los capítulos está dedicado a la localización del "Plano de Papel Maguey" que desde fines del siglo pasado había intrigado a varios historiadores: un documento valiosísimo del cual se llegó a pensar que era una representación prehispánica simbólica de la ciudad de México. Toussaint y Fernández demostraron que ni era precortesiano, ni estaba hecho de papel de maguey, ni representaba la ciudad sino sólo una fracción de los barrios del noroeste. Lo ubicaron en el área de Peralvillo, haciendo coincidir una larga calzada

con la de Guadalupe; pero dejaban en duda una acequia desaparecida en el siglo XVIII que cruzaba en diagonal varias manzanas, en dirección a lo que hoy es Tepito. Al analizar la fotografía aérea de la zona descubrimos, en los fondos de los lotes de esas manzanas, el rastro diagonal de la acequia. Esa huella en la fotografía era la comprobación irrefutable del estudio de Toussaint. Se la mostré a Justino Fernández. Como lo sospechaba, fue el más sorprendido. Habían localizado el plano con métodos estrictamente históricos y como auténticos detectives urbanos, en un año (1936) en que el uso de fotografías aéreas con ese propósito era prácticamente desconocido. La ubicación certera de ese documento amplió y precisó nuestra visión del diseño urbano de las áreas periféricas chinampas de Tenochtitlan - Tlalotelco; nos mostró claramente la relación de las áreas monumentales con el tejido delicado, ordenado y a la vez azaroso de las áreas de habitación y cultivo. El estudio de Toussaint es invaluable para todos los que consideramos a la ciudad como una gran arquitectura colectiva.

4. En los años setenta, por obra del azar o del vago recuerdo de las clases de Federico Mariscal en 1944, comencé mi afición —no sé si desmedida— por la arquitectura mexicana del siglo XVI, fuerte y original. Dedicaba los fines de semana a visitar monasterios. Creo que conozco todos los importantes en un radio de 200 km alrededor de la ciudad de México, además de los de Oaxaca, Michoacán y Jalisco. (No hay otro modo de apreciar la arquitectura. En los documentos, planos y fotos obtenemos información, pero la verdadera experiencia, la experiencia de la realidad, sólo nos la brindan las cuatro dimensiones del espacio; cuando nos movemos en el interior de las obras.) En aquellos recorridos me guiaron dos libros admirables: la *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (1948) de Kubler, que no se había traducido (la edición del Fondo de Cultura Económica es apenas de 1983) y la obra de John Mc Andrew sobre las iglesias abiertas del siglo XVI (1965), que, hasta donde sé, aún no puede leerse en español. (Mc Andrew, por cierto, es autor de otro libro notable, sobre la arquitectura veneciana del Renacimiento temprano). Los dos libros están dedicados a Toussaint; en los dos, Toussaint es el autor más citado; en los dos hay capítulos que se leen como un diálogo con Toussaint. Fue, pues, no

sólo el compañero de viajes (John Mc Andrew dedica su libro "al inolvidable amigo con el que vi por primera vez la mayor parte de los monumentos que aquí analizo") sino una fuente de ideas y visiones. Cuando estos dos investigadores llegan —uno en los treinta y otro en los cuarenta— él ya ha preparado el terreno. Fue seguramente Toussaint el que les reveló la "originalidad" de las nuevas tipologías: a Mc Andrew, para empezar, la capilla abierta que él había descubierto y empezó a clasificar y sistematizar desde 1927; más tarde le haría decir que "la invención mexicana de la capilla abierta en el XVI es tan importante como la del rascacielos norteamericano en el XIX". A Kubler, Toussaint le abrió los ojos de muchas maneras: por ejemplo, le hizo ver la extrañeza de los descomunales atrios, que Kubler supone montados en pirámides. Con ambos discutí Toussaint el tema del monasterio fortaleza. Un tema delicado, del que Toussaint nunca ofreció una explicación convincente: su visión estaba profundamente influida por las teorías racionalistas del XVIII sobre el origen de las formas en arquitectura. Pero tampoco Kubler nos da una visión clara y sólo nos deja dudas. Lo mismo puede decirse de Mc Andrew, que sostiene una opinión contraria, pero basándose también en argumentos racionalistas: que el almenado no cubría el cuerpo de los hipotéticos guerreros y los caminos de ronda no tenían dimensiones para el paso de armamento y ni siquiera permitían disparar un arco o un arma de fuego. No existía en esos años, hay que reconocerlo en su descargo, un andamiaje teórico que explicara la forma de fortaleza como un símbolo, expresión de dominio y de conquista tomada, curiosamente, de la arquitectura árabe española. Toussaint no vio esa explicación: en la edición de 1948 de su *Arte Colonial* repite la idea de la fortaleza como función. Si vio, en cambio, el purismo —así lo bautizó con Mac Andrew— de las fachadas de Tecali y Zacatlán. A él y a sus observaciones debemos el descubrimiento de esos arquitectos que vinieron a realizar en América el renacimiento que no podían hacer en España.

5. Hay otro autor, no especialista en arquitectura, al que las muy tempranas explicaciones de Toussaint, de 1927, le sirvieron de marco para explicar sus teorías acerca de la otra cara de la conquista: la conquista espiritual. Me refiero a

Robert Ricard. Cualquiera que se interese en la arquitectura del siglo XVI mexicano tiene que leer a Ricard. La estrecha relación entre la evangelización, el sometimiento y el orden del espacio está admirablemente descrita en su libro. El mismo Ricard reconoce cómo a través de Toussaint se hace visible el escenario físico que explica y el complejo com-

portamiento del indígena, hecho de entregas y fervores momentáneos lo mismo que de recelos y disimulos de sus antiguos hábitos. El capítulo de las capillas abiertas es un franco diálogo con Toussaint. Ricard admira su clasificación y le reprocha haber visto a Cuilapan sólo como una iglesia basilical y no como una descomunal "capilla abierta".

6. He recordado a Manuel Toussaint a través de otros autores y sólo en uno de los múltiples temas que abarca su obra. Espero que no se me reproche. He oído su voz entrecerrada con la de los autores que me han guiado en el conocimiento del siglo XVI y me he dado cuenta, al fin, de que ellos habían sido guiados por Manuel Toussaint.

## IMAGEN Y SEMEJANZA

JAIME MORENO VILLARREAL

**S**ABEMOS QUE a San Juan de la Cruz se le hizo un retrato secreto en vida. Varios testimonios coinciden en que un admirador del fraile —probablemente una monja carmelita— solicitó a un pintor que lo observara y retratara a escondidas. No podría haber sido de otro modo; tan aplicado a superar "las profundas cavernas del sentido", San Juan no habría accedido a una pose. El retrato se le sustrajo acaso cuando el fraile estaba solo, a la luz del día e inmóvil, es decir mientras rezaba. Su biógrafo, fray Crisógono de Jesús, recoge noticia de que cuando San Juan se enteró de la imagen que se le había hecho, "le pesó mucho y tuvo de ello grande sentimiento".

Su poesía alegórica discurre por imágenes, pero él sospecha de las imágenes y visiones que acuden a la mente en estado de contemplación; no por ello es menos devoto de algunas imágenes piadosas. Este es, pues, en San Juan, un motivo rico en espejos que precisa del poema, cuyas palabras "unas veces me las daba Dios, y otras las buscaba yo", y que se ahonda y multiplica por entre los comentarios con que el autor evita de hecho la pura imagen poética. Sus explicaciones son como lecturas de un cuadro: "Porque en la imagen hay tanto que ver, que, por mucho que se alcance, queda para poderse mucho más alcanzar de ella". Lecturas que al mismo tiempo instruyen sobre la suspensión de la palabra y la visión para arribar desnudo de entendimiento al encuentro con la divinidad. Otras veces, abraza las imágenes como consuelo de Dios; de un cuadro de la Virgen, dijo en cierta oca-

sión: "Bien me estuviera yo en un desierto solo con esa imagen".

San Juan se desprende de ellas, pero las imágenes lo rodean. Su biógrafo reconstruye así la habitación del fraile en el convento del Calvario: "celda pobre, sin otro ajuar que una tarima un poco levantada del suelo con algo de paja, una cruz, una estampa de la Virgen en la pared, una calavera sobre la mesa, su disciplina y uno o dos libros". Y esta relación de objetos que proviene de las informaciones de un testigo, se transfigura sin sentir en descripción iconográfica: la cruz, la calavera, los libros, la disciplina componen el ámbito en que admiraremos repetidamente a San Juan, convertido ya en imagen. Se copian, imagen y escritura. San Juan poeta abreva no sólo en las lecturas sacras, en las cancióncillas populares o aun en sus propias visiones; compone también a partir de cuadros: según testimonio de la hermana María de la Concepción, quedóse arrobado ante una pintura de la pasión de Cristo, y ahí mismo compuso una canción. Por lo demás, habilidades que cultivara en la infancia le sirven para tallar figurillas en madera y, eventualmente, para dibujar las visiones que alcanza. Así, la de un Cristo muerto en la cruz, dibujo que ha de servir más tarde como modelo de un cuadro que se pintó para su causa. Pensemos pues en un San Juan de la Cruz envuelto, a veces asolado, por imágenes, apesadumbrado porque alguien le pintó un retrato.

¿Qué fue de ese retrato, *vera effigies* de San Juan? Se ignora si aún existe o cuál puede ser, entre los varios especímenes antiguos que se conservan. Es casi segu-

ro, en cambio, que haya servido de modelo a otros cuadros cuyas prole y rehechura fueron borrando las trazas del original. La imagen de San Juan, mientras tanto, se releva y afina por virtud de los pinceles que la pintan, su fisonomía se va fijando, de modo que en cada copia hay menos duda de sus rasgos. Al ensayar sobre un retrato primitivo que pudiera ser aquel original, Crisógono de Jesús describe: "Hay en su rostro, pequeño y ovalado, una singular expresión de dulzura. La nariz es aguileña; las cejas, bien formadas en arco; los ojos, profundos; la amplia frente prolongándose en una calva venerable..."; pronto, San Juan es todos esos rasgos que se significan a sí mismos, pues la pintura va transmitiendo, bajo la unidad de la descripción, la imagen pura de la representación antes que el rostro virtual, verdadero, ya perdido.

Con motivo del Segundo Coloquio sobre San Juan de la Cruz, que prepara en México las actividades del cuarto centenario de su muerte, por conmemorarse el año próximo, se expuso en la Pinacoteca Virreinal una selección de pinturas de tema carmelita. Cinco de esos cuadros representan a San Juan de la Cruz. El más antiguo data del siglo XVII y se atribuye al pintor Luis Juárez, cuya muerte está fechada en 1639, es decir menos de cincuenta años después de la de San Juan.

Este óleo sobre tela representa al santo en su celda, en contemplación de la cruz. En los ángulos superiores el símbolo de la orden del Carmelo se equilibra con la cruz alumbrada en óvalo; de la boca del santo, y hacia la cruz, parte

una filacteria con esta leyenda: MIHI AVTEM ABSIT GLORIARI NISI IN CRUCE DOMINI IESVCHRISTI. En segundo plano, a la izquierda, se eleva una columna que "tal vez representa la de la casa original de la Orden del Carmelo, en Palestina".\* Bajo la cruz, en una cartela, aparece el semibusto de San Juan presumiblemente arrodillado ante la Virgen y el Niño Jesús, según la iconografía tradicional, con la particularidad de que el Niño toca la frente del fraile; en el mismo grupo, atrás, está un Cristo crucificado, y se ve aparecer la figura del donante del cuadro; sobre el grupo alumbra el Espíritu Santo, cuya luz parece completar la de la cruz exterior, contribuyendo en la cartela a un efecto de convexidad oval que sugiere, si no un espejo, sí la cualidad de una *imagen*. Tal sugerencia se halla igualmente expresada a propósito de la figura mayor del santo arrodillado, en el texto de la filacteria: "Pero lejos de mí el gloriarme si no en la cruz de Nuestro Señor Jesucristo", sentencia por la que el retrato conjura toda soberbia en tanto que recela de su propia calidad de imagen.

San Juan de la Cruz fue muy explícito en reparos contra las imágenes y las visiones, incluidas aquellas de las que se vale Dios: "el entendimiento no se ha de embarazar ni cebar en ellas" pues constituyen verdaderos obstáculos para la unión en la que el alma "más parece Dios que alma", por semejanza de amor y de participación. El tema cristológico de la unidad del Hijo en el Padre, es desde luego, tema de la poesía de San Juan. Así dice el Padre a su Hijo:

...el que a ti más se parece,  
a mí más satisfacía,  
y el que nada te semeja,  
en mí nada hallaría;  
en ti solo me he agradado,  
¡oh vida de vida mía!...

("Romance" segundo)

Aquí, como en los comentarios de la ascensión mística, la semejanza se halla hipostasiada por encima de la imagen. La unión del alma con Dios, según la *Subida del Monte Carmelo*, sólo puede darse en la semejanza del alma, "echado todo lo que es disímil y disconforme a Dios, venga a recibir semejanza de

\* Según cédula de Virginia Armella de Aspe.



San Juan de la Cruz. (atribuido a Luis Juárez)

Dios..."; mientras que la imagen debe abandonarse "pues Dios no cae debajo de imagen ni forma".

Para la pintura de tema carmelita, esto constituye un motivo de elaboración. ¿Puede representarse la comunicación con Dios, aquello que esquiva toda imagen? Justamente, el pasaje más representado en grabados y pinturas de la vida de San Juan ostenta un momento así: el fraile se halla, preferentemente de rodillas, al pie de un cuadro o de una visión de Cristo con la cruz al hombro. La comunicación que sostienen se inscribe en latín, de boca de cada uno. Cristo dice: "Juan, pídemelo lo que desees en virtud de tus trabajos". Juan responde: "Señor, padecer por vos y ser despreciado". Según la tradición, este diálogo fue efectivamente sostenido en la iglesia del

Carmen de Segovia.\*\* Se habría establecido entre el fraile y una imagen: se trata de un óleo sobre cuero que aún se conserva (y que puede verse reproducido en la edición de la B.A.C. de la *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1978). El sentido de las palabras de San Juan en ese trance es también el de una humillación ante la imagen del Señor. Considerada alternadamente, no es otra la intención expresa en el cuadro atribuido a Luis Juárez que nos ocupa,

\*\* En México, entre varios exponentes de esta iconografía, dos muy notables son las telas de Juan Becerra y Cristóbal de Villalpando (ambas posiblemente de fines del siglo XVII) que se encuentran en el Museo del Carmen, en San Ángel.

cuya leyenda des- iconiza, reduce en algún grado la imagen del santo, la humilla —así arrodillado— para unguir la cruz. De este modo es consonante con la pesadumbre del santo al saberse retratado a escondidas.

Queda la imagen de la cartela, en la que se aprecia el semibusto de un San Juan perfilado hacia la divinidad, arribando acaso al décimo y último grado de la escala de amor de la *Noche oscura*, saliendo ya de la carne, tocado de amor por Cristo: "esta visión es la causa de la similitud total del alma con Dios, porque así lo dice San Juan (1 Jn. 3,2) diciendo: *Sabemos que seremos semejantes*

a él, no porque el alma se hará tan capaz como Dios, porque eso es imposible, sino porque todo lo que ella es se hará semejante a Dios, por lo cual se llamará, y lo será Dios por participación", dice la *Noche oscura*.

Bajo la cartela, una inscripción: "Sn. Juan de la Cruz. Doctor Místico", seguramente añadida posteriormente pues, beatificado en 1675, no fue canonizado hasta 1726; en lo más bajo, sobre la mesa, libros, la pluma en el tintero, el libro pequeño en blanco. Así la composición humilla también, con toda verticalidad, a la escritura bajo la visión mística y la cruz. En la obra atribuida a Luis Juárez,

San Juan no puede gloriarse ni de su imagen, ni de su unión divina, ni de sus escritos, sólo de la cruz. La luz que ilumina el cuadro todo de ahí proviene: "no se cure de entreponer otras luces más palpables —dice la *Subida del Monte Carmelo*— de otras luces o formas o noticias o figuras del discurso alguno, porque nada de aquello es semejante a aquella serena y limpia luz". Una última vislumbre: que la cartela sobrepuesta esté en el sitio de aquella estampa de la Virgen —la Virgen es, después de todo, su figura central—, la única estampa que tenía el fraile en su celda, la que se llevaría a la soledad del desierto.

LA ESCENA POLÍTICA

LA XIV ASAMBLEA NACIONAL DEL PRI

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

**A**NTE EL DILEMA de efectuar una reforma radical u operar cambios menores, la dirección nacional del PRI (vale decir la presidencia de la República) optó por el cambio gradual. A diferencia de otras Asambleas Nacionales, ésta registra dos cambios importantes: 1) la elección de los dirigentes y candidatos a puestos de elección popular por voto directo y secreto de los militantes; 2) la creación del Consejo Político Nacional.

El Consejo Político nacional se integrará con 150 miembros, sesionará bimestralmente y su autoridad estará por encima del Comité Ejecutivo Nacional. Su característica más notable es que la mitad de sus miembros representará a los sectores corporativos (CTM, CNC, CNOP) y la otra mitad a la estructura territorial. Esta especie de parlamento priista constituye la clave y el sentido de toda la reforma, ya que debe permitir el desarrollo de un partido de ciudadanos con arraigo en los municipios y comités del partido. Funcionará, también, como un espacio para el debate y la concertación entre la estructura corporativa y el partido de ciudadanos que se pretende impulsar. El proyecto que se esbozó en la XIV Asamblea es el crear un partido de ciudadanos que no deje de ser un partido de sectores.

Desde el 6 de julio de 1988, el PRI se ha debatido entre la urgencia de un cambio radical y el conjunto de intereses (y de prácticas) corporativos y de camarillas que se oponen a cualquier transformación. Sin credibilidad y rezagado con respecto a los cambios y a la nueva cultura política de la sociedad civil, el partido oficial ha sobrevivido gracias a la debilidad de la oposición política. Sólo un cambio muy profundo podría lograr adecuarlo a los tiempos que vive el país. Sin embargo, en la coyuntura actual un cambio radical implica riesgos y costos que no se pueden subestimar.

Para ilustrar estos costos se puede construir un escenario hipotético. Supongamos que la voluntad de reforma se hubiera llevado hasta sus últimas consecuencias: la liquidación de los sectores y la implantación de un partido de ciudadanos. La salida de la CTM del PRI tendría un efecto muy positivo en la ciudadanía. La credibilidad del partido sería directamente proporcional a la ruptura que operara con su pasado corporativo y autoritario. Sin embargo, ¿qué pasaría con la CTM? Es muy probable que decidiera pasarse a la oposición. Sus coincidencias con el PRD son mayores que sus discrepancias. Pero en tal caso, ¿qué pasaría con el Pacto de Estabilidad y Cre-

cimiento Económico? No es necesario continuar especulando. El rompimiento con la CTM, puntal del corporativismo, implicaría una serie de riesgos que el gobierno de la República no estuvo dispuesto a correr.

Por otra parte, la posibilidad de una reforma radical no parece haber sido considerada en ningún momento. En el discurso de Salinas de Gortari sobre la reforma del PRI (4 de marzo) se daba por sentado que en el partido coexistirían los sectores con las formas de organización territorial. Sin embargo es importante recordar que Fidel Velázquez no estuvo presente en dicha ocasión y que, a partir de ese momento, se desató una lucha verbal entre el líder de la CTM y el líder nacional del PRI. La convocatoria para la XIV Asamblea Nacional —publicada el 18 de marzo— le dio un nuevo giro a la polémica: la CTM se quejó de que la Convocatoria reducía el número de delegados que legítimamente le correspondían. A principios del mes de mayo Fidel Velázquez declaró que no asistiría a la Asamblea Nacional si se le obligaba a participar con el 8% de los delegados. Los dimes y diretes duraron todo el mes de mayo y de junio. Súbitamente el conflicto terminó. El 5 de julio Fidel Velázquez afirmaba que la CTM

y el PRI habían logrado —al margen de la convocatoria— un acuerdo sobre el porcentaje de delegados cetemistas a la Asamblea nacional (*La Jornada*, 6 de julio de 1990). Dicho porcentaje (15%) se basaba en los 3 y medio millones de trabajadores sindicalizados que declaró tener la CTM. La "reconciliación" alcanzó su clímax en Mérida donde Fidel Velázquez reconoció el liderazgo indiscutible del presidente del PRI: "Solamente quiero manifestarle a nuestro presidente del partido que él es el general, nosotros los soldados. Él manda y nosotros obedecemos" (*La Jornada*, 23 de julio de 1990).

¿Cuáles fueron en realidad el contenido y el sentido de estas negociaciones? El verdadero litigio nunca fue si el partido debía conservar o no su estructura corporativa: sino cuáles serían el lugar y la fuerza que conservarían los sectores (vale decir la CTM) después de la XIV Asamblea Nacional. Como en toda lucha hubo un vencedor y un vencido. El triunfo de Fidel Velázquez no se puede medir por el número de delegados de la CTM a la XIV Asamblea Nacional (que pasó del 8 al 15%) sino por la aplicación del principio de selección. El mecanismo propuesto por el presidente del PRI desmontaba al corporativismo: no bastaba con declarar tal número de afiliados para conseguir otros tantos delegados, sino que había que movilizarlos y llevarlos a asambleas para que eligieran a sus representantes. En esto reside la debilidad del corporativismo: una cosa es tener 3 y medio millones de afiliados y otra muy distinta es lograr que se movilicen para participar en una asamblea y otra más distinta es lograr que voten por el PRI en las elecciones. Bajo este equívoco se pronosticaron veinte millones de votos para el candidato del PRI en 1988... La convocatoria a la XIV Asamblea tenía la virtud de reducir la fuerza de los sectores a su capacidad de movilización y de afiliación real. La consecuencia no podía ser otra que la de debilitar su representación y su fuerza en el interior del partido y de la Asamblea. El precedente era, por lo mismo, inaceptable para la dirección de la CTM. Significaba, entre otras cosas, que las cuotas del poder y el control sobre determinados puestos de elección popular no serían respetados. Al duplicar el número de delegados, la CTM hizo valer el principio esencial del corporativismo. Sienta, así, desde ahora el criterio para la designación de los candidatos a diputa-

dos para 1991. La exigencia será la misma: mantener —al margen de asambleas y de votaciones— el número de diputaciones que siempre ha controlado.

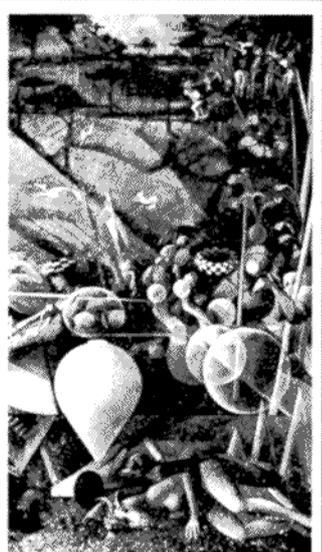
El esquema gradualista y el compromiso con la CTM no auguran nada bueno sobre los próximos procesos electorales. Quien no está dispuesto a sujetarse a las decisiones de una asamblea partidista, menos lo está a sujetarse a las decisiones de la ciudadanía. Los líderes de la CTM creen en la representación orgánica (los 3 y medio millones que afirman representar) y desconfían de la "democracia formal". No es creíble que semejante organización vaya a depurar sus procedimientos internos y sus convicciones en el tiempo que falta para las elecciones de 1991. El corporativismo ha ejercido su monopolio sobre los puestos de elección popular gracias a un doble procedimiento: en el interior del partido defendiendo sus cuotas y en el exterior —ante la ciudadanía— mediante la manipulación electoral. Todo parece indicar que la primera batalla ya la ganaron: aceptan todos los cambios de la Asamblea Nacional con la condición de que sus intereses y cuotas de poder no sean ni afectados ni limitados. Para la segunda batalla se van a preparar con todo lo que tengan a la mano.

La XIV Asamblea Nacional fue, esencialmente, un compromiso entre los afanes renovadores y las inercias y vicios del partido oficial. El triunfo abierto de la CTM tendrá un efecto sobre las otras tendencias conservadoras. La cultura política que impera en el partido oficial no es democrática ni en sus prácticas internas ni en sus prácticas externas. La tentación de recuperar —mediante cualquier procedimiento— el terreno perdido en 1988 puede generalizarse. De ser así, el PRI se convertirá en el mayor obstáculo para la transición democrática.

Nadie puede objetar el derecho de los priistas a establecer los compromisos que ellos juzgen convenientes. Sería muy grave, sin embargo, que esos compromisos incluyeran la decisión de mantener o conquistar las posiciones políticas contra viento y marea. Ello nos situaría en un escenario semejante al de hace dos años. Todo lo andado se pondría en cuestión. De hecho, uno de los grandes avances de las elecciones de julio de 1988 fue que la decisión de la ciudadanía se impuso sobre las cuotas de poder (propiedad patrimonial) de los sectores corporativos. Si el esquema gra-

dualista que se ha puesto en marcha se somete al veredicto de la ciudadanía no hay nada que objetar. Es más, esta será la única manera en que la reforma del PRI podrá prosperar. La XIV Asamblea crea un partido mixto: de ciudadanos y de sectores. El impulso que hará prevalecer al uno o al otro sólo podrá provenir del exterior: el respeto del sufragio fortalecerá las tendencias modernizadoras y debilitará al autoritarismo y al corporativismo. En sentido inverso, el fraude electoral sellará la quiebra de cualquier impulso o corriente democratizadora. La moneda está en el aire.

La XIV Asamblea Nacional culminó con un discurso del Presidente de la República: Salinas de Gortari ratificó su militancia priista. El tono polémico y apasionado fue propio de un líder político ante sus correligionarios. Todo sistema presidencialista es dual y por ello contradictorio: el jefe de Estado debe gobernar para todos al mismo tiempo que ejerce un liderazgo sobre el partido al que pertenece. La democracia implica la separación de papeles: líder de partido en el partido, jefe de Estado en el palacio. Las elecciones de 1991 demandan, más que nunca, que el presidente asuma todas sus responsabilidades como jefe de Estado. Por una feliz paradoja éste es el mejor servicio que le puede hacer al partido que encabeza.



Deambulación bedonista (detalle)

## A CELESTINO GOROSTIZA

XAVIER VILLAURRUTIA

El encargado confía en que no tardará en llegar algún prospecto de anotación para la primera carta fantasma

BARBIZON PLAZA HOTEL

101 west 58th street...central park  
south...new york

Dic. 2 - 35

**QUERIDO CELESTINO:** Esperé con tanta impaciencia una carta suya que ahora me asombra cómo he podido dejar pasar tantos días sin contestarla. En parte tiene la culpa de mi retraso un viaje a Nueva York de dos días. Solamente, pero bien aprovechados en teatros y museos.

Es inútil que le diga cuánto respeto me infunde su estado de espíritu. A nadie como usted —tan respetuoso y comprensivo de la intimidad de los demás, tan verdaderamente humano— se le puede acompañar en silencio y sin curiosidad malsana en cualquier trance de

que apareció en el número de Vuelta de julio. Anotar esta segunda carta sería muy sencillo para alguno de nuestros

la vida. No me diga nada. Piense sólo en que estoy a su lado.

Recibo alguna propaganda de "Clasa". Gracias. Ya le tengo un tomo con las dos últimas piezas de Elmer Rice: *Between Two Worlds* y *Not for Children*. He visto dos piezas interesantes: *Winterset*, de Anderson, y *Children's Hour*, el mayor éxito del año la primera; el mayor éxito del año pasado la segunda. La dirección de escena irrefutable en las dos piezas. *Winterset* está escrita en verso y el tema es de socialistas y gangsters. El autor ha logrado algo extraordinario por medio del verso blanco. Se pasa de lo coloquial a lo trágico sin saltos bruscos, naturalmente. Margo, aquella estrella de cine en *Crimen sin Pasión*, hace el papel principal femenino: una especie de Julieta del arroyo.

¿Qué hay de Pancho Villa? ¿Asistió

tan abundantes cuanto febriles críticos cinematográficos. ¿Lo barán?

G.S.

usted a la toma? Ya me dirá su impresión y me confiará las dificultades con que tropieza el director. Veo, por la propaganda de la Clasa, que dirigirá usted, además de *El Solterón* otras dos películas. Me alegro muchísimo. No deje, Celestino, de pensar que está en sus manos el hacer una primera buena película mexicana. No olvide que nuestro trabajo ha sido siempre coreado por los incompetentes y los envidiosos: no hay que darles el gusto de abandonar el campo. Me imagino quiénes son los corifeos...

¿Quiere algo de por aquí especialmente? No tema decírmelo. ¿Me mandará una copia de "La invitación a la muerte"? Quiero enseñarla a alguien en N.Y. Y ahora, Celestino, hasta la próxima carta suya o mía, sin etiqueta. Reciba el afecto de

Xavier

## LITORAL

JAIME GARCÍA TERRÉS

## VOCES

Repetidamente en los días que corren, he vuelto a escuchar el eco de cierto superior jerárquico —y de otras voces supervisoras en las redacciones de los periódicos que recibían mi colaboración en el pasado. Con las mejores intenciones, dichos consejeros me orientaban, o parecían murmurar a mi lado: "No, ese tema no; es muy peligroso." "¡Cuidado, no te metas con Fulano, porque aun cuando lo merezca, si lo mencionas ya nunca te lo quitarás de encima." "¿Quieres arruinar tu futuro político?" "¡Atención, van a sentirse ofendidos algunos de tus amigos poderosos!" "¡Si eres cla-

ridoso con los críticos, mañana ellos sabotearán tus libros!"

## FRIVOLIDAD O MUERTE

Lo malo de estos tan razonables consejos (que ahora ya nadie me da, pero que siguen persiguiéndome, incorporados por la experiencia al superrego) es que acaban por reducirlo a uno al silencio. O al tratamiento exclusivo de asuntos menores y aparentes futilidades, que de todas maneras agravan a los colegas que viven predicando la responsabilidad social del escritor. No puede uno, bajo pena de intrascendencia perenne, hacer caso siempre de tales mandatos superyoicos,

acogiéndose al realista dilema: frivolidad o muerte.

## LA VUELTA DE DON ELPIDIO

Sea lo que fuere, hoy prefiero pasarle por un buen rato los trastos a don Elpidio Muro Rojo, quien me ha enviado una larga contribución que aprovecho para que el presente Litoral entre en materia.

## SU EPÍSTOLA

Escribe don E.: "El difunto filósofo, de feliz memoria, don Jorge Portilla expresó la original intención, cuando empezó

a colaborar en la prensa diaria, de emprender una columna que se llamara 'Notas de malhumor'. Y explicaba que el comentarista de la vida social tiene el sacrosanto derecho de hacer, en veces, públicos sus pequeños derrames de bilis así como las ordinarias causas de los mismos. A la mera hora, don Jorge tituló su columna de otro modo, pero a mí se me grabó su ocurrencia, y si usted me lo sigue permitiendo me gustaría usarla como epígrafe de mis propias y eventuales subcolumnas..."

### MÁS MALHUMOR

Prosigue el huésped: "Francamente el horizonte de México y del mundo entero se halla repleto de motivos irritantes. Prende uno la televisión y aparece una señorita que trata de lucir lo bien formadita que está, y esto no es cosa de reclamárselo, pero que además se pone a berrrear, con la voz más ramplona imaginable, que quiere ser eternamente bella bella para que su galán, que tiene boca de atún pero le gusta, permanezca 'desesperadamente desesperadamente enamorado de mí'. Bueno, apaga uno la TV y sale, movido por tantos alegatos sentenciosos y abstractos en pro de la lectura, a alivianarse con un libro en la más cercana librería. Después de espulgar sin ayuda, encuentra uno algo, y abre el volumen para ver si su precio es accesible. ¡Chasco! El libro no tiene marcado su precio, sino una cifra cabalística. Es necesario ir a la caja para que el cajero nos la traduzca. Pero el cajero nada sabe; tiene que recurrir a una computadora a fin de que ésta aclare el precio. Tecléa y tecléa durante diez minutos y hay que esperar otros diez para que, si no hay error en la consulta humana, el monitor registre, por fin, la suma que se pide por el libro. Para entonces, sin embargo, ya está uno aburrido de esperar y lo que procede es mandar a paseo al lento cajero, a su monitor y al sistema implantado —sin duda con razones, pero sin razón— por esa y otras librerías. Desesperar al cliente, señores, no es la mejor manera de vender libros, ya de suyo desesperadamente desesperadamente caros..."

### TAMPOCO

Tampoco, según don Elpidio, a la *Revista de la Universidad de México* le interesa facilitar su venta. "Es imposible

encontrarla en los puestos callejeros, ni en las librerías que uno frecuenta. Existen personas e instituciones que con enorme retraso la reciben; pero si el ciudadano común y corriente la desea o necesita tendrá que ir a buscarla a la CU... Y el trecho es largo..."

### CONTRAPESO

Como contrapeso a esta última observación de don E., he de agradecer a *Universidad de México*, publicación harto decorosa aun cuando efectivamente recibida a destiempo, que albergue en su número de julio una entrevista con Juan Soriano en la que (al fin, alguien que estuvo presente en el nacimiento de *Poesía en Voz Alta*, que es el caso de Juan) pone los puntos sobre las íes al reseñar con exactitud cómo y entre quiénes ocurrió la cosa. Claro que ello no impedirá a cada uno de los improvisados cronistas hasta hoy activos continuar aferrado a su particular versión.

### ASÍ SE ESCRIBE LA HISTORIA

Y es que así se escribe la historia. A raíz de la muerte —muy lamentable— de Manuel Puig me llamó por teléfono una cordial reportera para el consabido ritual de solicitar mi autorizada opinión al respecto. Recuerdo haberle dicho, más o menos, que por qué no la requería de gente mejor enterada que yo:

—Sólo una vez hablé con Puig, y la charla fue muy breve. Y apenas si lo he leído. No podría decirle sino lugares comunes.

—Le agradezco su franqueza, señor García Terrés, pero aunque sean lugares comunes...

—Pero es que quizá volvería a meter la pata...Etc. Cuál no sería mi sorpresa al leer en *Excelsior*, al día siguiente, aparte los lugares comunes emitidos por mí, la incorrecta especificación de que todavía me hallaba en el lecho reponiéndome "de una lesión en la pierna." La frase debió de haber sido una sutil alusión a mi "metida de pata", o al temor a meterla. El hecho es que por lo menos comprobé que aun me quedaban en el mundo varios amigos, los cuales, preocupados por mi salud, no tardaron en informarse sobre ella por el propio medio telefónico que había servido para arrancarme aquella equívoca respuesta. Por lo menos. O menos mal.

### TREGUA

Y ahora una tregua optimista en nuestro pesimismo habitual. Para elogiar el establecimiento de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), bajo la presidencia de Jorge Carpizo. Dicha comisión, según observó su presidente, "no está para suplir funciones de los tribunales, procuradurías, policías; ni de Congreso de la Unión o locales. Su función es la de vigilar el respeto irrestricto de las garantías individuales consagradas en la Constitución, así como en los tratados internacionales sobre la materia, y hacer las recomendaciones a las autoridades correspondientes."

### OMBUDSMAN

En consecuencia, pese a significar un paso en buena dirección, la CNDH no es, como alguien habrá supuesto o insinuado, una suerte de procuraduría del pueblo, o institución de Ombudsman, que tanta falta hace en una sociedad como la nuestra. Ojalá que un día no lejano, al igual que otros países, tengamos nuestro cabal Ombudsman con las plenas e indispensables facultades de que gozan estos cada día más universalmente aceptados funcionarios.

### PROCURADURÍA DEL CONSUMIDOR

Y ya estamos de nuevo de cara al pesimismo, y fallándole al superego. Pero nuestro país parece incapaz de tolerar la subsistencia —no digamos la expansión o el progreso— de las instituciones que mejor funcionan. ¿Qué pasa —o pasó— por ejemplo con la Procuraduría del Consumidor, que en manos de don Salvador Pliego Montes cumplía noble y eficaz misión? Por un año se la situó bajo el mando de don Ignacio Pichardo, y por otro año se encomendó su gobierno a otra persona, que ahora, de consumarse lo que se anuncia, irá a dirigir algún instituto de asuntos electorales. Si bien los institutos e instituciones se multiplican año con año, la institucionalidad de nuestro sistema no deja de ser una utopía.

### DE CORRECCIÓN A CORRUPCIÓN

Charles Péguy se dolía con elocuencia (en ese apasionado manifiesto que el bautizó *Notre jeunesse*) de la degeneración de la mística en política. Yo añadiría un breve lamento por la mudanza de

la corrección en corrupción. Bien está que, a fin de evitar que se establezca nuestra pobre ciudad como la región más permanente del agrio smog, se señalen a los automovilistas días en que no podrán circular sus respectivos coches. Pero está mal, y mucho, que todo se vuelva, como de costumbre, pretexto y rejuergo de mordidas. No se multa, sino se muerde groseramente, a quien circula en día prohibido. Y la verificación de motores, en camionetas y otros puestos revisores, es asimismo un motivo fácil para morder. Con lo cual nada gana el ambiente y todo lo pierde la moral pública (que no es lo mismo que la prohibición de encueradeces).

#### COMBATE

De combatir y rectificar todas estas corruptelas, y otras mucho más graves, se ocuparía un establecimiento como el Ombudsman. Entretanto se nos dice

que existe, en el Departamento del D.F., una Procuraduría Social. Bueno, pero de nada servirá tal oficina si no se crea una clara y popular conciencia de sus funciones específicas, dotándosela de instrumentos y facultades legales para llevar al cabo su tarea específica. Y divulgando teléfonos y domicilios en donde se atienda al ciudadano quejoso.

#### ¿POLÍTICA?

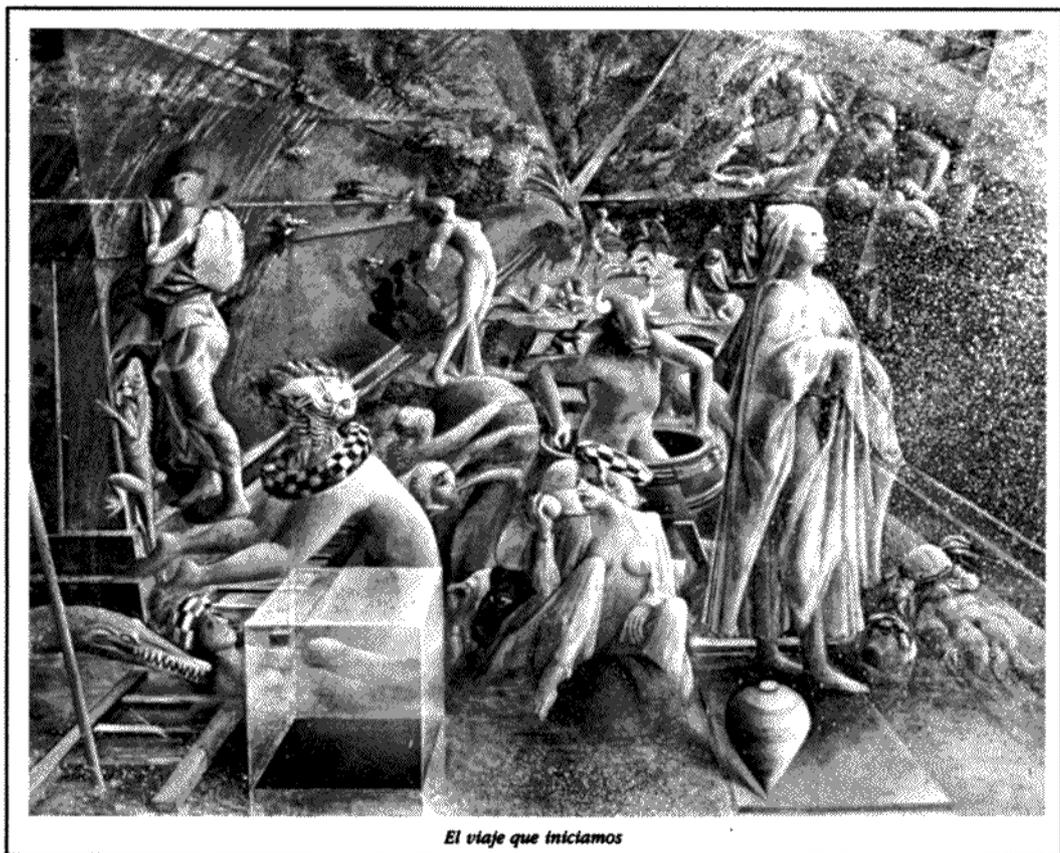
Contra viento y marea yo continúo profesando un gran respeto a la verdadera política, a la Política con mayúscula. Otros, sin embargo, ponen en tela de juicio que haya una política respetable. Así, al empezar a leer un reciente número de *The New York Review of Books*, encuentro el siguiente párrafo de Garry Wills, profesor adjunto de historia en la Northwestern University:

"La política como práctica [aseveraba Henry Adams] ha sido siempre una

organización sistemática de odios. Adams desprendía esa terrenal revelación de los dichos de uno de sus autores favoritos: Blas Pascal. En su ejemplar de los *Pensamientos*, el mismo Adams subrayó éste: '*Tous les hommes se baissent naturellement l'un l'autre*' [Todos los hombres se odian por naturaleza entre sí]. Pascal, dentro del propio fragmento citado, describe el afán por el bien común como una simple ficción o pretensión."

#### QUIÉN ODI A QUIÉN

Prosigue el señor Wills: "La primera vez que escuché esta doctrina provenía de una fuente menos alta. Durante la campaña presidencial de 1968, un ayudante de John Mitchell me confió que 'el enterero secreto de la política' residía en saber 'quién odia a quién' ¡Aleccionadores apotegmas!



El viaje que iniciamos

# ÚLTIMA TARDE CON MI ABUELO

GUILLERMO SHERIDAN

**H**ACE UNOS DÍAS me encontré de casualidad, en las añejas páginas de *El mundo ilustrado*, una fotografía en la que se ve a mi abuelo tras las rejas de la prisión.

En realidad todavía no era mi abuelo (tenía quince o dieciséis años) y estaba tras las rejas porque se había levantado en armas contra Victoriano Huerta. Preparándose para buscar a Zapata, se había ido a un llano cerca de Xochimilco a ensayarse en la cosa de fabricar y echar bombas: el mismo día en que se graduó, haciendo volar un gallinero, lo atraparon los federales, lo juzgaron sumariamente y ya le había formado cuadro cuando llegó el telegrama salvador. Mi abuelo solía contarnos que de eso él ya no se había dado cuenta porque se había desmayado desde el "¡preparen!". En la foto, mi abuelo está asido de las rejas, mirando hacia la cámara con el aire aporreado y exhausto de alguien que está metido en un lío espantoso y no tiene ni la menor idea de cómo va a salir de él.

Mi abuelo, Jorge Prieto Laurens, se murió hace poco, a los noventa y seis años de edad. Cuando yo era niño estaba convencido de que era un gigante descomunal gracias a su voz y a su manera de hablar. Su voz atronaba con potencia titánica hasta cuando pronunciaba, frente a una empleada aterrorizada, los sabores de los sorbetes que sus nietos queríamos cuando nos llevaba a pasear. Este vozarrón que rebotaba y generaba unos ecos estruendosos contra su propia sintaxis atrabancada, era lo único que le quedaba de los años en los que había sido un político poderoso.

Después de lo que pasó en Xochimilco cabalgó por fin junto a Zapata, fue diputado, presidente municipal de la Ciudad de México (mandó ponerle a Chapultepec las rejas verdes y los leones de la entrada) y gobernador de San Luis Potosí. Luego se metió en problemas. Dirigía el poderoso Partido Cooperativista Mexicano que tenía mayoría en la Cámara, y en esa calidad le respondió a Obregón su informe de 1923. Por primera y única vez en la historia moderna del país, alguien contestó el informe

no con las lambisconerías de siempre, sino con una serie de verdades tan atroces que la solemnísima sesión acabó en balacera. Eso no lo cuenta Martín Luis Guzmán en *La sombra del caudillo*, donde mi abuelo, que era su enemigo político, aparece como el maquiavélico, truculento y desalmado Olivier Fernández. Después del informe, mi abuelo logró salir vivo escondiéndose en la cajuela de un coche, organizó la rebelión delahuertista y acabó, eventualmente, vendiendo café en polvo de casa en casa en San Antonio, Texas. Luego afirmó su derecho, regresó a México perdonado por Cárdenas y fundó una cosa que se llamaba el Frente Popular Anticomunista de México, o algo parecido. Publicaba unos cuadernitos en los que denunciaba todas y cada una de las siniestras maniobras emprendidas por la gran conjura del comunismo internacional, que le mandaba por correo a todo el mundo y en los que acostumbraba acusar de *rojillos* a las personas más inesperadas. Era muy impresionante.

Esto ya era cuando yo lo conocí. Nos llevaba a ver la mano de Obregón a La Bombilla. Después de que los nietos nos habíamos horrorizado ante la reliquia, nos llevaba a comer sorbetes (así les decía a los helados).

—Esa mano trató de matarme varias veces! —rugía— ¡Y sin embargo heme aquí, comiéndome un sorbete!

Tiempo después dejó de publicar sus cuadernitos y de viajar por todo el mundo soltando discursos en contra de la *amenaza roja*, y se puso a contar sus memorias.

—¡Durante la rebelión delahuertista me apoderé de un trasatlántico y mandé que le instalaran en la proa un cañón Thompson de catorce pulgadas que vomitó metralla dos días sobre el puerto de Tampico, causándole fuertes daños al enemigo!

Mi abuela decía entonces sin quitar la vista de su perpetuo tejido:

—Jorge: no era trasatlántico sino una barcaza oxidada y el único daño que causó, antes de hundirse a causa de la patada del primer disparo, fue el que le

hiciste a un chino al que le volaste la lavandería.

Cuando ya se hizo muy viejo, y había acabado de escribir sus memorias y ya no lo iban a entrevistar historiadores gringos (a los que se cuidaba de apartar de mi abuela), se pasaba las tardes durmiendo, viendo noticieros y leyendo historia de México.

La última vez que lo vi, ya casi inmóvil y apenas alerta, veía un noticiero en el que pasaban una y otra vez la foto del cadáver de Caecescu. Mi abuelo logró sacar una mano asombrosamente vieja del habitual montón de cobijas que lo cubrían. La levantó poco a poco, apuntó el índice hacia la pantalla y lo movió tres veces con aire misterioso, mientras musitaba algo. Se tardó tanto en lograrlo que, cuando acabó, lo que había en la pantalla ya no era Caecescu, sino un anuncio de comida para perros. Y me hubiera gustado saber qué pensaba y qué sentía él al hacer ese gesto que delataba algo mucho más enigmático de lo que podía parecer a simple vista, pero ya no le quedaba voz.



Que se quiere parte (detalle)