

LA VUELTA DE LOS DÍAS

MÉXICO: ¿PERESTROIKA SIN GLASNOST?

JAIME SÁNCHEZ SUSARREY

LOS CAMBIOS EN EUROPA DEL ESTE FUERON tan repentinos como radicales. En agosto de 1989 asumió el poder político en Polonia un gobierno no comunista; el primero desde la segunda guerra mundial. Seis meses más tarde, febrero de 1990, funcionarios del PCUS se manifestaron en favor de la tesis de Gorbachov sobre la abolición del artículo 6 de la Constitución, que establecía el monopolio del poder político. Entre estas dos fechas, Hungría, Alemania Oriental, Bulgaria, Checoslovaquia y Rumania cambiaron de régimen; en noviembre cayó el Muro de Berlín. El bloque socialista desapareció en siete meses.

Se inició así la transición de los países de Europa del Este hacia la construcción de sistemas políticos democráticos y económicos de mercado. La construcción de las nuevas instituciones se ha revelado mucho más difícil de lo que inicialmente se suponía. La facilidad con que los viejos regímenes fueron derrocados y la dificultad para crear instituciones democráticas y economías de mercado parecen ser directamente proporcionales.

Con el paso del tiempo, la euforia de 1989 y principios de 1990 se ha transformado en preocupación, las ilusiones se han desvanecido y las fuerzas que dirigieron la lucha se enfrentan entre sí. En Yugoslavia la guerra civil es un riesgo inminente, además de que la desintegración del Estado parece irreversible: los croatas ya declararon su independencia. *Solidaridad*, movimiento precursor de las revoluciones europeas, se ha escindiendo en dos tendencias: Adam Michnik y Bronislaw Geremek se enfrentan a Lech Walesa, nuevo presidente de Polonia.

No es en Europa del Este, donde están ocurriendo los acontecimientos más dramáticos y peligrosos. La URSS se enfrenta a una crisis económica, social y política que la tiene al borde de la guerra civil y de la desintegración.

Muchas repúblicas se han vuelto ingobernables; el poder central no tiene ya la capacidad de someterlas ni de controlarlas. Simultáneamente, la economía está sumergida en un verdadero caos. Ya se están levantando voces en el ejército que demandan la renuncia de Gorbachov y la instauración de un comité de Salvación Nacional. El representante más conspicuo de esta tendencia es el coronel Victor Alkanis, líder del grupo de diputados Soyuz¹.

ALTER EGO

En julio de 1988 vivimos en México la experiencia electoral más competida de los últimos 30 años. Asistimos, según las palabras del candidato del PRI a la presidencia, al fin del partido prácticamente único. Por primera vez en la historia, el PRI perdió la mayoría calificada que le permitía reformar la Constitución sin hacer alianzas con ningún partido opositor. El régimen se enfrentó a una crisis de legitimidad sin precedentes. El mismo Presidente de la República, en su discurso de toma de posesión, hizo referencia a esta crisis y llamó a las fuerzas políticas a impulsar una reforma política por consenso².

Esta experiencia, aunada a la importancia que tienen en sí los cambios en Europa del Este, hizo que nuestra atención se concentrara en las revoluciones de 1989: por una parte, se trataba de procesos prácticamente simultáneos; por la otra, había dos coincidencias notables: la exigencia de democratizar la vida política y el rechazo de las formas autoritarias de gobierno. La comparación era inevitable. Más inevitable aún si se piensa en otra coincidencia: los regímenes del Este —como México— estaban dominados por un sólo partido.

La izquierda acuñó el término de *partido de Estado* y englobó bajo este con-

cepto lo mismo al PRI que a los partidos comunistas. Las coincidencias se convirtieron en convergencias; desde esta perspectiva, la demanda central en Europa del Este y en México era la misma: liquidar al partido de Estado. Por lo mismo, el contraste entre los tiempos y los movimientos fue cada vez más notable. Las reformas graduales que se operaban en México parecían nada comparadas con las que ocurrían en Polonia o Hungría. Las revoluciones en Europa se convirtieron en el *alter ego* de la izquierda. En México, se dijo, había perestroika pero sin glasnost. Es más, el verdadero propósito era "lograr que todo se transforme en lo económico para que todo siga igual en lo político".

La comparación se llevó hasta el punto de pretender aplicar en nuestro país una estrategia política similar a la de algunos países europeos: "La idea de reforma supone que el régimen, minoritario en el voto popular, puede asumir su propia superación y entregar el poder en un proceso de transición gradual. Por el contrario, la idea de *ruptura* supone que el régimen, sumido en sus ataduras corporativas y clientelares y en los compromisos de la corrupción, el uso patrimonial del presupuesto y la garantía de impunidad futura para sus funcionarios, es orgánicamente incapaz de cambiar por un acuerdo o un pacto político y deberá ser acorralado y removido por las movilizaciones democráticas, como sucedió en 1989 con los partidos de Estado en varios países de Europa"³.

La propuesta del PRD de un Acuerdo Nacional Para la Democracia (ANPD) iba en este sentido: unir a todas las fuerzas de la oposición para aislar y derrotar al partido de Estado. El modelo de una oposición unida con el solo propósito de derrocar al antiguo régimen, se convirtió en el paradigma de la transición democrática⁴. A principios de año,

Cuauhtémoc Cárdenas propuso lanzar candidatos de unidad de toda la oposición⁷. Era la conclusión lógica de su propuesta de un Acuerdo Nacional Para la Democracia. Las candidaturas comunes y el ANPD no prosperaron porque el PAN se negó a participar en lo uno y en lo otro⁸.

A medida que se han complicado los procesos de transición en Europa y en la URSS ha surgido otro discurso. Pero, a diferencia del primero, éste hace de las experiencias europeas el modelo que no hay que imitar. Los riesgos de ingobernabilidad y de guerra civil se atribuyen a la puesta en marcha de una reforma política radical sin haber consumado antes una reforma económica eficaz. El gradualismo se justifica en función del orden y la estabilidad, vale decir, de la gobernabilidad. En una entrevista de finales del año pasado, el Presidente Salinas de Gortari lo reconoció con toda sinceridad: "Algunos países intentaron todas las reformas al mismo tiempo y terminan sin lograr una sola, e incluso con problemas más graves. En algunos países ha quedado demostrado que como el cambio económico ha fracasado, la esperada hora del cambio democrático tampoco se ha materializado"⁹.

Este discurso contrasta con las afirmaciones del Presidente de la República en su toma de posesión: la prioridad de la reforma política no se discutía, era el primero de los tres grandes acuerdos nacionales que proponía entonces el Presidente. El cambio en las prioridades se explica por el reflujo de la ciudadanía y la recuperación que ha experimentado el PRI en las elecciones posteriores al 6 de julio; pero también es síntoma de un estado de ánimo más cercano del temor que de la voluntad de reforma.

En esta forma, las revoluciones en Europa del Este y en la URSS se han convertido en un paradigma que hay que imitar o evitar. Para las corrientes maximalistas son la prueba y la medida de que estamos ante una contrarreforma. Para el discurso oficial no es posible ir más rápido sin poner en cuestión el orden y la gobernabilidad y, consecuentemente, el éxito de la reforma emprendida. Ambas interpretaciones pasan por alto las enormes diferencias que existen entre México y la Europa recién liberada; diferencias que, por un lado, explican el gradualismo y el ritmo de los cambios en México y que, por el otro,

dan cuenta de las enormes dificultades que experimentan los países europeos y muy particularmente la URSS.

DIFERENCIAS Y CONFUSIONES

La tesis maximalista se puede sintetizar en una frase: hay que terminar con el partido de Estado. Detrás de esta consigna existe un supuesto: la naturaleza de los regímenes comunistas y del sistema político mexicano es prácticamente idéntica. De ahí que las estrategias y los modelos de cambio puedan copiarse de la experiencia europea. No hay duda de que el modelo de partido único en México presenta ciertas similitudes con los sistemas comunistas. La existencia de un sólo partido que controla y monopoliza el poder es la más evidente y la más importante.

Sin embargo, las diferencias son más importantes que las coincidencias. La primera es de orden histórico: en México el partido fue creado por el Estado. El propósito no fue conquistar el poder, sino mantenerlo. El PNR solucionó dos problemas fundamentales del grupo revolucionario: el de su unidad y el de la transmisión del poder. En la URSS el partido bolchevique tomó por asalto el poder y subordinó a todos los órganos del Estado: el ejército, la administración de la economía, la cultura, la policía política y todo el resto quedaron bajo un estricto control. Así, mientras que en México el partido fue (es) un apéndice del Estado, en la URSS el Estado quedó totalmente subordinado al partido¹⁰.

La segunda diferencia no es menos importante: el PRI fue en sus orígenes una confederación de intereses y grupos de revolucionarios; la ideología nunca fue el núcleo duro ni aglutinador del partido. Salvando algunos periodos, el pragmatismo ideológico y político han sido sus rasgos distintivos. El partido comunista se define por rasgos opuestos: nació y conquistó el poder como un partido doctrinario. La ideología justificó no sólo la conquista del poder mediante un golpe de Estado, sino el control y dominio sobre todos los aspectos de la vida social, económica, política y cultural. El concepto de ideocracia sintetiza perfectamente el dominio de una ideología totalitaria mediante el monopolio del poder político¹¹.

La tercera diferencia deriva de las dos anteriores: México puede definirse como

un sistema autoritario, pero no totalitario. Ni el PRI ni la clase política en el poder liquidaron otros centros de poder, como el económico o el religioso. Incluso el poder sindical mantuvo una cierta autonomía. El corporativismo del Estado supeditó a las organizaciones gremiales, tanto empresariales como sindicales y campesinas, pero dicha supeditación nunca fue absoluta; se ejerció mediante la negociación, la concesión y eventualmente la represión. Todas estas características permiten definir al sistema político mexicano como autoritario: sin ser democrático, es un sistema de pluralismo limitado¹². Los sistemas comunistas, por el contrario, se definen por el dominio total y absoluto de un solo centro de poder: el Partido Comunista. Su rasgo esencial es el aniquilamiento de cualquier otro centro de poder social, cultural, religioso y económico.

Enumeradas las diferencias, es fácil percibir que el concepto de partido de Estado no sirve como herramienta analítica. Confunde más de lo que aclara. En relación con el cambio social sus consecuencias son todavía más negativas. Una de las principales características de las sociedades complejas es la diferenciación social: a mayor complejidad, mayor diferenciación y mayor especialización de funciones. La temporalidad de cada uno de los espacios sociales se vuelve compleja: los cambios en la economía o en la cultura no tienen necesariamente los mismos tiempos que los cambios en la política¹³. Constantemente se producen ajustes y desajustes. Pero hay algo más importante: el cambio en un espacio social no está inmediatamente determinado ni supeditado al cambio en otro: para cambiar la economía o la cultura no es necesario (o indispensable) cambiar la política.

A esta característica hay que añadir otra igualmente importante. En las sociedades complejas de mercado, los ámbitos de realización personal se alejan de la política propiamente dicha, para centrarse en la vida social, privada y profesional. La política no tiene un carácter prioritario; los ciudadanos no depositan en ella sus opciones vitales. Como lo dice muy claramente Robert H. Dahl: "Es un hecho observable que casi nadie considera que la igualdad política y la soberanía popular valgan la pena ante un sacrificio ilimitado de otros objetivos"¹⁴. Sin embargo, también puede suceder

que un sistema antidemocrático limite y coarte los ámbitos de realización personal. En ese momento la política se involucra con cuestiones vitales y puede transformarse en un momento fuerte de afirmación individual y social. Esto es justamente lo que pasó en las sociedades totalitarias, donde el partido controlaba y supeditaba todos los órdenes de la vida social.

Ni en Europa del Este, ni en la URSS había forma de cambiar la vida social y privada sin efectuar una verdadera revolución política. El mismo principio valía para otros planos, como el social y el económico. En el totalitarismo no había diferentes temporalidades sociales porque la totalidad social estaba supeditada a un solo centro de poder, el partido comunista. En dos palabras: sin una revolución política no se podía operar ningún otro cambio; sin una revolución política no era posible cambiar la vida. Esto explica la intensidad y la rapidez con que se operaron los cambios en Europa y en la URSS. Pero también muestra la desmesura de querer comparar el caso de México con las revoluciones de 1989.

La cuestión nacional es una variable tan importante como las mencionadas anteriormente. Vale lo mismo para la URSS que para Europa del Este. La dimensión histórica es fundamental. El dominio comunista de Europa Central y de la Europa de los balcanes fue consecuencia de la segunda guerra mundial. En ninguno de estos países hubo una verdadera revolución interna que llevara a los comunistas al poder. Milan Kundera se refería a Europa Central como a una Europa secuestrada. El dominio del partido comunista en cada uno de estos países se percibía como lo que era: una sujeción colonial al imperio ruso. Budapest en 1956 y Praga en 1968 anunciaron lo que confirmó 1989: sin el apoyo soviético estos regímenes no se podían mantener en el poder. Levantarse contra el monopolio del partido comunista y exigir la independencia nacional eran una y la misma cosa. La lucha por la democracia, por el fin del monopolio político, por la reforma económica y por la liberación nacional se confundían en una sola lucha, en un solo programa. El consenso que estos objetivos suscitaron entre la población no podía ser más amplio ni más intenso. Los comunistas quedaron aislados y fueron derrotados en un santiamén. Con algunas diferencias,

esto se está repitiendo en el interior de la URSS: las naciones se rebelan contra el poder central, reivindican su independencia y se oponen al dominio del partido comunista; la diferencia con Europa del Este no está en las demandas, sino en el hecho de que estas naciones —salvo los países bálticos— fueron supeditadas a Moscú antes de la segunda guerra mundial. Su eventual independencia y secesión de la URSS será mucho más difícil¹³. De ahí que una guerra civil de enormes proporciones sea una posibilidad real.

Todas estas circunstancias derivaron en Europa del Este en una polarización total y absoluta: de un lado los comunistas y del otro el conjunto de la sociedad civil. El desenlace no admitió más que dos posibilidades: una represión masiva de la población o el derrocamiento del antiguo régimen. Europa conoció un final feliz; no es seguro que en la URSS el resultado vaya a ser el mismo.

Sea de ello lo que fuere, es evidente que la situación de México es radicalmente distinta. Por eso quienes sostienen una estrategia maximalista están quedando cada vez más aislados. Aunque no hemos tenido una reforma política radical, el país ha experimentado una serie de cambios que eran prácticamente impensables hace apenas cuatro años. Los más notables se han producido en el campo económico, pero no son los únicos: el discurso político, las relaciones con la oposición, la política exterior se han modificado. El gobierno de la República ha ganado consenso en la medida en que se convirtió en abanderado de la reforma. A diferencia de lo que sucedía en Europa del Este, en México no todos los cambios dependían de una revolución política y los ciudadanos no han hecho de la política una cuestión vital. Sólo así se explica que la mayoría de los procesos electorales posteriores al 6 de julio registren una alta abstención electoral y una recuperación del PRI.

¿HACIA NUESTRO PEQUEÑO TERMIDOR?

Como lo mencioné al principio, en términos de política real el 6 de julio produjo una nueva correlación de fuerzas en la Cámara de Diputados: el PRI perdió la mayoría compuesta que le permitía reformar la Constitución sin el concurso de la oposición política. Esta prerrogativa

del partido mayoritario, vale decir, del presidente de la República, hacía que cada presidente quisiera dejar su huella en la Constitución mediante una serie de reformas. No es raro que tengamos una de las Constituciones que más enmiendas ha experimentado en todo el mundo.

En lo que va del sexenio sólo hemos visto dos reformas importantes: la reforma electoral y la privatización de la banca. Ambas tienen una importancia capital. La reforma política se basó en una legítima transacción: se incluyó la cláusula de gobernabilidad —que demandaba el PRI— a cambio de que las autoridades electorales fueran imparciales y se levantara un padrón confiable —demanda del PAN—. Este fue el secreto de la reforma política. Si el gobierno de la República no se hubiera decidido por el cambio o el PAN hubiera adoptado una estrategia maximalista, la reforma nunca se habría concertado. De haber sucedido así, ahora estaríamos en vísperas de unas elecciones muy conflictivas con el riesgo de que la violencia estallara y se produjera una ruptura radical entre las fuerzas políticas. Aunque nadie puede garantizar que las elecciones vayan a ser inmaculadas, la nueva ley electoral y el nuevo padrón les otorgan mayor credibilidad.

Sin embargo, el riesgo de un término sí existe: ¿por qué? Porque toda transición hacia un nuevo régimen político implica tensiones y divisiones entre la élite gobernante¹⁴. La escisión de Cuauhtémoc Cárdenas y los "equivocos" el día de la designación del candidato del PRI a la presidencia de la República son dos signos claros de las tensiones que se viven en el interior de la clase en el poder. En este mismo sentido se pueden recordar los exabruptos de Fidel Velázquez, que amenazó con dejar el partido si se reconocía el triunfo de Acción Nacional en Baja California.

Ante el dilema de impulsar un cambio político más radical con el riesgo de acentuar las contradicciones internas del PRI o limitarla mediante el inmovilismo, pero acrecentando el riesgo de una ruptura con la oposición, el gobierno se decidió por un camino intermedio. La nueva legislación y el nuevo padrón otorgan más garantías a la oposición; pero la reforma gradual del PRI mantiene intactos los intereses de los poderes locales (los gobernadores) y de los grupos

internos. Uno de los objetivos principales del gobierno de la República ha sido evitar que se produzcan nuevas fisuras y nuevas rupturas en el interior de la clase política en el poder. Con la nueva legislación el Presidente toma distancia de unos y otros: si la oposición gana, el reconocimiento de dicho triunfo ya no dependerá de una decisión presidencial, sino de las autoridades electorales. Con todo, el peso de la institución presidencial será determinante en el futuro de la transición democrática: su inclinación hacia uno u otro lado contribuirá a inclinar la balanza. Por eso preocupan las declaraciones que otorgan la prioridad a la reforma económica sobre la reforma política.

Invocar el riesgo de la ingobernabilidad, a partir de la experiencia de Europa del Este y la URSS, carece de fundamento. Las dificultades que experimenta la Unión Soviética para la construcción de una economía de mercado y de un sistema democrático no provienen de que avanzara simultáneamente en la reforma política y la reforma económica. El verdadero círculo cuadrado de la URSS es la cuestión de las nacionalidades. Aunque esto no era evidente al principio, ahora sí lo es: conservar la unidad del Estado soviético y democratizarlo son dos objetivos inconciliables; o, cuando menos, no hay ninguna garantía de que no lo sean. Por lo tanto, adentrarse en una reforma democrática equivale a iniciar un proceso cuyo punto final no se conoce de antemano. Este es el verdadero dilema que enfrenta Gorbachov. Sin duda la cuestión económica contribuye a agravar aún más la situación. Pero el verdadero conflicto está en la misma naturaleza del Estado soviético, en su historia imperial: ¿se puede democratizar un imperio y conservar la unidad de las partes al mismo tiempo? Las probabilidades están más en contra que a favor: no se pueden descartar los más negros escenarios para el futuro de la URSS. Pero, por eso mismo, carece de sentido hacer de la crisis de la Unión Soviética el paradigma de la crisis de ingobernabilidad que hay que evitar.

En México, el fantasma de la ingobernabilidad parecía una posibilidad real hace tres años. En términos estrictamente hipotéticos continúa siendo una posibilidad. Si el PRD ganara la mayoría en la Cámara de Diputados, no sólo bloquearía todas las iniciativas del gobierno, sino

que pondría en cuestión la esencia de la reforma económica emprendida: se opondría a la privatización y se negaría a ratificar el Tratado de Libre Comercio. Pero, más grave aún, cuestionaría la legitimidad del gobierno de la República y exigiría su destitución. El proyecto del PRD se puede sintetizar en una palabra: la ingobernabilidad.

Sin embargo, la hipótesis de un PRD mayoritario es totalmente improbable. Los datos indican que el neocardenismo sufrirá un importante descenso en la votación. Todos los comicios posteriores al 6 de julio registran este fenómeno. Si a esto se agrega la cláusula de gobernabilidad, se tiene el escenario más probable para las elecciones de agosto: el PRI conservará una mayoría que le permitirá seguir gobernando. Un candado extra de la transición en México son los distritos rurales. En ellos el PRI tiene una importante reserva de votos; la oposición tiene poca presencia y no puede ejercer una vigilancia efectiva. Es probable que los avances que registra la oposición en las zonas urbanas se vean compensados por la votación rural. Sin embargo, optar por este esquema de manera permanente tendrá dos efectos negativos: uno, retrasar el proceso de la alternancia; y dos, retrasar la reforma urgente de la estructura agraria del país en función de consideraciones políticas.

Otro elemento favorable al gobierno de la República es la economía. La reforma económica no comenzó en 1980 sino en 1982. Lo peor de la crisis ya pasó. La recuperación del crecimiento ya comenzó. Las expectativas y el sentimiento de la población son otros. Este nuevo estado de ánimo trabaja en favor del gobierno.

En realidad, la idea de que la reforma económica debía preceder a la reforma política fue aplicada hasta sus últimas consecuencias durante el sexenio anterior. El gobierno de la República cometería un grave error si alentado por la debilidad de la oposición y por la apatía de la ciudadanía decide atenuar su impulso reformador. Sería una doble equivocación histórica: por una parte, iría a contrapelo de la nueva política económica y de las exigencias políticas que derivan del Tratado de Libre Comercio; por la otra, desaprovecharía una oportunidad única para cimentar un nuevo pacto político sobre la base de elecciones limpias y un sistema de partidos fuerte.

DE LA PERIFERIA AL CENTRO

Volvamos a la pregunta inicial: ¿tenemos en México una perestroika sin glasnost? La comparación con Europa del Este y la URSS no es válida. La pregunta que debemos formular para México es si estamos ante un proceso de liberalización o ante un verdadero tránsito hacia la democracia. ¿Cuál es la diferencia? La liberalización es un proceso de apertura que no incluye una modificación profunda del sistema político. La transición hacia la democracia, por el contrario, tiene como punto terminal la alternancia en el poder.

De la reforma de 1977 a julio de 1988 vivimos, sin duda, una progresiva liberalización del sistema político. Sin embargo, Reyes Heróles nunca pensó que la alternancia política debiera ser la conclusión de la reforma emprendida. Hasta la reforma electoral de octubre de 1989 no era concebible que la oposición ejerciera influencia sobre la legislación en México. Hasta el reconocimiento del triunfo del PAN en Baja California no parecía posible que el sistema admitiera un gobernador de oposición. Tanto la reforma electoral como la gubernatura de oposición fueron consecuencias del 6 de julio de 1988. La alternancia se ha convertido en el nuevo horizonte del sistema político.

Estamos, por lo tanto, ante algo más que una política de liberalización; la alternancia será el punto terminal de la reforma, aunque los progresos en este campo vayan a ser más limitados y más lentos de lo que es deseable. Este proceso se perfila desde ahora como un avance de la periferia al centro: el caso de Baja California es precursor.

NOTAS

¹ Alvin Toffler, "Ejército sombra sobre la URSS", *Excelsior*, 24/IV/1991.

² "Ante esta nueva realidad, mi gobierno será de apertura en nuestra vida democrática. Para ello propongo un nuevo Acuerdo Político que fortalezca nuestra unidad y de cabida a nuestras diferencias. Tiene que ser un Acuerdo que perfeccione los procedimientos electorales, actualice el régimen de partidos y modernice las prácticas de los actores políticos, comenzando por el propio gobierno." (Carlos Salinas de Gortari, "Discurso de toma de posesión", *La Jornada*, 27/XII/1988).

³ Cfr. Adolfo Gilly, "El perfil del PRD", *Nexos* 152, agosto de 1990, p. 66.

⁴ "Que para ganar la mayoría parlamentaria es indispensable conseguir el consenso de los diputados de oposición exclusivamente para derogar todos los artículos del COFIPE que otorgan al PRI privilegios y ventajas, mediante los cuales tiene la posibilidad de manipular las elecciones en todos sus procesos: preparación, recepción del voto y calificación de sus resultados y cometer el fraude electoral, y sustituirlos por otros artículos que le den a la ciudadanía seguridad y confianza en la limpieza electoral" ("Acuerdo nacional para la democracia", *Proceso* 745, 11/II/1991).

⁵ Cfr. *La Jornada*, 12 I 1991.

⁶ La XXXVIII Convención Nacional Electoral del PAN rechazó por amplia mayoría la alianza electoral con el PRD por "inconciliabilidad doctrinal" (*La Jornada*, 17/II/1991).

⁷ Carlos Salinas de Gortari, entrevista exclusiva con Tim Padgett, de *Newsweek*. Cfr. *Excepsior*, 25 de noviembre de 1990.

⁸ Cfr. Octavio Paz, "El ogro filantrópico", *Vuelta* 21, agosto de 1978.

⁹ Cfr. Octavio Paz, *op. cit.*

¹⁰ Cfr. Juan Linz, "Un régimen autoritario" en Stanley G. Payne, *Politics and society in twentieth-century*, Division of Franklin Watts, New York, 1976.

¹¹ "La diversidad social implica diferentes temporalidades. No existe un tiempo único; hay tiempos sociales" (Norbert Lechner, "El realismo político una cuestión de tiempo", en *Los patios interiores de la democracia*, FCE, México, 1990, pp. 63, 64).

¹² Robert H. Dahl, *Un prefacio a la teoría democrática*, Ediciones Gernika, México, 1987, p. 68.

¹³ Cfr. El excelente libro de Hélène Carrère d'Encausse, *La gloire des nations ou la fin de l'empire soviétique*, Fayard, Paris, 1990.

¹⁴ De acuerdo con Przeworski, una de las características de la transición democrática son los conflictos "en el interior del bloque dominante (...) que por una razón u otra (...) no se pueden limar internamente, por lo que algunas de las facciones dominantes deciden apelar al apoyo de grupos externos. Por lo tanto, el bloque dominante se desintegra". (Cfr. Adam Przeworski, "Some problems in the study of the transition to democracy" en Guillermo O'Donnell et al., *Transitions from authoritarian rule*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1986, p. 50, traducción de JSS).

LAS FICCIONES DE SALVADOR ELIZONDO

ADOLFO CASTAÑÓN

Para Víctor Kuri

SALVADOR ELIZONDO PERTENECE, JUNTO A Juan García Ponce, Inés Arredondo, José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Carlos Valdez y Alejandro Rossi, a una generación mexicana de narradores eminentemente atenta al trabajo de la vida interior para la cual el realismo y el naturalismo literarios son objeto de una espontánea sospecha. Dentro de ese grupo, Salvador Elizondo destaca por su humor y su inteligencia, por la destreza y rara habilidad con que ha renovado el género del cuento en particular y de la narración, novela y *nouvelle* en general. De la decena de libros publicados por Salvador Elizondo por lo menos cinco recogen cuentos y narraciones que a veces son ensayos cuya calidad imaginativa y narrativa los rubrican naturalmente en el orbe de la ficción. Se trata de un conjunto no menor de cincuenta cuentos o narraciones que forman, junto a las novelas *Farabeuf* (1955) y *El Hipogeo secreto* (1968), una deslumbrante constelación imaginaria. Sería superfluo enumerar puntualmente los temas tratados en ese medio centenar de narraciones sin antes aludir a los métodos o procedimientos que los articulan. Desde el punto de vista estrictamente for-

mal, Salvador Elizondo es, junto con Rafael F. Muñoz, el cuentista mexicano que ha explorado mayor variedad de formas y técnicas narrativas: el diálogo, la traducción apócrifa (por ejemplo en alguna ficción no recogida publicada en la revista *Snob*), la carta comercial, el monólogo vocativo, el recuerdo apócrifo, el prospecto turístico, el diagnóstico, la exposición axiomática, la narración a través de múltiples puntos de vista, el ensayo simulado, la descripción taxonómica, el tratado, el diálogo, para sólo enumerar algunas de las formas menos habituales de redacción practicadas por este escritor que es uno de los pocos mexicanos entendidos en las formas de la retórica y de la elocuencia clásicas. Aunque, desde luego, practica y no sin fortuna —por ejemplo en *Elisnore*— la narración directa, se diría que sus cuentos parecen buscar, al menos en sus pasos iniciales, rodeos, secuencias tangenciales, aproximaciones oblicuas que permitan dibujar la historia a contraluz.

Aquí cabría hacer un raudo repaso, si no del lugar que ocupa la obra de Salvador Elizondo en la historia de la literatura hispánica, sí de lo que, para manosear las jergas de la edad, llamaríamos su proyecto literario. El crítico irlandés Dermott Curley —su nacionalidad pa-

rece un acto de justicia poética—, autor de un honesto e ilustrativo estudio sobre nuestro autor, titulado *En la isla desierta*¹, ha llamado la atención sobre los vínculos que la obra de Salvador Elizondo tiene con la tradición poética encarnada en las obras de Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud y Paul Valéry. La observación de Dermott Curley puede ser llevada más allá hasta sostener que Salvador Elizondo ensaya y realiza con fortuna una translación hacia el universo de la prosa y, más particularmente, del cuento y de la narración de aquella crítica al lenguaje poético. Este desplazamiento, esta "crisis de la palabra" —como la ha llamado George Steiner en su reciente libro *Presencias reales*— "se manifiesta por primera vez en el divorcio que opera Mallarmé entre lenguaje y referente y en la desconstrucción que Rimbaud impone a la primera persona del singular. Comparadas con ésta, son pocas las rupturas —hasta llegar a las grandes revoluciones políticas y a las grandes guerras de la historia de Europa— que no parezcan secundarias (...)"².

La subversión literaria practicada por Salvador Elizondo parte de esas constataciones —la palabra flor no es la flor; yo es otro— para sembrarlas en los cuerpos del cuento y de la prosa narrativa hispánica. Se trata de una *operación* en

el sentido más delicado de la palabra, de un *tratamiento* en el sentido clínico y médico, de una autopsia que no sólo ve con sus propios ojos sino que, en cierto modo, los crea a través de su *Camera lucida* (1983). No es fortuita la fascinación por la cirugía recreativa patente en esta obra donde la escritura progresa como una autopsia del lenguaje y del lector siguiendo un paralelo mano-pluma-página y mano-bisturí-cuerpo. Este proceso incesante de translaciones de un terreno artístico al otro, esta idea de la prosa —para evocar la feliz expresión del italiano Giorgio Agamben¹— se manifiesta y ramifica a través de un conjunto de temas que podríamos ordenar en cuatro grupos imaginarios:

- 1) visiones;
- 2) especulaciones;
- 3) máquimas;
- 4) ensayos.

1. Visiones. Al primer conjunto pertenecerían las fabricaciones aparentemente realistas de algunos cuentos como los iniciales de *Narda o el verano* (1966), en particular el que da título al libro, "Puente de piedra", "La puerta" o "En la playa". A este grupo pertenecerían igualmente la asombrosa "Teoría del Candingas" —que es además una aportación imprevista, poética y literaria, a la ontología del mexicano— o "El hombre que llora" de *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), "Aviso" y "Los indios verdes" de *El grafógrafo*, "Ein Heldenleben", "La legión extranjera", "El rito azteca" de *Camera lucida* y tal vez el evasivo e intermitente *Elsinore*.

En este rubro ordenaríamos los cuentos de corte aparentemente tradicional. Algunos de ellos finjen ser ejercicios de índole técnica como la persecución de el gordo y el flaco en "La playa"; otros se presentan como epifanías donde una poderosa visión poética plasma y redime, transmutándola, una realidad banal o un lugar común opacado por el uso, como los visionarios "Indios verdes". Si bien adjudicaríamos a este rubro las evocaciones y memorias como las páginas sobre "La legión extranjera" de *Camera lucida* o aun *Elsinore* —obra que amerita en sí un ensayo aparte—, el carácter manifiestamente autobiográfico de estas composiciones no debe engañar sobre su naturaleza inquisitiva y crítica ya que en el decurso de sus historias se exploran, con finísima cirugía, los juegos de la memoria, las tablas periódicas

de la nostalgia, las leyes que gobiernan los abanicos fluctuantes de la percepción y de la asociación, los circuitos de la impresión y del simulacro que se confunden en eso que, por comodidad, llamamos memoria.

2. En el inciso de las especulaciones, concentraríamos en primer lugar aquellas escrituras de Salvador Elizondo que versan de manera más directa sobre un tema característico: el motivo del grafógrafo, escriba consciente de su escribir y cuyas brillantes pupilas se reflejan en la superficie de la página como en un espejo. Si hubiese que definir un tema para exponer su idea de la prosa, no dudaríamos en proponer éste, al menos por motivos didácticos. El rigor y la atención que ha consagrado a este motivo Salvador Elizondo a lo largo de muchos años y de muchos textos, le ha permitido explorarlo de tal modo que llega a proponernos un haz de variaciones —en el sentido musical de la palabra— que va desde los ejercicios más elegantes y sencillos (como lo son "El escriba" y "El grafógrafo") hasta las elaboraciones más educadas como "Log" de *Camera lucida* donde se contrastan sus derivaciones y secuelas menos evidentes, como, por ejemplo, los paralelos de la serie isla desierta-página en blanco-anestesia-olvido. Sería éste, desde luego, el asunto narrativo donde la conexión con el universo crítico de Stéphane Mallarmé es más evidente y sería ésta una de las preocupaciones más fértiles de Elizondo en la medida en que a partir de ella ha logrado crear no sólo un poderoso y consistente universo imaginario, sino, sobre todo, un lenguaje. (Y aquí permitaseme un paréntesis necesario: Una de las críticas que se puede oír a la obra de Salvador Elizondo y que se puede recoger en el zumbido del teléfono es la de que carece de un lenguaje propio y escribe un español torpe, desmañado. La crítica es interesante porque revela hasta qué punto la escritura de Elizondo suscita incómodo azoro aun entre quienes aparentemente le tienen simpatía. La crítica resulta aún más reveladora si se piensa que toca o alude a algunos de los efectos secundarios desencadenados por este proyecto literario que presupone una distancia crítica radical hacia las convenciones literarias y más aún hacia el llamado "lenguaje natural". En la medida en que el autor de *Elsinore* parte de una *tabula rasa* cultural, literaria y verbal,

en la medida en que somete al paréntesis de la isla desierta a la realidad, en esa medida su regreso al lenguaje, las concesiones que hace a la imperfección por el solo hecho de publicar y renunciar a la esfera saturnal, responde a exigencias y exhibe recursos poco habituales, raros.

(Así pues, pasando por alto la petición de principio, no sería difícil demostrar que tanto desde el punto de vista léxico como desde el punto de vista sintáctico, para no hablar de los órdenes prosódicos, la obra de Salvador Elizondo es portadora de uno de los lenguajes más ricos y renovadores de la literatura mexicana contemporánea. De ahí que, lejos de compartir la crítica en torno a la tortuosa impureza del lenguaje literario de Salvador Elizondo reconozcamos en él a un raro renovador, a la vez educado y audaz.

(Tal vez no sería ocioso estudiar las no muy obvias fuentes literarias hispánicas de Salvador Elizondo. Además de las inmediatas de Borges y Paz, habría que mencionar las menos obvias de Quevedo y, sobre todo, de Gracián, cuya deslumbrante concisión se refleja abiertamente en la lengua del mexicano.)

Entre las clases de fábulas especulativas trabajadas por Elizondo mencionamos las directamente relacionadas con el tropo literario de la autoconciencia escritora. Registremos, en segundo término, aquellas fábulas especulativas de índole prismática donde —como en "Mnemothreptos" de *El grafógrafo* (1972) o "Ambystoma trigrinum", respectivamente historia del cadáver que resulta ser Cristo y meditación del ajolote y de la civilización (Axolotlán) a que da lugar— el sujeto inicial de la narración se refracta y desdobla hasta alcanzar las dimensiones de una leyenda o de una geografía. A este género prismático cabría adscribir también aquellos experimentos con la luz de la palabra donde la refracción, la correspondencia, la recurrencia, la extensión al absurdo son empleados como procedimientos motores de la composición literaria. Me refiero por supuesto a "Los museos de Metaxiphos" y a "El Desencarnado" —ambos tan bellos como inquietantes. "Pasado anterior" o "La forma de la mano" podrían ser incluidos en este grupo. Cabe decir que los que hemos llamado los textos especulativos de Salvador Elizondo no sólo son aquellos donde se encuentra en mayor tensión su sistema crítico.

3. Máquinas. Que la idea de la prosa practicada por Salvador Elizondo es una idea crítica lo demuestran ampliamente la ironía y el humor con que el autor echa mano de géneros y formas de redacción poco habituales en la narrativa. Lo demuestra también el hecho de que es capaz de ironizar sobre su propio proyecto literario al hacer aparecer en el espacio mental de su *camera lucida* máquinas que, en cierto modo, caricaturizan la idea crítica del lenguaje y de la literatura como un sistema de relaciones. Máquina que transforma la sobada crisis de la palabra en un cortocircuito capaz de matar al profesor Aubanel. El "Anapoyetrón"—una máquina antienergética diseñada para transformar en energía pura la de los poemas elaborados por Mallarmé—ilustra hasta qué punto es inalcanzable, fulminante la página en blanco.

Con todo, las máquinas no son un tema ornamental en esta obra cuya mitología generativa está tan ligada a la técnica como fuente de inspiración. Se podrían enumerar no pocas máquinas en la obra de Elizondo—desde las manifestas y explícitas, como las del Profesor Aubanel o el toro de lidia mecánico de *Cuaderno de escritura* (1969) hasta los ejemplos más complejos de máquinas textuales como *Farabeuf* y *El bipógeo secreto*, donde la emoción estética del probable lector aparece como el resultado explícito de un conjunto de mecanismos. Sin embargo, tal vez sería de mayor interés apuntar hacia el hecho de que el sentido de muchas de esas máquinas es la regresión o restitución de un estado o energía originarios. Máquinas de apocatástasis.* Nuevamente, un tema—el de la fidelidad—aparece con una doble connotación—ética y técnica: la recurrencia de ciertos motivos que conforman la mitología generadora del escritor converge en el de la fotografía como una metáfora de la literatura. Por ejemplo, en la *Autobiografía* de 1966 aparece ya la *Camera lucida*, de 1983: "Al final de cuentas, como escritor,

me he convertido en fotógrafo: impresiono ciertas placas con el aspecto de esa interioridad [la de un mundo inviolable en el que no quiero que penetre nadie *sin mi consentimiento*] y las distribuyo entre los aficionados anónimos. Mi búsqueda se encamina, tal vez, a conseguir una impresión extremadamente fiel de ese recinto que a todos, por principio, está vedado. Creo que, después de todo, la insinceridad, que es la emulsión sobre la que esas imágenes se eternizan, cuando es consciente, es la máxima certeza que podemos tener de la verdad".⁴ Independientemente de la distancia que puede existir entre un texto de juventud y un texto de madurez y que transforma un enunciado personal en una teoría del conocimiento literario, subrayemos el hecho de que el registro de los sueños o de la percepción no es para nuestro autor automática y mecánica. Para el escritor, "el problema de Molyneux" (el corresponsal de Locke que se preguntaba si era posible para un ciego a quien se devuelva la vista identificar con ésta el cubo y la esfera que sólo conocía hasta entonces por medio del tacto) es una cuestión permanente, insuperable, y la fotografía algo más que una metáfora prestigiosa para exornar bambalinas.

El carácter visual de la imaginación de Salvador Elizondo ha determinado su vocación artística aun antes de que decidiera ser escritor; su carrera fracasada como pintor—rasgo que comparte con ese otro visual, Théophile Gautier—, su iniciación como director de cine, su fascinación por la escritura china representaban claros indicios de una relación problemática y técnica con el universo de las formas visuales. De hecho, sabemos que de ese periplo por los territorios de lo visible ha traído a la literatura de imaginación escrita en prosa aplicaciones e innovaciones como, por ejemplo, el uso del *collage* en una novela como *Farabeuf*, o, en *Elsinore*, la utilización de expresiones locales o extranjeras en el curso de la narración con un valor de textura en el sentido pictórico.

Tal es la razón de que la luz y el espacio aparezcan ligados a ese conjunto de preocupaciones manifestadas. Alrededor de la luz se ordena lo obrepticio y lo subrepticio, la sinceridad atroz que impone una "Teoría del disfraz" y la piadosa, la misericordiosa mentira con que el autor vela y ampara el "espacio crítico" de su vocación. Será precisamente el espacio

literario, el espacio creado en y por la obra literaria—la construcción o reconstrucción de la realidad de acuerdo con una nueva lógica— el resultado de esa escritura de la luz creada por la palabra.

Con excepción de *Elsinore*—la novela corta con que se inicia el regreso hacia un nuevo ciclo narrativo— y de la memoria infantil "*Ein Heldenleben*", los espacios creados por Elizondo se orientan hacia un *locus solus*: isla desierta, ciudad deshabitada, sala de quirófano, vastas estancias de magnitud sobrecogedora como las de Piranesi, islas pobladas de museos, ciudades desconocidas, espacios mentales donde el horizonte se extiende con la imaginación mientras el escritor, distraído de las lecciones bobas de la cultura, se mira escribir y aprende a leer a medida que escribe.

4. Los ensayos reunidos en *Camera lucida* "tienen un componente real y otro imaginario"; a través del relato o del cuento, el discurso de la narración manifiesta en ellos con la mayor libertad el género tal vez más inmediato a este autor: el apunte, la observación, la nota, la glosa o el comentario que nutren todo cuaderno de escritura—otro punto de contacto con Valéry. La conjunción de narración y de ensayo en *Camera lucida* tal vez sea paralela de aquella otra apuntada por Roland Barthes en *La chambre claire*: "la de realidad y pasado" que, según él, concentra "el espíritu mismo de la Fotografía".⁵ En esa asociación podría leerse una de las razones por las cuales para Elizondo el pasado es necesariamente una forma de ficción y el realismo sólo resulta concebible, en modo imperfecto, bajo la forma de evocación.

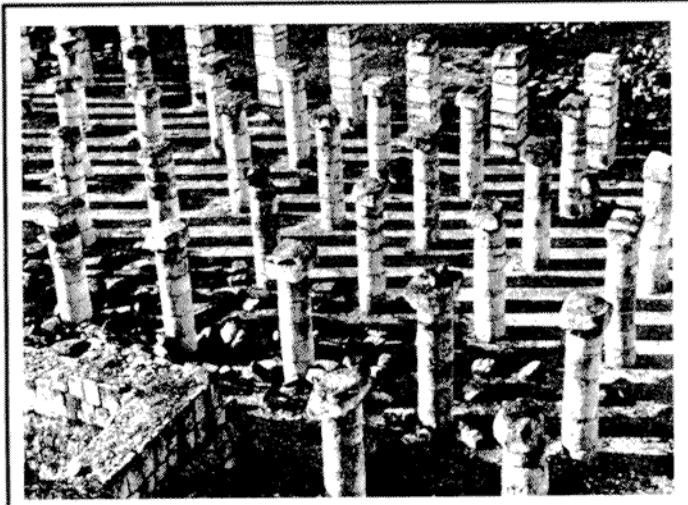
Camera lucida expone, junto con algunas influencias y recuerdos de lectura, ciertos procedimientos que podrían sugerir el método del autor; por cierto, uno de los escasísimos escritores de lengua española cuya obra responde a un método consciente, a una cierta forma de organización vital y literaria, a ese "camino recibido" y vuelto propio de que habla María Zambrano. Prenda de ese método sería en rigor casi todo *Camera lucida*, pero singularizaremos aquí "*Poisson d'Auril*", "*Vocaciones frustradas*" y "*Examen de conciencia*". El sendero mencionado remite al lector, desde luego, a la relación entre las fuentes de la inspiración del escritor y su escritura. De ahí que el "*Examen de conciencia*"

*Los filósofos griegos designaban con las palabras antiperistasis y apocatástasis el movimiento general de la naturaleza y la acción de las fuerzas que mantienen su unidad. También restauración del estado primitivo, ejecución de promesas en el sentido de los apóstoles. Cf. Jean—Guillaume Petersen cuyas opiniones religiosas milenaristas desataron a principios del siglo XVIII los llamados debates apocatásticos.

practicado aquí por el escritor sólo puede resultar en una exposición de los Diez Mandamientos a la luz del oficio literario: es decir, por una parte, en una crítica literaria del Decálogo y, por la otra, en una evocación irónica y poética de su (imposible) observancia; o, para decirlo en términos del propio autor: a la luz de una oposición entre "la función reguladora del autor en la complicada máquina del texto" y la tentación "de escribir a la mitad del camino". Los Mandamientos son considerados con la mirada divertida y maravillada del arqueólogo. En efecto, la religión de Elizondo es otra. *His true Penelope was Flaubert*. El panteón del escritor está conformado por un puñado de obras y autores incesantemente releídos y por una constelación de lugares y recuerdos inevitablemente asociados a ellos. Mencionamos al principio a Stéphane Mallarmé y hemos recordado —no sin insistencia— a Paul Valéry, cuya *Velada con el Sr. Teste* ha sido traducida por Elizondo al castellano. En "Mi deuda con Flaubert" el autor de *Farabeuf* manifiesta algunas de las afinidades que lo unen a este otro devoto de la religión del arte y que gravitan sustancialmente en torno al sentido artístico de la escritura en prosa. La de James Joyce es otra de las lecturas comentadas. Una influencia teórica y práctica, literaria y moral. Teórica por lo que hace a la conciencia que tiene Elizondo de que *Ulysses* y *Finnegans wake* han

sido, fatalmente, escritos; práctica por lo que toca a algunos reflejos puntuales de *Dublinenses* y *El retrato del artista adolescente*. Con todo, parece más oportuno recalcar la asimilación de un parentesco entre los países originarios de estos escritores —Irlanda y México—, las lenguas usadas por ambos —el inglés y el español— y el uso intensivo, apocalíptico o catalizador, a que cada cual, en su proporción, somete a la suya. No pueden quedar fuera de este repaso otros autores de cuentos como Arthur Machen —mencionado en la maldita *Autobiografía*— o como Joseph Conrad, Anton Chejov, Katherine Mansfield, el Somerst Maugham de *The cosmopolitans* y *The Casuarina Tree* —"los dos libros que más veces he leído en mi vida"—, Kipling, Wells, Gissing, Alexander Kuprin, el lúgubre Mijail Artzibashev o el mismo Dostoievski, registrados en esa fragmentaria autobiografía de un lector que es el ensayo "En defensa de lo desprestigiado". Sin embargo, más allá de las familias reconocidas explícitamente en esa recapitulación de su educación literaria autodidacta, al lector le gustaría, para concluir, llamar la atención sobre otros parentescos. Uno de ellos, previsible, es el que asocia a Elizondo con Adolfo Bioy Casares en virtud de una propensión hacia la creación fantástica que presupone la conjunción de la aventura y de la técnica, un equilibrio regulador de la literatura hedonista y la lectura crítica, inteli-

gente, en fin, entre *bigbrow* y *low-brow*. El otro parentesco, aunque remoto no menos comprobable, no pasa de ser una afinidad relativa entre ciertos motivos presentes en la obra de Elizondo y en la de E.T.A. Hoffman. El parentesco toca algunos cuentos como "El hombre de la arena" y "Las aventuras de la noche de Año Nuevo", donde la clarividencia, los espejos mágicos, los telescopios, las lupas y las lentes dibujan una correspondencia entre óptica e imaginación y dan testimonio de la intensidad de una vida —la de la contemplación— que se aparta de lo común y corriente para manifestarse de preferencia a través de un proceso reflexivo de concentración e interiorización que dará como resultado la creación de una nueva óptica, si no es que de una vida nueva. Tal vez las correspondencias formales no pasen de ser accidentes. Tal vez, sin embargo, se deban a una correspondencia más amplia dentro de una misma tradición literaria para la cual "La luz y el espíritu, aquella reinando sobre el dominio físico, éste sobre el dominio moral, son las más altas energías indivisibles que podemos concebir", para expresarlo en palabras del autor de *Fausto*. Si la escritura de la escritura es uno de los motivos centrales de Salvador Elizondo, ¿no es verdad también que el teatro dentro del teatro, el desfile de espejos que se multiplican al infinito, la conciencia de que la luz es una categoría espiritual son a su vez líneas asiduas de la estética romántica, de *Wilhelm Meister* a Schlegel y de Novalis a *El tratado de los colores*?



Laura Gilpin, *Chichén Itzá*, 1932

NOTAS

- ¹ Dermott F. Curley: *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*. F.C.E. México, 1989. 255 pp.
- ² George Steiner: *Real presences. Is there anything in what we say*. Faber. Londres, 1989.
- ³ Giorgio Agamben: *Idea della Prosa*. Feltrinelli, Milán, 1985.
- ⁴ S.E.: *Cuaderno de escritura*. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México, 1969.
- ⁵ A. Toledo y D. González Dueñas: "Un experimento clave autobiográfico. Entrevista a Salvador Elizondo". *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* No. 484. Mayo de 1991. p. 40.
- ⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*. Gallimard. París, 1979.

EL DESPOJO DEL ESPEJO EN JOHN ASHBERY

VERÓNICA VOLKOW

La editorial Visor, de Madrid, acaba de publicar la primera edición en español de Selfportrait in a Convex Mirror, en una traducción —excelente— del narrador y ensayista Javier Marías. Por una feliz coincidencia recíproca, hace pocos días, este breve ensayo de Verónica Volkow. Sirva como invitación a la lectura del poema, una de las obras centrales de la poesía norteamericana reciente.

DOS RETRATOS, EL DE DORIAN GRAY DESCONGELADO en espejo y el del Parmigianino que pone la imagen de su superficie curva en oscilante movimiento, han logrado lo que es una aparente imposibilidad: introducir en un retrato al tiempo. Y es quizá este milagro, en un género que se caracteriza por congelar el instante, el que los ha convertido a ambos en temas literarios.

El retrato es una forma de matar al tiempo, se sale del transcurrir, permanece ajeno al devenir conjunto de las cosas, excluye al tiempo y en el mismo acto se excluye, funda una inmovilidad, una posible isla en el océano del cambio. El retrato de Dorian Gray, sin embargo, parece robarle el tiempo a su poseedor, envejece y se transforma como si fuera una persona. Mientras que Dorian Gray, por su parte, privado del tiempo, permanece inmutable y fijo, suspendido en retrato.

Si la sustitución de un hombre por su imagen y de una imagen por el alma de un hombre fue el recurso en la fantasía poética de Oscar Wilde para hacer chorrear en el rostro pintado los cauces del tiempo, el Parmigianino utilizó la paradoja óptica para incluir al tiempo en su clepsidra visual: el rostro del Parmigianino y la mano arrojada hacia el espectador avanzan y retroceden alternativamente. Ajeno al tiempo nuestro, dentro de su burbuja el autorretrato tiene encerrado un tiempo propio, mecánica, eternamente va y regresa como una ola.

Y podríamos decir quizá que por medio de esta paradoja óptica del espejo convexo hubo también una imperceptible sustitución de lo que era en principio

una exacerbada fidelidad a la representación de la realidad por lo que desembocó en lo inaudito. Otras cosas, amén de la realidad, se colaron en la copia. Se introdujo un tiempo con balanceo de agua, un mar monótono, y junto con él, como veremos, inesperadas usurpaciones.

Si Oscar Wilde le roba el tiempo a Dorian Gray para animar su retrato, John Ashbery nos hace sentir, en todo momento, que el autorretrato espejo del Parmigianino algo a nosotros nos está quitando. Su distorsión, por lo pronto, devora el cuerpo por la garganta de azares desconocidos, se derrapa la forma a la deriva, no hay posible mapa que contenga la explosión del espacio. Y esta distorsión de la figura viene a representar, de alguna manera, la imprevisibilidad y también la inercia mortífera del tiempo. Es un agujero por donde escurre la forma, es un agujero también por donde se nos va de las manos lo que pretendemos, las promesas son ahora "imprevisibles".

El retrato acaba por despojarnos de nosotros mismos. En su calidad de espejo, sustituye nuestro reflejo, por el de un otro: el pintor en su estudio y su tiempo histórico detrás de la cámara esmaltada; nosotros nos quedamos "como uno de esos personajes de Hoffman a los que se ha privado de reflejo", escribe Ashbery. El retrato está en vez de nosotros, nos sustituye, y también desplaza nuestro tiempo, "oscurece nuestro presente".

Algo hay en este retrato ladrón que nos remite a la voracidad de ese espejo homólogo copiado en el estudio de Parmigianino, Ashbery lo describe sorbiendo y devorando la vida de la ciudad, colapsando el espacio. El retrato vendrá a su vez a devorar este espejo —pues es el reflejo la copia de este espejo— y el colapso del espacio incluirá al tiempo. Las cosas quedarán sin espacio y también sin tiempo hundidas en la prisión de la pintura para siempre.

El retrato también en un momento dado parece robarle a Ashbery su identidad, se adjudica sus pensamientos y sus recuerdos —los amigos que vinieron a visitarlo esa tarde, la charla oscura o

luminosa. Ashbery se mete en el retrato y se pone todo a girar vertiginosamente en el carrusel de la esfera. Se acelera el tiempo de tal forma que el resultado final es el de una pérdida de sentido de la cotidianidad en "el manchón plateado". Las "evidencias ensartadas" quedan sin posible registro, transmutadas en lo que es sólo un borrón de color. El espejo viene a ser, literalmente, una pérdida de la realidad.

Quizá por todo lo que nos quita, el retrato viene a encerrar en un momento dado una imagen del todo. Es el envase de un estado del ser, el estado de todas las cosas desprovistas del tiempo: de "ese todo tal como puede ser imaginado fuera del tiempo". El retrato es así una muestra del todo. Frente a lo parcial y fragmentario de nuestra vida, el retrato sería un vislumbre de la eternidad.

Pero cuando podemos, por fin, capturar al todo, algo nos falta, algo fundamental queda fuera: nos falta el tiempo. Ese "todo" queda en ese momento de alguna manera invalidado, irónicamente el todo no contiene, en sentido estricto, nada.

Somos, estamos, en la boca del tiempo, en el borde de la resbaladilla donde las arenas silban, en el borde de las cosas que dejan de ser al quedarse sin tiempo, y que van a caer, podemos imaginarnos, en su inmovilidad al otro lado de la clepsidra, al lugar del retrato. Ese "todo" del retrato es por tanto el todo de lo que ya no es.

Pero a ese "todo" parece caracterizarlo su insaciabilidad, si no puede atrapar al tiempo en su transcurrir, si parece poder contener, por otro lado, una imagen del tiempo pensado como totalidad, una imagen de la totalidad del tiempo. Los cambios "del tiempo" son reflejados por la "ventana de plata" como si fueran únicamente modalidades de la temperatura. Este "tiempo" en los dos sentidos de la palabra, tiene variaciones que "son sólo rasgos del todo". El tiempo se deshace en temperatura. Y "el todo es estable en su inestabilidad", nos dice Ashbery remitiéndonos a una imagen que allana movimientos y diferencias en una estabilidad final.

Quizá tanto en el espejo como en la idea del todo hay necesariamente un despojo. En el todo perdemos nuestro lugar de partes, nuestra ubicación, nuestra parcialidad, nuestro sentido. Al perder nuestra parcialidad perdemos también nuestro empuje.

En el espejo nos perdemos en lo que es sólo una imagen, una pura superficie mezclándolo todo. Pero quizá por ello, el espejo fiel e indiferente puede hacernos pensar, mucho más que cualquier otro objeto, en lo que podría ser la totalidad. Allí somos y no somos, somos una aspiración al todo y somos nada.

LA DIVINA EVASIÓN

La mano que avanza retrocede, lo que atrapamos escapa, acercándose a la realidad el cuadro se aleja de la misma en su asombroso oxímoron plástico. El Parmigianino no inventó un objeto imaginario, se propuso plasmar lo que veía tal cual lo veía, el resultado de su exactitud desembocó, sin embargo, en lo inesperado. Por el camino de la realidad el Parmigianino salió de la realidad.

Lo que el Parmigianino logra con la utilización de un espejo deformante, Ashbery lo consigue haciéndonos resbalar por lo que se vuelve una imprevisible superficie especulativa. Con un lenguaje prosaico, paradójicamente académico, tenuemente pedante por momentos, el poeta va describiendo sólo lo que ve, al mismo tiempo que imperceptiblemente se desliza hacia lo que resulta más y más desconocido. Hay en Ashbery una parodia de la objetividad, así como en el Parmigianino la hay del realismo. La chatura del lenguaje viene a dar un reporte lo más objetivo posible, sin exaltación, sin deformaciones, científico, del asombroso, desmesurado fenómeno. En esta adherencia a la superficie del cuadro, a lo dado en lo real, Ashbery emprende lo que resulta un vuelo inexplicable. Lo tan "rea-listamente" descrito está desgarrado por la dimensión casi inaprensible de un más allá. Se sale de lo real por el camino de lo real.

El cuadro pareciera ser el umbral de un universo que es mucho más que lo estrictamente visible. Contiene a Ashbery y su mundo psíquico, contiene al todo, contiene a la totalidad del tiempo, nos contiene a nosotros. En su deformidad, los límites de la imagen se rompen, todo parece colarse adentro, hacer agua.

Algo en esta imagen necesariamente la prolonga en lo que no es ella, se adhiere y chupa lo que la rodea. La expandida imagen es en sí misma como un espejo, "y más sigue siendo incluido sin que se acreciente la suma".

Hasta nuestro propio tiempo parece haberse metido dentro del autorretrato, "la sombra de la ciudad inyecta su prisa", escribe Ashbery, y quizá, efectivamente, se mete. A lo mejor, inclusive, en algún lugar del cuadro hay un corredor que comunica directamente nuestro hoy con el del Parmigianino. ¿Bastaría encontrarlo para entrar en él? Ashbery habla de un corredor color paja que regresa a la pintura: "¿no tiene también su guarida en el presente del que siempre estamos huyendo y al que volvemos a caer?". En el cuadro nos derrumbaríamos entonces como dentro de un reloj de arena. No podemos estar en el presente, ni podemos estar dentro del cuadro, ambos nos expulsan. Viramos del uno al otro entonces al igual que la mano del Parmigianino que avanza y retrocede.

Viramos también de un acá cotidiano a un más allá metafísico cuando Ashbery se pregunta, de qué es este universo el vestíbulo, acercándonos suavemente a una idea de Dios. ¿Podríamos hallar en el retrato una imagen de la divinidad, como la que encuentra Dante en su poema? ¿Está la luz enfocada por el amor? La pregunta se formula, pero no podemos encontrar una respuesta: "en la superficie del cuadro no parece haber razón" para que así sea. La luz, nos disuade el poeta, muy a la manera de T.S. Eliot, es sólo la de un momento: la que encierra el secreto de un determinado presente. Frente a la posibilidad de Dios regresamos al hoy, a lo más específico.

Entre el aquí y el más allá, entre el pasado y la "actualidad lapidaria" del presente, lo único constante es la vacilación entre opuestos. Y esta totalidad que se guarda en el espejo es sólo posible, nos damos cuenta, en esa resolución de la imposibilidad que nos ofrece la paradoja.

EL OÍDO QUE MIRA

Speculum viene del latín, espejo, nos dice Ashbery, al hacer del autorretrato del Parmigianino un objeto de especulación que finalmente, como todo espejo, encierra más de lo que estrictamente contiene. Pero *speculum* en latín viene de *speculare*: ver, mirar. El espejo, como

si fuera un ojo, especula, mira, en el especular hay un mirar, el pensamiento calla y se pone a mirar. Estamos más en el registro de la imagen que en el de la palabra, o quizá en el lugar de ambas, el pensamiento habla de lo que mira. Especular es ponerse a hablar sobre una imagen, el espejo se vuelve de palabras.

Si en el especular hay un decir las imágenes, también podríamos agregar que hay un mirar las palabras. Se extiende lo visible hacia lo decible. Hay una prolongación de la imagen más allá del mundo. Podemos así especular, mirar lo no visible, lo no dado en lo real, las ideas, por ejemplo. Los conceptos pueden volverse imaginables, en el sentido de imágenes, así, Ashbery "ve" el concepto de totalidad como un espejo.

Al especular, lo no visible, lo que está atrás de los ojos, se revelaría visible, podríamos mirarlo como si estuviera enfrente, como en un espejo. Y miramos de pronto los conceptos o las palabras, lo que no se mira, como si fueran cosas en este espejo, podemos otorgarles el fantasma de una imagen, regresarlos a un estatuto anterior a las palabras, a la imagen. El mundo de lo abstracto retorna a la apariencia de realidad.

Pero también la imagen desemboca en una sensación de inaudito. Al especular entramos en la tierra virgen del ojo, en el aventurado lugar de lo no dicho. No hay comprobación en la especulación, no hay certificación, ni lugares marcados. No es una realidad dicha por otros, ya mapeada, es dicha al ser quizá por primera vez, en silencio, entrevista. La palabra aquí se desprende de los acuerdos, de los conocimientos establecidos, sale de los caminos hablados. La mirada enloquece y habla.

EL ALMA DEL ESPEJO

Amén del milagro de atrapar el tiempo, todo retrato quisiera, aferrándose a lo más insustancial, encarnar un alma. El retrato, así, iría un paso más allá del cuerpo, de cuya pesadez el alma se diferencia y se separa. Más que una imagen de lo material, entonces, el retrato se revelaría como una suerte de voz, la expresión de un hábito, un ánimo.

¿Qué se condensa en el acumulado enigma de la mirada? ¿Qué salta sutilmente de los labios? ¿De qué se prende la tensión de las manos? El sentido permanece tangencial a la imagen, la organiza

y la toca pero está en otra parte. Se desvanece cuando tratamos de apresarla. Es quizá este lugar contínuo y exterior a la forma, que guarda los secretos del modelado, el que ubicaría al alma. El pintor parece escucharla al colocar un dedo, al torcer un gesto, ella lo mueve, ella se dice a través del cuadro. Desde esta alma se pinta, se acierta la tensión de los labios, al brillo preciso del ojo. El artista al pintar la transmite, ella sí sabe, ella es, de hecho, la que sabe.

Y el alma, una vez plasmado el cuadro, vendría a ser, de alguna manera, el espejo en algún sitio recuperado. El espejo del alma revive con nuestra alma. Sin espejo al que prestemos animación no hay alma: el alma toma de nosotros su ser, el alma del retrato es un espejo. El alma se aviva con el alma, prende en el espejo.

El lugar del espejo y el lugar del alma en *El retrato de Dorian Gray* van a manifestar su equivalencia. En este cuadro viviente como espejo encontraremos la encarnación más concreta de lo que podría ser un alma. En contraste con el inmutable rostro de su hermoso personaje, el retrato, al irse ajando, descomponiendo con el paso del tiempo, se irá ubicando como un lugar de revelación, una materialización gesticulante de una verdad. El espejo retrato de Dorian Gray pone el alma, por medio de las mutaciones de su propia deformidad, al descubierto. El rostro pintado se convierte en un escenario, los rictus y arrugas son un drama paralelo, especular, al de la historia de la corrupción de una vida; en su solitario suplicio la registran.

En *El retrato de Dorian Gray* se afirma una desconfianza moral de las apa-

riencias del mundo, las apariencias desilusionan, son falsas como lo comprueba el retrato, colocándose, para ello, en un lugar de la verdad. Frente al vacío de esencias que padece el mundo, la imagen se erige aquí en testimonio de la verdad, ella es la revelación de una esencia, ella contiene, en su contrapunto, el desciframiento de la realidad. El sentido de la cosa no está en la cosa, se ubica en otra parte —en su sombra, en su alma, su doble, su imagen— surge, por lo tanto, no desde sí misma sino desde un desdoblamiento. La imagen aquí va a sostener el contrapunto. La verdad se refracta, y las apariencias persisten de este modo impermeables. La desilusión ante una realidad sin esencias es por lo tanto inevitable, pero se sostiene, al menos, en la imagen un lugar de las esencias. Es la imagen, frente a la oquedad de la realidad, la que va a sustentar la posibilidad de la esencia.

De muy diferente manera, en el poema de John Ashbery, es con una desilusión de la imagen con lo que nos vamos a topar; hay una imposibilidad aquí de acomodar en ella a una esencia. No hay una manera de darle cabida al alma dignamente. La convexidad del autorretrato la hace avanzar y retroceder burlescamente, la contiene en su cavidad inexistente, la agita en su falso movimiento. "El alma no es un alma", dice el poeta, "no tiene secreto es pequeña y cabe en su hueco perfectamente".

El alma en el autorretrato del Parmigianino no es más que la imagen, de ahí la aflicción. Se encuentra atrapada en la irrealdad de su sustancia, no puede escaparse de su miserable condición, y la desnudez de la ficción la lastima. Esa mi-

rada del Parmigianino entre divertida, tierna y melancólica, como echando de menos algo, resulta en su poderosa restricción insostenible por mucho tiempo. El lugar del alma, la ficción, es el de un intolerable desengaño.

Si la desilusión en *Dorian Gray* se presenta por el desfase entre realidad y apariencia, por el rompimiento del ideal platónico de una unión entre belleza y bondad, en Ashbery se manifiesta al querernos salir a un imposible, al intentar rebasar una irrealdad manifiesta, la irrealdad del alma.

Finalmente la imagen en Wilde es todavía el lugar donde se atrapa algo, se muestra un rostro oculto de las cosas, de otra forma inaccesible; la imagen es, al soportar la esencia, sustentadora. En su espejo organiza el sentido del mundo. En Ashbery, por el contrario, la imagen es el lugar que nos desploma a un vacío, abre en la realidad un agujero, nos contiene y nos deshace a la vez, su artificio nos devora. Empezamos un naufragio, de ella, no podemos esperar claridad, sostenimiento alguno. No hay realidad que se deje agarrar en el espejo. La imagen en Ashbery viene a ser como esa "luz perversa cuyo imperativo de sutileza de antemano condena su pretensión de alumbra". Hemos perdido toda certidumbre, "no hemos recibido ayuda alguna para decodificar nuestro coeficiente tamaño hombre", nos dice el poeta. Y quizá ambos retratos —el de Wilde, en *Dorian Gray*, a finales del siglo pasado, y en la década de los setentas, el de Ashbery, en la efigie del Parmigianino— colocan espejos reveladores en dos momentos de la historia.

LA ATRACCIÓN DE LA LUNA

JAIME MORENO VILLARREAL

—HE VUELTO A LA GALERÍA* PARA VER A ESA mujer, para verla mirar. ¿Qué está mirando? Es algo exterior, pero no exterior como tú y yo. Nosotros no somos parte de ese afuera.

* El cuadro *Al alba de la tercera* formó parte de la exposición de Ray Smith en la galería OMR (mayo 9 a junio 15 de 1991).

—Bah, da igual. El hecho es que el cuadro tiene sus límites y eso el cuadro lo sabe absolutamente. Todo cuadro acepta estar limitado, y quizás esa sea su razón de ser, no confundirse interminablemente con lo externo, sólo marcarle fronteras, abrirle los ojos. ¿Cómo te abre cada cuadro los ojos? Eso es algo que investiga la propia vista, lo que en último

término se llama interpretación. La pintura te busca. Mírate mirando. Mira cómo rompe en este cuadro el día desde el fondo en diagonales y horizonte. Es el sol que raya, el ojo del sol que te abre los ojos. Y sin embargo el sol está oculto en su salida, y la luna domina el perimetro. El propio cuadro está en el límite que designa.

—Pero hacemos ver no es mantenernos afuera. La pintura nos llama a internarnos. ¿Recuerdas a aquella mujer que se quedó viendo *El balcón* de Manet hasta quedar absolutamente inmóvil? Se internó tanto que no volvió a salir. Fue rescatada por su familia, y vivió el resto de sus días sentada en una silla formando, en su demencia, parte del cuadro. Dicen que le gustaba ser visitada. Siempre sonreía. Sólo parpadeaba.

—Yo visité a la señora Lancia en la época en que el Dr. Fernández permitía el acceso a la gente, sólo por mantenerla con vida, en una casona de la calle de Pestalozzi. Tenía una sala nada más para ella. La impresión aún me ronda: sentada al fondo de espaldas a la pared, esa mujer veía hacia afuera. Toda exterioridad, toda seguridad quedaba absorbida en su presencia. No había pizca de ironía en sus ojos. Tú simplemente pasabas a ser la parte no pintada del cuadro, una parte ciertamente interior pero conjetural, algún punto indecible pero cierto, certísimo— en la calle, o en el edificio de enfrente—, un lugar donde sólo estabas tú y que nadie más podía ocupar. Creo que preguntarte por lo que está afuera del cuadro es sólo preguntarte por un límite. Hay límite, pero no hay realmente exterioridad. Por eso puedes

entrar, e incluso perderte; en el fondo, no has salido ni habrás de salir.

—Aunque llegar al otro lado sea improbable. Pero esas dos palomas blancas (que quizás son una sola), por el modo en que se ciernen, por el modo en que descienden para posarse de este lado, ¿no están cruzando a la otra orilla?

—Eso es precisamente lo que ocurre con la mujer de este cuadro. Está despertando. Cruza de un mundo a otro. No está viendo nada en particular. Sólo abre los ojos, nace a la luz. Eso es despertar. Está siendo parida, alumbrada por la larga figura central de piernas abiertas, vuelve del sueño en que apenas un momento atrás estaba tendida. Lo que está viendo es simplemente la luz del día.

—No lo creo. Está viendo algo más que la luz, mírala: está volviendo el rostro hacia algo. Aunque nos digan que luz es todo lo que vemos, ¿no es eso precisamente lo que no podemos ver? Puedo ver la oscuridad, la más completa oscuridad en que nada se ve, pero ¿ver la luz, la pura luz?

—Sí, la pura luz, todos los días al despertar. Ese es el fenómeno, lo puramente sensible, sin nombre aún y sin objeto. Aunque su existencia no se pudiera probar ni se comprendiera su naturaleza,

uno abre los ojos a la luz. Ya después vienen las metáforas. Endílgale la que quieras a la luz: que si divinidad, verdad, alegría, conocimiento o sabiduría; que si bondad, lo incorpóreo, el Primer Principio, la liberación, lo trascendente, la espiritualidad, la Señal... Esa mujer, al ver la luz, está viendo lo que a ti se te ocurra.

—Esta mujer mira sólo como puede mirarse un fantasma.

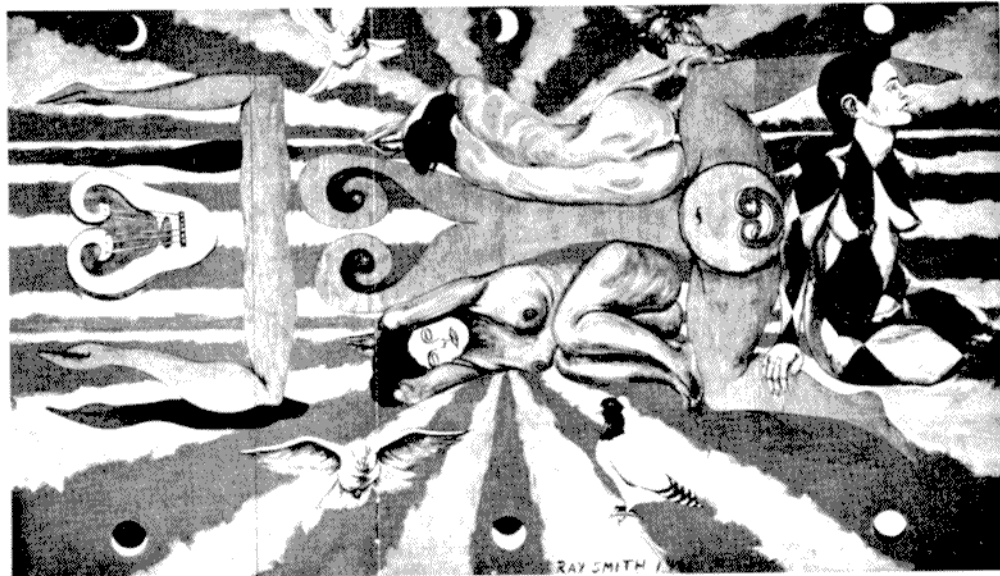
—¡Ajá! ¡Estamos de acuerdo! Eso que tú llamas fantasma es un alumbramiento. *Phanein*, "dar a luz", "aparecer", es raíz de fantasma, de fenómeno y, desde luego, de fase. La faz de esa mujer es afín a las fases de la luna, cuya cara visible siempre mira hacia la luz. Ya lo indican el rostro pálido de la mujer dormida, y ese mes lunar que revoluciona por el perímetro de la obra.

—¿Ella es una luna llena...?

—Vestida de Arlequín.

—Arlequín. Siempre inocente y siempre disfrazado; cándido pero doble.

—Es la misma mujer, la otra, la que duerme tendida en dos fases, con su lado oscuro y su lado claro. Su traje de Arlequín la desnuda, la viste, la hace lucir esa suma de dos. Y sobre el lado oscuro de la luna dormida revuelta el pichón negro; ponle el nombre de pecado, la lujuria. Y frente a su lado visible se posa



Ray Smith, *Al alba de la tercera*, 1991. Óleo y cera sobre madera en cuatro paneles, 213 x 360 cm.

la paloma dominó que suma los aspectos negro y blanco de la luna; paloma casi dominica (¿qué querrá decir?) Todo es luna —¿no es cierto?— para el advenimiento del sol.

—Mm... no me vas a decir otra vez que es sólo la luz del día lo que está viendo, que está viendo la aurora.

—¿Qué otra cosa? El sol sale, así lo dice el título *Al alba de la tercera*. Es la "tercera hora", la hora del *laudes*, el alba, cuando se cantan las alabanzas por el triunfo de la luz sobre las tinieblas...

—A ver. Si esta mujer es —como dices— una luna llena, está recibiendo la luz de frente, muy bien, pero puede también estar mirando hacia una cierta parte. Hacia...

—...la Tierra.

—Ajá. Y fíjate que aunque refleje la luz del sol, la Tierra tiene una fama de oscuridad...

—Sí, hombre, por más que salga azul en las fotos. Pero insisto. Mira las manos de la luna dormida. Hay algo de fetal en sus piernas recogidas, y con sus manos unidas sobre la cabeza pareciera zambu-

llirse ¿en aguas del reposo o sale a esta vida? Sus manos dan forma al mudra llamado "capullo de loto". Enlaza así su cuerpo con el cosmos. El capullo está cerrado. Al despertar, su mano se abre, sus ojos, sus sentidos. Es mujer, como tú eres hombre, desconcertados de haber nacido.

—Prefiero pensar que al despertar ve, o tiene un atisbo del orden, de la música que encarna esa lira de seis cuerdas, largo instrumento que le dio la vida y que resuena en las seis fases de la luna periférica. Armonía. La lira es la cabeza de una deidad trazada sobre el *yin-yang* de su rostro, pecho, ombligo y vientre, dualidad fundamental de la luz y la oscuridad.

—Pero ¿dónde está la Tierra?

—En algún lugar, girando.

—No puedes dejarla fuera. Sucede lo mismo que en la sala de la señora Lancia: cuando entrabas ahí, no podías estar seguro de que ingresaras pero tampoco de que quedaras fuera del cuadro de Manet. ¿Quién puede afirmar que no forma parte de un cuadro que necesariamen-

te lo incluye aunque no lo contenga?

—Bueno, si es así, ¿ves las sombras de los brazos y las piernas de esa deidad genitora o gran instrumento musical? Por las sombras que va dejando sobre el fondo sabemos que está dándose vuelta, rotando, y sabemos que la luna, la mujer que gira en torno suyo, es su satélite. Son la Tierra y la Luna. Si como dices tú estamos incluidos en algún punto cierto y conjetural del cuadro, verás que las seis fases de la luna pueden ser seguidas de creciente a menguante sólo si tú te pones a girar con el cuadro. Si no le das tu movimiento, si no haces el esfuerzo de seguirlas, las fases serán caóticas. Pero todo gira al fin y se traslada.

—Bravo por el cosmos. Pero ¿y esa mujer? ¿A qué está naciendo? ¿Qué es lo que mira?

—No sé. Es lo que yo me pregunto. Te digo que quiero verla, que quiero verla mirar.

—Pero ¿es lo que te ha traído aquí de nuevo?

—La atracción de la Luna, supongo.

DE HOMBRES Y OBJETOS

BLAS MATAMORO

EN MI CARTA ANTERIOR EVOCABA AL FOTÓGRAFO Mapplethorpe. Ahora insisto en la fotografía, a propósito de una muestra dedicada a Man Ray como ilustrador de la moda en el Círculo de Bellas Artes. Ocurrió que, a fines de los treinta, París se estaba poniendo insegura por la amenaza nazi y Ray optó por volver a Nueva York, donde exhumó su oficio de viñetista para los magazines que mostraban los modelos de Schiaparelli, Lelong, Patou o Chanel.

En poco tiempo, la industria había asumido al fotógrafo de vanguardia y sus composiciones donde se mezclaban personas y objetos pasaban a ser la alegoría de las manos bien cuidadas por crema Pond's. En 1920, un rostro se miraba en una cabeza de yeso y, en una mesa de cirujano, la memoria de Lautréamont (más que el azzar) reunía una máquina de coser y un paraguas. En 1940, la relación hombre-objeto era llevada al mundo de la moda: el cuerpo tomaba posiciones

adecuadas para exhibir un vestido que lo cubría y desnudaba, al mismo tiempo. La astucia de Ray consiste, sobre todo, en los contraluces o reflectores cenitales que permiten ver la opacidad corporal entre los textiles traslúcidos. Sus modelos están siempre en la frontera de la desnudez, vistiéndose o despojándose.

Claro está que Ray es un estupendo observador del desnudo femenino. Sabe el punto de total reposo que es óptimo para que el cuerpo se protagonice a sí mismo. En esto, como en casi todo, hereda una tradición pictórica, las mujeres serenamente desnudas de Cranach o Durero, Tiziano o Ingres. Es como la nostalgia del fotógrafo por la "pintura perdida", la imagen mimética que los cubistas destripan con sus puntos de vista simultáneos y los abstractos diluyen con sus combinaciones algebraicas.

Ray es, en este sentido, lo opuesto a Mapplethorpe. Éste trabaja con las posibilidades de acuidad de la lente foto-

gráfica sobre el cuerpo. Aquél toma la imagen fotografiada como instrumento de una composición pictórica, tal si se tratase del pigmento o del aceite en un trabajo al óleo, valga el ejemplo. Por ello destacan sus composiciones con cosas (un manequí encerrado en una jaula, una máscara que hace indiscernible la "naturalidad" de una cara cercana) y las imágenes solarizadas y silueteadas, que llevan la fotografía al mundo de la tinta china, la aguada y el esfumino.

En sus trabajos con modelos de ropa y gente de la *café society*, los objetos cobran una especial importancia. No sólo porque el ropaje y la joyería son "de marca", sino porque los objetos definen a las personas, desde fuera, extrayéndoles una suerte de alma fugitiva que es un nombre. Las interminables boquillas de Peggy Guggenheim, las apiladas pulseras de Nancy Cunard, los disfraces futuristas de Mme. Etienne de Beaumont, los cuerpos transformados en vaciados

de escayola por Jean Cocteau y Christian Bérard, encierran a los sujetos corporales en una cárcel de objetos. Es la industria en relación con el hombre industrial, un vínculo amoroso que es, al tiempo, el lazo entre el amo y el esclavo.

Repensio las objeciones de las feministas a esta cultura de la mujer cosificada, perdida en una maraña de camiones, collares, prendidos y uñas postizas. Una mujer preciosa y mimada por la farmacopea estética pero tratada como un animal vistoso, exhibida en cueros cuando se trata de ofrecerla en el mercado de los bienes hermosos. Feministas hay que prefieren verlas con monos de mecánico, gorras de chófer o cascos de seguridad, de esos que usan los mensajeros.

En cambio, no hay una simétrica opinión machista que proteste por la conversión del varón en objeto. Al salir de la muestra Man Ray, me encuentro con una propaganda de perfumes donde una señora copiosamente vestida (sombrero, abrigo de piel, guantes) se lanza sobre un señor totalmente en pelota. Y evoco otro anuncio de perfumes, esta vez televisivo, en el cual una pugnaz conductora de coches llega a una solitaria cabaña, en plena noche, para sacudir a un atleta tendido en un diván, pasivo y tierno como una odaliscas "de las de antes".

En verdad, el primer impacto del varón - objeto lo tuve hace años, yendo a una carnicería (puesto que de carne somos, valga como oportuna la asociación). El carnicero intentaba, en vano, que las clientas le compraran su mercancía. Las señoras estaban de espaldas al mostrador, mirando hacia la calle y haciendo escandalizados cuchicheos. El motivo del escandalete era una cabina telefónica en cuyos cristales habían fijado un afiche de tamaño natural: un hombre desnudo hablaba por teléfono; con una mano sostenía el tubo y con la otra, un frasco del perfume Tal o Cual. El travesaño horizontal de la cabina pasaba por la zona crítica, dominio de la fantasía del espectador.

Ahora, la imaginaria publicitaria está llena de varones que se exhiben como bellos, cuando siempre han (hemos) sido el sexo orgulloso de su fealdad, depositarios de las lindes invisibles: el espíritu, la razón, la palabra. Éramos animales lógicos y, por ello, nada vistosos. Las mujeres, en cambio, eran mágicas: fetiches, apariciones, mesas de trucos. Prestidigitación y juego de manos.

La machaconería televisiva, el bombardeo con un solo y fugaz proyectil, ha terminado por insensibilizarnos respecto al fenómeno. Es el doble juego de la insistencia: nos persuade de algo y, a la vez, lo hace desaparecer.

Señores bellos y desnudos en el cine, en los periódicos, en el teatro evocan la desnudez de nuestras imágenes religiosas, sólo que en las iglesias el desnudo masculino siempre tiene, en su derredor, el aura de la santidad, que lo vuelve intangible. A veces, heridas y hematomas, precio de tal santidad. El mensaje del santo o el arcángel es: *Noli me tangere*, lo cual equivale a que si me tocas, desencadenarás el tabú. Lo sagrado se adora, no se toca. En cambio, el modelo publicitario está diciendo: "Tómame". Ha pasado como en todo el dominio del arte. Antes, la obra era intangible: *Ne touchez pas, oeuvre d'art*. Cuando una silla era artística, ya no se podía sentar uno en ella. Ahora, al revés, se implora la participación del espectador en la vida de la obra: hay que tocar una llavecita que enciende una luz, agitar una colgadura, subirse a un balancín, etc.

Profanizado e insistente, el varón desnudo integra la fruición desatenta de las ciudades contemporáneas. Hace poco, en Madrid, hubo un ejemplo de lo que digo. En una pieza teatral de Francisco Nieva, *El baile de los ardientes*, aparecía desnudo el actor Luis Merlo. Enjueto y delicado, el chico evocaba la porcelana bizcocha de la época en que ocurre la comedia, el siglo XVIII. Bien, para evitar la inatención del público, el director ideó el truco de que Merlo saliera con su miembro semierecto (un ángulo de 45 grados, no más, digamos). El detalle hizo el triunfo escénico del muchacho. Por fin ¿no es el teatro una forma de la expresión corporal? ¿No se elogia la habilidad de un actor para manejar su voz o sus manos? ¿Entonces?

Más allá de los pintoresquismos y sorpresas archivadas por el uso, el tema nos lleva a una remodelación de valores antiquisimos y que hacen a la insalvable y férrea relación entre varones y mujeres. Y pongo a los machos por delante de las hembras para evitar cortesías anticuadas que puedan molestar a ciertas feministas.

La iniciativa de la mujer y la objetivación del varón, en efecto, desbaratan el esquema clásico: el cazador persiguiendo a la corza, el guerrero asediando la torre, el escalador de tapias y balcones

penetrando en la alcoba. Al igualar la actividad de ambas partes y quitar al macho su carga agresiva, se pone en entredicho un ancestral juego de estímulos. Los resultados, a la luz de alguna estadística, son que aumentan los casos de languidez, desatención o impotencia por parte de ellos. Es que somos equivalentes, pero no iguales. Y, a la hora de la comparación, hay un elemento diferencial que suele ser decisivo para que exista la sexualidad en acto.

Las soluciones son encontradas: o volver a lo antiguo, buscando en alguna dosis de agresión y actividad el renacimiento de los ardores masculinos, o marchar hacia otro dispositivo mental, gracias al que la excitación no pase por aquellos incisos. Esto implica un cambio cultural muy hondo, puesto que afecta a la intimidad, es decir, en definitiva, a la soledad. El amor no se hace, sino por excepción, más que en condiciones mentales (y, si se puede, físicas) de aislamiento. Ocurre en planetas perdidos, en islas desiertas. Aunque sean más de dos los que participan. Y aunque escuchen el trájín de la familia vecina, pared por medio.

En Alemania, algunos *Länder* han establecido oficinas de atención a los varones. El sexo "fuerte" empieza a ser considerado en sus debilidades. Ya no es la norma y la base, sino una diferencia más. Los códigos penales ahora consideran que un varón puede ser víctima de abusos deshonestos y violación. Y no sólo por parte de otro varón. Es decir, de nuevo, el hombre como objeto, como lugar asediado, como aquel que puede padecer el sexo y no tan sólo ejercerlo.

No faltan lugares de Europa en los que, tímidamente, se organizan movimientos de liberación masculina. Parece evidente que no atacarán a la mujer como sexo opresor, sino que buscarán la libertad allí donde suele hallarse, en la indeterminación. Y también en la angustia que viene de ambas: indeterminación y libertad. Por fin, los roles, con todo lo rígidos y coartantes que sean, nos aseguran cierta identidad. Su disolución nos abre campos más amplios que los conocidos, pero nos deja sin caminos. Y esto es lo que llamamos liberación.

En España y, en general, en los países latinos, la cosa es menos probable. El control eclesiástico y familiar sobre la vida privada interfiere demasiado entre el sujeto y sí mismo, que es donde la libertad se vive como indeterminación.

A ello corresponde una vida íntima más pudorosa. Los españoles, que son impúdicos en el habla, son púdicos en cuanto al otro lenguaje, al inmediato y corporal. Esto protege el ámbito de la sexualidad, reforzándolo con la disimulación y el secreto. Tal vez, por ello, existan menos problemas derivados de la alteración en los roles. El prototipo de mujer española que surge de la oferta en el mercado de la imagen, sigue siendo la hembra carnosa y redondeada, suerte de madre cachonda que tiene mucho que ofrecer al apetito del varón. Marta Sánchez hereda a Rocio Jurado, que heredó a Sarita Montiel, etc.

¿Por qué Man Ray nos ha traído hasta aquí? Bueno, es lógico que el tema del cuestionamiento de los roles sexuales se planteara en los años veinte, cuando

Man Ray se incorpora al flujo parisino de las vanguardias, ya convertidas en moda. En los *twenties* se revuelven los tópicos varón/mujer, por la aparición de la *garonne*, la chica deportiva que fuma y bebe en público, acorta sus faldas y disimula sus morbideces en el vestido camiserío. Enfrente, los galanes de cine adoptan un estilo estremecido e histérico, convencionalmente "afeminado", como Rodolfo Valentino, Barry Norton o Ramón Novarro. No casualmente, un italiano, un argentino y un mexicano. La mujer fatal del cine mudo es la que toma la iniciativa, la implacable conquistadora nórdica que arrastra por los pelos al soñador amante latino: Theda Bara, Vilma Banky o Pola Negri.

Estamos terminando un siglo donde, por flujos y reflujo, se han mezclado y

diferenciado los prototipos sexuales. Los años diez y treinta son bisexuales, de marcada oposición varón/mujer. En cambio, los veinte y éstos que corren, tienden a la mezcla del acercamiento. No es difícil entonces que una señora, cubierta por los modelos de Nina Ricci o Mila Schön, se abalance sobre un pobre y desprotegido varón, apenas cubierto por los harapos de Valentino o Gianni Versace, lo desnude y lo cubra con agua de lavanda Loewe. Que es casi, en una hipérbole publicitaria, como una eyaculación de "los tiempos de antes", algo que se derrama, humedece, transfigura y bautiza. Varían las retóricas, cambian los actores, pero, llegados al símbolo, el amor se repite con divina obstinación.

BUZÓN DE FANTASMAS

DE FRANCISCO GONZÁLEZ LEÓN A RAFAEL HELIODORO VALLE

Las cartas establecen un principio de separación a la vez que de acercamiento: generan una distancia que no existiría si no fuera afirmada, sostenida por la carta. En ese sentido, nuestro buzón fantasma no sólo separa y acerca a los correspondientes originales —a esas almas que, como dice Thomas Browne (Religio

Medici, XXXVII), "en vez de dormir en sus tumbas, vagan solícitamente entre los asuntos de los vivos" — sino que los acerca y los separa de quienes, a destiempo, les correspondemos con otra cruenta intromisión: la de vagar entre sus vivos asuntos de muertos. Recuerde usted que nuestro buzón se halla abierto a toda

carta, recado, nota o fax (¿faxtasma?) de mérito literario que obre en su poder.

En esta ocasión, el buzón recibe una mortecina misiva de Francisco González de León, cuyos Poemas acaba de preparar Ernesto Flores para la colección "Letras mexicanas" del Fondo de Cultura Económica. G.S.

Lagos, agosto de 1925
Sr. D. Rafael Heliodoro Valle,
México.

Querido poeta: Le incluyo el poema que me pide. No hay aquí taller fotográfico en forma, y por ello no le mando el retrato.

Mi vida ha sido tan incolora que no merece datos biográficos. A nadie puede interesarle saber que ya cumplí cincuenta años, que estudié humanidades en Lagos y facultad mayor en Guadalajara, donde adquirí el título de profesor en farmacia, y que de casualidad escribí y de casualidad llevo relaciones con literatos tan salientes como usted.

Esto sería lo referible, que nuestro mundo interior nadie lo conoce. A este propósito escribí hace tiempo lo siguiente:

Los cultos interiores:
cerrados relicarios
de misteriosos santuarios
a donde nunca la curiosidad se asoma.
Fruición de aroma
de rugosa poma
guardaba dentro a un arcón.

Abismos que llenamos de nosotros mismos;
sendas que nadie descubre;
avenidas de parques conventuales
que ameritan con otros vegetales
las ráfagas de octubre.

De aquel cariño que nadie sabe;
de aquel secreto que es un perfume;
cofre de acero de única llave...
Tal vez la mano
cuando lo abrimos
se nos entume.

Y oímos
que nos hablan de nosotros mismos.
Octubre, octubre
pudor,
dolor,
amor;
pañó de oro frisado
con que se cubre nuestro vedado
reino interior.

Suyó,
Francisco González León



LUZ, MÁS LUZ

Aun antes de las lluvias empezaron los apagones. Y claro, después, con aguas y rayos de por medio, la luz continuó ausentándose en la ciudad en los momentos en que más se la necesitaba. Nada de esto es extraño. Pero sí nos indica hasta qué punto, en casi todos los órdenes de la vida, la electricidad nos es indispensable. Está uno en la noche, oyendo música para descansar, o viendo televisión para adormecerse, o trabajando en una máquina eléctrica o, lo que no es ya infrecuente, en una microcomputadora personal, cuando ¡zas! todo se interrumpe y ni las velas ni las lámparas de pilas nos sacan del apuro. Tanto peor si debemos terminar un documento urgente para entregarlo o usarlo al día que sigue. Por supuesto, los refrigeradores y ventiladores, las rasuradoras, secadoras y hasta los cepillos de dientes son también eléctricos; así, que ni pensar en cenar en casa o en arreglarse para hacerlo en otra parte.

En fin, peor, mucho peor andan las cosas en grandes porciones del resto del mundo. Procuremos no quejarnos demasiado.

JOYCE

Durante las últimas semanas, sólo en Inglaterra, han aparecido las siguientes obras de o sobre James Joyce: *Entrevistas y recuerdos* (Macmillan), *Poemas y escritos breves* (editados por Richard Ellman para Faber), *The Cambridge Companion to James Joyce*; además, J.J. y la política del deseo, por Suzette A. Henke (Routledge); J.J.: el artista y el laberinto, compilado por Augustine Martin para una editorial de Frith Street. Decididamente, el laberíntico y enigmático irlandés se ha convertido al fin en un autor si no todavía popular, al menos enormemente comentado y hasta leído.

NEURÓTICOS

Entretanto, el *Magazine Littéraire* nos ofrece un apasionante número monográfico sobre "Les énérvés de la Belle

Époque". Y comienza por definir así el término enervado (*enervé*): "Que sufre neurosis, que vive al borde de la crisis nerviosa; su sensibilidad exacerbada explica y justifica todos los excesos, todas las pasiones, todos los dramas. En este clima de enervamiento, sufrido o reivindicado, han vivido los escritores del fin del siglo XIX y principios del nuestro. Droga, erotismo, misoginia, esteticismo, conversiones violentas, magia negra y espiritismo oracular, obsesión del estilo, de la literatura y la muerte indisolublemente ligadas..."

El antisemitismo es entre ellos una banalidad, el gusto por los pedregales y los apaches, un dulce estremecimiento. Las bombas anarquistas estallan: deliciosa emoción. Que este dossier aparezca bajo el signo de Hubert Juin, quien hace 20 años, rehabilitó esta literatura convulsiva, de una asombrosa belleza..."

EJEMPLOS

Tal es el prólogo, que paso al costo. Algunos de los títulos que integran el dossier son: "La histeria, la lujuria y la carne"; "Misoginias del fin de siglo"; "Contra el naturalismo"; "Huysmans, el precursor"; "Léon Bloy, el rabioso voluntario"; "Rachilde o el amor monstruo"; "Lous, erotómano y erudito"; "La fascinación de la locura"; "Schwob el exilado"; "Los apaches de París"; "La edad de oro de los paraísos artificiales"...

LECTURAS

Va bien encaminada la tercera serie de Lecturas Mexicanas, y todos le deseamos sinceramente el mejor resultado. Sin embargo, como ya se están multiplicando las versiones sobre el nacimiento de esta colección, conviene hacer precisiones. La primera —inaugural— serie de Lecturas Mexicanas nació en el seno de una comisión que el FCE integró para elaborar el programa conmemorativo de su cincuentenario. Y toda vez que se pretendía lanzar una pequeña biblioteca verdaderamente popular, de título y precio atractivos para un gran público,

se decidió establecer varias premisas importantes. A fin de abaratar la edición, se usarían exclusivamente los autores y talleres del Fondo. Se diseñarían con esmero las portadas y el formato. Se solicitaría la participación de la SEP (entonces en las manos amigas de Jesús Reyes Heróles), que nos auxiliaría en varios aspectos; entre otros, en la distribución de una buena parte del tiraje a través de la red de bibliotecas públicas. Se economizaría al máximo en todas las fases de la producción, sin sacrificar la presentación grata de cada título. Me importa señalar el espíritu pragmático y diestro con que administró el proceso editorial Jorge Farías, entonces y ahora gerente general del FCE; y la colaboración gráfica de Rafael López Castro.

EMPRESA COLECTIVA

Fue, en suma, una labor de equipo, y la eficacia del mismo quedó demostrada con el éxito sin precedente que se obtuvo. Los autores empezaron a cobrar regalías considerables, y los libros se vendieron como el consabido pan caliente. Pero esto mismo se convirtió en un arma de dos filos, pues hubo muchos autores ajenos al FCE que dieron en quejarse de que se les había discriminado o excluido de manera caprichosa, sin querer entender que de no respetarse las condiciones autoimpuestas, incluida la de sólo publicar libros de muy probable gran venta, la colección no habría alcanzado el triunfo editorial que obtuvo. Los ataques fueron aumentando, y en esas circunstancias preferimos cederle la tarea, en su integridad, a la SEP, que contaba para ello con más apropiados recursos. Así comenzó una segunda serie; pero nada pudo opacar la significación de la primera. Recuerdo que no sin miramientos lanzamos una edición de cien mil ejemplares de *Libertad bajo palabra*, y que contra el escepticismo de algunos, los cien mil se agotaron en unas cuantas semanas. Se vendían dondequiera: en librerías, en puestos de periódicos, en supermercados. Fue una buena y memorable experiencia.

GONZÁLEZ LEÓN

A propósito del Fondo, debe alegrarnos que Ernesto Flores haya recogido por fin, en esa editorial, los poemas completos de Francisco González León, "el poeta de Lagos", que tanta influencia ejerció sobre López Velarde. Según concluye la bien escrita solapa, "tras las décadas de profundo silencio que el autor debió guardar en vida, y todavía en la muerte, leer estos poemas es el acto más legítimo." El prólogo de Flores es asimismo excelente.

ELIOT POSTMODERNO

Sorprende encontrar en el *London Magazine*, dentro de un artículo titulado "T. S. Eliot en la edad Postmoderna", por Ashley Brown, un párrafo como este: "T. S. Eliot es el perfecto ejemplo de un artista que habiendo gozado de un enorme prestigio durante su vida, sufre de un temporal declive en su reputación después de su muerte... El desafío que su temprana poesía, y en especial Tie-

rra baldía, representó para los poetas de los años veinte es ya simplemente un asunto de historia literaria... Durante al menos treinta años, Eliot fue una poderosa influencia para muchos otros poetas, aun entre aquellos que nunca pudieron aceptar su teología ni su política. Fue la suya una fama verdaderamente internacional que afectó la marcha de la poesía en lugares tan diversos como la India, Grecia, y América Latina... Puede citarse la elegía de Brodski 'Versos a la muerte de T.S.E.', escrita en el exilio en el extremo norte de la Unión Soviética, el 12 de enero de 1965, como un ejemplo del modo como Eliot podía interesar a los poetas de los sitios más remotos". En seguida, Ashley Brown se dedica a reseñar y detallar el subsecuente declive en ese interés: "Los jóvenes poetas han seguido más bien que a Eliot, a Stevens, Williams y al mismo Pound..."

AQUÍ NO

Lo anterior quizá valga en cierta medida para el mundo anglosajón. Pero en otras

regiones del planeta el influjo de Eliot continúa muy vivo. En España (muy mal, por Valverde) y en México (mucho mejor, por Rivas) se ha traducido su poesía completa. José Emilio Pacheco vertió con maestría los Cuartetos. Y se sigue hablando de Eliot —según las revistas internacionales que uno lee— casi dondequiera.

LEZAMA EN FRANCIA

Jean - Michel Fossey se refiere a José Lezama Lima en *La Quinzaine*. Y nos ofrece la siguiente anécdota: "A Lezama lo conocí durante mi segunda estancia en La Habana, en 1968, en su domicilio de Trocadero. Mis imágenes habaneras se desdibujan con el tiempo, pero no pasa la emoción con que recuerdo al autor de *Paradiso*, y en particular una idea suya. En efecto, Lezama nos propuso, a mí y a mi compañera, una joven mulata que escribía hermosos poemas, que fundáramos juntos, los tres, la 'Sociedad Internacional de Escritores Asmáticos'. ¡Una manera como cualquier otra de pirotrearse del mundo!"

DISPARATARIO

JAVIER ARANDA LUNA

CONFIANZA

La confianza es imprescindible, por ejemplo, para la acción colectiva que está detrás de las organizaciones sociales o para tener confianza en que los actores respetarán las reglas del juego democrático (*Este País*, nota sin firma, v 91).

LA NOVELA NO DEBE DEFORMAR LA REALIDAD

Historiador [Aguilar Camín] que acude a la literatura [con su novela *La guerra de Galio*] para deformar la historia y acentuar el perfil de sus villanos... (Jaime Avilés, *La Jornada Semanal*, 26 v 91).

PARA AMÉRICAS WATCH

Yo digo que cualquier ciudadano de Cuba puede decir: "El Estado soy yo" (Fidel Castro en entrevista con Beatriz Pagés Rebollar, *Siempre!*, 5 v 91).

NOSTALGIA POR LOS DINOSAURIOS

—¿Qué sentimientos le produce la clase política tradicional?

—Para mí un político tradicional es alguien que tiene mucha sensibilidad, lo cual es una característica que no se adquiere sino ya se trae. Creo que son mejores que los actuales, porque los que están ahora, los que toman las decisiones políticas, se les llama tecnócratas y son gente muy insensible.

Ahora entre esos que les llamas dinosaurios hay gente que sí son sensibles, por tanto yo no estoy en contra de los dinosaurios, sin embargo, tienen un gran defecto, son muy autoritarios (Ifigenia Martínez en entrevista con Alicia Arredondo, *Política de El Nacional*, 16 v 91).

¡VENGA GORBA, LE DAMOS CLASES!

¡Ah qué señor Gorbachov: descubriendo a estas alturas de su vida lo que es

la derecha estadounidense! (Rayuela, *La Jornada*, 12 v 91)

PREMIAR LA BELLEZA OFENDE

Este premio [Miss Universo] no es un honor especial para México sino una ofensa especialmente a nuestras mujeres (Feliciano Béjar, *El Universal*, 24 v 91).

FOTO, SIQUIERA PARA EL RECUERDO

[Con el TLC] El país, nuestro país, se desvanece (Gastón García Cantú, *Excelsior*, 24 v 91).

NO TODOS LOS DEDAZOS SON MALOS

[Cuauhtémoc Cárdenas] criticó en la conferencia con reporteros que todos los candidatos del PRI "fuesen designados por Salinas". En eso, una pregunta le

interrumpió: ¿Usted también fue elegido por el Presidente como candidato a gobernador por Michoacán?

—Asumo esa responsabilidad, pero tuve también el respaldo del pueblo michoacano (Cuzuhémoc Cárdenas en nota de Alejandro Caballero, *La Jornada*, 5 VI 91).

EL PODER DE LOS LIBROS

—¿Cree que su popularidad como cantante y actriz le ayude en su carrera política?

—Siento que más bien lo que me puede ayudar son los libros que he escrito, no tanto mis actividades como cantante y como actriz (Irma Serrano, candidata por el Frente Cardenista de Reconstrucción Nacional a la senaduría chiapaneca, *Excelsior*, 15 V 91).

GANARLE MERCADO A LA MAFIA

Queremos hacer lectores en México de nuestros escritores y, aunque estamos

conscientes de las mafias que existen confiamos en abrir un mercado importante (Crítica Literaria de Cuba Madeline Cámara, *El Nacional*, 25 V 91).

PERDÓNALOS STALIN. NO SABEN LO QUE HACEN

—¿Qué piensa cuando se derriban estatuas de Stalin o de Lenin en Europa?

—Nos duele bastante, nos da pena porque la gente que adopta esta actitud no sabe lo que hace, es como cuando el Partido Sinarquista, aquí en México, le puso una capucha a Benito Juárez (Indalecio Sáyago, Secretario General del PPS, entrevistado por Francisco Mejía, *Política de El Nacional*, 6 VI 91).

METÁFORA DEL ALQUIMISTA

—Está desacreditado el diálogo con todos los funcionarios de gobierno como instrumento de negociación política para la apertura de los cauces democráticos.

—A ver, precisemos —le pidió una reportera al senador—: ¿está desacreditado todo el diálogo político con todos los funcionarios excepto con el Presidente?

—Está desacreditado todo el diálogo político con todos los funcionarios del gobierno. Todo. Absolutamente todo.

—Entonces incluido el presidente.

—Bueno, ese es un análisis que ustedes hacen. Yo digo que está desacreditado el diálogo político con todo el gobierno. He dicho con todos los funcionarios.

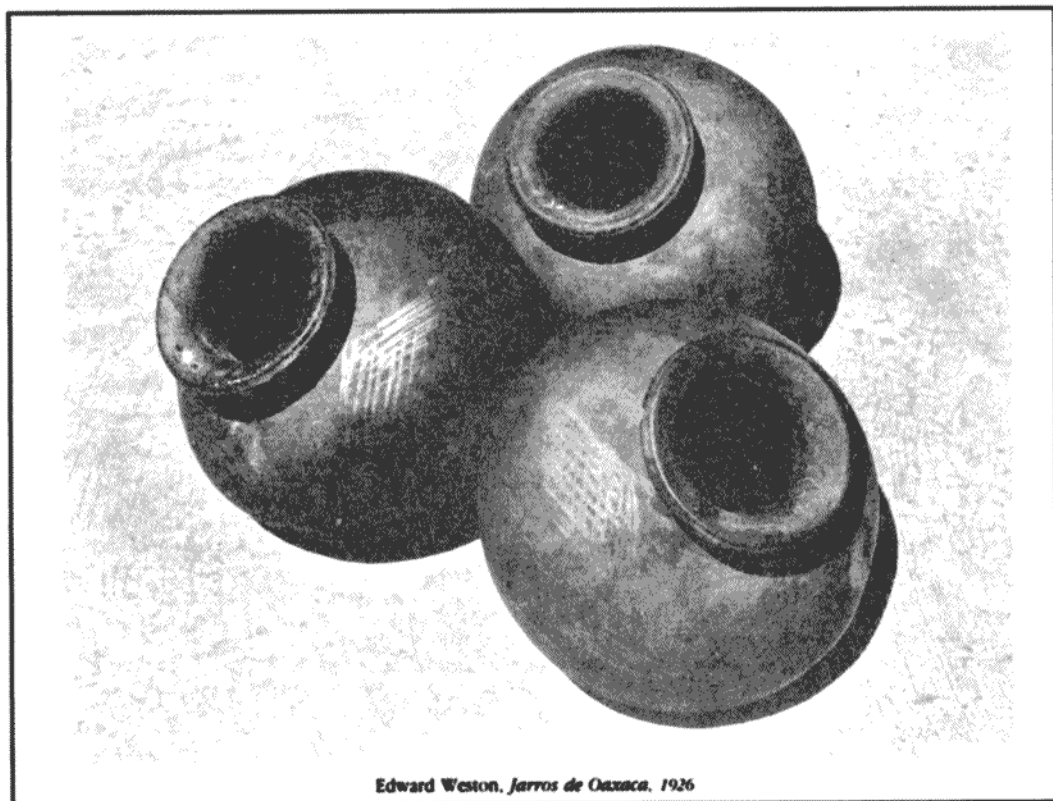
—Por eso, incluido el Presidente.

—Esa es su palabra, no la mía (Porfirio Muñoz Ledo, *La Jornada*, 6 VI 91).

DIALÉCTICA DE LO CONTRARIO

—¿Cómo fue su transformación de gente del sistema a miembro de la oposición?

—No ha habido tal, porque quien está en la oposición es el gobierno (Ifigenia Martínez, en entrevista de Alicia Arredondo, *Política de El Nacional*, 16 V 91).



Edward Weston, *Jarros de Oaxaca*, 1926

UN REPOSO PARA VASCONCELOS

GUILLERMO SHERIDAN

"NO ESTABA DEL TODO MAL LO QUE PUBLICÓ en *Vuelta* sobre las vacas, pero dejó usted fuera a las que mejor han pastado en las mexicanas letras: las de Vasconcelos", me dijo hace tiempo H. con esa sonrisa que respeto y aborrezco. Cuando le pregunté dónde estaban musitó algo sobre un vaquero ciego, se dio la vuelta y se fue. Busqué esas vacas, lo confieso, con ánimo de no encontrarlas. No lo logré: pastan en un ensayo espléndido que se llama "Son de este mundo" recogido en *Sonata mágica*.

El escrito es uno de los que Vasconcelos llama "sus ensayitos", que a mí me parecen lo mejor de su obra, y que él menospreciaba frente a lo que consideraba sus "grandes construcciones", que por simetría suelen fastidiarme. Vasconcelos era, por lo menos, dos escritores. Uno, el combativo para el que "escribir mengua el orgullo y denota insuficiencia espiritual". Otro, el reflexivo que dice: "se escribe por un poco de fraternal solicitud de caminante que marca en el árido camino de los puntos donde se ha encontrado el agua ideal, indispensable para seguir la ruta". Para atenuar la paradoja, Vasconcelos se declaraba "un escritor que escribe mal", en la idea de que su descuido contenía cierto desdén a las complacencias poco utilitarias de la escritura. Pero a pesar de que procuraba un estilo sólo de eficacia y dinamismo, varios escritos suyos lo rebaten.¹

Nunca ocultó su antipatía por Aristóteles, al que llamó "representante del rebaño que no quiere morir". Cuando escribe *grandes construcciones*, practica un vigoroso aristotelismo y reprueba la vida que "reclama lo que no encuentra", justo el tipo de vida que exigen los *ensayitos*, desde Plutarco y Montaigne, para existir. Si al combativo le repugnaba que en su *Ética* Aristóteles considerara al ocio más noble y espiritual que el trabajo, el hedonista postulaba lo contrario. Las *grandes construcciones* son trabajo; los *ensayitos*, ocio.

El ensayo es un género nacido de, y dedicado al, ocio, actividad intelectual pura. Francine du Plessix Gray recuerda

que la raíz griega de ocio es *skole*, es decir, "absorción en actividades deseables por sí mismas". La música, la poesía, la conversación son *skole*, de donde nació el latín *otium* ("bien último"), que con un prefijo negativo da *negotium*.

El miedo al ocio conduce a este calvinista a rechazar su expresión literaria, el *ensayito*, con similar vigor al que emplea para rechazar su práctica social. ¿Qué clase de miedo es este? ¿El miedo a uno mismo, único miedo "serio" de que habla Jung? Vasconcelos sabía, con Schopenhauer, que el ocio es "el que está cargado de sí mismo", situación que fascina y repugna a este hombre enemigo de dudar (es decir, de ensayar: recordemos que en *Prometeo vencedor*, Satanás —esa criatura en convulsivo estado de "ensayo"— es "vehículo de la duda y la ironía").

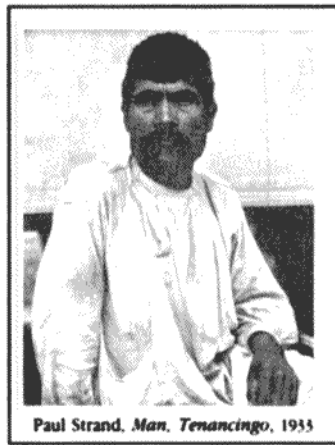
Abundan en los escritos vasconcelianos oposiciones que documentan esta escisión de carácter entre la gran construcción y el ensayito: pronunciamiento/silencio, lenguaje/música, arquitectura/ambiente, pensamiento *sub specie historiae*/pensamiento *sub specie aeternitatis*, virilidad/languidez, acto/ironía, libros que se leen de pie/libros que se leen sentado, Prometeo/Satanás, pesantez/levedad. Que se reitera en sus escritos una cierta vergüenza de hallarse expulsado de la levedad musical (cuando no convierte a la música en una dramatización de la ética) y un estar condenado a la pesantez de la prosa, es elocuente. Este choque es más que un lugar común de escritor: a diferencia de la poesía o la música, la prosa de combate carece de *sabbath*, del ocio necesario para renovarse y reeducarse. Cuando Vasconcelos "se carga de sí mismo" y redacta sus ensayitos sobre las vacas o sus "impresiones de viaje", cuando hasta en el *negotium* de las grandes construcciones se interrumpe para de pronto buscar el *otium*, él y su lenguaje ingresan a ese *sabbath*.

Este desliz aristotélico se refuerza en el viaje, ese "baño necesario al alma, como al cuerpo es necesaria el agua del mar". Si la música es el ocio del análisis,

el viaje es el ocio de su combatividad. No que el viaje sea ocioso (de hecho lo justifica el destierro, otra forma de combate), pero impone un estado de ánimo ligero y un reforzamiento del alma. Cuando viaja, Vasconcelos es el ensayista de su propia levedad abominada.

Como San Agustín, retórico profesional que se rebeló contra "la mercadería de la ciencia expresiva", Vasconcelos se rebela en sus *ensayitos* contra el negocio de la retórica en favor del ocio de la libertad escritural, y contra lo que hubiera preferido, podemos reivindicarlo como ensayista en este otro sentido. Sus *ensayitos* nos ayudan a abdicar del personaje para acceder a la persona. Sería bueno reunir estos ensayitos e incorporarlos a la tradición viva de la inteligencia ociosa mexicana: podríamos apreciar que este otro reposo del guerrero constituye un pequeño corpus determinante para apreciarlo cuando, cargado de sí mismo, en lugar de su compulsivo *esto es*, Vasconcelos combate "el *es* con el *no es*, y, mejor aún, con el *no es así*".

¹ Otros ejemplos: "El viento de Bagdad" (que prefigura a cierto Borges), y "Ciudadela turca", también en *Sonata mágica*; "Santa Sofía", en *Pesimismo alegre*; "El secreto de París" en *Bolivarismo y Monroísmo*, etc.



Paul Strand, Man, Tenancingo, 1933